

no. 08
2025

Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Amérikas und der iberischen Halbinsel
Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica
Journal for the Arts and Culture of the Americas and the Iberian Peninsula
Revista de História da Arte e a Cultura das Américas e da Península Ibérica

oMivadas

Reclamar el cuerpo – Artivismo y Feminismo Decolonial en América Latina
Körperlichkeit einfordern – Artivismus und dekolonialer Feminismus in Lateinamerika



Miradas

Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Amérikas und der iberischen Halbinsel
Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica
Revista de História da Arte e a Cultura das Américas e da Península Ibérica
Journal for the Arts and Culture of the Americas and the Iberian Peninsula



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG



INSTITUT FÜR
EUROPÄISCHE
KUNSTGESCHICHTE



IBERISCHE UND
IBERO-AMERIKANISCHE
KUNSTGESCHICHTE

Bd. 8 (2025)

Herausgeber*innen des Themenheftes:

María Isabel Gaviria,
Almendra Espinoza Rivera

Redaktion / Comité editorial

Dra. Franziska Neff

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Oaxaca, México

Prof. Dr. Miriam Oesterreich

Universität der Künste Berlin, Deutschland

Prof. Dr. Matthias Untermann

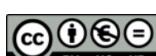
Institut für Europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg, Deutschland

Dra. Alicia Miguélez Cavero

Instituto de Estudos Medievais, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Dra. Paula Revenga Domínguez

Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música, Universidad de Córdoba, España



Die Zeitschrift wird unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 publiziert.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar
(Open Access). DOI: doi.org/10.11588/mira.2025.1

Publiziert bei Universität Heidelberg/Universitätsbibliothek, 2025
arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2025, die Autor*innen

Layout: Tobias Scholze

Umschlagillustration: Detail einer Fotografie des Kollektivs Escuela de arte feminista (Chile), Fotograf*in unbekannt, ohne Titel, ohne Jahr. Ausgestellt in „wir kämpfen“ (2018), kuratiert von den Kollektiven Karne Kunst und Xochicuicatl in Berlin und in Heidelberg (2022) in „Reclaiming the Body: Feminism, Community, and Territory“, organisiert von Un curso propio und Romanisches Seminar (Universität Heidelberg) in Kooperation mit Karne Kunst.

eISSN 2363-8087

Inhaltsverzeichnis / Índice / Sumário / Table of Contents

Editorial

- Körperlichkeit einfordern – Artivismus und dekolonialer Feminismus in Lateinamerika / Reclamar el cuerpo – Artivismo y Feminismo Decolonial en América Latina · Franziska Neff, Miriam Oesterreich 1-5

- INTRODUCCIÓN Formas de reclamar el cuerpo. Artivismo y feminismo decolonial en América Latina · María Isabel Gaviria, Almendra Espinoza Rivera 6-27

Artikel / Artículos / Artigos / Articles

- Los textiles feministas contra la violencia de género: engramas de memoria, testimonio y afecto · Karen Saban 29-53

- SUMMARY Feminist textiles against gender violence:
Engrams of memory, testimony and affection · Karen Saban 54-68

- Abrir grietas en la oscuridad: afectos de la memoria y resistencias frente al negacionismo en Chile desde el activismo feminista del Colectivo Cueca Sola · Milena Gallardo Villegas, Tania Medalla Contreras 69-94

- SUMMARY Opening Cracks in the Darkness: Affections of Memory and Resistance to Denialism in Chile from Cueca Sola Collective's Feminist Activism · Milena Gallardo Villegas, Tania Medalla Contreras 95-102

- Artivismos feministas: teatralidades para la liberación · Lorena Verzero 103-116

- SUMMARY Feminist Artivisms: Theatricalities for Liberation · Lorena Verzero 117-121

- Care Work as Art Work: Polvo de Gallina Negra in the Context of the Feminist Movement in 1980s Mexico-City · Tonia Andresen 122-139

- RESUMEN Trabajo de cuidados como trabajo artístico:
Polvo de Gallina Negra en el contexto del movimiento feminista de los años 1980 en Ciudad de México · Tonia Andresen 140-148

Feminist Artivism: The Personal is Political. Art, Decoloniality, and New Feminine Imaginaries · Almendra Espinoza Rivera 149-165

RESUMO Artivismo feminista: O Pessoal é Político. Arte, Decolonialidade e Novos Imaginários Femininos · Almendra Espinoza Rivera 166-174

Manifiesto: Hacia un video descolonial en *El bembé del amor* 175-190
· Katia Sepúlveda

SUMMARY Manifiesto: Towards a decolonial video in *El bembé del amor* 191-198
· Katia Sepúlveda

Hacia una estética de la prótesis: imagen, feminismo y decolonialidad 199-222
· María Isabel Gaviria

ZUSAMMENFASSUNG Zu einer Ästhetik der Prothese:
Bild, Feminismus und Dekolonialität · María Isabel Gaviria 223-231

Kunstwerke fürs Gedächtnis / Obras para recordar / Obras para lembrar / Artworks recalled

Colectivo Armadas – Objetos que mujeres ya usaron para autodefensa 233-240
· Alejandra Rojas Guerrero

Colectiva Chorreadas – Estamos Chorreadas · Verónica Camarero García 241-249

Vasija maya K3054 · Natalia Martínez Gutiérrez, Aylín Martínez Martínez 250-257

Retablo de Santa Teresa, La Soledad, Puebla · Isabel González García 258-269

Tanya Aguiñiga – Metabolizing the Border · Miriam Oesterreich 270-278

Bartolina Xixa, Ramita Seca – La Colonialidad Permanente 279-289
· Daisy Carolina Fajardo Maya

Rezensionen / Reseñas / Recensões / Reviews

Vidal, Yanina. Tiembrén, las brujas hemos vuelto. Artivismo, teatralidad y performance en el 8M · Evelyn Amarillas Amaya 291-293

Moreira, Luciana und Doris Wieser, eds. A flor de cuerpo. Representaciones del género y de las disidencias sexo-genéricas en Latinoamérica
· Leslie-Marie Kritzer 294-298

Editorial

Körperlichkeit einfordern – Artivismus und dekolonialer Feminismus in Lateinamérica

Reclamar el cuerpo – Artivismo y Feminismo Decolonial en América Latina

Miriam Oesterreich / Franziska Neff

Die achte Ausgabe von *Miradas – Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Amérikas und der iberischen Halbinsel* unter dem thematischen Titel *Körperlichkeit einfordern – Artivismus und dekolonialer Feminismus in Lateinamérica* ist ein Experiment, der Versuch, Geschlechter- und Kunstparadigmen von lateinamerikanischen Perspektiven aus zu hinterfragen. Ausgangspunkt ist die Ausstellung, die unter dem Titel “Reclaiming the Body: Feminism, Territory, and Community” im November 2022 im Palais Rischer in Heidelberg stattfand. Die Ausstellung mit Dokumentationscharakter wurde selbstverantwortlich von Student*innen der Universität Heidelberg aus den Bereichen der lateinamerikanischen Kulturwissenschaften und der Romanistik organisiert (siehe: https://www.instagram.com/palaisrischer/p/Cj6CmmjjWBT/?img_index=1; <https://uncursopropio.com>).

Dabei wurden Formen feministischen Protests ungefähr für den Zeitraum des letzten Jahrzehnts in Lateinamerika dokumentiert. Hauptsächlich wurden fotografische Reproduktionen von Protestaktionen, Interventionen und Performances im öffentlichen Raum gezeigt, teilweise aber auch textile Objekte

El número 8 de *Miradas – Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica* bajo el tema *Reclamar el cuerpo – artivismo y feminismo decolonial en América Latina* es un experimento, un intento de indagar los paradigmas de género y arte desde perspectivas latinoamericanas. El punto de partida es la exposición titulada “Reclaiming the Body: Feminism, Territory, and Community”, que tuvo lugar en el Palais Rischer de Heidelberg, Alemania, en noviembre de 2022. La exposición de carácter documental fue organizada de forma independiente por estudiantes de la Universidad de Heidelberg de las áreas de Estudios Culturales Latinoamericanos y de Filología Románica (véase: https://www.instagram.com/palaisrischer/p/Cj6CmmjjWBT/?img_index=1; <https://uncursopropio.com>).

Para ello se documentaron formas de protesta feminista en América Latina que abarcan aproximadamente la última década. Se mostraron principalmente reproducciones fotográficas de acciones de protesta, intervenciones y performances en el espacio público, pero también ejemplos de objetos textiles o gráficos que habían sido mostrados y utilizados en el contexto de formatos de protesta

oder Grafiken, die im Kontext von mehr oder weniger öffentlich gezeigten Protestformaten ausgestellt und genutzt worden waren. Informationen zu den ausschließlich als Kollektiven agierenden Akteurinnen lieferten die Kurator*innen in begleitenden Wandtexten. Neben einzelnen Protestformen traditioneller und objektbezogener Form wurde so ein breites Repertoire an aktivistisch orientierten prozess-basierten Interventionen sichtbar gemacht, die Performativität und weibliche Körperlichkeit im öffentlichen Raum nutzte, um feministische, queere und dekolonisierende Anliegen zu medialisieren. Für solche Formen des Protests, die zunehmend Ästhetiken zum Ausgangspunkt des Protests, aber auch als Ausdrucksmittel nutzen, ist der Begriff des Artivismus geprägt worden.

Die Verbindung politisch-gesellschaftlichen Engagements und dessen Artikulation durch und mithilfe von künstlerischen Mitteln und spezifischer Ästhetiken hat gerade in der Kunstgeschichte Lateinamerikas eine lange Tradition. Die Zusammenarbeit des argentinischen Aktions- und Umweltkünstlers Nicolás García Uriburu mit Joseph Beuys in den 1970er und frühen 1980er Jahren ist hierfür exemplarisch, ebenso wie die gemeinsamen interaktiven Performances und Installationen von Coco Fusco und Guillermo Gómez Peña (1990er) oder schon Ende der 1960er Jahre die partizipativen Arbeiten Hélio Oiticicas in brasilianischen Favelas und mit deren Bewohner*innen, um nur wenige Beispiele zu nennen.

Auch, und vielleicht vor allem, feministische Anliegen wurden von lateinamerikanischen Künstler*innen mit teilweise radikaler Arbeit am Körper und mit Körperlichkeit thematisiert: so zum Beispiel die Künstlerin kubanischer Herkunft Ana Mendieta mit ihren

más o menos públicos. En las cédulas colgadas en los muros las curadoras proporcionaron información sobre las participantes de las acciones, las cuales actuaron exclusivamente como colectivos. Además de algunas formas de protesta en formatos tradicionales y relacionados con objetos, se presentó un amplio repertorio de intervenciones basadas en procesos y orientadas al activismo, las cuales utilizaban la performatividad y el cuerpo femenino en el espacio público para medializar preocupaciones feministas, queer y descolonizadoras. Para este tipo de protesta, que utiliza cada vez más la estética como punto de partida de la protesta, pero también como medio de expresión, se ha acuñado el término de artivismo.

La combinación del compromiso político con el social, y su articulación a través y con la ayuda de medios artísticos y estéticas específicas tiene una larga tradición, especialmente, en la historia del arte latinoamericano. La colaboración entre el artista activista y ecológista argentino Nicolás García Uriburu y Joseph Beuys en los años 70 y principios de los 80 del siglo XX es ejemplar en este sentido, al igual que las performances e instalaciones interactivas conjuntas de Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña en los 90; o las obras participativas de Hélio Oiticica en las favelas brasileñas y con sus habitantes, ya en los años 60, por citar solo algunos ejemplos.

También las preocupaciones feministas, y quizás sobre todo, fueron abordadas por artistas latinoamericanas con obras, a veces radicales, sobre el cuerpo y la corporalidad: por ejemplo, la artista de origen cubano Ana Mendieta con sus *earth-body works*, en las que combina performance y land art, y explora radicalmente su propio cuerpo.

earth-body works, in denen sie Performance und Land Art verbindet und ihren eigenen Körper radikal auslotet.

Die ebenfalls kubanische Künstlerin Tania Brughera übt seit den frühen 1990er Jahren künstlerisch Kritik an der Politik ihres Landes aber auch an globalen gesellschaftlichen Zuschreibungen an Weiblichkeit. Im Rahmen des von ihr geprägten Begriffes der *arte útil* (etwa: nützliche Kunst) setzte sie sich beispielsweise nackt in einen Raum voll rohen Lammfleisches und in dieser *El cuerpo del silencio* (1997/98) betitelten Performance-Installation thematisierte sie Zensur, Selbstzensur und Verletzlichkeit, nicht zuletzt als Frau in einem patriarchalen System (see: <https://www.thecollector.com/tania-bruguera-art/>). 2015 gründete sie das Künstler*innenkollektiv Instituto de Artivismo Hannah Arendt (INSTAR), mit dem sie deutliche Kritik z.B. an offizieller Pressezensur in Kuba übt (Beitrag zur documenta fifteen, Kassel 2022).

Die peruanische Künstlerin Natalia Iguiñiz problematisiert seit den 1990er Jahren Zuschreibungen an Weiblichkeit und weibliche Körperlichkeit und gesellschaftliche Rollenbilder der lateinamerikanischen Frau als Care-Arbeiterin, Hausfrau, Arbeiterin.

Diese Positionen – und hier sind nur ganz exemplarisch wenige genannt – gingen und gehen eher von der Kunst aus, um eine politische Aussage zu treffen und Kritik zu üben. Der Artivismus hingegen kommt aus der gegenteiligen Richtung: die politische Forderung macht sich ästhetische Ausdrucksmittel zunutze. Natürlich gibt es Überschneidungen, meist jedoch ist der Ort des Protests und das intendierte Publikum ein Kriterium zur Unterscheidung politisch motivierter Kunst und artivistischen Protests:

Desde principios de la década de 1990, la artista Tania Brughera, igualmente cubana, ha criticado artísticamente la política de su país, así como las atribuciones globales y sociales de feminidad. Como parte del concepto de “arte útil”, acuñado por ella misma, se sentó, por ejemplo, desnuda en una habitación llena de carne cruda de cordero y, en esta instalación performativa titulada *El cuerpo del silencio* (1997/98), abordó la censura, la autocensura y la vulnerabilidad, sobre todo como mujer en un sistema patriarcal (véase: <https://www.thecollector.com/tania-bruguera-art/>). En 2015 fundó el colectivo de artistas Instituto de Artivismo Hannah Arendt (INSTAR), con el que critica claramente, por ejemplo, la censura oficial de la prensa en Cuba (contribución a la documenta fifteen, Kassel 2022).

Desde los años 90, la artista peruana Natalia Iguiñiz problematiza las atribuciones de feminidad así como el cuerpo femenino y los modelos sociales de las mujeres latinoamericanas como cuidadoras, amas de casa y trabajadoras.

Estas posturas –y aquí solo se mencionan algunas pocas a modo de ejemplo– se basan y se basan más en el arte para hacer una declaración política y exponer una crítica. El artivismo, en cambio, procede de la dirección opuesta: la reivindicación política utiliza medios de expresión estéticos. Por supuesto, hay traslapes, pero normalmente el lugar de la protesta y el público al que va dirigida es un criterio para distinguir el arte con motivaciones políticas y la protesta artivista: mientras que las performances, instalaciones, fotografías, los videos o manifestaciones similares de carácter artístico-crítico suelen mostrarse en contextos de exposiciones o museos, los planteamientos artivistas más bien buscan el espacio público, cuyo público no viene a ver

wenn künstlerisch-kritische Performances, Installationen, Fotografien, Videos oder ähnliches meist in Ausstellungs- oder musealen Kontexten gezeigt werden, so suchen artivistische Ansätze normalerweise den öffentlichen Raum, dessen Publika nicht kommen, um Kunst zu sehen, sondern ihren Alltag unterbrechen, um etwas zu sehen, das sie nicht erwartet haben. Für feministische Themen ist dies vielleicht besonders relevant, weil Anliegen für die Rechte von Frauen und anderen geschlechtlich marginalisierten Personen gesellschaftlich lange Zeit unsichtbar gemacht wurden und gerade ins Private verbannt und so kleingehalten wurden (und weiterhin werden), in vielen Gesellschaften und auch in Lateinamerika. Sichtbarkeit im öffentlichen Raum zu erlangen und gesellschaftliche Teilhabe sind hier also zentrale Forderungen, die so artivistisch thematisiert werden können.

María Isabel Gaviria und Almendra Espinoza Rivera, die die Gast-Herausgabe des vorliegenden Themenheftes übernommen haben, waren Ko-Kuratorinnen der Ausstellung in Heidelberg sowie Veranstalterinnen des Rahmenprogramms. Mehrere der Beiträge dieses inhaltlichen Programms sind in die Ausgabe eingegangen und dokumentieren auch den lebhaften und konstruktiven Charakter der Veranstaltungen. Gleichzeitig zeugen Ausstellung und Gast-Herausgeberinnenschaft auch von den innovativen und akademisch jungen Perspektiven, die die lange Tradition der Auseinandersetzung mit lateinamerikanischen Künsten und visueller Kultur an der Universität Heidelberg gegenwärtig weiterführen, kritisch hinterfragen und bereichern. Die Gast-Herausgeberinnen sind Wissenschaftlerinnen im Bereich Romanistik sowie Bildung und Gesellschaft, und beide arbeiten mit und zu feministischen Ansätzen

arte, sino que interrumpe su vida cotidiana para ver algo inesperado. Para las cuestiones feministas esto es quizás especialmente relevante, porque las preocupaciones por los derechos de las mujeres y otras personas marginadas por razones de género durante mucho tiempo han sido socialmente invisibles y han estado (y siguen estando) relegadas a la esfera privada y, por tanto, mantenidas en pequeño, en muchas sociedades y también en América Latina. Lograr la visibilidad en la esfera pública y la participación social son, por tanto, reivindicaciones centrales que pueden articularse de este modo artivista.

María Isabel Gaviria y Almendra Espinoza Rivera, invitadas responsables de la edición de este número especial, curaron conjuntamente la exposición de Heidelberg y organizaron el programa complementario. Varios de los contenidos de las contribuciones a este programa se han incluido en el número y documentan también el carácter vivo y constructivo de los eventos. Al mismo tiempo, la exposición y la participación de las editoras invitadas también dan testimonio de las perspectivas innovadoras y académicamente jóvenes que actualmente continúan, examinan críticamente y enriquecen la larga tradición de compromiso con las artes y la cultura visual latinoamericanas en la Universidad de Heidelberg. Las editoras invitadas son investigadoras en el campo de la Filología Románica así como en Educación y Sociedad, y ambas trabajan con y sobre los enfoques feministas y las imágenes asociadas a ellos. Ellas mismas formulan sus preocupaciones académicas, incluso retóricamente, en una intersección entre la investigación académica y el activismo político-feminista y, por tanto, tienen una visión profunda del tema que proponen. Como resultado, las contribuciones a este número temático no siempre corres-

und den mit diesen verbundenen ‚images‘. Sie formulieren ihre akademischen Anliegen selbst, auch rhetorisch, an einer Schnittstelle wissenschaftlicher Recherche und politisch-feministischen Aktivismus und haben so einen tiefen Einblick in das von ihnen vorgeschlagene Thema. Sicherlich sind die Beiträge dieses Themenheftes daher nicht immer klassisch kunsthistorisch und manchmal herausfordernd persönlich und subjektiv situiert verfasst. Dies ist zweifellos auch eine Form ‚Körperlichkeit ein- und rückzufordern‘ durch forschende Frauen, die sich innerhalb solcher Studien verorten und hegemonialen akademischen Traditionen misstrauen.

Wir wünschen viel Freude bei der Lektüre!

Berlin/Oaxaca, Juli 2025

Miriam Oesterreich / Franziska Neff

ponden a la escritura típica en el ámbito de la historia del arte, y a veces son situadas desafiantemente personales y subjetivas. Sin duda, se trata también de una forma de ‚reivindicar y reclamar el cuerpo‘ por parte de mujeres académicas que se sitúan dentro de este tipo de estudios y desconfían de las tradiciones académicas hegemónicas.

¡Qué disfruten la lectura!

Berlín/Oaxaca, julio 2025

Miriam Oesterreich / Franziska Neff

Introducción

Formas de reclamar el cuerpo. Artivismo y feminismo decolonial en América Latina

*María Isabel Gaviria** / *Almendra Espinoza Rivera***

Este número monográfico pretende reunir las conferencias que tuvieron lugar en el marco de la exhibición *Reclaiming the body: feminism, community, and territory* [Reclamar el cuerpo: feminismo, comunidad y territorio] realizada del 9 al 25 de noviembre del 2022 en la ciudad de Heidelberg por el grupo de discusión feminista decolonial *Un Curso propio*¹ en colaboración con la Dra. Karen Saban del Romanisches Seminar de la Universidad de Heidelberg y el colectivo Karne Kunst (Berlín). En ella se presentaron un conjunto de ciento cinco fotografías documentando numerosas acciones artivistas feministas en América Latina, que había sido expuesto primero en la exhibición itinerante *Wir kämpfen (Nosotras luchamos, Berlín 2021)*.² Esta muestra, tan necesaria para pensar, no solo el significado del artivismo, sino para poner en contexto la realidad de las colectivas feministas latinoamericanas, sus denuncias y sus propuestas, fue organizada por primera vez en noviembre del 2018 por las colectivas Karne Kunst –dirigido por Marcela Villanueva– y Xochicuicatl –dirigido por Claudia Tribin– en Berlín. El trabajo de las colectivas implicadas llamó nuestra atención tanto por sus propuestas estéticas como por la creación de lenguajes que emergen como resultado de un desborde creativo y de un trabajo colectivo. A diferencia de aquel arte galerístico, esta documentación de acciones artivistas y de objetos artísticos gráficos y textiles, tienen como objetivo ser exhibidos y observados en el espacio público cotidiano, para comunicar el deseo de cambio y transformación social.

Junto con cincuenta colectivas de América Latina convocadas para esta muestra, el objetivo

* Asistente de investigación en la Justus-Liebig Universität Gießen. Doctora en romanística por la Universidad de Heidelberg. Magíster en Estudios Iberoamericanos por la misma universidad y filóloga hispanista de la Universidad de Antioquia, Colombia. Cofundadora del grupo de debate interdisciplinar *Un curso propio*.

** Investigadora predoctoral FPI en el Programa de Doctorado en Educación y Sociedad de la Universidad de Barcelona, España. Máster en Estudios Iberoamericanos: Teoría del Contacto en la Universidad de Heidelberg, Alemania. Cofundadora del grupo de debate interdisciplinar *Un curso propio*. Feminismo, Literatura y Cultura en el Romanisches Seminar de la misma universidad.

1 *Un curso propio* es un grupo de discusión creado por estudiantes del “Máster en Estudios Iberoamericanos. Teoría del Contacto” de la Universidad de Heidelberg, Alemania. Este espacio gira en torno a la teoría feminista, literatura y los estudios culturales desde una perspectiva decolonial e interseccional. Su nombre *Un curso propio* es una rememoración, pero también una resignificación de la habitación propia de Virginia Wolf, esta vez para crear un espacio colectivo que trascienda el anonimato de la reflexión individual. Recomendamos visitar la página web <https://uncursopropio.com/>.

2 La primera edición de *Wir kämpfen* tuvo como objetivo principal mostrar las luchas feministas contemporáneas a través de distintas expresiones artísticas, las cuales visibilizaron el empoderamiento femenino y la toma del espacio público, como los han sido las multitudinarias marchas en el continente latinoamericano, para denunciar el feminicidio y la violencia contra la mujer en cualquiera de sus formas, además de denunciar la desigualdad económica y laboral de género (Karne Kunst 2021). La segunda edición se realizó durante la pandemia del COVID-19 bajo la consigna “Acciones y resistencias de los colectivos de mujeres latinoamericanas frente al patriarcado, la desigualdad y la violencia contra las mujeres”. En esta última muestra, en la que también se sumaron más colectivos, *Un curso propio* entró en contacto con el proyecto y les propusimos traerlo a Heidelberg.

consistía en visibilizar las luchas feministas actuales y la construcción de una nueva estética del cuerpo femenino a través de la fotografía, la impresión y el tejido. La exposición ha ido migrando durante los siguientes años por diferentes ciudades de Alemania y América Latina. En el invierno del 2022 se exhibió en Heidelberg en donde elaboramos una curaduría que, junto con las fotografías, tejidos y un programa académico, permitiera reflexionar sobre la necesidad de reclamar el cuerpo, su lugar, sus disidencias y las implicaciones que esto tiene para el feminismo decolonial y la teoría del arte desde la perspectiva política y social que brinda el artivismo.

El artivismo, cuya palabra resulta de una combinación entre ‘arte’ y ‘activismo’, es definido como una forma de arte que tiene “un alto contenido político. Normalmente, no solo realizado por artistas, sino por integrantes de colectivos de diversas profesiones” (Delgado 2013, 69). El artivismo toma al arte como herramienta, para poner en la escena pública demandas e inconformidades sociales. Pero a diferencia de otro tipo de activismo, lo que caracteriza particularmente al artivismo es su realización por medio de una expresión artística visual o performativa que incita a la acción y a la participación dentro de una puesta en escena, que puede ser a través de una intervención callejera, una performance, una sesión fotográfica, un número de baile, entre otras (2013, 69). Las acciones artivistas generan un ambiente en el que una acción política es llevada a cabo en el espacio urbano con el fin de tener un efecto intempestivo y un público espontáneo. Para expresar su demanda correspondiente se usan diferentes formas de expresión que en este contexto ganan un valor estético y artístico. Por eso, si bien en el artivismo prima un compromiso social, su expresión, atravesada por una realización que combina una puesta en escena por medio de diferentes recursos, la apropiación del espacio y la participación de un público circulante, conforman un activismo, pero que, atravesado por una expresividad intencionalmente estética, se transforma decididamente en artivismo (Expósito, Vindel y Vidal 2012, 43).

Siguiendo a Marcelo Expósito, Jaime Vindel y Ana Vidal, más que en un arte activista, el artivismo debería pensarse como un activismo artístico. A pesar de la delgada línea que los distingue,³ este último se refiere específicamente a la “producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia del arte [...] es el activismo lo que prima permitiéndonos al mismo tiempo subrayar la dimensión ‘artística’ de ciertas prácticas de intervención social” (2012, 43). En este sentido, el artivismo se distancia también de expresiones netamente activistas como la ‘propaganda’⁴ o del ‘agitprop’⁵ que son sobre todo “transmisoras

3 Sobre esta delgada línea que delimita un activismo artístico y un arte activista, véase por ejemplo la obra de la artista Silvia Levenson. Después de migrar a Italia por causa de la represión de la dictadura argentina se ha encargado de realizar una obra que desde una perspectiva feminista se pregunta por lo político en la desaparición, la migración y la violencia. Su trabajo con el vidrio combina la fragilidad y la delicadeza de este material con la disparidad de los objetos que representa, granadas color rosa sobre un pastel; tazas de té, o zapatos con púas; los cuchillos que pone sobre su fotografía de infancia en la Plaza de Mayo. También véase el performance que ha creado en colaboración con su hija y también artista visual Natalia Saurin: “Activar palabras” en contra de la violencia de género. A las obras se puede acceder a través de sus redes sociales: @silvia_levenson y @nataliasaurin.

4 La propaganda se caracteriza por ser una vía de comunicación masiva que busca influir en la actitud de una comunidad por una causa o posición. El término adquirió su connotación política moderna durante la Primera Guerra Mundial. En el siglo XX, la propaganda se convirtió en una herramienta crucial en conflictos políticos e ideológicos, utilizando diversos medios como carteles, radio, cine y, más recientemente, redes sociales. Recomendamos la obra de Garth Jowett y Victoria O'Donnell. 2018. *Propaganda & Persuasion* (Los Angeles et al.: SAGE) que incluye en su 7° edición un compilado de ejemplos gráficos.

5 El agitprop es un término compuesto por la contracción entre ‘agitación’ y ‘propaganda’. Originado en la Unión Soviética

de consignas de partido o instrumentos a disposición de la pedagogía popular de proyectos revolucionarios” como lo distingue también Delgado (2013, 69), coincidiendo en la especificidad del artivismo, que más bien se encarga de combinar “un lenguaje artístico novedoso con una propuesta política transformadora de la realidad” (69). Pero además de esto, como lo plantea Lola Proaño Gómez, el “énfasis que pone el artivismo en la puesta en escena tiene un propósito de visibilización”, “el artivismo hace visible lo invisible” (2017, 52). Tiene la intención de mostrar un problema estructuralmente oculto en la medida en que de forma intempestiva se toma el espacio público y obliga a mirar al transeúnte desprevenido atrayéndolo e incomodándolo a través de las diferentes formas de expresión de las que hace uso. En este sentido podría decirse que el artivismo desarrolla una retórica plástica de interpellación que atraviesa, tanto las corporalidades como el espacio y el contexto político, por eso debe concebirse en su combinación compleja de arte y activismo.

Lo anterior no quiere decir que el arte no esté politizado o que no impulse una acción política en sí mismo. De hecho, en momentos específicos de la historia, como lo ejemplificaremos a continuación, determinadas obras han provocado una cierta forma de identificación o de rechazo y esto ha hecho que ‘arte’ y ‘activismo’ hayan estado vinculados, pero de una forma casi iconoclasta, contraria al artivismo contemporáneo que se expresa de manera política a través de una visualidad artística propositiva. Con iconoclasia,⁶ más allá del sentido teológico intrínseco, nos referimos en este caso al carácter netamente político que impulsa a querer destruir una obra como forma de manifestación y desagravio. Las obras artísticas, contienen en ese sentido cierta ritualidad que suscita contemplación, pero también reacciones, que en ciertos casos, pueden ser de afección, y en otros, también de rabia, e incluso de violencia.⁷

Un ejemplo de esto es que en los últimos años, aunque no ha sido el único momento en la historia, diferentes grupos activistas ambientalistas han atacado a pinturas icónicas. En enero del 2024 el grupo “Respuesta alimentaria” arrojó sopa a la *Mona Lisa* (Leonardo da Vinci, 1503-1506, óleo sobre álamo, 77 x 53 cm, Museo del Louvre, París). También en el 2022 el grupo “Stop oil” tiró dos latas de tomate a los *Girasoles* de Vincent van Gogh (1888, óleo sobre lienzo, 93 x72 cm, Neue Pinakothek, München). Pero ya mucho antes se había pintado de rojo la frase “Kill Lies All” sobre el *Guernica* de Pablo Picasso (1937, óleo sobre lienzo, 349 x 777 cm, Museo Reina Sofía, Madrid) cuando fue exhibido en Nueva York en 1974. Un integrante del colectivo “Art workers” lo hizo para protestar contra el indulto que se le otorgó a un oficial estadounidense por la masacre de Mý Lai durante la guerra de Vietnam. También en 1914 la sufragista Mary Richardson había rasgado con un cuchillo la *Rokeby Venus* de Diego Velázquez (ver figs. 1 y 2)

después de la Revolución de 1917, agitprop se refiere a las estrategias de comunicación política que utilizan diversos medios artísticos para difundir ideas revolucionarias entre las masas. Se recomienda consultar el extenso trabajo de Kenez, Peter. 1985. *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929*. New York: Cambridge University Press.

6 Sobre el tema véase el capítulo “Imagen e Ideología” del libro *Iconología* (1986) de W.J.T. Mitchell, en donde señala el problema de la relación entre ideología e iconología y su influencia en la elaboración de una “teoría de la imagen” (1986, 203). Sobre el culto a las imágenes, su relación teológica y política y el poder de las imágenes con respecto a su representación. Véase también el libro *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (1990; trad. al español 2009) de Hans Belting y el capítulo “Die Bilderfrage” del libro *Was ist ein Bild?* (1994) de Gottfried Boehm.

7 Sobre esto véase: Freedberg, David. 1989. *The power of images: studies in the history and theory of response*. Chicago: University of Chicago Press.

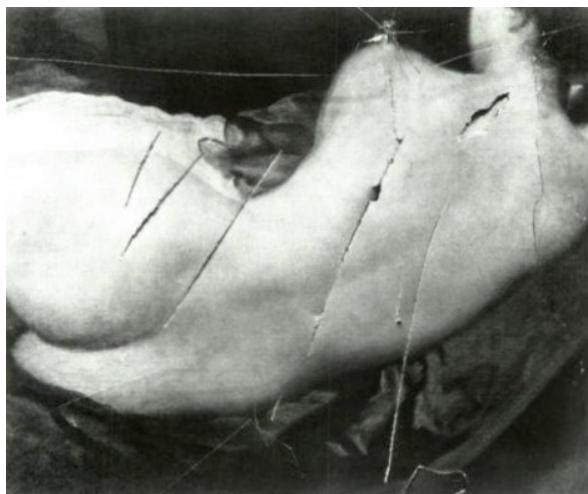


Fig. 1. (Izq.) Fotografía de autoría anónima, detalle de la *Rokeby Venus* de Diego Velázquez rasgada en 1914. Publicada en London Life Magazine (January-March 1966). Tomada de McCormack 2021, 26.

Fig. 2. (Der.) Diego Velázquez, *Rokeby Venus/La Venus del espejo*, 1647-51, óleo sobre lienzo, 122,5 x 177 cm, National Gallery, London. Tomada de: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/diego-velazquez-the-toilet-of-venus-the-rokeby-venus>.

También como parte de las protestas sociales en América Latina, se han desmantelado o pintado esculturas que remiten a un pasado colonial. Pero, asimismo hay casos en los que diferentes obras se han reubicado como parte de políticas gubernamentales oficiales. Esto sucedió en el 2021 en la Ciudad de México en donde se inició el proyecto (liderado por Claudia Sheinbaum, en ese entonces jefa de gobierno y ahora actual presidenta) de retirar la estatua de Cristóbal Colón de la glorieta del Paseo de la Reforma, para reemplazarla por una réplica de la *Joven Amajac* (1450-1521, talla sobre granito, 200 x 49 x 28 cm), una escultura huasteca de una mujer indígena vinculada con la diosa Tlazoltéotl y que fue encontrada fortuitamente en enero de ese mismo año en el municipio de Álamo Temapache (Guillén 2021). A pesar de las polémicas⁸ que causó esta decisión en los movimientos feministas que cuestionaban que las intenciones políticas de esta sustitución estaban disfrazadas de una conveniente conciencia decolonial (Rozental 2023, 273), es significativo el debate que generó el desmantelamiento y sustitución de la escultura de Colón por la de la *Joven Amajac* en el sentido en que vincula el espacio urbano con la forma en que es ocupado y la identificación o el rechazo, pero sobre todo, la movilización que esto produce en la población civil.

8 Sobre el origen de la escultura y su hallazgo véase el artículo de prensa del diario El País: “‘La joven de Amajac’: la historia detrás de la escultura hallada entre naranjos que sustituirá a Colón en Reforma” escrito por Beatriz Guillén el 17 de octubre de 2021: <https://elpais.com/mexico/2021-10-17/la-joven-de-amajac-la-historia-detrás-de-la-escultura-hallada-entre-naranjos-que-sustituirá-a-colon-en-reforma.html>. Sobre los diferentes movilizaciones y demandas civiles que causó la propuesta del desmantelamiento de la escultura de Colón y la que sería su reemplazo culminando en la escultura de la *Joven Amajac*, véase el artículo: “La némesis de Colón” de Sandra Rozental (2023). También sobre los “antimonumentos” y la de memoria en conexión con el espacio urbano y un cuestionamiento por la identidad véase Fernando Gutiérrez: “Spaces for resistance, places for remembering: The antimonumento in Mexico City” (2024).

Con los ejemplos anteriores queremos mostrar, que el arte y los actores que están implicados en él tejen una relación con la forma en que culturalmente nos concebimos dentro de las sociedades, independientemente de la cercanía, distancia o conocimiento que se tenga en particular con una obra. Las obras de arte se vuelven íconos que forman una percepción, una forma de pensar y “legitiman un orden social” (Pollock 2001, 47). Las obras contienen un “inconsciente político” por la relación existente entre la ideología y la forma (Jameson 1982, 62). Por tal razón, aunque una obra de arte, en un entendimiento tradicional, es un objeto, a primera vista inmóvil, que aparentemente ‘no quiere nada de nosotros’, su carga política obliga a reaccionar frente a ellas como respondiendo a una provocación. Se puede vincular el ataque a las obras de arte a una crisis de lo simbólico y a la necesidad de reordenar una narrativa (García Canclini 2010), por eso como simulación de un ataque a la forma de representación, las imágenes son un blanco, por su visibilidad y expresividad. Como lo dice McCormack, las obras de arte no son neutrales, muy por el contrario, son también indicadores de cómo nos relacionamos con una herencia cultural (2021, 12). En ellas también se puede observar ciertas relaciones de poder, representadas en la cuestión estética que también van demarcando una sobreposición entre la ‘raza’, la clase y el género y las relaciones sociales que de allí se desprenden.

Las obras de arte están ligadas a una cultura visual de la emoción, de ahí que despierten una intención que lleve admirarlas o, como en los casos anteriores, a atacarlas, a pintarlas, a derrumbarlas. Por esto, sería necesario pensar en conjunto la obra o la imagen con la teoría política de las emociones de Sara Ahmed. Para ella “las emociones no solo se experimentan como prácticas individuales, aunque haya una respuesta individual corporal frente a una sensación de miedo, dolor, tristeza, etc.” (2015, 32). Para Ahmed, siguiendo a Durkheim (1996) las emociones están ligadas al cuerpo social o, podríamos decir, a un inconsciente político que también es colectivo para vincularlo al pensamiento jamesoniano. De ahí que desde la infancia se aprenda que hay ciertos animales u objetos que causan temor, pues su relación con ellos ya está inscrita en representaciones culturales y estéticas (en los cuentos infantiles, sumando la televisión y las redes sociales). En este sentido las emociones están ligadas a la visualidad y a la corporalidad que genera respuestas colectivas vinculadas también a un espacio por el que transitan los cuerpos.

En esto consiste la retórica artivista que queremos plantear con la edición de este monográfico, en generar una emocionalidad interpelada, que no solo está politizando el contexto social, sino que está cuestionando formas de representación. Como lo veremos con los artículos publicados en este número, la manera en como proponemos entender el artivismo y su expresión —siguiendo a Delgado, Proaño, Expósito, Vindel y Vidal—, no consiste en una destrucción como reacción a una provocación, sino que responde de manera colectiva y reflexiva a un conflicto social, a través de manifestaciones artísticas que llaman a la visibilidad. Pero además, entendemos la potencia política y expresiva que tiene el artivismo aunado con el feminismo, pues concibe las vinculaciones entre el espacio, el territorio y el cuerpo, haciendo visible las problemáticas que de allí se desprenden. Su demanda política expresada de manera artística que apela a la emoción de la comunidad y une espacios de memoria y de resistencia develando las estructuras de las relaciones sociales que allí se desenvuelven (Proaño Gómez 2017, 52), son

los elementos que reúne el artivismo y lo diferencian del activismo y del arte como entidades separadas.

