

LAS CALLES SON NUESTRAS (Y LAS IMÁGENES, TAMBIÉN)

AS RUAS SÃO NOSSAS (E AS IMAGENS, TAMBÉM)

THE STREETS ARE OURS (AND THE IMAGES, TOO)

Paola Cortes Rocca¹ 

Universidad Nacional de las Artes, Argentina

Resumen: Este artículo aborda una serie de imágenes tomadas por colectivos fotográficos y fotografxs activistas, de las movilizaciones ocurridas en Argentina desde el surgimiento de la marea feminista en 2015 y en torno al reclamo por la ley de aborto seguro, legal y gratuito sancionada en 2020. Desde una perspectiva teórico-crítica pero también desde la experiencia de la participación en el colectivo de activistas *Ni Una Menos*, se exploran la visualidad feminista como un modo de representación y visibilización de la marea en el espacio público, pero también como una herramienta de autorrepresentación que se enlaza con la masividad del movimiento en el nuevo milenio, la ocupación callera y la intervención digital, las pequeñas y grandes interrupciones en el relato patriarcal. La hipótesis nodal es que el feminismo se constituye como un aparato de inteligibilidad, es decir, como un modo de hablar y producir imágenes, de leer y ver el mundo. Esta relación entre palabra e imagen, implica también una intervención político-estética, que hace uso estratégico de la performatividad e implica un modo distintivo de construir presente y futuro.

Palabras claves: Feminismo; Fotografía; Performance; Estudios de visualidad; Aborto.

Resumo: Este artigo aborda uma série de imagens realizadas por coletivos fotográficos e fotógrafas ativistas, das mobilizações que ocorreram na Argentina desde o surgimento da onda feminista em 2015 e em torno da reivindicação pela lei do aborto seguro, legal e gratuito sancionada em 2020. Numa perspectiva teórico-crítica mas também a partir da experiência de participação no grupo de ativistas *Ni Una Menos*, explora-se a visualidade feminista como forma de representação e visibilidade da maré no espaço público, e igualmente como ferramenta de auto-representação que se liga à massificação do movimento no novo milênio, ocupação de

¹ Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, master degree y PhD por Princeton University, realizó estudios de postdoctorado en University of Southern California. Correo: pcortes.una@gmail.com

ruas e intervenção digital, pequenas e grandes interrupções na narrativa patriarcal. A hipótese nodal é a de que o feminismo se constitui como um aparato de inteligibilidade, ou seja, como um modo de falar e produzir imagens, de ler e ver o mundo. Esta relação entre palavra e imagem implica também uma intervenção político-estética, que faz uso estratégico da performatividade e implica uma forma distinta de construir o presente e o futuro.

Palavras-chave: Feminismo; Fotografia; Performance; Estudos visuais; Aborto.

Abstract: This essay addresses a series of images –taken by groups of photographers-activists– of the mobilizations that have occurred in Argentina since the emergence of the feminist tide in 2015 and around the claim for the safe, legal and free abortion law sanctioned in 2020. From a theoretical-critical perspective but also from the experience of belonging to *Ni Una Menos*, this paper explores feminist visibility as a way of representation and visibility of the tide in the public space, but also as a tool for self-representation, linked to the massiveness of the movement in the new millennium, the street occupation and digital intervention, the interruptions in the patriarchal narrative. The main claim is that feminism is being constituted as an apparatus of intelligibility, that is, as a way of speaking, of creating images, to read and to see the world. This relationship between word and image also implies a political-aesthetic intervention, which makes strategic use of performativity and implies a distinctive way of making the present and the future.

Key Words: Feminism; Photography; Performance; Visual Studies; Abortion.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.211316](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.211316)

Recebido em: 29/04/2023

Aprovado em: 20/11/2023

Publicado em: 30/11/2023

La historia del movimiento de mujeres está tejida con cruces. Cruces entre las luchas de las sufragistas, los movimientos sociales y populares, las pequeñas interferencias en el relato patriarcal ocurridas en la vida cotidiana o incluso en los medios masivos de comunicación, la insistencia de abogadas y penalistas, el compromiso de educadorxs y también la potencia de la literatura y el arte para diseñar otros mundos posibles en el presente de la desigualdad. De ahí que el feminismo contemporáneo sea también una marea de sedimentos que cubren diversos ámbitos –la universidad, el museo, la calle–, inflexiones y vocabularios –los del lxs jóvenes y su

insistencia en la inclusividad, los del activismo, la filosofía, las ciencias sociales, así como los de la comunicación, la literatura y las artes visuales. El carácter masivo y global de la marea feminista en la actualidad, nos obliga a hablar de **feminismos** en plural, con autodefiniciones, legados y agendas diversas. Algunos sostienen una agenda más o menos clásica (violencias, derecho al aborto, etc.), otros proponen que no hay revuelta feminista sino es en alianza con diferentes alteridades, desde el activismo popular hasta las disidencias (sexuales, entre otras), otros que creen que el feminismo es una herramienta de análisis del presente desde el cual abordar cuestiones más amplias, que van desde el endeudamiento hasta la crisis ambiental.²

