



“Cuerpos políticos en el 32° Encuentro Nacional de Mujeres. El desnudo femenino y lo performativo en el espacio público”

Investigación sobre artes
Ghiano Aguzin, Ana Belén



“Cuerpos políticos en el 32º Encuentro Nacional de Mujeres. El desnudo femenino y lo performativo en el espacio público”

Investigación sobre artes

Resumen:

La siguiente tesis tiene como objetivo reflexionar sobre la performatividad del desnudo femenino en la calle en un evento político feminista en especial y como dicho desnudo pone a discutir las nociones de público y privado. Se analizará lo ocurrido en la marcha de cierre (especialmente) del 32º Encuentro Nacional de Mujeres realizado en Resistencia, Chaco en octubre del 2017. Para ello utilizaremos un corpus delimitado de fotografías y videos brindados por algunas de las participantes. El trabajo propone poner una mirada desde dentro del fenómeno y tomar distancia de su presentación mediática.

Empezaremos presentando nuestro proyecto de tesis, los objetivos tanto generales como particulares, y desarrollaremos su problema y fundamentación. Tomaremos algunos antecedentes sobre trabajos relacionados a nuestro tema y determinaremos cuáles serán los parámetros conceptuales en el marco teórico, luego definiremos nuestra hipótesis inicial y la metodología de investigación. Se prestará atención al desarrollo de la segunda parte para entender las implicancias históricas y conceptuales que sustentarán nuestro análisis que desarrollamos en el tercer apartado, se tendrá en cuenta también a la teoría performativa de Taylor y Fuentes (2011) y el análisis visual interpretativo que nos proponen Schenettler y Raab (2012). Finalmente se encontrarán las conclusiones y reflexiones finales, anexo 1 y 2 y la bibliografía.

Palabras claves: desnudo, espacio público, cuerpos, performatividad, encuentro nacional de mujeres.

Alumna - tesista: Ghiano Aguzin, Ana Belén.

Dirección: Mz 15 Pc 10 Barrio 1ro de Mayo. Pcia. Roque Saenz Peña, Chaco.

Cel: (364) 4371-602

e-mail: d14.ghianoa.ana@gmail.com

Directora: Mgter. Arqueros, Guadalupe. (UNNE - IIGHI)

ÍNDICE

Agradecimientos	4
INTRODUCCIÓN	5
• PRIMERA PARTE •	
PRESENTACIÓN DEL PROYECTO	
Problema	7
Objetivos	8
Fundamentación	9
Antecedentes	11
Marco teórico	14
Hipótesis	17
Metodología	18
• SEGUNDA PARTE •	
HISTORIA	
Sobre el contexto. Historia y política de los Encuentros Nacionales de Mujeres	20
Los encuentros entre la performance y la política. <i>Artivistas</i> en Latinoamérica	23
Breve repaso sobre el desnudo femenino y sus representaciones en el arte	26
PRINCIPALES CONCEPTOS	
Introducción a la teoría del arte performático y lo performativo	29
El cuerpo/Los cuerpos	31
El no-lugar, y las políticas de los espacios de performance	33
El desnudo femenino en el espacio público	35
• TERCERA PARTE •	
PRESENTACIÓN DEL CORPUS	
La imagen documental	40
Sobre las diferencias de autoras de las fotografía y videos	41

ANÁLISIS

Presentación y definición de las categorías de análisis	42
Lo personal es político	44
El reclamo por el aborto legal, seguro y gratuito	47
Relaciones con lo anárquico	51
Lxs cuerpxs disidentes, lesbianas y trans	56

LA CONQUISTA DEL ESPACIO PÚBLICO Y PRIVADO, UN ASUNTO ARTÍSTICO Y POLÍTICO	60
---	----

• CUARTA PARTE •

CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES	65
---	----

ANEXO 1

Corpus	69
Links de acceso a los videos	80

ANEXO 2	81
----------------	----

BIBLIOGRAFÍA	93
---------------------	----

*A mi familia y amigxs, compañerxs de vida
y militancia. En especial a mi madre y a la
educación pública, laica e inclusiva que me
dieron la oportunidad de estudiar.*

INTRODUCCIÓN

En la historia del arte, durante su período clásico, entendiéndolo como toda época previa a la modernidad, las mujeres en los desnudos eran representadas como musas, y objetos de contemplación, mientras los hombres eran los genios creadores (Berger, 1972). Con el estallido de la revolución industrial en Inglaterra a mediados de 1840, y el despertar de la modernidad a fines del siglo XIX, principios del XX aparecieron nuevas formas de representación: las vanguardias artísticas, surrealismo, dadaísmo, cubismo, futurismo, por mencionar algunas, estas se enfrentaron a la mayoría de las costumbres clásicas donde el arte debía ser una copia exacta o, en su defecto mejorada, de “la realidad”.

Sin embargo, a pesar de este cambio de paradigma, la presencia de mujeres artistas de la época fue considerablemente menor a la de los hombres, es recién en la segunda mitad del siglo XX, durante la posmodernidad, donde se observan cambios relevantes en cuanto a maneras de representación y participación femenina en el arte. A fines de la década del ‘60 en Estados Unidos surgieron las llamadas “feministas de la segunda ola”, donde muchas artistas de la época participaron influyendo directamente en las nuevas maneras de ver y hacer arte. Al mismo tiempo la performance crecía como una manera alternativa, en respuesta al reclamo por la ausencia del cuerpo vivo.

Tanto artistas como militantes feministas exploraron y experimentaron límites físicos, políticos y artísticos. El espacio público fue utilizado para visibilizar sus protestas, pero también para llevar el arte a otros escenarios anti institucionales. La siguiente investigación propone estudiar a través de representaciones visuales, fotografías y videos, de la marcha de cierre del 32º Encuentro Nacional de Mujeres, que se realizó en la ciudad de Resistencia en 2017, al desnudo femenino en el espacio público y su performatividad. Para entender cómo estos cuerpos políticos inciden en las nociones de público y privado y también las recíprocas influencias entre el arte performático en el movimiento feminista.

Para iniciar el análisis seleccionamos, sobre un archivo documental de amplio volumen una cantidad de 22 fotografías y 5 videos de la tradicional marcha de cierre del encuentro que se realiza el último día. El mismo ha sido facilitado por las participantes. Para el análisis seguiremos aunque no de modo estricto ni excluyente el análisis visual interpretativo desarrollado por Schenettler y Raab, y la teoría performativa de Taylor. Nos interesa observar desde dentro del fenómeno y alejarse de la visión mediática, al desnudo femenino fuera de la

institución artística y de los formatos convencionales, es decir pensarlo y comprenderlo como una herramienta política y performática que cuestiona, principalmente, las categorías de lo público y lo privado.

Durante el desarrollo de la tesina nos referiremos de manera abreviada a los Encuentros Nacionales de Mujeres por sus siglas: ENM. También haremos uso de un lenguaje inclusivo, reemplazando terminologías sexistas, es decir a aquellas que utilizan un lenguaje masculino universal en lugar de femenino y masculino, por ejemplo “todos” en vez de todos/as, que también discrimina a otras identidades no binarias, por una suspensión o anulación del género del lenguaje, mediante la letra “x”, por ejemplo “todxs”. Consideramos que esta manera de redactar se corresponde al enfoque feminista analítico-crítico desde el que nos posicionamos.

En la primera parte presentaremos nuestro el proyecto de investigación, su problema y fundamentación, los objetivos del trabajo, los antecedentes, el marco teórico, la hipótesis y la metodología de análisis. En la segunda parte desarrollaremos los principales conceptos, y un breve recorrido histórico por los mismos, conectándolo con el objeto de estudio. Luego, en la tercera parte, presentaremos, definiremos y desarrollaremos las categorías del análisis de las imágenes y videos que pertenecen al corpus elaborado. Finalizaremos en un cuarto apartado con las conclusiones finales del trabajo. Estará disponible el catálogo de imágenes que conforman nuestro corpus en el apartado de anexo 1 y también las obras e intervenciones mencionadas en el anexo 2 ordenadas por orden de mención.

• PRIMERA PARTE •

PRESENTACIÓN DEL PROYECTO

• Problema:

Los encuentros nacionales de mujeres en Argentina surgieron poco después de la vuelta de la democracia, año 1983, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en 1986, partieron de la necesidad de encontrarse, comunicarse y trabajar para conquistar derechos civiles que se han prohibido durante la última dictadura militar y que, anteriormente, la sociedad patriarcal también ha reprimido, como el derecho a la libertad de opinión y expresión, a la libertad de reunión y asociación, derechos culturales, derechos sociales, etc.

Atendiendo a uno de sus principios, el federalismo, desde sus inicios se repiten todos los años en distintos puntos del país, el federalismo es uno de sus pilares, en él donde conviven una pluralidad de corporalidades para reflexionar sobre las cuestiones que los atraviesan. Además de asambleas y talleres, una actividad dentro de estos encuentros son las manifestaciones públicas de las participantes, particularmente la simbólica marcha de cierre, donde las participantes se manifiestan en las calles, reafirmandose como cuerpos políticos y performativos. Marchan cantando y gritando las denuncias de todas las formas de violencias, que tanto el Estado como la sociedad patriarcal, ejercen sobre las mujeres y disidencias, uno de sus principales objetivos es visibilizarlas, e influir políticamente el espacio público con su presencia.

Durante las distintas manifestaciones que se llevan a cabo en el ENM, principalmente en la multitudinaria marcha de cierre, varias de las participantes se presentan con el torso desnudo. Lo que socialmente está oculto y reservado se manifiesta públicamente como símbolo de protesta, para reclamar, principalmente, los derechos sobre el cuerpo, como por ejemplo el derecho al aborto, la visibilidad lésbica y transgénero, entre otras. Reconfigurando hacia un posible pensamiento crítico, político y estético ambas nociones, público y privado. Donde la performance artística y las manifestaciones sociales convergen para proponer nuevas formas de pensar las representaciones artísticas de dichas performatividades.

Algunas observaciones culturales pueden censurar y reprimir las imágenes del desnudo, resumiéndolas a la opinión personal, y despojándola de sus posibles interpretaciones y significaciones visuales y poéticas (Matos, 2014). Problematicar sobre el desnudo femenino, y

entender sus funciones dentro del contexto de protesta, busca alejarse de la perspectiva censurante.

En este contexto la mirada sobre la desnudez, particularmente la femenina, se transforma según el lugar dónde se presente ese cuerpo y este, al mismo tiempo reconfigura su entorno material mediante su aparición (Butler, 2017) . Los desnudos que marchan durante los ENM son vistos, en gran parte, por la sociedad como actos obscenos y delictivos. Un ejemplo de esto fue lo sucedido en la 31ª edición en Rosario¹. Días antes del encuentro, una campaña gráfica anónima con carteles callejeros y por redes sociales, principalmente Facebook, compartieron la imagen de mujeres frente a una iglesia, con el torso desnudo y la cara tapada con un pasamontañas de fondo a la frase “Así, no. En Octubre, Rosario espera mujeres sin violencia” mientras que en la fotografía las mujeres no se mostraban destruyendo edificios o atacando físicamente a otras personas, sino alzando los brazos, una al lado de la otra. Lo violento, para este grupo, está relacionado con la apariencia, y la ofensa es la imagen vandálica a las que les remiten estas mujeres, anónimas, desnudas frente a la institución católica.

Las acusaciones del desnudo como una forma de violencia, dejan de lado las posibles interpretaciones a las que se pueden llegar desde la teoría del arte feminista donde el fenómeno es entendido en su complejidad. A través de una recopilación de registros, de la marcha de cierre del 32º Encuentro Nacional de Mujeres, 22 fotografías y 5 audiovisuales tomados por las mismas participantes, una mirada desde el interior del movimiento feminista para contribuir a la comprensión del fenómeno, teniendo en cuenta el análisis visual interpretativo desarrollado por Schenettler y Raab, y la teoría performativa de Taylor, analizaremos las funciones del desnudo performático femenino en el contexto de protesta, y cómo lo *público* y lo *privado* se reconfiguran mediante el mismo, utilizado como mecanismo de acción política.

- **Objetivos:**

-**General:** Reflexionar a través de un número limitado de registros fotográficos y audiovisuales, sobre la performatividad de los desnudos femeninos en el marco de la marcha de cierre del 32º Encuentro Nacional de Mujeres.

¹ Campaña gráfica “Así, no. En octubre Rosario espera mujeres sin violencia”. Fuente: <http://www.infonews.com/nota/302395/polemica-campana-contra-el-encuentro-nacional>

-Particular: Observar e identificar las recíprocas influencias históricas y conceptuales del movimiento feminista y el arte performático en las participantes de la marcha de cierre del 32 ENM.

-Particular: Explicar de qué manera el desnudo femenino en el espacio público, dentro del contexto de protesta política, puede incidir en las nociones de *público* y *privado*.

- **Fundamentación:**

En los albores de la posmodernidad, segunda mitad del Siglo XX, con el resurgimiento de la performance en la década del '60 en Estados Unidos y las influencias de los movimientos feministas de la época, el paradigma del arte clásico que señalaba que las representaciones del desnudo femenino eran principalmente para la contemplación de la mirada masculina (Berger, 1972), sufre algunas transformaciones.

El discurso hegemónico dentro de la escena artística y política, trabajado hasta entonces por varones, es interrumpido por la participación femenina, que no superaba el 10%². Los cuerpos que pertenecían a la institución artística comienzan a ocupar otros espacios no convencionales, y a posicionarse como activos y políticos, surge lo que Taylor define como *artivistas* (artistas/activistas), “usar el arte para hacer política y reconocer la política como una forma de arte [...] el performance es la continuación de la política por otros medios” (Taylor, 2012, p.25). Esta fusión no se da sólo en el feminismo, la autora también da tres ejemplos de performance políticas para definir el término: Jesusa Rodriguez en las elecciones México 2006, en Argentina H.I.J.O.S (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) con sus escraches exigiendo “juicio y castigo” y el trabajo de Regina José Galindo

La aparición de mujeres artistas y feministas renovaron las formas de política y organización dentro del arte, los mecanismos de acción tanto en el movimiento feminista como en la performance y el arte no objetual eran compartidos. Comienzan a formarse grupos de artistas con un objetivo en común: hablar sobre sus cuerpos. Temas como la maternidad forzada, el aborto, la menstruación, la diversidad, la sexualidad, la vida doméstica y los estereotipos aparecen en sus obras. “Escena de Violación” de Ana Mendieta, artista cubana realizado en Estados Unidos (1973), Hannah Wilke, “S.O.S. - Starification Object Series”, (1974-82), y Carolee Schneemann con “Interior scroll” (1975), y en México obras como

² Andrea Giunta (2018) ejemplifica en *Feminismo y arte Latinoamericano*, que los premios otorgados por el Salón Nacional, por ejemplo en la categoría de pintura desde 1911 a 2017, 5 fueron para artistas mujeres y 92 para artistas varones.

“Madre por un día” del grupo de arte feminista “Polvo de Gallina Negra” integrado por Maris Bustamante y Mónica Mayer (1983), etc.

Luego de una gran época de dictaduras y represiones en Latinoamérica, desde 1930 en República Dominicana hasta 1990 en Chile, la liberación y la conquista por la autonomía de los cuerpos eran necesarias, y comenzaba por salir de las casas y ocupar las calles, abandonar lo privado y conquistar lo público para visibilizar las formas de violencia vividas. Se desarrollaron grupos de autoconciencia donde mujeres autoconvocadas exteriorizaban y debatían sobre sus experiencias de opresión cotidianas, así se fomentaba la autoestima mientras se reconocían como personas con identidad propia, hacedoras de su historia (Alma y Lorenzo, 2009, p.33). Influenciadas por este fuerte contexto feminista en 1986 sucede en Argentina el primer Encuentro Nacional de Mujeres.

En los ENM el número de participantes crece cada año y las marchas de cierre son cada vez más polémicas, principalmente desde el 2014 que se llevó a cabo en Salta, donde el número de participantes superó los 35.000 y las noticias sobre los disturbios fueron tapa de los diarios tanto provinciales como nacionales, la reputación sobre estos encuentros es cuestionada principalmente por los medios de comunicación hegemónicos. Los desnudos femeninos que se presentan en el espacio público son vistos por los otros ciudadanos como obscenos, así como también las pintadas y hasta los cantos realizados durante la marcha, como si fueran actos destructivos, mensajes que los medios hegemónicos se encargan de propagar.

A continuación detallamos un cuadro donde vemos los principales titulares, en nuestra selección arbitraria, de diarios y portales de noticias digitales que ejemplifican la mirada mediática desarrollada anteriormente, con un ejemplo por cada sede y año de encuentro.

Sede y Año	Titular	Fuente
Salta, 2014	“El encuentro Nacional de Mujeres con un final conocido”	Diario Informato Salta
Mar del Plata, 2015	“El encuentro de Mar del Plata terminó ‘a los tiros’”	Diario El Día
Rosario, 2016	“Disturbio y balas de goma en la marcha de mujeres de Rosario”	Telam, agencia nacional de noticias
Resistencia, 2017	“Enojo en Chaco por el daño al patrimonio causado durante el encuentro de mujeres”	Infobae

Trelew, 2018	“Feministas DESTRUYERON Trelew y vecinos ayudaron a la policía a detener a las violentas”	Diario Data24
La Plata, 2019	Mujeres contra mujeres en el Encuentro Nacional de La Plata: 3 policías heridas y 10 asistidas	lanoticia1.com

Ante la mirada amarillista de los medios hegemónicos de comunicación, que informa sobre los destrozos y disturbios de los ENM, la propuesta de un análisis desde dentro del fenómeno, busca comprender sus diferentes variables. En la marcha de cierre del 32 ENM podemos observar cómo estos desnudos no se representan de la misma manera que en la ilustración, ni en los medios hegemónicos de comunicación actuales. Están pintados con frases como “lesbiana visible”, “mi cuerpo, mi territorio”, etc. ya no se presentan eróticos, ni pornográficos, la mirada masculina ahora es desafiada por esa presencia activa que busca reivindicarlos como políticos, ocupando el espacio público con la intención de transformarlo y deconstruirlo, y no destruirlo.

Proponer una mirada crítica a la situación y entenderla en su complejidad busca alejarse de las opiniones personales que pueden recaer en las mencionadas anteriormente. Desde la perspectiva crítica del arte analizar no sólo las influencias históricas de la performance y el feminismo, sino también las del fenómeno sobre la escena artística y cultural actual y regional, para entender las funciones del desnudo performático femenino en el espacio público.

- **Antecedentes:**

Para la construcción de los antecedentes se tendrá en cuenta el orden cronológico de los trabajos citados, considerando a los estudios contemporáneos sobre el tema.

Amanda Alma y Paula Lorenzo recopilan en *Mujeres que se encuentran* la historia de los Encuentros Nacionales de Mujeres en Argentina desde sus inicios en 1985 hasta 2005. Su trabajo nace de la necesidad de la auto-observación y de la posibilidad de contar sus propias historias en primera persona.

El aporte no es solo teórico, en el sentido en que define los conceptos y estructuras del ENM, sino que también da importancia a las vivencias, desarrollando en el primer capítulo dos artículos sobre la voz y el cuerpo de las mujeres, entendiendo al encuentro como:

“ [...] un lugar donde las mujeres toman la palabra y ponen sus cuerpos en movimiento para encontrar y alcanzar nuevas

significaciones y sentidos colectivo [...] Estar en los encuentros, participar de ellos genera una instancia de nueva significación, porque el encontrarse con otros cuerpos durante tres días, trasladarse, viajar, debatir, bailar, reír, vivir el encuentro es ser parte de ellos de manera colectiva.” (Alma y Lorenzo, 2009, p.18)

El cuerpo en estos encuentros, al igual que en la performance, es el protagonista, las autoras los analizan y entienden como algo que ha sido privado por el patriarcado y que son territorio propio, histórico y cultural. El trabajo de Alma y Lorenzo nos permite observar y analizar la historia de los encuentros nacionales y aunque no esté explícitamente desarrollado el desnudo, sus estudios sobre el cuerpo y sus comportamientos son antecedentes importantes para la investigación.

Es necesario recordar que la ejecución del desnudo en el espacio público está prohibida, encuadrada jurídicamente en el código penal de la nación, Art. 129³ como *acto obsceno*, es decir aquello que es vergonzoso, que ofende o puede ofender a la moralidad sexual, sin embargo podemos observarlo en las protestas sociales y también en el ámbito artístico. Laura Matos analiza cómo la performance y la protesta tienen sus conexiones mediante la acción del desnudo, explica cómo a partir de este mecanismo la performance empieza a instaurarse en las manifestaciones sociales conservando, en su manera de accionar, algunas estructuras básicas del arte corporal, como la relación espacial, histórica y temporal, y el público directo generalmente activo, pero también proponiendo nuevas formas como el anonimato o el ciudadano como agente (Matos, 2014, p. 84).

La autora entiende a la desnudez como el estado básico e irrevocable del ser humano, es decir, la manera “*natural*” de nuestro cuerpo, pero al mismo tiempo la mirada cultural y social observa y censura esta acción, tratando de imponer un control y régimen, volviéndolo identificable solo después de ser sometido a esa mirada castradora y represiva. La poética del desnudo está relacionada con la libertad y la simplicidad, que para el dominio público aparentemente no tiene relación con el arte y por eso debe ser restringida y hasta penalizada. En este sentido consideramos importante entender las conexiones entre la performance, la protesta pública, y el contexto, imagen y acción de ese desnudo para proponer otro abordaje conceptual más crítico que censurante.

³ “Será reprimido con multa de setecientos cincuenta a doce mil quinientos pesos el que en sitio público ejecutare o hiciere ejecutar por otras exhibiciones obscenas. La misma pena se aplicará cuando los actos tuvieran lugar en sitio privado, pero expuesto a que sean vistos involuntariamente por terceros”.

La tesis doctoral en Ciencias Sociales *Mujeres en tránsito y despliegue performático* de Mariela Isabel Herrera (2016) analiza el entrecruzamiento de prácticas artísticas, principalmente la performance y las artes visuales, y sus usos políticos en el marco de los Encuentros Nacionales de Mujeres, estudiando cómo se desarrolla el despliegue convirtiéndose en un componente característico del evento. Herrera, propone una metodología cualitativa encarando la investigación desde tres aspectos, las manifestaciones callejeras, las narrativas del acontecimiento, y las prácticas artísticas dentro del 25 Encuentro Nacional de Mujeres en Paraná, Entre Ríos.

Herrera entiende al ENM como un hecho social donde convergen las manifestaciones y el arte, y si bien estos son los conceptos y perspectivas que nos interesan, las diferencias entre los contextos, no solo regionales sino también cronológicos - con una diferencia de siete años entre un encuentro y otro - precisan de otros conceptos, por ejemplo, la perspectiva mediática sobre el fenómeno, que para la época del 25 ENM no estaba tan instaurada en relación a la actualidad. Los registros periodísticos sobre el encuentro realizado en Paraná en 2011 no datan de disturbios o ataques, como sí en el caso del realizado en Resistencia, Rosario, Salta, entre otras sedes anteriores más recientes.