Los estallidos sociales en Chile, Colombia, Perú (2019) por las crisis políticas en cada uno de los países, el creciente número de feminicidios⁹ y las situaciones de violencia y de falta de garantías para la vida, hace que las acciones sociales que permitan la manifestación de la población se vuelvan cada vez más necesarias. En América Latina el artivismo se ha convertido cada vez más en una herramienta indispensable para pensar los diferentes contextos, violencias y necesidades del continente. La siguiente fotografía de la Colectiva Granada (parte también de la muestra *Reclaiming the body* 2021) muestra el cuerpo como un lienzo (fig. 3). Su mensaje “Ni tuya, ni de la yuta” hace alusión y se enfrenta a la violencia patriarcal del estado. “La yuta”, es el nombre que se usa despectivamente en Argentina para referirse a las fuerzas policiales. El uso de esta sentencia reclama y empodera el cuerpo femenino dejándonos entrever que la violencia machista no solo proviene por parte de individuos anónimos, sino que también denuncia e increpa a la violencia de estado representada por los agentes de seguridad. En conjunto con los movimientos feministas y sus demandas sociales que les hacen frente a las crecientes políticas estatales neoliberales, y como tematizan también el conjunto de artículos que proponemos en



este dossier, el artivismo pone en marcha estrategias de participación comunitarias que escenifican, reclaman y reivindican la representación del cuerpo y el territorio.¹⁰

Fig. 3. Colectiva Granada (autoría fotográfica desconocida): sin título. (Fotografía exhibida en la exposición itinerante *Wir Kämpfen* por primera vez en el 2018 en Berlín, con el colectivo Karne Kunst y también en Heidelberg 2022 en el marco de la muestra *Reclaiming de Body feminism, community, and territory* organizada por el colectivo Un curso propio y el Romanisches Seminar (Universität Heidelberg) en colaboración con Karne Kunst.

⁹ En lo que va del 2024 (enero-julio) en América Latina y el Caribe se registraron 2198 feminicidios. El mes con más feminicidios fue enero 2024 (435) donde el 41.2% de ellos han ocurrido en Brasil. Véase estadísticas e informes sobre el estado de los feminicidios año a año y mes a mes en la página web de “El Mapa Latinoamericano de Feminicidios” (MLF). Esta plataforma es una herramienta de incidencia política que a través de la investigación cuantitativa y estadística, busca exigir a los Estados de América Latina y el Caribe el cumplimiento de sus obligaciones internacionales, conforme lo dispuesto por la Convención Interamericana para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra la mujer (Convención Belém do Pará) <https://mlf.mundosur.org/lupa>

¹⁰ Sobre esta noción que vincula el cuerpo y el territorio desde una mirada feminista y política con las demandas sobre la tierra en América Latina véase: Bayón, Manuel y Delmy Tania Cruz, eds. 2020. *Cuerpos, Territorios y Feminismos. Compilación latinoamericana de teorías, metodologías y prácticas políticas*. Ecuador: Clacso-Abya- Yala. También: Caretta, Matina Ángel y Sofía Zaragocín. 2021. “Cuerpo-Territorio: A Decolonial Feminist Geographical Method for the Study of Embodiment.” *Annals of the American Association of Geographers* 111(5): 1503-1518. Desde una perspectiva literaria véase también Amaro, Lorena y Fernanda Bustamante, eds. 2024. *Carto(corpo)grafías. Nuevo reparto de las voces en la narrativa de autoras latinoamericanas del siglo XXI*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. En él, como su nombre lo dice, realizan una cartografía de la literatura contemporánea escrita por mujeres en donde se explora la relación con el cuerpo, los afectos y las resistencias.

Feminismo y artivismo

La motivación que nos convocababa en la exhibición y ahora en este monográfico era visibilizar en Heidelberg y en su comunidad universitaria, los acontecimientos que vienen ocurriendo en la última década con los movimientos feministas latinoamericanos, y el rol que las artes han jugado dentro de estas movilizaciones sociales. Como segundo impulso, nos interesaba abrir la discusión y la reflexión en torno a cómo el feminismo latinoamericano ha marcado la agenda política y cultural de lo que va del siglo XXI en el continente y en el mundo.

El material que teníamos en nuestras manos (fotografías, objetos gráficos y textiles) estaba cargado de narrativas que recogían o mostraban acciones artivistas que llamaban imperiosamente a reclamar el cuerpo, su lugar, su disidencia, y sus significados desde la práctica artística y con una perspectiva feminista decolonial. Si bien la exposición en sí misma no podía mostrar exactamente la carga espacial, móvil e disruptiva del acto performático que implican las acciones artivistas, sí ofrecía una documentación que se aproximaba a mostrar el impacto de dichas acciones en las fotos o en los tejidos, aunque no estuvieran ocurriendo sincrónicamente. En este contexto, y para crear la exhibición, articulamos el material dentro del marco del movimiento político y filosófico especialmente del feminismo decolonial. Pensamos que para la comprensión de lo que hacen las prácticas artísticas es necesario situarlas (Haraway 1988), con el fin de comprender sus significados y sus efectos en el espectador, y en el caso de las piezas aquí en cuestión, en los efectos sociales.

10

Como plantea Griselda Pollock en la introducción de *Vision and Difference*: “la práctica debe situarse como parte de las luchas sociales entre clases, razas y géneros que se articulan con otros lugares de representación” (1988, 9).¹¹ También, nos preguntamos qué hacía cada una de estas prácticas de arte colaborativo y qué significados producían, el cómo y para quién, sin quedarnos en el mero análisis semiótico, ni arriesgarnos a perder el contacto con la socialidad de las prácticas artísticas que deseábamos compartir lo más fidedignamente posible. Inspiradas por propuestas como la de Pollock, posteriormente a la exhibición propusimos este monográfico como ejercicio colectivo y teórico de reflexión y escritura crítica para pensar más allá lo que nos había dejado y provocado *Reclaiming the body*. Con el fin de profundizar en nuestras posiciones feministas y decoloniales sobre el arte, lo político y lo femenino, convocamos a las autoras a plasmar sus ideas en esta edición de *Miradas 8*. En este número participan aquellas investigadoras que presentaron sus ponencias durante nuestra exhibición, algunas de nuestras compañeras de *Un curso propio*, y otras pensadoras del arte, del feminismo y los estudios culturales y literarios que se sumaron a este proyecto.

Durante el proceso de cuidado curatorial de la exhibición, nutrido por el diálogo con cada pieza creada de manera colectiva y con mensajes que nos parecían claros y fuertes, reflexionamos sobre lo que significa reclamar el cuerpo. Este reclamo implica la construcción de una imagen propia de lo femenino, desafiando la ‘mirada masculina’¹² en el arte y en las representaciones

11 Traducción propia del original: “the practice must be located as part of the social struggles between classes, races, genders articulating with other sites of representation.”

12 El término ‘male gaze’ o mirada masculina, fue acuñado por la teórica del cine Laura Mulvey en su libro: *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society*. Mulvey postuló que, en el séptimo arte, tanto espectadores como trabajadores de la

culturales, que históricamente han modelado un cuerpo que aparece únicamente como objeto de contemplación. En el cine (sobre todo de los ochenta, pero que incluso se puede seguir aplicando para la actualidad), como lo muestra Laura Mulvey, el cuerpo femenino es desmembrado por el lente de la cámara al enfocarse exclusivamente en una parte del cuerpo femenino (1989). Esto ocasiona un procedimiento metonímico en el que la parte habla por el todo y convierte en tropo la mutilación del cuerpo femenino como imaginario cultural. Esta violencia visual de la fragmentación es analizada por Rosi Braidotti, quien ve en esta mutilación escópica un problema, no solo porque el cuerpo femenino termina siendo representado como una ausencia simbólica (2000, 94), sino también porque la reunificación de este montón de partes –bajo las que se adquiere un carácter de sujeto–, solo adquieren sentido bajo “el orden simbólico que es falocéntrico y su identificación con él” (42).

De manera que la ‘male gaze’ se vuelve peligrosa en la ambivalencia en la que por un lado perpetra la violencia, pero se erige como la única mirada que garantiza una legitimización. Respondiendo desde una propuesta artivista el reclamo del cuerpo se vuelve esencial. Un ejemplo de esto se observa en la propuesta de la Colectiva Las Niñas (Chile) (fig. 4). En su intervención performática se pueden observar sus cuerpos desnudos, pero seccionados con cinta adhesiva y sus cabezas cubiertas con capuchas negras. En este acto se visibiliza una “violencia simbólica” (Segato 2003, 40) que se termina encarnando en los cuerpos que aparecen en la foto y cuyo propósito es denunciar. Como telón de fondo, detrás de las cuatro manifestantes que muestra la fotografía, se escribe en una pancarta la consigna: “En nuestros cuerpos se gesta la revolución”, como declaración del reclamo de la corporalidad.



Fig.4. Colectiva Las Niñas (Chile). Fotografía exhibida en la exposición itinerante “Wir Kämpfen” por primera vez en el 2018 en Berlín, con el colectivo Karne Kunst y también en Heidelberg 2022 en el marco de la muestra: “Reclaiming of Body feminism, community, and territory” organizada por el colectivo Un curso propio y el Romanisches Seminar (Universität Heidelberg) en colaboración con Karne Kunst. (se desconoce la autoría de la foto).

Tanto en la exhibición, como también en los artículos de este número, el artivismo se convierte en una herramienta usada por una diversidad de mujeres y disidencias sexuales, que le da forma a sus demandas individuales y colectivas sobre las opresiones patriarcales. A través de las acciones artivistas se puede reflexionar conjuntamente sobre cómo lo personal se vuelve político (ver Hanisch 1969), expresando una “conciencia atenta de las identidades en conflicto y entrelazadas, utilizándose para crear nuevos ángulos de visión que desafíen los modos de industria, representan a un sujeto masculino, el que moldea a la figura de la mujer en la pantalla como el objeto de deseo de aquella ‘mirada masculina’. Es decir, la construcción de las representaciones de las mujeres en un film se moldea desde un punto de vista masculino (1989, 10).

pensamiento opresivos" (Sandoval y Latorre 2008, 83).¹³ Los colectivos expuestos y demás ejemplos que se analizan en los artículos, se caracterizan por configurar lo que Lorena Verzero, también colaboradora de este número, llama "un tipo de activismo artístico que desafía no solo definiciones de ciudad(anía), de corporalidad y de virtualidad, sino también la noción de arte y la de experiencia estética como actividad relativamente autónoma de las lógicas dominantes" (2002, 15).

Por una parte, siendo el activismo la máxima expresión de la praxis política humana y ciudadana, este busca promover, apoyar y defender causas que generan cambios sociales, políticos, económicos o ambientales. Destacan los movimientos de derechos civiles y sociales del siglo XIX, así como los movimientos de los derechos civiles en Estados Unidos, el feminismo y las protestas contra la guerra de Vietnam en la segunda mitad del siglo XX (Tilly, Castañeda & Wood 2019). En el caso de América Latina y en los últimos años, el activismo de los diversos movimientos feministas se ha concentrado en combatir la violencia de género, el feminicidio y las problemáticas ambientales y territoriales que afectan a todo el continente (Chenou y Cepe-dá-Másmela 2019).¹⁴



Fig. 5. Colectiva Conejo Clandestino (Méjico). Fotografía exhibida en la exposición itinerante *Wir Kämpfen* por primera vez en el 2018 en Berlín, con el colectivo Karne Kunst y también en Heidelberg 2022 en el marco de la muestra *Reclaiming the Body – feminism, community, and territory* organizada por el colectivo Un curso propio y el Romanisches Seminar (Universität Heidelberg) en colaboración con Karne Kunst. (se desconoce la autoría de la foto).

Como vemos en esta fotografía (fig. 5), la colectiva Conejo Clandestino, realiza jornadas de bordado en espacios públicos como forma de manifestación política y materializan sus demandas a través de piezas textiles. También en Colombia¹⁵ y Argentina¹⁶ el tejido ha sido fundamental para el reclamo de los desaparecidos del conflicto armado y la dictadura. A diferencia de lo

13 Traducción propia de la original: "expresses a consciousness aware of conflicting and meshing identities and uses these to create new angles of vision to challenge oppressive modes of thinking."

14 Un ejemplo notable del reciente activismo en América Latina es el movimiento feminista "Ni Una Menos", que surgió en Argentina en 2015 y se extendió rápidamente por toda la región. Este movimiento se enfoca en combatir la violencia de género y los feminicidios. –.

15 Véase Bustos, Tania, Cristina González, Olga Jaramillo y Diana Palacio. 2022. "Haceres textiles para inventarse la vida en medio del conflicto armado colombiano." *Estudios Atacameños* 68 (2022): 1-23. También Olalde, Katia. 2022. "Putting Memories in Motion: Embroidered Handkerchiefs for the Dead and the Disappeared in Mexico." *Miradas. Revista de Historia del Arte y de la Cultura de las Américas y la Península Ibérica* 6, número monográfico *Cuerpos/Modas en las Américas* (2022): 168-198. <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas/article/view/85778>.

16 Véase el libro de Perassi, Emilia y Giuliana Calabrese. 2017. *Donde no habita el olvido. Herencia y transmisión de testimonio en Argentina*. Ledizioni: Milán.

que ocurre en un espacio de consumo artístico formal y cerrado como un teatro o una sala de concierto, pero también en el de la institucionalización de los saberes y las prácticas (escolar, médica, familiar, eclesiástica), las acciones político-estéticas de estos colectivos (feministas) se conforman en el espacio público. Por otro lado, se trata de tomarse los espacios por medio de expresiones que, por su originalidad, la novedosa exploración de técnicas y lenguajes, y sobre todo por vincular a numerosas mujeres, transforman el arte político en una experiencia colectiva, creando desde un principio comunidad y llevando a las mujeres a recuperar su ‘territorio’ y a hacer demandas políticas desde oficios que tradicionalmente han sido considerados domésticos.

Por otra parte, si se entiende al artivismo como la fusión entre arte y activismo, en la cual las prácticas artísticas toman una dimensión política y social –como lo hemos planteado en conjunto con Delgado 2013, Proaño Gómez 2017 y Verzero 2002–, se podría decir que en América Latina el artivismo parece estar presente desde hace varias décadas como herramienta para abordar temas que pertenecen al campo del activismo político. En un territorio con un pasado colonial y un presente neoliberal, la denuncia contra la desigualdad, la violación sistemática de los derechos humanos y la destrucción del medioambiente ha tomado varias formas y expresiones artísticas (Capasso y Bugnone 2016). Las y los artivistas de la región a menudo trabajan en espacios públicos, utilizando murales, intervenciones urbanas y performances para conectar directamente con las comunidades y desafiar las narrativas históricas de dominación. Es decir, la temporalidad, el contexto histórico y político, los movimientos sociales como el feminismo, y las mismas prácticas artísticas que responden a lo anterior vienen a hacernos repensar aquella relación entre arte y política (Richard 2013). En este sentido el activismo y el artivismo que se desarrolla en Latinoamérica, dada su situacionalidad, vienen a replantear y a cuestionar la historia y teoría del arte desde la mirada occidental. Con relación a lo estético, punto relevante en nuestra exhibición, este deja huellas de producción, circulación e inscripción de imágenes que separan a las formas estéticas de otras prácticas significantes, estableciendo “alguna distinción valorativa entre las respectivas *motivaciones y realizaciones* de sentido, entre las diferentes *experiencias de lectura* que marcan cada práctica” (2013, 140).

En cuanto a la perspectiva feminista decolonial que contiene este monográfico, las colectivas artivistas reclaman sus cuerpos y territorios, desde distintas trincheras e historicidades que reflexionan sobre cómo el sometimiento de los cuerpos de las mujeres, también están atravesados por el hecho colonial y patriarcal (Espinosa Miñoso 2022). Dichos cuerpos vacilan en una amplia gama de identidades y contribuyen a la tarea decolonizadora del conocimiento práctico, y por qué no, teórico de mujeres de color (Lugones 2008) o de mujeres del tercer mundo (Mohanty 2023). El reclamo del cuerpo y del territorio, expresado en diferentes maneras técnicas y estéticas, profundiza en la idea de que el cuerpo es un territorio-lugar, de vivencia, emociones y sensaciones, dándole así al cuerpo una posición de resistencia que permite establecer estrategias de toma de conciencia que llevan a acciones de liberación colectiva (Cruz; Vázquez; Ruales; Bayón Jiménez y García-Torres 2017). En este sentido, estas propuestas rompen con el dualismo corporal, reclamando que la existencia igualmente no lo es (Le Breton 2002). El artivismo presenta un desafío para el feminismo decolonial en tanto resignifica los espacios tra-

dicionalmente coloniales proponiendo otras formas de habitarlos. Visibiliza y pone en contexto fenómenos ocultos por la colonización y los desarticula. De igual manera, para la historia del arte, y en especial para la historia del arte feminista, el artivismo supone una diversificación de la estética de lo femenino y en términos de la producción y sobre el arte desplegado en las calles con una perspectiva de género.

El feminismo desde el Sur ha materializado de manera clara que el cuerpo está en el centro de la acción individual y colectiva, en el centro del simbolismo social, poniendo en el centro el análisis de la ahistoricidad de los cuerpos femeninos en el contexto post-colonial y capitalista (Gago 2020). Los movimientos feministas de las mujeres de color han venido a subvertir los imaginarios del cuerpo occidental moderno como lugar de incisión, como aquella “parte invisible del sujeto, el *factor de individuación* en colectividades en las que la división social es la regla” (Le Breton 2002, 8).

Para nosotras fue clara la orgánica simbiosis que existe entre el artivismo y el feminismo en un contexto territorial e histórico fértil, donde el cuerpo y su performatividad eran protagonistas (Parker y Pollock 1987). Otro elemento imprescindible para la curaduría de lo que fue la exhibición, y posteriormente para la escritura y edición de este monográfico, fue el mensaje fuerte y claro contenido en cada pieza: una denuncia a la violencia patriarcal y el feminicidio. La imagen del terror feminicida evidente en las fotografías de la exhibición y en la resistencia artivista, nos recordaron la definición de la violencia patriarcal contenida en la introducción de Marcela Lagarde en el libro *Terrorizing Women: Feminicide in the Américas* editado por Rosa Linda Fregoso y Cynthia Bejarano, la cual: “es a la vez pública y privada, e implica tanto al Estado (directa o indirectamente) como a los autores individuales (agentes privados o estatales); por tanto, abarca la violencia interpersonal sistemática, generalizada y cotidiana” (2010, 5).¹⁷ A partir de los diversos acercamientos al concepto de feminicidio, la trama entre las estructuras políticas, sociales y económicas que reproducen la violencia contra las mujeres se han hecho cada vez más claras, pero también más complejas, por lo que nos fue necesario una perspectiva interseccional situada (Haraway 1988. Yuval-Davis 2006; 2015) que nos permitiera entender cómo la violencia machista impacta de manera diferente a cada colectividad y a cada cuerpo femenino (Lagarde 2010).

La imagen de la Colectiva Canal Autónoma Feminista (CAP), ejemplifica la combinación entre la puesta en escena performática y la denuncia social (fig. 6). CAP emula los cuerpos semi-desnudo, ensangrentados, mudos, de mujeres víctimas del feminicidio. Cada una ‘representa’ a una asesinada portando una hoja con su nombre, edad y como le fue arrebatada la vida.

¹⁷ Traducción propia del texto: “that is both public and private, implicating both the state (directly or indirectly) and individual perpetrators (private or state actors); it thus encompasses systematic, widespread, and everyday interpersonal violence” (Lagarde 2010, 5).



Fig. 6. Colectiva Canal Autónoma Feminista (Chile). Fotografía exhibida en la exposición itinerante *Wir Kämpfen* por primera vez en el 2018 en Berlín, con el colectivo Karne Kunst y también en Heidelberg 2022 en el marco de la muestra *Reclaiming the Body – Feminism, Community, and Territory* organizada por el colectivo Un curso propio y el Romanisches Seminar (Universität Heidelberg) en colaboración con Karne Kunst. (se desconoce la autoría de la foto).

Igual que esta fotografía, la exhibición abrió una multiplicidad de debates, discursos y pensamientos que nos invitan a reflexionar y problematizar, por un lado, la cultura de la violencia machista, pero también a instalar desde los márgenes y lo subalterno, otros saberes que emergen a diario en el devenir de lo social. Una de las grandes conclusiones y develaciones de este análisis entre la teoría feminista decolonial, las obras de las colectivas artivistas en la exhibición y las autoras de este número fue que ambas, arte y po-

lítica “caminan preguntando” (Vuorisalo-Tiitinen 2006), dialogando y reflexionando, al mismo tiempo que toman acciones directas mediante la intervención colaborativa. Una perspectiva feminista pensada, desde la historia del arte por parte de autoras como Griselda Pollock (1987) y Catherine McCormack (2021), y desde la sociología de la imagen como lo hace Silvia Rivera Cusicanqui (2015), permite abrir nuevas prácticas visuales en la que es posible pensar la historia del arte y la teoría de la imagen bajo el ejercicio del arte conectado con el activismo político.

La conocida colectiva argentina Ni Una Menos¹⁸ llamó desde muy temprano a reconocer el carácter transnacional del femicidio, así como los derechos reproductivos lo que produjo que la llamada *marea verde* consiguiera la aprobación del aborto “legal, gratuito y seguro” en el país. Ni Una Menos ha desafiado la lógica individualista y corporal (Le Breton 2002), quebrando la división entre lo privado y lo público, donde los actos de resistencia colectivos quiebran la domesticación neoliberal de la vida pública (Knierderbein y Hou 2018). Al igual que Ni Una Menos, las artivistas de *Reclaiming the body* modelan radicalmente la forma del compromiso de la política colectiva volviéndola creativa y colaborativa, re-politizando el espacio público identificando y resistiendo a la individualización para así eliminar las causas sistemáticas de la violencia de género bajo la lógica colonial y neoliberal.

¹⁸ Ni Una Menos es un colectivo argentino feminista que nace ante el hartazgo por la violencia machista, que tiene su punto más cruel en el femicidio. El colectivo se consolida, con sus muchas expresiones regionales, como parte de un movimiento histórico, con hitos organizativos fundamentales en las tres décadas de Encuentros Nacionales de Mujeres y en la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto legal, seguro y gratuito.

Por su parte la colectiva LasTesis¹⁹ desde un comienzo hizo uso explícito del arte como medio colectivo de creación y protesta, como fue la emblemática creación e intervención de *Un Violador en tu Camino*²⁰, performance compuesta con una estética que increpa a la justicia y una coreografía que cohesionan a la colectividad. Toda una puesta en escena que no dejó indiferente a los transeúntes al pasar por plazas y calles, tanto por la narrativa escabrosa de la violencia de género como por el impacto de escuchar el cántico de una marea moviéndose sincrónicamente. El poder de esta performance no solo traspasó fronteras e idiomas, sino que también es el mejor ejemplo del poder del artivismo colaborativo y de cómo la experiencia estética puede transformar la percepción pública, entregando conocimientos que desafían las convenciones cognitivas, sociales y políticas (Kester 2011).

Ni Una Menos y LasTesis, cuyo trabajo es muy conocido y le ha dado la vuelta al mundo, combinan la intervención del espacio público acompañada de acciones virtuales donde mujeres y disidencias, transforman sitios donde ellas son diariamente sujetas de violencia, compartiendo experiencias y conocimientos, y empoderando y empoderándose al mismo tiempo. De igual manera las colectivas que acompañaron la exhibición y cuyo trabajo aparece también citado y analizado en algunos de los artículos aquí presentados, realizan un trabajo de artivismo político de importancia para su comunidad, aunque en ocasiones no es tan conocido.

Para nosotras, *Un curso propio*, desde nuestras posisionalidades con el feminismo, como mujeres migrantes, en convivencia e intercambio con nuestras compañeras del “norte global” (de Castro 2020), y como estudiosas y pensadoras sobre el campo de las producciones artística y culturales con, la curaduría de *Reclamining the body* y la edición de este monográfico pensamos profundamente en las perspectivas interseccionales situadas y culturales que debían guiar la exhibición y la escritura de este número, con el desafío de poder compartir el trabajo de las colectivas siendo fieles a sus propios procesos e intenciones.

Los artículos del monográfico

La sección de artículos reúne siete textos que reflexionan sobre el artivismo feminista como práctica situada en la intersección entre el arte y el activismo político. Desde diversos enfoques, cada contribución aborda cómo las formas artísticas, sean textiles, performáticas, audiovisuales o conceptuales, se convierten en herramientas para resignificar imaginarios patriarcales, resistir violencias estructurales y repolitizar los espacios públicos y privados. A través de estas exploraciones, se teje un relato colectivo, que junto con la exhibición que le dio lugar a este espacio de reflexión, conecta lo personal con lo político, cuestiona las representaciones hegemónicas y aboga por nuevas posibilidades de justicia social, memoria histórica y descolonización de los lenguajes artísticos y simbólicos. Así, como una forma de concluir la reflexión sobre el reclamo del cuerpo, los textos aquí presentados reflexionan agudamente problemas teóricos y prácticos

19 LasTesis es un colectivo artístico, interdisciplinario y feminista chileno, compuesto por Dafne Valdés Vargas, Paula Cometa Stange y Sibila Sotomayor Van Rysseghem. El colectivo se dedica a difundir tesis y demandas feministas a través de la performance y la videoperformance, combinando artes escénicas, sonoras, gráficas y visuales, con la historia, la filosofía y las ciencias sociales.

20 Recomendamos el siguiente artículo colgado en la web de Lastesis donde profundiza sobre su performance y el impacto de este para el movimiento feminista internacional <https://www.aljazeera.com/news/2019/12/20/chiles-a-rapist-in-your-path-chants-200-cities-map>

del feminismo que atraviesan la política, la memoria y los trabajos de cuidado, expresados en la diversidad e hibidez de las acciones artivistas.

En su artículo, “Los textiles feministas contra la violencia de género: engramas de memoria, testimonio y afecto”, Karen Saban (Universidad de Heidelberg) realiza un trabajo genealógico del bordado y los textiles a través de algunos colectivos feministas de América Latina. En su texto la autora demuestra cómo el arte textil se ha convertido una forma de protesta y activismo contra la violencia de género y los femicidios. Inspirados en movimientos históricos como las Madres de Plaza de Mayo y las Arpilleras, muestra cómo los colectivos contemporáneos emplean el bordado, una actividad tradicionalmente femenina y doméstica, para honrar públicamente a las víctimas y reclamar justicia. A través de su trabajo, transforman símbolos, considerados anteriormente de sumisión, en herramientas poderosas de resistencia y empoderamiento, creando memoriales portátiles que conectan el duelo privado con la denuncia pública.

“Abrir grietas en la oscuridad: afectos de la memoria y resistencias frente al negacionismo en Chile desde el activismo feminista del Colectivo ‘Cueca Sola’” es el nombre que Milena Gallardo (UAHC, Chile) y Tania Medalla (UMCE, Chile) le han dado a su contribución para reflexionar a través del colectivo Cueca Sola, del que también hacen parte, sobre las prácticas activistas y de memoria en torno a la conmemoración de los cincuenta años del golpe de Estado en Chile y el escenario actual del rechazo a la reforma constituyente. La cueca es un baile tradicional del que se apropió la dictadura de Pinochet. Sin embargo, el 8 de marzo de 1978, la cueca sola se danzó en contra de la represión dictatorial para preguntarse por el paradero de los desaparecidos. A partir de este momento la cueca sola se convirtió en una expresión de resistencia, feminista y antidictatorial que, hasta la actualidad, con el colectivo, se sigue usando para intervenir el espacio público, hacer frente al negacionismo político y reclamar por los derechos humanos. Para su propósito las autoras analizan dos intervenciones recientes del colectivo: *Calles caminadas* (2022) y *50 años, 50 cuecas solas* (2023).

La contribución de Lorena Verzero (CONICET, Argentina) –“Artivismos feministas: Teatralidades para la liberación”– analiza tres colectivos del Cono sur: Cueca Sola (Chile), Diez de cada diez (Uruguay) y #Juntas, libres e iguales (Argentina). A partir de ellos examina cómo el performance, entendido como una forma de teatralidad feminista, las experiencias artivistas se embarcan en una politización y resignificación del espacio público, de las corporalidades y del espectador. El performance, usado como un lenguaje estético por los grupos artivistas feministas, es un instrumento de denuncia que contribuye a hacer una crítica social, pero también genera lugares de memoria para despertar a las sociedades del neoliberalismo, que tal y como señala la autora, es uno de los principales propósitos artivistas.

En su trabajo “Care work as art work: Polvo de Gallina Negra in the context of the feminist movement in 1980s Mexico-City” Tonia Andresen (Universidad de Bochum) describe y analiza algunos de los performances llevados a cabo por el primer colectivo artístico feminista de México en los años ochenta, Polvo de Gallina Negra, cuyo objetivo fue problematizar y lograr trazar una relación entre el feminismo, la maternidad, la reproducción del trabajo y el arte. El nombre, Polvo

de Gallina Negra, hace alusión a una de sus primeras intervenciones en contra de la violencia hacia las mujeres. Retomando simbólicamente las prácticas de brujería, el colectivo realiza una receta para evitar el ‘mal de ojo’. A lo largo de su actividad artística, con especial énfasis en el performance *Madre por un día*, la autora analiza cómo el colectivo se concentra principalmente en repolitizar el trabajo del cuidado invisibilizado sobre todo con relación a la maternidad y problematiza las implicaciones de ser mujer-madre-artista.

El quinto texto que conforma este monográfico es el de Almendra Espinoza (Universidad de Barcelona): “Feminist Artivism: The Personal is Political. Art, Decoloniality, and New Feminine Imaginaries”. En él, se propone examinar el artivismo como una zona de contacto entre el feminismo, el arte feminista y la praxis política que implica su procedimiento y funcionamiento. Cuestionando los imaginarios y los estereotipos femeninos que la ‘male gaze’ y la sociedad patriarcal han impuesto como un deber ser, la autora vuelve a la consigna de “lo personal es político” para analizar el artivismo y el activismo en el arte. Para su propósito la autora se concentra especialmente en el análisis de la instalación *Mujer Basura* del colectivo La marcha de las putas (Buenos Aires).

En su contribución “Manifiesto: Hacia un video descolonial en *El bembé del amor*”, Katia Sepúlveda (Instituto de Estudios Críticos, México) nos presenta un manifiesto para la realización descolonial del video, derivado de su pieza audiovisual “El bembé del amor”, basada en la experiencia sentesica que propone la ‘aesthesia decolonial’. En su video analizado aquí a través de siete secuencias, se vincula la agencialidad política de la mujer afrocaribeña con la temática del amor, la sexualidad y la sensualidad. Mediante el video, que se convierte en la praxis visual de su manifiesto, se pone en diálogo el feminismo y la necesidad, vinculada a este, de poner en marcha una descolonización de la mirada dentro de la práctica audiovisual.

Finalmente, el monográfico cierra esta sección con el artículo “Hacia una estética de la prótesis: imagen, feminismo y decolonialidad” de María Isabel Gaviria (Universidad de Gießen). En él toma en consideración la imagen y el funcionamiento de una prótesis como *Denkfigur* (literal: figura de pensamiento) para pensar de qué manera las imágenes que se han construido del sujeto femenino como un objeto pasivo, mudo, y sin autorrepresentación simbólica, funcionan a la manera de una prótesis que fija un imaginario patriarcal. Considerando su naturaleza material y simbólica, la prótesis funciona como un mecanismo ambivalente que fija y oculta, pero que al mismo tiempo añade, reemplaza o moviliza. En este sentido, y desde la perspectiva del feminismo decolonial, se observa cómo estas imágenes que han funcionado como una ortopedia social, son retomadas por el activismo con el fin de darles un vuelco crítico. De esta manera la autora explora la posibilidad de plantear una “estética de la prótesis” en la que se contemple la formación de cuerpos disidentes y se reclame para sí una nueva praxis social del cuerpo femenino.

La sección “Obras para recordar” presenta en este número un total de seis análisis. Dos de ellas estudian detenidamente dos fotografías de las colectivas artivistas que estuvieron presentes en la exhibición que dio origen a este número. El primer texto de Alejandra Rojas revisa

la fotografía/poster “pala” de la serie *Objetos que mujeres ya usaron para autodefensa* de la Colectiva Armadas. El segundo es de Verónica Camarero, quien reflexiona sobre la potencia simbólica de un grabado de una vagina en la xilogragía/estampa *Estamos choreadas* de la colectiva del mismo nombre. Las demás obras, también desde una perspectiva feminista, están conformadas por, en primer lugar, el análisis de un vaso maya creado hacia 600 a.C. con representaciones de mujeres escribas. A partir de la vasija, las autoras, Natalia Martínez y Aylín Martínez, ponen en evidencia, que la condición social en la sociedad maya estaba determinada por una cuestión, no solo de género, sino también de clase. Esta pieza, al contrario de otras interpretaciones, evidencia que las mujeres de clase alta maya también ocupaban el rol de escribas y no solo desempeñaban un papel doméstico. En segundo lugar, se presentan los retratos de monjas del retablo de Santa Teresa del siglo XVIII, ubicado en la Iglesia La Soledad en Puebla, México. A partir de su análisis Isabel González explora la narrativa gestual del retablo enmarcado en el misticismo y la performatividad que se aprecia en los cuerpos de las monjas. A partir de allí la autora reflexiona sobre la agencia de las mujeres en la sociedad novohispana. Desde una perspectiva más contemporánea, esta sesión termina con dos performances. Uno del 2020, es el de Tanya Aguiñiga que con su cuerpo explora la “metabolización de la frontera”. La autora, Miriam Oesterreich, analiza cómo la artista, quien camina con un traje construido de cristal, recorre la frontera entre México y Estados Unidos. El traje destinado a quebrarse en el transcurso del performance hace las veces de metáfora dentro de la complejidad que implica la migración, la fragilidad y la relación con el cuerpo. El segundo texto y con el que cerramos esta sesión de obras, analiza la propuesta audiovisual “Ramita seca. La colonialidad permanente” (2019) de la chola paceña Bartolina Xixa, llamada así en honor a la luchadora social aymara Bartolina Sisa. En su texto, Daisy Fajardo analiza cómo el video mezcla una composición musical y coreográfica en el que el personaje artísticx de Bartolina Xixa protesta por el descontento de las comunidades indígenas con relación al medio ambiente, la violencia, la apropiación cultural y racismo, pero además cómo la artista usa el transformismo como un manifiesto estético y social en contra del heteropatriarcado y la colonialidad.

Finalmente, el número cierra con dos reseñas. Una, escrita por Evelyn Amarillas, sobre el libro de Yanina Vidal *Tiemblen: Las brujas hemos vuelto*, publicado en Montevideo en el 2019, que se especializa en el análisis de tres performances artivistas en América Latina y reflexiona sobre el artivismo como una forma innovadora de presentar el arte con relación a la política, el feminismo y la reactivación del espacio público desde una perspectiva de género. La segunda, escrita por Leslie-Marie Kritzer, lee críticamente el libro *A flor de cuerpo: representaciones del género y de las disidencias sexo-genéricas en Latinoamérica*, de Luciana Moreira y Doris Wieser y publicado en Madrid en el 2021. De manera interdisciplinar y con una perspectiva interseccional, el libro, como su nombre lo dice, problematiza las representaciones y disidencias de género a partir de la vinculación de los feminismos y la teoría queer.

Con este monográfico esperamos que lxs lectores encuentren en cada uno de los textos y análisis de las obras una lectura provechosa para continuar la reflexión sobre el artivismo latinoamericano.

Queremos aprovechar esta oportunidad para agradecer en primer lugar a Marcela Villanueva, directora de *Karne Kunst* y a Claudia Tribin, directora de *Xochicuicatl* en Berlín. Sin ellas y el trabajo de sus organizaciones, nuestra instalación y la escritura de este monográfico no habrían sido posibles, por eso, en pleno reconocimiento de su trabajo, les agradecemos su generosidad por compartirnos el material fotográfico y textil, y por permitirnos hacer otra edición de esta muestra. Gracias a las reflexiones que se gestaron en la exhibición, este número de *Miradas* 8 está dedicado al artivismo y al feminismo.

De igual manera queremos reconocer a todos y a lxs autorxs y dictaminadorxs, por su compromiso, disposición y sugerencias; por la paciencia en las distintas fases de revisión. Por supuesto queremos dar las gracias a las editoras de la revista, Franziska Neff y Miriam Oesterreich, quienes desde el inicio se entusiasmaron con la idea de este número y han estado presentes acompañándonos y aconsejándonos. Sin el apoyo activo de los asistentes académicos Vivien Bosse y Tobias Scholze de la Universität der Künste en Berlín y las prestadoras de servicio social Lizeth Alcocer Jiménez y Tanivet Jiménez Beceril en la Unidad Oaxaca del Instituto de Investigaciones Estéticas, de la UNAM, México, que se encargaron de la corrección de pruebas, cuestiones de formato, diseño y maquetación, el número temático no habría sido posible. También nos gustaría agradecer especialmente al espacio *Palais Rischer*, perteneciente a la Asociación de Música Académica Stauffia en Heidelberg. En particular a Sofía y a Daniel que confiaron en nosotras y nos prestaron la sala que albergó nuestro sueño. También nos gustaría agradecer a Astrid Wind del HGGS (Heidelberger Graduiertenschule für Geistes und Sozialwissenschaften); a Jenny Stümer y Felicitas Loest del CAPAS (Käte Hamburger Kolleg für Apokalyptische und Postapokalyptische Studien) y al Romanisches Seminar de la Universidad de Heidelberg, quienes nos apoyaron financieramente con la exhibición, cuyas reflexiones toman forma en este número.

Finalmente, y de manera muy especial, nos gustaría mencionar que en estos tres años de existencia de *Un curso propio* hemos sido acompañadas, apoyadas y queridas por distintas compañeras que se han sumado en diferentes fases y formas a nuestro proyecto colectivo. En nuestras sesiones, charlas y congreso, en el montaje y cuidado de la exhibición, así como la escritura de esta edición de *Miradas* han estado allí: Verónica Camarero, Victoria Matuschek, Evelyn Amarillas, Lisa Schumacher, Carla Rossmann, Lara Schwarzwald, Alejandra Rojas, Farina Stock, Pilar Mason, María Aragón, y muchas otras más. Muchas gracias por la sororidad y por pensarnos juntas en este camino.

Bibliografía

- Ahmed, Sara. 2015. *La política cultural de las emociones*, traducido por Cecilia Olivares. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Amaro, Lorena y Fernanda Bustamante, eds. 2024. *Carto(corpo)grafías. Nuevo reparto de las voces en la narrativa de autoras latinoamericanas del siglo XXI*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Bayón, Manuel y Delmy Tania Cruz, eds. 2020. *Cuerpos, Territorios y Feminismos. Compliación latinoamericana de teorías, metodologías y prácticas políticas*. Ecuador: Clacso-Abya-Yala.
- Bidaseca, Karina. 2021. *La revolución será feminista o no será: la piel del arte feminista descolonial*. Italia: Prometeo Editorial.
- Belting, Hans. 1990. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: C.H.Beck.
- Boehm, Gottfried. 1994. "Die Bilderfrage." En *Was ist ein Bild?*, 325-343. München: Fink.
- Braidotti, Rosi. 2000. *Sujetos nómades: Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Paidós: Buenos Aires.
- Bustos, Tania, Cristina González, Olga Jaramillo y Diana Palacio. 2022. "Haceres textiles para inventarse la vida en medio del conflicto armado colombiano." *Estudios Atacameños* 68(2022): 1-23.
- Capasso, Verónica & Bugnone, Ana. 2016. "Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano." *Hallazgos* 13(2016): 117-148.
- Caretta, Matina Ángel y Sofía Zaragocín. 2021. "Cuerpo-Territorio: A Decolonial Feminist Geographical Method for the Study of Embodiment." *Annals of the American Association of Geographers* 111(5): 1503-1518.
- Castro, Susana de. 2020. "Aposta Epistêmica: O Feminismo Descolonial de Yuderkys Espinosa Miñoso." *Revista Ideação* 42(2020): 86-93. <https://doi.org/10.13102/ideac.v1i46>
- Chenou, J.-M., & Cepeda-Másmela, C. 2019. "#NiUnaMenos: Data Activism from the Global South." *Television & New Media* 20(4): 396-411. <https://doi.org/10.1177/1527476419828995>

- Espinosa Miñoso, Yuderkys. 2022. *De por qué es necesario un feminismo descolonial*. Barcelona: Icaria editorial.
- Expósito, Marcelo; Vindel, Jaime y Vidal, Ana. 2012. "El activismo artístico." *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Catálogo de la Exposición comisariada por la Red Conceptualismos del Sur en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en <https://artivismo.info/2020/07/10/nota-de-marcelo-expósito/>
- Delgado, Manuel 2013. "Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos." *QuAderns-e. Institut Català de Antrpología*, 18 (2): 68-80, en <https://www.raco.cat/index.php/quadernseica/article/view/274290>.
- Freedberg, David. 1989. *The power of images: studies in the history and theory of response*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gago, Verónica. 2019. *La potencia feminista, o el deseo de transformarlo todo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Garth Jowett y Victoria O'Donnell. 2018. *Propaganda & Persuasion*. California: Sage.
- Gutiérrez, F. 2024. "Spaces for resistance, places for remembering: The antimonumenta in Mexico City." *Urban Matters Journal* (2024):1-18. en <https://urbanmattersjournal.com/spaces-for-resistance-places-forremembering-the-anti-monumenta-in-mexico-city/>.
- Guillén, Beatriz. 2021. "La joven de Amajac': la historia detrás de la escultura hallada entre naranjos que sustituirá a Colón en Reforma." *El País*, octubre 17. <https://elpais.com/mexico/2021-10-17/la-joven-de-amajac-la-historia-detrás-de-la-escultura-hallada-entre-naranjos-que-sustituira-a-colon-en-reforma.html>
- Hanisch, Carol. "Essay The Personal Is Political. 1969." Computer Science - University of Victoria.
- Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies* 14 (1988): 575-599.
- Karne Kunst. 2021. Dossier de la exhibición "Nosotras Luchamos".
- Kenez, P. 1985. *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kester Gran. 2011. *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham: Duke University Press.