Me interesa pensar el feminismo no tanto como conjunto de reclamos identitarios o como un particular modo de hablar o escribir –como ocurre cuando el sujeto que escribe es una mujer– sino como **aparato de inteligibilidad**. Me interesa pensarlo menos como un movimiento identitario o un capítulo en la historia del pensamiento crítico y más como una **revolución teórica** que ha impuesto **una concepción performática de sujeto y de lenguaje con la que hacerle frente a la dominación**. A partir de esto, el feminismo ha configurado no sólo una biblioteca propia que se ha vuelto también un modo de leer y reordenar la biblioteca teórica general, sino también un vocabulario y una visualidad que se articulan como dispositivo orientado hacia la transformación de experiencias, cuerpos y lenguajes.

En las páginas que siguen, quiero detenerme en el tipo de visualidad que ha generado la movilización feminista. Me propongo tomar un corpus de imágenes para leer, a partir de ellas, algunas cuestiones que están en las modulaciones del discurso feminista: reflexiones sobre la masividad y las derivas identitarias, sobre la ocupación del espacio público y el espacio digital, etc. No abordo estas imágenes como mera “ilustración” de estas nociones, sino como punto de condensación de un murmullo, de algo que

² Estas páginas son resultado de un diálogo con Cora Gamarnik titulado “Miradas cruzadas: feminismo(s) y visualidades”, que se desarrolló en el marco de “La noche de las ideas”, organizada por el Centre Franco-Argentin des Hautes Études en Sciences Sociales, en enero de 2021. Le agradezco a Christophe Giudicelli por esa invitación que me dio la oportunidad de charlar con Cora, en el contexto de la pandemia.

se está pensando y gestando, discutiendo y haciendo, y que la imagen coagula con la potencia y la labilidad de lo estético. Las abordo con la convicción de que la fotografía –como lenguaje y producción visual pero también como práctica y performance– agrega lo suyo a esta conversación, abre un espacio de visibilidad que a veces acompaña, a veces anticipa lo que se piensa y se conversa. Una de las cuestiones que la imagen trae al debate es, como sostengo en las páginas que siguen, una particular mirada sobre el tiempo –de la imagen, por supuesto, pero también del acontecimiento y la intervención política.

Empiezo por una foto que señala la inédita masividad del feminismo contemporáneo **[Fig. 1]**.³ Si bien los movimientos de mujeres tienen una larga historia que comienza en el siglo XIX alrededor de la lucha por acceso a derechos como la educación y el sufragio, se enlaza con las luchas revolucionarias de los años 70s y los interrogantes acerca de la performatividad de los cuerpos en los años 80s y 90s,⁴ lo que marca nuestro presente es este carácter masivo, que define un nuevo internacionalismo –que viene del Sur global– y que articula una intervención simultánea en los espacios públicos y digitales.⁵

³ Utilizo la categoría de visualidad en el sentido en que se emplea en el campo de los estudios visuales, en tanto conjunto de piezas, objetos, tecnologías, lenguajes y soportes que interrogan la visión y la mirada (MITCHELL, 2002). En la medida en que se abre la pregunta por cómo miramos, se convoca al amplio campo de la imagen –analógica y digital, fija y en movimiento, reproducida técnica o manualmente – y al amplísimo espectro de su circulación, que obviamente incluye la palabra, un medio que no excluye lo visual. Dentro de ese marco de aproximación, abordo aquí una práctica un poco más específica que es la fotografía, en tanto implica un dispositivo de producción específico que supone el estar ahí de lxs fotógrafxs, más allá de que luego la imagen emerja modelada por el fotoperiodismo, la toma amateur o autoral. Estas imágenes tienen esa peculiaridad que le da lo fotográfico y luego funcionan como insumos para otros objetos que van desde las publicaciones en papel o digital, la circulación en redes o piezas gráficas y audiovisuales.

⁴ Este legado encuentra sus sedimentos locales en la ampliación del derecho al voto durante el peronismo a mediados del siglo XX, los debates en torno a derechos civiles (ley de divorcio aprobada durante la vuelta a la democracia así como el matrimonio igualitario, la ley de Femicidio, la ley de Educación Sexual Integral, la ley de identidad de género durante el gobierno de la abogada Cristina Fernández), el activismo LGTBQ+ y la militancia de los organismos de derechos humanos, en Argentina fundados por las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, así como las de los movimientos de *piqueterxs*, asambleas populares y fábricas recuperadas.