Una obra que nos sirve como antecedente para entender la aplicación de los conceptos definidos en el marco teórico es *Femicidio es Genocidio* de la Fuerza argentina de choque comunicativo (FACC), un colectivo de artistas argentinos autoconvocados creado en Buenos Aires, Argentina en 2016. Sus intervenciones en la vía pública se caracterizan por el uso del cuerpo, mayormente desnudo, acompañados siempre con una consigna explícita, generalmente escrita en un pasacalle.

La acción es concreta: varias mujeres se paran frente los edificios que representan los tres poderes del Estado: ejecutivo, legislativo y judicial, la Casa Rosada, el Congreso de la Nación y Tribunales. Se desnudan mientras otra integrante del grupo lee una poesía como forma de manifiesto de la acción llevada a cabo, haciendo referencia a *los cuerpos que faltan*, es decir a aquellas que han sido asesinadas y desaparecidas por la violencia patriarcal, y reclamando el derecho a *ser y aparecer*. Desarman el escuadrón y se amontonan en el piso, tirados como desechos, luego vuelven a armar el escuadrón, gritan y se visten.

Consideramos a esta obra un ejemplo sobre la utilización del desnudo como herramienta de denuncia política, si bien no están dentro de una marcha, las consignas son similares y se presentan como un conjunto corporal único y colectivo ya que las acciones son realizadas en

simultáneo por todas las performers, llevan la obra al espacio público para obtener la atención, una manera de operar propia de la protesta social.

- **Marco teórico:**

La expresión plural de *cuerpos*, responde a la noción histórica del feminismo asociado a la *identidad*, es decir, no existe un único tipo de cuerpo sino que son diversos y conviven en diferentes niveles (biológico, cultural, fenomenológico, teórico, epistemológico, político, etc.) (Galarza, 2011, p. 48), hay una interpretación diferente por cada uno y por lo tanto infinitas definiciones del mismo. En la *Teoría del cuerpo*, desarrollada entre la década del '80 y '90, influenciada por pensadores del siglo XX como Mauss y Bourdieu, el mismo es considerado un agente y un lugar de intersección social, y también un ser biológico, pero entendido como entidad consciente, actuante e interpretadora, es decir, que estos cuerpos funcionan como dispositivos tanto de regulación y orden social, como herramienta de denuncia y reivindicación, siendo esto último el objetivo primero de esta investigación.

En *Cuerpos y políticas feministas: El feminismo como cuerpo* María Luz Galarza (2011) define a los *cuerpos políticos* como un conjunto articulado de convicciones ideológicas, representativas, actitudes, técnicas y conductas encarnadas. Una configuración desde el movimiento social – en este caso el feminismo- que se concreta individual y colectivamente interactuando tanto con los pares, como con el resto de la sociedad para contestar a la realidad, denunciando un amplio abanico de situaciones de opresión y desigualdad.

Según John Berger en *Modos de ver* (1972) el desnudo en la historia del arte ha tenido su propia genealogía convirtiéndose en un género y una técnica principalmente de las artes pictóricas europeas, un tema recurrente de estas pinturas eran las mujeres. El autor diferencia entre la desnudez como una forma de arte y el estar desnudo como una forma más de vestir, la piel como un disfraz. Hace especial énfasis en la manera en que vemos los desnudos, “(...) Ella no está desnuda tal cual es, ella está desnuda tal como el espectador la ve.” (Berger, 1972, p. 28), en la pintura el desnudo representa el espíritu humanista europeo, el hombre como artista, pensador y propietario y la mujer como la persona-objeto, la mirada que ha gobernado ha sido desde entonces patriarcal.

Estos cuerpos se comportan de manera performativa, un concepto distinto de performance o *evento performático*, porque según Taylor y Fuentes (2011) en este último se incluyen elementos teatrales y dramáticos. La performance es una disciplina artística, donde se combinan las artes visuales, música, danza, teatro, poesía, cine experimental y videoarte,

donde prima la idea de evento y acción (Kozak, 2012, p. 195). Performativo se relaciona más estrechamente con el concepto de *performance cultural*, donde se estudian las prácticas culturales como el ritual, las actividades de vida cotidiana, las prácticas jurídicas, médicas y políticas, etc.

Según Taylor (2011) en *Estudios avanzados de performance*, el llamado “arte vivo” nace entre los 60’ y 70’ siendo antiinstitucional, antielitista, anticomunista, construyendo una provocación y un acto político, es decir, una postura de ruptura y desafío, nace en Latinoamérica en un tiempo de extrema violencia, golpes militares, masacres y desapariciones. Su novedad era que podía surgir en cualquier momento y cualquier lugar, solo se necesitaba del artista y el público. Sus prácticas cambian según su finalidad y su contexto sociopolítico, a veces es más artístico, otras más político y otras más ritual, performance es siempre un brote in situ.

Stambaugh la definía como una *esponja mutante*, que absorbe ideas y metodologías de varias disciplinas para aproximarse a nuevas formas de conceptualizar el mundo, por lo tanto el concepto de performance está también en constante transformación y su historia es plural, no es posible establecer exactamente su fecha y lugar de origen (Taylor y Fuentes, 2011).

Si bien es necesario establecer la diferencia entre performance y performatividad, hay que recordar que no son términos por separado, ya que uno proviene del otro y por lo tanto comparten ciertas características, como por ejemplo lo postdisciplinario, es decir que trascienden las separaciones disciplinares entre la antropología, el teatro, la lingüística, la sociología y las artes visuales, enfocándose en el estudio del comportamiento humano, prácticas corporales, actos, rituales, juegos y enunciaciones, (Taylor y Fuentes, 2011). Al mismo tiempo son un acto de transferencia ya que transmiten a través de ceremonias o comportamientos reiterados la identidad o memoria colectiva de, por ejemplo, un pueblo.

La performatividad no se nos presenta como un acto singular y aislado, sino como un proceso de identificación a través de la semejanza donde emerge nuestro “yo”. Para Freud el “yo” es primero y principalmente un “yo corporal”, una proyección superficial que está regulada por las normas hegemónicas que forman, elabora, orientan y circunscriben nuestros cuerpos a través de las acciones (Butler, 2017). Estas normas no son eternas, sino que responden a los criterios propios de su contexto y se repiten en forma de “cita”. Por lo tanto no podemos entender a la performatividad independientemente de la materialización de estas normas reguladoras, donde el proceso de identidad se asume y se apropia del sujeto, el estudio

no será entonces solamente de los cuerpos y su comportamiento, sino también del contexto en el que operan.

Es necesario también aclarar que éstos son *superficies reguladas políticamente* que se comportan de manera performativa en un determinado tiempo y espacio, una superficie grabada de sucesos (Foucault, 2004). Las acciones mediante las cuales formamos nuestra identidad son públicas y variables, y por lo tanto la construcción misma frágil.

En todas las épocas y sociedades, lo público y lo privado tienen distintas connotaciones, son las invariantes estructurales que articulan las sociedades jerarquizando los espacios. Las actividades socialmente más valoradas, las del prestigio, constituyen el espacio de lo público, allí es donde se adquiere el reconocimiento, el espacio de lo que se ve, lo que está expuesto a la mirada pública (Amorós Puente, 1990), en cambio el espacio de lo privado es donde se encuentran las actividades menos valoradas socialmente, ya que son las que no se ven, y no pueden ser jerarquizadas, el espacio privado es indiscernible, todo puede ser aceptado puertas adentro según el criterio propio de cada uno, pero no es posible establecer pautas homologables que trascienden sus límites, por el contrario, en el espacio de lo público, al existir jerarquización, hay distinción y grados de competencias.

Amorós Puente, (1990) define al espacio público como el *espacio de lo masculino*, donde el principio de individuación opera como categoría ontológica y política, en el que se auto instituyen los sujetos del contrato social donde no todos tienen el poder, pero son posibles candidatos o sujetos de poder, son percibidos como pares o iguales, lo que no significa que éste sea un espacio igualitario; el patriarcado opera como una especie de pacto interclasista por el cual el poder se constituye como patrimonio del genérico de los varones. Sin embargo, el espacio de lo privado, es el *espacio de las idénticas*: “entre varias excelentes amas de casa, todas son iguales de excelentes” (Amorós Puente, 1990, p. 8), es decir que no hay un parámetro general para objetivarlas, por lo tanto, al ser el espacio de la indiscernibilidad, no hay nada sustantivo que repartir en cuanto a poder, ni prestigio, ni reconocimiento, el principio de individualización está ausente, porque para las mujeres la individualidad es irrelevante. En conclusión, encontramos lo valorado socialmente en lo público y lo no valorado en lo privado, adjudicando el primero a los varones y el segundo a las mujeres, por lo tanto la historia es siempre del espacio público, de lo que se ha podido verse, registrar, grabarse en la memoria y narrarse.

Las plazas, las calles y aquellos espacios públicos son vistos en perspectiva metodológica, no solo como los soportes materiales donde se da la acción (manifestaciones), sino también como parte de la teoría de la acción pública y corporal desarrollada por Judith Butler (2017), donde los cuerpos presentes no solo buscan reivindicarse, sino también transformar el carácter público del espacio para volverlo también político, para Amorós Puente (1990), otorgar a las mujeres y a todo aquel que no figure en los parámetros de lo masculino, su principio de individualidad. Una concepción del espacio creado por la acción plural, donde aparecen los cuerpos ante ellos y los otros. Dentro del texto de Butler ella cita a Arendt

“Se trata del espacio de aparición en el más amplio sentido de la palabra, es decir, el espacio donde yo aparezco ante otros como otros aparecen ante mí, donde los hombres no existen meramente como otras cosas vivas o inanimadas, sino que hacen su aparición explícita”
(Arendt en Butler, 2017, p. 78)

Es decir que tanto el espacio como su localización son creados a través de la acción plural y sus discursos. Los actos corporales como la gestualidad también hablan políticamente, no lo hacen sólo de manera oral o escrita, la persistencia del cuerpo a través de la performatividad también legitiman esas acciones, es decir que aparecer significa también ser percibidos y valorados, por los que acompañan y también por aquellos que no están participando activamente, el sujeto debe entrar en el campo visual y auditivo de otra persona, sin el espacio público estas percepciones serían casi imposibles.

Si consideramos al desnudo femenino en el espacio público como un acto de subversión, es decir, como algo que busca alterar lo establecido, entender sus mecanismos conlleva también una comprensión de su tiempo-espacio ya que los cuerpos adquieren significado dentro del discurso en el contexto donde se forma y regula su identidad. Para que la subversión sea posible es necesario comprender la complejidad de las normas que gobiernan nuestra historia, aquello que regula, prohíbe y condiciona los cuerpos, los limita a su función reproductiva y necesidad natural, entendiéndolos como sujetos preparados para una maternidad biológicamente necesitada, lo que se busca entonces no es abandonar la norma sino buscar otras maneras de encarnarla y reproducirla, ampliando la ley y buscando nuevos mecanismos para la emancipación que proyecten las posibilidades culturales del futuro.

- **Hipótesis:**

A través de ese análisis de archivos fotográficos y audiovisuales, es posible entender la forma de utilización del desnudo femenino como un mecanismo de acción política que busca poner en cuestión las nociones preestablecidas de “público” y “privado” en un contexto de protesta social. Teniendo en cuenta que todo *cuerpo entendido como político* conlleva un comportamiento, una manera de accionar (Galarza, 2011).

A diferencia de la mirada mediática que relega el desnudo a la opinión pública y lo juzga moralmente; la subjetividad con que las fotógrafas (militantes de las ciudades de Resistencia y Corrientes) capturaron el material, lo contempla como una manera de cuerpo posible, entendiéndolo desde una perspectiva artística y política. La desnudez conecta la performance artística con el feminismo, problematizando las nociones de público y privado y adquiriendo un estatus de mecanismo político, llevando el arte a las calles, proponiendo nuevas líneas de pensamiento popular mayormente centrado en lo creativo y performático.

- **Metodología:**

La siguiente investigación sobre artes es de tipo cualitativa ya que tiene como protagonista a los cuerpos desnudos de las participantes de la marcha de cierre del 32 ENM. Para el análisis primero se recopilarán archivos fotográficos y audiovisuales tomados por las y los mismos participantes de la marcha, y luego se los seleccionará para formar un conjunto de datos concretos que servirán para la investigación. Una vez terminado de recopilar el corpus observaremos y analizaremos detalladamente cómo se representan esos cuerpos a través del registro, si se presentan individualmente entre los demás, o marchan en conjunto con otros desnudos; si están escritos o pintados, su comportamiento durante la marcha, etc. Se tendrá en cuenta no solo la manera de accionar, sino también cómo influye y se transforma el espacio público sobre el cual están operando.

Es importante aclarar que a la hora de analizar los registros no se tendrá en cuenta el carácter técnico de los mismos, es decir la calidad de la imagen, la composición formal, la edición, etc., ya que no se pretende realizar un estudio sobre la fotografía y el video, sino sobre los desnudos y su performatividad. Por lo tanto dicha selección no se basará en esos términos, sino en el contenido discursivo de la imagen, es decir el y los cuerpos cuerpo retratados en sí mismos. Esta noción de cuerpo en el espacio público, también se discutirá en el apartado teórico, ya que no es simple ni *objetiva*. La fotografía y el video son herramientas que nos permitirán observar con claridad y detalle el objeto de estudio. Las imágenes serán

analizadas de forma individual, y también en su totalidad, es decir ordenadas en categorías, para poder narrar el o los sentidos que reúnen a todos esos elementos. Como define Schenettler y Raab (2012):

“Las imágenes, por el contrario, se caracterizan por ser simultáneas e integrales, siendo por tanto “simbolismo presentacional”. La totalidad de las imágenes encierra todos los elementos de sentido que constituyen la unidad simbólica como un todo y los representa todos a la vez. [...] el significado específico de cada elemento individual solo puede ser entendido por, y a través de, el significado del conjunto, por sus relaciones dentro de una estructura holística” (p. 93)

Para el análisis de las imágenes y videos se tendrá en cuenta la teoría performativa presentada y desarrollada por Taylor y Fuentes, (2011), y el análisis visual interpretativo desarrollado por Schenettler y Raab (2012), atendiendo también al desarrollo histórico y teórico de los principales conceptos, donde se podrá aplicar los conocimientos adquiridos dentro del campo de las artes combinadas y así tomar distancia de ciencias sociales como la sociología o antropología.

De un total de 424 fotos y 82 videos recolectados desde julio del 2018 hasta mayo del 2019 seleccionaremos, 22 fotografías y 5 videos, cantidad que consideramos suficiente para encontrar las variables que nos interesan para el análisis. Para la composición del corpus se tendrán en cuenta ciertas características además del desnudo, diferenciar los que están escritos y pintados de los que no, cuáles son esas frases o palabras, a qué denuncias refieren y qué otros signos los acompañan; cómo es el comportamiento de los cuerpos que posan ante la cámara y de los que son capturados instantáneamente. También se someterá al material a distintas técnicas de observación mediante el programa de edición Adobe Premiere Pro CC 2015, como por ejemplo la exportación de algunos frames a fotografías en formato .jpg .

• SEGUNDA PARTE •

En el siguiente apartado se propone un recorrido por los principales conceptos que fundamentarán el análisis y un breve repaso histórico sobre los mismos. Empezando por los Encuentros Nacionales de Mujeres, buscaremos ubicar contextualmente al lector, explicaremos sus orígenes, antecedentes e ideas sobre las cuales se desarrolla, siguiendo por el arte performático y sus encuentros con lo político, su evolución desde los años '70 y sus variantes e incidencias en Argentina y Latinoamérica. Seguiremos con un resumen de la historia de las representaciones de los desnudos femeninos en el arte, durante su período clásico, moderno, posmoderno y contemporáneo, presentando obras y artistas para entender las posibles dimensiones femeninas dentro de lo performático en contextos de espacio público como un acto de subversión. Terminado este desarrollo histórico, presentaremos una explicación teórica sobre nuestros principales conceptos, empezando por performance y performatividad, explicaremos sus diferencias e intentaremos aproximarnos a una teoría lo suficientemente descriptiva, al mismo tiempo justificaremos el protagonismo del cuerpo y las condiciones de selección por parte de lxs artistas y de los espacios de performance, es decir cómo y porqué cobran sentido político cuando la performance índice sobre ellxs. Finalizaremos este apartado con las relaciones entre el desnudo femenino y lo público tanto en el arte, como en las manifestaciones callejeras, las experiencias feministas locales y cómo se relacionan los principales conceptos de nuestro trabajo en este último punto .

HISTORIA

● **Sobre el contexto. Historia y política de los Encuentros Nacionales de Mujeres:**

Después de un largo período de opresiones bajo el régimen militar en Argentina (1976 – 1983) surgen tres años después, en la Ciudad de Buenos Aires, 1986, los Encuentros Nacionales de Mujeres. Aunque esta no es la primera vez que las mujeres se reúnen con fines políticos.

Ya existían, desde la década del '70 en Latinoamérica, en los Estados Unidos, e inclusive antes en Inglaterra, los denominados “grupos de autoconciencia”, reuniones donde las mujeres compartían sus experiencias y sus deseos, debatían sobre sexualidad, sus cuerpos, sus condiciones de trabajo, etc. Podían analizar su cotidianidad, y hasta teorizar para tomar conciencia y dimensión del proceso social y político que suponían sus problemas individuales, que también eran colectivos. Estos grupos se auto-organizaban con el fin único

de conseguir una transformación tanto personal como social (Alma y Lorenzo, 2009). Desde la década del '80, las organizaciones en Estados Unidos y Latinoamérica, comenzaron a posicionarse más desde la acción social, políticxs y activistas se sumaban a los procesos electorales, reorganizaban debates públicos, y también se construían organismos no gubernamentales.

En 1981, Bogotá, Colombia se inician los Encuentros Feministas Latinoamericanos y del Caribe, y en 1985 las Naciones Unidas organizó el “Encuentro Internacional de Mujeres”, donde varias argentinas fueron invitadas a participar del parlamento. Estos antecedentes son los más directos a los Encuentros Nacionales de Mujeres en Argentina, ya que tanto su forma de organización como su funcionamiento y hasta los debates planteados en estos encuentros tienen su correlato en la experiencia local.

La autogestión, la autonomía, la democracia, la horizontalidad y el autofinanciamiento son las bases sobre las que se organizan los ENM. Para evitar la jerarquización y la financiación de empresas o partidos políticos que tienen el objetivo de condicionar estos encuentros a sus propias intenciones capitalistas, y también garantizar el federalismo, es decir, que todos los años suceda en distintos puntos del país y llegue a la máxima población posible.

Se gestionan comisiones organizadoras que trabajan durante todo el año para obtener los permisos y habilitaciones necesarias de los espacios donde funcionarán los talleres y donde se hospedarán y comerán las mujeres durante su estadía. Se dividen en comisiones como cultura, finanzas, funcionamiento, prensa y difusión, etc. si bien la base es la misma todos los años, cada sede se organiza de manera diferente, conservando las características de horizontalidad y autonomía.

Desde 1986 hasta la actualidad los Encuentros Nacionales de Mujeres se realizan ininterrumpidamente, año a año en distintos puntos de Argentina, alcanzando un número de participantes que supera los 50.000 en su totalidad, atrayendo también a mujeres de los países limítrofes e inspirando, por ejemplo, a las militantes uruguayas que desde 2017 también realizan sus encuentros nacionales, basándose en la estructura y funcionamiento de los encuentros regionales. Un año después del 32º ENM en Resistencia Chaco, surge en la ciudad de Corrientes, el Encuentro Provincial Transfeminista, con el objetivo de recorrer y llevar el encuentro a toda la provincia.

Sobre nuestro contexto en particular, la provincia del Chaco fue sede del Encuentro Nacional de mujeres en su decimotercera edición en 1998 por primera vez, con

aproximadamente 30 talleres y 10.000 participantes. Nueve años después vuelve a ser elegida y se llevó a cabo con 71 talleres y más de 60.000 participantes, lo que demuestra un crecimiento exponencial del evento y contexto.

La sede Las Heras 727 de la Universidad Nacional del Nordeste estuvo particularmente involucrada y prestando sus instalaciones con el 32° ENM, llevándose a cabo en el campus de Resistencia diversos talleres y actividades, como por ejemplo el inicio de la marcha de cierre. También lo estuvieron las instalaciones del Instituto del CONICET IIGH. Podremos observar mediante el material documental recopilado la masiva participación de alumnas, docentes, no docentes, centros de estudiantes y agrupaciones estudiantiles de esta universidad. Esta cercanía, que es también artística, fue una de las razones por las que elegimos al ENM, y más tarde a la marcha de cierre como objeto de estudio.

En Chaco se han registrado, según el censo nacional del año 2010⁴, más de 20.000 mujeres originarias, pertenecientes a las comunidades Qom, Mocoví y Wichí principalmente, quienes tuvieron una presencia importante en el 32 ENM, para muchas fue la primer vez a la que pudieron asistir a un evento feminista semejante. Sin embargo, el taller de mujeres originarias se llevó a cabo en la primera edición bajo el nombre “La mujer india”, y no se repitió hasta 1990 que apareció como “Mujer Aborigen”, y desde 2003 se titula “Mujeres de los pueblos originarios”. Resistencia fue elegida como sede en el 31° ENM, entre otras cosas, para darles la oportunidad de participación a las mujeres de pueblos originarios de la región, su participación garantiza el plurinacionalismo y la diversidad cultural. Lo mismo sucedió con la elección de Chubut al año siguiente, las representantes de los pueblos Mapuches y Tehuelches subieron al escenario durante el acto de cierre, para postularse como próxima sede, y pedir la intervención del encuentro en sus tierras para aportar a la visibilización de las luchas de este sector de la sociedad⁵.

Otro taller que cobró relevancia durante el 32° ENM fue “Activismo gordx”, se presentó por primera vez ese año, luego de ser rechazado por la comisión organizadora, se compartió a través de redes sociales una carta abierta de los grupos de activistas donde explican por qué es

⁴ A partir de este año se incorporó en los cuestionarios del censo preguntas específicas para relevar datos sobre comunidades originarias en Argentina.

⁵ Según el Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas del 2010, en la provincia de Chubut se registraron 43.279 personas que se autoreconocen descendiente de, o perteneciente a un pueblo originario, el 73,4% se autoreconoció al pueblo mapuche y 21.377 de ese total son mujeres, una cifra muy cercana a la de la provincia del Chaco el mismo año.

importante su presencia en el encuentro⁶, convocando un gran pedido popular que dio como resultado su aceptación y aprobación.

La presencia de las mujeres originarias y de Activismo Gordx han sido unas de las tantas protagonistas del 32° ENM, encabezaron también la marcha de cierre y tuvieron sus espacios en los actos de apertura y clausura, ambos talleres siguieron vigentes en las ediciones siguientes. Esta sede también fue testigo del primer discurso de apertura leído por una mujer trans en la historia de los encuentros nacionales de mujeres, la Lic. Sofía Díaz, y la primera marcha contra los travesticidios y transfemicidios. Las participantes coparon toda la ciudad, sus plazas, calles, escuelas, estadios, etc. y el encuentro se desarrolló durante los tres días sin mayores inconvenientes⁷.