- Jameson, Fredric. 1982. "On Interpretation: Literature as a Socially Symbolic Act." *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act.* 1-88. London: Routledge.
- Lagarde, Marcela. 2010. "Introduction: A Cartography of Feminicide in the Americas." In *Terrorizing Women: Feminicide in the Américas*, editado por: Rosa-Linda Fregoso and Cynthia Bejarano. xi-xxvi. Durham, North Carolina: Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11smqfd.5>
- Le Breton, David. 2002. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Madrid: Ediciones Nueva Visión.
- Lugones, María. 2008. "Colonialidad y Género". *Tabula Rasa* 9 (2008): 73-102. <https://doi.org/10.25058/20112742.340>
- Mohanty, Chandra. 2003. *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham: Duke University Press.
- McCormack, Catherine. 2021. *Women in the Picture. Women, Art, and the Power of Looking*. Icon: Reino Unido.
- Mitchell, W.J.T. 1986. "Image and Ideology." En *Iconology*. 151-20. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mulvey, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society*. England: Science as Power.
- Olalde, Katia. 2022. "Putting Memories in Motion: Embroidered Handkerchiefs for the Dead and the Disappeared in Mexico." *Miradas. Revista de Historia del Arte y de la Cultura de las Américas y la Península Ibérica* 6, número monográfico Cuerpos/Modas en las Américas (2022): 168-198. <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas/article/view/85778>.
- Richard, Nelly. 2013. *Crítica y Política*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Parker, Rozsika; Pollock, Griselda. 1987. *Framing feminism: art and the women's movement, 1970-85*. London; New York: Pandora.
- Perassi, Emilia y Giuliana Calabrese. 2017. *Donde no habita el olvido. Herencia y transmisión de testimonio en Argentina*. Ledizioni: Milán.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2015. *Sociología de la Imagen: Miradas ch'íxi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta limón.

Rivera García, Mariana Xochiquéztal. 2017. "Tejer y resistir. Etnografías audiovisuales y narrativas textiles." *Universitas* XV(27): 139-160.

Rozental, Sandra. 2023. "La némesis de colón: replicar la estatua de Amajac en Reforma. En *Las luchas por la memoria contra las violencias en México*, editado por Alexandra Délano Alonso, Benjamin Nienass, Alicia de los Ríos Merino and María de Vecchi Gerli. 267-283. Ciudad de México: El Colegio de México.

Pollock, Griselda, ed. 1988. "Feminist Interventions in the Histories of Art: An Introduction". En *Vision and Difference*, editado por Griselda Pollock. 1-24. London: Routledge.

Pollock, Griselda. 2001. "Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo". En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, editado por Karen Cordero e Inda Sáenz. 45-80. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana/Conaculta-Fonca.

Proaño Gómez, Lola. 2017. "Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano." *TelondelFondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 13(26): 48-62. <http://revistascientificas.filos.uba.ar/index.php/telondelFondo/article/view/3978/3554>

Sandoval, Chela and Latorre, Guisela. 2008. "Chicana/o Artivism: Judy Baca's Digital Work with Youth of Color". En *Learning Race and Ethnicity: Youth and Digital Media*, editado por Anna Everett. 81-108. Cambridge: MacArthur Foundation Series on Digital Media and Learning.

Segato, Rita. 2003. *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre el género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Prometeo libros.

Tilly, Charles, Castañeda, Ernesto, & Wood, Lesley J. 2019. *Social Movements, 1768-2018*. London: Routledge.

Valencia, Alegre. 2013. "Nelly Richard. Crítica y política". *Aisthesis*, 53(2013): 229-233. <https://doi.org/10.4067/s0718-71812013000100014>

Verzero, Lorena. 2020. "Introducción: Cuerpos en red: entretejiendo el artivismo feminista." En Vidal Yanina. *Tiemblen brujas hemos vuelto. Artivismo, teatralidad y performance en el 8M*. 11-24. Montevideo: Estuario Editora.

Vuorisalo-Tiitinen, Sarri. 2006. “El ‘abrir’ los ojos. los derechos de las mujeres en el discurso zapatista.” En *Mujeres latinoamericanas en movimiento. Latin American Women as a Moving Force*, editado por: Hólmfrídur Gardarsdóttir: 101-124. Red HAINA/Instituto Iberoamericano e Instituto Vigdís Finnbogadottir de Lenguas Extranjeras, Universidad de Islandia.

Yuval-Davis, Nira. 2006. “Intersectionality and Feminist Politics.” *European Journal of Women's Studies*, 13 (2006): 193-209. <https://doi.org/10.1177/135050680606575>

Yuval-Davis, Nira. 2015. “Situated Intersectionality and Social Inequality.” *Raisons Politiques* 58 (2015): 91-100.

Artikel
Artículos
Artigos
Articles

Los textiles feministas contra la violencia de género: engramas de memoria, testimonio y afecto

Karen Saban*

Abstract

Al calor de las luchas feministas en toda América Latina, ha empezado a cobrar forma un tipo de activismo político que se nutre de diversas expresiones artísticas, como la performance, la música, las artes plásticas, la danza y, entre ellas, también las prácticas de bordado o tejido, en las que se entrecruzan diversas tramas materiales, textuales y simbólicas para la construcción de nuevas lógicas de organización social paralelas a las del sistema heteropatriarcal. Diversos colectivos de mujeres, desde México hasta Argentina, salen de la domesticidad de sus casas para unirse al lema feminista “lo privado es político” y denuncian la violencia de género y feminicida que asola el presente, haciendo uso de prácticas que habían relegado a la mujer durante siglos a la invisibilidad y la obediencia. En este artículo se aborda la reapropiación de esas mismas prácticas con usos estéticos y políticos a partir de tres hipótesis de lectura. Los textiles como artes aplicadas al trabajo de denuncia política: 1. abrevan de formas expresivas y gestuales milenarias, “engramas de memoria” (Warburg 2010) transmitidos e intensificados mediante su transformación a lo largo del tiempo; 2. se sirven de un código triple, dado por su cualidad tanto textual y figurativa como háptica, abriendo nuevas posibilidades afectivas de conocimiento; y 3. funcionan como un documento testimonial, en los tres sentidos que conoció el género en su desarrollo histórico: por la urgencia de la denuncia que expresa, por su carácter vicario al dar voz a las víctimas y por su carácter autorreferencial y sensible.

Palabras clave: Textiles feministas • feminicidio • teoría del afecto • testimonio • artivismo • memoria colectiva

* Licenciada en Letras por la Universidad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, Argentina (UBA). Dra. en Filología Hispanoamericana por la Universidad Ruperto Carola de Heidelberg, Alemania. Docente en el Instituto de Lenguas Romances, Departamento de Español, de la misma Universidad. Sus ámbitos de especialización son la literatura latinoamericana de los siglos XX-XXI, los estudios de memoria, violencia y trauma, así como fenómenos de transculturación y cultura popular. Además de diversos artículos en revistas especializadas, publicó el estudio monográfico *Imaginar el pasado. Nuevas ficciones de la memoria sobre la última dictadura militar argentina* (2013) y compiló el volumen *El fenómeno tango. Estudios interdisciplinarios sobre música popular y cultura del Río de la Plata* (2015). Integra equipos de investigación UBACyT (en Argentina), FONDECyT (en Chile) y forma parte de La Red de Literatura y Derechos Humanos (Universidades de Turín y Milán). En la actualidad está desarrollando trabajos de investigación en torno a estudios feministas y artivismo, y codirige un proyecto educativo financiado por la Alianza Europea Universitaria (4EU+) junto con las Universidades de Varsovia, Praga y Milán, titulado “Fronteras, umbrales, confines: repensar la ciudadanía europea con la literatura migrante”.

Transculturación del bordado y el tejido feministas

Transformar las vacuas estadísticas de la prensa amarilla y la televisión en nombres e historias de vida; prestarle a las víctimas un poco del tiempo que les robaron; contrastar la fugacidad y la brutalidad de su muerte con la morosidad y la delicadeza de un bordado; expresar en lenguaje gráfico el trauma al que no puede ponérsele palabras; el ejercicio motriz, rítmico y pausado de la mano que borda o teje como práctica meditativa y liberadora; enlazar el dolor ajeno con el propio; encontrar a través del bordado o tejido colectivo la unión de cuerpos que se manifiestan para crear lazos de solidaridad; llamar la atención sobre la violencia de género y los feminicidios mediante la efectividad de una forma estética en apariencia inofensiva. Todo esto dicen en diversas entrevistas las bordadoras y tejedoras, como Minerva Valenzuela, fundadora del colectivo “Bordando feminicidios”,¹ abriendo así un abanico de significaciones y valores que transporta su trabajo: de lo terapéutico a lo político, de la manualidad al arte, del horror a la belleza, de la soledad a la comunidad, de la domesticidad a lo público, del silencio al mensaje contundente.

Existen hoy decenas de colectivos de tejido y bordado político feminista en toda América Latina, desde México hasta Argentina, que usan las artes textiles para visibilizar, concientiar, movilizar y denunciar la violencia de género y los feminicidios que asolan el continente, mientras ponen en valor prácticas estéticas manuales históricamente producidas por mujeres y por ello desvalorizadas como arte. Sin ánimo de exhaustividad, se registran, entre muchos otros, los siguientes colectivos o cooperativas, activos tanto en forma física —en asambleas, marchas, huelgas, talleres o juntas vecinales— como virtual —en blogs y redes sociales—. En Argentina: Ni una menos, La voz de la Mujer, Bordando disidencias, Frente de arte textil político, Tejiendo feminicidios, Agujas Rebeldes. En México: Fuentes Rojas, Asamblea de Pueblos, Barrios y Colonias de Pedregales, Bordamos feminicidios, Vivas nos queremos, Calles sin acoso, Las nombramos bordando, Siempre vivas, BordarEsReXistir, Agujas filosas, Sorora – Programa itinerante de bordado feminista, Conejo clandestino. En Brasil: Puntos de lucha, Bordar e resistir, Clube do bordado. En Uruguay: Nuevo reino, Mujeres del Sindicato de la Aguja, La violeta. En Chile: Colectivo Bordadoras Villa Frei, Mil agujas por la dignidad, Bordala libre, Laboratorio itinerante de experimentación textil, Memorarte. Arpilleras urbanas, Escuela libre textil, Bordadoras en resistencia. En Colombia: Bordadoras de la luna, De Puntadas y Pomarrosas, Tejedoras de Mampuján, Juntanza de bordado.

Todos estos colectivos surgen al calor de la última ola feminista que recorre el continente a partir de los años 2000, aunque el uso político que hacen de las artes textiles tiene larga data y enlaza con el protagonismo que habían tenido los pañuelos o las arpillerías para las asociaciones y organizaciones civiles de Derechos Humanos conducidas por mujeres en los años 70 y 80

¹ Entre otras muchas entrevistas en las que se escucha la voz de Minerva Valenzuela pueden consultarse: <https://desinformemonos.org/bordando-por-la-vida-y-la-justicia/> (entrevista del 11 de marzo de 2013) o <https://www.elobservador.com.uy/nota/-bordamos-feminicidios-la-protesta-contra-los-asesinos-detras-de-un-panuelo-201985155330> (entrevista del 7 de agosto de 2019). También se pueden escuchar testimonios de bordadoras en la página de youtube de la colectiva feminista “Luchadoras habitando el espacio público físico y digital” (<https://www.youtube.com/watch?v=TZYLeFXDJYE>)

del siglo XX para denunciar los crímenes de lesa humanidad que estaban cometiendo las dictaduras del Cono Sur. Recuérdese a Las Madres de Plaza de Mayo con los pañuelos de algodón blanco en la cabeza, bordados con los nombres de sus hijos y nietos desaparecidos, clamando por su reaparición con vida o información sobre su paradero. O piénsese en las arpilleristas chilenas, quienes tejían colectivamente para denunciar la represión pinochetista. Ambas agrupaciones irrumpían en el espacio público con fines estratégicos, convirtiendo en un asunto político el papel tradicional que se les había adjudicado como ciudadanas mujeres abocadas al cuidado y a la protección de la familia dentro de sus casas. En ambos casos, estas mujeres elegían vehículos textiles aparentemente caseros e inofensivos² como armas de lucha política, sobrescribiendo su propia identidad como mujeres activas en los mismos materiales que las habían relegado a lo largo de la historia a la pasividad, la domesticidad y el silencio. Tanto los pañuelos blancos como las arpillerías viajarían fuera de las fronteras de los Estado Nación,³ y la misma forma de lucha sería retomada en otros contextos por otros colectivos de Derechos Humanos de mujeres en otras partes de América del Sur y del mundo. Se encuentran arpillerías en Perú, que hablan de la violencia endémica vivida desde 1980; en Brasil, donde hubo mujeres que hilaron en arpillerías las desapariciones de sus familiares;⁴ y hasta en Irlanda, donde se relató mediante la tradición textil del quilt el conflicto armado etnopolítico que asoló el país de 1969 a 1998, periodo durante el cual se calcula que murieron o desaparecieron 3600 personas.⁵ Una transculturación semejante se evidencia en el caso del pañuelo blanco de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, que se teñiría de verde durante los años 2000 en el movimiento feminista conocido como “marea verde” por el carácter masivo que cobró prontamente viajando por toda América Latina.⁶

2 En el caso de las Madres de Plaza de Mayo, los pañuelos eran pañales de tela. Las arpillerías, mientras tanto, tenían un origen bucólico en la Isla Negra, donde las mujeres de los pescadores empezaron a tejer motivos alegres y campestres. En los años 60, la cantautora Violeta Parra elegiría la arpilla para plasmar escenas sencillas de la vida popular, que estaba homenajeando también en sus canciones (Agosin 1985, 525). Esos usos primeros o primarios de los textiles contrastan en motivos e intenciones con las denuncias que ambos, pañuelos y arpillerías, harían durante las dictaduras.

3 Las luchas políticas de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y de las arpilleristas llegarían a conmover a la opinión pública internacional por distintos caminos, ambos indirectos. Las arpillerías porque se vendían en contrabando al extranjero, permitiendo a las mujeres buscar el sustento básico que les faltaba una vez desaparecidos o asesinados los jefes de familia, por entonces casi siempre hombres (Agosin 2007). La imagen del pañuelo blanco de las Madres empezaría su peregrinación internacional gracias a la cobertura que hizo de su desgarrador reclamo la TV holandesa, que en realidad había enviado a sus reporteros a Argentina por el Mundial de fútbol del 78. El video puede verse en: <https://www.telam.com.ar/notas/202006/470805-mundial-entrevista-madres.html>.

4 Esta historia poco conocida se recoge en el documental “Arpilleristas: atingidas por barragens bordando a resistencia”, disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=PEu-AATb3TU>.

5 Muchas de estas obras textiles que documentan diversos conflictos violentos de muchas partes del mundo se encuentran reunidas en el archivo digital “Conflict textiles” originado en la exhibición “The Art of Survival: International and Irish Quilts” que tuvo lugar en la ciudad de Londonderry, en Irlanda del Norte en 2008. El archivo, de acceso libre, puede visitarse en: <https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/>.

6 En este sentido Felitti y Ramírez llaman al pañuelo verde un “símbolo viajero” (2020, 114) de las luchas feministas en todo el mundo.



Fig. 1. Fisgona Colectivo de Fotógrafas (Argentina).⁷ Fotografía exhibida en la exposición itinerante “Wir Kämpfen”, por primera vez en Berlín (2018), con el colectivo Karne Kunst, y también en Heidelberg en el marco de la muestra “Reclaiming the body: feminism, community, and territory”, organizada por el colectivo Un curso propio y el Romanisches Seminar (Universität Heidelberg) en colaboración con Karne Kunst (noviembre 2022).

Del reclamo de aparición con vida de los hijos y nietos desaparecidos de la dictadura cívico-militar argentina al reclamo por las leyes de legalización del aborto y en favor de los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres en lo que se conoció como la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal Seguro y Gratuito, lanzada en 2005, habían pasado casi 30 años y, sin embargo, como bien lo pregonaba la consigna que se escuchó durante el debate de la ley en el Congreso argentino (“los pañuelos no se guardan”), el impacto visual de un simple retazo de tela y la gestualidad que lo acompaña no había desaparecido, sino que incluso se había intensificado, dando la vuelta al mundo.⁸

7 Fisgona Colectivo de Fotógrafas nació en 2017. Su primer trabajo fue sobre el “Tetazo”, en febrero de ese año, luego el “8M”, el primer paro internacional de las mujeres, luego siguieron las marchas por el Ni Una Menos. En julio de ese mismo año expusieron en la Facultad de Sociales de la UBA la muestra “8M Empoderamiento en Marcha”, y en el Festival por más Derechos, Equidad y Paridad en los 70 años del voto femenino la serie “Presente en Lucha”, entre otras iniciativas. Una de las fotos recibió una mención del concurso de Abuelas de Plaza de Mayo para formar parte de la campaña de búsqueda de las/los nietas/tos.

8 La historia del pañuelo verde comienza a mediados de los años 90, con los versos de Susana Chávez, una poeta mexicana, pionera en denunciar los aberrantes crímenes contra mujeres en Ciudad Juárez, quien escribe “Ni una mujer menos, ni una muerte más”, versos con los que CEPAL titularía un informe del año 2007 sobre violencia contra las mujeres. En enero de 2011, Chávez aparecería violada, asfixiada y mutilada, sus restos separados en bolsas en Chihuahua, ella misma víctima de los feminicidios contra los que había luchado. Sin embargo, sus palabras tendrían larga vida, y reaparecerían años más tarde en Argentina, cuando en 2015 movimientos feministas y organizaciones sociales convocaron una marcha para repudiar el crimen feminicida de Chiara Páez, de 14 años, embarazada al momento de su asesinato por su novio. La movilización fue masiva y gracias a su repercusión a través de las redes sociales cruzó las fronteras nacionales. En muchos otros países de América Latina se convocaron a partir de entonces marchas y concentraciones. La consigna se reeditó en los años subsiguientes en Argentina como “Vivas nos queremos” y fue impulsada además por las huelgas feministas del 8 de marzo que a partir de 2016 fueron masivas. En 2018 cobró un impulso definitivo para reclamar la despenalización del aborto. Miles de mujeres salieron a la plaza del Congreso con este distintivo para apoyar el debate del proyecto de ley en la cámara de diputados al grito de “Educación sexual para decidir, anticonceptivos para no abortar, aborto legal para no morir”. Todas estas movilizaciones estaban acompañadas por expresiones artístico-performativas (producciones audiovisuales, canciones, coreografías) que, gracias al aumento del uso de aplicaciones de internet, se viralizaron y tuvieron difusión en múltiples espacios tanto nacionales como internacionales. Así, a través del impacto visual del pañuelo verde y

El de los pañuelos bordados es un movimiento transcultural y transnacional al mismo tiempo. La piedra angular del bordado feminista de pañuelos surgió en México, con el colectivo Bordando feminicidios, a su vez inspirado directamente por el colectivo Bordando por la paz, surgido también en Ciudad de México en 2011 a partir de la experiencia de activismo político de asociaciones civiles como Fuentes Rojas⁹ y el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, que buscaban visibilizar y denunciar los más de 120.000 muertos y 26.000 desaparecidos que dejaba la mal llamada “guerra contra el narcotráfico” del entonces presidente Felipe Calderón y que resultaba ser responsable de la ola de violencia generada durante su período legislativo (2006 a 2012). Este movimiento de bordados políticos migró pronto a muchos otros estados y ciudades de México, fundando Bordados por la paz en Guadalajara, Puebla, Morelos, Chiapas, Zacatecas, entre otros, y también llevando el arte de la aguja y del hilo como instrumento de denuncia política hacia Puerto Rico, Honduras, Argentina y más allá del continente sudamericano hacia Japón, Países Bajos, España, Estados Unidos, Irlanda, Mozambique, Inglaterra, Francia, Canadá, países en los que existen colectivos que actúan bajo el mismo nombre. La propuesta era sencilla, pero de alto impacto.

Grupos de civiles, en su mayor parte mujeres, se reunían en la vía pública (en los bancos de las plazas, las escalinatas de edificios emblemáticos, en las calles de la ciudad) para bordar en pañuelos blancos los nombres de los asesinados en rojo, la de los desaparecidos en verde y la de los feminicidios en violeta, y hacer con ellos guirnaldas o banderas con las que salir a demostrar. Pronto la violencia de género cobró tal magnitud que el colectivo se separó y fundó Bordando feminicidios para concentrarse en el bordado de los nombres e historias de mujeres asesinadas por el simple hecho de ser mujeres. La idea volvería a viajar años más tarde a la Argentina con impacto similar, donde se fundaría el colectivo Tejiendo Feminismos, que surge en 2019 al calor de las luchas por la legalización del aborto, el cual se convertiría en ley en 2020. El colectivo convocó a bordadoras del país y de América Latina a sumarse al proyecto de tejer la bandera feminista más grande del mundo para reivindicar los derechos de las mujeres y hacer visible públicamente la violencia de género y en especial los feminicidios que asolan el continente.

Según el último informe disponible del Observatorio de igualdad de género en América Latina y el Caribe, solo en 2021 se produjeron 4.473 asesinatos que se pueden catalogar como feminicidios en 29 países y territorios de la región, lo cual representa por lo menos 12 muertes violentas de mujeres por razón de género cada día.¹⁰ La violencia de género alcanzó, por su atrocidad, especial difusión desde 1993 en Ciudad Juárez, frontera con EE. UU., con el caso de los feminicidios masivos¹¹ de mujeres violadas, torturadas, descuartizadas, quemadas,

de los hashtags en Twitter y Facebook, la lucha contra la violencia de género, que primero había viajado entre México y Argentina, se difundió globalmente (Juárez y Saban, 2023, cf. 274-275).

9 El colectivo se originó en 2011, en el contexto del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, a partir de una marcha en la Ciudad de México realizada por el poeta Javier Sicilia en memoria de su hijo asesinado. A partir de allí un grupo de mujeres se unió a la protesta pacífica, pero pública, tiñendo de rojo las fuentes emblemáticas de la ciudad, antes de pasar a usar el bordado como parte de la denuncia.

10 CEPAL: “Poner fin a la violencia contra las mujeres y niñas y al femicidio o feminicidio” (2022, 1-12).

11 Marcela Lagarde, antropóloga mexicana feminista, es una de las personalidades que más se comprometió con el esclarecimiento de esos crímenes crudos. Como diputada en el Congreso Federal mexicano entre 2003 y 2006 por el Grupo Parlamentario del Partido de la Revolución Democrática (PRD) promovió la creación de una comisión que investigó los crímenes

estranguladas, mutiladas y tiradas a la basura después de muertas o desaparecidos sus cadáveres.¹² Todas las especialistas en el tema coinciden en señalar dos cosas: 1. que el feminicidio es el punto máximo posible de una larga serie de violencias de género (psicológica, simbólica, física, económica, laboral, patrimonial, sexual, etc.), responde de forma endémica y estructural a la lógica de las sociedades patriarcales y tiene su base en las formas desiguales y discriminatorias de la mujer dentro de las relaciones de poder entre los sexos (Lagarde 2012, 200; Monárrez 2010, 377). 2. Que los feminicidios involucran al Estado, inepto para resolverlos, y a sus instituciones, que incluso colaboran para mantenerlos en la impunidad. La discriminación y la misoginia dentro de la justicia, que hace mucho por su invisibilización, haría de estos crímenes incluso violaciones a los Derechos Humanos (Lagarde 2008, 216), aspecto que Rita Segato dejaría aún más claro al acuñar el término “femigenocidio” (2016, 137). De este modo, los desaparecidos de ayer se enlazan con los feminicidios de hoy en una trama violenta y sin justicia que persiste hasta el presente. Esa trama que atraviesa los tiempos y las regiones es la que están bordando las mujeres en estos diferentes colectivos estético-políticos.

La engrama de la memoria en los bordados y las Pathosformeln de Aby Warburg

34

Existe una trama trágica y heroica que une a las mujeres con las prácticas del hilado. Allí está Filomela, quien, después de que su cuñado la viola y le corta la lengua para que no pueda contarla, borda su catástrofe en un pañuelo y hace llegar el mensaje a su hermana, Procne, con quien tomará venganza de Tereo. Ariadna es la encargada de sostener el hilo y guiar a Teseo hacia la libertad a través del laberinto, después de que su amante mate al minotauro. Penélope teje y desteje su tela en ausencia de Ulises para simular y engañar a los pretendientes que la acosan. En la mitología griega, en la literatura y el arte canónicos de la Europa occidental, pero también en las tradiciones milenarias de los pueblos originarios de América Latina y del mundo que pasan la sabiduría del bordado o tejido de generación en

y documentó el asesinato de más de 400 mujeres solo en ese municipio. Además, propuso clasificar y analizar dichos crímenes como feminicidios. En calidad de legisladora, consiguió que la justicia aceptara el término para tipificarlos. A ella se debe la introducción del término en el contexto hispanohablante, traducción suya de “femicide”, que habían usado por primera vez las feministas estadounidenses Diana Russell y Jill Radford (1992). La no trasposición del término inglés al castellano, sino su recreación con esta nueva categoría implicó un cambio de paradigma en los abordajes epistemológicos sobre los delitos contra mujeres, ya que reemplazó el hasta entonces existente de violencia intrafamiliar, que circunscribía los crímenes contra las mujeres dentro del derecho de familia y por lo tanto garantizaba su seguridad solo si se supeditaba a tal institución. La posibilidad de desagregar los crímenes por sexo y de encauzar las pesquisas policiales en términos de violencia de género solo fue posible después de que la “Ley general de acceso de las mujeres a una vida libre de violencia” entrara en vigor en 2007. Resultado de una larga lucha, necesitó como contexto la modificación de la Constitución, que en México no contemplaba hasta entonces ni el derecho a la diversidad, ni la igualdad, ni el derecho a la no discriminación por género. Esta ley define todos los tipos y las modalidades de la violencia de género contra las mujeres y las coloca en el ámbito del delito, responde a más de 40 intervenciones internacionales de organismos de Naciones Unidas y delinea una política de Estado.

12 Una de las periodistas de investigación mexicanas que más ha hecho para denunciar los feminicidios, así otras redes criminales de esa humanidad vinculadas a la trata de personas, es Lydia Cacho, quien fue difamada, perseguida y hoy vive en España, exiliada. En sus trabajos figura el libro *Los demonios del Edén* (2003) y la serie de Podcast “La nota roja” <https://open.spotify.com/episode/1V07ZHi3GR0IpVDWf8OsVm>

generación, la iconografía que une a la mujer con la tela y el hilo ha sido central, a veces para fijar y reducir la identidad femenina, otras para definir el potencial creativo, comunicativo y político de la mujer. La relación de las mujeres con el bordado ha sido, por ello mismo, fuente de una enorme cantidad de trabajos académicos que en los últimos años han investigado el tema desde el arte, la antropología, la literatura, la psicología o la historia.¹³ Y si esta imaginería, su reproducción y representación han sobrevivido a los tiempos y han ido renovando su potencial hasta hoy, para deconstruirse y redefinirse en los textiles de nuestro estudio, es sin duda porque es parte de la memoria colectiva, tal como la entendió Aby Warburg, es decir, concentra una enorme cantidad de “valores expresivos” que funcionan como “engramas de experiencia”¹⁴ (Warburg 2010, 3). La imagen del bordado o tejido hecho por mujeres sería un documento en el que habría quedado plasmada una huella mnémica heredada del pasado que contiene y transmite afectos a través de un tipo recurrente de expresiones o gestualidades y que despertaría, al mismo tiempo, una serie de emociones y asociaciones cambiantes según contextos en el espectador.

Aby Warburg (1866-1929) fue uno de los primeros pensadores modernos en teorizar sobre la memoria. Partiendo de una concepción sociopsicológica y estético-expresiva de la historia del arte, intentó demostrar de qué manera los símbolos culturales almacenados en las obras de arte tienen la facultad de desencadenar recuerdos independientemente del lugar y del momento de su creación. Según esta idea, las pinturas, las esculturas y las artes aplicadas (a las que consideraba artefactos expresivos tan relevantes como el arte autónomo o más, ya que en ellas estaba ausente el control de la alta cultura) tendrían una intensidad afectiva inmanente y colectivamente objetivada que los haría portadores de una fuerza mnémica pasible de reactivarse en su viaje y circulación a través de la geografía y del tiempo. A Warburg le interesaba estudiar este fenómeno a partir de lo que denominó *Pathosformel* (formas patéticas, entendiendo “patético” según la segunda acepción de la palabra que ofrece el RAE: “Que commueve profundamente o causa un gran dolor o tristeza”); en su definición, se trataba de formas canónicas de “representación de la vida en movimiento” (Warburg 2010, 3) que

13 La mayoría de los estudios provienen de la academia angloparlante. Por mencionar solo algunos sin orden predefinido: Johanna Amos y Lisa Binkley, *Stitching the self. Identity and the needle arts* (2020); Cynthia Fowler, *The Modern Embroidery Movement* (2018); Ana María Árgeda Pino, *Vivir entre bastidores: bordado, mujer y domesticidad en la España de la Edad Moderna* (2022); Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of Feminine* (1984/ reeditado en 2010); Judy Chicago y Susan Hill, *The Dinner Party Needlework* (1980); Clare Hunter, *Threads of Life. A History of the World Through the Eye of the Needle* (2019); Mary Schoeser, *World textiles: A concise History* (2016); Ray Materson y Melanie Materson, *Sins and Needles. A Story of Spiritual Mending* (2002); Sarah Corbett, *A Little Book of Craftivism* (2013); Deborah Deacon y Paula Calvin, *War Imaginery in Women's Textiles: An International Study of Weaving, Knitting, Sewing, Quilting, Rug Making and other Fabric Arts* (2014); Judith Tyner, *Stitching the World: Embroidered Maps and Women's Geographical Education* (2015); Barbara Burmann, *The Culture of Sewing: Gender, Consumption and Home Dressmaking* (1999); Julia Bryan-Wilson: *Fray; Art and Textile Politics* (2017); Leanne Prain, *Strange Material: Storytelling through Textiles* (2014); Claire Wellesley Smith, *Mindful and Contemplative Textile Art* (2015); Matilda Felix, *Nadelstiche. Stickten in der Kunst der Gegenwart* (2010); Mary Jo Bona, *Woman writing cloth* (2016).

14 Algunos estudiosos de la obra de Warburg explican que el autor había tomado prestado el concepto de “engrama” de Richard Semon, uno de los primeros biólogos en investigar la huella mnémica en la corteza cerebral. Warburg habría buscado llevar esta idea de materialización a los artefactos artísticos que, igual que el cerebro en el caso del individuo, podrían almacenar y regular la capacidad cognitiva de la memoria en forma social y colectiva (Gombrich 1970, 241-243). El helenismo “engrama”, en griego “engraphein”, significaba además “inscripción”, de aquí que Warburg se sirviera del término para pensar que las imágenes heredadas por el arte constituyan una suerte de lenguaje en el que estaban inscriptos los afectos desencadenados por experiencias pasadas (Wedepholt 2014, 398).

descubría en el arte desde la Antigüedad, pasando por la Edad Media hasta el Renacimiento. Ese poder mnémico que despiertan las imágenes a través de las épocas estaría contenido, en particular, en la gestualidad y la expresividad en la representación del cuerpo humano, creando un “lenguaje de gestos” (Warburg 2010, 3) que da forma a la afectividad. Como una historia viva de la memoria de la humanidad,¹⁵ el arte sería una fuerza renovable, que si desaparece en un momento de la historia es solo para volver a nacer siglos después; pero no como repetición, sino como fuerza transformada.¹⁶

Para explicarlo, Aby Warburg se sirve de una analogía lingüística: el arte se comportaría como las lenguas indogermanas y su carácter supletivo, capaz de dotar a las palabras de una intensificación de sentido (Warburg 2010, 3). De tal modo, los afectos ya habitarían las imágenes mismas, pero se reactivarían e intensificarían como emociones cada vez que el mismo objeto o la misma figura fueran reproducidos y representados independientemente de un movimiento lineal o cronológico.

Como es sabido, el entonces inusual proyecto de investigación gráfica que planificaba Warburg para comprobar su hipótesis, *Atlas Mnemosyne*, no encontró adeptos entre sus contemporáneos y tampoco llegó a término, ya que el autor murió antes de poder acabarlo. Habría que esperar hasta fines del siglo XX, cuando se estableciera el estudio de la memoria en forma interdisciplinaria en las ciencias humanas, para que se reparara en Warburg, quien ya había sentado las bases de los estudios culturales y de los trabajos comparativos entre la historia del arte, la filosofía y la antropología un siglo antes.

36

Si se da crédito a la teoría de que las imágenes que ofrece el arte sobreviven en la memoria colectiva ya que dan forma y hacen “revivir emociones humanas en toda la amplitud de su polaridad trágica” (Warburg 2010, 5), entonces se podría afirmar que las imágenes de las mujeres bordadoras o tejedoras del presente que vemos plasmadas en la actividad de una cantidad de colectivos feministas en su lucha contra el patriarcado para frenar la desigualdad, la violencia de género y los feminicidios anclan muy profundo en la historia de la gestualidad y de la expresividad, y por eso nos commueven.¹⁷

15 Warburg parece compartir esta idea con Lukács, quien, en su último trabajo, la *Estética*, continúa con la impronta que sentó en la teoría literaria marxista acerca de la recuperación de la tradición literaria burguesa para la democracia socialista, pero sistematiza esta concepción sobre la perdurabilidad de las formas literarias y la existencia en ellas de un sentido que se prolonga hacia el presente. Para Lukács, el arte es el medio privilegiado para recuperar lo que llama “autoconsciencia del género humano”, es decir su memoria. En la contemplación del arte podemos conocer vivencias de otras épocas históricas que bien pueden no haber tenido lugar jamás, pero que la mimesis estética crea como tales. En esos mundos ficcionales del arte pueden encontrarse continuidades en la conducta humana que subyacen a las variaciones de estructura que presentan los hechos históricos. Por eso el arte posee para Lukács una cualidad en virtud de la cual se sitúa por encima de los procesos sociales, económicos y políticos de su producción y conserva un valor recuperable por generaciones posteriores (Lukács 1966, 203-295).

16 Mucho más tarde, retomando justamente esta idea de una memoria latente y una memoria activa, Aleida Assmann acuñaría para esta distinción los términos de *Speicher-* y *Funktionsgedächtnis* [memoria de almacenamiento y memoria funcional] (1999, 130-149).

17 No es la primera vez que se usan los textiles como armas de lucha política. Existen estudios que exploran las afinidades entre el tejido y el bordado en las luchas feministas del presente con las del pasado, desde las sufragistas británicas del siglo XIX, quienes ya habían usado los textiles en pancartas y prendas con las que reclamaron el derecho al voto y defendieron la emancipación de la mujer (Ruiz Garrido 2018, 143-168) hasta los movimientos feministas de 1970, que los usaron para desarmar las estructuras

Las figuras humanas en movimiento reconcentrado, rítmico y paciente que reproducen las fotografías que circulan sobre su trabajo (torsos inclinados sobre el regazo, manos que se afanan con aguja e hilo, un ambiente que imaginamos a la vez silencioso y comunitario) anclan con otras imágenes heredadas del pasado. Por un lado, con la tradición del arte europeo occidental que llega a América Latina de la mano de la modernidad. Por otro, con las prácticas ancestrales latinoamericanas de tejido y bordado. Ambas “sobreviven como patrimonio conservado en la memoria” (Warburg 2010, 3) en los bordados feministas y son “engramas” que se intensifican según una serie de connotaciones que me gustaría explorar.¹⁸



Fig. 2. Sorora. Programa itinerante de bordado feminista (México).¹⁹ Fotografía exhibida en la exposición itinerante “Wir Kämpfen” por primera vez en Berlín (2018), con el colectivo Karne Kunst y también en Heidelberg en el marco de la muestra “Reclaiming the Body: feminism, community, and territory” organizada por el colectivo Un curso propio y el Romanisches Seminar (Universität Heidelberg) en colaboración con Karne Kunst (noviembre 2022).

dominantes de género, en la misma medida en que elevaban lo que se consideraba una mera artesanía al estatuto de arte (Parker 2010). A partir del análisis de la “Womanhouse”, el célebre proyecto educativo de arte feminista de Judy Chicago y Miriam Shapiro, Carro Fernández sostiene que el feminismo radical introdujo al menos dos novedades en la apreciación estética: si lo privado es público, entonces el trabajo artesanal y cotidiano, originariamente reducido a una simple manualidad, bien puede transformarse en objeto estético; de la misma forma, el arte ya no es producto de una excelencia individual o del liderazgo de un genio, sino producto de estructuras de trabajo colaborativas (Carro Fernández 2012, 115-147).

18 Tal vez esta sobrecarga gestual que proviene de muy lejos y se reactualiza en estas imágenes, transformada, sea justamente posible y necesaria en un contexto presente de medialidad acelerada y saturación en las redes de imágenes que se superponen con una velocidad desquiciante que promueve la evanescencia, la superfluidad y el olvido. A contrapelo, las imágenes de las mujeres bordadoras activistas impacta con su presencia y persistencia.

19 El colectivo mexicano Sorora tiene el propósito de generar sororidad entre mujeres jóvenes y adolescentes, tomar el feminismo como teoría y el bordado como práctica. Además, buscan crear comunidad, reflexionar en conjunto, deconstruir y empoderar en diferentes espacios, mediante una labor que por años ha sido etiquetada como una actividad doméstica y sin importancia. Con ese fin, se proponen ser subversivas desde el propio acto de llevar al bordado fuera de las casas, utilizarlo para expresar lo que significa ser mujer en una sociedad machista. La segunda edición de Sorora, de la cual proviene la foto, se llevó a cabo durante la Tercera Jornada de colaboración y autoedición IAGO en mayo del 2018 en la Ciudad de Oaxaca, México.