⁵ Este internacionalismo que viene del Sur es lo que permite la masividad del movimiento y a la vez su intervención local, particular o situada. Se trata de una característica ya existente y no algo a futuro, de un modo de operar en territorios específicos sin perder su dimensión global. Es justamente esta marca del feminismo contemporáneo lo que lo conecta también con lo transnacional, con una posición ubicua que articula simultáneamente los marcos nacionales con los espacios domésticos, de militancia y comunitarios. Para un mayor desarrollo de esta idea, ver Gago (2019), especialmente el capítulo 6. #LaInternacionalFeminista.

Figura 1 - sin título, autor no identificad^x



Fuente: Archivo Ni Una Menos

Además de subrayar esta masividad, esta imagen tiene una historia particular. Fue tomada un 8 de marzo, en una convocatoria hecha desde el movimiento de mujeres, de manera horizontal y con asambleas en las que se deciden las formas de ocupación de la calle y se produce consensuadamente un documento colectivo. Y sin embargo, ocurrió que cuando estábamos ahí, el colectivo Ni Una Menos no podía acercarse al escenario porque las columnas de los partidos políticos habían ocupado ese lugar. Avanzamos igual, desarmando la columna y volviéndola a armar, escurriéndonos entre cuerpos masculinos pero sobre todo, escurriéndonos ante una forma masculinizada por los aparatos partidarios para ocupar el espacio público. Y como no había lugar para desplegar la bandera, la usamos de techo. Así, un dron la captó como no podría haberlo hecho si la hubiéramos sostenido del modo tradicional.

Empiezo por esta imagen porque sintetiza, en primer lugar, el cambio de vocabulario en la periodización (desde las olas, la primera ola, la segunda, etc.) a la marea. Me interesa esta metafórica líquida que subraya

el carácter multiforme o rizomático del movimiento, con sus momentos de territorialización (literalmente, la fuerte impronta de lo territorial que se da sobre todo en el Sur) y desterritorialización que le permite infiltrar lugares (simbólicos y enunciativos pero también concretamente espaciales, como en este caso). Subraya además esa dimensión estratégica –pilla o pícara– para adaptarse rápidamente y aprovechar los cambios de coyuntura y las nuevas tecnologías de registro visual.

Retomo entonces, estos términos en su versión más cotidiana y coloquial. Esa picardía, ese ser pillas, traza una continuidad con eso que Josefina Ludmer (1985) llamó *“las tretas del débil”*, en tanto modo de lectura de las redes de poder, pero sobre todo como forma de resistencia de la subalternidad, siempre en el filo con la trampa. Y los retomo porque todas las imágenes son un poco tramposas o siempre dicen la verdad mintiendo. Efectivamente, la visualización de cualquier movilización está marcada por la engañosa verdad de la fotografía. En términos sencillos: en una gran movilización si se quiere mostrar que hay mucha gente se pueden exhibir imágenes aéreas, pero si se quiere producir el efecto contrario, basta con tomar una imagen de uno o dos manifestantes con espacios vacíos. O a la inversa: si hay poca gente, pero se pretende representar el carácter multitudinario del acontecimiento se pueden tomar planos cercanos para saturar de cuerpos el campo de la imagen. La imagen de lo masivo se apoya en esa referencialidad que sostienen las multitudes que ocupan las calles, pero también argumenta acerca de la masividad como marca distintiva de los feminismos contemporáneos.

En las imágenes que circularon en los medios, ese carácter multitudinario, referencial y argumentativo, se exhibe con insistencia. Sin embargo, funciona como antesala o prólogo de un modo más o menos estable que caracteriza a los modos de visibilizar la ocupación del espacio público por parte de los feminismos contemporáneos. Es algo así como un punto de partida para empezar la conversación; opera como el plano secuencia que abre una narración cinematográfica, que luego da lugar a otro tipo de imágenes. Me refiero aquí a las imágenes tomadas al ras del