Dos años después, en la ciudad de La Plata se propone, aunque no de manera oficial, reemplazar “nacional” por “plurinacional”, y “mujeres” por “travestis, transexuales, bisexuales, lesbianas, no binarios, etc.” en respuesta a un reclamo presente a lo largo de la historia de los encuentros. El primero tomó entidad en las sedes anteriores de Resistencia y Trelew donde la presencia de las mujeres originarias de las comunidades Wichi, Toba, Qom, Mapuche, encabezó la marcha de cierre, así como también la diversidad de identidades de género y sexualidades. Lo que demuestra que, si bien puede tener sus bases sólidas, existe siempre la posibilidad de evolucionar en respuesta a las necesidades y reclamos de los distintos movimientos.

• Los encuentros entre la performance y la política. *Artivistas en América:*

Durante la década del ‘70 Latinoamérica sufría tiempos de extrema violencia, golpes militares, masacres y desapariciones, mientras el arte performático crecía con gran ímpetu,

⁶ [...] Este taller significa para nosotras la posibilidad de seguir construyendo redes de acción política nacionales que puedan intensificar la tarea que venimos desarrollando muchas mujeres, bisexuales y lesbianas cis y trans en torno a nuestras gorduras, especialmente en torno a la violencia y discriminación que vivimos diariamente en el acceso a la salud, el empleo, la vivienda y otros derechos humanos fundamentales, violencia que experimentamos en la circulación por el espacio y el uso del transporte público, en las relaciones sexo afectivas y en el territorio sociocultural en el que nos movemos. La apertura de este taller es una oportunidad histórica para complejizar los modos en que se vincula la violencia heterocispatriarcal, con la violencia económica del neoliberalismo y la violencia sobre el control de la autonomía de los cuerpos. [...]

⁷ Sin embargo el lunes 16 de octubre, luego del acto de cierre, un grupo de vecinxs autoconvocadxs se reunieron en plaza 25 de mayo para perseguir y agredir verbal y físicamente a las mujeres que se encontraban esperando sus autobuses para volver a sus ciudades, aprovechando la desconcentración y la ausencia de los operativos de seguridad. Un intento por interrumpir violentamente la libre expresión y circulación de las mujeres en el espacio público. La comisión organizadora acudió rápidamente para atender a las víctimas y denunciar lo sucedido. El Encuentro Nacional de Mujeres ha tenido sus efectos en la ciudad de Resistencia, no solo por el rechazo de cierto grupo, como mencionamos, sino también por sus incidencias positivas.

este contexto influyó directamente sobre lxs artistas y activistas de la época, toda acción performática se transformó en un acto con resonancias locales y una resistencia a la censura, “los militares podrán controlar todo, menos los cuerpos de los ciudadanos que se expresan perfectamente con gestos mínimos.” (Taylor y Fuentes, 2011, p. 11), es decir que la performance, a pesar de las tradiciones, es siempre un brote in-situ que cobra fuerza local.

Si bien el mayor desarrollo en los inicios de las artes performáticas en latinoamérica lo podemos observar en México, que se encontraba directamente influenciado por Estados Unidos, Argentina también tuvo sus pionerxs.

Una de las primeras artistas en incursionar fue Marta Minujin, quien empezó a definir lo que hoy llamamos *happening*. En 1960 obtuvo una beca del Fondo Nacional de las Artes con la que pudo viajar a París, Francia, donde en 1963 presentó “La destrucción”, invitó a sus amigxs artistas a que llevaran un objeto, con el que más representados se sintieran para incinerarlos. La intervención funcionó en un terreno baldío al aire libre donde también prendió fuego todas sus obras realizadas durante su estadía en París, en palabras de la artista, en su bitácora de ese mismo día, “Crear para destruir, quemar mi identidad”, sus esculturas de colchones dejaron de ser arte visual y objetual para convertirse, mediante un acto performático, en arte efímero.

Aunque la escena artística en argentina durante los '80 y '90 se particulariza por estar teñida principalmente por los temas relacionados a la dictadura militar y la vuelta de la democracia, también recibió un fuerte espíritu moderno experimental que ya se venía trabajando desde los años anteriores. Taylor (2012) define *artivistas*, un juego entre las palabras “artistas” y “activistas”, a aquellxs que usan la performance para intervenir los contextos o debates políticos en que viven. Durante y posteriormente a la época dictatorial en América, estas fusiones entre el arte y la militancia sucedían de manera recurrente, naciendo así distintos grupos artísticos y organizaciones feministas como por ejemplo “Polvo de Gallina Negra” en México, 1983, integrado por Mónica Mayer y Maris Bustamante; las “Guerrilla Girls”⁸ en Nueva York, 1985, entre otros, quienes usaban el arte para hacer política y reconocían a la política como una forma de arte (Taylor, 2012).

⁸ Este grupo se ha conservado siempre en el anonimato, tampoco se sabe cuál es el número exacto de integrantes.

Las Guerrilla Girls han preguntado en 1989 “¿Las mujeres tienen que estar desnudas para entrar en el Museo Metropolitano?” en un afiche publicitario⁹ colocado en un estacionamiento de Nueva York, las artistas parodian la clásica obra de Ingres, “La gran odalisca” (1814), reemplazando la cara de la mujer representada por una máscara de gorila gruñendo, el cuadro original pierde su carácter sublime de contemplación y admiración para confrontar al espectador e invitarlo a la reflexión, se abandona la alusión erótica y se propone una mirada política.

En Guatemala, la artista visual, poeta y performer, Regina José Galindo, trabaja desde 1999 temas relacionados con la violencia social, las injusticias y discriminaciones raciales y de género de su contexto, y aunque usa su arte como una herramienta de denuncia, no se considera activista. Para Galindo existe una idea romántica sobre aquellxs que luchan por el cambio social, opina que esto no es ni heroico ni romántico, la fuerza política de la performance es suficiente mientras impulse a los espectadores a reflexionar sobre lo acontecido (Taylor, 2012).

Jesusa Rodríguez, performer y senadora de la República Mexicana por el partido Morena desde 2018, rescata el carácter transformador de la performance, en palabras de la artista: “lo que verdaderamente importa es que ponga al espectador de frente ante su propia capacidad de transformación, [...] porque lo esencial del ser humano es que lleva en sí la posibilidad de transformarse en todos los demás” (Taylor, 2012, p.36). Así como el contexto afecta a lxs artistas, los actos performáticos también tienen consecuencias en el mundo, aunque tal vez no tengan el poder deseado, es decir, aunque las situaciones que denuncian no se reviertan o solucionen totalmente luego de su intervención, incidir en el pensamiento y llamar a la reflexión de lxs espectadores ya es tarea suficiente.

Si bien en la actualidad seguimos observando obras que tratan sobre la época militar, otros debates también se hacen presentes. El tres de junio de 2015 sucedió en Argentina la primer marcha nacional bajo la consigna “Ni Una Menos”, desde la fecha el feminismo ha vuelto a cobrar protagonismo en los medios, el arte y la sociedad, tres años después, el seis de diciembre de 2018 se realizó la Marcha por Lucía Pérez¹⁰, donde la compañía de teatro físico y danza aérea “Expresión mole” realizó una intervención: cinco mujeres desnudas, inmóviles

⁹ Han utilizado nuevamente este recurso de los carteles publicitarios en otros casos, para denunciar, por ejemplo, el racismo y el machismo.

¹⁰ Joven asesinada y abusada en octubre del 2016, caso que se volvió rápidamente popular y mediático. En noviembre de 2018 la justicia absolvió a los acusados.

dentro de bolsas transparentes se colgaron de las rejas de un edificio en el cruce de las calles Diagonal Norte y Florida de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, exigiendo justicia, acompañadas de carteles con distintas frases como “basta de impunidad”, “nos están matando”, “no somos el banquete de tu abuso”, etc.

El activismo político tuvo una fuerte influencia sobre lxs artistas, y viceversa, evidenciando el carácter histórico de los cuerpos, es decir “el conjunto de relaciones vivas, [...] las condiciones infraestructurales y ambientales, de su vida y su actuación” (Butler, 2017, pp. 69) por ende, de la performance, funcionando como una herramienta para cuestionar e irrumpir las normas establecidas, explorando nuevas formas de hacer arte y política.

- **Breve repaso sobre el desnudo femenino y sus representaciones en el arte:**

La desnudez es entendida como una forma y clasificación de arte, en su período clásico europeo las mujeres eran el tema principal. Generalmente sus representaciones eran pensadas para la contemplación y satisfacción masculina, donde se elevaba al varón a la categoría sexual primaria de macho y se reducía a la mujer a la de hembra, se diferenciaba al artista y espectador como propietario, quienes eran generalmente hombres de las clases privilegiadas, y a la mujer como objeto, cosa o abstracción (Berger, 1972).

El análisis feminista de la representación se cimenta en la distinción entre el *desnudo corporal* y el *desnudo artístico*, categoría presentada por Berger (1972), quien diferenció al primero como un tipo de vestimenta y al segundo como mera categoría artística, pero Kenneth Clark (1981), resalta una categoría más, donde no existe ninguna matriz de lo incómodo: la de su uso culto. Las pinturas y estatuas de mujeres podían ser alegorías, símbolos o atributos del buen gusto, pero todo aquel desnudo que no entrara en sus cánones de belleza era censurado, un ejemplo es el caso de la pintura “El origen del mundo”, Courbet, 1866¹¹, obra que permaneció oculta por ser categorizada de obscena y mal gusto por los críticos de la época, fue redescubierta en el año 1995 y trasladada al Museo D’Orsay, París donde se encuentra exhibida actualmente.

En la modernidad, el desnudo sufre también la misma ruptura que la idea de “lo real”, pero esto no significa que las mujeres hayan cobrado en esta etapa un rol diferente. La contemplación y erotización femenina sigue estando presente no solo en el arte, sino también

¹¹ En esta obra se exhibe una vagina en primer plano y de frente, la mirada femenina está ausente ya que es un cuerpo sin rostro, lo que nos observa y observamos es una vagina, que a diferencia de los cánones clásicos, tiene vello púbico que en la época simbolizaba la potencia sexual femenina y la pasión, dos características prohibidas para las mujeres, en los desnudos renacentistas el deseo femenino está ausente.

en las publicidades y los medios de comunicación, inclusive en las obras de vanguardia, como las famosas *Señoritas de Avignon* de Pablo Picasso (1907), donde cinco mujeres posan y exhiben por completo sus cuerpos desnudos al pintor que las representa desde su mirada y subjetividad.

En la década del '60 las críticas y artistas feministas repensaron al cuerpo y sus usos, desafiaron los estándares estéticos, tanto en el arte como en la sociedad, señalaron que aquellos cánones eran eurocéntricos y patriarcales y exigieron una reescritura integral de la historia del arte, donde se reconocieran a las artistas femeninas y se examinen las implicancias políticas de la representación del cuerpo de la mujer en las artes visuales. Este desafío a las “verdades” históricas coincide con el surgimiento de la posmodernidad, cuando los principios de pureza, progreso histórico y autenticidad fueron sustituidos por la creencia de que toda experiencia está mediatizada de algún modo, aquellos que entendemos por “natural” incluye una ideología controladora y es, por lo tanto, político (Heartney, 2013).

En la década del '70 las historiadoras feministas de arte comenzaron a investigar por qué el desnudo femenino había sido el tema más recurrente en el arte renacentista, mujeres como Linda Nochlin, Griselda Pollock, Carol Duncan y Ann Sutherland Harris examinaron los mensajes que transmitían aquellos cuerpos exhibidos como carne núbil servida a modo de alegorías de la virtud, la justicia y la verdad, y se preguntaron por qué las representaciones de hombres y mujeres eran tan diferentes en las obras clásicas (Heartney, 2013).

Ana Mendieta, artista conceptual, visual, y performer de origen cubano, que emigró a Estados Unidos en 1961. Presentó en 1973, Iowa, City “Rape Scene”, el día de la performance invitó a sus amigos a cenar a su casa, quienes al entrar se encontraban con el cuerpo de la artista atado de pies y manos, desnudo de la cintura para abajo y ensangrentado sobre la mesa. Esta obra está basada en un caso real de una estudiante de la Universidad de Iowa que había sido violada ese mismo año, y representa una denuncia clara contra la violencia ejercida sobre los cuerpos.

Durante 1974 a 1979 la artista neoyorquina Joan Semmel sustituyó la mirada masculina por la femenina, creando una serie de pinturas en las que reprodujo su propio cuerpo y el de sus amantes desnudos desde una perspectiva literalmente femenina, tal y como ella las veía. Sylvia Sleigh desde la década del '60 hasta fines de los '70, resignificó obras clásicas del desnudo europeo, como “La Venus de Urbino” (1538) de Tiziano, “La Venus del espejo”, Velázquez, 1647, entre otras Venus y Odaliscas de los grandes maestros clásicos,

reemplazando la figura femenina por la masculina, revirtiendo el principio renacentista del hombre como espectador dominante y la mujer como objeto a contemplar.

Hannah Wilke en 1974-1975 creó una serie de fotografías llamada “S.O.S Starification (Object Series)”, en español: “Hambruna, serie de objetos”. La performer creó vaginas pequeñas de chicle, y se las pegó en el cuerpo, posó sensualmente desnuda ante la cámara, parodiando a las modelos de revistas de la época, y remitiendo con su título a los desórdenes alimenticios a los que se ven sometidas las mujeres que trabajan en los medios de comunicación hegemónicos, Wilke confesó que eligió el chicle porque para ella era la metáfora más acertada sobre la mujer estadounidense “la masticas, obtienes lo que quieres de ella, la desechas y consumes de nuevo”.

Podemos evidenciar en las obras mencionadas anteriormente, cómo estas artistas han utilizado al desnudo como herramienta discursiva para la crítica social, tomaron sus recursos para llamar a la reflexión sobre los valores socialmente atribuidos a los cuerpos masculinos y los femeninos, cuáles son las costumbres sexuales y los placeres permitidos. Heartney (2013) explica que si bien mediante el desnudo se pueden reforzar los estereotipos también, atravesada por un discurso feminista, se pueden subvertir. Estas artistas propusieron reflexionar los paradigmas sobre los cuerpos y, principalmente sobre el desnudo femenino, representaron en sus obras otras corporalidades que no eran pulcras ni pasivas, ni eróticas ni pornográficas, ni se prestan como un objeto de colección y admiración como pudimos ver en las representaciones más clásicas. Mediante la performance o las artes visuales utilizaron sus cuerpos como herramienta de denuncia, cuestionando radicalmente lo establecido, reconstruyeron la historia del arte desde una nueva perspectiva feminista.

PRINCIPALES CONCEPTOS

- **Introducción a la teoría del arte performático y lo performativo:**

Desde sus inicios, entre la década del ‘60 y ‘70, hasta la actualidad, el concepto de performance es discutido, podríamos empezar por la definición, desde la lingüística antropológica¹², de Lucía Golluscio (2002) en “Etnografía del habla”, donde la define como una *ejecución o actuación*, asociándolo semánticamente con hacer o actuar, y cómo se aplica de manera extendida en el arte. Aunque esta definición suene limitada el hacer es fundamental para que los seres humanos aprendan a medida que imitan, repitan e internalicen los actos de

¹² El estudio del ser humano a través del lenguaje

los demás, pero la performance no se limita solamente a la repetición mimética, incluye también la posibilidad de cambio, crítica y creatividad, los elementos reiterados se re-actualizan en cada nueva instancia (Taylor, 2012). A través del cuerpo, la acción y el comportamiento social es posible generar y transmitir conocimiento, actos de transferencia donde se permite que la identidad y la memoria colectiva se traspase a través de ceremonias compartidas o comportamientos reiterados.¹³

Por otro lado, el antropólogo Victor Turner se basa en la raíz epistemológica francesa de la palabra “parfounir”, que significa completar, o realizar de manera exhaustiva. Entiende a la performance como un acto simbólico, donde lxs performers revelan el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura, funcionando como co-partícipe de lo real, en oposición a las otras definiciones que lo presentan como una *puesta en escena*, algo artificial, construido y ficticio (Taylor y Fuentes, 2011).

Stambaugh (Taylor y Fuentes, 2011). lo define como una *esponja mutante*, algo que absorbe ideas y metodologías de varias disciplinas para aproximarse a nuevas formas de conceptualizar el mundo. La performance artística nace como un reclamo por la ausencia del cuerpo vivo en el arte, y surge de varias disciplinas como la antropología, el teatro, la lingüística, la sociología y las artes visuales, pero se enfoca principalmente en el estudio del comportamiento humano, sus prácticas corporales, actos, rituales, juegos y enunciaciones, por eso también decimos que es posdisciplinario, porque trasciende sus separaciones y fronteras, combinando muchos elementos para crear algo inesperado, chocante y llamativo.

La performance se caracteriza por ser un acto de intervención efímero, ya que no necesita de espacios designados para existir, sólo el cuerpo del artista y el público, “[...] performance viene a construir una provocación y un acto público casi por definición, aunque lo político se pueda entender a veces más como ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática” (Taylor, 2012, p.18). Es siempre un brote in-situ, es decir que las acciones responden al contexto en el cual se encuentran operando, puede suceder en cualquier sitio y momento, cuestionando la convención modernista de que el arte es autónomo de la vida social, borrando las fronteras entre “vida” y “arte”.

Como hemos presentado en el marco teórico, distinguimos performance como aquella disciplina que incluye elementos teatrales y dramáticos, y performativo a las prácticas

¹³ Richard Schechner dice que, por ejemplo, la raza o el género, se pueden estudiar o entender como performance, ya que la performance es una práctica y una epistemología. (Taylor, 2012)

culturales, aunque este énfasis en el aspecto artificial limita su concepto a lo construido, cuando en lecturas más complejas, como hemos visto, es reconocida como “co-partícipe de lo real”. Cuando hablamos de la teatralidad de la performance nos referimos a que la misma funciona como un lente metodológico que señala o enmarca al objeto de estudio con el teatro, pero no refiere exclusivamente a este, ni funciona como su adjetivo, sino que nos muestra que las cosas pasan como en un escenario con participantes supuestamente en vivo (Taylor y Fuentes, 2011). La teatralidad es una acción o trama estructurada, controlada y consciente, por lo tanto política, el artista conoce el discurso que está elaborando a través de su cuerpo y sus acciones, y las incidencias, recibe y proyecta sobre su entorno físico y los espectadores. Su construcción vale por su eficacia, sin cuestionarse si la situación a la que alude es verdadera o falsa, sino si funciona o no, si es memorable, la performance no se juzga en términos de ser/aparecer, sino de que lo afectivo es lo efectivo (Taylor, 2012).

Si bien el cuerpo es el protagonista en toda performance y podemos evadir al lenguaje oral, no significa que éste último no juegue un rol importante. J. L. Austin (1982) caracteriza como performativo al lenguaje como acto¹⁴, a las palabras que hacen algo, más que una mera descripción de un hecho, un hecho en sí, estas enunciaciones performativas, sólo funcionan dentro de un contexto con circunstancias y convenciones específicas.

“[...] expresiones lingüísticas que no pueden ser subsumidas en ninguna categoría gramatical admitida hasta ahora, excepto la de “enunciado” [...] Se pueden hallar expresiones que satisfacen estos requisitos y que sin embargo:

A) no “describen” o “registran” nada, y no son “verdaderas o falsas”; y

B) el acto de expresar la oración es realizar una acción, o parte de ella, acción que a su vez no sería normalmente descrita como consistente en decir algo. [...]

E.a.) “Sí juro (desempeñar el cargo con lealtad, honradez, etc.)” expresado en el curso de la ceremonia de asunción de un cargo” [...]

En estos ejemplos parece claro que expresar la oración (por supuesto que en las circunstancias apropiadas) no es describir ni *hacer* aquello que se diría que hago al expresarme así, o enunciar que lo estoy haciendo: es hacerlo.” (Austin, 1982, p. 45-46)

Lo performativo remite entonces a una propiedad del discurso, y no a una cualidad o adjetivo de performance, decir que un sujeto es performativo no implica que éste posea cualidades dramáticas, sino que es producto de una serie interminable de enunciaciones y actos disciplinarios que influyen en la construcción del mismo. Este término denota la forma

¹⁴ También se puede encontrar en algunas traducciones como “expresiones realizativas”, “realizativo” o “realizar”.

adjetivada del aspecto no discursivo de la performance, y performático refiere a las características espectaculares o teatrales de un determinado suceso.

En conclusión, podemos encontrar variadas teorías sobre la performance, ya que su historia se caracteriza por su inestabilidad y su regla principal: ir contra las normas. En su carácter posdisciplinal transgrede sus barreras y sus límites, y si bien hemos intentado llegar a una teoría delimitada, reconocemos que la performance “implica simultáneamente un proceso, una práctica, un acto, una episteme, un modo de transmisión, un desempeño, una realización y un medio de intervención en el mundo” (Taylor y Fuentes, 2011, p.28).

- **El cuerpo, los cuerpos:**

La performance se centra radicalmente en el cuerpo del artista y explora sus límites de muchas maneras, por ejemplo: Marina Abramovic en “Ritmo 5” (1974) se cortó el cabello, y las uñas de las manos y los pies, mientras permanecía fuera de una estrella encendida dibujada en el suelo con petróleo, luego saltó a su centro y se desmayó por asfixia, tuvieron que sacarla ya inconsciente varios médicos y también parte del público. La artista buscaba encontrar la energía del dolor extremo. Regina José Galindo practicó la tortura del waterboarding¹⁵ varias veces consecutivas en su obra “Confesión” (2007) en memoria de lxs desaparecidxs y torturados durante el régimen militar en América Latina. Stelarc, desde la década ‘70 hasta el 2012, suspendió en varias oportunidades a su cuerpo con ganchos metálicos atravesados en su piel para poner a prueba su elasticidad y resistencia, también se implantó en 2007 una oreja en el brazo izquierdo. Estos son sólo algunos de los muchos ejemplos de cómo la performance puede llegar a lugares extremos de experimentación.

El cuerpo, la materia prima de toda performance, es un espacio que se vive de forma intensamente personal, siendo producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo visibilizan o invisibilizan a través de las nociones de género, sexualidad, raza, clase, pertenencia, etc. Es un espacio político, un mediador entre el arte y la sociedad. Los cuerpos son un conjunto articulado de representaciones, imágenes, ideas, actitudes, técnicas y conductas encarnadas, en una configuración corporal determinada. Sobre ellos intervienen el contexto y las prácticas cotidianas, recibimos desde una primera instancia las normas que afectan a la construcción como sujetos, somos susceptibles a su acción, nos vemos forzadxs a representar, por ejemplo,

¹⁵ En su traducción al español significa “submarino”. Consiste en una práctica de tortura utilizada principalmente para extraer información, mediante la asfixia o ahogamiento. Llevada a cabo en cárceles clandestinas durante gobiernos militares y también en gobiernos democráticos en países como Estados Unidos.

el género que se nos ha asignado según el sexo biológico con el que nacemos, pero existe en la performance un espacio indecible dentro de lo normativo donde podemos innovar, y representar nuestro género y nuestro cuerpo con otras normas que no son necesariamente las atribuidas en esa primera instancia (Butler, 2017).