En primer lugar, las *Pathosformeln* propias del bordado feminista traen reminiscencias, por su revés, de la herencia pictórica europea. Por ejemplo, de *La encajera de bolillos* de Vermeer (1666-1668) con el claroscuro de la luz que crea intimidad y conduce la mirada del espectador al vestido y el peinado de esa mujer de clase acomodada, así como a la delicadeza de los dedos en los que se entrelaza un delgado hilo casi invisible. Recuerdan también al tardío Renoir de *La tarde de las niñas en Wargemont* (1884) en un ambiente burgués del siglo XIX decorado con muebles estilo Luis XIV, donde la mayor de las hermanas ya no lee ni juega como las menores, sino que está reconcentrada en su labor, tal vez su ajuar, preparándose para ser ama de casa y esposa, mientras que la única niña que nos mira desafiante es la más chica, tal vez una promesa de nuevas generaciones que saldrían del molde ceñido que le tocaba ocupar al género femenino. Todas estas imágenes ponen el foco en el adoctrinamiento de las mujeres, quienes no tienen ojos sino para su hilado o bordado, y quedan aisladas del entorno que las rodea, subrayando su docilidad, serenidad y diligencia, virtudes domésticas de las mujeres hasta entrado el siglo XX, tan caras al patriarcado.²⁰

Las fotos de los colectivos de bordadoras feministas retoman este motivo de la mujer y su labor manual como huella mnémica, pero la transforman y resignifican de manera radical. Las mujeres ya no están solas ni en una habitación cerrada, sino en asamblea o espacios abiertos a la comunidad. Ya no tienen la mirada sumergida en la manualidad a la que se abocan, sino que se miran entre ellas, conversan, intercambian relatos, son expresión de una “inteligencia colectiva, que es algo más que la suma de individuos y también algo más que un consenso” (Gago 2019, 165), tal como dice Gago de las asambleas y marchas feministas del presente.

Estas imágenes de los colectivos de bordadoras también se distancian de otra serie de cuadros que, sin embargo, están presentes como patrimonio histórico y conforman una memoria de figuras, formas y gestos. Es el caso de las imágenes de costureras e hilanderas que aportaría el realismo social del siglo XIX, centradas en las clases humildes y trabajadoras, y en las largas jornadas sin seguridad, ni higiene, ni estabilidad, propias del mundo obrero de la revolución industrial. En pinturas como *La niña obrera* del catalán Joan Planella o en *La hilandería* del italiano Alessandro Milesi, ambas de fines del siglo XIX, se retrata el trabajo infantil en talleres textiles con la aparición de telares e hiladoras mecánicos que no exigían personal cualificado. A diferencia de esos lúgubres cuadros, las imágenes de los colectivos de mujeres que bordan en la actualidad rezuman felicidad por la soberanía de sus acciones, proyectos autogestionados y relación de poder directo sobre los medios de producción y sobre el producto manufacturado. Sin embargo, los textiles feministas toman como soporte material un elemento estrechamente ligado con la explotación del trabajo femenino aún en la actualidad, en la industria maquiladora, escena que, según demostraron tanto sociólogas como antropólogas feministas, es un espacio directamente relacionado con la gestación de

20 Y si las bordadoras del arte occidental no eran mujeres de la burguesía adiestradas en los patrones de conducta del patriarcado, entonces eran obreras cuya labor, creatividad y pericia quedaron silenciadas por la historia. El legado del tapiz de Bayeux radica, por ejemplo, solo en “the historical and social value [...], not as a triumph of women’s needlework but as a chronicle of war, of French victory, of political propaganda and as a visual archive of medieval life” (Hunter 2019, 12). Según la autora, nada se dice en el museo que lo expone sobre las mujeres que lo bordaron, que quedan en el absoluto anonimato.

la brutal violencia que se comete contra las mujeres en la frontera de México con EE. UU.²¹ En 2019, el Museo de Arte de Ciudad Juárez presentó una exposición sobre el trabajo de las mujeres en la maquila para denunciar las precarias y peligrosas condiciones de trabajo en estas líneas de fábrica. La muestra estuvo integrada, entre otras piezas, por esculturas de manos fragmentadas y retorcidas, como prótesis sin vida, hechas por las mismas obreras de la maquila en forma conjunta.



Fig. 3. Obra colectiva, *Proceso 1. Materia prima*, escultura sobre el trabajo de las mujeres en la maquila. Museo de Arte de Ciudad Juárez, México. Inbal Mexico, Boletín N° 1417-17 (September 2019). <https://inba.gob.mx/prensa/12985/el-museo-de-arte-de-ciudad-juarez-presenta-exposicion-sobre-el-trabajo-de-las-mujeres-en-la-ma-quila>.

Las bordadoras de los distintos colectivos feministas prestan ahora sus manos a las víctimas y les restituyen un cuerpo colectivo y una voz, reconvirtiendo, por un lado, las escenas solitarias y opresivas del bordado en el arte canónico burgués occidental y, por otro, los de la explotación fabril de la mujer por la industria textil de ayer y hoy en una reminiscencia intensificada y transformada, que se aleja en ambos casos de la explotación simbólica o económica de la

21 Caucedo introduce un instrumento metodológico que denomina “escenarios del femicidio” y define como: “los contextos socioeconómicos, políticos y culturales en los que se producen o propician relaciones de poder entre hombres y mujeres particularmente desiguales y que generan dinámicas de control y violencia” (Caucedo 2010, 15). Aclara que, si bien cualquier lugar puede ser el escenario del crimen, existen algunos espacios en los que la desigualdad entre hombres y mujeres es más patente y que resultan, por ende, más propensos a la violencia en forma extrema. Así, la asignación de un escenario específico podría ayudar a hacer la distinción de un femicidio más operativa. El ámbito familiar, las relaciones de pareja, el ataque sexual, la prostitución son en este sentido escenarios históricos del femicidio. A estos se suman, sin embargo, algunos escenarios antes no conocidos que surgen por las nuevas dinámicas socioeconómicas y políticas de explotación y abuso como productos del sistema neoliberal de la región: la maquila, las mafias o las redes delictivas como el narcotráfico o la lógica sexista dentro de las maras.

mujer a través de los tiempos. También en el cine contemporáneo vemos ejemplos de tales “engramas de experiencia” resignificados en la representación de su memoria. La película *Ruido*, de Natalia Beristáin (2022), relata la historia de Julia en la infructuosa búsqueda de su hija desaparecida, víctima de un feminicidio, así como el entorpecimiento del caso por la Justicia, inoperante y corrupta. Tras nueve meses de espera y silencio, Julia “sale a la luz” y se encontrará con otros familiares de desaparecidos, en especial mujeres, que “hacen ruido” en marchas y demostraciones en la vía pública para hacer escuchar el reclamo de justicia de las mujeres desaparecidas. Julia, que es artista plástica y ha estado bordando el rostro de su hija, colgará su pañuelo junto a otros miles que hacen de telón de fondo del estruendoso reclamo en las marchas organizadas por los colectivos feministas de Derechos Humanos.²² Así pues, la silenciosa y apocada expresión de las bordadoras del pasado se transforma en los bordados feministas del presente en la articulación de un grito común.

En una segunda instancia, la memoria transcultural y transhistórica presente en estos trabajos alberga una crítica a la modernidad heteropatriarcal violenta desde una perspectiva decolonial. En las mallas de algodón y lana usadas para enlazar nombres, iconografías diversas y textos en los pañuelos del bordado feminista, reviven las tradiciones mestizas de la América Latina ancestral, que conviven con las asociaciones del imaginario occidental y burgués del arte. No es casual que el bordado y el tejido como actos de resistencia cultural en la actualidad latinoamericana recuperen una práctica artística milenaria y tradicional de las culturas precolombinas de América Latina, cuyos ricos huipiles, warakas, hondas, arpillerías, ruanas y otros trenzados y técnicas de costura y telar documentan la cosmogonía de los pueblos amerindios y reaparecen como práctica de una multiplicidad de colectivos feministas.²³ La teoría de Warburg sobre las imágenes en movimiento, aunque desde una figuración eurocéntrica, previa al giro decolonial, propone una crítica fundamental a la idea de la historia del arte como un desarrollo unívoco y cronológico y abre, por eso mismo, la posibilidad de entender la memoria con una lógica heterogénea, plena de requiebres y coexistencias, distinta a la impuesta por la modernidad. El cruce de ambas perspectivas permite ver en la globalidad del fenómeno feminista de los bordados tanto memorias de la experiencia vital de los pueblos originarios del continente latinoamericano como lecturas a contrapelo de la herencia del arte occidental.

Por razones de espacio, no es posible ampliar aquí la propuesta de análisis decolonial de los bordados feministas. Sin embargo, en trabajos posteriores sería posible profundizar, por ejemplo, en las formas de trabajo colectivo, basado en la cooperación y la búsqueda de autonomía, que rompen con la idea del trabajo con autoría individual, propia de la modernidad capitalista, masculina y de una lógica instrumental y productivista. O también, habría que

22 Agradezco la recomendación de esta película, así como de gran parte de las referencias bibliográficas que se citan en este trabajo a la generosa indicación de Gladys Ilarregui.

23 Algunas de las comunidades que han fundado colectivos y/o cooperativas textiles son la de mujeres zapatistas Mujeres por la dignidad en el caracol de Oventik (Estado de Chiapas, México) o el emprendimiento Flordelana de mujeres de La Palma, valle del Lunarejo (Estado de Rivera, Uruguay). En ambos casos, estas acciones de bordado les han dado la posibilidad de sostenerse autónomamente y crear lazos de solidaridad entre ellas. Sobre este último emprendimiento existe un lírico cortometraje que documenta su formación y su actividad: *Tejedoras* (2021) de Agustina Willat y Ana Micenmacher.

estudiar en forma pormenorizada la reescritura de la historia del arte que albergan estos bordados feministas, ya que abren toda una serie de alternativas subalternas y minoritarias de narración no exclusivamente escrituraria, hasta hoy no tenidas en cuenta, mostrando que la Historia con mayúsculas no puede contarse, sino que, en todo caso, se trata de historias en plural que destellan en cada una de las imágenes y materialidades particulares. En lo que sigue se propongo, en cambio, un análisis semiótico del bordado feminista como vehículo de memoria afectiva, testimonio colectivo y objeto de activismo estético-político, teniendo en cuenta su triple código de comunicación: material, textual e iconográfico.

Conocer con las manos. El sentido del tacto y la afectividad en los textiles feministas

A menudo las participantes de diversos colectivos señalan que la razón de elegir el bordado o el tejido como vehículos de activismo político radica en las texturas, la suavidad o la capacidad de dar cobijo, aspectos clave para expresar afecto, cuidar la memoria de las víctimas o dar calor a procesos de transformación en contextos de brutalidad e indiferencia: “Los bordados en los pañuelos y en las sábanas son detalles de ternura [...]. Porque, aunque las balas, el rencor y el machismo nos digan lo contrario, tenemos derecho a la ternura [...] con el propósito de no perder nuestra humanidad en medio de tanto dolor” (Colectivos Bordados por la paz et al 2014 s/p). Asimismo, el colectivo Memorarte, que convocó el uso de bordados y arpilleras colectivos durante el estallido popular chileno de octubre de 2019 para reclamar en contra de la violencia militar, asegura que dichos textiles “cobijan, protegen, abrigan los principios de lo que será una Matria más justa y buena para todos”,²⁴ en referencia a la necesidad esbozada durante la revuelta de dar calor al proyecto de una nueva Constitución.

El soporte material elegido es central para el recuerdo de las víctimas y el reclamo de justicia. Katia Olalde escribe acerca del sentido del uso de pañuelos, chalinas y arpilleras en la protesta: “Empleamos telas para cubrirnos las heridas, asearnos o resguardarnos del frío. Con ellas arropamos a los bebés y en algunos contextos las usamos todavía como pañal. Los textiles están directamente asociados con el cuerpo” (Olalde Rico 2019, 315). Finos y livianos, los pañuelos, se podría agregar, son una extensión de la piel con la que tocar el cuerpo propio y del otro, envolverlo, curarlo, acompañarlo, abrigarlo. A menudo los bordados se hacen incluso con prendas de ropa de las víctimas, de modo que despiertan la memoria a modo de sinédoque, ya que evocan o suplen el cuerpo desaparecido o asesinado que le falta tan dolorosamente a los familiares o amigos.

La íntima relación que une los textiles bordados con el cuerpo, tanto de la víctima como de la bordadora, es material, mnémica y afectiva al mismo tiempo. En el inventario de fotografías y reproducciones de obras de arte y otros artefactos artísticos de Warburg, eran precisamente los gestos y las expresiones tangibles los responsables de dejar huellas en la

24 En: Revista *Ermancipa*, 9.1.2019, <https://revistaermancipa.org/2019/12/09/chile-se-cubrio-de-bordados-feministas/>.

memoria colectiva, lo cual ha llevado a pensar que la de Warburg era no solo una teoría de la memoria sino también una teoría de los afectos *avant la lettre* ligada a la historia del arte y la memoria (Woldt 2018, 133-157); en este sentido, también el bordado feminista, en tanto expresión artístico-política multisensorial, en la que se inscriben, sobrescriben y reescriben valores expresivos y gestualidades heredados de la historia de la humanidad, constituye un archivo visual y mnémico, pero sobre todo táctil, ligado fuertemente al mundo de los afectos.

Según ha sido señalado, en “las últimas décadas, afecto y emoción se han transformado en conceptos claves del discurso académico en las ciencias sociales y las humanidades” (Dhondt y Mandolessi 2022, 14), dando origen a un giro afectivo (Clough 2007), al estudio de la transformación de los afectos en el capitalismo avanzado (Illiouz 2007) y a “la política cultural de las emociones” (Ahmed 2014) e incipientemente también a un análisis en relación con las formas de la memoria y del trauma (Atkinson y Richardson 2013; Gallardo y Saban 2021, 13-42). Si antes la atención estaba puesta en las estrategias narrativas o representacionales de los textos culturales, ahora el interés recae en la carga afectiva que los mismos transmiten, lo cual implica tanto las modulaciones que adquieren estas expresiones artístico-culturales del activismo como la forma en la que, como lectores o espectadores, somos afectados por ellas. En este contexto es útil tener en cuenta la diferenciación que hace Jo Labanyi entre los conceptos de “emoción” y “afecto”. Mientras que la emoción sería consciente y podría nombrar los sentimientos por ella generados, el afecto sería una respuesta corporal a estímulos precognitivos y prelingüísticos (Labanyi 2010, 224). De este modo, los afectos escapan de cualquier registro, medición, reflexión, interpretación o juicio de valor y apuntan, en cambio, a lo imprevisible o a lo que escapa a estructuras de sentido unívocas y fijas. El giro epistemológico de los afectos llamó la atención acerca de la imposibilidad de conocer solo a través del lenguaje y revalorizó la posibilidad de hacerlo también con todos los otros sentidos implicados en el cuerpo, convocados a percibir, escuchar, degustar y tocar las materialidades que lo rodean. Esta sería la razón por la cual, según Macón, habría que entender los afectos también de un modo performativo, ya que estos introducen la disolución entre el polo activo y pasivo, de modo tal que “el sufrimiento no implica ya pasividad, el trauma no resulta ya en el exclusivo ensimismamiento del ego” [...], y “tocar es siempre ser alcanzado, acariciar, elevar, conectar, envolver y también entender a otras personas o fuerzas naturales en tanto involucradas en el mismo proceso” (Macón 2014, 169).

Me gustaría postular, a partir de aquí, que los pañuelos bordados son objetos de afecto performáticos en dos sentidos. En primer lugar, porque entran en contacto con el sujeto artífice del bordado para afectarlo empáticamente, justo en la misma medida en que la mano que los borda ha dejado en ellos formas de expresión de los afectos implicados en el proceso de memoria y sanación,²⁵ de lucha y reivindicación, lidiando en forma blanda y sensible con las

25 Clare Hunter da cuenta del uso terapéutico que se le dio al bordado en asilos y hospitales para excombatientes de la Primera Guerra Mundial, práctica a través de la cual los hombres aprendían una nueva habilidad, ganaban confianza en sí mismos y reconectaban con el mundo exterior, mientras serenaban manos y mente, volvían a entrenar la coordinación y motricidad fina, y de paso aprendían un oficio que les daría una pequeña renta (Hunter 2019, 34-48). Un siglo más tarde, las bordadoras feministas hacen hincapié en lo mismo: la mano que borda rítmicamente, en forma pausada, que puede demorarse en la precisión de una puntada, resulta meditativa y liberadora (blog Proyecto Kahlo, “Bordado y Feminismo: creando lazos de sororidad”, en: <https://proyecto-kahlo.com/bordado-y-feminismo-creando-lazos-de-sororidad/>).

contradicciones, las incertidumbres, el amor, la rabia, la indignación, el dolor, la desesperación, los vacíos de conocimiento, y encauzando, por medio de los instrumentos de costura y el sentir de diferentes texturas que entran en contacto con la piel (suave, áspero, liso, rugoso) todos estos afectos desordenados, vitales, humanos que se intenta tramar con hilos de colores. En segundo lugar, porque los pañuelos se crean en un círculo colectivo poderoso, la asamblea,²⁶ e irrumpen en el espacio público, volviendo comunitario, material y tangible los feminicidios, que adquieren a través de ellos una presencia corpórea, vicaria y decisiva que, de otro modo, quedarían en las crónicas periodísticas como meros crímenes privados o datos estadísticos, provocando su normalización y conduciendo a la insensibilidad.²⁷ Como lo muestran las fotografías, los pañuelos son portados como banderas en las marchas y huelgas, cubren veredas, plazas y paredes, y llegan a los ojos de otros manifestantes o paseantes desprevenidos (con)moviéndolos a través del efecto ético y estético de su presencia. Del “tacto” como sentido (la mano que toca la tela), al “tacto” como cometido del arte, y esto en los dos sentidos de la palabra. Los bordados buscan establecer (con)tacto con el otro, llamar la atención en la vía pública, y la forma que eligen para hacerlo es una expresión “con tacto”, es decir, delicada, no invasiva ni violenta, que tiene en cuenta las particularidades de cada contexto. Los pañuelos y textiles feministas bordan con mesura, haciendo uso de medios en principio silenciosos; sin embargo, insisten con precisión, constancia y minuciosidad en su cometido y llegan, por su calidad performativa, al otro. Es como si el vehículo del bordado, con todas sus materialidades (tela, arpilla, tejido de punto), (des)bordara los límites previstos del discurso para expresar de una forma más cercana, cautelosa y tangible los afectos implicados en la memoria de los cuerpos desaparecidos, dándoles a las mujeres muertas violentamente una suerte de sobrevida en virtud de la conexión afectiva con el otro.

Dice Pablo Maurette sobre el afecto: “*Affectus* del verbo *afficio* (*ad + Facio*) refiere a toda acción que produce un cambio de estado, que deja una marca, que perturba, que inicia un movimiento [...]. La afectividad no es simplemente una variedad más del fenómeno háptico, sino su plataforma originaria, su grado cero” (2016, 59-60). A partir de esta etimología y doble acepción de la palabra “afecto”, queda aún más clara su calidad performática. Las bordadoras toman la tela, sujetan la aguja en los dedos, apoyan el textil en el regazo, bordan pacientemente los nombres y las historias de las víctimas de feminicidio y se sienten comprometidas con la tarea de memoria. El tacto permite esta cualidad de simultaneidad de

com/2017/08/bordado/9

26 Para Judith Butler, la asamblea es una forma de “acción política de coaliciones” (Butler 2017, 125), es decir, de sujetos interdependientes que tensionan la esfera privada y la pública. En ella se descubre que la precariedad es una imposición social y política, y que existen modos para transformar la vulnerabilidad en nuevas formas de poder ciudadano, así como en resistencia a las condiciones que destruyen “la vida digna de ser vivida” (Butler 2017, 129). En un sentido similar, Verónica Gago propone que la asamblea es “un modo laborioso de estar con otros [que] nos quita de una relación pasiva o cínica con la crueldad que las violencias machistas machacan de modo tal que pretenden hacerse paisaje cotidiano. Nos desplaza también del modo victimista de padecer los ajustes que precarizan las existencias, que las quieren hacer austeras y miserables, y de encerrarlas en el gueto de género que codifica los padecimientos y las reparaciones [...]. Porque eso afirma el proceso del paro: salir de la victimización y del estado de duelo permanente al que se nos quiere someter” (Gago 2019, 163).

27 Rita Segato llama “pedagogía de la crueldad” a la manera en la que los medios de comunicación y la industria del espectáculo (televisión, reggaetón, publicidad) colaboran para que los espectadores se hagan paulatinamente indiferentes a la noticia, entrenándolos para “la rapiña y el despojo” (Segato 2016, 171).

ser artífice del producto y receptor al mismo tiempo. De tal modo, la bordadora no solo está interviniendo la tela, afectándola en el sentido de transformarla en su materialidad, sino que está entrando en contacto ella misma con esa vida otra, esa historia; siendo “tocada” (no solo literalmente) por el recuerdo de la víctima como si se tratara de una piel que se acaricia,²⁸ o en el caso de no haber conocido a la víctima, creando una trama de empatía y solidaridad con ella.

En otro lugar argumentamos que el término afecto podría vincularse con el trauma en la teoría psicoanalítica (Gallardo y Saban 2020: 21-22), ya que el afecto, tal como la condición del trauma, no es consciente, y permanece en un momento previo a la articulación del lenguaje, por ende, también fuera de las leyes de la represión con sus estrategias de negligencia u omisión. El concepto de trauma está asociado a experiencias sumamente dolorosas que no pueden ser comprendidas en forma cognitiva y escapan a las herramientas del trabajo de memoria. Según Freud, para su cura, el psicoanalista tiene que ayudar al paciente a abrirse paso por debajo del discurso maníaco y, gracias a pequeñas claves que se van punteando en la malla del discurso, hacer una “transcripción consciente de la idea reprimida” (Freud 1915, 108). El método psicoanalítico para abordar el trauma no consiste en hacer una reconstrucción de todas las huellas, sino en volver a tejer el punto que se soltó de la trama. El afecto parece tener el mismo destino. Para darle expresión auténtica y conseguir que la memoria fluya, a menudo la ficción elige tramar con pocos hilos, darle solo un contorno a lo que no puede ser relatado (Saban 2013, 121-126). Los bordados feministas vuelven esta teoría materia palpable. No se trata de encontrar un sentido a las muertes ni aplacar el dolor de su ausencia, sino de volver a encontrar una figuración posible para darles un borde, hacer un pespunte a los afectos implicados.

Los textiles colectivos como vía de conocimiento fue un tema explorado por Pérez-Bustos, quien los (a)borda no solo a partir de la teoría, sino también mediante el llamado “a bordar” junto con las mujeres implicadas en el colectivo, situando y encarnando la metodología conductora, poniendo el cuerpo para correr al sujeto analítico de la mirada escudriñadora externa, “destejer ese lugar” (2016, 58) y transformarlo en parte del fenómeno investigado que sostiene y acompaña. El conocimiento se produce menos por la explicación verbal de la técnica, meramente accesoria, y mucho más a través de lo que, en otro lugar, Tapia de la Fuente llama una “atmosfera afectiva” (2022, 255), un intercambio construido por los movimientos guiados de una mano sobre la otra y de la sensibilidad a la vez visual, motriz y táctil de los ojos y los dedos que se permean mutuamente dando lugar a un tipo de conocimiento corporal y colectivo. Hay que recordar que muchos colectivos son interseccionales e intergeneracionales, de modo que muchas veces bordadoras o tejedoras expertas se juntan con otras inexperimentadas o que recién se inician; en otros casos, más de una bordadora trabaja sobre la misma tela o una continúa el trabajo de otra, escenas todas de sororidad que a menudo pueden verse en las fotografías que documentan estos encuentros.

28 Katia Olalde, siguiendo la propuesta de José Guadalupe Sánchez Suárez, describe la actividad del bordado de pañuelos como consuelo, ya que permite un “acercamiento entrañable” y cuerpo a cuerpo con el otro querido (Olalde 2022, 201).



Fig. 4. Mujer mayor bordando en un grupo con otras jóvenes, Conejo clandestino, México.²⁹ Fotografía exhibida en la exposición itinerante “Wir Kämpfen” por primera vez en Berlín (2018), con el colectivo Karne Kunst y también en Heidelberg en el marco de la muestra “Reclaiming the Body: feminism, community, and territory” organizada por el colectivo Un curso propio y el Romanisches Seminar (Universität Heidelberg) en colaboración con Karne Kunst (noviembre 2022).

De la textura, del texto y del testimonio. El bordado y el tejido como artivismo

Esta estrecha relación entre la costura, el tejido y el bordado con otra serie de actividades propiamente intelectuales está plasmada en el lenguaje, que recurre a menudo al campo semántico de las artes textiles y la motricidad fina en ellas implicada para expresar procesos cognitivos complejos. Así, en español, decimos “no dar puntada sin hilo”, para obrar con intención premeditada, “atar nudos” para asociar, “poner punto final” para concluir, “entretejer sentidos” para expresar ideas secundarias, “perder, tirar del o retomar el hilo” de una argumentación, “un botón de muestra” para dar ejemplos, “prender con alfileres” cuando una idea no tiene consistencia, “muchas telas para cortar” cuando el tema es demasiado amplio, “encontrar una aguja en un pajar” para dar cuenta de un imposible, “tramar una historia” asociando el tejido con la hechura de un relato, además de una cantidad de palabras que, provenientes del mundo de la costura, tienen segundas acepciones figuradas: “enlazar”,

²⁹ Conejo Clandestino es un colectivo que apuesta por la cultura como herramienta de empoderamiento de la sociedad civil. Desde 2012 realiza actividades culturales con trasfondo político para llevar a la reflexión sobre problemáticas sociales. Debido al alto índice de violencia, que trae como consecuencia un alto número de desapariciones y feminicidios en la región de Orizaba, Veracruz, México, Conejo Clandestino decide realizar jornadas de manifestación pacífica a través del bordado, en donde se plasman los nombres de mujeres asesinadas en el estado de Veracruz.

"tejido", "costurones", "remendar", "retazos", "urdimbre", "enredo", "hilvanar", etc. De la misma forma, el bordado de pañuelos y el tejido feminista pueden entenderse como metáforas, porque expresan con una construcción y un rodeo, mediante el enlazar de hilos, manos e historias, un entramado doliente de afectos inefables, un relato común³⁰ por medio de colores y nudos que pide ser leído e interpretado. Si de leer se trata, salta a la vista el código triple de estos bordados, que tienen elementos significantes tanto materiales, como gráficos y alfabeticos. En primer lugar, los pañuelos son telas bordadas con inscripciones lacónicas pero contundentes, que ponen nombre, fecha y mencionan las circunstancias del asesinato; si la víctima es anónima, se relatan las circunstancias del feminicidio. Propongo pensar que funcionan como epitafios desplazados.³¹ En su origen etimológico griego (sobre o al pie de la tumba), el epitafio es un ícono religioso para la liturgia de la Pascua que consiste en una tela bordada y adornada con imágenes del evangelio, en especial del cuerpo muerto de Cristo. La palabra, en la actualidad, remite a la inscripción "que se pone, o se supone puesta, sobre un sepulcro o en la lápida o lámina colocada junto al enterramiento" (RAE). Los bordados de colectivos como "Bordamos feminicidios" hechos además sobre pañuelos, iconografía prototípica del duelo, la paz y los lazos amorosos entre familiares que se separan,³² pueden ser leídos como epitafios itinerantes que serán acarreados por las activistas hacia la calle, expandiendo hacia otros lugares y otros tiempos la lamentación y el reclamo de justicia por la muerte violenta.

Además, los pañuelos plasman un lenguaje gráfico que puede expresar mediante el bordado de pájaros, flores u otros dibujos que tenían algún significado en la vida de la víctima aquello a lo que no se puede poner palabras: el trauma del abuso, de experiencias de dolor o indignación radicales asociadas a la muerte violenta. Al mismo tiempo, los hilos trasladan a la tela lemas o poemas que anclan en la biografía tanto de las víctimas como de las bordadoras, quienes a veces firman con su propio nombre, haciendo literal la metáfora del texto como entramado ya que construyen entre su cuerpo y el bordado un lazo de unión. La palabra "texto" viene del latín *texere-textum* que significa tejer/tejido, de modo que la cohesión de palabras y frases queda ligada a la textura de una red hecha de hilos. Así, la manualidad o técnica del tejido o hilado y la minuciosidad o precisión de la malla que es su producto se asocia a la hechura también cuidada y escrupulosa de un texto coherente. Ambos, tejido y texto, son construcciones que exigen un cierto grado de pericia. Si los bordados son textos y los textos

30 Sastre Díaz habla de los tejidos colectivos (en su estudio se trata de las arpillerías chilenas) como narraciones, en el sentido que dio Walter Benjamin al término, es decir, cuando –la autora cita al filósofo– "la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro [...], como experiencia propia" (2010, 10). De igual forma, en los bordados que aquí se analizan quedan impresas las huellas de las bordadoras, quienes incluso a menudo los firman, dándoles a cada uno un sello propio, un estilo distinto.

31 En algún sentido, los bordados que llamo "epitafios desplazados" podrían también ser considerados como "antimonumentos", a partir de la definición que de estos últimos ofrecen Díaz Tovar y Ovalle: se caracterizan por apropiarse caóticamente del espacio público, ser producto de comunidades y movimientos sociales de víctimas o cercanas a las víctimas, ser efímeros, ser expresión del duelo o la resistencia y ofrecer narrativas incluyentes y un espacio para la reconstrucción y la proyección a futuro (2018, 6-7).

32 También durante la Segunda Guerra Mundial, los padres que enviaban a sus niños judíos fuera de Alemania para salvarlos les daban, a menudo por todo recuerdo, pañuelos blancos bordados. En el Museo del Holocausto pueden verse algunos ejemplares de estos pañuelos pertenecientes a los niños refugiados del *Kindertransport*. Al recibir el Premio Nobel, muy en tono con esta historia, Herta Müller dio un bello discurso en el que habló de las significancias del pañuelo como objeto a la vez utilitario, de consuelo, afecto, memoria y resistencia.

son tejidos que estructuran los pensamientos mediante redes calculadas y precisas, entonces los bordados, como los textos, nos dicen algo acerca de la estructura que los hace posibles, a la vez que son esencialmente comunicativos. Muchas estudiosas del feminicidio hacen hincapié en la necesidad de entender los crímenes de odio de mujeres y cuerpos feminizados desde una perspectiva de género, lo cual significa considerar cada muerte como parte de un sistema y no en forma aislada (Lagarde, 2008, 215; Monárrez 2000, 64; Segato 2016, 143). Es más, si un tejido tiene, según vimos antes, cantidad de usos y, por tanto, de sentidos: sirve para cuidar el cuerpo del frío, mimarlo con ternura, cubrirlo de las miradas ajenas, curar sus heridas, servirle de paño de lágrimas o adornarlo, y si el texto es como el tejido, entonces un texto debe tener también una serie de usos pragmáticos precisos y variados. Un desborde de lo meramente textual o gráfico que se hace cuerpo. “Tejido” es también sinónimo de piel.

El bordado es un texto con valor extraliterario o extra artístico, lo cual me lleva a postular en tercer lugar que los pañuelos feministas pertenecen al género testimonial por tres razones que radican, a su vez, en las tres características preponderantes del género a lo largo de su historia. Me refiero a la unión, en estos bordados, de tres modelos de construcción literaria o artística que son, a la vez, distintos paradigmas de lectura: el modelo político-reivindicativo, el modelo de la representación de la subalternidad y, por último, el modelo subjetivo de los afectos. (Saban 2019, 100)

En primer lugar, estos bordados son herederos lejanos de aquellos primeros testimonios escritos sobre todo durante o inmediatamente después de las dictaduras latinoamericanas de los años 70; igual que aquellos, estos bordados siguen expresando una denuncia, aunque esta ya no sea del “silencio oficial de los Estados terroristas” (Calveiro 2006, 65), sino de las instituciones estatales o los medios de comunicación que en postdictadura omiten, normalizan o siguen haciendo posible el crimen feminicida. Como en los orígenes del género, estos bordados buscan “llamar la atención de la opinión pública internacional” (Rodríguez Freire, 2010, 115) y apuestan a cambiar una serie de hechos que son urgentes (Beverly 1992, 11). La atrocidad de los feminicidios tiene este carácter y los bordados desprivatizan su tratamiento; son su testimonio, los hacen públicos para hacer visible la explotación de la mujer por parte del patriarcado. Sin duda por esta razón es que, a estos bordados, textos texturados que hablan y denuncian como textos que piden ser leídos y escuchados, Gladys Illarregui los llama “teXtimonios” (2023).³³

En segundo lugar, estos bordados son testimoniales porque, obedeciendo al segundo período de evolución del género, tal como se dio en los años 80, tras la publicación de

33 Gladys Illarregui resignifica en su conferencia la “lo extraño y lo cotidiano. La ausencia en el México de la violencia. Los texties como una narrativa de la invisibilidad en Latinoamérica” (2023) para el ámbito de la lucha feminista un término proveniente de la lucha de trabajadores textiles durante la dictadura chilena. *Textimonio* es el título de un libro publicado en 2015 por Heriberto Medina Avilez, interventor de Textil Progreso, una fábrica ejemplar por su impacto social durante el período de Salvador Allende y la Unión Popular, cuyos trabajadores organizados resistirían luego la brutalidad desatada después del golpe de Pinochet (*Textimonio 1971-1973*, ed. Nehuenche, 2015). En una operación de préstamo y transposición, Illarregui enlaza la historia de los trabajadores perseguidos y sin justicia en tiempos de violencia dictatorial con la historia de los cuerpos de mujeres muertas, también desechables y sin justicia de la actualidad.

las memorias de Rigoberta Menchú en colaboración con Elizabeth Burgos, representan un “modo progresista y solidario de compromiso” (Oberti, 2015, 484) de las clases intelectuales con los “subalternos” (Spivak 1988) o, como en este caso, con las mujeres humilladas y violentadas.

Para Agamben la condición propia del testimonio es lacunar, existe como voz de un sobreviviente que habla en lugar de quien no está en condiciones de hacerlo porque ha sucumbido o enmudecido frente al horror, es decir, repone en ausencia la voz de Otro sin voz (Agamben 1998). El marco narrativo de estos pañuelos, hechos por mujeres vivas – familiares, amigas o bordadoras anónimas– que reciben una historia del archivo para hacerla aparecer, están en primera persona. Margarita Flores, activista de “Vivas en la memoria”, dice al respecto: “Decidimos ser guardianas de estas mujeres, que su memoria persista [...] A veces no sabemos ni sus nombres, pero escribimos como si fuéramos ellas” (Ruiz 2021). La bordadora, como si realmente se tratara de un testimonio en colaboración, ha ofrecido su mano para bordar la voz de la mujer asesinada.

En tercer lugar, los bordados son testimonios porque coinciden en gran parte con el giro afectivo que ha conocido el género en la actualidad, al poner el acento en el trabajo psicológico y memorialista, pero, en este caso, utilizando además elementos propios del artivismo. Según la definición que ofrece Yanina Vidal, artivismo implica tres cosas: 1. un tipo de arte que se aleja de la voluntad de mímisis y del “textocentrismo” (2020, 25), 2. “un acto público [...] vinculado a una lucha social [...], una forma de militancia” (2020, 26) y 3. un arte que revalora “formas de representación que no se encuentran en la escena hegemónica y por lo tanto no se podrán someter a una valoración [...] tradicional” (2020, 26). Verzero, por su parte, define artivismo como un tipo de expresión artística que tiene por fin construir “micropolíticas alternativas” y “tácticas de intervención en el espacio público” (2020, 11). Lejos de la cultura del entretenimiento, pero también del arte de protesta o de vanguardia, ya Nelly Richard, aunque sin usar el concepto de “artivismo”, había elogiado un arte que hoy podríamos considerar como tal, al que llamó “arte crítico-político”. Ella situaba este tipo de expresiones artísticas en un punto intermedio, lejos de los espejismos del arte comprometido, referencial y didáctico, pero también lejos de un lenguaje meramente formal de ruptura estética o antiinstitucional. Richard ve en la “Escena de Avanzada”, que surge durante la dictadura chilena, una posibilidad de conjugar un triple deseo: la politización del arte mediante un “eje transemiótico de energías pulsionales”, la experimentación formal que no se queda en un mero “gesto de desacato” y el espíritu crítico que incluye una “autoreflexividad significante” (Richard 2011, s/p). En una línea semejante, Laura Scarabelli llamó “narr-acciones” (2021 y 2024) a un corpus de textos en los que se plasma una “actitud escritural” de tres tipos. Son textos que no solo “simulan el mundo real y se hacen testigos del presente” sino que actúan sobre él, se vuelven “praxis, gesto que ‘pone’ las palabras en discurso, expansión de estas mismas palabras” y, por último, textos que pasan necesariamente por el cuerpo y generan “una experiencia encarnada de la escritura” (Scarabelli 2024, 303-404). A partir de todas estas definiciones, propongo que los bordados feministas son intervenciones artivistas testimoniales, narr-acciones, tanto afectivas, como políticas y críticas, que se desmarcan de

las políticas de Estado insuficientes en democracia, neoliberales y patriarcales, mediante el uso renovado de materiales sensibles a los que resignifican y mediante los que consiguen la corporeización de afectos como vía crítica de conocimiento y acción.

En suma, los textiles feministas constituyen un tipo de texto particular, multisensorial y de codificación múltiple, capaz de evocar imágenes, expresiones y gestualidades ligadas a mundos en los que la mujer se vio sometida a la inacción, pasados cuyas ideologías, sin embargo, no están del todo erradicadas y que presentan, por ende, un resto sin conclusión por subsanar.³⁴ A veces, se convierten en epitafios itinerantes para continuar el trabajo de memoria o son extensión material del cuerpo para la creación de lazos sanadores. Otras, son texturas de sentido, mensajes cifrados, en los que leer las claves del funcionamiento sociopolítico del feminicidio. Siempre, formas de artivismo, testimonios vivos y objetos de uso político para el reclamo y la denuncia.

De tal modo, estos bordados conjugan las tres vertientes que se conocen del testimonio, precipitando sus sentidos –otrora opuestos–, en una síntesis utópica: denuncian la violencia feminicida sin ser panfletarios; dan cuerpo a las mujeres asesinadas a través del tejido o el bordado que las representa en forma vicaria, sin caer en ilusiones lastimeras y tranquilizadoras para el estado de hecho, y, por último, construyen puntada a puntada un trabajo afectivo, ético y estético sin perderse en los laberintos intimistas o subjetivistas, ni tampoco en el efectismo y la banalidad de los medios. Estos bordados traman un relato para la memoria, reúnen y enlazan al tejido social, tienen efectos evocadores y al mismo tiempo disruptivos que los convierte en una causa común para todos y todas.