suelo, captadas con cámara en mano y desde el interior mismo del grupo a fotografiar. En esta foto de Lina Etchesuri, por ejemplo, un conjunto de mujeres jovencísimas son tomadas en lo que Cartier-Bresson llamó el “*momento decisivo*” **[Fig. 2]**. La imagen exhibe aquello que el co-fundador de Magnum, instaló en el centro de la tarea del fotoperiodismo: la captura de ese instante, efímero y espontáneo, que captura “*el sentido de un acontecimiento, así como una precisa organización formal que le da su expresión adecuada*” (CARTIER-BRESSON, 2015). El cuerpo de la fotógrafa reproduce la posición de las chicas: está entre ellas, sentada o arrodillada. Y es esta implicación que no es sólo ideológica sino corporal la que hace posible el contrapicado que diseña el espacio visual. La arquitectura visual se organiza a partir de dos núcleos: el primero, fuera de foco pero perfectamente centrado y al pie de la imagen es el teléfono celular rosa que concentra la mirada de la mayoría de las jóvenes; el segundo, fuera de campo y a espaldas de la fotógrafa, es el punto al que se dirigen los ojos de todas las que no están mirando el celular, las chicas en cuclillas en la primera fila, la joven de pelo rojo y pañuelo verde, las cabezas que se asoman sobre la mitad derecha de la imagen. En el centro de la foto, destacada por la iluminación natural, una chica de rostro muy blanco confirma esta doble centralidad de la composición: su cuerpo se encorva hacia el celular y su mirada se dirige a ese punto exacto fuera de campo al que miran todas las demás. Ese punto fuera del campo de la imagen es, sin dudas, otra fuente de información, incluso quizás otra pantalla, aunque de mayor tamaño que la del celular. Ambos núcleos concentran las miradas, expectantes por los resultados de la votación en la Cámara de Diputados que en junio de 2018 le dio media sanción a la ley de interrupción voluntaria del embarazo.⁶

⁶ La lucha por el derecho al aborto se remonta a los años 70s y al conjunto de agrupaciones feministas –la UFA, entre muchas otras–, que lo postularon como un derecho y a otros grupos como la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito que a partir de los años 80s acciona en el ámbito educativo, legislativo y de la salud para volverlo ley. En junio de 2018, el proyecto de ley se presentó por séptima vez para su tratamiento legislativo. Luego de más de 600 expositores y la realización de marchas, obtuvo su sanción en la cámara baja, y es rechazado el 1º. de agosto del mismo año por la Cámara de Senadores. En diciembre de 2020, la ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo se sanciona finalmente en diciembre de 2020, y se promulga en enero de 2021, estableciendo el derecho al aborto en todos los casos, inclusive hasta la semana catorce. En este ensayo abordo varias imágenes tomadas en el contexto de la consideración legislativa de la ley en sus últimas dos presentaciones. Sin embargo, de ningún modo me interesa atar esas imágenes a ese debate específico, leerlas

Figura 2 - sin título, Lina Etchesuri



Fuente: cortesía de la autora

En términos temporales, la imagen avanza la reflexión sobre el momento preciso. Efectivamente, pone en marcha su dimensión metonímica y condensa la ocupación callejera, su masividad, la espera expectante, etc. Pero también captura el momento preciso en tanto bisagra y quiebre temporal. Muestra lo que *está pasando*, el estar juntas ahí en la calle activando un reclamo, el carácter festivo de un encuentro que convoca a las generaciones más jóvenes en lo que es, quizás, su primera participación política. Pero también transforma ese momento en pasado, para captar un *ahora ya* que es el del resultado: esta es la imagen del instante preciso en que la ley obtiene mayoría en la cámara de diputados y la emoción se apodera de las jóvenes, que la reciben como algo deseado pero que las toma por sorpresa y las deja sin palabras, estupefactas, con esas bocas abiertas que se cubren con una mano.

El momento preciso de Etchesuri es más que un instante metonímico de la movilización à la Cartier-Bresson; es también ese punto de quiebre que resignifica el *hasta-ahora-presente* para desplazarnos hacia el

como documentos, pruebas o testimonios visuales de esa coyuntura. A diferencia de las Ciencias Sociales o la Historia que hacen ese empleo del material visual, los Estudios despegan las imágenes de los “hechos sociales” para abordarlas como dispositivos que intervienen en el reparto de lo decible y lo visible y no como mero registro de una discusión que las excluye.

presente-ya y anunciar así un tiempo por venir. La foto captura ese instante en el que todo cambia vertiginosamente y se abre un tiempo nuevo. Lo hace –tal como lo advierte Walter Benjamin– apoderándose “*de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro*” (BENJAMIN, 1986, p. 51), es decir, capturando un presente para el futuro, para que en el futuro sea interpretado como acontecimiento, como momento histórico y punto de quiebre de una temporalidad homogénea.