“No podemos hablar de un cuerpo sin saber qué lo sostiene y qué relación mantiene con ese sostén [...] El cuerpo no es tanto una entidad como un conjunto de relaciones vivas; el cuerpo no puede ser separado del todo de las condiciones infraestructurales y ambientales de su vida y de su actuación.” (Butler, 2017, p.69)

Cada cuerpo posee su carácter histórico, por lo tanto cada performance funciona dentro de un sistema de poder subyugante, en el que es un producto más. Las conquistas, las dictaduras, el patriarcado, el capitalismo, las religiones, etc., construyen sus propios cuerpos en base a sus normas, que responden y funcionan dentro de sus sistemas de poder (Wa Thiong'o en Taylor y Fuentes, 2011).

En la actualidad los cambios del cuerpo humano se pueden observar en las distintas técnicas y disciplinas corporales que se fueron desarrollando. La tecnología puede reemplazarlo y sustituirlo, a la vez que se convierte en una forma de imaginar nuevas corporalidades radicalmente alteradas, como por ejemplo los *cyborg*, “criatura híbrida [...] Posteriores a la segunda guerra mundial compuestos, en primer término, de humanos o de otras criaturas orgánicas tras el disfraz de la “alta tecnología”, [...] controlados ergonómicamente y capaces de trabajar, desear y reproducirse.” (Haraway, 1991, p.62). Stelarc, ejemplifica cómo Internet genera nuevos acoplamientos físicos y colectivos, en este espacio lo que adquiere importancia, no es meramente la identidad del cuerpo, sino su conectividad y su interfaz, lo que permite nuevas formas de acceder, conectar y cargarlo en la red (Taylor, 2012).

Nuestro sentido del espacio también ha cambiado, lo digital se ha convertido en una extensión del cuerpo humano, podemos distinguir entre lo orgánico y lo electrónico, y entre el espacio “real” y “virtual”. Existen muchos tipos de cuerpos que conviven y discuten entre sus dimensiones materiales y sus diferencias, como por ejemplo los reproductivos, es decir aquellos que tienen la capacidad biológica de gestar, los cuerpos contra la violencia sexista, contra la guerra, los lésbicos, queer, los del arte, contra la discriminación y precarización laboral, etc., y todos aquellos que van apareciendo según lo reclame su contexto para visibilizarse y resignificarse a sí mismos y los espacios que ocupan (Heartney, 2013). A través

de la performance podemos re-contextualizar, re-significar, reaccionar, clasificar, parodiar, performar y re-performar de maneras diferentes, como acto estético y como intervención política posibilita que los cuerpos encaren estas nuevas subjetividades, y que también supongan una tensión crítica frente a ellas, “son agentes de contestación, transgresión y cuestionamiento de estereotipos, valores y asignaciones diferenciales de espacios, poderes y tiempo” (Galarza, 2011, p. 76) a través de nuestros cuerpos y su performatividad podemos apoyar los sistemas de poder o subvertirlos.

- **El no-lugar, y las políticas de los espacios de performance:**

Así como definimos a los cuerpos, los espacios de la performance son también áreas de poder y por lo tanto, políticas. El espacio performático nunca está vacío y carga, dentro de él, las historias de todas las acciones e intervenciones antes realizadas. WaThiong'o en “Estudios avanzados de Performance” (Taylor y Fuentes, 2011) llama *no-lugar* a la característica efímera de toda performance, su capacidad de poder suceder en cualquier momento y espacio, sin necesidad de un escenario delimitado, todo es un posible espacio de performance, donde lx performer podrá experimentar, construir y reconstruir las políticas del mismo. El objetivo de la obra y también su eficacia dependen tanto de los cuerpos, como su acción, discurso y su contexto.

El mismo autor, define que hay tres *espacios de performance*, el primero está constituido por las relaciones internas de la obra, es decir, las partes que conforman la escena, la relación entre lxs performers, los elementos sonoros y visuales, la escenografía, el público, etc., donde la performance incorpora a sí misma el espacio arquitectónico de paredes materiales y/o inmateriales, por ejemplo las limitaciones tanto del lugar físico, como las legales. Otro de sus espacios, el segundo, está constituido por la totalidad de sus relaciones externas con esas relaciones internas, es decir, “[...] la política del espacio de la performance bien puede residir en el campo de sus relaciones externas; en su compromiso conflictivo o real o potencial con todos los demás santuarios de poder [...]” (Wa Thiong'o, en Taylor y Fuentes, 2011, p. 374). Taylor (2012) define como *santuarios de poder* a todo aquel espacio que para el Estado es “sagrado”, de gran peso y valor político, como por ejemplo los edificios estatales, las iglesias y también el espacio público en sí.

El tercer espacio se conforma de la totalidad de los factores internos y externos en relación con el tiempo, de lo que fue y hace a su historia, de lo que puede venir, los recuerdos que albergan ese lugar y los anhelos que puede generar. El espacio de la performance es siempre

un lugar de fuerzas físicas, sociales y psíquicas en la sociedad, que forman parte de la conciencia instintiva. Por lo tanto es siempre imprescindible conocer todos los espacios de performance para comprender la obra.

El Estado-Nación, como sujeto organizador de la sociedad, considera al territorio entero su área de performance, delimitando el espacio como un recinto cerrado, mediante los controles fronterizos regula quiénes entran y quiénes salen, efectuando su propia performance en el ejercicio diario de poder sobre sus fronteras, al mismo tiempo puede prohibir, censurar, reprimir y encarcelar a todo aquel sujeto que no opere según sus normas; mientras más abierto sea el espacio de performance, más peligroso puede resultar para aquellos que buscan limitarlo. Según Ngûgi Wa Thiong'o (2011) El Estado tiene poder sobre todas las áreas de performance que se encuentran en su territorio, mientras que lxs artistas sólo pueden ejercer este dominio mediante la performance, es decir en el momento en que sucede la acción, pero ambos comparten el público lo que resulta en una lucha entre las artes y el Estado, una batalla por el espacio, su definición, delimitación y regulación entre las representaciones de poder.

“El espacio de performance significa apertura, el del Estado, confinamiento. El arte derriba las barreras entre los pueblos; el Estado las levanta. El arte surge de la lucha humana por liberarse de su confinamiento. Pueden ser naturales, políticas, económicas, sociales y espirituales. El arte anhela la mayor cantidad posible de espacio físico, social y espiritual para la acción humana. El Estado trata de demarcar, limitar y controlar” (Wa Thiong'o en Taylor y Fuentes, 2011, p. 371)

La política del espacio de performance es mucho más que una lucha por el espacio físico, incluye también todos los aspectos de poder y del ser en una sociedad, tiene que ver con aquello que constituirá lo nacional y lo predominante. Los asuntos del espacio de performance también están ligados a los de la democracia, la sociedad civil y a los de clase, es también una lucha por el espacio democrático y la justicia social (Wa Thiong'o en Taylor y Fuentes, 2011).

El 32º Encuentro Nacional de Mujeres genera, particularmente en la marcha de cierre pero también durante el desarrollo del evento, un espacio para compartir entre lxs presentes, expone en los distintos escenarios públicos aquello que no suele ser admitido o aceptado por la sociedad y el contexto que lo rodea, no solo a través del desnudo femenino, sino también, por ejemplo, con lxs cuerpxs disidentes. Desafía ese espacio sacando a la diversidad de lo privado, donde antes estaba escondida, y la presenta de manera masiva, acompañada por

muchos otros cuerpos buscando un reconocimiento público, respondiendo a la lucha por la política de los espacios de performance de la que nos habla Wa Thiong'o.

Teniendo presente constantemente la relación con su entorno, el desnudo femenino explora las posibilidades físicas y discursivas de la performance, a través de un registro fotográfico y audiovisual podemos observar cómo se desarrollan y se comportan en la marcha de cierre del 32° ENM, para entender a qué nos referimos con *cuerpos políticos* y como la performatividad de los mismos en contexto de manifestación afecta tanto a lxs participantes como a los espacios públicos en los que incide.

- **El desnudo femenino en el espacio público:**

Si el espacio público es el del *reconocimiento* y donde los social cobra valor, y lo privado el de las *idénticas* (Amorós Puente, 1990) , conquistar el espacio público se convierte en uno de los objetivos tanto del performance, como del feminismo. Recordemos, como ya hemos mencionado, que el desnudo está prohibido en el espacio público y calificado jurídicamente como acto obsceno, sin embargo podemos verlo aparecer en protestas públicas y también en el escenario artístico.

Los encuentros nacionales de mujeres no son los únicos espacios donde podemos observar al desnudo femenino en el espacio público, otros contextos de protestas ya lo habían presenciado. Tomaremos algunos casos nacionales donde el desnudo fue utilizado como herramienta de protesta para analizar sus incidencias y las diferentes repercusiones que ha provocado en el espacio público.

La desnudez es acallada y reprimida inclusive antes de ocurrir, el 8 de septiembre del 2015, alrededor de las 16hs, en Resistencia, Chaco, un grupo de jóvenes estudiantes de la Lic. en Artes Combinadas de la FADyCC realizó una performance en la plaza 25 de mayo, frente a Casa de las Culturas y la Casa de Gobierno, en un punto central de la ciudad, donde hombres y mujeres intercambiaban sus ropas con el mensaje de “Somos todxs iguales”, para derribar los estereotipos de género y buscar la igualdad entre los géneros. Durante el acto los vecinos llamaron al 911 y lxs estudiantes fueron llevados a la comisaría seccional segunda antes de terminar con la intervención. Los portales de noticias de la ciudad se jactaban del exitoso operativo policial, y compararon el acto con el de dos adultos en estado de ebriedad que habían promovido incidentes el mismo día por la mañana. Una de las performers, Celeste Iriani, hizo público su rechazo ante el operativo al día siguiente mediante su cuenta de

facebook¹⁶. El texto narra lo sucedido desde la perspectiva de la artista, quien explica detalladamente todas las intenciones de la obra, mientras que los portales de noticia se encargaron de banalizarlo y rebajarlo a un acto adolescente de insurrección fallida. El desnudo en este caso ni siquiera era el tema principal de la obra, sin embargo, como bien explica Iriani, estar semidesnudxs fue suficiente para causar revuelo e indignación en los vecinos.

Otro gran revuelo social y legal fue lo sucedido en febrero del 2017 en Necochea, donde veinte policías expulsaron a tres mujeres de la playa de la provincia de Buenos Aires por hacer *topless*, es decir mostrarse sin corpiño, el juez de Necochea salió por los medios a explicar por qué mostrar los pechos en la playa no constituye un delito, y se convocó a una marcha nacional bajo la consigna de “tetazo”. Apenas tres días después, en el obelisco de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el epicentro del país, cientos de mujeres autoconvocadas, de distintas agrupaciones y partidos mostraron sus pechos en respuesta a la censura, pidiendo la reformulación del artículo 70 de la ley 8031/71 del código de Faltas bonaerense¹⁷, y la autonomía por sus cuerpos. Los dos años posteriores al 32 ENM en sus ediciones en Trelew y La Plata, bajo la misma consigna de “tetazo”, previa a la marcha de cierre, un grupo de mujeres convocadas por el Movimiento Socialista de los Trabajadores (MST), y otras organizaciones de izquierda, mostraron sus pechos desnudos frente a la Iglesia Catedral de cada ciudad, en reclamo por la separación de la Iglesia y el Estado y el aborto legal, seguro y gratuito¹⁸.

¹⁶ “[...] Un culo. Un culo está bien cuando está en una pantalla grande entangado. Un culo está bien cuando está impreso, lisito y turgente, listo para ser usado. Un culo está bien, pero un cuerpo que quiere ser escuchado, es completamente inaceptable. Un cuerpo desnudo en la vía pública. [...] Nos denunciaron madres con hijxs por estar desnudxs, me dijeron. Y me pregunto ¿nunca vieron, ni van a ver, sus hijxs un cuerpo desnudo?, ¿por qué es agresivo?, ¿nunca vieron a sus hijxs desnudxs, nunca las vieron a ellas?, ¿no ven ellxs, no tienen un propio cuerpo desnudo? [...] Pero el problema empieza cuando no es un cuerpo heteronormado, heteroformado, normalizado, bajo la suela de la norma, cuando es un varón con corpiño, una mujer sin tetas [...] En esta performance no hubo nada violento, [...] esta performance fue un gesto de amor. Un gesto que daba y pedía amor. Un gesto para decir, acá estamos, existimos, queremos y merecemos existir. Somos amor. Un gesto que pedía escucha. Cuerpos que pedían escucha. Y se trataba de mirar, sí. Lo que no se quiere ver [...]”

¹⁷ Capítulo III Contra la moralidad pública y las buenas costumbres: “Será sancionado con multa entre el quince (15) y el cuarenta (40) por ciento del haber mensual del Agente de Seguridad (Agrupamiento Comando) de la Policía de la Provincia de Buenos Aires, el que con acto, palabra, dibujo o inscripción torpe u obscena ofendiera la decencia pública. La pena se duplicará si el hecho fuera cometido en lugar donde se realizaren actos o espectáculos públicos o lo fuere contra personas del culto, ancianos, enfermos mentales, mujeres o niños.”

¹⁸ Nos referiremos en el resto del trabajo al mismo por sus siglas: ALSG.

El 21 de septiembre de 2016 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, pasadas las 10:00hs cuatro mujeres de la organización Urbanudismo¹⁹, realizaron actividades de la vida pública cotidiana desnudas, se pasearon por la Plaza de los Dos Congresos, pararon un autobus, se sentaron en sus bancos a mandar mensajes de texto, etc. Bajo el lema “Aceptemonos. Ponete en mis tetas” la organización pidió mayor tolerancia y aceptación de la libertad, buscando promover al desnudo como algo “natural” y no perverso o sexual. En esta ocasión seis efectivos policiales se acercaron a pedirles que se vistieran y se retiraran del lugar porque lxs vecinxs habían presentado denuncias. La noticia salió al día siguiente por los medios nacionales y también en portales de Chile y México.

Sin anticipar nunca su locación, para garantizar el factor sorpresa y, en palabras de Brindisi, una de las integrantes, “poder realizar un reclamo y no un show”, repiten actos que realizan tanto en la vida pública como privada, buscan “(...) exteriorizar nuestro derecho a ser dueños de nuestros cuerpos y nuestros pensamientos, reclamar ser aceptados, o solidarizarnos con aquellos a los que se les cercena esta posibilidad”, explicó a los medios nacionales. “Lo que hacemos tiene que ver con derribar prejuicios. Y además generamos un registro fotográfico de la intervención (...) Lo importante es que la intervención los movilice”. En el 2005 realizaron la misma obra en el barrio de San Telmo, donde a Paula Brindisi y tres hombres más fueron presos por exhibición obscena y después de un año terminaron sobreesidos de los cargos al demostrar que la acción estaba dentro de un proyecto artístico. En el 2015 participaron de la Marcha Por el Orgullo y se pasearon por las calles del barrio de Boedo el 8 de marzo, día internacional de la mujer, tomaron un taxi, se sentaron a tomar un café, compraron en un kiosco, etc., en esta ocasión nadie presentó denuncias.

En la provincia de San Juan, el día de la tercer marcha nacional “Ni Una Menos”, 3 de junio del 2017, en la Plaza 25 de Mayo de su capital con una concurrencia de casi 6000 personas, sucedió lo que los medios locales señalaron como “el primer desnudo femenino durante una protesta en la provincia”. La performer fue Jérica González, quien entonces tenía 27 años, durante la marcha se formó un círculo de mujeres con ella en el centro, mientras se quitaba de a poco la ropa hasta quedar completamente desnuda, tomó un cartel del suelo escrito en mayúsculas con la palabra “Basta” y lo exhibió al frente tapando su torso, las mujeres que se encontraban detrás de ella tomaron, al unísono, otros cartes con otras frases

¹⁹ Urbanudismo es una organización que se conformó en 2004, se pronuncian a favor de la lactancia en público, la libertad para expresarse de distintas maneras, y sobre todo a favor del desnudo como intervención artística.

alusivas a las denuncias contra la violencia patriarcal. La performer explicó que había sufrido violencia de género por su ex pareja quien la amenazó con compartir en redes sociales fotos de ella desnuda, “Me amenazaron con mostrar mi cuerpo, y yo decido cuándo hacerlo” explicó a los medios. Las fotografías que registraron su intervención fueron parte de exposiciones fotográficas de la provincia de San Juan, apareciendo inclusive en el Teatro Municipal.

Luego de haber analizado estos casos, podemos observar que la desnudez muchas veces es una mediadora entre la performance artística y la performance social, el artista y el ciudadano común, explica Laura Matos (2014), encuentran en el desnudo la misma línea de pensamiento, que torna lo artístico a una parte recurrente del pensamiento popular y político, que son también partes fundamentales del pensamiento performático, lxs ciudadanxs practican el arte de la performance sin necesariamente ser identificados como artistas. La mirada cultural también puede ser censurante, como en el caso mencionado, el desnudo o semidesnudo femenino, no son aceptados por la sociedad, distinto es el caso de los varones cis, a quienes podemos observar en reiteradas ocasiones con el pecho descubierto en el espacio público, pero no llaman la atención de los demás presentes como si el desnudo femenino, porque a este último se le atribuye un carácter sexual, los pechos femeninos sí pueden ser objetos de deseo, más aún si responden a los cánones patriarcales de belleza, pero inclusive cuando no pertenezcan a ellos también son censurados y rechazados.

Existe un terreno donde los desnudos usados como herramienta de denuncia son comprendidos y permitidos, por lo menos por los demás sujetos que comparten ese espacio. En las marchas masivas feminista el desnudo femenino no sólo es político, sino también poético, porque genera un discurso artístico y feminista, las demás participantes no rechazan a esos cuerpos ya que entienden sus simbolismos y comparten la misma postura política, pero ¿qué pasa cuando esos desnudos están fuera de su contexto? generalmente la censura y la represión, la incompreensión. Otro de los espacios donde el desnudo femenino está socialmente permitido es cuando se lo presenta como arte y de forma masiva, el espectador puede rechazar o no la idea, pero no existe una verdadera censura, por lo menos en los términos legales, ya que no se denuncia.

La desnudez está intrínsecamente relacionada con la acción, las protestas artísticas surgen del performance en la calle. “El ciudadano hace arte porque le sirve de mecanismo, de medio y método; porque el arte parte de la composición social de la cual él también es parte, y por la

cual él es hecho” (Matos, 2014, p. 87). Presentar el arte y los cuerpos en otros espacios no institucionales, exponer en el espacio público aquello que estaba reservado solo en la esfera de lo privado y proponer otras corporalidades por fuera de los cánones clásicos, es símbolo de una revolución del pensamiento en la performance, revelar sus conexiones con la protesta, hacerlas visibles y expandir su concepto, para ampliar la mirada sobre la manifestaciones públicas, conectando a los artistas con sus acciones, y a los ciudadanos con las causas que los llevan a pensar performáticamente.

Observamos en los ejemplos mencionados como la acción performática que se da mediante el desnudo femenino en el espacio público reúne causas políticas, consignas y denuncias, se investigan los espacios en los que va a suceder entendiendo que es un brote in situ, donde la atención pueda ser tomada fácilmente para poder incidir en ese lugar y tiempo, aunque las performances sean efímeras, lo importante es poder exponer sus denuncias, irrumpir en lo cotidiano, y la rutina de la nuestra vida social, para habilitar nuevas discusiones sobre el cuerpo, posibilitar un pensamiento crítico, político, estético y poético sobre la desnudez y sus formas en el arte (Matos, 2014).

• TERCERA PARTE •

En la primera parte de este apartado, definiremos la imagen documental y detallaremos los criterios para la selección del corpus, así como las diferencias entre las autoras de cada material. En una segunda instancia presentaremos y definiremos las categorías de análisis que aplicaremos al análisis de las fotografías y videos que integran nuestro corpus, basándonos en el desarrollo histórico y conceptual previo, respondiendo a las metodologías y categorías de análisis. Concluiremos con el concepto general del corpus: las conquista de lo público y privado, analizando algunas fotografías del corpus y ejemplificando con intervenciones performáticas y performativas del 32 ENM y sus influencias en los encuentros posteriores.

PRESENTACIÓN DEL CORPUS

- **La imagen documental:**

Desde julio del 2018 hasta mayo del 2019 se recolectaron en contacto con las autoras, la totalidad de 424 fotografías y 82 videos digitales de los cuales seleccionamos puntualmente, 22 imágenes y 5 films de seis autoras diferentes.

Para la selección de las fotografías se tuvo en cuenta en una primera instancia que el desnudo femenino esté presente en cualquiera de los planos de la imagen, ya sea en primera línea o inclusive fuera de foco, dándole importancia a la variedad tanto de cuerpos como de estilos fotográficos según las autoras, que detallaremos más adelante. En segundo lugar buscamos seleccionar aquellas fotografías en las que podamos observar de alguna manera la performatividad de la acción y las frases, las agrupamos y distinguimos a los cuerpos pintados que presenten palabras, símbolos y/o expresiones escritas, de qué manera y dónde; aquellos que posan y son conscientes de la mirada de la fotógrafa y los que son captados espontáneamente; aquellos que participan más activamente y los que hacen otras acciones dentro de la marcha de cierre del 32° ENM. Sin embargo, para la selección de los videos no es primordial el desnudo, sino las acciones que en general realizan, ya que en este lenguaje tenemos más información, podemos ver cómo se van desarrollando sus comportamientos y cuáles son los sonidos que aparecen. Observamos las diversas maneras de marchar, como se agrupan y se comportan, qué performan para diferenciarse del resto, etc. También buscamos que los videos no excedan el minuto de duración, para que las acciones a analizar sean concretas.

El material fue enviado por las autoras a través de plataformas digitales como Google Drive y Facebook, facilitados por las mismas y concediéndose los permisos explícitos para su utilización en esta investigación. Fue decisión de las mismas entregar las fotografías en crudo o editados, ningún material fue sometido a procesos de post-producción para este trabajo, los videos tampoco fueron recortados o alterados en su imagen y sonido.

Resumimos las etapas de formación del corpus en tres:

1. Compilado general de todo el material documental sobre la marcha de cierre.
2. Selección de esos archivos según nuestro tema de investigación.
3. Re-selección más estricta de los mismos para poder analizar cada objeto en profundidad.

- **Sobre las diferencias de autoras de las fotografía y videos:**

Si bien en la imagen documental y de registro no existe una similitud homogénea en cuanto a la estética visual, si podemos distinguir algunas similitudes entre nuestras autoras. Empezando por el contexto, cabe señalar que todas son oriundas de distintas provincias del noreste argentino, como Chaco, Corrientes y Formosa, pero residían en la ciudad de Resistencia, Chaco al momento del evento. Pertenecen a un rango etario entre los 20 y 30 años, la mayoría de ellas estudiantes o ex estudiantes universitarias. Madrassi, Sanabria, Lavia y Bisordi son fotógrafas profesionales, a ellas corresponden todas las imágenes. Marianela Valor pertenecía al equipo documental de la comisión organizadora del encuentro junto a Madrassi..

Al momento de trabajar con el material de Madrassi seleccionamos sólo una imagen que pone en foco a los cuerpos desnudos separándolos de los demás planos de la imagen, es la única fotografía que tiene un proceso de post producción en el que modificaron los colores para pasar al blanco y negro y resaltó el contraste y la saturación, buscando hacer énfasis en las luces y las sombras para generar un carácter más dramático, de todas maneras no hay una producción previa de las imágenes donde se haya modificado la luz o el escenario, las capturas fueron espontáneas.