34 Ernst Bloch ve que lo arquetípico habita en ciertas expresiones artísticas o culturales del pasado en forma de “excedente cultural” (Bloch 1993, 36), esto es, una estructura que trasciende lo acabado del pasado y permanece en forma de latencias no desarrolladas como función utópica. La vuelta al bordado en los colectivos estético-políticos del presente podría ser una señal de que la ideología que sustentaba aquella iconografía burguesa de la mujer bordadora no se ha hundido con las sociedades que la crearon, sino que en tales imágenes existe encapsulado un ideal por desarrollar. Si la utopía no ha sido alcanzada, entonces es necesario volver al bordado para registrar todo lo que aún queda por realizar. En otras palabras: el fundamento de su recuperación está en el presente y en la perspectiva de un movimiento hacia adelante.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 1998. "Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo." *Homo Sacer* III. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pretextos.
- Agosin, Marjorie. 1985. "Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas." *Revista Iberoamericana* 51, no. 132: 523-29.
- . 2007. *Tapestries of Hope. Threads of Love. The Arpillera movement in Chile*. Rowman & Littlefield: Lanham MD.
- Ahmed, Sara. 2014. *The cultural politics of emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Assmann, Aleida. 1999. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- Atkinson, Meera y Richardson, Michael. 2013. *Traumatic affect*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Beristaín, Natalia (Dir.). 2022. *Ruido* (Película).
- Beverley, John. 1992. "Introducción." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 36: 7-19.
- Bloch, Ernst. 1993. "Antología de textos: La conciencia anticipadora." Suplementos. Materiales de trabajo intelectual. Número Extraordinario (Número especial dedicado a Ernst Bloch: La utopía como dimensión y horizonte de su pensamiento). *Antrophos* 41: 27-51.
- Butler, Judith. 2017. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Traducido por María José Viejo Pérez. Buenos Aires: Paidós.
- Caecedo, Ana, coord. 2010. *No olvidamos ni aceptamos. Femicidio en Centroamérica 2000-2006*. San José, C.R.: Asociación Centro Feminista de Información y Acción.
- Calveiro, Pilar. 2006. "Testimonio y memoria en el relato histórico." *Acta Poetica* 27, no. 2: 65-86.
- Carro Fernández, Susana. 2012. "De la ética a la estética feminista: intersecciones contemporáneas entre práctica artística y teoría feminista." *Cuadernos Kore. Revista de historia y pensamiento de género* 1, no. 6: 115-147.
- CEPAL. 2022. "Poner fin a la violencia contra las mujeres y niñas y al femicidio o feminicidio". En https://oig.cepal.org/sites/default/files/22-01013_fin_violencia_esp_web.pdf.
- Clough, Patricia Ticineto, ed. 2007. *The affective turn: theorizing the social*. Durham: Duke University Press.
- Colectivos Bordados por la paz, et al. 2014. *Bordados de paz, memoria y justicia: un proceso de visibilización*. Coordinación editorial: Porfirio Torres Postof, María Eugenia Camacho y Alfredo López Casanova. México. <https://ia800900.us.archive.org/22/items/BordadosDePaz/BordadosDePazMemoriaYJusticia.pdf>.

- Colectivo Memorarte. 2019. "Chile se cubrió de bordados feministas". *Revista emancipa*, 9,1. <https://revistaemancipa.org/2019/12/09/chile-se-cubrio-de-bordados-feministas/>.
- Dhondt, Reindert, Silvana Mandolessi y Martín Zícari, eds. 2022. *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana*. Madrid: Iberoamerica.
- Díaz Tovar, Alfonso y Lilian Paola Ovalle. 2018. "Antimonumentos. Espacio público, memoria y duelo social en México". *Aletheia* 8, no. 16. https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8710/pr.8710.pdf.
- Felitti, Karina y Rosario Ramírez Morales. 2020. "Pañuelos verdes por el aborto legal: historia, significados y circulaciones en Argentina y México." *Encartes* 3, no. 5: 111-145.
- Freud, Sigmund. [1915] 1979 "La represión." *Obras completas*. Tomo XIV. Editado por J. Strachey. Traducido por L. José Etcheverry. 135-152. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gago, Verónica. 2019. *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Gallardo, Milena y Saban, Karen. 2021. "Búsquedas estéticas para el afecto y la desafección. La memoria de hijos de sobrevivientes y desaparecidos en Chile y Argentina." *Acta Poética* 42, no.1: 13-42.
- Gombrich, Ernst Hans. 1970. *Aby Warburg: An Intellectual Biography, with a Memoir of the Library*. Editado por F. Saxli. London: The Warburg Institute.
- Hunter, Clare. 2019. *Threads of Life. A History of the World Through the Eye of the Needle*. Londres: Sceptre.
- Ilarregui, Gladys. 2023. Comunicación "Lo extraño y lo cotidiano. La ausencia en el México de la violencia. Los textiles como una narrativa de la invisibilidad en Latinoamérica." *Simposio Internacional Libros viajes y viajeros: El discurso de lo extraño en América Latina*. Turín. 20-24 junio.
- Illouz, Eva. 2007. *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Trad. Joaquín Ibarburu. Buenos Aires: Katz.
- Juárez, Esteban y Saban, Karen. 2023. "Cuerpo y violencia. Aproximaciones a las perspectivas biopolíticas y feministas." En *Razones de fuerza mayor. Aproximaciones teóricas a la violencia*, compilado por Ana María Zubieta, 191-282. Buenos Aires: Eudeba.
- Labanyi, Jo. 2010. "Doing things: emotion, affect, and materiality". *Journal of Spanish Cultural Studies* 11 no. 3-4: 223-233.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela. 2008. "Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos." En *Retos teóricos y nuevas prácticas*, coordinado por Margaret Louise Bullen y María Carmen Díez Mintegui, 209-240 San Sebastián: Ankulegi.
- . 2012. *Del feminismo en mi vida. Hitos, claves y utopías*. México D.F.: Gobierno de la ciudad de México, Instituto de Mujeres del Distrito Federal.

- Lukács, Georg. 1966. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. Tomo II. Traducido por Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo.
- Macón, Cecilia. 2014. “Género, afectos y política: Lauren Berlant y la irrupción de un dilema.” *Debate Feminista* 49. [https://doi.org/https://doi.org/10.1016/S0188-9478\(16\)30009-3](https://doi.org/https://doi.org/10.1016/S0188-9478(16)30009-3).
- Maurette, Pablo. 2016. *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*. Buenos Aires: Mar dulce.
- Monárrez Fragoso, Julia Estela. 2008. “La cultura del feminicidio en Ciudad Juárez 1993-1999.” *Frontera norte* 12, no 23: 87-117.
- . 2010. “Las diversas representaciones del feminicidio y los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez: 1993- 2005.” En *Violencia contra las mujeres e inseguridad ciudadana en Ciudad Juárez*, editado por J. Monárrez, L. Cervera, C. Flores Ruvio, 361-395. México: El Colegio de la Frontera Norte/ Miguel Ángel Porrúa Editores.
- Oberti, Alejandra. 2015. “Potencia y acción: el testimonio en América Latina.” *Revista Cambios y Permanencias* 6: 479-499.
- Olalde Rico, Katia. 2019. *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México*. México DF: Red mexicana de estudios sobre los movimientos sociales.
- . 2022. “Poner a las memorias en movimiento: Pañuelos bordados para las personas muertas y desaparecidas en México.” Número monográfico Cuerpos/Modas en las Américas 2, editado por Franziska Neff y Miriam Oesterreich, *Miradas. Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica* 6: 199-212.
- Parker, Rozsika. 2010. *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of Feminine*. Londres: Tauris.
- Pérez-Bustos, Tania. 2016. “Etnografías de los contactos. Reflexiones feministas sobre el bordado como conocimiento.” *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 26: 47-66.
- Richard, Nelly. 2011. “Lo político en el arte: arte, política e instituciones.” Santiago de Chile: ARCIS University. <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>.
- Rodríguez Freire, Raúl. 2010. “Literatura y poder: Sobre la potencia del testimonio en América Latina.” *Atenea* 501: 113-126.
- Ruiz Garrido, Belén. 2018. “Prácticas textiles para subvertir los espacios públicos. Del sufragismo al contra-feminicidio.” *Dossiers feministes* 23: 143-168.
- Ruiz, María. 2021. “Contra el olvido, el bordado.” *Nacla. Reporting on the Americas* 22.
- Russell, Diana y Jill Radford. 1992. *Femicide. The politics of woman killing*. Nueva York: Twayne Publishers.
- Saban, Karen. 2019. Rodolfo Walsh, antecedente de la novela testimonial latinoamericana.

- Sobre la matriz narrativa policial en *Operación masacre*. *Pléyade. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 24: 97-121.
- . *Imaginar el pasado. Nuevas ficciones de la memoria sobre la última dictadura militar argentina (1976-1983)*. Heidelberg: Winter.
- Sastre Díaz, Camila Fernanda. 2010. “Las arpilleristas y politización femenina en la dictadura chilena.” *Recordando a Walter Benjamin. Justicia, historia y verdad. Escrituras de la memoria. III Seminario internacional políticas de la memoria*. Centro cultural Haroldo Conti: Buenos Aires. En <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/seminario.php>.
- Scarabelli, Laura. 2021. “Diamela Eltit y la práctica testimonial: narr-acción e historias ejemplares.” *Nuevas formas del testimonio*, compilado por Carolina Pizarro Cortés. 33-52. Santiago: Universidad de Santiago.
- . 2024. “Imagino luego existo. Narr-acciones chilenas de cara al pasado.” *Constelaciones. Nuevo reparto de las voces en la narrativa de autoras latinoamericanas del siglo XXI*, editado por Lorena Amaro y Fernanda Bustamante. 383-404. Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- Segato, Rita Laura. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Spivak, Gayatri. 2022 “*Can the Subaltern Speak?*” *Marxism and the Interpretation of Culture*. Editado por Cary Nelson y Lawrence Grossberg, 271-313. Urbana: Illinois UP, 1988.
- Tapia de la Fuente, María Belén. 2022. “Círculo digital de bordado como método de investigación feminist.” *Revista CS* 38: 252-274.
- Verzero, Lorena. 2020. “Prólogo. Cuerpos en red: entretejiendo el artivismo feminista.” En *Tiemblen: las brujas hemos vuelto. Artivismo, teatralidad y performance en el 8M*, editado por Vidal Yanina, 11-24. Montevideo: Estuario.
- Vidal, Yanina, 2020. *Tiemblen: las brujas hemos vuelto. Artivismo, teatralidad y performance en el 8M*. Montevideo: Estuario.
- Warburg, Aby. 2010. *Atlas Mnemosyne*. Traducido por Joaquin Ch. Mielke. Madrid: Akal.
- Wedepholt, Claudia. 2014. “Mnemonics, Mneme And Mnemosyne. Aby Warburg’s Theory Of Memor.” *Bruniana & Campanelliana* 20, no. 2: 385-402.
- Woldt, Isabella. 2018. “Ur-Words of the Affective Language of Gestures: The Hermeneutics of Body Movement in Aby Warburg.” *Interfaces. Image, Texte, Language* 40: 133-157.

SUMMARY

Feminist textiles against gender violence: Engrams of memory, testimony and affection

Karen Saban*

Abstract

In the context of feminist struggles throughout Latin America, there is a form of political activism that has begun to take shape. It is based on diverse artistic expressions, such as performance, music, plastic arts, dance, and, among them, also embroidery or weaving practices, in which diverse material, textual and symbolic wefts are interwoven for the construction of new logics of social organization parallel to those of the heteropatriarchal system. Various women's collectives, from Mexico to Argentina, leave the domesticity of their homes to join the feminist slogan 'the private is political' and denounce the gender-based and femicidal violence that plagues the present, making use of practices that had relegated women for centuries to invisibility and obedience. This article addresses the reappropriation of these same practices with aesthetic and political uses based on three reading hypotheses. These textiles are considered as applied arts to the work of political denunciation because: 1. they draw on millenary expressive and gestural forms, 'engrams of memory' (Aby Warburg 2010) transmitted and intensified through their transformation over time; 2. they make use of a triple code, given by their textual, figurative and haptic quality, opening up new affective possibilities of knowledge; and 3. they function as a testimonial document, in the three senses that the genre has known in its historical development: by the urgency of the denunciation it expresses, by its vicarious character in giving voice to the victims, and by its self-referential character.

Keywords: feminist textiles • feminicide • theory of affection • testimony • artivism • collective memory

* She holds a Bachelor of Arts from the University of Philosophy and Literature of Buenos Aires, Argentina (UBA). And a PhD. in Hispanoamerican Philology from the University of Heidelberg, Germany. She teaches at the Spanish Department at the same University. Her areas of specialization are Latin American literature of the 20th and 21st centuries, studies of memory, violence, and trauma, as well as phenomena of transculturation and popular culture. In addition to several articles in specialized journals, she published the monographic study *Imaginar el pasado. Nuevas ficciones de la memoria sobre la última dictadura militar argentina* (2013) and compiled the volume *El fenómeno tango. Estudios interdisciplinarios sobre música popular y cultura del Río de la Plata* (2015). She is a member of UBACyT research teams (in Argentina), FONDECyt (in Chile) and is part of the Literature and Human Rights Network (Universities of Turin and Milan). She is currently developing research on feminist studies and artivism, and co-directs an educational project funded by the European University Alliance (4EU+) together with the Universities of Warsaw, Prague, and Milan entitled "Fronteras, umbrales, confines: repensar la ciudadanía europea con la literatura migrante."

Today dozens of feminist political weaving and embroidery collectives throughout Latin America use the textile arts to make visible, raise awareness, mobilise, and denounce the gender violence and feminicides that plague the continent, while highlighting the value of manual aesthetic practices historically produced by women and therefore devalued as art. These collectives emerged in the heat of the latest feminist wave that swept the continent in the 2000s, although the political use they make of textile arts goes back a long way and is linked to the civil human rights associations and organisations led by women in the 1970s and 1980s to denounce the crimes against humanity being committed by the dictatorships of the Southern Cone. Remember the Mothers of the Plaza de Mayo or the Chilean “arpilleristas”. Both groups broke into the public space for strategic purposes, making a political issue out of the traditional role they had been assigned as female citizens devoted to the care and protection of the family in their homes. Both the white handkerchiefs and the “arpilleras” would travel beyond the borders of nation states, and the same form of struggle would be taken up in other contexts by other women’s human rights collectives in other parts of South America and the world. The memorialist practice of the arpilleras as a political struggle can also be found in Peru, Brazil, and even Ireland. A similar transculturation is evident in the case of the white handkerchiefs of the Mothers and Grandmothers of Plaza de Mayo, which was dyed green during the 2000s in the feminist movement known as the “marea verde” due to the massive character it soon took on, travelling throughout Latin America.

Feminist embroidery is both a transcultural and transnational movement. It emerged in Mexico, with the collective Bordando feminicidio in turn inspired by the collective Bordando por la paz, which also emerged in Mexico City in 2011 from the experience of political activism of civil associations that sought to make visible and denounce the hundreds of thousands of disappeared left by the so-called “war on drugs” of the then President Felipe Calderón. This movement soon migrated to many other states and cities in Mexico and then to other countries, inside and outside Latin America. Groups of civilians, mostly women, gathered in the streets to embroider the names of the murdered in red, the disappeared in green, and the feminicides in purple on white handkerchiefs and make garlands or flags with which to demonstrate. Soon, gender violence became such a problem that the collective split up and founded Bordando feminicidios to concentrate on embroidering the names and stories of women murdered simply because they were women. The idea would travel again years later to Argentina with a similar impact, where the collective Tejiendo Feminismos would be founded, which emerged in 2019 in the heat of the struggles for the legalization of abortion. In this way, the disappeared of yesterday are linked to the feminicides of today in a violent plot without justice that persists to this day. This plot that crosses times and regions is the one that women are embroidering in these different aesthetic-political collectives.

There is a tragic and heroic narrative that links women to the practices of spinning. In Greek mythology, in the canonical literature and art of Western Europe, but also in the millenary traditions of the native peoples of Latin America and the world who pass on the wisdom of embroidery or weaving from generation to generation, the iconography that links women to cloth and thread has been central, sometimes to fix and reduce feminine identity, sometimes

to define the creative, communicative and political potential of women. And if this imagery, its reproduction, and representation have survived the times and have been renewing their potential until today, to be deconstructed and redefined in the textiles of our study, it is undoubtedly because it is part of the collective memory, as Aby Warburg understood it, that is, it concentrates an enormous amount of “expressive values” that function as “engrams of experience” (Warburg 2010, 3). The image of embroidery or weaving made by women would be a document in which a mnemonic imprint inherited from the past would have been captured, containing, and transmitting affects through a recurring type of expressions or gestures and which would, at the same time, awaken a series of emotions and associations that change depending on the context in the spectator. This mnemonic power awakened by images through the ages would be contained in the gestures and expressiveness in the representation of the human body, creating a “language of gestures” (Warburg 2010, 3) that shapes affectivity. As a living history of the memory of humanity, art would be a renewable force, not as repetition, but as a transformed force. The images of women embroiderers or weavers of the present that we see embodied in the activity of several feminist collectives in their struggle against patriarchy to stop inequality, gender violence and feminicides are deeply anchored in the history of gestures and expressivity, and that is why they move us. The human figures in concentrated, rhythmic, and patient movement reproduced in the photographs circulating about her work are anchored, on the one hand, in the ancestral Latin American practices of weaving and embroidery, and on the other, in the tradition of Western European art that arrived in Latin America hand in hand with modernity. Both “survive as heritage preserved in memory” (Warburg 2001, 3). In this article, we study the latter reminiscences and their transformation.

Paintings such as Vermeer's *The Lace Maker* (1666-1668) or Renoir's *The Girls' Afternoon at Wargemont* (1884) focus on the indoctrination of women, who have eyes only for their spinning or embroidery, and are isolated from their surroundings, underlining their docility, serenity and diligence, domestic virtues of women until the 20th century, so dear to patriarchy. The photos of the feminist embroidery collectives take up this motif of the embroidered woman as a mnemonic trace but transform and re-signify it radically. The women are no longer alone or in a closed room, but in assemblies or spaces open to the community; their gaze is no longer submerged, but they look at each other, converse, exchange stories, they have become a collective. These images are also distanced from another series of pictures that are nevertheless present as historical heritage and form a memory of figures, forms, and gestures. This is the case of the images of seamstresses and spinners contributed by 19th century social realism, centered on the humble and working classes, and on the long hours without security, hygiene, or stability, typical of the working-class world of the industrial revolution. In contrast to those dreary pictures, the images of women's embroidery collectives today exude happiness through the sovereignty of their actions, self-managed projects, and direct power relations over the means of production and the manufactured product. However, feminist textiles take as their material support an element closely linked to the exploitation of female labor even today, in the maquiladora industry, a scene which, as both sociologists and feminist anthropologists have shown, is a space directly related to the gestation of the brutal violence committed against women on the US-Mexico border. The embroiderers of the various femi-

nist collectives now lend their hands to the victims and give them back a collective body and a voice, reconverting, on the one hand, the solitary and oppressive scenes of embroidery in Western bourgeois canonical art and, on the other hand, those of the factory exploitation of women by the textile industry of yesterday and today into an intensified and transformed reminiscence, which in both cases moves away from the symbolic or economic exploitation of women through the ages.

Participants from various collectives often point out that the reason for choosing embroidery or weaving as vehicles for political activism lies in the textures, softness, or the ability to give shelter, key aspects for expressing affection, caring for the memory of victims, or giving warmth to processes of transformation in contexts of brutality and indifference. The intimate relationship between the embroidered textiles and the body, both victim and the embroiderer, is material, mnemonic and affective at the same time. Feminist embroidery, as a multisensorial artistic-political expression, in which expressive values and gestures inherited from the history of humanity are inscribed, overwritten and rewritten, constitutes a visual and mnemonic archive, but above all a tactile one, strongly linked to the world of affects. I would like to postulate that embroidered scarves are performative objects of affect in two senses. Firstly, because they come into contact with the embroidered subject to affect him empathically, just in the same way that the hand that embroiders the scarves has left forms of expression of the affects involved in the process of memory and healing. Secondly, because the scarves are created in a powerful collective circle, the assembly, and burst into the public space, making feminicides communal, material and tangible, acquiring through them a corporeal, vicarious, and decisive presence that would otherwise remain in the journalistic chronicles as mere private crimes or statistical data. The scarves are usually carried as banners in marches and strikes, cover pavements, squares, and walls, and reach the eyes of other demonstrators or unsuspecting passers-by, (con)moving them through the ethical and aesthetic effect of their presence.

Elsewhere, we argued that the term affect could be linked to trauma in psychoanalytic theory (Gallardo and Saban 2020: 21-22), since affect, like the condition of trauma, is not conscious, and remains at a moment before the articulation of language, thus also outside the laws of repression with its strategies of neglect or omission. The concept of trauma is associated with extremely painful experiences that cannot be cognitively understood and escape the tools of memory work. According to Freud, to cure them, the psychoanalyst has to help the patient make his way underneath the discourse and, thanks to small keys that are dotted in the mesh of the discourse, make a “conscious transcription of the repressed idea” (Freud 1915, 108). The psychoanalytic method of dealing with trauma does not consist in reconstructing all the traces, but in reweaving the stitch that was loosened from the weft. Affect seems to have the same fate. To give it authentic expression and get the memory flowing, fiction often chooses to weave with few threads, to give only an outline to what cannot be recounted (Saban 2013, 121-126). Feminist embroidery makes this theory palpable matter. It is not a question of finding meaning in the deaths, nor of placating the pain of their absence, but of finding a possible figuration to give them an edge, to stitch together the affects involved.

Embroidery is, a text with an extra-literary or extra-artistic value, which leads me to postulate that feminist scarves belong to the testimonial genre for three reasons that lie, in turn, in the three preponderant characteristics of the genre throughout its history (Saban 2019, 100). I refer to the union, in these embroideries, of three models of literary or artistic construction that are, at the same time, different paradigms of reading: the political-vindictory model, the model of the representation of subalternity and, finally, the subjective model of affects. In the first place, these embroideries are distant heirs of those first testimonies written especially during or immediately after the Latin American dictatorships of the 1970s; like those, these embroideries continue to express a denunciation, although this is no longer of the "official silence of the terrorist states" (Calveiro 2006, 65), but of the state institutions or the media which in post-dictatorship omit, normalize or continue to make feminicides possible. As in the origins of gender, these embroideries seek to "draw the attention of international public opinion" (Rodríguez Freire, 2010, 115) and aim to change a series of facts that are urgent (Beverly 1992, 11). Secondly, these embroideries are testimonial because, obeying the second period of evolution of the genre, as it occurred in the 1980s, following the publication of Rigoberta Menchú's memoirs in collaboration with Elizabeth Burgos, they represent a "progressive and supportive mode of engagement" (Oberti, 2015, 484) of the intellectual classes with the "subalterns" (Spivak 1988) or, as in this case, with humiliated and violated women. Recall that for Agamben the very condition of testimony is lacunar, it exists as the voice of a survivor who speaks in place of the one who is unable to do so because he or she has succumbed or become mute in the face of horror, that is, it replaces in absence the voice of the voiceless Other (Agamben 1998). The narrative framework of these handkerchiefs, made by living women - relatives, friends, or anonymous embroiderers - who receive a story from the archive to make it appear, is the first person. That is to say, the embroiderer, as if it were really a collaborative testimony, has offered her hand to embroider the voice of the murdered woman and will sign it beside the victim's name. Thirdly, the embroideries are testimonies because they coincide largely with the affective turn that the genre has taken nowadays, but, in this case, also using elements typical of artivism. According to the definition offered by Yanina Vidal, artivism implies three things: 1. a type of art that moves away from the desire for mimesis and "textcentrism" (2020, 25), 2. "a public act [...] linked to a social struggle [...], a form of militancy" (2020, 26) and 3. an art that revalues "forms of representation that are not found in the hegemonic scene and therefore cannot be subjected to a traditional [...] evaluation" (2020, 26). In a similar vein, Laura Scarabelli called "narr-actions" (2021, 3) a corpus of texts in which a "scriptural attitude" of three types is embodied. They are texts that not only "simulate the real world and become witnesses of the present" but also act upon it, become "praxis, gesture that 'puts' words into discourse, expansion of these very words" and, finally, texts that necessarily pass through the body and generate "an embodied experience of writing" (Scarabelli 2023, n.p.). Based on all these definitions, I propose that feminist embroideries are testimonial activist interventions, narr-actions, both affective, political, and critical, that dissociate themselves from the insufficient state policies of democracy, neoliberal and patriarchal, through the renewed use of sensitive materials that they re-signify and through which they achieve the embodiment of affects as a critical path of knowledge and action.

In short, feminist textiles constitute a particular type of text, multi-sensory and multi-coded, capable of evoking images, expressions, and gestures linked to worlds in which women were subjected to inaction, pasts whose ideologies, however, have not been entirely eradicated and which therefore present an inconclusive remainder to be rectified. Sometimes they become itinerant epitaphs to continue the work of memory or are material extensions of the body for the creation of healing bonds. At other times, they are textures of meaning, coded messages in which to read the keys to the socio-political functioning of feminicide. Always, they are forms of activism, living testimonies and objects of political use for the claim and denunciation. These embroideries combine the three known aspects of testimony, precipitating their once opposing meanings in a utopian synthesis: they denounce feminicide violence without being pamphletary; they give body to the murdered women through weaving or embroidery that represents them vicariously, without falling into pitiful and reassuring illusions; and, finally, they construct stitch by stitch an affective, ethical and aesthetic work without getting lost in intimate or subjectivist labyrinths, nor in the sensationalism and banality of the media. These embroideries weave a story for the memory, they bring together, they have evocative and at the same time disruptive effects that make them a common cause for all.



Fig. 1. Fisgona Colectivo de Fotógrafas (Argentina). Photography exhibited in the traveling exhibition “Wir Kämpfen,” for the first time in 2018 in Berlin, with the collective Karne Kunst, and also in Heidelberg in the framework of the exhibition “Reclaiming de Body feminism, community, and territory,” organized by the collective Un curso propio and the Romanisches Seminar (Universität Heidelberg) in collaboration with Karne Kunst, November 2022.

60

Fisgona Colectivo de Fotógrafas was born in 2017. Their first work was about the “Tetazo”, in February of that year, then the 8M (March 8), the first international women’s strike, then followed the marches for the Ni Una Menos. In July of the same year they exhibited at the Faculty of Social Sciences of the UBA the exhibition “8M Empoderamiento en Marcha”, and at the “Festival por más Derechos, Equidad y Paridad” on the 70th anniversary of women’s suffrage the series Presente en Lucha (Present in Struggle), among other initiatives. One of the photos received a mention in the contest of Abuelas de Plaza de Mayo to be part of the campaign to search for their grandchildren.



Fig. 2. Sorora. Itinerant feminist embroidery program (Mexico). Photography exhibited in the traveling exhibition “Wir Kämpfen,” for the first time in 2018 in Berlin, with the collective Karne Kunst, and also in Heidelberg in the framework of the exhibition “Reclaiming de Body feminism, community, and territory,” organized by the collective Un curso propio and the Romanisches Seminar (Universität Heidelberg) in collaboration with Karne Kunst, November 2022.

The Mexican collective Sorora has the purpose of generating sorority among young women and adolescents, taking feminism as a theory and embroidery as a practice. In addition, they seek to create community, reflect together, deconstruct and empower in different spaces, through a work that for years has been labeled as a domestic and unimportant activity. To that end, they intend to be subversive from the very act of taking embroidery out of the home, using it to express what it means to be a woman in a macho society. The second edition of Sorora, from which the photo comes from, took place during the Third IAGO Collaboration and Self-Publishing Day in May 2018 in Oaxaca City, Mexico.



Fig. 3. Collective work, *Proceso 1. Materia prima*, sculpture on women's work in the maquila industry. Museo de Arte de Ciudad Juárez (Mexico). In: Inbal Mexico, Boletín N° 1417-17 (September 2019). <https://inba.gob.mx/prensa/12985/el-museo-de-arte-de-ciudad-juarez-presenta-exposicion-sobre-el-trabajo-de-las-mujeres-en-la-maquila>.



Fig. 4. Older woman embroidering in a group with other young women, Collective Conejo clandestino, Mexico. Photography exhibited in the traveling exhibition “Wir Kämpfen,” for the first time in 2018 in Berlin, with the collective Karne Kunst, and also in Heidelberg in the framework of the exhibition “Reclaiming de Body feminism, community, and territory,” organized by the collective Un curso propio and the Romanisches Seminar (Universität Heidelberg) in collaboration with Karne Kunst, November 2022.

Conejo Clandestino is a collective that bets on culture as a tool for the empowerment of civil society. Since 2012, it has been carrying out cultural activities with political undertones to reflect on social issues. Due to the high rate of violence, which results in a high number of disappearances and femicides in the region of Orizaba, Veracruz, Mexico, Conejo Clandestino decides to carry out days of peaceful demonstration through embroidery, where the names of women murdered in the state of Veracruz are captured.

Bibliography

- Agamben, Giorgio. 1998. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. *Homo Sacer III*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pretextos.
- Agosin, Marjorie. 1985. "Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas." *Revista Iberoamericana* 51, 132: 523-29.
- Agosin, Marjorie. 2007. *Tapestries of Hope. Threads of Love. The Arpillera movement in Chile*. Rowman & Littlefield: Lanham MD.
- Ahmed, Sara. 2014. *The cultural politics of emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Assmann, Aleida. 1999. Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck.
- Atkinson, Meera and Michael Richardson. 2013. *Traumatic affect*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Beristaín, Natalia (Dir.). 2022. Ruido (Película)
- Beverley, John. 1992. "Introducción." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 36: 7-19.
- Bloch, Ernst. 1993. "Antología de textos: La conciencia anticipadora." Suplementos. Materiales de trabajo intelectual Número Extraordinario (Número especial dedicado a Ernst Bloch: La utopía como dimensión y horizonte de su pensamiento). *Antrophos* 41: 27-51.
- Butler, Judith. 2017. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Traducido por María José Viejo Pérez. Buenos Aires: Paidós.
- Cacedo, Ana, coord. 2010. *No olvidamos ni aceptamos. Femicidio en Centroamérica 2000-2006*. San José, C.R.: Asociación Centro Feminista de Información y Acción.
- Calveiro, Pilar. 2006. "Testimonio y memoria en el relato histórico." *Acta Poetica* 27, 2: 65-86.
- Carro Fernández, Susana. 2012. "De la ética a la estética feminista: intersecciones contemporáneas entre práctica artística y teoría feminista." *Cuadernos Kore. Revista de historia y pensamiento de género* 1, 6: 115-147.
- CEPAL. 2022. "Poner fin a la violencia contra las mujeres y niñas y al femicidio o feminicidio". https://oig.cepal.org/sites/default/files/22-01013_fin_violencia_esp_web.pdf.

- Clough, Patricia Ticineto, ed. 2007. *The affective turn: theorizing the social*. Durham: Duke University Press.
- Colectivos Bordados por la paz, et al. 2014. (Coordinación editorial: Porfirio Torres Postof, María Eugenia Camacho y Alfredo López Casanova). *Bordados de paz, memoria y justicia: un proceso de visibilización*. México. <https://ia800900.us.archive.org/22/items/BordadosDePaz/BordadosDePazMemoriaYJusticia.pdf>.
- Colectivo Memorarte. 2019. “Chile se cubrió de bordados feministas”. *Revista emancipa* 9,1. <https://revistaemancipa.org/2019/12/09/chile-se-cubrio-de-bordados-feministas/>.
- Dhondt, Reindert, Silvana Mandolessi and Martín Zícaro, eds. 2022. *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana*. Madrid: Iberoamerica.
- Díaz Tovar, Alfonso y Lilian Paola Ovalle. 2018. “Antimonumentos. Espacio público, memoria y duelo social en México”. *Aletheia* 8, 16. https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8710/pr.8710.pdf.
- Felitti, Karina y Rosario Ramírez Morales. 2020. “Pañuelos verdes por el aborto legal: historia, significados y circulaciones en Argentina y México.” *Encartes* 3, 5: 111-145.
- Freud, Sigmund. [1915] 1979 “La represión.” *Obras completas*, vol. XIV, edited by J. Strauchey, translation by L. José Etcheverry, 135-152. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gago, Verónica. 2019. *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Gallardo, Milena y Saban, Karen. 2021. “Búsquedas estéticas para el afecto y la desafección. La memoria de hijos de sobrevivientes y desaparecidos en Chile y Argentina.” *Acta Poética* 42, 1: 13-42.
- Gombrich, Ernst Hans. 1970. *Aby Warburg: An Intellectual Biography, with a Memoir of the Library*. edited by F. Saxl. London: The Warburg Institute.
- Hunter, Clare. 2019. *Threads of Life. A History of the World Through the Eye of the Needle*. Londres: Sceptre.
- Ilarregui, Gladys. 2023. Lecture “Lo extraño y lo cotidiano. La ausencia en el México de la violencia. Los textiles como una narrativa de la invisibilidad en Latinoamérica.” *Internacional symposium Libros viajes y viajeros: El discurso de lo extraño en América Latina*. Turín. 20-24 junio.

Illouz, Eva. 2007. *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Trad. Joaquín Ibarburu. Buenos Aires: Katz.

Juárez, Esteban and Karen Saban. 2023. "Cuerpo y violencia. Aproximaciones a las perspectivas biopolíticas y feministas." In *Razones de fuerza mayor. Aproximaciones teóricas a la violencia*, compiled by Ana María Zubietta, 191-282. Buenos Aires: Eudeba.

Labanyi, Jo. 2010. "Doing things: emotion, affect, and materiality". *Journal of Spanish Cultural Studies* 11, 3-4: 223-233.

Lagarde y de los Ríos, Marcela. 2008. "Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos." In *Retos teóricos y nuevas prácticas*, coordinated by Margaret Louise Bullen and María Carmen Díez Mintegui. San Sebastián: Ankulegi.

Lagarde y de los Ríos, Marcela. 2012. *Del feminismo en mi vida. Hitos, claves y utopías*. México D.F.: Gobierno de la ciudad de México, Instituto de Mujeres del Distrito Federal.

Lukács, Georg. 1966. *Estética: la peculiaridad de lo estético*, vol. II, translation by Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo.

Macón, Cecilia. 2014. "Género, afectos y política: Lauren Berlant y la irrupción de un dilema." *Debate Feminista* 49. [https://doi.org/https://doi.org/10.1016/S0188-9478\(16\)30009-3](https://doi.org/https://doi.org/10.1016/S0188-9478(16)30009-3).

Maurette, Pablo. 2016. *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*. Buenos Aires: Mar dulce.

Monárrez Fragoso, Julia Estela. 2008. "La cultura del feminicidio en Ciudad Juárez 1993-1999." *Frontera norte* 12, 23: 87-117.

Monárrez Fragoso, Julia Estela. 2010. "Las diversas representaciones del feminicidio y los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez: 1993- 2005." *Violencia contra las mujeres e inseguridad ciudadana en Ciudad Juárez*, edited by J. Monárrez, L. Cervera, C. Flores Ruvio, 361-395. México: El Colegio de la Frontera Norte/ Miguel Ángel Porrúa Editores.

Oberti, Alejandra. 2015. "Potencia y acción: el testimonio en América Latina." *Revista Cambios y Permanencias* 6: 479-499.

Ojalde Rico, Katia. 2019. *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México*. México DF: Red mexicana de estudios sobre los movimientos sociales.

- Olalde, Katia. 2022. "Poner a las memorias en movimiento: Pañuelos bordados para las personas muertas y desaparecidas en México." *Miradas. Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica* 6: 199-212.
- Parker, Rozsika. 2010. *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of Feminine*. Londres: Tauris.
- Pérez-Bustos, Tania. 2016. "Etnografías de los contactos. Reflexiones feministas sobre el bordado como conocimiento." *Antípoda Revista de Antropología y Arqueología* 26: 47-66.
- Richard, Nelly. 2011. "Lo político en el arte: arte, política e instituciones." Santiago de Chile: ARCIS University. <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>.
- Rodríguez Freire, Raúl. 2010. "Literatura y poder: Sobre la potencia del testimonio en América Latina." *Atenea* 501: 113-126.
- Ruiz Garrido, Belén. 2018. "Prácticas textiles para subvertir los espacios públicos. Del sufragismo al contra-feminicidio." *Dossiers feministes* 23: 143-168.
- Ruiz, María. 2021. "Contra el olvido, el bordado." *Nacla. Reporting on the Americas* 22.
- Russell, Diana y Jill Radford. 1992. Femicide. *The politics of woman killing*. Nueva York: Twayne Publishers.
- Saban, Karen. 2019. "Rodolfo Walsh, antecedente de la novela testimonial latinoamericana. Sobre la matriz narrativa policial en *Operación masacre*." *Pléyade. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 24: 97-121.
- _____. *Imaginar el pasado. Nuevas ficciones de la memoria sobre la última dictadura militar argentina (1976-1983)*. Heidelberg: Winter.
- Sastre Díaz, Camila Fernanda. 2010. "Las arpilleristas y politización femenina en la dictadura chilena." *Recordando a Walter Benjamin. Justicia, historia y verdad. Escrituras de la memoria*. III Seminario internacional políticas de la memoria. Centro cultural Haroldo Conti. Buenos Aires. <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/seminario.php>.
- Scarabelli, Laura. 2021. "Diamela Eltit y la práctica testimonial: narr-acción e historias ejemplares." *Nuevas formas del testimonio*, compiled by Carolina Pizarro Cortés. 33-52. Santiago: Universidad de Santiago.

- Scarabelli, Laura. 2024. "Imagino luego existo. Narr-acciones chilenas de cara al pasado." *Constelaciones. Nuevo reparto de las voces en la narrativa de autoras latinoamericanas del siglo XXI*, edited by Lorena Amaro and Fernanda Bustamante. 383-404. Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- Segato, Rita Laura. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Spivak, Gayatri. 2022 "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg, 271-313. Urbana: Illinois UP, 1988.
- Tapia de la Fuente, María Belén. 2022. "Círculo digital de bordado como método de investigación feminist." *Revista CS* 38: 252-274.
- Verzero, Lorena. 2020. "Prólogo. Cuerpos en red: entretejiendo el artivismo feminista." *Tiemblen: las brujas hemos vuelto. Artivismo, teatralidad y performance en el 8M*, edited by Vidal Yanina. 11-24. Montevideo: Estuario.
- Vidal, Yanina. 2020. *Tiemblen: las brujas hemos vuelto. Artivismo, teatralidad y performance en el 8M*. Montevideo: Estuario.
- Warburg, Aby. 2010. *Atlas Mnemosyne* Translation by Joaquin Ch. Mielke. Madrid: Akal.
- Wedepphol, Claudia. 2014. "Mnemonics, Mneme And Mnemosyne. Aby Warburg's Theory Of Memor." *Bruniana & Campanelliana* 20, 2: 385-402.
- Woldt, Isabella. 2018. "Ur-Words of the Affective Language of Gestures: The Hermeneutics of Body Movement in Aby Warburg." *Interfaces. Image, Texte, Language* 40: 133-157.

Abrir grietas en la oscuridad: afectos de la memoria y resistencias frente al negacionismo en Chile desde el activismo feminista del Colectivo Cueca Sola¹

Milena Gallardo Villegas*

Tania Medalla Contreras**

Abstract

Este artículo reflexiona sobre las prácticas culturales activistas de la memoria y los derechos humanos en Chile, especialmente en el contexto de las conmemoraciones de los 50 años del golpe de Estado. El Colectivo Cueca Sola, del cual son parte las autoras, se presenta como un actor clave en este análisis, destacando dos acciones recientes: *Calles caminadas* (2022) y *50 años, 50 cuecas solas* (2023). El escenario actual, marcado por la derrota del Proyecto Constituyente en 2022 y la experiencia de la pandemia, presenta desafíos para la transformación social y la confrontación de narrativas negacionistas. La falta de definición clara por parte del Estado chileno ha permitido la proliferación de discursos relativistas y negacionistas, exacerbados por la retórica de superación de la revuelta social de octubre de 2019 y la impunidad frente a violaciones recientes a los derechos humanos. Ante este contexto, el artículo destaca la importancia de buscar referentes, textos, afectos y gestos que alimenten la lucha y permitan la construcción de nuevas imágenes y posibilidades para la vida. La acción política del Colectivo Cueca Sola contra el negacionismo se despliega en distintos ámbitos. Se destaca una política de la insistencia, que busca profundizar la comprensión de las violaciones a los derechos humanos y construir trayectorias de resistencia histórico-políticas, y reconocer las herencias de la resistencia. La construcción de “imágenes-esperanzas” y la necesidad de recomponer los lazos sociales resquebrajados por las

1 Este artículo se inscribe en el Proyecto Fondecyt 1221754 “Memorias colectivas y prácticas de resistencia en el levantamiento social 2019 en Chile” y en el Núcleo Memorias, Movimientos Sociales y Producción artístico-cultural (NIMSAC) de la Universidad de Chile.