Nunca entendemos por completo que algo está pasando o que estamos inmersas en algo que podríamos llamar momento histórico; si algo nos habilita esa percepción, esa capacidad de darle sentido a lo que ocurrió –incluso si fue hace un segundo– es justamente el recuerdo y la posibilidad de narrar, es decir, darle sentido a esa experiencia que se tuvo o se acaba de tener. Ese sentido nunca es individual, siempre implica lo colectivo, la participación en algo donde también hubo otras, donde se forjó algún tipo de comunidad. La visualidad desempeña una tarea fundamental en ambos sentidos: inscribe cada cuerpo junto a otro, lo fija en una toma colectiva y a su vez, inserta ese momento preciso –en su doble valencia, metonímica y de bisagra temporal – en una serie de otros momentos, para articular una narrativa común.

La foto de Echesuri que aquí tomo como ejemplo de muchas otras, muestra lo que muestra: la inminencia del acontecimiento y su lectura siempre posterior –como espera fallida o como triunfo, tal como ocurre en este caso– y hace secuencia cinematográfica o narrativa con otra imagen de Maia Zárate, que celebra la alegría luego de que el proyecto se vuelve ley luego de que se votara en diciembre de 2020 en la cámara de Senadores **[Fig. 3]**. La secuencia que arman las imágenes muestra este tiempo expandido en el que confluye una lucha histórica que comienza hace décadas pero se vuelve masiva en el cambio de milenio, ese instante de suspenso que opera como bisagra hacia un porvenir esperado y militado. En esa continuidad, las mujeres de una foto y la otra son distintas, y a su vez, son las mismas; son otras y las mismas unidas por una marea que

relevar los cuerpos al servicio de un activismo que puede narrarse como biografía colectiva.

Figura 3 - sin título, Maia Zárate



Fuente: cortesía de la autora

Las fotos muestran lo que muestran pero también lo que no muestran, es decir, permiten reponer sus condiciones de posibilidad. En ambas, como en miles de otras imágenes, la fotografía está ahí, no sale en la foto pero es una de nosotras, es una de las personas que participan de la marea feminista, es una de las retratadas que, integrando el grupo, giró sobre sí misma para mirar y fotografiar a sus, nuestras compañeras. Esta es otra de las peculiaridades de la visualidad contemporánea: la perseverancia en la autonarración. No dejarse contar por el otro, tomar la cámara y el teclado, que las imágenes y las palabras sean tan nuestras como la calle que ocupamos. Porque el pensamiento feminista no está en otro lado –en una reflexión anterior o paralela, en las miradas que lo abordan como objeto de estudio o en los diagnósticos más o menos mediáticos que se explayan sobre lo que se percibe como “feminismo–; el pensamiento feminista es una teoría de la acción o una acción que produce saberes. El pensamiento feminista brota de nuestros activismos, nuestras

intervenciones, nuestros aprendizajes y enseñanzas y por eso, es imaginación colectiva, resultado de esos encuentros en lo público que nos transforman.

Vuelvo sobre la imagen **[Fig. 2]** para señalar en el centro del cuadro, no sólo la emoción contenida de la chica que se tapa la boca, sino también el celular rosa que está ahí, borroso e imbatible. La imagen de Etchesuri tiene como condición la reproductibilidad técnica, es ella misma una foto sacada con una cámara –seguramente digital–, pero lo que muestra es que los celulares no son sólo fuente emisora de información, sino también –y casi a la par en términos de uso– cámara portátil engarzada en la vida cotidiana. La foto subraya la materialidad de la imagen, la historia de sus soportes o su dimensión técnica. Nos dice que estamos en la era de la inmediatez visual y en el que el género protagónico es la *selfie*, esa modelización de la imagen en la que un sujeto –colectivo y político– toma las riendas del modo en que quiere ser representado, sabiéndose partícipe y gestor, en el instante mismo de la toma, de un acontecimiento histórico. De algún modo, todas estas imágenes son variantes, devenires y transformaciones ya no del retrato, sino de la *selfie*, como parece sintetizarlo una imagen de Lucila Quieto **[Fig. 4]**. Atender a esa materialidad visual, a las peculiaridades técnicas que no son una mera correa de transmisión de imágenes implica advertir un modo de existencia de lo visual que pivotea en una autorrepresentación autogestionada, nacida para ser compartida de inmediato y de manera novedosa como intervención simultánea en el mundo físico y en el foro virtual, es decir, simultáneamente en lo más local y en la aldea global. Esta autogestión de los acontecimientos y de su representación es también un modo de activismo colectivo. Grupos como Emergentes, Mafia y miles de fotógrafas profesionales militan los modos de circulación de lo visual. Participan del movimiento de mujeres poniendo el cuerpo en la calle y las imágenes en las redes.