De los 5 videos tres corresponden a Daira Nuñez, fueron tomados por un celular en formato vertical, y los otros de Marianela Valor, en formato horizontal desde una cámara semi-profesional, todos los videos se caracterizan por tener planos generales, algunas tomas están movidas o desenfocadas, pero a pesar de no tener una pre o postproducción, nos brindan una información lo suficientemente clara para el análisis.

En las fotografías de Carla Lavia, Gisel Sanabria y Julieta Bisordi, observamos ciertas características que comparten y hacen a las imágenes prácticamente indistinguibles las unas de las otras, como por ejemplo la variedad de planos, la iluminación natural y homogénea, y la calidad de las imágenes.

ANÁLISIS

- **Presentación y definición de las categorías de análisis:**

Para el proceso de análisis se tendrán en cuenta la teoría performativa desarrollada por Taylor y Fuentes (2011 y 2012) y el método de análisis visual interpretativo de Scheneiter y Reeb (2012). Basándonos en la teoría de Taylor y Fuentes analizaremos principalmente los comportamientos performativos de los cuerpos dentro de las imágenes, y las incidencias del arte performático en la marcha de cierre. Utilizaremos el análisis visual interpretativo para entender la metodología de investigación a través de las imágenes, que son, en palabras de los autores Scheneiter y Reeb (2012), *simultáneas e integrales y pertenecientes a una estructura holística*, es decir, que el significado específico de cada elemento es comprendido por y a través del significado del conjunto. Por lo tanto se analizarán las imágenes y videos de manera individual, pero también sus relaciones con los demás archivos, las características que comparten y las que difieren, y que hacen al significado general del corpus.

En cuanto al análisis visual interpretativo, es decir, la manera en que nos posicionamos metodológicamente, Scheneiter y Reeb (2012) proponen generar, documentar y comprender los datos audiovisuales, desde la videohermenéutica, para “percibir características desconocidas del mundo social” (Scheneiter y Reeb. 2012, p. 91) registradas de la manera más exacta y “sin distorsiones” posibles. Entendiendo que el video no capta el mundo tal como ocurre, pero que es un testimonio “natural” que nos permite aproximarnos a los fenómenos sociales en detalle; y debe ser enriquecido por el investigador, bajo sus subjetividades terminará de construir la perspectiva de análisis.

“El análisis de género y la videohermenéutica han sido recientemente desarrollados como procedimientos para la generación, documentación y comprensión de los datos audiovisuales. Ambos están estrechamente relacionados con la teoría de la construcción social de la realidad (Berger & Luckmann, 1966). La idea fundamental de estos enfoques es considerar a los datos sociales como manifestaciones de la percepción y del reconocimiento de la realidad de los protagonistas, así como de su autorrepresentación y autointerpretación en la vida cotidiana” (Scheneiter y Reeb, 2012, p. 108)

Se distinguen tres diferentes etapas en la investigación con datos de video. La primera es la generación de los mismos, el acceso y la obtención de permisos de grabación legales y técnicos. En segunda instancia la selección de la metodología de análisis e interpretación de datos, como por ejemplo la videohermenéutica, aunque también existen otras como la etnometodología²⁰, el análisis del video-interacción, etc. Y por último la presentación de los resultados de la investigación interpretativa, donde se conocen los criterios para la selección, preparación y publicación de los resultados mostrados de la manera en que lo hacen las ciencias sociales.

Se someterá al material filmico a un proceso de observación a través del programa de edición Adobe Premiere Pro CC 2015, donde podremos distinguir cuadro por cuadro y aplicar técnicas como el slow-motion, que consiste en ralentizar su imagen y sonido, para poder obtener la mayor cantidad de detalles posibles. También la exportación de fotogramas a imágenes, en formato .jpg, para poder editarlas de ser necesario, como por ejemplo modificar el brillo y contraste, o aplicar zoom.

Dentro del análisis performativo de los cuerpos en las imágenes se tendrá en cuenta, no solo la teoría desarrollada por Taylor y Fuentes, sino también el desarrollo conceptual de los demás signos presentes tanto en el/lxs sujetx/s representadx/s como en la composición en general, como por ejemplo frases o palabras, banderas, insignias, carteles. En el caso de los videos, canciones y sonidos que acompañen a la acción e influyan en su significado. Qué relaciones guardan con las acciones, qué funciones cumplen dentro de la imagen y cómo se aplica el desarrollo histórico y conceptual del apartado anterior.

Según los patrones visuales que se repiten, distinguimos cuatro grandes clasificaciones construidas que utilizaremos para el análisis. Cabe aclarar que estas categorías se encuentran imbricadas, dadas las características de la marcha y de quienes participan en las actividades, sus reclamos y consignas. Sin embargo al momento del análisis decidimos agruparlas según la prevalencia de sus rasgos:

1. Consignas del tipo *Lo personal es político*.
2. Reclamos por el aborto legal, seguro y gratuito.
3. Expresiones vinculadas con *lo anárquico*.

²⁰ “La investigación de las propiedades racionales de las expresiones contextuales y de otras acciones prácticas como logros continuos y contingentes de las prácticas ingeniosamente organizadas de la vida continua” (Garfinkel, 1997, p.20)

4. Visibilización de cuerpxs disidentes, lesbianas y trans.

En cada uno de ellos desarrollaremos cuáles son las características y conceptos que presentan, cuáles los discursos que generan para calificarlos dentro de cada grupo, qué significa cada uno y qué relaciones guardan con la marcha de cierre y los principios históricos y políticos del encuentro. Finalmente a modo de conclusión analizaremos el corpus en su totalidad y también otras manifestaciones performáticas que se transcurrieron en el 32º Encuentro Nacional de Mujeres, para entender cómo se genera la ruptura del espacio público y privado y cuál es el concepto general de las imágenes y video.

- **Lo personal es político:**



Figura 1, por Julieta Bisordi (2017).

En la Figura 1, fotografía de Julieta Bisordi, se nos presenta en un primer plano un pecho desnudo con el rostro recortado a la altura de la nariz, un cuerpo anónimo que viste solamente en el cuello un pañuelo verde, que pertenece a la Campaña Nacional por el Aborto Legal, Seguro y Gratuito²¹, tiene dibujado en la mejilla el símbolo femenino y escrito en todo el pecho desnudo “Lo personal es politco”. A fines de los años ‘60, en Nueva York, Estados Unidos un grupo de mujeres, pertenecientes la mayoría a clases media, media-alta se reunían semanalmente para compartir y debatir sus problemas personales, los que acontecían en su vida diaria tanto en lo público como en lo privado, para 1969 Carol Hanisch reunió en un ensayo titulado “Lo personal es político” las historias que estas mujeres compartían y las

²¹ Nos referiremos en el resto del trabajo al mismo por sus siglas: CNALSG.

nuevas ideas que formularon desde ese debate. Esta consigna, que también se desprende y populariza con la publicación de *Política Sexual* de Kate Millett en 1969, evidencia que los problemas personales son también compartidos, y por lo tanto la acción colectiva es necesaria para la solución de todas (Hanisch, 1969), esta hipótesis de la autora es la premisa sobre la cual entendemos a los cuerpos como políticos, porque denuncian, no solo de manera explícita con sus palabras, sino también con acciones y en su presencia. Aparecer, ser visibles, reafirmar sus existencias y exigir ser reconocidas en el espacio público, es aquello que se repite en diferentes formas pero en todos los cuerpos y sus manifestaciones durante la marcha, su presencia de carácter histórico nos permite entenderlos como un conjunto de relaciones vivas, inseparable de su entorno (Butler, 2017).

Aunque el desnudo femenino no se observa en los dos videos que presentamos a continuación, este material nos es útil para analizar la performatividad de las manifestantes ya que tenemos un registro del desarrollo de la acción y también del sonido, estos son otros tipos de información que las fotografías no nos muestran y podemos anexarlos al análisis, haciendo una excepción ante la ausencia de uno de nuestros principales objetos de estudio, como es el desnudo femenino.

En el Video 4 de Marianela Valor analizamos a la marcha mientras transcurría por la Avenida Sarmiento de la ciudad de Resistencia, el último tramo antes de llegar al final, en un plano general y un paneo que va de izquierda a derecha, se observa de un lado un pasacalles de la agrupación de mujeres de Berisso y Ensenada, Prov. de Buenos Aires, frente a ellas mujeres con los pañuelos rosados de “Emergencia ya!” campaña por la emergencia nacional en violencia contra las mujeres. Dos banderas de la República del Paraguay flameando, y más adelante una bandera Whipala, cuadrangular de colores rojo, naranja, amarillo, blanco, verde, azul y violeta, emblema de los pueblos originarios andinos, del otro lado de la avenida un pasacalles encabezando a las mujeres originarias del Chaco, detrás otra bandera Whipala y del pueblo Charrúa, una comunidad ubicada en el sur de Uruguay y Entre Ríos, esta se representa con un fondo negro y un círculo en el centro dividido en cuatro partes iguales, cada una con un color y un simbolo diferente, rojo, marrón, verde y azul. Todas ellas pertenecen a distintos puntos del país y de Latinoamérica, convergen en la marcha de cierre del encuentro nacional y podemos, a través de estos registros, observar cómo conviven y comparten el mismo espacio.



Video 4, pasacalles de la agrupación de mujeres de Berisso y Ensenada, Prov. de Buenos Aires, detrás de la bandera de la República del Paraguay (min: 00:00:03); pasacalles Mujeres Originarias (min: 00:04:09); bandera del pueblo Charrúa (min: 00:07:01); y bandera Whipala (min: 00:08:00), por Marianela Valor (2017).

En este video se escucha en un coro generalizado: “Alerta, alerta, alerta que camina: mujeres del encuentro por las calles de Argentina”, y no lo registró pero la letra sigue “se cuidan, se cuidan, se cuidan los machistas, América Latina va a ser toda feminista”, esta canción se repite todos los años en los ENM, donde se advierte una presencia que viene con la intención de transformar ese espacio por el que transita, y señala al otro de machista, es decir como aquel que cree al hombre superior a la mujer, por ende debe estar siempre supeditada a este (Giunta, 2018), y amenaza en su última frase “América Latina va a ser toda feminista”, con la conquista feminista del espacio público, que se da en el tránsito de las mujeres sobre ese espacio, en la presencia consciente que ocupa las calles con la intención de visibilizar sus vidas y sus luchas.

El Video 2 de Daira Nuñez está en formato vertical, y si bien captó en un plano general este es más corto y con menos movimiento, prácticamente un plano fijo, sólo vemos un lado de la calle a una sola agrupación de mujeres. Se observa en primera fila un pasacalles del MPE, Movimiento de Participación Estudiantil, la mayoría de las mujeres que se ven son jóvenes, suponemos entre 18 y 25 años, un rango etario de estudiantes universitarias, en alto dos banderas verdes de la CNALSG y una multicolor en representación a la comunidad

LGBT+²². Se escucha también en este video una canción de marcha: “Señor, señora, no sea indiferente, nos matan las pibas en la cara de la gente”, en esta frase las manifestantes llaman al público que está por fuera de marcha, a los espectadores que salen a ver desde los balcones de sus casas, sus ventanas, a los comerciantes que están trabajando en las cercanías de la multitud, y a todos aquellos que todavía no se han involucrado en el movimiento. Como lo define Austin (1982) estas *palabras que hacen* son una invitación a participar, a sumarse a la acción colectiva para poder denunciar, en este caso, a los femicidios que ocurren diariamente en nuestro país.

Entendemos a los diversos cuerpos como parte de un solo que se forman en lo colectivo dentro de un contexto específico, particularmente en las manifestaciones feministas masivas y específicamente la marcha de cierre del 32 ENM, observamos cómo participan diferentes agrupaciones, movimientos, partidos, etc., de diversos puntos geográficos y rangos etarios. Todas estas imágenes seleccionadas que unen también recuerdan que *lo personal es político* porque la configuración interna de las subjetividades se encuentra en un continuo proceso de transformación del movimiento desde afuera hacia adentro.



Video 2, pasacalle MPE, bandera del orgullo LGBT+ y banderas verdes de la Campaña Nacional por el Aborto Legal Seguro y Gratuito (min: 00:00:11 y 00:05:11), por Diara Nuñez (2017).

²² Siglas correspondientes a las diversidades sexuales y de género Lesbianas, Geys, Bisexuales, Transexuales, Transgéneros, Travestis, Intersexuales, Queers, etc.

- **El reclamo por el aborto legal, seguro y gratuito:**

Es importante aclarar antes de comenzar con el desarrollo de esta categoría que al momento de entrega de esta tesina la interrupción voluntaria del embarazo es legal hasta la semana 14 de gestación inclusive, la ley 27.610 fue aprobada en la cámara de senadores el 30 de diciembre de 2020 y promulgada el 14 de enero de 2021, es una norma vigente válida en todo el territorio argentino desde el 24 de enero del mismo año.

La consigna “mi cuerpo es mío” aparece de manera masiva el 28 de marzo de 1970, en Manhattan, Estados Unidos en una manifestación que reunió a distintas agrupaciones feministas para demandar la legalización del aborto²³. Desde entonces hasta hoy el reclamo



por la autonomía del cuerpo está íntimamente relacionado al derecho por la interrupción voluntaria del embarazo, porque se lo entiende no solo desde su perspectiva biológica, sino también desde una política. Esta frase se ha vuelto a utilizar en las protestas feministas, y a inspirado a otras variantes sobre la misma, en nuestras fotografías por ejemplo se leen algunas como “Mi cuerpo, mi territorio”, “Ni tuya, ni yuta²⁴”, “yo decido”, etc.

²³ El 1 de julio del mismo año se sancionó una legislación que permitía la interrupción quirúrgica del embarazo antes de las 24 semanas.

²⁴ Palabra del lunfardo argentino que usa para referirse, de manera vulgar y despectiva, a la institución policial y las personas que la integran.

Figura 2, por Julieta Bisordi (2017)

En la Figura 2, fotografía de Julieta Bisordi, una mujer joven posa de manera relajada mirando hacia la cámara, está escrito “mi cuerpo mi territorio”, en todo el frente de su torso desnudo, también hay otros dos signos que aparecen y acompañan a las palabras: el símbolo femenino, que refiere al género, y la peluca rosada. Esta última es una característica que comparten las integrantes de Socorro Rosa²⁵ para identificarse, también suelen taparse las caras con pañuelos y lentes que las ayudan en su propósito de permanecer en el anonimato. Con esto refuerzan también el auxilio que realizan, dada la clandestinidad en el país, de la práctica de abortar (al momento al menos de la realización de la marcha). La peluca fucsia es un accesorio que utilizan para reconocerse entre la multitud y a lo lejos, las socorristas siempre andan en grupos numerosos, ya que por las actividades políticas que realizan, asistir y acompañar durante abortos, en la mayoría de los casos son perseguidas y hasta a veces denunciadas.

Para el análisis propuesto la idea de *cuerpo como territorio* se relaciona con del reclamo por el derecho al aborto legal. La autonomía y el poder de decisión de las mujeres y los cuerpos gestantes sobre sus embarazos, sin interrupciones del Estado u otras instituciones como por ejemplo la Iglesia, sea propiedad total de la persona que lo porta y que existan medios legales y recursos públicos para su cuidado.

En la Figura 10, Julieta Bisordi capturó a dos mujeres que posan frente a su cámara, ambas están con el torso desnudo, la de la derecha tiene puesto en su cuello el pañuelo de la CNALSG, en el frente completo de su torso están pintadas unas llamas naranjas, y en su pecho se lee “Que arda”. La mujer de la izquierda tiene dibujado en sus pechos dos ojos grandes y debajo una boca abierta con un gesto de grito, abajo a la derecha está escrito “Che rete che mba’e” una frase en Guaraní que significa “mi cuerpo es mío”, este idioma fue recuperado por el Estado paraguayo y hoy es el segundo oficial del país, esta mujer traduce una frase feminista muy repetida durante las manifestaciones a un lengua que lleva más de cinco siglos extendida por todo el nordeste argentino y la República del Paraguay.

La queja es contra el dictamen de que la *biología es destino*, la idea de que los cuerpos gestantes tienen la única función biológica de engendrar y dar vida, en la práctica del aborto

²⁵ Llamadas “Socorristas en Red. Feministas que abortamos”, es una red nacional de activistas que, desde 2014, acompañan y garantizan el acceso a la salud a los cuerpos gestantes que deciden abortar, también comparten información, siguiendo los protocolos de la Organización Mundial de la Salud. Realizan estadísticas, y participan de capacitaciones y debates sobre el aborto legal, seguro y gratuito.

se ponen en discusión el adominaje de la maternidad, desobedeciendo los mandatos impuestos (Bellucci, 2014), trascienden sus límites, los convierten en espacios políticos, lugares que habitan y les pertenecen. Como mencionamos en teoría de la performance, la disputa entre el Estado y el arte por el espacio público que desarrolla Wa Thiong'o (2011), si el Estado controla y regula su territorio, las mujeres también pretenden tener esa autonomía sobre el suyo, poder decidir sobre lo que pasa en nuestros cuerpos, ese *territorio* que reclama el derecho al aborto, la anticoncepción y la educación sexual integral, pero también denuncia el acoso, las violaciones, y todo aquello que se entrometa en él sin ser deseado.

“Mientras el derecho positivo, estatal, ilegaliza el derecho “insurgente” o “emancipatorio” que se constituye desde las prácticas genera un contra discurso a favor de la legalización. Una apropiación de la legalidad desde las mujeres que acompañan y las que abortan convencidas, en muchos casos, de su derecho a hacerlo, por su decisión emancipatoria.” (Bellucci, 2014, p. 19)

No es sólo la performatividad del desnudo femenino en la marcha de cierre del 32 ENM pone en discusión las nociones de público y privado, la práctica del aborto es algo “que se sitúa en la frontera entre lo prohibido y lo permitido, lo público y lo privado” (Bellucci, 2014, p.149) exponer en el ámbito político y público una práctica clandestina es exigir el derecho a la misma, dar testimonio, cuestionar el estigma de la invisibilidad, colmar las calles de pañuelos verdes y pelucas rosadas, es dar cuenta de que cada unx es propietarix y puede establecer sus propios límites y leyes sobre ese *territorio*, un “derecho vivo” como lo llama Bellucci, interdisciplinario y trascendental, un cuerpo desobediente no sujeto al derecho formal.

Los pañuelos verdes fueron unos de los primeros símbolos propuestos por la CNALSG que sirvieron, no solo para identificarse en la lucha, sino también para empezar a exponer, mediante un objeto, o imagen, las discusiones sobre aborto de los ámbitos privados de reuniones y discusiones feministas, al público cotidiano. Si bien la campaña lleva más de una década de lucha, el tema tuvo su auge en los medios de comunicación y relevancia en la sociedad durante su debate en 2018 , un año después del 32º ENM, donde su proyecto de ley obtuvo media sanción en la cámara de diputados, y pudimos observar pañuelos verdes dentro y fuera del senado. El 28 de mayo de 2019 se presentó por octava vez el proyecto de ley para la interrupción voluntaria del embarazo en el Congreso de la Nación, luego de doce años de su primera presentación. Durante las votaciones se hicieron actividades masivas como vigiliass y manifestaciones frente al edificio y en el resto del país, también se realizaron distintas

intervenciones artísticas previas, durante y post debate, como por ejemplo el *proyectorazo* donde se proyectaron sobre edificios de distintos puntos del país imágenes y videos en apoyo a campaña, los *pañuelazos*, pintadas, etc. El 2018 marcó un antes y un después en la lucha por el derecho al aborto, si bien la ley no se aprobó, puso el tema en las conversaciones de todos los espacios públicos y privados, no solo en el ámbito legal y los medios de comunicación.

Los símbolos de esta lucha se repiten en gran mayoría dentro de nuestro corpus, están presentes en 19 de 22 fotografías y en 4 de 5 videos, casi en su totalidad se observan pañuelos, banderas y pelucas rosadas, acompañados de otros símbolos de otras luchas como banderas Whipalas, integrantes de agrupaciones LGBTQ+ con el pañuelo o una bandera, otras campañas como por ejemplo de la ley de emergencia nacional de violencia contra las mujeres, etc. Con del lema “decidir sobre nuestros cuerpos” la lucha por el derecho al aborto se encuentra con otras. Lohana Berkis, histórica activista por los derechos de la comunidad travesti-trans, recuerda en la obra de Bellucci, (2014) :

“[...] llegamos a puntos en común que nos unían en la lucha, en especial contra la discriminación y exclusión [...] Para nosotres, representa un ámbito no solo de discusión política sino también de apertura a la diversidad sexual, que habilita para discutir sobre las sexualidades por fuera de la hegemonía heteronormativa” (p.333)

En la insistencia de ser reconocidas en el espacio público habitándolo de manera masiva y colectiva, utilizando al cuerpo desnudo como herramienta performática, se exige constantemente *¡Aborto legal ya!*, que se puede ver pintado en letras grandes por toda la espalda de la Figura 3, de fondo una bandera verde con el logo de la campaña, mientras esperan para empezar la marcha. En la Figura 4 vemos como en el mismo momento previo a partir la marcha dos jóvenes con el pañuelo verde y pelucas fucsias se pintan en el pecho corazones violetas, en la espalda de una de ellas se repite “Aborto legal”. Nombrar constantemente y exponer públicamente, una realidad que sucede en el ámbito privado, clandestino y prohibido evidencia como la performance es co-partícipe de lo real (Taylor y Fuentes, 2011), y funciona en estos casos como una política de subversión, poniendo los temas en discusión, en todos los ámbitos posibles, el público y privado, los políticos y estatales, etc., salir del espacio de las *idénticas* y pasar al ámbito del *reconocimiento*.

En esta serie de fotografías y videos que pertenecen a nuestra contemporaneidad observamos representaciones de lo femenino totalmente contrapuestas a la clásica. En la Figura 2, por ejemplo, la mujer retratada es consciente de la mirada del otro por eso fija sus

ojos en el lente de la cámara, posa de manera despreocupada, sin cubrirse ni encorvarse, exhibiendo un cuerpo no hegemónico, ante una artista que no la juzga, ni busca su imagen para la contemplación masculina, sino que quiere registrarlo, esa frase escrita en su torso que habla de una lucha, en un contexto donde esos cuerpos y esas luchas están presentes y son reconocidas por sus pares aunque no todas estén desnudas ni denuncien lo mismo. Si bien hablamos en estos casos de desnudos, cabe destacar que casi todas visten algo que las representa, un pañuelo, una peluca, una bandera, utilizan su espacio *en blanco*²⁶ para dibujar símbolos, frases o palabras, ocupan ese lugar, su *territorio*, para hablar, denunciar y visibilizar. En la performatividad del reclamo por los derechos del cuerpo y la salud de la mujer, también se busca una resignificación de lo femenino, lo privado y lo público.