*Milena Gallardo es docente en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Es Doctora en Literatura Chilena e Hispanoamericana (U. de Chile) y Magíster en Estudios Culturales (Universidad Arcis - Clacso). Es responsable del Proyecto Fondecyt de Postdoctorado “Estéticas, afectos y acción política en el cine de mujeres contemporáneo: una relectura del documental político desde el Cono Sur de América Latina (Chile, Argentina, Uruguay y Paraguay. 2010-2020).” Es integrante del Colectivo Cueca Sola.

**Tania Medalla es docente en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Es Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte (U. de Chile); es integrante de la Red Políticas y Estéticas de la Memoria y del Núcleo de Investigación en Memorias, Movimientos Sociales y Producción artístico-cultural. Es integrante del Colectivo Cueca Sola.

políticas dictatoriales se destacan como elementos clave en la lucha contra el negacionismo. Las intervenciones del Colectivo Cueca Sola se caracterizan por desplazamientos estéticos y acciones rituales que buscan activar la memoria colectiva y renovar las fuerzas para la política de la insistencia.

Palabras claves: Chile • memoria cultural • negacionismo • movimientos de derechos humanos • Cueca Sola

Abrir grietas en la oscuridad o cómo interrumpir la clausura del tiempo

Este artículo reflexiona sobre las posibilidades de las prácticas culturales activistas de la memoria y los derechos humanos para tensionar y confrontar las narrativas negacionistas, en el contexto de las conmemoraciones de los 50 años del golpe de Estado en Chile. Para ello, nos centraremos en la práctica estético-política del Colectivo Cueca Sola, al cual pertenecemos, relevando dos acciones recientes, tituladas *Calles caminadas* (2022) y *50 años, 50 cuecas solas* (2023). Escribimos este artículo en un momento en el cual sostener e insistir en las posibilidades de transformación social, confrontar los relatos negacionistas y la afirmación neoliberal, después de la derrota del Proyecto Constituyente en 2022 y la experiencia de la pandemia, se hace una tarea particularmente compleja, que nos invita a remirar nuestras trayectorias y herencias de resistencia. La Convención Constituyente que dio lugar a la propuesta constitucional votada en 2022, fue fruto del acuerdo por la Paz Social y la Nueva Constitución, firmado el 15 de noviembre por distintos sectores de la clase política como forma de enfrentar el estallido social. El itinerario consistió en un proceso de discusión realizado por una Convención Constituyente, con representantes elegidos democráticamente por votación universal. El junio de 2022 este órgano presentó una propuesta constitucional que incorporaba significativos avances sociales. Dicha propuesta fue plebiscitada el 4 de septiembre de 2022, ganando la opción Rechazo, liderada por fuerzas de derecha. “Con el 99,97% de las mesas escrutadas (38.747 de un total de 38.757) la opción ‘Rechazo’ se impuso con el 61,86% de los votos (7.882.238 votos), mientras la alternativa ‘Apruebo’ alcanzó el 38,14% de las preferencias, con 4.859.039 de sufragios” (Biblioteca Nacional del Congreso, 4 de septiembre de 2022).

Después de estos resultados se eligió un nuevo órgano constituyente, que tenía una participación ciudadana limitada y cuyos mecanismos de toma de decisiones dotaban de un amplio poder a una Comisión de Expertos, que fue conformada por los mismos miembros de la otra vez cuestionada clase política. Este espacio contemplaba también 50 consejeros constitucionales; en la elección de estos, el Partido Republicano, liderado por José Antonio Kast, representativo de las fuerzas de ultraderecha, sacó el porcentaje más alto de votos, con un 35,42%. En este marco, se construyó una nueva propuesta constitucional, marcada por el retroceso en materia de derechos sociales y por mantener el legado de Augusto Pinochet.

Esta propuesta fue sometida a plebiscito de salida, el 17 de diciembre de 2023. Los resultados favorecieron con un 55,77% a la opción “En Contra” (datos del Servicio Electoral de Chile, 20 de diciembre de 2023). Una suerte de ‘triunfo’, con un sabor amargo, pues en lo concreto, la Constitución de Pinochet continúa vigente. Estos acontecimientos posibilitaron la agudización de discursos conservadores y negacionistas, así como la rearticulación de la escena política institucional, marcada por los límites de lo que en Chile conocemos como “la medida de lo posible” (Garcés; Zubicueta 2022, 466). Sobre esta idea, a propósito del contexto transicional iniciado en Chile en la década de 1990, Mario Garcés y Daniela Zubicueta señalan:

el primer gobierno de la transición, muy pronto se vio enfrentado a dilemas difíciles de resolver, tal vez el principal de ellos, el hacer coincidir la verdad y la justicia con la reconciliación entre los chilenos. En la medida que ello no era posible sin generar conflictos con los militares y la derecha política, que insistirían en la aplicación de la Ley de Amnistía y en la competencia de la Justicia Militar se fueron matizando las metas del programa de gobierno y redefiniendo las prioridades, contexto en el cual la verdad y la justicia se fueron disociando hasta que el gobierno admitió que la justicia solo se alcanzaría ‘en la medida de lo posible’ (Mario Garcés y Daniela Zubicueta 2022, 466).

Vale la pena agregar que, los alcances de esta política se extendieron más allá del ámbito jurídico, llegando a transformarse en un símbolo de los modos de entender la práctica política y las posibilidades de transformación social, marcadas por los límites del consenso y la cohesión social. Este modo de comprensión se construye sobre la base de una suerte de cosmética de las fracturas sociales, es decir de una ética y una estética que solo maquilla las consecuencias de la experiencia traumática de la dictadura y que mantiene las bases constitucionales impuestas en dictadura. En relación con este último punto resulta particularmente interesante revisar las actas de la Comisión Ortúzar, fundada en 1973 para generar la propuesta constitucional de 1980.

Nos situamos en el contexto de las conmemoraciones por los 50 años del golpe de Estado en Chile, en el que se destaca el resquebrajamiento del consenso mínimo en torno al quiebre de la democracia y a las violaciones a los derechos humanos ocurridas durante la dictadura, abriendo paso —muchas veces en nombre de la pluralidad y la libertad de expresión— a un relativismo que autoriza la enunciación pública y masiva de los discursos negacionistas. Mauro Basaure señala al respecto que “el Estado de Chile no cumplió su rol de ‘gran definidor’ (como le llama Sheldon Wolin) en torno a este tema, y dejó en estado de naturaleza los discursos circulantes, todos en igualdad de posiciones como versiones posibles y en pugna” (2023, s/p). Agregamos que esta posición ha sido reforzada por los discursos de ‘superación’ y esterilidad de la revuelta social chilena, así como por el blanqueamiento y la impunidad en relación con las recientes violaciones a los derechos humanos ocurridas en ese contexto. Por

ejemplo, fiscalía abrió 8.500 causas por violaciones a los derechos humanos, lo que incluye 34 personas asesinadas por agentes del estado y cerca de 500 mutilaciones oculares. Vale la pena señalar que, de este total, cerca de 3.200 querellas fueron presentadas por el Instituto de Derechos Humanos (INDH), resultando solo 33 de ellas con sentencias condenatorias, según las cifras contabilizadas por la propia institución estatal.

Nelly Richard ha interpretado la Revuelta chilena de octubre de 2019 como un momento de despliegue de fuerzas imaginativas que cuestionaron radicalmente la concepción misma de la política y los alcances del neoliberalismo (2020, 424). Si bien, esta lectura ha sido reevaluada después de la derrota electoral del proyecto constitucional, creemos relevante rescatar el espíritu de ese momento histórico que —aunque efímero— nos permitió cuestionar las formas en que habíamos construido individual y colectivamente nuestras vidas en el marco del sistema neoliberal. En relación con este momento, señala Nelly Richard:

el tiempo inaugural detonado por la revuelta de octubre de 2019 (un tiempo de promesas que convoca lo que está por-venir) se vivió como un tiempo energético: un tiempo intensivo, acelerado y casi frenético en sus ritmos de destitución de lo viejo y de invención de lo nuevo. Aquel tiempo transcurrido a partir de octubre de 2019, un tiempo de aceleración y precipitación, de sobreexcitación de los deseos de futuro, se vio bruscamente cortado en sus ritmos vitales por la epidemia y sus cuarentenas (2020, 424).

Esta irrupción de fuerzas vitales, se tradujo también en una “revuelta de las memorias”, las que emergieron con fuerza en la escena pública, dando cuenta de las latencias del pasado irresuelto, de sus transmisiones, de la articulación de otras voces y experiencias, así como de la constatación de la continuidad de las violencias ejercidas por el Estado.

El monumento —hoy vacío— del General Baquedano, ubicado en el centro de Plaza Baquedano o Italia, rebautizada como Plaza Dignidad por los/las manifestantes, hito metropolitano de la Revuelta, se convirtió en un ícono de la desmonumentalización de los relatos históricos y memorialistas hegemónicos, así como de una temporalidad abierta e imaginarios que nutrieron la idea de un por-venir otro, múltiple y colectivo. El mencionado monumento al General Baquedano, realizado en 1927 por el escultor Virgilio Arias y emplazado desde 1928 en la antigua Plaza Italia, responde a la lógica conmemorativa hegemónica del arte occidental que se sostuvo hasta fines del siglo XIX. La fuerte presencia del pedestal, tendido en su verticalidad intocable para el público, presentaba una configuración tan estática y distante que, hasta la revuelta de 2019, pareciera que nadie se detenía a reflexionar acerca de lo que conmemoraba. Este monumento fue ‘tomado’ por los/las manifestantes, intervenido y subvertido durante la revuelta (fig. 1), en el marco de lo que se ha comprendido como un proceso de ‘desmonumentalización’, que tuvo lugar en distintas ciudades del país y cristalizó discursos transversales de despatriarcalización y anticolonialismo. El 11 de marzo



Fig. 1. Manifestaciones en la Plaza Baquedano, 25 de noviembre 2019, Santiago de Chile. Foto: Karla Riveros, 2019. Wikimedia commons. CC BY-SA 4.0.



Fig. 2. Plaza Baquedano, Santiago de Chile. Foto: Carlos Figueroa Rojas, 2023. Wikimedia commons. CC BY-SA 4.0.

de 2021, el monumento a Baquedano fue trasladado a la Escuela Militar para su restauración. Desde entonces, la Plaza Baquedano —ya no Plaza Dignidad— solo contiene un plinto vacío (fig. 2) que acentúa el paulatino borramiento de las huellas de la Revuelta en la geografía urbana. El plinto vacío —aunque blanqueado y hermoseado— se ha convertido en el símbolo de la restauración negacionista, de la clausura de los relatos subversivos de la Revuelta y del conservadurismo, que busca acallar la radicalidad y legitimidad de la interpelación transversal al modelo neoliberal que se evidenció en octubre de 2019. Esta clausura de un tiempo histórico marcado por la emergencia de imaginaciones políticas y deseos de transformación, se expresa claramente en las palabras pronunciadas por el Presidente Gabriel Boric Font el día 30 de noviembre de 2022, en el contexto de la inauguración del monumento al ex Presidente Patricio Aylwin (primer mandatario posterior al término de la dictadura). Boric afirma que “la medida de lo posible” es el patrimonio de los pueblos:

Y desde esta tribuna quisiera aportar una breve reflexión al debate sobre lo posible en política, respondiendo la interpelación que hace mítica la frase: ‘La medida de lo posible pertenece a los pueblos, a las mayorías y sus límites se encuentran allí donde se alojan las principales preocupaciones y los anhelos de todas y todos’. Lo posible es por lo que hay que dejar todo nuestro esfuerzo, todo nuestro empeño, es lo que se define colectivamente, no es el desgano, como algunos, malamente, pudimos haberlo interpretado anteriormente. Requiere, por cierto, de gobernantes dispuestos a la escucha, al diálogo y al entendimiento que trascienda al Oficialismo y abarque a todos los sectores políticos y sociales (Gabriel Boric 2022).

Esta aseveración, que evoca la frase icónica del ex Presidente en 1991² repone la política con la que los partidos de la Concertación modelaron la llamada transición democrática. Es decir, remite a un horizonte de resolución parcial de los crímenes de la dictadura y marca un

² En relación con este punto y sus consecuencias para la política de derechos humanos, ver Vivian Lavín, “Chile: El perdón en la medida de lo posible”, *diarioUchile*, 20 de octubre de 2023.

límite para las posibilidades de transformación y justicia social, lo que se vió reforzado en el discurso personalista e insustancial que tuvieron las conmemoraciones oficiales en torno a los 50 años del golpe de Estado, las restricciones de desplazamiento y la represión policial desatadas en el contexto de hitos tradicionales y masivos, como son la romería al cementerio de Santiago o la visita al monumento de Salvador Allende cada 11 de septiembre.

En ese contexto, sostener el trabajo, la organización y el accionar colectivo, así como la insistencia en denunciar las violencias del Estado sobre los cuerpos, ha sido una tarea ardua, que deja en evidencia la desmovilización social y también los afectos ligados a la derrota, la desesperanza y la fragilidad. Lo anterior nos impulsa a buscar referentes, textos, afectos, gestos, canciones, que nos acompañen en la lectura del presente, que alimenten nuestras luchas y que nos permitan la construcción de otras imágenes, imaginarios y posibilidades para la vida. En esta búsqueda, recogemos figuras como la “paciencia”, la que tomamos de la lectura que la escritora feminista Alia Trabucco propone en su texto “Plebiscito en Chile. Entre la Urgencia y la Paciencia,” publicado a propósito del plebiscito de 2022, en diálogo con el ensayo “Urgencia y Paciencia,” de Jean-Philippe Toussaint. En este texto, la autora nos ofrece una lectura del momento histórico, que hilvana el presente convulso y confuso con las temporalidades invisibilizadas, lentas e intermitentes de los movimientos feministas. Así, Trabucco propone tres figuras temporales: “espera”, “paciencia” y “urgencia”, distinguiendo el carácter pasivo de la “espera” versus el carácter activo, de rearticulación —un “tiempo semilla”, podríamos decir, trayendo a Walter Benjamin (2009)— de la “paciencia”. Trabucco señala:

Dice Jean-Philippe Toussaint: “Detrás de escenas escritas en medio de la urgencia hay momentos en que todo progreso parece detenerse, en que los vientos ya no soplan y parecemos irreparablemente paralizados. Es entonces cuando debemos perseverar, resistir, apretar los dientes, seguir no llegando, porque la urgencia sigue moviéndose hacia delante, sigue trabajando subterráneamente, acumulando energía”. El movimiento feminista, con su larga historia, con sus olas y resacas, conoce muy bien ese vaivén entre urgencia y paciencia. La ola que sigue es siempre más fuerte y más ruidosa. La ola que sigue, siempre, llega mucho más lejos que la anterior [...] Lo que hoy es obvio y damos por sentado, apenas ayer era inconcebible. Lo que hoy es sentido común, también fue inimaginable y revolucionario. Esa ha sido también la historia del movimiento feminista: correr el cerco de lo imaginario y negarse a abandonar ese lugar (2022).

Del mismo modo, hemos acuñado en nuestro quehacer la construcción de “imágenes-esperanzas”, que recuperamos del texto *Sublevaciones* de Georges Didi-Huberman, a partir de la premisa freudiana de la naturaleza indestructible del deseo y de su proposición acerca de la inexistencia de una escala única para los levantamientos, los que irían “desde el más mínimo gesto de retirada hasta el movimiento de protesta más multitudinario” (2017). Este texto nos sirvió, como Colectivo Cueca Sola, para enunciarnos desde nuestra perplejidad, en

la intervención realizada el año 2022, durante las conmemoraciones del 11 de septiembre de ese año, a una semana de la votación sobre la propuesta constitucional.

Negacionismo en Chile

El fenómeno del negacionismo ha sido estudiado a partir de la reacción de ciertos sectores de la sociedad europea de la postguerra frente al genocidio nazi; contexto en el cual diversas voces negaron la existencia de un plan sistemático de exterminio de la población judía. Se trataría de un fenómeno de alcances sociales, políticos, culturales y jurídicos que falsea, distorsiona o niega la realidad de hechos históricos (Luther 2008) o, en otras palabras, niega, justifica, minimiza o exalta las violaciones a los derechos humanos (Castillo 2022). Consiste en un rechazo a la evidencia histórica y/o científica sobre los hechos, la manipulación de información con motivaciones ideológicas y con el objetivo de minimizar los hechos, y con ello evadir la justicia, así como de influir en la opinión pública. En Chile, este problema se volcó al debate público en el contexto de la discusión que tuvo lugar en la Comisión de Ética de la Convención Constitucional (2021), instancia que sancionó el negacionismo como una expresión de crueldad y odio hacia las víctimas de los crímenes contra la humanidad y a sus familiares (portales, 2021). Esto permitió abordar públicamente las afirmaciones de representantes constituyentes de la derecha política, quienes realizaban actos de negacionismo en el contexto del debate constituyente. Si bien, este fenómeno no ha sido tipificado en la legislación chilena, es importante señalar que existen discusiones jurídicas que han instalado el problema, como fue el debate sobre el “Proyecto de Ley que tipifica el delito de incitación a la violencia” (Honorable Cámara de Diputadas y Diputados – Chile 2023), que tuvo lugar frente a la Comisión de Derechos Humanos, y Pueblos Indígenas de la Cámara de Diputados y que dio por resultado declaraciones públicas e informes técnicos que sistematizan la cuestión de la regulación jurídica internacional del negacionismo, particularmente su relación con la libertad de expresión. En este contexto, el año 2020, el Tribunal Constitucional Chileno se pronunció sobre el tema, introduciendo un artículo al Proyecto de Ley, que señalaba pena y multa a quien

a través de cualquier medio justificare, aprobaré o negare las violaciones a los derechos humanos cometidas por agentes del Estado durante la dictadura cívico-militar ocurrida en Chile entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990, consignadas en el Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, en el Informe de la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, en el Informe de la Comisión de Prisión Política y Tortura, y en el Informe de la Comisión Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura, sin perjuicio de los posteriores informes que sean reconocidos por el Estado sobre la materia, siempre que dichos actos perturben el orden público o bien, impidan, obstruyan o restrinjan de forma ilegítima el ejercicio de un derecho por parte de él o los ofendidos (Artículo 161-D).

La diputada comunista Carmen Hertz, autora de esta indicación, además, agregó que habría una conexión entre los delitos de incitación al odio y a la violencia, y el delito de negacionismo: “en concreto, se trata de dar una respuesta a la preocupante expansión de los fenómenos negacionistas, y lograr una tarea tan noble como es garantizar un ejercicio responsable de la memoria, visto como un modo de evitar que un acontecimiento límite o una situación radicalmente transgresora de la vida social se vuelva a repetir en el futuro” (TC, Sentencia Rol 9529-2020, de 19 de noviembre de 2020, Considerando Vigecimotercer y Vigesimoquinto). Si bien, esta disposición no fue aprobada por el voto de la mayoría parlamentaria, siendo declarada inconstitucional, se trata de un antecedente importante en lo que respecta a la discusión sobre la distinción entre apología del odio, negacionismo y límites a la libertad de expresión, siendo este último el núcleo de una tensión política que aún no encuentra resolución jurídica en el país. En este punto específico la parte disidente de esta votación estipuló que la disposición que fue considerada inconstitucional, no se aparta de las ideas matrices del Proyecto de Ley que tipifica el delito de incitación a la violencia por discurso de odio, porque “entre estas se encontraba precisamente resguardar la no discriminación arbitraria y asegurar la vigencia de la sociedad democrática, tal como se desprende del mensaje con que se originó la iniciativa legal y, además, ambas figuras importan una limitación a la libertad de expresión” (Ídem. Disidencias, N° 10). Este debate da cuenta de la vigencia y la relevancia de esta problemática en el país, agudizada por los resultados electorales del Plebiscito Constitucional de 2022, que establecieron el rechazo del proyecto constitucional con un 61% de votos y de las elecciones de consejeros constitucionales 2023 que le entregaron a la derecha tradicional y a la extrema derecha la mayoría de los escaños y un 56% de votos a favor. El problema del negacionismo en Chile se encuentra estrechamente ligado con la falta de justicia y las insuficientes políticas de reparación integral y garantías de no repetición, que se agravan con el auge electoral de la extrema derecha, la colaboración y falta de vigilancia crítica por parte de los medios de comunicación y las severas consecuencias de la falta de justicia para los casos de violaciones a los derechos humanos durante la Revuelta social de 2019. Este proceder arbitrario, liderado por sectores de la derecha política en Chile, va en contra de lo establecido por el Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (Informe Rettig), que sostiene que, para la realización de sus objetivos, la dictadura no solo cometió graves violaciones a los derechos humanos, sino que instaló un régimen represivo que funciona sobre la impunidad:

El resultado de todo ello, fue un grave daño a la salud mental de la población, una distorsión completa de los valores que sustentan a la democracia y un claro ejemplo de que el poder se sobrepone a la moral y la justicia, todos aspectos sumamente complejos que han dificultado enormemente el proceso de la reconciliación. Pese a la vuelta de la democracia, se mantienen dentro de la memoria y las estructuras político-administrativas en Chile, a través de la impunidad, la autoamnistía y la falta de arrepentimiento (Comisión Chilena de Derechos Humanos 1999).

Este fenómeno debe ser analizado a la luz de las recientes violaciones a los derechos humanos

que tuvieron lugar el año 2019, de las cuales cerca de un 46%, equivalente a 3.050 casos, todavía se encuentran impunes (véase Weibel Barahona 2020 y 2021). Predeciblemente, esto generó un profundo proceso de retraumatización social, estudiado por el equipo de profesionales del Programa de Reparación y Atención Integral en Salud (PRAIS),³ quienes señalan que:

Los efectos retraumatizantes de las violaciones a los derechos humanos que están operando en la crisis son potencialmente patogenizantes y/o productores de malestar o sufrimiento individual y social, tanto a nivel de los grupos que participan activamente de las movilizaciones sociales como en un importante segmento de la comunidad que las observa desde el espacio privado [...], parte del cual lo hace muy impactado psicoemocionalmente por los acontecimientos, especialmente por los hechos trágicos que ocurren día a día (lo hemos observado en muchos usuarios PRAIS que han vivido experiencias de traumatización extrema).

Para estos profesionales es importante destacar el carácter selectivo de la represión en el contexto reciente, centrada en segmentos de la población relacionados con “movimientos sociales, partidos políticos, comunidades indígenas, organizaciones de trabajadores, juventud estudiantil, mundo de la cultura, etc., colectivos sociales todos que se identifican, desde diversas miradas, con la crítica global al sistema y con la demanda de cambios estructurales”. Esta selectividad concentra el daño en ciertas comunidades organizadas que, en muchos casos, fueron víctimas directas de violaciones a los derechos humanos en dictadura, o bien, son familiares de aquellas personas y portan la “herencia traumática de la dictadura”. Agregan que, incluso para quienes ingresan en esta ocasión a la acción política, las violaciones a los derechos humanos son una referencia histórica que otorga sentido pleno a la violencia actual, produciéndose un proceso de “apropiación pasiva de dicha historia y de sus efectos deletérios sobre el psiquismo”. Así, resulta fundamental interpretar los hechos recientes en un marco de impunidad, violencias estatal y negacionismo de larga data, que ha producido profundos impactos “sociopsicobiológicos sobre la subjetividad social” de varias generaciones, actualizando “un nuevo ciclo del trauma social, con sus demandas específicas en salud y salud mental” (PRAIS 121).

La Cueca Sola: interpelaciones políticas desde el cuerpo en dictadura

Mi vida/ en un tiempo fui dichosa,
mi vida/ apacibles eran mis días,
mi vida/ mas llegó la desventura
mi vida/ perdí lo que más quería.
Me pregunto constante, /¿dónde te tienen?

³ Es un programa de atención en salud para personas afectadas por la represión política ejercida por el Estado, en el período de 1973-1990 y sus familiares, hasta la tercera generación. <https://saludresponde.minsal.cl/programa-de-reparacion-y-atencion-en-salud-prais/>

Y nadie me responde / y tú no vienes.
Y tú no vienes, mi alma, /larga es la ausencia,
y por toda la tierra/ pido conciencia.
Sin ti, prenda querida, /triste es la vida.

(Gala Torres, 1978)

Gala Torres fue integrante de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y fundadora de su Conjunto Folclórico. Su hermano, Ruperto Torres Aravena es detenido y desaparecido desde el 13 de octubre de 1973. Gala Torres proviene de una familia campesina, de la localidad de Parral, ubicada en el sur de Chile (la misma donde nació Violeta Parra). Esta raigambre se expresa en el cultivo de una cueca campesina que influyó en la estética de la “Cueca Sola”, Al respecto señala Marisol García:

La cueca sola fue, primero, un canto. Ese era el título de una composición de Gala Torres que introdujo en la estructura de la cueca una letra de lamento y denuncia como nunca antes se había hecho hasta entonces. La carga de denuncia de su canto exigía un baile y una disposición corporal diferentes a los habituales en la cueca. Así, la agrupación folclórica de la A.F.D.D. puso al frente a una de sus integrantes, Gabriela Bravo, a seguir el esquema tradicional de la cueca con una distinción crucial: la mujer no tenía con quién bailarla. La foto sobre su pecho era la imagen de un marido detenido y hecho desaparecer por los organismos de represión de la Junta Militar en el poder —en su caso, el médico Carlos Lorca—, y ante cuyo recuerdo la mujer agitaba su pañuelo desde una visible desolación. La cueca ya no era un esquema de conquista y celebración entre dos participantes animosos, sino que la escenificación de una tristeza insoportable. El canto y el baile se levantaban como instrumento de denuncia, pero no como proclama vociferante sino desde una austereidad conmovedora, capaz de transmitirles de inmediato su mensaje, sin necesidad de explicaciones ni discursos, a audiencias de Chile y el extranjero [...]. (Antiwar Songs (AWS): Conjunto folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos - Cueca Sola).

La cueca es una danza que se baila tradicionalmente en pareja y ha sido reconocida, desde la práctica folclórica hegemónica en Chile, como un símbolo patrio de alegría y de cortejo amoroso, desarrollado principalmente en la zona central. El imaginario dominante en torno a esta danza se centra en la llamada cueca huasa, variante de la cueca criolla tradicional, en la que los bailarines exaltan los rasgos españoles de los cuerpos y la puesta en escena, a través de sus vestimentas, movimientos y gestualidades, desplegando un relato dancístico que se sustenta en una ideología del mestizaje racializada, clasista y patriarcal (Gallardo et al 2023, 242). El 18 de septiembre de 1979, la Secretaría General de Gobierno de Augusto Pinochet emitió el decreto N° 23, que declaró esta variante de la cueca como danza nacional de Chile.

Este gesto arbitrario formalizó una serie de características vinculadas con un concepto de identidad nacional acorde a las lógicas dictatoriales, incluso normando su coreografía. Un año antes, el 8 de marzo de 1978, se había producido un quiebre significativo en este relato patriótico celebratorio, con el primer testimonio público de la Cueca Sola, presentado durante la conmemoración del Día Internacional de la Mujer, en el Teatro Caupolicán de Santiago de Chile. En medio de la intensa represión dictatorial y censura de la época, la estrategia de protesta y denuncia a través del cuerpo adquirió especial importancia al cuestionar a la sociedad sobre la ausencia de los cuerpos de las personas detenidas y desaparecidas, expresada en la emblemática pregunta enarbolada de las organizaciones de Derechos Humanos y movimientos sociales antidictatoriales: “¿Dónde están?”. Así, la Cueca Sola se convirtió en un poderoso medio de denuncia que desafiaba los discursos patrióticos y autoritarios, reivindicando su origen popular y su conexión tanto con el movimiento de resistencia antidictatorial y los derechos humanos como con los movimientos de mujeres y feministas.



Fig. 3. La Cueca Sola, 1978. Foto: Luis Navarro. Cortesía del autor.



Fig. 4. Registro Acció Cueca Sola, septiembre de 2015, Estadio Nacional. Foto: Archivo Colectivo Cueca Sola. Cortesía de Paula Godoy.

El uso estratégico de la cueca como herramienta de lucha permitió a los familiares de las personas detenidas y desaparecidas reclamar su lugar legítimo en la comunidad nacional, desafiando los sentidos hegemónicos de la idea de nación al evidenciar la ausencia de los cuerpos desaparecidos. En esta disputa, la Cueca Sola se unió a otros hitos de reappropriación simbólica, como el resguardo del Acta de la Independencia durante el bombardeo a la Moneda por parte de Salvador Allende y sus asesores, el robo de la bandera por parte del comando Javiera Carrera del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) en 1980, la escritura y circulación en clandestinidad del poemario de Elvira Hernández *La bandera de Chile* en 1981, la fundación del Frente Patriótico Manuel Rodríguez en 1983, y la instalación de la bandera chilena como el primer hito de las tomas de terreno, entre otros. Esta trayectoria se entrelaza con la del movimiento de mujeres y su utilización del cuerpo como una herramienta de interpelación política, enriqueciendo el repertorio de acciones colectivas del movimiento de derechos humanos, de mujeres y feministas. En relación con este punto, señala Hernán Vidal:

Así surgió y se expandió a múltiples organizaciones sociales toda una poética de lo que posteriormente se ha venido a llamar no-violencia activa. Esa poética hizo del cuerpo humano de los manifestantes un instrumento teatral para el cumplimiento de ceremonias rituales de congregación de la solidaridad ciudadana en sitios especialmente elegidos por su significado y referencias históricas. En ellos se dio uso expresivo a la materialidad corporal en huelgas de hambre, encadenamientos, detenciones del tránsito por cuerpos humanos que lo obstaculizaron, en apiñamientos bulliciosos o silenciosos ante la sede de autoridades, marchas, romerías y peregrinaciones acompañadas de velas, flores, cantos, música, pancartas, lanzamiento de volantes. En última instancia, estas manifestaciones han llegado a ser entendidas como verdaderos festivales públicos de celebración de la vida, en que cuerpos inermes usan su debilidad para

castigar y desafiar moralmente a los responsables del terrorismo de Estado –los verdaderos promotores del “caos” y la “barbarie” en Chile–, tratando de afirmar su derecho a ser comunidad en un espacio social hoy en día administrado militarmente para el silencio, la reclusión forzada en lo íntimo y en lo privado, la anonimia, la indefensión y la muerte (2002, 34).

Colectivo Cueca Sola: desplazamientos de la memoria en el Chile actual

Bailamos la cueca sola para desprivatizar la memoria, porque las que bailaron antes que nosotras nos enseñaron una forma transgresora, revolucionaria y que resignifica la imagen de la danza, en especial de la cueca. La danza como herramienta de lucha resignifica a su vez las prácticas e imaginarios políticos: los abre a otras preguntas y esferas, lo complejiza, lo enriquece, lo desestructura (véase la página del Colectivo Cueca Sola).

El Colectivo Cueca Sola surge en torno a las conmemoraciones por los 40 años del golpe de Estado en Chile, el año 2013, al comienzo como una acción que buscó interrumpir las celebraciones patrias que tienen lugar cada año en el Estadio Nacional de Chile, recinto deportivo que en dictadura fue utilizado como centro masivo de detención y lugar de torturas. La acción consistía en bailar la Cueca Sola en la explanada que se encuentra frente al Estadio, tensionando así, el relato festivo que representa la música y los juegos que tienen lugar al interior del lugar. Esta acción fue cobrando relevancia como rito conmemorativo y cada año se sumaron más personas, incluyendo a algunas mujeres integrantes del grupo folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, bailarinas o cantoras históricas de esta cueca. Es así que el año 2016, en el contexto de la marcha por el Día Internacional de la Mujer, el 8 de marzo, se realiza una convocatoria ampliada a través de redes sociales para conformar una colectividad organizada en torno a la cueca sola. La convocatoria señalaba: “Colectivo Cueca Sola hará una intervención al inicio de la Marcha por el Día Internacional de la Mujer. Construimos memoria en la intervención de los espacios públicos, con el lenguaje del cuerpo y la danza. Construimos memoria en la acción y con la presencia de las mujeres que lucharon, que siguen luchando. Nos juntaremos en Plaza Italia, para bailar, recordar, rendir homenaje y decir PRESENTE por todas las mujeres” (convocatoria en redes sociales: https://www.facebook.com/events/506333546217853/?_rdc=1&_rdr#). Esta convocatoria evidencia la intención de articular cruces entre los discursos de la memoria, los derechos humanos y el género. Resulta interesante mencionar que inicialmente el Colectivo Cueca Sola se refería a las luchas de las mujeres y las problemáticas asociadas, desde la idea de “temáticas de género” y progresivamente, a la par del auge de los movimientos feministas de la última década en el Cono Sur, el grupo se fue reconociendo como feminista e incorporando referencias teóricas afines a los feminismos decoloniales. Asimismo, en la convocatoria se hace referencia a la ocupación de los espacios públicos desde los lenguajes performáticos y dancísticos, en

un ejercicio que busca evocar memorias del pasado para resignificar y actualizarlas en el presente. Será esta una característica que define el trabajo que este Colectivo propone a partir de la puesta en escena de la Cueca Sola, considerada una práctica estético-política, que se abre a nuevos lenguajes y exploraciones en los cruces entre el activismo y el arte.

En términos políticos, el Colectivo Cueca Sola desarrolla un discurso crítico de las políticas de memoria de la transición democrática y de las memorias hegemónicas, familistas (Jelin 2007, 39) y binarias, que han marcado decisivamente el campo de los derechos humanos durante los últimos veinte años en Chile, a partir de categorías como son las de “víctima” y “héroe”, o del rescate mayoritario de memorias de militantes varones, desplazando las de mujeres y excluyendo las de disidencias sexo-genéricas:

No se equivoque nadie. No solo estamos familiares y amigos y amigas. Estamos todos aquellos que nos hemos conmovido con la historia de nuestro pueblo. No solo estamos las mujeres. Estamos también los hombres y otras identidades que buscamos transgredir y revolucionar con nuestro baile, canto y cuerpos.

Por eso nos emplazamos desde el feminismo y la disidencia sexual: fue la valentía de las mujeres del Conjunto Folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos quienes crearon esta protesta, es el movimiento de las locas desde los sesenta que denunció los machismos de izquierda y derecha antes, durante y después de la dictadura, demostrándonos que hay algo más allá del cuerpo heteronormado, fue Pedro Lemebel quien la bailó en los años 90 en los inicios de la post-dictadura, son los tantos amores libres y revolucionarios que se siembran desde la disidencia sexual.

Hoy recogemos este legado con la incipiente construcción de una memoria de la disidencia sexual reprimida, torturada, ejecutada y asesinada en dictadura y en democracia, también discriminada y marginalizada por los sistemas de educación y salud, entre otros, impuestos por la dictadura y avalados por tantos gobiernos “democráticos” (Archivo Colectivo Cueca Sola, 2016, Intervención *Bailo por mi diferencia*).

Esta declaración acompaña una de las primeras intervenciones del Colectivo Cueca Sola, una vez constituido como tal, e introduce tempranamente diversos desplazamientos críticos en el campo de las memorias sociales de la izquierda en Chile, que permiten comprender la capacidad convocante y transformadora de este discurso en el contexto actual. En primer lugar, se discute la vocación familiarista de las luchas por la memoria y los derechos humanos en Chile, que ha sido promovida por las políticas de la transición y que ha contribuido a distanciar a la ciudadanía de las violaciones a los derechos humanos y de la exigencia de reparación y justicia frente a los hechos ocurridos en dictadura. Elizabeth Jelin (2007) explica este fenómeno señalando que “la visibilidad y legitimidad de las voces ancladas en la pérdida familiar primero,

en la vivencia corporal de la represión y en la participación cercana en la militancia política de los años setenta después, parecen delinear un escenario político que define las nociones de ‘afectado/a’ y ‘ciudadano/a’ como antagónicas, dando preeminencia a la primera” (55). En este sentido, el Colectivo Cueca Sola instaló la necesidad de “desprivatizar las memorias”, abriendo esta acción icónica del movimiento de familiares de víctimas en dictadura, hacia otros actores sociales e incluyendo nuevos nombres en esta trayectoria de denuncias y de resistencias. De este modo, emergen nuevos sentidos y se complejiza la denuncia contra la violencia estatal, así como cobran relevancia otros aspectos de las memorias recuperadas, más allá de la condición de víctimas de quienes fueron asesinados o hechos desaparecer, como son sus militancias, sus historias de vida y, más recientemente, se hace explícita la intención de imaginar, desde la ficción, sus historias, sus deseos y sus proyectos, cuando estos no quedaron registrados en algún soporte testimonial.

Otro desplazamiento relevante, dice relación con una trayectoria que se reconoce como heredera de la Cueca Sola, valorada como una práctica de denuncia que surge de la Agrupación de Familiares de DD.DD, pero que se inscribe en un movimiento social más amplio, que abarca al movimiento de mujeres y feminista, al movimiento por los derechos humanos, al movimiento popular y al movimiento de resistencia antidictatorial, particularmente a quienes expresaron su denuncia desde los activismos artísticos. En este contexto, destaca la referencia a Pedro Lemebel y las Yeguas del Apocalipsis, particularmente a la acción *La conquista de América, 1989* (www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/), que recoge la tradición de la contracultura de los años 80 en Chile y de los activismos del cuerpo y la performance callejera, para proponer una denuncia que evidencia las intersecciones de las luchas antiimperialistas, anticolonialistas, de las diversidades y disidencias sexogenéricas y por los derechos humanos. Este reconocimiento por parte del Colectivo Cueca Sola, del punto de inflexión que significó la performance de las Yeguas del Apocalipsis a inicios de la década de 1990, instala desde el inicio de la colectividad, una preocupación central por leer en clave interseccional el fenómeno de la violencia estatal y el terrorismo de Estado en el país.