Figura 4 - sin título, Lucía Quieto



Fuente: Archivo Ni Una Menos

Una peculiaridad de esa visualidad feminista es la producción de un archivo propio que arranca la belleza, el arreglo corporal y la fiesta de las garras del mercado **[Fig. 5]**. Son imágenes de la juventud y la alegría, de la sororidad y la fiesta que se le disputan tanto a discursos y prácticas que los convierten en mercancía adocenada, como a las formas tradicionales de la política.

Figura 5 - sin título, Ximena Talento



Fuente: Archivo Ni Una Menos

Los modelos tradicionales de la militancia latinoamericana intentaban convencernos de que la política era un asunto no sólo serio sino también austero, vinculado al sacrificio en el presente en post de algo que vendría después (con la revolución, la patria socialista o la dictadura del proletariado). El feminismo revoluciona la imagen y el cuerpo de la política al mostrar que ese futuro es ahora, que transcurre en el presente, en la calle y en el presente de los cuerpos en la calle. Y que por supuesto, lejos de postergar el goce, lo autoriza, ahora **[Fig. 6]**. No es una cuestión menor, las mujeres sabemos que esa retórica sacrificial (que tiñe la maternidad y el amor, el trabajo y la domesticidad) es parte de una estrategia de dominio que no se esfumará luego, sino que debe terminarse ya mismo. Por eso, retomo aquí esa relación con la temporalidad que mencionaba antes como modificación del tiempo de la fotografía para conectarla ahora con una alteración de la politicidad misma del tiempo. Como lo advierte Verónica Gago (2019), el feminismo dismantela el binarismo entre reforma y revolución y propone un nuevo modo de intervención política que ya no

divide entre medios y fines, reforma y revolución, ahora y porvenir.⁷ Se trata de una acción en el presente de los cuerpos, algo que la consigna “vivir las utopías” sintetiza cabalmente.

Figura 6 - sin título, Natalia Roca



Fuente: cortesía de la autora

Efectivamente, el feminismo es una usina de consignas. Algunas certeras (“al patriarcado lo hacemos concha”, “lo que llaman amor es trabajo no pago”, “la deuda es con nosotrxs”), otras más provisorias y de trincheras (“mi cuerpo, mi decisión”) y las imágenes son el espacio de ese encuentro. Muestran encuentros de cuerpos y cuerpos que están allí no sólo para encontrarse, para ocupar la calle y abrumar en términos numéricos. Son, como cualquier cuerpo, cuerpos tomados por el lenguaje, habitados por esos discursos que no sólo construyen el género, sino que

⁷ Se trata de un activismo basado en el presente y en la ampliación de derechos de manera situada e inmediata que, a su vez, retiene un horizonte revolucionario y la apuesta por un futuro más justo. Tal como lo explica Gago (2019, p. 179-180), “[...] la revolución en los cuerpos, las camas y las casas viene a situar y proyectar el alcance que implica la consigna ¡queremos cambiarlo todo! El deseo de revolución, vivido desde el realismo de un temblor de las relaciones sociales alteradas en todos los espacios por las formas de cuestionamiento e insubordinación, afirma que el tiempo de la revolución es ahora (y no un lejano objetivo final). Por eso, ambos planos no se experimentan como contrapuestos. Insisto: no hay reforma o revolución como coordenadas que dividen la acción. Hay una simultaneidad de temporalidades que no funciona en disyunción.”

también –y sobre todo– naturalizan el sexo –este es el aporte más radical de Judith Butler en *Gender Trouble*– y que en la movilización y ocupación del espacio público se materializa y se inscribe sobre la carne. Son cuerpos que tienen algo que decir –por eso están ahí–, pero además, lo llevan como inscripto, como un tatuaje provisorio, sobre el pecho, sobre los brazos. Así, el desnudo es terreno de disputa con la pornografía, la cosmética y la publicidad, que el feminismo recupera para politizarlo de maneras inéditas. Cuerpos estandarte, cuerpos lienzo, cuerpos instalación sobre los que se portan las consignas con las que cada una contribuye a la imaginación colectiva **[Fig. 7]**.

Figura 7 - sin título, Ximena Talento



Fuente: Archivo Ni Una Menos

Aquí el feminismo se muestra heredero no sólo de los movimientos políticos de fin de siglo XX sino también de las vanguardias de fin de siglo. Y no me refiero sólo a la vanguardia como operatoria de pasaje de la obra de arte orgánica a los procesos y las experiencias estéticas –proceso que tiene

como protagonista al happening de los 60s y 70s y su deriva en la instalación y la performance–, sino sobre todo como programática que es capaz de politizar las prácticas estéticas y de darle un *plus* de sentido (o de inminencia) a las intervenciones políticas. Efectivamente, los movimientos feministas se inscriben en el linaje de las vanguardias de fin de siglo, pero agregan, como lo advierte Boris Groys (2016), cierta picardía para infiltrar instituciones y fondos, para llevar adelante reclamos generales y también intervenir en conflictos cotidianos, coyunturales e inmediatos.