- **Relaciones con lo anárquico:**

Del feminismo y el anarquismo, a mediados de los años '60 en Estados Unidos, surge el feminismo anarquista. Este movimiento se caracteriza por ir contra las reglas y el orden establecido, contra el Estado, las leyes y el orden jurídico, las religiones y el capitalismo, reconociendo a este último como co-partícipe y origen del patriarcado. Se preocuparon por la clase obrera pero también buscaban “ [...] extinguir las bases domésticas del sojuzgamiento, apuntando al seno de los hogares donde los predicados religiosos y la superstición hacia las mujeres son cooperantes de los poderes conservadores.” (Barrancos, 2007, p.129). Las mujeres de esta vertiente, que no se reconocían como feministas en sus inicios, tenían grandes discusiones con las de la época, para ellas el movimiento en ese momento era elitista, representaba valores burgueses y luchaba por obtener leyes que pertenecían a un orden que ellas buscaban terminar. Este anarquismo busca destruir los espacios privados, principalmente el hogar, ayudando a esas mujeres a salir de su espacio de opresión para empujarlas a los de lucha social.

“El anarquismo abrió una amplia gama para dar cobertura a la reivindicación femenina, pero no para propiciarles derechos en el sentido jurídico del término, puesto que esto hubiera contradicho sus principios, sino para animar a las mujeres a sacudir el yugo patriarcal representado por el padre, el marido, el patrón, el cura.” (Barrancos, 2007 p.129)

Si bien este movimiento no busca cambios en el ámbito judicial, el reclamo por el aborto seguro y gratuito siempre estuvo presente en su lucha. En la Figura 8 se nos presenta una

²⁶ Término literario que utiliza Umberto Eco en su obra “Lector in fabula”, 1979, para referirse a las partes incompletas de un texto que el lector debe rellenar en cada actualización.

mujer joven, que observamos casi de cuerpo entero desde por encima de sus rodillas hasta su cabeza, cubriendo la totalidad de su rostro, excepto sus ojos, con el pañuelo verde de la CNALSG, cuelga de su cuello una cadena con un dije en forma de cuchillo, en todo el frente de su torso desnudo está escrito con letras rojas mayúsculas “Aborto al Estado”. Esta frase refiere a terminar con toda ley y orden estatal, que interfieren, por lo menos en Argentina, con la práctica libre y segura de la interrupción voluntaria del embarazo, quizás esta sea una de las frases más representativas del anarcofeminismo, encontradas en nuestro corpus.

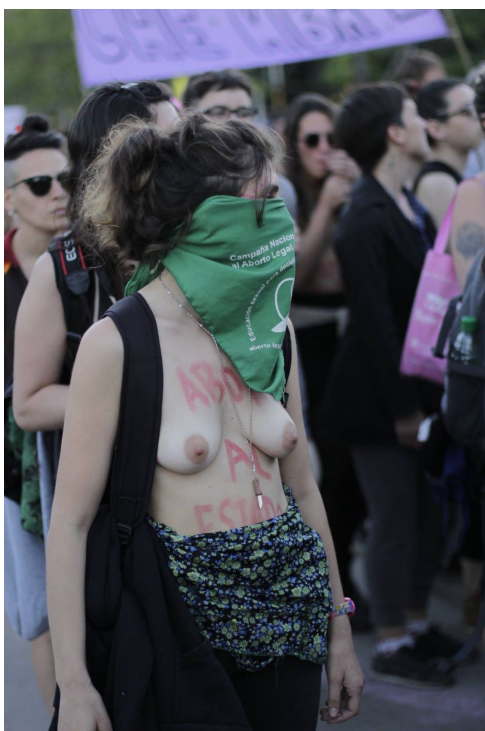


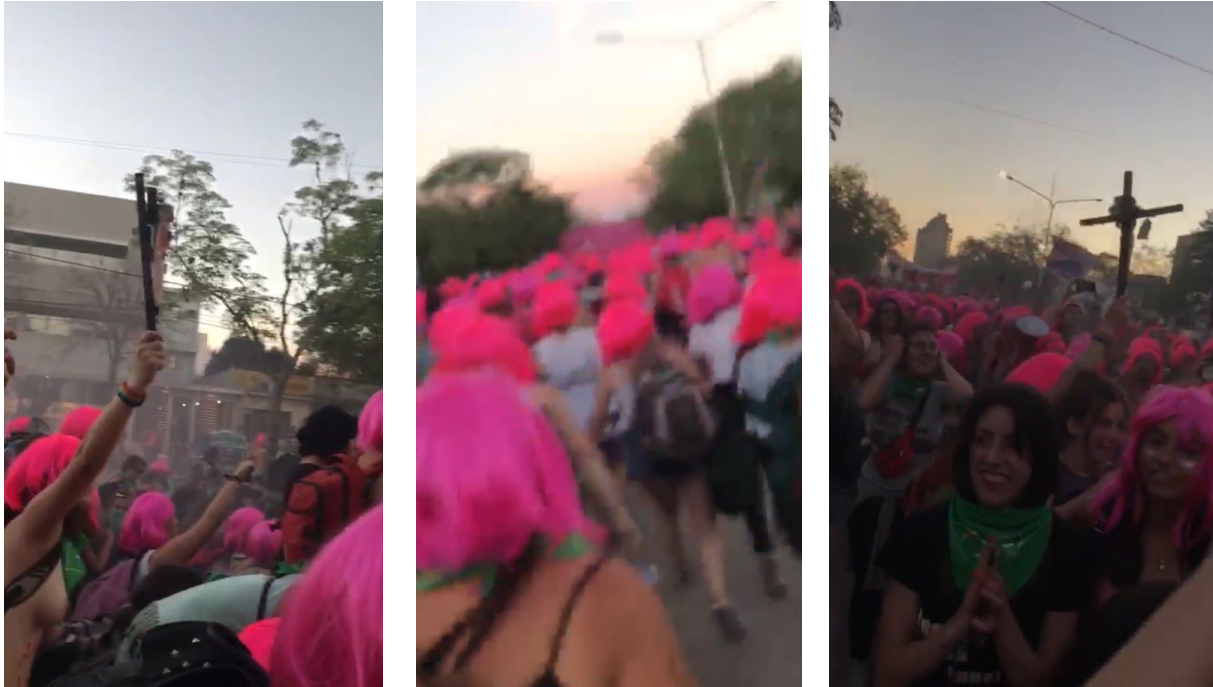
Figura 8, por Julieta Bisordi (2017), y *Figura 7*, por Gisel Sanabria (2017).

Como ya mencionamos el desnudo en el espacio público es ilegal, y podríamos decir que su práctica con fines políticos y expresivos resulta anarquista. Hay otras actitudes y comportamientos que responden a este movimiento, el anonimato, el ocultamiento del rostro por ejemplo, como observamos en la imagen anterior y también en la Figura 7, cubrirse la cara para tapar su identidad es una herramienta preventiva ya que ser reconocidas implicaría muchas veces consecuencias policiales y legales. Ensuciar, pintar y destruir edificios, propiedades públicas o privadas es otra práctica recurrente dentro del feminismo anarquista, como lo podemos observar en la Figura 7, fotografía de Gisel Sanabria, donde vemos en un plano entero a una mujer semidesnuda, con el rostro tapado hasta la nariz por un pañuelo verde, está escribiendo en una pared blanca con aerosol negro una frase que no terminamos de

descubrir pero que empieza diciendo “Que ganas de ser pared...”, en su espalda está pintado el símbolo del feminismo anarquista (una A dentro del símbolo femenino).

Este graffiti quedó registrado en una pared, es un registro visual y tangible de la performatividad de los cuerpos en la marcha, aunque su duración fue relativamente corta, ya que al día siguiente por la mañana el municipio de la Ciudad de Resistencia ordenó limpiar y tapar todas las pintadas, stencil, graffitis, carteles, etc. referidos al 32° ENM. El espacio público funciona en estos casos como una superficie de diálogo entre lxs participantes del encuentro y lxs habitantes de Resistencia, o como lo define Taylor (2011) como un mediador entre el arte y la sociedad.

La marcha de cierre del 32° ENM empezó con una corrida corta, costumbre que se repite en otras manifestaciones feministas, en la Ciudad de Resistencia se realizan desde Casa de Gobierno hasta la Iglesia Catedral, en este caso se hizo desde la Universidad Nacional del Nordeste que fue el punto de partida de la marcha. En el video 3 de Daira Nuñez vemos al grupo de mujeres socorristas, la multitud espera a que se dé la orden para empezar, se agachan y se posicionan, se enciende una sirena de megáfono, y la corrida arranca mientras hacen unos aullidos. Se anuncia con ese ritual que esta marcha también es un “territorio de guerra”, que la intención no es solo ocupar ese espacio, sino también hacerlo propio, conquistarlo, lo que de manera simbólica tratan estas mujeres de representar, no porque salgan a violentar físicamente a otras personas, sino porque buscan que su paso sea revolucionario. Este sonido también se repitió en otros momentos de la marcha aunque no siempre participaban todas, por ejemplo cuando paraban algunos grupos lo hacían para no quedar en el silencio, inclusive cuando llegaban al final de la marcha muchas también repitieron la corrida y los gritos que se pueden ver en las Figuras 6 y 11.



Video 3, grito antes de la corrida (min: 00:49:14); corrida (min: 01:11:21); aplausos (min 01:28:27), por Daira Nuñez (2017)

La tortura y ejecución mediante la crucifixión fue una práctica utilizada por el Imperio Romano y también por otras culturas mediterráneas, dentro del cristianismo la cruz está relacionada con la muerte de Jesús de Nazaret. En este video observamos como se reemplaza su cuerpo por una representación femenina, para denunciar las prácticas de abuso y tortura de la institución eclesiástica hacia las mujeres y disidencias, siendo una de las mas grandes opocisiones a la ampliación de derechos para estos colectivos, como por ejemplo el derecho al divorcio, al matrimonio civil entre personas de ambos sexos, y mas precisamente en este caso, al acceso al aborto legal, seguro y gratuito.

Esta manifestación masiva es un acto revolucionario, en el sentido en el busca una conquista, una transformación, una incidencia sobre ese espacio y esas personas que lo habitan, “La revolución será feminista o no será” está escrito en mayúsculas violetas por toda la espalda de la mujer representada en la Figura 18, que lleva también el pañuelo verde de la campaña. En el Video 1 aparecen otra vez las socorristas, marchando y cantando con los brazos y puños en alto: “Abajo el patriarcado se va a caer, arriba el feminismo que va a vencer”. Sacar a las mujeres del hogar, ese espacio privado de opresión, y llevarlas al público para la lucha política, como se observa en este acto multitudinario, es un logro del feminismo

anarquista, jurar vencer por sobre una de las estructuras de poder más grandes de la historia, no es sólo parte de una canción de marcha sino un objetivo claro para la revolución feminista.

Dentro de este contexto que es de lucha, conquista y denuncia, también existe la festividad, los bailes, cantos y sonidos de nuestras culturas antepasadas, es una manera de recordarlas, honrarlas y celebrarlas en un espacio donde la libertad se busca y se reclama. A través de la performatividad de los cuerpos se generan actos de transferencia donde se transmiten la identidad y la memoria colectiva (Taylor y Fuentes, 2011). Marchar también es buscar una conexión con ese tercer espacio de performance que definió Wa Thiong'o en Taylor y Fuentes (2011), con lo que pasó en ese lugar, y lo que vendrá, la incidencia del paso del tiempo en la performatividad presente, y este, en las acciones del futuro.

- **Lxs cuerpxs disidentes, lesbianas y trans:**

En la noche del primer día del encuentro se realizó una marcha bajo la consigna “Orgullosamente torta”, convocada por el colectivo chaqueño Horda de Lesbianas, partieron desde la peatonal de Resistencia, esquina Arturo Illia y Av. Alberdi, hasta la Plaza Belgrano donde terminaron con un festival artístico. Durante esta manifestación multitudinaria las disidencias lésbicas dijeron presente en un evento tan grande y diverso como es el Encuentro Nacional de Mujeres.

El concepto de orgullo es algo recurrente cuando se habla de sexualidades e identidades de género, al igual que las mujeres los grupos LGBTQ+ es considerado una minoría conceptual, a fines de los años '60 y principios de los '70, mediante este modelo de práctica política lucharon por sus derechos civiles. Se apropiaron de palabras como “gey” y “lesbianas”, así como también “marica”, “torta”, “loca”, etc., como modos de afirmación y contestación pública, en iniciativa a una política de visibilidad (Bellucci, Rapisardi, 1999). “Orgullosamente Torta” festejó la sexualidad y reivindicó su identidad mediante una marcha masiva, para visibilizarse y distinguirse entre la multitud del 32º ENM, este mismo espíritu se mantuvo vivo durante los tres días del encuentro, “Lesbiana Visible”, “Resistencia Torta”, “Torta Abortera” y “Potencia Tortillera”, son frases escritas en los cuerpos de las mujeres retratadas en las Figuras 12, 16, 19 y 20, respectivamente, para poder identificarse ante las demás, y nombrarse de la manera que más se sienten representadas.

En la Figura 15 observamos un pasacalles color verde que se alza, está pintado con letras mayúsculas negras: “Absolución para Higui, atacada por lesbiana, presa por defenderse”²⁷, frente a él en la parte de abajo una mujer adulta, con el torso desnudo y una bandera multicolor prendida de su cuello que cae por su espalda, sostiene un pasacalles que se muestra al frente e identifica a la “Asamblea Lésbica Permanente”, una organización nacional de lesbianas, trans, bisexuales y no-binaries autocombocadxs que planean estrategias colectivas para la lucha contra la discriminación y las violencias que viven por su orientación sexual y género.

“Pero ¿qué sucede cuando en el campo de la aparición pública, muy regulado, no se admite a todas las personas y se imponen zonas de las que muchos están excluidos o directamente vetados desde el punto de vista legal? ¿Por qué se regula esta área de manera que solamente ciertas clases de individuos pueden aparecer en escena como sujetos reconocidos? De hecho, esta imposición sobre los modos de aparición funciona como una precondition que actúa sobre toda persona cuando quiere presentarse en público. Y esto significa que cuando se encarnan la norma o normas por las que se obtiene reconocimiento, se están ratificando y reproduciendo ciertas normas de reconocimiento sobre los demás, y por lo tanto se está constriñendo el campo de lo reconocible.” (Butler, 2017, p.42)



Figura 14, por Julieta Bisordi (2017).

²⁷ En junio del 2017, mismo año del 32 ENM, Eva de Jesús, alias “Higui”, fue liberada en libertad condicional tras haber pasado 239 días presa acusada por homicidio, luego de haberse defendido de un ataque de “violación correctiva”, Cristian Rubén Espósito, su atacante, la amenazó con abusar sexualmente de ella por ser lesbiana mientras la golpeaba. El caso tomó relevancia a nivel nacional principalmente en la marcha de Ni Una Menos, el 3 de junio de aquel año, y visibilizó no solo la violencia con la que conviven diariamente las lesbianas y disidencias, sino también la discriminación social, judicial y estatal a la que son expuestxs. Hasta el día de hoy Higui no fue absuelta de cargos ya que no pudo comprobarse su inocencia.

La visibilidad lésbica fue la segunda consigna más vista en las imágenes, después del reclamo por el ALSG. En la Figura 14, una mujer con el torso desnudo está parada sobre algo que le da altura, no se llega a ver en la fotografía qué es, sostiene un cartel que dice en letras rojas “Dejame Besar a mi novia en paz!!”. La comunidad LGBT+ vive diariamente discriminación en el espacio público por exponerse, visibilizarse para ellxs es hasta ilegal en algunos países, la protagonista de la Figura 14 busca sobresalir un momento por encima de sus pares para que su reclamo pueda ser visto también por las personas que están por fuera de la marcha, en respuesta a los acosos constantes que reciben por expresar su verdadera identidad política.

La participación de mujeres lesbianas, transexuales, bisexuales, y no binarixs, es relevante en estos encuentros. Recordemos que en los ‘70, las mujeres transexuales, travestis y transgénero no eran mencionadas ni incluidas, al contrario, eran rechazadas en el movimiento feminista por ser “biológicamente hombres”, la mayoría de las integrantes pertenecían a la clase media, media/alta, eran blancas y se reconocían como heterosexuales. Las marchas del orgullo, por ejemplo, forman parte de las políticas de visibilidad para la comunidad LGBT+, pero es necesario que estas estrategias de crítica y creación de nuevos patrones sociales de representación, interpretación y comunicación se amplíen tanto dentro como fuera del movimiento feminista, porque inclusive en la actualidad siguen existiendo este tipo de discriminaciones desde algunos sectores del feminismo, particularmente hacia las mujeres trans (Bellucci y Rapisardi, 1999).

Sobre masculinidades transgénero tenemos un solo registro, la Figura 13 de Julieta Bisordi, donde podemos reconocerlo en un plano medio que lo toma desde su cabeza hasta su cadera, en su torso desnudo se observan cicatrices de una mastectomía²⁸ y debajo “Nadie nace cis” escrito, este cuerpo trans-masculino entre los demás cuerpos cis femeninos, cuestiona a sus compañeras con esa frase y afirma que nuestro género no siempre responde al sexo con el que nacemos, y que hay otros más allá de hombre o mujer.

“Las normas de género intervienen todo lo relativo a los modos y grados en que podemos aparecer en el espacio público, a los modos y grados en que se establecen las distinciones entre lo público y lo privado, y a cómo estas diferencias se convierten en un instrumento de la política sexual. Cuando me pregunto qué personas serán criminalizadas por el hecho de aparecer en público, lo que quiero

²⁸ Operación que se realiza para extraer las glándulas mamarias, es una cirugía de masculinización de tórax que respecta a un proceso de reasignación del género.

decir es que personas van a ser tratadas como delincuentes y presentadas como tales” (Butler, 2017, p. 41)

Los grupos LGBT+ han sido uno de los primeros en cuestionar las nociones de sexo, sexualidad y género, reconociendolos como valores asignados arbitrariamente por la cultura y la sociedad, basados en relaciones de poder, jerárquicas y desiguales, el movimiento de las diversidades sexuales elaboró nuevas teorías que contradicen estas estructuras (McDowell, 1999). “Nadie nace cis” es una de ellas y contradice a aquellas mujeres que discriminan a las trans dentro del feminismo con la acusación de que son “biológicamente hombres” y por lo tanto no pueden pertenecer al movimiento. Esta fotografía es la más llamativa dentro de nuestro corpus no sólo porque presenta un cuerpo trans-masculino, sino que también demuestra otras maneras de romper con lo público y lo privado, exhibe en su torso desnudo las cicatrices de su operación de reasignación de género, es un testimonio vivo de varones transgéneros en un encuentro que se presenta como exclusivamente de mujeres, un desnudo diferente a los de las mujeres cis género que venimos observando.

La presencia de mujeres trans fue igual de escasa en nuestro corpus, solo un video de Marianela Valor registró a las alumnas y trabajadoras del Bachillerato Popular Trans “Mocha Celis”, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. El formato del Video 5 es un plano general, aunque a diferencia del resto de los otros videos este está más recortado, más próximo a las mujeres, tiene una corta duración de 7”, donde podemos ver el pasacalles que llevan con el nombre del colegio, de fondo negro y letras multicolores, la marcha está detenida, escuchamos otra vez los gritos similares a los de los indios americanos, algunas risas, y frases que no se llegan a escuchar porque las acaparan estos gritos. Este bachillerato se caracteriza por ser el primero en el mundo específicamente dedicado y dirigido a la comunidad travesti-trans, comenzó a funcionar desde el año 2011, y en 2019 se estrenó una película documental sobre el colegio dirigida por Francisco Quiñones Cuartas y Rayan Hindi. En este registro de mujeres trans no observamos ningún desnudo, sin embargo vemos cómo se repite la performance del video 3, hay puntos en común con lo ancestral no solo en lo político sino también en lo performático.

A pesar de que, como mencionamos, la visibilidad lésbica fue una de las consignas más vistas en nuestro corpus, no es el mismo caso el de los cuerpos trans en relación a las mujeres cis género, su presencia es evidentemente menor, después de más de 50 años de lucha siguen siendo una minoría dentro del feminismo, aunque cada año podamos ver un incremento. Su

participación es importante para ampliar los propios límites que el movimiento impuso sobre “lo personal es político” y evitar repetir las estructuras de los inicios donde sólo las mujeres cis género, blancas y de clase media/media alta eran las únicas caras visibles.

LA CONQUISTA DEL ESPACIO PÚBLICO Y PRIVADO, UN ASUNTO ARTÍSTICO Y POLÍTICO

Si consideramos las nociones de privado y público de Amoros Puente (1990) quien entiende a la primera como el espacio de las *idénticas* y del *no reconocimiento*, y al escenario público el de lo discernible y la jerarquización. La conquista de estos espacios dentro de la lucha feminista será hacer aparecer a aquellas que no figuran en los parámetros de lo aceptable, que sean admitidas y logren participar como ciudadanos de las decisiones que rigen en los escenarios sociales. Así como también la ruptura de lo privado destruyendo los sistemas de opresión que rigen dentro de los hogares, irrumpiendo en la vida pública cotidiana con la presencia de otras identidades antes consideradas indiscernibles.

“Que todos seamos candidatos al poder, al poder público, a la administración colectiva, a tomar las decisiones que efectivamente rigen la vida humana y hacerlo de forma constatable, por ese tipo de canales públicos que existen, que se formalizan en uno de sus aspectos en las instituciones de la política, pero que están en todos los ámbitos de la vida: en la cultura, en las relaciones sociales, en todo.” (Amorós Puente, 1990, p. 50)

La performance en su carácter efímero y anti-institucional, busca llevar el arte a otros espacios para que el mismo sea accesible a lxs otrxs que no forman parte de esas instituciones, poder irrumpir en lo cotidiano para generar otros discursos, diferentes a los ya reconocidos públicamente y proponer otros regímenes de lo aceptado en el espacio público, es este punto donde coinciden el arte y la política.

Volviendo a la idea de que lo personal es político, estos espacios de reunión y encuentro, para compartir inquietudes y realidades, debatir y encontrar nuevas políticas de subversión, es entender otra vez que los problemas individuales son colectivos y que existe un espacio donde pueden ser escuchados y compartidos. El encuentro es una acción política, si bien tomamos a la marcha de cierre como objeto de estudio, no queremos dejar de mencionar que tanto los momentos previos, como el desarrollo y las consecuencias de este evento, inclusive otros espacios de debate además de los ENM, también lo son.

En el 32° Encuentro Nacional de Mujeres pudimos observar, tanto dentro como fuera de la marcha de cierre, varias intervenciones artísticas que ponían en discusión las nociones de público y privado, performances, desnudos, bailes, cantos, poesías y graffitis en las plazas, las calles, las escuelas, etc. El sábado 14 de octubre del 2017, el primer día del encuentro, luego del acto de apertura, frente a la Iglesia Catedral de Resistencia, la cual se encontraba vallada, por iniciativa de las Socorristas, y de distintas organizaciones activistas por el aborto legal, seguro y gratuito en Argentina, se realizó una intervención performática donde pegaron toallitas femeninas sobre las vallas, pintadas de rojo en el frente simulando sangre menstrual, con etiquetas en las que relataron brevemente sus experiencias sobre abortos, conversaciones por teléfono o testimonios de cómo se sintieron antes, durante y después, y el rol que ocuparon las Socorristas en ese momento. La intervención comenzó en la esquina de la Catedral y ocupó todo el frente de la cuadra, incluyendo una escuela y las esculturas empotradas en la vereda, culminó a la noche con visuales sobre la Iglesia, donde se proyectaron titulares de diarios y distintos portales de noticias sobre violaciones, corrupciones, y manejo de la justicia por parte de la institución eclesiástica.