Intervenciones Colectivo Cueca Sola: “Calles caminadas” (2022) y “50 cuecas solas” (2023)

Desde 2017, el Colectivo Cueca Sola realiza una convocatoria abierta para la realización de un rito colectivo, consistente en danzar la cantidad de Cuecas Solas equivalente a la cantidad de años que se conmemoran desde el golpe de Estado de 1973. La convocatoria se realiza con varias semanas de anticipación e incluye instancias de creación grupal, ensayos, planificación de rutas, solicitud de permisos municipales, convocatoria por redes sociales a danzantes, músicos, fotógrafos, organizaciones colaboradoras y a la comunidad en general. El 11 de septiembre del año 2022, a una semana del triunfo de la opción Rechazo en el Plebiscito constituyente, a diferencia de años anteriores, en los que la acción había sido realizada en la Plaza de la Constitución, ubicada en la explanada trasera de La Moneda, se convocó a una caminata con estaciones, que inició en el llamado Jardín de la Resistencia,

espacio conmemorativo ubicado frente a la Plaza Baquedano, dedicado a las víctimas de violaciones a los derechos humanos en la Revuelta, y finalizó en la Plaza de la Constitución. En cada una de estas estaciones se danzaron Cuecas Solas dedicadas a memorias diversas, a saber: memorias de la revuelta popular de octubre en el Jardín de la Resistencia; memorias de las disidencias sexuales víctimas de la violencia estatal y patriarcal, en la esquina en la que fue asesinada en 1984 la artista lesbiana Mónica Briones; memorias de la resistencia del pueblo mapuche, en el Cerro Huelén (Cerro Santa Lucía); memorias del movimiento feminista, en las escalinatas de la Biblioteca Nacional; memorias de los movimientos de defensa de los derechos humanos, en el ex centro de detención y torturas, Ex Clínica de la Dirección Nacional de Inteligencia (DINA) Santa Lucía; memorias migrantes latinoamericanas, en la Plaza de Armas y memorias de las víctimas de la dictadura en la Plaza de la Constitución. Este recorrido incluyó tránsitos entre cada sitio, que fueron acompañados por organizaciones sociales y personas autoconvocadas que se sumaron a la acción y asumieron distintos roles observantes y participantes. Cada estación incluyó una intervención performática que tenía como centro la Cueca Sola, relatos, música, entre otros elementos, y estuvo a cargo de organizaciones diferentes, convocadas por el Colectivo Cueca Sola. Algunos de los colaboradores fueron la Asamblea de Estudiantes Secundarios (ACES), Guerrilla Marika y Banda Exuberante, Red de Actrices Chilenas, Sitio de Memoria Ex Clínica Santa Lucía, Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, Coordinadora Nacional de Migrantes, entre otras que acompañaron la caminata.

La acción del 2022 buscó visibilizar distintos sitios de memoria ubicados en el centro de Santiago, muchos de ellos, invisibilizados en el tránsito cotidiano. En este sentido, la performance activa relatos continuamente borrados, a partir de ‘marcas territoriales’ que son instaladas a través del cuerpo, la palabra, los objetos y la música en cada lugar. Se trata de lugares que se sustraen de las narrativas hegemónicas e institucionales sobre la memoria, disputando o tensionando sus sentidos y evidenciando el conflicto con ellas. Ejemplo de ello lo constituyen el caso del Jardín de la Resistencia en la Plaza Dignidad o Baquedano, o la esquina en que la artista Mónica Briones fue asesinada, que hoy es recuperado como parte de las memorias de la visibilidad lesbica. Este ejercicio dejó en evidencia las disputas por el pasado y sus resonancias en el presente, tanto en lo que respecta a la legitimación del relato del consenso –instalado en los noventa por los partidos de centro-izquierda, aliados en La Concertación– como a la visibilización de las huellas dictatoriales en nuestra sociedad.

Por otra parte, el 11 de septiembre de 2023, se convocó una acción colectiva masiva frente al Palacio de La Moneda, organizada en coordinación con el Colectivo Sequía, integrado en su mayoría por artistas y activistas disidentes sexuales. Esta vez, se danzaron 50 Cuecas Solas, cada una de ellas conectada con la otra por una gestualidad común, que evocaba la idea del ‘contagio’, y por un relato que buscó recuperar un hito de la represión y un hito de la resistencia por cada año. La acción inició en el mismo horario que tuvo lugar el bombardeo a La Moneda el 11 de septiembre de 1973 y se realizó en paralelo al acto conmemorativo oficial, organizado por el gobierno, que transcurrió en la Plaza de la Constitución, patio

trasero del edificio de gobierno.⁴ Esta acción se caracterizó por el espíritu de denuncia y persistencia en la búsqueda de justicia y por la construcción de relatos generacionales con enfoques interseccionales, que recuperaban historias de violencia y de resistencia de diversas comunidades políticas, indígenas, sexo-genéricas, migrantes, entre otras, finalizando, cada uno de ellos, con fraseos que señalaban: “Yo no lo viví, pero (me commueve), (hago de esta lucha la mía), (me enorgullece)...” o “Yo lo viví y (no lo olvido), (no perdonó), (continúo luchando).”

Esta intervención se convirtió en una de las más relevantes en el ámbito de las conmemoraciones no oficiales en Santiago, y explicitó las tensiones con las políticas de memoria del gobierno encabezado por Gabriel Boric, que, según lo expuesto anteriormente en este artículo, apuntaron a normar y encausar la participación de los movimientos sociales. Lo anterior se expresó en el uso del espacio público: frente a la imagen del Palacio de La Moneda cercado, mientras en la Plaza de la Constitución tiene lugar el acto oficial dedicado al 11 de septiembre, literalmente en la vereda contraria, se emplaza la acción de los colectivos. El carácter efímero de la performance, la disposición circular-ritual de los manifestantes, y las texturas diversas de los cuerpos en movimiento, contrastan con las líneas verticales del centro cívico de Santiago y marcan una suerte de excepción en el paisaje vacío: una metáfora de la política de la insistencia desde la vulnerabilidad que asumen estas organizaciones.

Resistencias al negacionismo

Tal como señalamos al inicio de este artículo, la práctica político-estética del colectivo Cueca Sola se inscribe en la trayectoria de los activismos del cuerpo del movimiento por los derechos humanos y la vida en Chile, desde la dictadura hasta nuestros días. Dichas prácticas están marcadas por una política que opera desde el reconocimiento de la vulnerabilidad, lo cual supone, tal como señala Nelly Richard (2020), construir lenguajes que sean capaces de acoger dicha experiencia y que, por otro lado, posean la plasticidad necesaria para su resignificación. O, siguiendo a la poeta argentina Alicia Genovese, “que puedan alojar el pasado con sus brillos y necesarias oscuridades, en la materialidad del presente” (2010, 73). Estas características de la propuesta del Colectivo Cueca Sola, contribuyeron a sostener la práctica y la orgánica política en un momento de afectos frágiles, relacionados con la desesperanza, el agotamiento y la derrota.

Considerando este marco general, creemos que la acción política del Colectivo Cueca Sola contra el negacionismo se despliega en distintos ámbitos, que pueden observarse en las intervenciones reseñadas en este artículo. En primer lugar, está lo que hemos denominado una política de la insistencia, descrita por César Barros como una manifestación “sin verdadera

⁴ Vale la pena señalar que las actividades oficiales estuvieron marcadas por tensiones con las organizaciones sociales, por haber exigido credenciales para asistir tanto a la marcha pública como al acto y por instruir el cierre de las calles y pasos peatonales del centro de Santiago durante las actividades, dificultando el libre desplazamiento y la participación masiva. Además, se criticó el fuerte contingente policial y la represión injustificada durante la tradicional romería que cada año se realiza hacia el memorial de detenidos desaparecidos y ejecutados políticos, ubicado en el Cementerio General.

pureza, nunca repitiéndose idéntica a sí misma, siempre yendo más allá de sus límites” (2017, 22). Esto se expresaría, por una parte, en el trabajo consciente de profundizar y actualizar la comprensión sobre las violaciones a los derechos humanos, así como de ampliar la denuncia contra la impunidad y los recursos expresivos para la interpellación política. Por otra parte, esta política de la insistencia queda de manifiesto en la decisión de visibilizar y construir trayectorias de resistencias histórico-políticas, densificando así el contenido de las acciones. De esta manera, la insistencia no solo actúa como una herramienta que rearticula la denuncia contra la impunidad y expresa las continuidades de las violencias, sino que también entrama diferentes prácticas históricas de resistencia, entregando herramientas que buscan inflexionar los relatos clausurantes y alimentar los repertorios de acción colectiva de los movimientos sociales. De este modo, se profundiza en la comprensión de las violaciones a los derechos humanos como una constante que se instala en el territorio latinoamericano en términos diacrónicos y sincrónicos, desde la colonización hasta el presente. En segundo lugar, el negacionismo es confrontado desde el establecimiento de puentes transgeneracionales que permiten la visibilización de las secuelas traumáticas y el reconocimiento de afectos y herencias de militancias y luchas políticas de larga duración. En este sentido, el relato fragmentado en distintas enunciaciones, en la intervención de 2023, señaló, por ejemplo:

1979. Se promulga el Plan Piñera, que destruye las organizaciones sindicales, despolitiza el mundo del trabajo y sigue vigente hasta el día de hoy. Se crea el Programa de Protección a la Infancia Dañada por los Estados de Emergencia, PIDEE, para resguardar a niños, niñas y adolescentes víctimas de la dictadura. Yo y mis primos lo vivimos siendo niños y nos marcó para siempre.

1983. El obrero Sebastián Acevedo decide inmolarse frente a la Catedral de Concepción, pidiendo la liberación de sus hijos secuestrados por la CNI. El 11 de mayo es el Primer Paro Nacional, que concentra la fuerza de la resistencia en las calles de todas las ciudades del país. Yo lo viví siendo niña y no lo olvido.

En tercer lugar, es posible reconocer cierta actitud negacionista en discursos presentes al interior de la propia izquierda política, caracterizados por una retórica anclada en el daño, que invisibiliza las historias de resistencia y los proyectos revolucionarios que se encuentran a la base; o bien, centrados justamente en lo contrario, es decir, que exaltan acríticamente una épica heroica autoritaria, patriarcal y adultocéntrica, que niega las secuelas traumáticas y los efectos individuales y sociales de la violencia sobre los cuerpos y las subjetividades. Además, podemos establecer que esta actitud negacionista al interior de la izquierda, también se hace presente a partir de un relato en primera persona, que se legitima en los vínculos consanguíneos y en la experiencia directa. En este sentido, los discursos de quienes no vivieron directamente la represión en dictadura, como de quienes nacieron después de ocurridos los hechos, son expulsados del círculo de voces que se posicionan como ‘más’ legítimas e inexpugnables. Frente a este fenómeno de negacionismo, la práctica del Colectivo Cueca

Sola propone la articulación de lenguajes críticos que sean capaces de horadar las narrativas marmolizantes y hegemónicas sobre el pasado, abrir posibilidades de resignificación, habilitar nuevas enunciaciones, y que permitan la emergencia de memorias y voces subterráneas.

Estos lenguajes críticos se construyen a partir del desplazamiento, entendido como figura estética y como acción de memoria: es decir, desplazamientos de cuerpos tradicionalmente autorizados para danzar; gestualidades disruptivas en el contexto de los códigos corporales de la conmemoración; afectos diversos, desapegados del núcleo del sufrimiento y la melancolía; imágenes vitales y cotidianas, y objetos y materialidades que actúen como símbolos, pero que también movilicen reflexiones desde su propia potencia expresiva, en tanto portadores de memorias no humanas (memorias de los territorios, memorias de la acción de protesta callejera, memorias de la ciudad, entre otras).

Otra dimensión en la que este colectivo tensiona el negacionismo se relaciona con la necesidad de recomponer los lazos sociales resquebrajados por las políticas dictatoriales y postdictatoriales. Esto se expresa en el carácter ritual de las intervenciones, que tiene lugar en el recorrido colectivo que señala las huellas invisibilizadas de la violencia en la ciudad, en el caso de la intervención del 2022, o que construye un espacio circular de encuentro, que contrasta con la geometría urbana, en el caso de la intervención del 2023.



Fig. 5. Intervención 50 años, 50 Cuecas Solas, 2023. Los y las manifestantes construyen un espacio circular mientras acontece la acción del Colectivo Cueca, frente al Palacio de La Moneda. Foto: Archivo Colectivo Cueca Sola, cortesía de Bruno Torres Meschi.

En ambos casos, la dimensión ritual surge de la evocación de los cuerpos ausentes desde los propios cuerpos (presentes), todos ellos atravesados de distintos modos por las violencias, así como por la repetición —nunca idéntica— de la Cueca Sola (Gallardo, Guzmán y Medalla, 2023). Tanto la repetición, como la disposición espacial dan cuenta de una temporalidad suspendida, una interrupción gracias a la cual es posible acoger las fragilidades comunes, recordar, denunciar y desear en colectivo, y renovar, como en todo rito, las fuerzas que propician la política de la insistencia. Finalmente, parte de la trayectoria en la que se inscriben estas intervenciones, se vincula con la disputa histórica de los movimientos de resistencia en dictadura por los sentidos hegemónicos de lo nacional. En el Caso del colectivo Cueca Sola, esto se actualiza en varios niveles:

1. La construcción de relatos que recuperan nuevos sujetos y dimensiones de la historia política nacional. Por mencionar algunos ejemplos, la intervención “50 años, 50 cuecas solas” integra en su relato cronológico figuras que no han sido parte de la memoria discursiva hegemónica de la izquierda, tales como la artista lesbiana Mónica Briones, asesinada el año 1984; la migrante haitiana Joan Florvil, víctima de racismo, muerta en extrañas circunstancias en una comisaría de carabineros en 2017 o la voz de familiares de genocidas y represores que se organizan para luchar por la justicia a partir del mismo año. Los textos declamados públicamente señalan:

1984. En el centro de Santiago, es asesinada a golpes la escultora y pintora Mónica Briones, por ser lesbiana. Este crimen de odio originó el día de la visibilidad lésbica e inspiró el nacimiento de la Colectiva Lésbica Ayuquelén. Yo no lo viví, pero también resiste cada día frente a la discriminación por ser disidente sexual.

2017 Joan Florvil, es acusada de mala madre, arrestada y muere víctima del clasismo, el racismo y la violencia patriarcal. Por ser mujer, haitiana, migrante y por no hablar español. El mismo año, una voz inesperada comienza a escucharse en el mundo de los derechos humanos: son los hijos, hijas y familiares de los genocidas y represores que se organizan para denunciar la presencia del horror dentro de sus familias y unirse a la lucha contra la impunidad. Yo lo viví y me commueve.

2. Proponiendo rupturas en las coreografías y gestualidades de la cueca, danza nacional, lo que permite la activación desde la danza de sujetos que no necesariamente conocen la técnica dancística y abre espacio a la experimentación estético-política, ampliando así los significados asociados a la simbólica nacional.



Fig. 6. Intervención *Calles caminadas*, 2022. El Colectivo Guerrilla Marika realiza una acción por las memorias de las disidencias sexogenéricas en las esquinas de Irene Morales con Merced, en Santiago, donde se ubica el Memorial a Mónica Briones, asesinada por ser lesbiana visible, el 9 de julio de 1984. Foto: Archivo Colectivo Cueca Sola, cortesía de José Aguilera.



Fig. 7. Intervención *50 años, 50 Cuecas Solas*, 2023. Un@ integrante del Colectivo Sequía danza la Cueca Sola en memoria de Mónica Briones. Foto: Archivo Colectivo Cueca Sola, cortesía de Francia Soto.

3. Emplazando las acciones en espacios públicos marcados por discursos que desafían la institucionalidad vigente, la normatividad de la ciudad y los modos de habitarla en el contexto neoliberal. Ejemplo de ello es la elección del Jardín de la resistencia como espacio de apertura de la intervención del 2022; de la Ex clínica Santa Lucía, espacio de memoria no tradicional, que destaca por el esfuerzo de la autogestión y la falta de reconocimiento institucional; la Plaza de Armas, configurada como un espacio complejo de memorias andinas, migrantes, de la comunidad LGBTIQ+, de las resistencias que se articularon al alero de la iglesia en dictadura, entre otras; o las escalinatas de la Biblioteca Nacional, escogidas para recuperar las memorias de los movimientos feministas y de resistencia antidictatorial, en tanto se constituye como espacio icónico de encuentro de manifestantes en el contexto de la protesta callejera durante la dictadura.

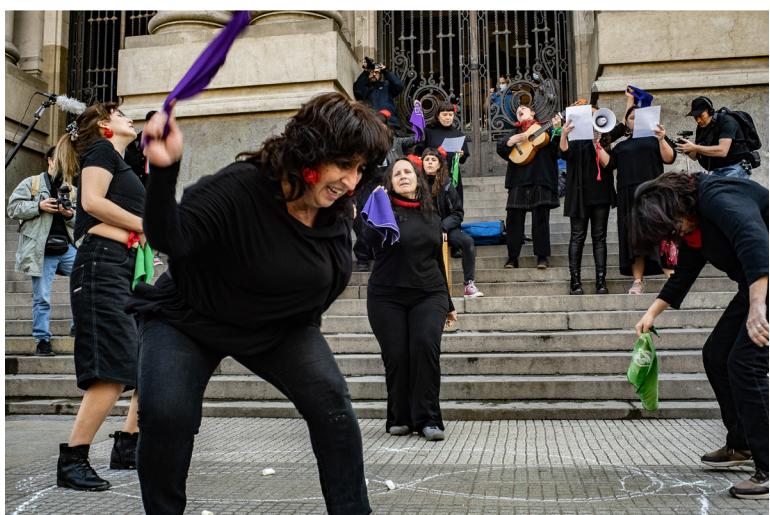


Fig. 8. Intervención *Calles caminadas*, 2022. Acción de la Red de Actrices Chilenas (RACH), quienes recuperan las memorias de las luchas de las mujeres por la defensa de los derechos humanos, en las escalinatas de la Biblioteca Nacional, utilizando pañuelos verdes y morados, que son representativos de las luchas feministas en América Latina. Foto: Archivo Colectivo Cueca Sola, cortesía de José Aguilera.



Fig. 9 y 10. Intervención Calles caminadas, 2022, Plaza de Armas de Santiago. Un integrante de la Coordinadora Nacional Migrante danza la Cueca Sola portando la bandera de México. En la fotografía siguiente, integrantes de la Coordinadora Nacional Migrante portan un cartel que dice “Somos un mismo pueblo y hacemos la misma historia”. En el lienzo se observan imágenes que retratan a personas migrantes detenidas desaparecidas y ejecutadas políticas por la dictadura de Pinochet. Fotos: Archivo Colectivo Cueca Sola, cortesía de José Aguilera.



A modo de síntesis, podemos afirmar que, el contexto chileno actual, en que la falta de una definición clara por parte del Estado respecto del proceso de transición a la democracia, los procesos de justicia y las violaciones a los derechos humanos cometidas en el 2019, ha permitido la proliferación de discursos negacionistas, exacerbados por la retórica de superación de la Revuelta, la derrota constituyente y la persistencia de la Constitución creada en dictadura. Ante este panorama, es crucial la búsqueda de referentes, textos, afectos y gestos que alimenten la esperanza y aporten en la construcción de nuevas imágenes posibles para la vida. El Colectivo Cueca Sola destaca en este contexto por su estética-política “de la insistencia”, que apunta a profundizar la comprensión de las violaciones a los derechos humanos y de la impunidad. La construcción de “imágenes-esperanzas”, la recomposición de los lazos sociales y la recuperación de las historias de la resistencia en clave de larga duración, son elementos centrales en esta propuesta. Por otra parte, la Cueca Sola, comprendida como una herramienta de resistencia, heredada a los movimientos sociales por las mujeres de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, se ha convertido en un vehículo de denuncia que desafía los discursos sobre lo nacional y disputa las narrativas hegemónicas sobre el pasado, a partir del gesto persistente de la “desprivatización” de las memorias y las aperturas generacionales e interseccionales.

En este sentido, las acciones que aquí se estudiaron se caracterizan por su carácter ritual, la evocación de cuerpos ausentes y la repetición de la Cueca Sola, lo que produce una temporalidad suspendida, que permite recordar, denunciar y desear en colectivo. De este modo, establecemos que esta práctica artística y de memoria confronta el negacionismo en diferentes niveles. En primer lugar, a partir de su “política de la insistencia”, comprendida como un gesto crítico, que profundiza la comprensión sobre las secuelas históricas de las violencias latinoamericanas, amplía las denuncias contra la impunidad, visibiliza y construye trayectorias activistas y de resistencia, que, en su encuentro, posibilitan resignificaciones y nuevos modos de enunciar lo político. Es decir, que en el desplazamiento de cuerpos y gestualidades, la búsqueda por representar afectos diversos, la exploración con objetos y materialidades con potencia expresiva, se alojaría la intención de convocar imaginaciones políticas capaces de fisurar los discursos de odio y las narrativas institucionales sobre el pasado, e instalar en el debate público otros modos de hacer comunidad y de proyectar el futuro. Así también, observamos que los puentes transgeneracionales que caracterizan la puesta en escena de estas acciones, visibilizan las secuelas traumáticas y permiten el reconocimiento de afectos y legados de militancias y memorias políticas de larga data, tanto en Chile como en América Latina. En esta misma línea, el carácter ritual que se invoca en cada acción, contribuye a la recomposición de los lazos sociales; vínculos que surgen en el descubrimiento de lenguajes propios, que, a su vez, contribuyen a la elaboración colectiva de los duelos sociales, fortaleciendo el ejercicio político democrático. Estas acciones, entonces, no solo disputan sentidos sobre la memoria del pasado y su influencia en el presente, sino que aportan a la reparación del cuerpo comunitario, recuperando dimensiones de la historia política que, a través de las rupturas estéticas, particularmente de la cueca, desafían la institucionalidad vigente y cuestionan sus interpretaciones acerca de lo público.

Bibliografía

- “Antiwar Songs (AWS): Conjunto folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos - Cueca sola”. Canzoni contro la guerra. <https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=48152&lang=en>. Consultado el 15 de diciembre de 2023.
- Barros, Cesar. 2017. “Desaparición, Danza, Insistencia: Variaciones De La Cueca Sola.” *Seminario Trans-incorporados*, Lab Crítica, 1-24.
- Bassaure, Mauro. 2023. “Balance de una conmemoración: Justificación, contexto y deuda de la posdictadura.” *Ciper*, 22 de septiembre 2023. <https://www.ciperchile.cl/2023/09/22/balance-de-una-conmemoracion/>.
- Benjamin, Walter. 2009. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles. Santiago: Lom.
- Boric, Gabriel. 2022. “Discurso de S.E. el Presidente de la República, Gabriel Boric Font, al encabezar la ceremonia de inauguración de la estatua en homenaje al ex-Presidente Patricio Aylwin Azócar.” *Prensa Presidencia*, 30 de noviembre 2022. <https://prensa.presidencia.cl/lfi-content/uploads/2022/11/30.11.2022-inauguracion-estatua-ex-presidente-patricio-aylwin-azocar.pdf>. Consultado el 21 de agosto 2024.
- Colectivo Cueca Sola. <https://www.instagram.com/colectivocuecasola/?hl=es>. <https://www.facebook.com/cuecasola/>.
- Comisión Chilena de Derechos Humanos. 1999. *Nunca más en Chile. Síntesis corregida y actualizada del informe Rettig*. Santiago: LOM.
- Didi-Huberman, Georges. 2017. *Sublevaciones*. Buenos Aires: Eduntref.
- Gallardo, Milena y Tania Medalla. 2019. “Para una política de la insistencia: trayectorias y desplazamientos de la “Cueca Sola” en Chile (1978-2019)”. *Index, revista de arte contemporáneo* n.º 08 (diciembre): 193-200. <https://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/292>
- Gallardo, Milena, Daniela Guzmán, y Tania Medalla. 2023. “Une danse qui ne cesse d’interroger. Rituel, gestuelle et mémoire dans la pratique du collectif Cueca Sola (Chili, 1978-2019),” *Danses et rituels*, editado por Laura Fléty. París: Centre National de la Dance, París, Francia.

- Garcés, Mario y Daniela Zubicueta. 2022. “Verdad y justicia en la transición a la democracia en los años noventa: políticas del Estado y movimiento de Derechos Humanos.” *Revista de Historia (Concepción)* 1, n.º 29 (junio): 461-94. <https://doi.org/10.29393/rh29-18vjmd20018>.
- Genovese, Alicia. 2010. “Entre la ira y el arte del olvido: testimonio e imagen poética.” En *Recordar para pensar, memoria para la democracia: la elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*, editado por Tania Medalla, Alondra Peirano, Olga Ruiz y Regine Walch. Santiago: Fundación Heinrich Böll.
- “Honorable Cámara de Diputadas y Diputados – Chile”. 2023. Honorable Cámara de Diputadas y Diputados - Chile. <https://www.camara.cl/legislacion/ProyectosDeLey/tramitacion.aspx?prmID=11939>. Consultado el 15 de diciembre 2023.
- Jelin, Elizabeth. 2007. “Víctimas, familiares y ciudadanos/as: las luchas por la legitimidad de la palabra.” *Cadernos Pagu* 29 (julio-diciembre): 37-60. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644816>.
- Lavín, Vivian. 2023. “Chile: El perdón en la medida de lo posible.” *diarioUchile*, 20 de octubre 2023. <https://radio.uchile.cl/2016/10/20/chile-el-perdon-en-la-medida-de-lo-possible/>.
- Luther, Jörg. 2008. “El antinegacionismo en la experiencia jurídica alemana y comparada.” Traducido por Francisco Durán Ruiz. *Revista de Derecho Constitucional Europeo* 5, no. 9: 247-295. <http://bcn.cl/286yf> .
- Richard, Nelly. 2020. “Del descontrol de la revuelta al control de la pandemia.” *Canales de la Universidad de Chile* 17: 421-436.
- Rojas Castillo, Jaime. 2022. “Principales aspectos del negacionismo en Chile.” *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, Asesoría Técnica Parlamentaria*.
- Trabucco, Alia. 2022 “Entre la urgencia y la paciencia.” *Anfibía*, 9 de septiembre 2022. <https://www.revistaanfibia.cl/entre-la-urgencia-y-la-paciencia/>.
- Vidal, Hernán. 2022. *El movimiento contra la tortura Sebastián Acevedo. Derechos humanos y la producción de símbolos nacionales bajo el fascismo chileno*. Santiago de Chile: Mosquito Comunicaciones.
- “Yeguas del Apocalipsis”. 2023. Yeguas del Apocalipsis. <http://www.yeguasdelpocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>. Consultado el 15 de diciembre 2023.

Portales, F. (2021, 25 agosto). “*Negacionismo constituye expresión de crueldad y odio*”, 15 de agosto 2021. <https://radio.uchile.cl/2021/08/25/negacionismo-constituye-expresion-de-crueldad-y-odio/>

Weibel Barahona, Mauricio. 2020. “Balance penal del estallido: Fiscalía investiga a 466 agentes del Estado y gobierno acusa a 3.274 personas de cometer actos violentos.” *Ciper*, 15 de julio 2020. <https://www.ciperchile.cl/2020/07/15/balance-penal-del-estallido-fiscalia-investiga-a-466-agentes-del-estado-y-gobierno-acusa-a-3-274-personas-de-cometer-actos-violentos/>. Consultado el 21 de agosto 2024.

Weibel Barahona, Mauricio. 2021. “Fiscalía ya cerró sin formalizados el 46% de las causas por violaciones de DD.HH. ocurridas en el estallido social: 3.050 casos” *Ciper*, 12 de marzo 2021. <https://www.ciperchile.cl/2021/03/12/fiscalia-ya-cerro-sin-formalizados-el-46-de-las-causas-por-violaciones-de-dd-hh-ocurridas-en-el-estallido-social-3-050-casos/>. Consultado el 21 de agosto 2024.

SUMMARY

Opening Cracks in the Darkness: Memory, Affection, and Resistance to Denialism in Chile through the Feminist Activism of the Cueca Sola Collective¹

Milena Gallardo Villegas²

Tania Medalla Contreras³

Abstract

This article addresses the role of cultural activist practices of memory and human rights in Chile, especially in the context of the *coup d'état*'s 50th anniversary commemorations. Within this context, it highlights the practice of the Cueca Sola Collective, of which both authors are part of, and its most recent actions, *Calles caminadas* (Streets that have been walked) and *50 años, 50 cuecas solas* (50 years, 50 cuecas solas).

The article reflects on the complexity of resisting in the face of denialist narratives and the deepening of neoliberalism in the region, especially after the defeat of the Constitutional Project of 2022, the pandemic, the rise of Javier Milei in Argentina, among other milestones that reveal a deep socio-political crisis. The governing political scene in Chile has installed a narrative about memory prolonging that of the concertación's first governments, marked by a fearful and faint will for justice, which is not only insufficient, but also complicit with impunity. This emphasizes the need to persevere in collective organization and in denouncing state violence, as well as to build new images and possibilities for life, in a dialogue that includes concepts such as patience and urgency from the feminist struggle, as well as the importance of "imágenes-esperanzas" (images-hopes) from the cultural resistance.

Keywords: Chile · cultural memory · negationism · human rights movements · Cueca Sola.

1 "This article is part of the Fondecyt Project 1221754 "Collective memories and practices of resistance in the 2019 social uprising in Chile" and the Núcleo Memorias, Movimientos Sociales y Producción artístico-cultural (Memories, Social Movements and Artistic-Cultural Production Nucleus) (NIMSAC) of the University of Chile.

2 Professor at the Universidad Academia de Humanismo Cristiano. She holds a PhD in Chilean and Latin American Literature (U. de Chile) and a Master in Cultural Studies (Universidad Arcis - Clacso). She is responsible for the Fondecyt Postdoctoral Project "Aesthetics, affects and political action in Contemporary Women's Cinema: a Re-reading of the political documentary from the Southern Cone of Latin America (Chile, Argentina, Uruguay, and Paraguay. 2010-2020). She is a member of the Cueca Sola Collective. milena.gallardo@uacademia.cl.

3 Professor at the Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. She holds a PhD in Philosophy with a major in Aesthetics and Art Theory (U. of Chile); she is a member of the Network Politics and Aesthetics of Memory and the Research Unit on Memories, Social Movements, and Artistic-Cultural Production". She is a member of the Cueca Sola Collective. tmedallac@gmail.com.

This paper addresses the phenomenon of denialism in Chile, which is defined as a denial, justification, minimization or exaltation of human rights violations, which is manifested through the ideologically motivated rejection of historical or scientific evidence. In Chile, this matter gained relevance in the public sphere during the Ethics Commission of the Constitutional Convention in 2021, where denialism was sanctioned as an expression of cruelty and hatred towards victims of crimes against humanity. Although it is not criminalized in Chilean law, there have been legal debates about its regulation, including legislative proposals that link denialism with incitement to violence and hatred. It also discusses the relationship between denialism and the lack of justice and the insufficient comprehensive reparation policies in Chile, aggravated by the electoral rise of the extreme right. The text points out that about 46% of the human rights violations that occurred in 2019 are yet to receive justice, generating a process of social retraumatization.

Against this background, the Cueca Sola Collective, created in 2013, has consolidated a political and aesthetic-cultural action that challenges the historical and patriarchal denialism rooted in Chilean society. Their proposal focuses on the *cueca sola*, a dance created in 1978 by the Conjunto Folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (Folkloric Ensemble of the Association of Relatives of the Detained and Disappeared), which was used as a tool to denounce political disappearance during the Pinochet dictatorship. This expression is retrieved and resignified in the Collective's practice, with the goal of deprivatizing memories and exploring other affective and gestural possibilities for remembering, shifting a symbolic and political transition from mourning to hoping.

In its activist practice, the Cueca Sola Collective articulates a proposal that is critically posed against the hegemonic narratives of memory in Chile, from an intersectional approach which seeks to make them visible not only memories of the victims of the dictatorship, but also the struggles of other oppressed groups, such as sexual diversity, indigenous and migrant communities. The Cueca Sola Collective's critical perspective of the dominant narratives around memory is revealed in its activist practice through the movement of bodies, gestures, affections, images and objects used in the action of remembering, which are analyzed in this article based on two recent performative interventions *Calles Caminadas* (Streets that have been walked), 2022, and *50 años, 50 cuecas solas* (50 years, 50 cueca solas), 2023.



Fig. 1. Demonstrations at Plaza Baquedano, 25 November 2019, Santiago de Chile. Photo: Karla Riveros, 2019. Wikimedia commons. CC BY-SA 4.0.



Fig. 2. Plaza Baquedano, Santiago de Chile. Photo: Carlos Figueroa Rojas, 2023. Wikimedia commons. CC BY-SA 4.0.



Fig. 3. The Cueca Sola, Luis Navarro, 1978. Photo: courtesy of the author.



Fig. 4. Photographic record of Cueca Sola intervention, September 2015, National Stadium. Photo: Cueca Sola Collective archive. Courtesy of Paula Godoy.



Fig. 5. Intervention 50 years, 50 cuecas solas, 2023. Protestors form a circular space while the action of Colectivo Cueca takes place in front of the Palacio de La Moneda. Photo: Cueca Sola Collective archive, courtesy of Bruno Torres Meschi.



Fig. 6. Intervention *Calles caminadas*, 2022. The Guerrilla Mariika Collective performs an action for the memories of sex-gender dissidence on the corners of Irene Morales and Merced streets, in Santiago, at the Memorial to Mónica Briones, murdered for being a visible lesbian on July 9, 1984. Photo: Cueca Sola Collective archive, courtesy of José Aguilera.



Fig. 7. Intervention 50 years, 50 cuecas solas, 2023. A member of Colectivo Sequía dances the Cueca Sola in memory of Mónica Briones. Photo: Cueca Sola Collective archive, courtesy of Francia Soto.



Fig. 8. Intervention *Calles caminadas*, 2022. Action by the Red de Actrices Chilenas (RACH), who recover the memories of women's struggles for the defense of human rights, on the steps of the National Library, using green and purple handkerchiefs, which are representative of feminist struggles in Latin America. Cueca Sola Collective archive, courtesy of José Aguilera.



Figs. 9 and 10. Intervention Calles caminadas, 2022, Plaza de Armas, Santiago. A member of the Coordinadora Nacional Migrante dances the cueca solo carrying the Mexican flag. In the following photograph, members of the National Migrant Coordinating Committee carry a sign that reads "We are the same people and we make the same history". On the canvas are images portraying migrants who were detained, disappeared and politically executed by the Pinochet dictatorship. Cueca Sola Collective archive, courtesy of José Aguilera.

Bibliography

- Antiwar Songs (AWS). “Conjunto folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos - Cueca sola.” *Canzoni contro la guerra*. Accessed Dicember 15, 2023. <https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=48152&lang=en>.
- Barros, Cesar. 2017. “Desaparición, Danza, Insistencia: Variaciones De La Cueca Sola.” *Seminario Trans-incorporados, Lab Crítica*, 1-24.
- Bassaure, Mauro. 2023. “Balance de una conmemoración: Justificación, contexto y deuda de la posdictadura.” *Ciper*, September 22, 2023. <https://www.ciperchile.cl/2023/09/22/balance-de-una-conmemoracion/>.
- Benjamin, Walter. 2009. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Translation, introduction and notes by Pablo Oyarzún Robles. Santiago: Lom.
- Boric, Gabriel. 2022. “Discurso de S.E. el Presidente de la República, Gabriel Boric Font, al encabezar la ceremonia de inauguración de la estatua en homenaje al ex-Presidente Patricio Aylwin Azócar.” *Prensa Presidencia*, November 30, 2022. Accessed August 21, 2024. <https://prensa.presidencia.cl/lfi-content/uploads/2022/11/30.11.2022-inauguracion-estatua-ex-presidente-patricio-aylwin-azocar.pdf>.
- Colectivo Cueca Sola. Accessed Dicember 15, 2023. <https://www.instagram.com/colectivo-cuecasola/?hl=es>. <https://www.facebook.com/cuecasola/>.
- Comisión Chilena de Derechos Humanos. 1999. *Nunca más en Chile. Síntesis corregida y actualizada del informe Rettig*. Santiago: LOM.
- Didi-Huberman, Georges. 2017. *Sublevaciones*. Buenos Aires: Eduntref.
- Gallardo, Milena, y Tania Medalla. 2019. “Para una política de la insistencia: trayectorias y desplazamientos de la ‘Cueca Sola’ en Chile (1978-2019).” *Index, revista de arte contemporáneo* 8 (Dicember): 193-200. <https://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/292>.
- Gallardo, Milena, Daniela Guzmán, y Tania Medalla. 2023. “Une danse qui ne cesse d’interroger. Rituel, gestuelle et mémoire dans la pratique du collectif Cueca Sola (Chili, 1978-2019).” In *Dances et rituels*, edited by Laura Fléty. Paris: Centre National de la Dance.
- Garcés, Mario, y Daniela Zubicueta. 2022. “Verdad y justicia en la transición a la democracia en los años noventa: políticas del Estado y movimiento de Derechos Humanos.” *Revista de Historia (Concepción)* 29 (1): 461-94. <https://doi.org/10.29393/rh29-18vjmd20018>.

- Genovese, Alicia. 2010. "Entre la ira y el arte del olvido: testimonio e imagen poética." En *Recordar para pensar, memoria para la democracia: la elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*, edited by Tania Medalla, Alondra Peirano, Olga Ruiz and Regine Walch, 151-68. Santiago: Fundación Heinrich Böll.
- Honorable Cámara de Diputadas y Diputados – Chile. 2023. Accessed Dicember 15, 2023. <https://www.camara.cl/legislacion/ProyectosDeLey/tramitacion.aspx?prmlD=11939>.
- Jelin, Elizabeth. 2007. "Víctimas, familiares y ciudadanos/as: las luchas por la legitimidad de la palabra." *Cadernos Pagu* 29 (July-Dicember): 37–60. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644816>.
- Jelin, Elizabeth, and Victoria Langland, eds. 2003. Monumentos, memoriales y marcas territoriales. Serie "Memorias de la represión", vol. 5. Madrid: Siglo XXI de España.
- Lavín, Vivian. 2023. "Chile: El perdón en la medida de lo posible." *diarioUchile*, October 20, 2023. <https://radio.uchile.cl/2016/10/20/chile-el-perdon-en-la-medida-de-lo-posible/>.
- Luther, Jörg. 2008. "El antinegacionismo en la experiencia jurídica alemana y comparada." Translation by Francisco Durán Ruiz. *Revista de Derecho Constitucional Europeo* 5 (9): 247–95. <http://bcn.cl/286yf>.
- Richard, Nelly. 2020. "Del descontrol de la revuelta al control de la pandemia." *Canales de la Universidad de Chile* 17: 421–36.
- Rojas Castillo, Jaime. 2022. "Principales aspectos del negacionismo en Chile." *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, Asesoría Técnica Parlamentaria*.
- Trabucco, Alia. 2022. "Entre la urgencia y la paciencia." *Anfibía*, September 9, 2022. <https://www.revistaanfibia.cl/entre-la-urgencia-y-la-paciencia/>.
- Vidal, Hernán. 2022. *El movimiento contra la tortura Sebastián Acevedo. Derechos humanos y la producción de símbolos nacionales bajo el fascismo chileno*. Santiago de Chile: Mosquito Comunicaciones.
- Yeguas del Apocalipsis. 2023. Accessed Dicember 15, 2023. <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>.
- Portales, F. 2021. "Negacionismo constituye expresión de crueldad y odio." *Radio Universidad de Chile*, August 25, 2021. <https://radio.uchile.cl/2021/08/25/negacionismo-constituye-expresion-de-crueldad-y-odio/>.

Weibel Barahona, Mauricio. 2020. "Balance penal del estallido: Fiscalía investiga a 466 agentes del Estado y gobierno acusa a 3.274 personas de cometer actos violentos." *Ciper*, July 15, 2020. Accessed August 21, 2024. <https://www.ciperchile.cl/2020/07/15/balance-penal-del-estallido-fiscalia-investiga-a-466-agentes-del-estado-y-gobierno-acusa-a-3-274-personas-de-cometer-actos-violentos/>.

Weibel Barahona, Mauricio. 2021. "Fiscalía ya cerró sin formalizados el 46% de las causas por violaciones de DD.HH. ocurridas en el estallido social: 3.050 casos." *Ciper*, March 12, 2021. Accessed August 21, 2024. <https://www.ciperchile.cl/2021/03/12/fiscalia-ya-cerro-sin-formalizados-el-46-de-las-causas-por-violaciones-de-dd-hh-ocurridas-en-el-estallido-social-3-050-casos/>.