Figura 8 - sin título, autor no identificadx



Fuente: Archivo Ni Una Menos

Quisiera, entonces, traer aquí algunas imágenes de dos intervenciones del colectivo NI UNA MENOS, junto con otros colectivos aliados, en las que se revela esta filiación. La primera es el pañuelazo en la retrospectiva de Nicolás García Urriburu en el Museo de Bellas Artes de 2018 **[Fig. 8]**. Una de sus obras más emblemáticas de García Urriburu es Venecia Verde. Excluido de la Bienal de 1968, produce una acción marginal y tiñe los

canales de la ciudad. Ese gesto levemente excéntrico para el arte de los 70s que alertaba ya en ese momento sobre la catástrofe ecológica y que tomaba el verde como marca de una presencia latinoamericana se canoniza y se apacigua 40 años más tarde cuando la obra se exhibe en el museo lo cual suscita –más allá de los esfuerzos curatoriales– una recepción más autónoma. En el contexto de las intervenciones en favor de la sanción de la ley de aborto, un grupo de mujeres reacciona a la intervención de García Uriburu, ante la mirada escandalizada del espectador burgués del museo. Ese *reenactment* –esta nueva puesta en acto que, a su vez, es una reactivación o una nueva vida de la experiencia estética– postula que esa acción en Venecia no ha terminado y se revitaliza cuando el verde se reapropia y se resignifica bajo el signo de la lucha biopolítica que libra el feminismo respecto de los derechos de reproducción.⁸ Se trata aquí de otro tipo de visualidad, en diálogo con la anterior. Las fotografías funcionan como registro o documentación de una visualidad viviente, de un espectáculo que se experimenta y se visibiliza en los dos sentidos del término, se da a ver como tal y subraya o hace visible, es decir, perceptible, materia de debate público, una cuestión que parecía relegada.

En el marco de esa lucha por visibilizar también planeamos algo que se llamó #Operación_Araña y que se propuso ocupar la red de transporte subterráneo de Buenos Aires. El título de la intervención retomaba la última frase de Pizarnik –reescritura de un poema de Borges–, que dice “en el centro puntual de la maraña, yo la araña” y así reinscribía un Yo colectivo sobre sobre la maraña del transporte urbano y la vida cotidiana para arañarlo. En el contexto de esas acciones que se hicieron sorpresivamente pero con mucha organización y trabajo previo, incluida las alianzas con muchos grupos, entre ellos las Metrodelegadas se rebautizaron las

⁸ Utilizo aquí el término en inglés tal como viene de la tradición de Estudios de performance, especialmente del trabajo de Rebeca Schneider (2011). A diferencia de lo que ocurre con una obra de teatro –que se muestra regularmente mientras está en cartelera o que se vuelve a poner en escena luego de varios años y con diferencias o actualizaciones respecto de la puesta “original”–, el *reenactment* es una nueva puesta en escena, aunque de un hecho estético que no estaba pensado para su repetición. Hay algo de *reenactment*, por ejemplo, en la apuesta de Dora García de reactivar un happening como “Para invocar el espíritu de la imagen” de Oscar Masotta. Aquí hay también otra diferencia respecto del teatro y es que en estas reactivaciones de una performance que no incluía la repetición, el *reenactment* es, como toda performance, no exactamente actuación o ficción, sino una acción real, que ocurre frente a un público que tampoco es exactamente espectador sino tan participante como los performers.

estaciones, produciendo palimpsestos urbanos como el registrado por Alfonso Sierra, parte de la cobertura colaborativa que conformaba la acción **[Fig. 9]**. También había estos grupos que evocaban las acciones de los vendedores de los viejos canillitas de diarios que no sólo repartían diarios sino que también gritaban sus títulos pero ahora, explicitando el carácter falaz de la palabra que circula en los medios.⁹

Figura 9 - sin título, Alfonso Sierra



Fuente: Archivo Ni Una Menos

La performance –cuya dimensión de “imagen viviente” es la que aquí me interesa– tiene en el feminismo, una dimensión doble. Por un lado, se trata de la performance como dispositivo o formato que habilita una experiencia comunitaria en la que no hay invitados a la fiesta de la sororidad, sino que abre un espacio en el que se superponen la participación, la producción y el diseño de esa experiencia. Por otro, avanza un paso más sobre esa definición para transformar las performances estéticas y reformular el modo en que las pensamos. No se trata sólo de la