Intervención nocturna, 32 ENM, Autorx desconocidx, (2017). Recuperado en www.facebook.com/socorrorosacha

La misma performance se repitió el 8 de marzo del siguiente año en distintos puntos del país por iniciativa de las mismas agrupaciones, convirtiéndose en un símbolo de lucha por el ALSG, en testimonio del trabajo de las Socorristas. Durante todo el día, en el desarrollo de la

obra, se interceptó a los transeúntes mostrando representaciones literales sobre menstruaciones y abortos, dos temas que se mantienen en la privacidad y que para la escena pública son inaceptables e innombrables, situaciones que ocurren en la indiferencia y en la clandestinidad, sin embargo suceden todos los días en diversos cuerpos y lugares. Nos interesa cerrar con este caso porque es el ejemplo de que poner en evidencia estos cuerpos que sangran a través de una herramienta artística, es un paso hacia la conquista del espacio de lo discernible, porque se lo ocupa reivindicando los principios de individuación, al igual que el desnudo femenino, llevando lo privado a lo público, sin escrúpulos ni sutilezas para reclamar nuevos valores de lo aceptado socialmente y ser reconocidas en el “espacio de lo masculino”(Amoros Puente, 1990).Este muro condensó la visibilidad de lo que siempre permanecía (¿permanece?) oculto.



Intervención en el 8M, Autorx desconocidx, (Neuquén, 2019). Recuperado en: www.facebook.com/socorristasenred

Este ejemplo que mencionamos es sólo una de las múltiples y diversas intervenciones artísticas que sucedieron durante los tres días que duró el encuentro, pero consideramos que éste en particular reúne todas las categorías de análisis desarrolladas anteriormente y resume el concepto general del corpus. Nos recuerda, a través de testimonios sobre abortos, que lo

personal es político, ya que expone experiencias individuales pero que, presentadas de esta manera, podemos observar que también son colectivas, la manera en la que accionan y el escenario que eligen para la intervención coinciden también con los principios anti-institucionales anarquistas, interpelando directamente a la iglesia, los patrimonios públicos como las esculturas y también a los transeúntes, exigiendo ser reconocidos en el espacio de lo discernible. Su performatividad tampoco es sutil, buscaron una manera llamativa para contar sus experiencias y reclamar por el aborto legal, seguro y gratuito, si bien de lejos puede ser visto como una imagen violenta, al acercarse y leer vemos que cuentan sus historias sin caer en el amarillismo, tal como analizamos en la consigna “Orgullosamente Torta”, a pesar del anonimato, acá no hay vergüenza. Esta intervención tiene objetivo debatir sobre las interrupciones voluntarias de embarazos, que sean vistas como algo cotidiano, y no un acto delictivo, las socorristas quisieron demostrar que, en compañía y desde lo colectivo, abortar puede ser mucho menos traumático.

Desde el breve recorrido histórico y teórico que desarrollamos a lo largo de este trabajo, podemos observar como los Encuentros Nacionales de Mujeres, y los diferentes espacios que existen y existieron para el crecimiento del movimiento feminista, generan nuevos paradigmas, perspectivas y saberes, comparando el contexto de los inicios de la performance y el feminismo en los años ‘70 con la actualidad vemos como ambos han crecido, se han reconstruido constantemente, la conquista del espacio público nos permite nuevos debates, desarrollo y experimentación tanto en el ámbito artístico como el político. “Mujer bonita es la que lucha”²⁹ se lee en la espalda de la mujer retratada en la Figura 22 y también en el frente del torso de la 21, esta frase se repite constantemente en las manifestaciones feministas y se convirtió en uno de los tantos símbolos que forman parte de los nuevos paradigmas que proponen, en los años ‘60 y ‘70 el sueño de las mujeres norteamericanas era estar felizmente en su casa, con su esposo y sus hijos, siendo obedientes y simpáticas, eran prácticamente nulos los intereses por los problemas ajenos a su familia y su hogar y ni siquiera se hablaba de “lucha feminista” (Friedan, 1974), con el movimiento feminista de la época, poco a poco estas mujeres fueron saliendo de esos espacios privados y exploraron nuevos espacios públicos en el activismo político y artístico.

²⁹ Frase que es cuestionada por algunos sectores que la consideran todavía muy centrada en la belleza ornamental de las mujeres.



Figura 22, por Julieta Bisordi (2017).

En el desarrollo de análisis, según las categorías planteadas, podemos observar cómo en la unión del arte y la política se busca dialogar entre los conceptos de público y privado. La conquista a la cual hacemos referencia tiene que ver no solo con aparecer en esos espacios de asambleas, talleres y marchas, sino también con la acción a través de la performatividad de los cuerpos presentes que inscribe en ellos nuevos valores. El análisis de las fotos y videos seleccionadas, nos permitió observar cómo las mujeres, la lucha por el aborto legal seguro y gratuito, el anarcofeminismo, las lesbianas, trans, entre otrxs, estuvieron presentes en un cuerpo masivo y colectivo, marcharon, caminaron, bailaron, gritaron, cantaron, etc., todxs ellxs convergen en la idea de que “lo personal es político”, dejaron marcas a su paso, no solo con grafitis y afiches en las paredes y las calles, sino que construyeron un nuevo espacio público, y un nuevo espacio de performance, se expusieron desnudxs contradiciendo las leyes y los cánones estéticos, sociales y artísticos, buscando una nueva identidad política desde lo performático. Muchxs de ellxs se ausentaron de sus hogares por tres días o más, salieron de esos lugares privados, todavía relacionados con algunas opresiones y con el trabajo no reconocido (en todos los casos) para intercambiar saberes, buscar nuevas estrategias de subversión, conocerse a sí mismxs y a otras realidades, y principalmente, dejar de ser *idénticas amas de casa*, para ser reconocidxs en la escena pública como *cuerpos políticos*.

• CUARTA PARTE •

Es este último apartado concluimos con algunas reflexiones finales, empezando por una mirada general de nuestro trabajo, explicando por qué y qué quisimos desarrollar en cada parte, así como también la importancia del contexto actual, y las relaciones entre posmodernismo, performance y feminismo. Explicaremos hasta dónde llegamos con nuestro análisis y cuáles son las nuevas preguntas que se nos aparecen, abriendo otras posibilidades para la investigación. En esta sección también se encontrará el anexo 1 con el catálogo de las imágenes y el link de acceso a los videos que conforman el corpus, el anexo 2 con las obras e intervenciones mencionadas a lo largo del trabajo y la bibliografía utilizada.

CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

Hemos organizado este trabajo en cuatro partes, en la primera presentamos nuestro proyecto, con su problema y objetivos, explicamos por qué consideramos importante llevar a cabo esta investigación y ejemplificamos con algunos antecedentes académicos. Delimitamos nuestro marco teórico y la metodología desde la cual nos posicionamos al momento del análisis. El segundo apartado tuvo dos subtemas, “historia” y “principales conceptos”, antes de desarrollar la teoría que sustenta nuestra tercera parte, consideramos fundamental poner al lector en contexto, entender los inicios y la evolución tanto de los Encuentros Nacionales de Mujeres, como de la performance y las representaciones artísticas del desnudo femenino, para poder visualizar con claridad desde dónde nos posicionamos actualmente a la hora de abordar estos temas. La tercera parte cuenta de 3 subtítulos, “la presentación del corpus” donde definimos a la imagen documental y observamos las diferencias entre las autoras, para luego presentar, definir y desarrollar las categorías de análisis, y finalmente lo que denominamos el “concepto general” del corpus donde explicamos la visión completa de nuestro corpus para entender las conexiones entre las distintas categorías y cómo, si bien trabajamos cada una en particular, se pueden percibir como parte de un todo. Este anteúltimo apartado está relacionado con la aplicación, la puesta en práctica de todo el desarrollo previo, atendiendo a nuestro proyecto inicial y también al desarrollo histórico y teórico, para comprobar o descartar nuestra hipótesis inicial y cumplir con los objetivos principales y generales.

El 32º Encuentro Nacional de Mujeres nos brindó un amplio material documental donde pudimos converger todos estos temas, y observar en la marcha de cierre, a través de las

fotografías y videos, como mediante la performatividad del desnudo femenino en la calle, entendido como político, es posible cuestionar las nociones preestablecidas de lo *público* y lo *privado*, qué puede mostrarse, cómo y dónde, ¿Es posible entender al desnudo femenino en contexto de protesta como un mecanismo de acción política?, ¿Por qué en los medios hegemónicos de comunicación se refieren a ellos como actos delictivos?. En síntesis, ¿Cómo observamos al desnudo femenino en el arte y el espacio público actualmente? y sobre todo ¿Qué funciones tienen los desnudos femeninos dentro del espacio académico y fuera de él, en las marchas y en las calles?

Como hemos intentado demostrar en esta investigación, es posible a través de la crítica y teoría del arte entender este fenómeno en su complejidad, su evolución histórica y su estrecha relación con los feminismos y el arte performático. Observamos en el análisis de las imágenes y videos los distintos discursos que se generan mediante la performatividad del desnudo femenino, en una búsqueda constante por conquistar ese espacio público que transita. Y ordenarlo a reivindicaciones que se dan en slogans particulares, segmentados aunque con aires de familia, pero no homogéneos. Para entender la teoría desarrollada por Taylor y Fuentes que utilizamos como uno de los principales conceptos rectores de nuestro trabajo, es necesario recordar que el surgimiento de las artes performáticas así como la llamada *segunda ola* del feminismo, coincide en período histórico posmoderno que, como señala Calinescu (1987), a diferencia de las vanguardias modernas, no destruye, niega ni rechaza, sino que renueva, innova y reconstruye mediante un diálogo vivo con el pasado. El posmodernismo, la performance y el feminismo coinciden en este último punto, porque buscaron otros espacios por fuera de lo institucional y de los ámbitos privados de aceptación, e hicieron pública una nueva perspectiva histórica, proponiendo nuevas maneras de ver y hacer arte y política.

Los Encuentros Nacionales de Mujeres brindan una agenda cultural para promover artistas feministas del país, show musicales, cine, talleres artísticos, obras de danza y teatro, circense, varieté, etc., durante los días en que se desarrolla el evento. Existe un interés por generar y fomentar otras formas de hacer política, como vimos en la tercer parte de esta investigación, no solo encontramos performatividad en la marcha de cierre, sino también en los tres días del encuentro, e inclusive antes y después. El material de archivo que se nos ha brindado también ha sido utilizado por algunas de sus autoras para exposiciones fotográficas tanto colectivas como individuales.

Retomando nuestra hipótesis inicial, pudimos evidenciar en el análisis de nuestro corpus como el desnudo femenino en el espacio público pone en cuestión las nociones de público y privado y funciona como un mediador entre el arte y la sociedad, en tanto plantea discusiones. Castro Sánchez en Garita (2019) explica que los *artivistas* superan los usos instrumentales, tanto de las prácticas artísticas como políticas, ya que el arte es entendido como una manera de hacer política, y no como una mera herramienta o un medio, que apuesta a la construcción tanto individual como colectiva. En nuestro caso en particular, vemos cómo esta definición se aplica en la performatividad de las participantes de la marcha de cierre del 32 ENM, este fue un espacio donde el feminismo y el arte pudieron converger con la intención de conquistar los espacios públicos y privados. Es prácticamente imposible, en este caso, pensar en el arte y la política por separado, los dos se imbrican y construyen un relato nuevo.

La marcha de cierre del 32° ENM dió lugar a la experimentación corporal, para poder visibilizar al desnudo femenino en otros espacios no institucionales, como señala Matos (2014) su poética está relacionada con la libertad, la simplicidad, la imagen básica del ser humano. Siguiendo con el ejemplo de los primeros performers que han llevado el cuerpo al límite, nos han demostrado que son amplias y variadas las denuncias y maneras en que pueden comportarse, pensando al arte, no como mera una herramienta política, sino como una manera de hacerla efectiva, abandonando la actitud pasiva que observamos en las representaciones clásicas de los artistas masculinos sobre los desnudos femeninos, y confrontando desde la acción performativa, una mirada desde dentro del fenómeno por quienes han sido parte y no una ajena a él.

En conclusión podemos afirmar que hemos cumplido con los objetivos planteados en la presentación del proyecto, y observar a través del análisis de los archivos fotográficos y audiovisuales cómo mediante la teoría e historia del arte podemos entender al desnudo femenino en el espacio público como una manera de hacer política y de incomodar de una con la exposición. Esta desnudez no deja de ser gozosa, de formar parte del festejo comunitario, es también festiva y recreativa. Posibilita las pocas veces en que algunas mujeres pueden andar con el busto desnudo, los pezones al aire, usando un privilegio masculino, en un ambiente relativamente protegido y habilitado. Todo esto disrumpe y trae más o menos conceptualmente esta disputa a la calle; y lo hace, en la mayoría de las veces, con algunas expresiones artísticas, con el lenguaje más polifacético y metafórico que tenemos a mano, el arte. Que no es violencia ni agresión, pero que genera estados de cosas y plantea escenarios y

discusiones, que tendrán su continuación, en las propuestas y luego en las políticas públicas, instalando de a poco los cambios sobre las posibles nuevas e incipientes maneras de habitar lo público y lo privado. Pudimos observar recientemente cómo, por ejemplo, el derecho al aborto legal, seguro y gratuito fue conquistado, en gran parte, por la incansable lucha feminista en las calles, pero también por una participación activa de las mujeres tanto fuera como dentro del Congreso de la Nación, sin estos cambios políticos, otra vez el proyecto sería desaprobado.

Finalmente y como interrogantes que podría propiciar otras investigaciones, nos preguntamos ¿Sería posible pensar para los espacios institucionales públicos y privados una perspectiva de género que contemple y respete las diversidades y manifestaciones corporales, de género y sexualidad?, ¿Serán sólo los encuentros feministas nuestros espacios libres y seguros?, podemos ver diariamente como atacan y repudian a mujeres y personas LGBT+ en las calles, ¿Cuándo serán realmente parte del espacio de lo de discernible? ¿Es posible, no sólo una mayor participación, sino también nuevas representaciones de lo femenino por fuera de lo erótico, pornográfico y meramente contemplativo en el arte? y de ser así, ¿Serán sólo las artistas mujeres y disidentes quienes siempre propongan estas nuevas miradas? Esperamos que este trabajo pueda ampliar los parámetros de comprensión y observación de nuestra comunidad artística y académica para permitir nuevos sujetos *reconocibles* en los espacios tanto públicos como privados.

ANEXO 1

Corpus:



Figura 1, por Julieta Bisordi (2017)



Figura 2, por Julieta Bisordi (2017).



Figura 3, por Gisel Sanabria (2017).



Figura 4, por Julieta Bisordi (2017).

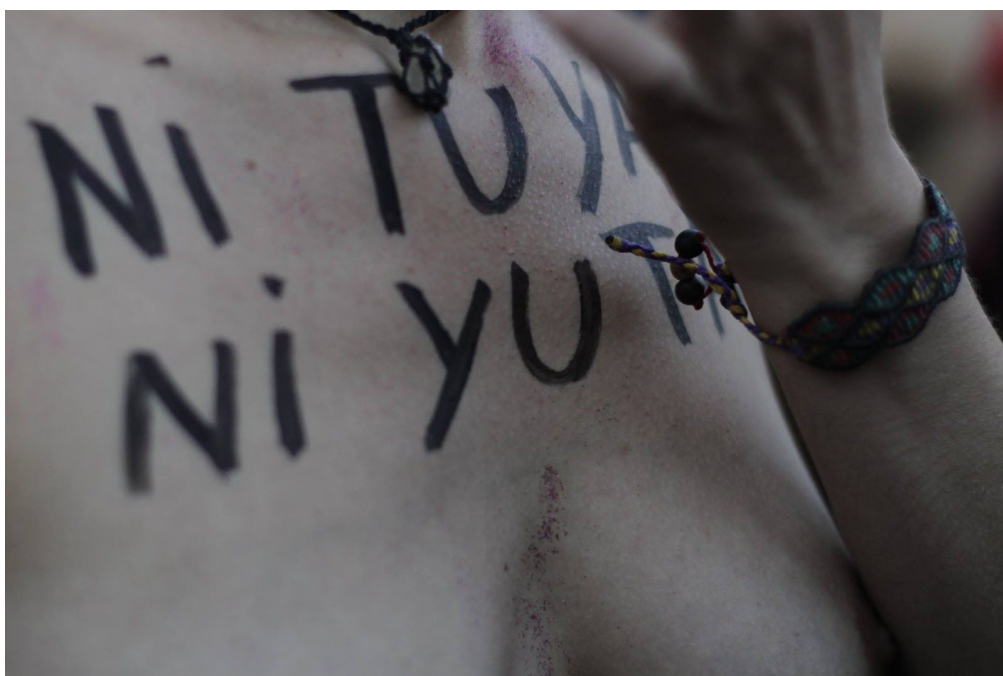


Figura 5, por Julieta Bisordi (2017).

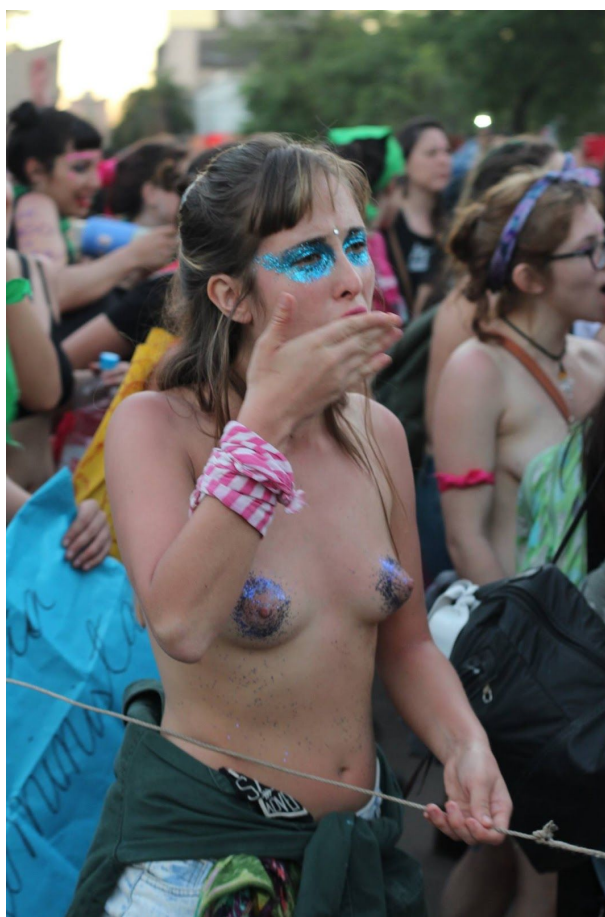


Figura 6, por Carla Lavia (2017).



Figura 7, por Gisel Sanabria (2017).

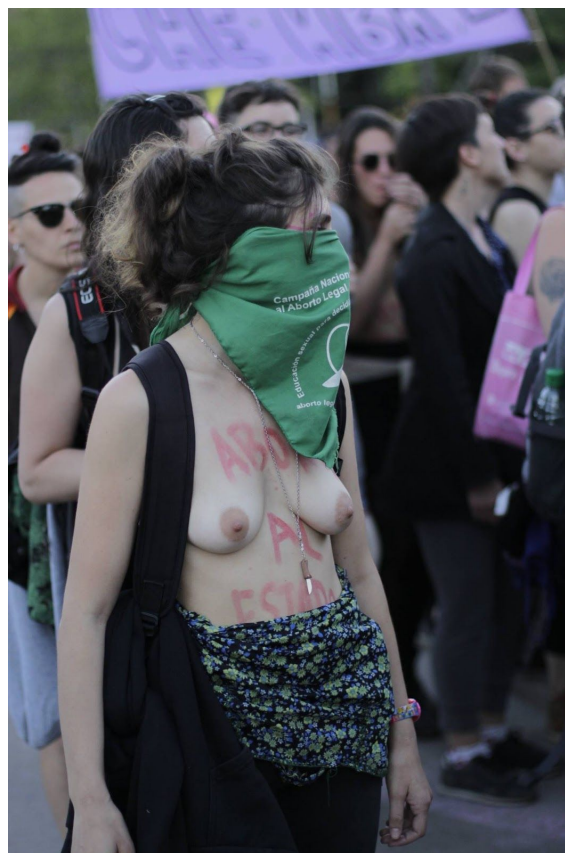


Figura 8, por Julieta Bisordi (2017).

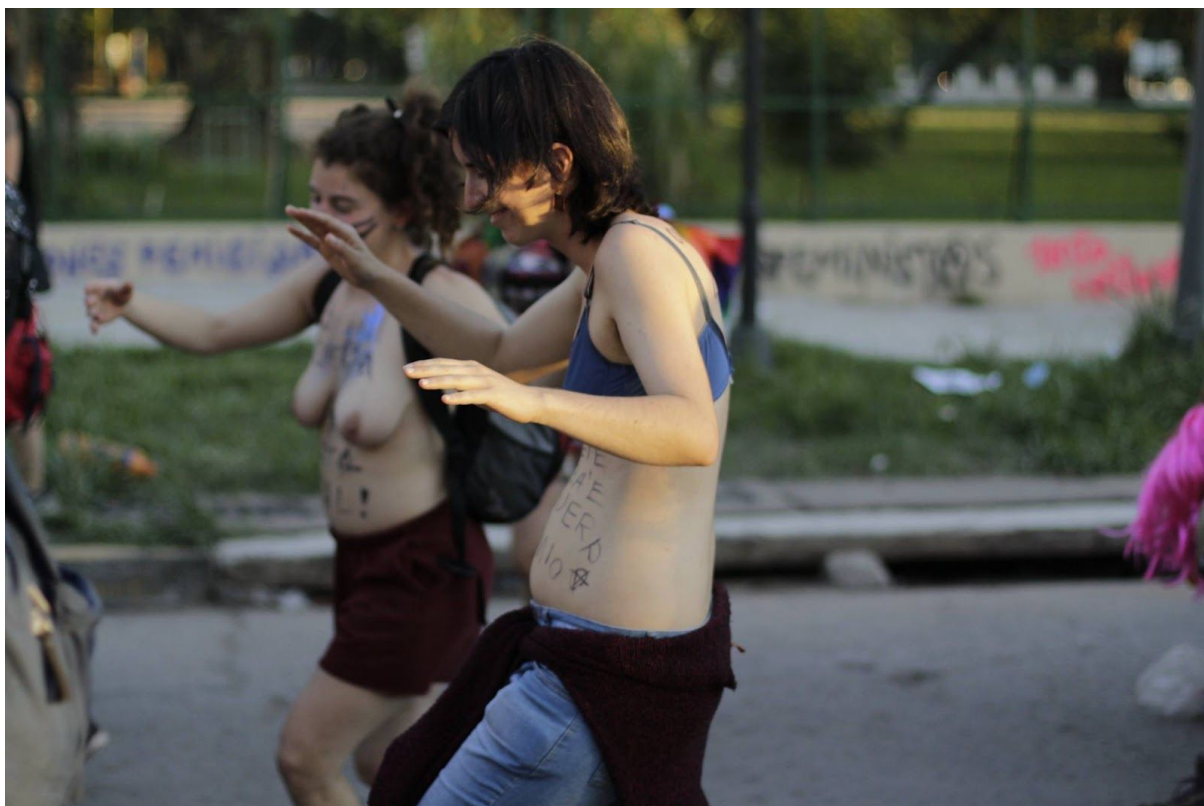


Figura 9, por Julieta Bisordi (2017).