⁹ Para un mayor desarrollo de #Operación_Araña, ver Cortés Rocca y Palmeiro (2022).

performance como puesta en escena, *reenactment* o dispositivo, sino como concepto clave en el sentido teórico-crítico. Vuelvo al comienzo entonces, el feminismo es una revolución epistemológica que propone una concepción performática de la subjetividad y de la acción política. Esa dimensión performática en el sentido en el que lo plantea la pragmática y lo releen Butler y Spivak (2009) pone en escena la diferencia entre tener un derecho y ejercer un derecho al reclamarlo o considerar como punto de partida el derecho a tener derechos.¹⁰ Me interesa justamente esta idea para pensar una transformación que no sólo muestra o enuncia reclamos, no sólo pide el ingreso a un estado de derecho sino que los ejerce en el acto de tomar la palabra o la imagen. Esa dimensión performática, ese hacer cosas en y con las palabras y las imágenes repite de otro modo la consigna “vivir las utopías”. La narrativa feminista que componen las imágenes fijas y vivientes dice: *este es el mundo que queremos y no lo solicitamos, lo estamos haciendo y viviendo, aquí y ahora*.

Lista de imágenes

Fig. 1 – Archivo Ni Una Menos

Fig. 2 – Fotografía de Lina Etchesuri; Buenos Aires, 14 de junio de 2018

Fig. 3 – Fotografía de Maia Zárate; Buenos Aires, 20 de diciembre de 2020

Fig. 4 – Fotografía de Lucila Quieto para NUM

Fig. 5 – Fotografía de Ximena Talento para NUM

Fig. 6 – Fotografía de Natalia Roca

Fig. 7 – Fotografía de Ximena Talento para NUM

Fig. 8 – Archivo NUM

Fig. 9 – Fotografía de Alfonso Sierra para la cobertura colaborativa de #OperacionAraña

¹⁰ Este derecho a tener derechos, propone Judith Butler, (2017, p. 87) “no está desarrollado en las estipulaciones metafísicas, sino que más bien es la persistencia del cuerpo frente a esas fuerzas que tratan de deshabilitarlo o de erradicarlo, cosa que solamente puede hacerse con ayuda de unos apoyos materiales que entran en juego y activan la movilización”. Es justamente por eso que la dimensión performática es, para Butler, inseparable de los cuerpos que se juntan y ocupan del espacio público, expresando en su mero estar ahí su particular modo de vida y su derecho a la persistencia. Es también esa dimensión no representativa sino de pura presencia el que a su vez deshace la diferencia entre individuo y colectividad. La performatividad de los cuerpos y su acción política nunca es actuación solitaria, la acción, dice Butler, “*emerge del entre, de una figura espacial que designa una relación que nos une al tiempo que nos diferencia*” (2017, p. 81).

Referencias bibliográficas

BENJAMIN, Walter. Sobre el concepto de historia. **La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia**. Santiago: Arcis-Lom, 1986.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity**. New York: Routledge, 1990.

BUTLER, Judith. **Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea**. Buenos Aires: Paidós, 2017. Traducción de María José Viejo Pérez.

BUTLER, Judith; SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **¿Quién le canta al estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia**. Buenos Aires: Paidós, 2009. Traducción de Fermín Rodríguez.

CARTIER-BRESSON, Henri. **The Decisive Moment**. Göttingen: Steidl, 2015. [Publicado originalmente con el título *Images à la Sauvette* (Paris: Verve, 1952)].

CORTÉS ROCCA, Paola; PALMEIRO, Cecilia. “#Operación Araña: Performance and Feminist Avant-garde”. **Liminalities. A Journal of Performance Studies**, v.18, n.3, 2022. Disponible en: <http://liminalities.net/18-3/> Consultado en: 1 nov. 2023.

GAGO, Verónica. **La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo**. Buenos Aires: Traficantes de sueños, 2019.

GROYS, Boris. Sobre el activismo en el arte. **Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente**. Buenos Aires: Caja Negra, 2016. Traducción Paola Cortes Rocca.

LUDMER, Josefina. Las tretas del débil. *In*: Patricia Elena González y Eliana Ortega (Comps.) **La sartén por el mango**. Puerto Rico: El Huracán, 1985.

MITCHELL, **William John Thomas**. Showing seeing: a critique of visual culture. **Journal of Visual Culture**, v. 1, n. 2, p. 165-181, 2002. Hay traducción de Pedro Cruz Sánchez: "Mostrando el ver. Una crítica de la cultura visual". **Estudios visuales**, 1, p. 17-40, 2003.

SCHNEIDER, Rebecca. **Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment**. New York: Routledge, 2011.