Figura 10, por Julieta Bisordi (2017).



Figura 11, por Julieta Bisordi (2017).



Figura 12, por Julieta Bisordi (2017).



Figura 13, por Julieta Bisordi (2017).



Figura 14, por Julieta Bisordi (2017).



Figura 15, por Julieta Bisordi (2017).



Figura 16, por Julieta Bisordi (2017).

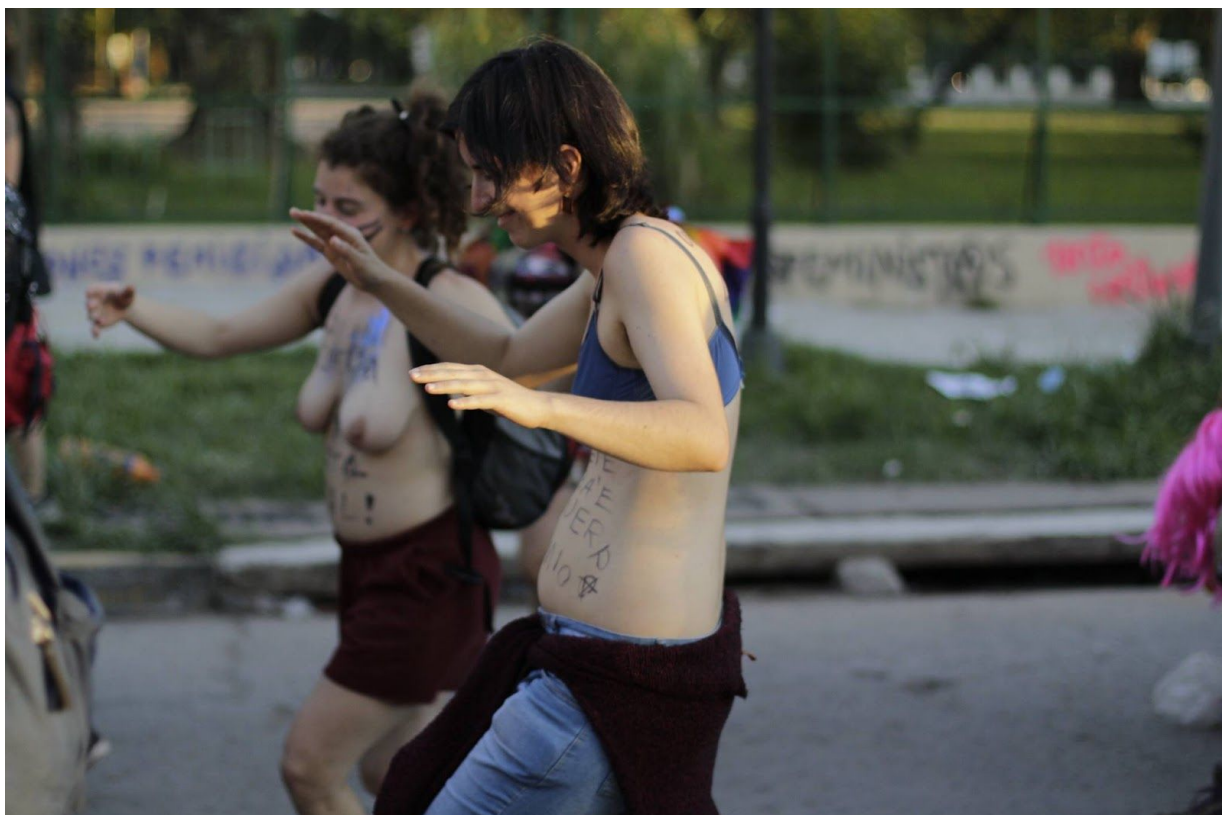


Figura 17, por Julieta Bisordi (2017).



Figura 18, por Julieta Bisordi (2017).

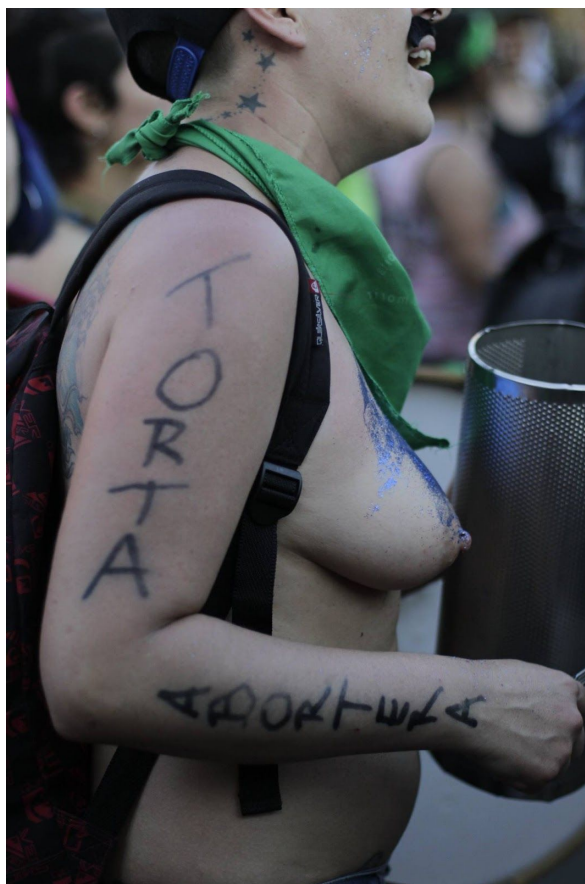


Figura 19, por Julieta Bisordi (2017).



Figura 20, por Julieta Bisordi (2017).



Figura 21, por Sofia Madrassi (2017).



Figura 22, por Julieta Bisordi (2017).

Links de acceso a los videos:

Video 1: <https://youtu.be/CyLxJluX764>

Video 2: <https://youtu.be/xTZwELxY00A>

Video 3: <https://youtu.be/bksupfBwduk>

Video 4: <https://youtu.be/gFKoRSzMKNg>

Video 5: <https://youtu.be/Y6ZBYKQT5xw>

ANEXO 2



Mendieta, A. (1973). Rape Scene. [Performance, registro fotográfico 35mm]. Iowa City.



Wilke, H. (1974 - 1982). S.O.S. Starification (Object Series). [Impresión en gelatina de plata con esculturas de chicle]. Nueva York, Museo de arte moderno.



Schneemann, C. (1975). Interior Scroll. [Performance]. Nueva York,.



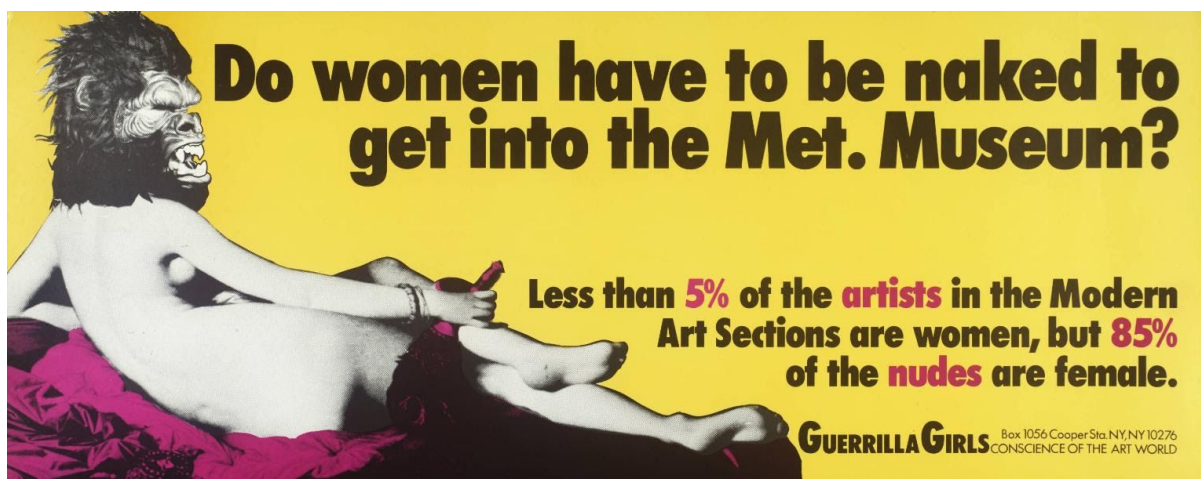
Polvo de Gallina Negra. (1987). Madre por un día. [Video]. México DC.



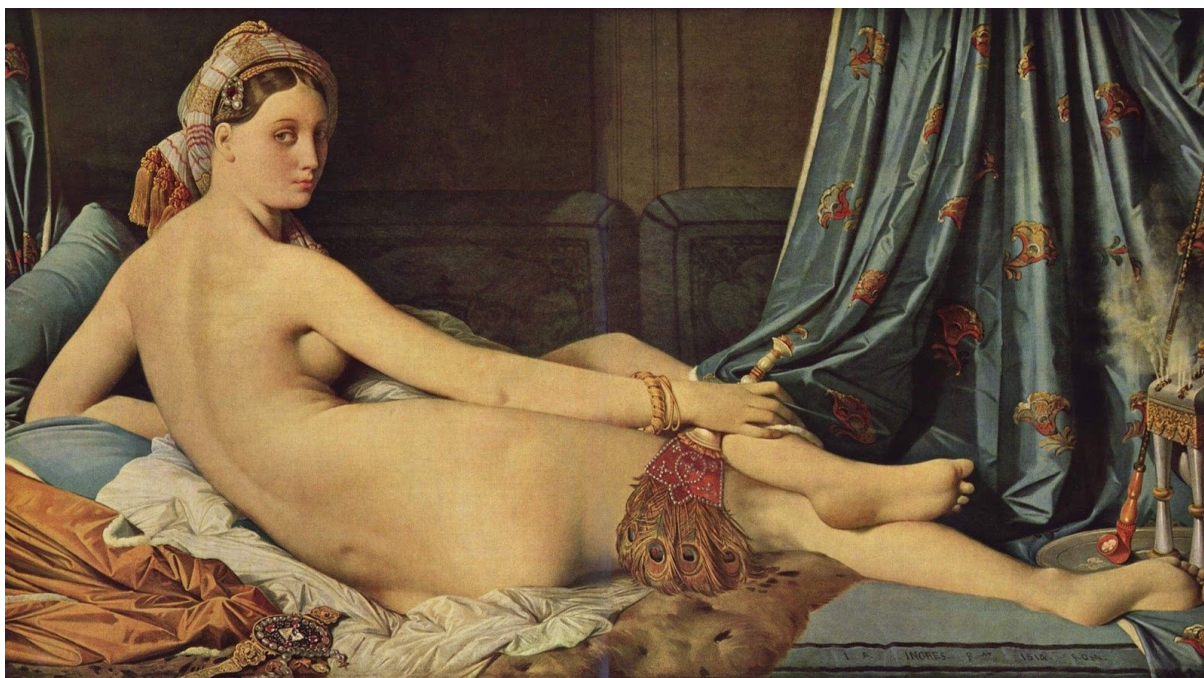
Fuerza Argentina de Choque Comunicativo (FACC). (2017). Femicidio es Genocidio. [Performance]. Buenos Aires, Argentina.



Munujin, M. (1963). La destrucción. [Happening]. Paris, Francia.



Guerrilla Girls. (1989). Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum? [Obra gráfica] Buenos Aires, Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires.



Ingres, J. (1814). Grande Odalisque. [Óleo sobre lienzo]. París, Museo del Louvre.



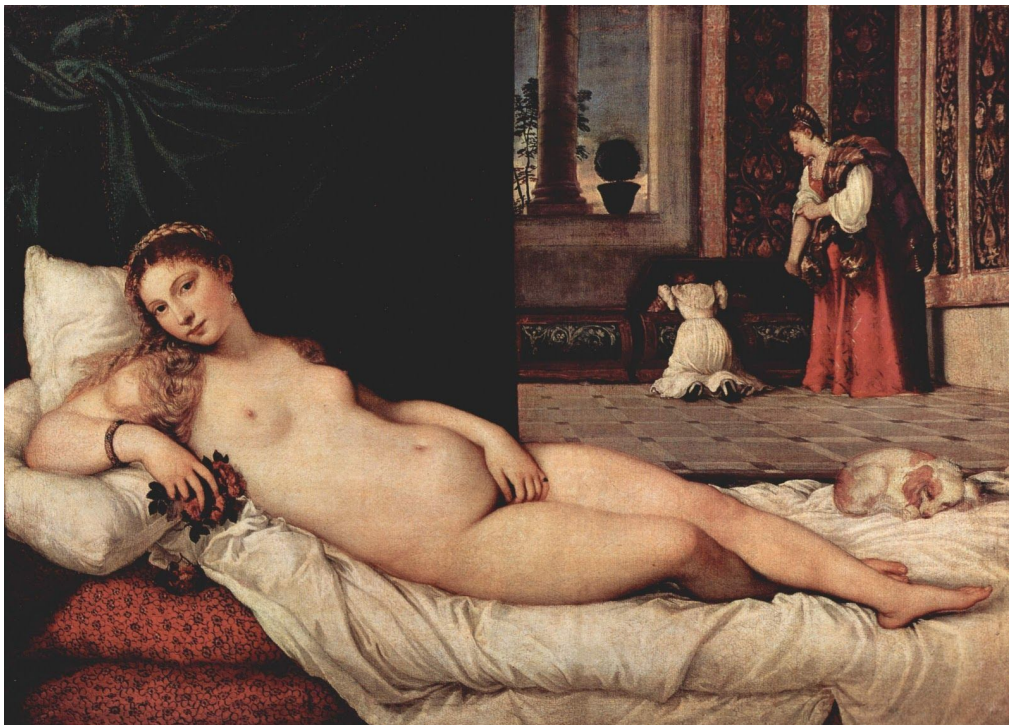
Expresión Mole. (2018). Sin título. [Performance]. Buenos Aires, marcha por Lucía Perez.



Courbet, G. (1866). L'Origine du monde [Óleo sobre lienzo]. París, Museo d'Orsay.



Picasso, P. (1907). Las señoritas de Avignon. [Óleo sobre lienzo]. Nueva York, Museo de arte moderno.



Tiziano. (1534). Venus de Urbino. [Óleo sobre lienzo]. Florencia, Galería Uffizi.



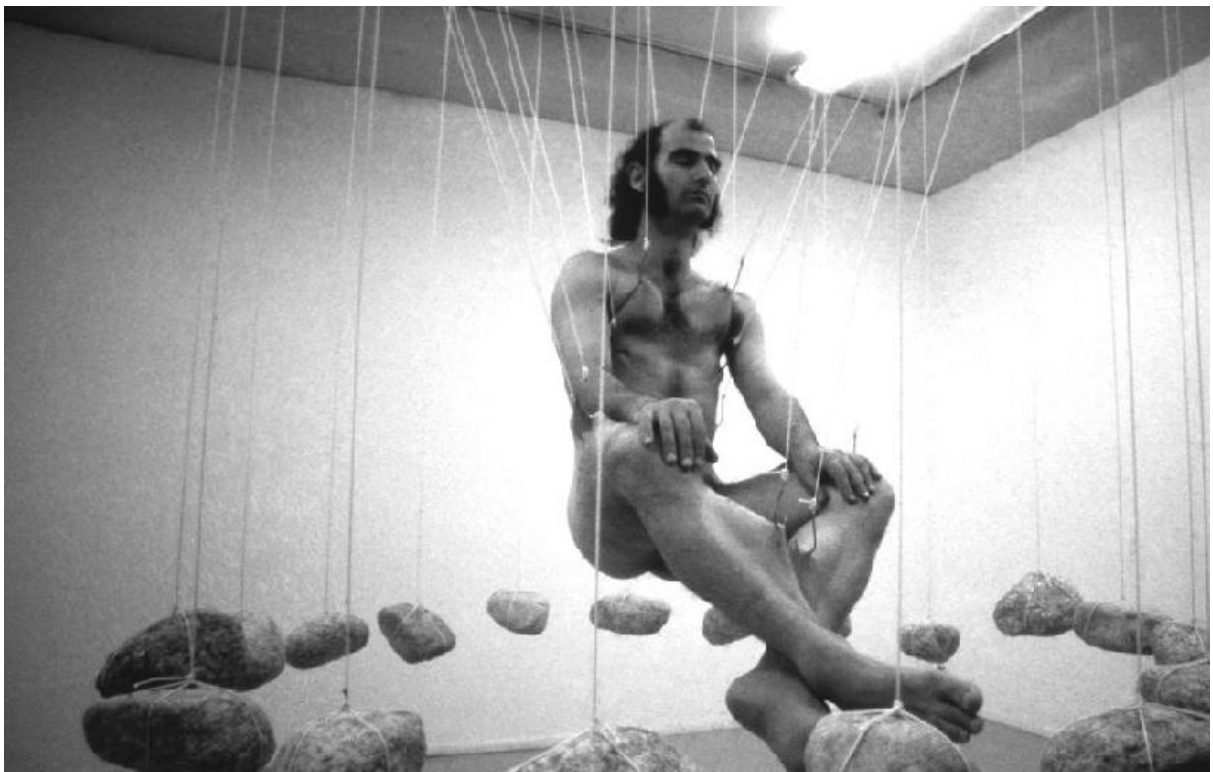
Velázquez, D. (1647). Venus del espejo. [Óleo sobre lienzo]. London, Galería Nacional.



Abramovic, M. (1974). Ritmo 5. [Performance]. Belgrado, Centro Cultural Estudiantil.



Galindo, R. (2007). Confesión. [Performance]. Mallorca.



Stelarc. (1980). Sitting/Swaying: Event for Rock Suspension. [Performance]. Tokyo, Tamura Gallery.



Estudiantes de FADyCC en Plaza 25 de Mayo. (2015). Sin título. [Performance]. Resistencia.



33° Encuentro Nacional de Mujeres. (2018). Tetazo. [Intervención performativa]. Trelew.



34° Encuentro Nacional de Mujeres. (2019). Tetazo. [Intervención performativa]. La Plata .



Urbanudismo. (2016). Sin título. [Performance]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.



González, J. (2017). Sin título. [Performance]. San Juan, marcha Ni Una Menos.



Socorro Rosa. (2017). Sin título. [Intervención performativa sobre vallado de la iglesia Catedral con toallitas femeninas]. Resistencia, 32º Encuentro Nacional de Mujeres.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMA, Amanda; LORENZO, Paula (2009). *Mujeres que se encuentran. Una recuperación histórica de los Encuentros Nacionales de Mujeres en Argentina (1986-2005)*. Ed. Feminaria. Buenos Aires, Argentina
- AMORÓS PUENTE, Celia (1990). *Mujer: participación, cultura política y estado*. Ediciones de la Flor. Buenos Aires.
- AUSTIN, John L, (1982). *Como hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Compilado por J.O. Urmson. Ed. Paidós. Barcelona.
- BARRANCOS, Dora, (2007). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Ed. Sudamericana, 2da edición.
- BELLUCCI, Mabel, (2014). *Historia de una desobediencia. Aborto y feminismo*. Ed. digital Titivillus.
- BELLUCCI, Mabel y RAPISARDI, Flavio, (1999). *Alrededor de la identidad*. Aportes, Nueva Sociedad nº 162.
- BERGER, John, (1972). *Modos de ver*. Edición Inglesa
- BUTLER, Judith, (2017). *Cuerpos Aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. 1ª ed. Espasa Libros, Barcelona, España.
- CALINESCU, Matei, (1987). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Ed. Tecnos S.A., (1991), Madrid, España.
- CLARK, Kenneth, (1981). *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Ed. Alianza Forma.
- ECO, Umberto, (1979). *Lector in fabula*. Ed. 1987, Lumen. Barcelona.
- FEMENÍAS, María Luisa, (2000). *Sobre sujeto y género: lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*. 1ra Ed.
- FRIEDAN, Betty, (1974). *La mística de la feminidad*. Ed. Jucar. Madrid, España.

- FOUCAULT, Michel, (2004). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Barcelona, Pre/textos.
- GALARZA, Mari Luz, (2011). *Cuerpos y políticas feministas: el feminismo como cuerpo*. En publicación: “Cuerpos políticos y agencia. Reflexiones feministas sobre cuerpo, trabajo y colonialidad”, Coordinado por Villalba Augusto, Cristina y Álvarez Lucena, Nacho. Universidad de Granada, España.
- GARFINKEL, Harold, (1997). *Estudios de etnometodología*. 1ra Ed. 2006 Anthropos. Universidad Nacional de Colombia.
- GARITA, Nora et. al., (2019). *Activismos feministas jóvenes: emergencias, actrices y luchas en América Latina*. Editado por Larrondo, Marina y Ponce Lara, Camila. 1a ed., Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CLACSO.
- GIUNTA, Andrea, (2018). *Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de Artistas que. Emanciparon el Cuerpo*. Editorial Siglo XXI, 1ra edición. Buenos Aires.
- GULLISCIO, Lucía, (2002). *Etnografía del habla: textos fundacionales*. 1ra Ed. Eudeba. Buenos Aires
- HANISCH, Carol, (1969). *Lo personal es político*. Ed. 2006 Feministas Lúcidas.
- HARAWAY, Donna J., (1991) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ed. Cátedra. Universitat de València, Instituto de la Mujer.
- HEARTNEY, Eleanor, (2013) *Arte y hoy*. Ed. Phaidon.
- HERRERA, Mariela Isabel, (2016). *Mujeres en tránsito y despliegue performático. El XXV Encuentro Nacional de Mujeres en Paraná*. Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina.
- KOZAK, Claudia, (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Editorial Caja Negra, Argentina.

- LEDESMA, (2019) *La organización Negra*. Indis. FADU-UBA. Disponible en: <https://proyectoidis.org/la-organizacion-negra/>
- MATOS, Laura, (2014). *La desnudez en la calle. Para un análisis del uso del cuerpo desnudo como performance y política*. En Revista “Conjunto” Nro 172, Casa de las Americas.
- McDOWELL, Linda, (1999). *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*. Ed. Cátedra 2000.
- SANCHEZ, Francisco (2019) *La Fura Dels Baus*. Indis. FADU-UBA. Disponible en : <http://proyectoidis.org/la-fura-dels-baus/>
- SCHENETTLER, Bernt y RAAB, Jürgen (2012) *Análisis visual interpretativo: avances, estado del arte y problemas pendientes*. Paradigmas, 4, 79-122.
- TAYLOR, Diana, (2012) *Performance*. Ed. Asunto Impreso. Buenos Aires.
- TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela (2011). *Estudios avanzados de performance*. Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University. Fondo de cultura económica, 1ra. edición