Artivismos feministas: teatralidades para la liberación

Lorena Verzero*

Abstract

El último estallido feminista ocupa un lugar central en las luchas por la transformación política y micropolítica, y desde su seno se han activado en todo el mundo cantidad de colectivos artísticos que operan transversalmente entretejiendo ideologías político-partidarias, tradiciones estéticas, e identidades locales, nacionales o regionales. En buena medida, los grupos activistas feministas recurren a la performance para visibilizar sus demandas. Ante esto, nos preguntamos ¿Qué ofrece la performance como herramienta para ser privilegiada por estos colectivos? ¿Es posible pensar en la construcción de “teatralidades feministas” como lenguaje común emergente? Para intentar dar respuesta a estas interrogantes, presentaremos tres experiencias del Cono Sur: la del Colectivo *Cueca Sola* (Chile), *Diez de cada diez* (Uruguay) y *#Juntas, libres e iguales* (Argentina). Una vez presentado el trabajo de estos colectivos, indagaremos en los modos de gestión, las formas de organización y las lógicas de cuidados que despliegan con la intención de pensar si es posible que se inscriban en una “estética teatral de la liberación”.

Palabras clave: Artivismo feminista • teatralidad • performance • liberación

* Investigadora Independiente del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina), con sede en el IIGG (Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA). Doctora en Historia y Teoría de las Artes, UBA, 2009. Es Profesora Titular de la materia Semiología en UBA XXI. Coordina el Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina (IIGG-UBA) y dirige el Programa de Posgrado en Actualización en Prácticas Artísticas y Política en América Latina (Facultad de Filosofía y Letras-UBA).

Introducción

Aparentemente, como intentaré argumentar, el retorno a la conciencia corporal y una búsqueda de colectivización de los cuerpos, de recuperación de un sentido de comunidad, junto a la exploración de caminos hacia la emancipación y de toma de decisiones con cierto margen de libertad, presentes como herramientas constitutivas de la performance, hacen que esta aparezca como uno de los lenguajes más recurridos. La performance, a su vez, operaría como vehículo de lo que Proaño Gómez (2020) comenzó a pensar como “teatralidad feminista”. Mi segunda hipótesis, entonces, sostiene que es posible considerar una teatralidad feminista como estética común materializada a través de la performance. Esa teatralidad estaría orientada a la puesta en valor de la vida, de una sociabilidad democrática y plena, con el “fin del patriarcado” como objetivo, y otros propósitos más inmediatos, como la denuncia de las violencias de género, la sanción de leyes nacionales de interrupción voluntaria del embarazo o la visibilización de femicidios, entre otras.

La estructura del artículo se organiza de la siguiente manera: una vez introducidos los objetivos, corpus, hipótesis de trabajo y marco teórico, se avanza en una definición operativa de artivismo a partir de la cual podemos pensar estas experiencias de activismo artístico feminista. Seguidamente, se presenta el trabajo de los colectivos y se brinda una aproximación crítica a los mismos que nos acerque respuestas a los interrogantes planteados al comienzo. Finalmente, se indaga en los modos de gestión, las formas de organización y las lógicas de cuidados que despliegan con la intención de pensar si es posible que se inscriban en una “estética teatral de la liberación”.

Desde los años 70 en América Latina, en un tiempo histórico acelerado, se instalaron los neoliberalismos, mayormente a partir de dictaduras cívico-militares seguidas de transiciones democráticas con alcances limitados en cuanto a la atención global de las demandas ciudadanas y, ya en los albores del siglo XXI, inflexiones progresistas que favorecieron las condiciones para un nuevo protagonismo popular en tensión con formas de derecha cada vez más radicalizadas que van accediendo al poder en la segunda década del siglo en distintos países. El objetivo general de mi investigación de largo alcance gira en torno al estudio de los modos de participación de la escena teatral y performática en los procesos sociales y políticos en la historia reciente de América Latina. En ese sentido, analizo la productividad de las prácticas artísticas en la formación y transformación de subjetividades y de identidades colectivas, la (re) significación de espacios, la construcción de memorias y la intervención ciudadana, entre otras problemáticas neurálgicas de las relaciones entre artes escénicas, política y sociedad. Como sostiene Proaño Gómez (2016) siguiendo a Villegas (2011), las prácticas artísticas son parte del desarrollo social y, por lo tanto, constituyen productos culturales que construyen “modos de existencia vinculados con el contexto histórico del productor y las estructuras políticas y sociales” (2016, 19). Las poéticas y los lenguajes estéticos se despliegan en relación dialéctica con los discursos sociales, es decir, se mueven al

compás de los procesos sociales y políticos de los que forman parte. Por lo tanto, los lenguajes estéticos necesariamente se modifican articuladamente con los cambios en el terreno de la política y lo político, y operan también en la transformación de esos campos (Laclau y Mouffe, 1987; Rancière, 2001; Mouffe, 2005; Laclau, 2005).

Es en ese marco que me he abocado a los modos en que se construyen las memorias en el teatro, específicamente, las memorias de los terrorismos de Estado en el Cono Sur. Estudiando la construcción de esas memorias, he observado que hacia el final de los gobiernos progresistas en el sur de América Latina, y con el avance de posiciones liberales en materia económica y conservadoras en lo cultural y lo político, se conformaron colectivos artísticos que comenzaron a activar en el espacio público, y al mismo tiempo, grupos que trabajaban en salas teatrales se volcaron a experiencias performáticas. Ese regreso a la activación artística más directa se dio en sintonía con la emergencia de otras memorias. Es decir, las experiencias de activismo artístico contemporáneas construyen memorias de las últimas dictaduras articuladas con otras memorias: de los pueblos originarios, memorias migrantes, racializadas, memorias feministas y de disidencias sexo-genéricas, entre las más visibles.

En ese mismo contexto, se gesta el último estallido feminista, que ocupa un lugar central en las luchas por la transformación política y micropolítica, y desde su allí se han activado cantidad de colectivos artísticos que operan transversalmente entretejiendo ideologías político-partidarias, tradiciones estéticas, e identidades locales, nacionales o regionales. Entre los colectivos artísticos activistas feministas en Argentina, entre muchos otros, es posible mencionar a Arda, Mujeres de Artes Tomar, Las Mariposas AUGe, Expresión Mole o FUNAS (un círculo al interior de FUNO, colectivo Fin de Un MundO), que comenzaron a activar en torno al año 2015 con la llegada al poder de un gobierno neoliberal. Si bien la mayor cantidad de grupos residen y accionan en la ciudad de Buenos Aires, las experiencias se extienden al interior del país, donde se formaron colectivos como Mujeres Teatristas de Tandil o se gestaron experiencias como *#Juntas, libres e iguales* en el municipio bonaerense de San Martín. En Chile, por ejemplo, se encuentran LASTESIS, la Yeguada Latinamericana o el Colectivo Cueca Sola, entre muchísimos otros, que también cobraron vigor hacia el tercer lustro de este siglo y ganaron visibilidad con el estallido social de octubre de 2019. En Uruguay, desde 2015 existen colectivos como los que llevan adelante las acciones *La caída de las campanas* y *Diez de cada diez*, o el colectivo Decidoras desobedientes.

Es posible afirmar que los grupos activistas feministas recurren a la performance como lenguaje estético para dar a conocer su punto de vista. Podríamos pensar que esto es así por mera coincidencia epocal, es decir, que el clima de época lleva a que cuando las demandas sociales son canalizadas desde el arte, esto se lleve a cabo a través de la performance, pero presumo que esa no es la única razón. Es por eso que, junto con Yanina Vidal (Verzero 2020, 17-18), me pregunto qué ofrece la performance que otras metodologías activistas no brindan para la canalización de las demandas sociales en

la actualidad. Y, seguidamente, aparece la interrogación sobre las relaciones que se dan entre activismo artístico y teatralidad. Como intentaré argumentar en lo sucesivo, mi hipótesis de partida sostiene que el retorno a la conciencia corporal y a una búsqueda de colectivización de los cuerpos, de recuperación de un sentido de comunidad, junto a la exploración de caminos hacia la emancipación y la toma de decisiones con cierto margen de libertad, presentes como herramientas constitutivas de la performance, hacen que esta aparezca como uno de los lenguajes más recurridos.

Abordaré en lo sucesivo las experiencias *Diez de cada diez*, las del Colectivo Cueca Sola y *#Juntas, libres e iguales* a partir del análisis de algunos de sus elementos más sobresalientes. En primer lugar, avanzaré en una definición operativa de artivismo a partir de la cual podemos pensar estas experiencias de activismo artístico feminista.

Artivismo: Una definición operativa

El arte activista, activismo artístico o el más recientemente denominado “artivismo”, ha atravesado el siglo XX y lo que va del siglo XXI explorando diferentes formas de intervención colectiva en los distintos escenarios. Las experiencias de activismo artístico contemporáneo realizado en y desde América Latina son, por supuesto, vastas y heterogéneas, y pueden ser observadas desde diferentes perspectivas críticas. La intención aquí es considerar puntos centrales en común que nos permitan pensarnos regionalmente a partir de elementos estético-políticos que sirvan a la construcción de una vida más plena.

Las experiencias artivistas contemporáneas intentan despertar a las sociedades de las ilusiones del neoliberalismo, señalando la violencia física y simbólica, subvirtiendo los usos del espacio público físico y virtual, subrayando el carácter antidemocrático de la hegemonía patriarcal y de los modos de organización social, política y económica que de él se desprenden y están naturalizados. Suelen ofrecerse como experiencias interdisciplinarias, transdisciplinarias o híbridas en sus condiciones estéticas y, en un sentido análogo, cuestionan la noción de autoría, proponiendo la colectivización de la práctica tanto en sus modos de producción como en su realización y en la concepción del espacio de recepción. El lugar del espectador/a es concebido como un lugar para la participación; el/la espectador/a es considerado/a participante y es convocado/a a integrar la experiencia de muy diversas maneras. Con esto se escinde la tradicional separación entre artistas y público, tendiendo a difuminarse las fronteras entre arte y activismo, creación artística y participación ciudadana, vida y obra.

Algunos de los colectivos se vinculan a movimientos sociales, feminismos, organismos de Derechos Humanos o agrupaciones de diferente índole, mientras que otros intervienen en la esfera pública de manera independiente, manteniendo distinto tipo de relaciones con las instituciones (desde la institución arte, hasta las instituciones culturales, teatrales,

políticas, universitarias, etc.), pero todas estas experiencias combinan un interés estético con una intencionalidad (micro)política directa, y se desarrollan de manera colectiva en el interregno entre el arte, la política, la comunicación y la performance. Los colectivos contemporáneos se caracterizan por configurar un tipo de activismo artístico que desafía no solo definiciones de ciudad y de ciudadanía, de corporalidad y de virtualidad, sino también la noción del arte y la experiencia estética como actividad relativamente autónoma de las lógicas dominantes.

El artivismo como práctica artístico-política entra en tensión con otro tipo de conceptos y prácticas que lo ponen en jaque, como el diseño (Groys 2016), y no está exento de aporías, contradicciones y paradojas (Expósito, Vidal y Vindel 2012, Delgado 2013, Verzero 2021). Estas se extienden desde la dificultad ideológica de tratar relaciones con instituciones oficiales o artísticas —como departamentos del Estado o museos— hasta la utilización de herramientas performáticas por colectivos que defienden posiciones de derecha. Tal es el caso del colectivo político Jóvenes Republicanos, una agrupación surgida durante la pandemia que defiende los valores de la república y la libertad, y tiene vínculos con el partido político de ultraderecha La Libertad Avanza, que ganó las elecciones nacionales en Argentina en 2023. Entre otras intervenciones, Jóvenes Republicanos firmó junto a Unión Republicana la resonada instalación de bolsas mortuorias frente a la casa de gobierno durante la movilización del “banderazo” el 27 de febrero de 2021, (véase Camezzana y Capasso, 2023). El “banderazo” fue convocado y promovido por el partido derechista Juntos por el Cambio, liderado por el ex presidente de la Nación Mauricio Macri en oposición al gobierno progresista del Frente de Todos, y se asentó sobre críticas a la gestión de la pandemia. Si bien no nos detendremos en estas problemáticas en esta ocasión, es preciso dejarlas planteadas, para complejizar la observación de las experiencias evitando el riesgo de la romantización.

Algunas experiencias feministas

Diez de cada diez (Uruguay)



MaraQuintero

Fig. 1. *Diez de cada diez*, Palacio Legislativo, Montevideo (Uruguay), 25 de noviembre, 2021. Foto: Mara Quintero.
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=2165252106959058&set=a.85150897833384>

Esta performance se realizó por primera vez el 8 de marzo de 2015 en la ciudad de Montevideo, dirigida por la artista visual uruguaya Valeria Píriz. Durante ese año la llevaron a cabo en diversas oportunidades en fechas vinculadas a la agenda feminista y en eventos de artes visuales, y luego se ha repetido con variantes cada 8 de marzo y otras fechas significativas hasta la actualidad. La obra tematiza la violencia de género y el título remite a que el cien por ciento de las mujeres alguna vez en su vida han sufrido violencia por motivos de género, tal como se enuncia en la performance: “Diez de cada diez mujeres son víctimas de violencia de género”.

La acción se suele desarrollar en espacios de la ciudad de Montevideo muy concurridos. Por ejemplo, en 2015 se realizó en las inmediaciones de la feria Tristán Narvaja, cerca del mediodía, en el horario de mayor afluencia de personas. En 2016, en la Plaza Independencia, mientras que en 2017 se realizó en el departamento de Treinta y Tres, en la Plaza 19 de Abril, y en 2022, en Canelones, por mencionar algunas de las intervenciones. Es decir, los espacios seleccionados son sitios públicos en los que se prevé que habrá una cantidad de transeúntes que serán partícipes de la experiencia.

Originalmente se trataba de diez performers, pero el número varía de una intervención a otra. La acción comienza con mujeres que irrumpen en la cotidianidad del lugar. Se encuentran vestidas de rojo y cada una de ellas representa un estereotipo femenino que se puede distinguir por el tipo de prendas, calzado y accesorios. Llegan con paso decidido a un lugar seleccionado como espacio escénico, se paran unas separadas de otras y dicen textos al público. Se utilizaron como fuente fragmentos del artículo “Uruguay no es un país para mujeres”, publicado en el diario *El Día* de Madrid del 5 de febrero de 2015, en el que en una comparación entre España y Uruguay se afirma que este último no es un país para mujeres, y el libro *La mujer, la higiene, su salud, su belleza*, del doctor René Vaucaire, publicado en 1929, en el que se expone cómo la medicina intervenía en la corporalidad de las mujeres. Como modo de contrainformación, las performers dicen sus parlamentos interpelando a los/las transeúntes con estadísticas de femicidios y acosos sufridos por mujeres en Uruguay.

En un segundo momento de la performance, algunas de ellas envuelven en papel film la cabeza y hombros de otras, de manera que, al quitar el film del cuerpo, el plástico queda erguido con la forma de un busto. Las performers colocan los bustos de papel film en el suelo y se retiran del espacio escénico. Así, el lugar que se había convertido en espacio escénico vuelve a convertirse en espacio público, pero ahora se encuentra sembrado de bustos efímeros de distinto tipo de mujeres que, en su conjunto, denuncian la violencia como conducta que atenta contra la integridad física, emocional y sexual de las mujeres basada en el género.

Colectivo Cueca Sola (Chile)

El colectivo chileno Cueca Sola plantea una revisita a la “cueca sola”, que es a su vez una variante del baile tradicional gestada en plena dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) por el conjunto folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos (AFDD) como denuncia de las violaciones a los Derechos Humanos que estaban ocurriendo. El conjunto folclórico de la AFDD bailó por primera vez la “cueca sola” el 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer, de 1978 en el Teatro Caupolicán. Esta variante de la cueca consiste en la sola presencia de la mujer que baila sin su compañero. Mientras que en el baile tradicional el acento estaba puesto en la seducción entre los dos bailarines, aquí se subraya la ausencia. Como modo de presentificar a ese cuerpo ausente, la mujer baila sola portando en su pecho una fotografía del desaparecido. La imagen singulariza la ausencia, le otorga rostro y nombre al compañero de baile ausente. La fotografía dota de corporalidad a esa ausencia y, al mismo tiempo, denuncia el asesinato por parte del poder represor. La potencia evocativa de la cueca sola le imprime a la experiencia un plus de afectación inevitable que es intrínseco a la relación presencia-ausencia.

Un hito en la historia de la cueca sola lo constituye la conocida intervención que Las Yeguas del Apocalipsis (para conocer sus obras ver <https://espaciopro21.wordpress.com/2019/10/05/yeguas-del-apocalipsis/>) llevaron adelante el 12 de octubre de 1988

en la Comisión Chilena de los Derechos Humanos. La acción se tituló *La conquista de América*. Pedro Lemebel y Francisco Casas, los integrantes de Las Yeguas, descalzos y con el torso desnudo, bailaron la cueca sobre un mapa de América del Sur cubierto con vidrios de botellas de Coca Cola. La acción vinculaba así la conquista de América con el imperialismo norteamericano. A medida que los pies de Lemebel y Casas se iban cortando, el mapa se iba manchando con sangre, como metáfora de la sangre que se derrama desde hace quinientos años desde los tiempos de la conquista y la derramada particularmente por los/las detenidos/as-desaparecidos/as.

El Colectivo Cueca Sola recoge la historia de apropiaciones de la danza folklórica y fija en su nombre la tradición popular, la denuncia del terrorismo de Estado, y la presencia del cuerpo a través del baile y la palabra. El reenvío a lo colectivo está inscrito en la danza popular y en el espacio vacío que subraya la ausencia del cuerpo del acompañante. En cada intervención bailan la cueca por distintas víctimas de violencia política, de femicidios e incluso en ocasiones han bailado por luchadoras sociales.

Si bien desde 2013 realizaban intervenciones aisladas, el 8 de marzo de 2016 llevaron a cabo la primera acción como colectivo.¹ La misma tuvo lugar en las afueras del Estadio Nacional, durante un partido en el que las selecciones de Chile y Argentina jugaban por las eliminatorias para el mundial de Rusia 2018. Ese día se conmemoraban los 40 años del golpe de Estado que dio comienzo formal a la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). La acción se tituló *Cueca de los dos pañuelos* y bailaron en memoria de lxs detenidxs-desaparecidxs por la última dictadura argentina y de todas las víctimas de la Operación Cóndor. Como es sabido, el Estadio Nacional de Chile ha sido centro de detención y tortura entre el 12 de septiembre y el 9 de noviembre de 1973, apenas comenzaba la dictadura de Pinochet.



Fig. 2. Colectivo Cueca Sola, *Cueca de los dos pañuelos*, Estadio Nacional de Chile, 24 de marzo de 2016. Foto: Cortesía Colectivo Cueca Sola.

¹ El colectivo se fundó el 27 de febrero de 2016, el 8 de marzo realizaron su primera acción como colectivo y posteriormente, el 24 de marzo de ese mismo año, hicieron la intervención por las conmemoraciones del golpe de Estado en Argentina, en el Estadio Nacional de Chile. Ver la convocatoria en sus redes sociales: <https://www.facebook.com/watch/?v=792655974198325>

#Juntas, libres e iguales (Argentina)

#Juntas, libres e iguales es la consigna con la que trabaja la Secretaría de Mujeres, géneros e Infancias de la Municipalidad de San Martín, bajo la conducción de Marcela Ferri. San Martín es uno de los partidos de la Provincia de Buenos Aires que limitan con la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la capital del país. Se trata de un aglomerado con una población de casi 450.000 habitantes y una superficie de menos de 60 km², que incluye zonas de clases medias y medias altas, junto a barrios muy humildes y postergados. En 2022 se propuso desde el municipio un proceso participativo de construcción de una intervención para el 8M que puso en juego lenguajes artísticos y performáticos, y que superó lo esperado en cuanto a participación, movilización y sentidos producidos (véase Verzero, coord., 2022).

Desde 2015 el Municipio de San Martín convoca a la movilización por el Día Internacional de la Mujer y la participación se fue incrementando año tras año. Habitualmente se propone una consigna y en los últimos años esta fue la que guía todo el trabajo de la Secretaría de Mujeres, Géneros e Infancias: #Juntas, libres e iguales. En 2020 se realizaron un taller y una batucada antes de movilizar, con la finalidad de sumar modos de expresión artísticos a la ya potente acción de marchar juntas con una consigna en común. Esa experiencia funcionó como antecedente de lo que fue el 8M en 2022, primera movilización por el Día Internacional de la Mujer luego de la pandemia, que resultó en una gran batucada y performance.

En enero se hizo una convocatoria y durante el mes siguiente se realizaron talleres coordinados por el colectivo de percusión local Boom Chapadama. En cada encuentro se sumaban más y más personas, hasta llegar a una participación masiva tanto en la movilización del 8M como en una segunda presentación en la plaza central de San Martín dos semanas después. Ese 8M se congregaron alrededor de dos mil mujeres en la Plaza Central del Municipio de General San Martín para dirigirse a la multitudinaria marcha en las inmediaciones del Congreso de la Nación en el centro la Ciudad de Buenos Aires. Una enorme columna blanca y violeta sonaba junto con sus tambores.



Fig. 4. #Juntas, libres e iguales, ciudad de Buenos Aires, 8 de marzo de 2022.
Foto: Cortesía Colectivo Cueca Sola.

Así, desde el Estado local se motorizó un encuentro entre mujeres atravesado por la práctica artística de la performance y la batucada como modos de sintonizar, de resonar y de habitar juntas desde la alegría, el disfrute y la posibilidad de transformación como formas de lucha. En muchos casos se trata de mujeres humildes, trabajadoras, y madres o abuelas, por lo que esta experiencia cobró un sentido de transformación de sus vidas cotidianas y de construcción de un sentido de pertenencia a un colectivo en el que podían compartir sus problemas, sus sufrimientos y sus preocupaciones, tanto como sus deseos de vivir una vida más plena, sin violencias y en libertad. El espacio de participación integró no solo a las mujeres que realizaron la performance, sino también a sus familias, que las acompañaron a los ensayos y a las presentaciones, y las llevaron en sus tareas domésticas y de cuidados durante todos esos momentos, comprendiendo lo que esto significaba para ellas. Las actividades continuaron luego del 8M, a través de encuentros, talleres y otros espacios de participación. Así es como el 8M empezó mucho antes de ese día en particular y se continuó a lo largo de todo el año. De esta manera, desde las políticas públicas locales se enfatizó el trabajo de construcción de espacios para las mujeres y se persiguieron los objetivos de acortar brechas de desigualdad y de promover el acceso a derechos, potenciando los vínculos entre la municipalidad y las organizaciones sociales gestadas en los distintos barrios del partido.

Como primera evidencia, es posible afirmar que la experiencia da cuenta de una propuesta que supo oír la necesidad de las personas que habitan el territorio, convocarlas, acercarlas y movilizarlas. Al mismo tiempo, como primer interrogante aparece el problema de la motorización por parte del Estado de una movilización feminista y artística. Esta experiencia nos permite abrir interrogantes respecto del rol de la política en la movilización social, de su función como coaguladora de las demandas y de los mecanismos de gestión estatal de la participación que, en este caso en particular, parece haber dado un resultado positivo, por cuanto las personas —según han manifestado en entrevistas que fueron fuentes primarias para la realización #Juntas, libres, iguales: Una experiencia transformadora (Verzero, coord., 2022) de Verzero, coord., 2022—se sintieron convocadas, escuchadas e integradas.

Modos de gestión, formas de organización y lógicas de cuidados para una “estética teatral de la liberación”

Estas experiencias acontecen en un contexto en el que los feminismos callejeros y populares han ido ganando terreno en el espacio público en América Latina, así como también en otros lugares del mundo, para visibilizar debates en torno a temáticas y problemáticas postergadas e intentar instalar agendas. El contexto social en los países del Cono Sur refleja un momento de activismo y movilización en torno a la igualdad de género y la lucha contra la violencia machista. Las acciones emergen como una forma de abordar y desafiar las estructuras patriarcales y contribuir a la transformación social hacia sociedades más igualitarias y libres de violencia de género. Con diferente énfasis

en las demandas que visibilizan, estas experiencias conectan los reclamos feministas con otras problemáticas. Mientras que *Diez de cada Diez* pone en cuerpo problemáticas inherentes al universo de géneros, el Colectivo Cueca Sola permite estrechar lazos entre la construcción de memorias de la última dictadura y las luchas de mujeres y disidencias sexo-genéricas.

En sintonía con la mayor parte de los colectivos artivistas, ambos casos poseen lógicas de gestión y de realización autogestiva. La experiencia en la localidad bonaerense de San Martín, por su parte, expone algunas problemáticas que entrecruzan demandas que son recogidas y canalizadas desde el Estado. Así, este caso pone en tensión la autogestión del activismo artístico como una de las premisas centrales del mismo. Tal como hemos analizado *in extenso* en otra oportunidad (Verzero, coord., 2022, 10-13), esta experiencia dio un saldo positivo en las participantes en términos de ampliación de las posibilidades de gestión de las emociones, de colectivización del sufrimiento privado y construcción de un espacio de contención y creación colectivo. En ese sentido, la propuesta alojó a las participantes sin importar su origen de clase, etnia o edad, y sobre todo, sin intentar homogeneizar los cuerpos de acuerdo a un mandato de belleza estandarizado. De esta manera, *#Juntas, libres e iguales* se insertó desde una lógica oficial en un contexto en el que los movimientos de mujeres y de disidencias sexo-genérico-afectivas venían consiguiendo alojar las imágenes de cuerpos no hegemónicos en los centros del poder político, visibilizar demandas y conquistar algunos de los derechos postergados, tal como hemos visto que ocurre en casos como los de *Diez de cada diez* y del Colectivo Cueca Sola. En definitiva, todas estas experiencias pretenden promover una lógica de relaciones contraria a la lógica del mercado impuesta por el capitalismo financiero imperante.

Si bien los tres casos despliegan distinto tipo de convocatoria, la participación siempre es abierta. En el caso de la experiencia de *#Juntas, libres e iguales* de 2022, la intención ha sido que participe de la experiencia la mayor cantidad de mujeres del municipio que fuera posible. La participación de lxs performers en las acciones del Colectivo Cueca sola y *Diez de cada diez* suele ser por invitación, variando en cada una de las experiencias de acuerdo a las necesidades específicas. Del mismo modo, partiendo de una propuesta inicial a la que se ofrece que las personas se integren, en todos los casos el rol y modo de participación es libre. Asimismo, si bien existen personas o un grupo que coordina la experiencia, el desarrollo de la misma es horizontal y colectivo. No se trabaja a partir de jerarquías sino de roles. En algunas de las experiencias, se propone intervenir en el orden cotidiano, interrumpiendo la circulación en el espacio público, pero mayormente, estos colectivos activan en fechas clave de la agenda feminista (como en movilizaciones del 8M, Día Internacional de la Mujer, o del 3J, día en el que desde 2015 en Argentina se marcha bajo la consigna “Ni una menos, vivas nos queremos”, o el 24M, Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer) y en espacios específicos, vinculados a la geografía urbana institucional y política. Se dirigen enfáticamente a la desnaturalización de las conductas arraigadas por la larga tradición de imposición del patriarcado como modo de relaciones sociales, exponiendo cómo este opera subyacentemente en todos

los ámbitos ciudadanos.

Es por todo que considero posible afirmar que las acciones presentadas podrían inscribirse en lo que Lola Proaño (2022), siguiendo a Enrique Dussel, ha definido como “estética de la liberación”, es decir, que estas teatralidades pueden ser consideradas como “aparatos liberadores, como sistemas de relaciones que surgen entre elementos discursivos y no discursivos heterogéneos, que tienen como función estratégica responder a una necesidad urgente” y que consisten —afirma citando a Foucault— “en una ‘cierta manipulación de fuerzas [entre la imposición neoliberal y la resistencia]’ (49).

En definitiva, estas prácticas tienen implicancias políticas en la construcción de memorias, en el des-cubrimiento, la desnaturalización y el rechazo del *status quo*, y en la generación de reacciones a partir de la producción de conocimiento racional-afectivo respecto de la política y de lo que se entiende como justo o injusto, como inevitable o contingente. Es decir, dado que en las performances se generan “atmósferas afectivas” (Anderson, 2011) en las que la germinación de afectos y emociones se da junto a la expresión de referencias, la circulación de información y de conocimiento racional, es posible que se den transformaciones en el orden de lo micropolítico. Al mismo tiempo, estos modos de tramitar el malestar que las personas participantes experimentan en las acciones artísticas pueden incidir en el terreno de lo político, en el espacio de lo-común, tomando la forma de cuestionamiento, interrogación o rechazo a aquellas formas de vida que hemos naturalizado pero que atentan contra el desarrollo de una vida digna.

Bibliografía

- Anderson, Ben. 2011. "Affect and Biopower: Towards a politics of life." En *Transactions, Institute of British Geographers*, 12 de abril 2011. onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1475-5661.2011.00441.x
- Camezzana, Daniela y Verónica Capasso. 2023. "Acciones Performáticas, Derechas y Mediatisación: el caso de Jóvenes Republicanos (Argentina)." *Revista Brasileira de Estudios da Presença*, 13, 2. https://journals.openedition.org/rbep/3670?lang=en
- Delgado, Manuel. 2013. "Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos." *QuAderns-e. Institu Catalá d'Antropologia* 18, 2: 68-80.
- Expósito, Marcelo, Ana Vidal y Jaime Vindel. 2012. "Activismo artístico." En *Red Conceptualismos del Sur, Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, catálogo de exposición editado por Red Conceptualismos del Sur, 43-50. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Groys, Boris. 2016. "Activismo en el arte." En *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, 55-74. Buenos Aires: Caja Negra.
- Laclau, Ernesto y Chantal, Mouffe. 1987. *Hegemonía y estrategia socialista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Laclau, Ernesto. 2005. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- López Cuenca, Alberto y Renato David Bermúdez Dini (2018-2019). "¿Pero esto qué es? Del arte activista al activismo artístico en América Latina, 1968-2018". *El ornitorrinco tachado* 8 (noviembre - abril): 16-28.
- Mouffe, Chantal. 2005. *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Proaño Gómez, Lola. 2016. "Contexto histórico, política y pluralidad metodológica." *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico* (Número especial: Gestos transitorios: presente, pasado y futuro de las teorías sobre el teatro. In Memoriam: Francisca Silva Villegas) 60, 19-32.
- _____. 2020. "Estallido social/estallido feminista: Chile y Argentina 2015-2019." *Arte-scena* 9: 1-21.
- Rancière, Jacques. 2001. "Ten theses on politics." *Theory and Event* 5, 3. http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/toc/archive.html#53

- Verzero, Lorena. 2020. "Introducción: Cuerpos en red: entretejiendo el artivismo feminista." En *Tiemblen: las brujas hemos vuelto. Artivismo, teatralidad y performance en el 8M*, editado por Yanina Vidal, 11-23. Montevideo: Estuario.
- _____. 2021. "Espacios, pandemia y afectos: corporalidades en/para las nuevas ágoras." En *Espacios y emociones. Textos, territorios y fronteras en América Latina*, editado por María Luisa Puppo, 289-306. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- _____. (coord.). 2022. *#Juntas, libres, iguales: Una experiencia transformadora*. San Martín: Municipalidad de San Martín. <https://bit.ly/LibroJuntasLibresIguales>
- Villegas, Juan. 2011. *Historia del teatro y las teatralidades en América latina*. Colección Historia del Teatro 13. Irvine, CA: Ediciones de Gestos.

SUMMARY

Feminist Artivisms: Theatricalities for Liberation

Lorena Verzero*

Abstract

The latest feminist Outburst occupies a central place in the struggles for political and micro-political transformation, and has activated a number of artistic collectives around the world that operate transversally, weaving together political-partisan ideologies, aesthetic traditions, and local, national or regional identities. To a large extent, feminist activist groups resort to performance to make their demands visible. According to this, we wonder: What does performance offer as a tool to be privileged by these collectives, and is it possible to think of the construction of “feminist theatricalities” as an emerging common language? In an attempt to answer these questions, we will expose three experiences from the Southern Cone: The *Colectivo Cueca Sola* (Chile), *Diez de cada diez* (Uruguay), and *#Juntas, libres e iguales* (Argentina). Once the work of these collectives has been presented, we will inquire into the modes of management, the forms of organization and the logics of care that they deploy with the intention of considering whether it is possible for them to be inscribed in a “theatrical aesthetics of liberation”.

Keywords: Feminist artivism • theatricality • Performance • Liberation

* She is an Independent Researcher at CONICET (National Council for Scientific and Technical Research, Argentina), based at the IIGG (Gino Germani Research Institute, Faculty of Social Sciences, UBA), Dr. in History and Theory of the Arts, UBA, 2009. She is Professor of Semiology at UBA XXI, she coordinates the Study Group on Contemporary Theater, Politics and Society in Latin America (IIGG-UBA) and directs the Graduate Program in Updating Artistic Practices and Politics in Latin America (Faculty of Philosophy and Letters-UBA).

Apparently, as I will try to argue, the return to bodily consciousness and a search for the collectivisation of bodies, the recovery of a sense of community, together with the exploration of paths towards emancipation and decision making with a certain margin of freedom, present as constitutive tools of performance, make it appear as one of the most recurrent languages. Performance would operate as a vehicle for what Proaño Gómez (2020) began to think of as “feminist theatricality”. My second hypothesis holds that it is possible to consider a feminist theatricality as a common aesthetic materialised through performance. This theatricality would be oriented towards the valorisation of life, of democratic and full sociability, with the “end of patriarchy” as an objective, and other more immediate purposes, such as the denunciation of gender violence, the sanctioning of national laws on the voluntary interruption of pregnancy or the visibilisation of femicides, among others.

The structure of the article is organised as follows: after introducing the objectives, corpus, working hypotheses, and theoretical framework, we move on to an operational definition of artivism from which we can think about these experiences of feminist artistic activism. Next, we present the work of the collectives and offer a critical approach to them that provides us with answers to the questions posed at the beginning. Finally, we explore the modes of management, the ways of organization and the logics of care that they develop, with the intention of considering whether it is possible to inscribe these experiences in a “theatrical aesthetic of liberation”.



Fig. 1. *Diez de cada diez*, Legislative Palace, Montevideo (Uruguay), November 25, 2021. Photo: Mara Quintero.

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=2165252106959058&set=a.851508978333384>



Fig. 2. Colectivo Cueca Sola, *Cueca de los dos pañuelos*, National Stadium, Chile, March 24, 2016. Photo: courtesy of Colectivo Cueca Sola.



Fig. 3. #Juntas, libres e iguales, city of Buenos Aires, March 8, 2022. Photo: courtesy of Municipalidad de San Martín, Province of Buenos Aires.

Bibliography

- Anderson, Ben. 2011. "Affect and Biopower: Towards a politics of life." In *Transactions*, Institute of British Geographers, April 12. onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1475-5661.2011.00441.x
- Camezzana, Daniela and Verónica Capasso. 2023. "Acciones Performáticas, Derechas y Mediatisación: el caso de Jóvenes Republicanos (Argentina)." *Revista Brasileira de Estudios da Presença*, 13, 2. <https://journals.openedition.org/rbep/3670?lang=en>
- Delgado, Manuel. 2013. "Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos." *QuAderns-e. Institut Català d'Antropologia* 18, 2: 68-80.
- Expósito, Marcelo, Ana Vidal and Jaime Vindel. 2012. "Activismo artístico." In *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, exhibition catalog edited by Red Conceptualismos del Sur, 43-50. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Groys, Boris. 2016. "Activismo en el arte." In *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, 55-74. Buenos Aires: Caja Negra.
- Laclau, Ernesto and Chantal, Mouffe. 1987. *Hegemonía y estrategia socialista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Laclau, Ernesto. 2005. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mouffe, Chantal. 2005. *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Proaño Gómez, Lola. 2016. "Contexto histórico, política y pluralidad metodológica." In *Gestos: teoría y práctica en el teatro hispánico* (Número especial: Gestos transitorios. Presente, pasado y futuro de las teorías sobre el teatro. In Memoriam Francisco Silva Villegas) 60: 19-32.
- _____. 2020. "Estallido social/estallido feminista: Chile y Argentina 2015-2019." *Artescena* 9: 1-21.
- Rancière, Jacques. 2001. "Ten theses on politics." *Theory and Event* 5, 3. http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/toc/archive.html#53
- Verzero, Lorena. 2020. "Introducción: Cuerpos en red: entrelazando el artivismo feminista." In *Tiemblen: las brujas hemos vuelto. Artivismo, teatralidad performance en el 8M*, edited by Yanina Vidal, 11-23. Montevideo: Estuario.

- _____. 2021. “Espacios, pandemia y afectos: corporalidades en/para las nuevas ágoras.” In *Espacios y emociones. Textos, territorios y fronteras en América Latina* edited by María Luisa Puppo, 289-306. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- _____. (coord.). 2022. #Juntas, libres, iguales: Una experiencia transformadora. San Martín: Municipalidad de San Martín. <https://bit.ly/LibroJuntasLibresIguales>.
- Villegas, Juan. 2011. *Historia del teatro y las teatralidades en América latina*. Colección Historia del Teatro 13. Irvine, CA: Ediciones de Gestos.

Care Work as Art Work: Polvo de Gallina Negra in the Context of the Feminist Movement in 1980s Mexico-City

Tonia Andresen*

Abstract

This article discusses the artistic practice of Polvo de Gallina Negra, Mexico's first feminist art collective, which was closely related to the women's movement in the 1980s. I focus on their gesture of defining maternal work as prerequisite for their artistic work, a strategic move that criticizes the underlying distinctions between private and public, productive and reproductive, thereby introducing new strategies and techniques into the realm of art. Through denaturalizing care work in their performance *Madre por un día* (Mother for a day) (1987) they articulate a critique of the underlying paradigms of art and labor. Furthermore, their practice poses questions concerning an art historical preoccupation with political movements and activist art and, as I argue, demands a methodological expansion within the discipline.

Keywords: Polvo de Gallina Negra • care work • art and labor • feminism in Mexico • performance art

* Since 2022 research assistant at the Institute of Art History at the Ruhr University Bochum. In 2021 scholarship holder of the Liebelt Foundation Hamburg, from 2020-2021 research assistant of the Foundation for the Promotion of Science and Culture, Hamburg, M.A. 2019 at the University of Hamburg with a thesis on globalization and gender. Her research interests include contemporary artistic practices, global inequalities, labor relations and Latin American studies.

On October 7, 1983, three artists —Maris Bustamante, Mónica Mayer, and Herminia Dosal— joined a protest against sexual violence in Mexico-City. During the march, they presented their 20-minute performance *El respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz* (Peace means respecting the rights of other people's bodies) (fig. 1) in which they displayed a small exhibition of images demanding the right to physical integrity as well as an end to sexist representations in the media due to their complicity in the degradation of women (Sánchez 2004, 188).¹ Furthermore, they prepared a magic potion to cause 'mal de ojo', the evil eye, to possible violators. Afterwards they distributed small sachets that contained said potion to the protestors. The recipe (fig. 2) was later published in the feminist magazine *Fem* (1984) and functions as starting point of the first Mexican feminist art collective.²



Fig. 1. Polvo de Gallina Negra, *Receta para causarle el mal de ojo a los violadores o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz* (Recipe to give the evil eye to rapists, or peace is respecting the rights of the bodies of others), 1983. Documentation of performance, b/w photograph, 16.8 x 13.2 cm © Pinto mi Raya Archivo, Mónica Mayer and Víctor Lerma. Accessed January 19, 2024. <https://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra/feminismo-y-formacion/item/12-polvo-de-gallina-negra>.

1 My description of the performance is based on the information of a newspaper article in *Excelsior* in 1983 cited by Araceli Barbosa Sánchez, cf. ead., "La violencia de género: su representación en el arte mexicano".

2 Herminia Dosal left the collective shortly afterwards, it was then sustained by Maris Bustamante and Mónica Mayer.

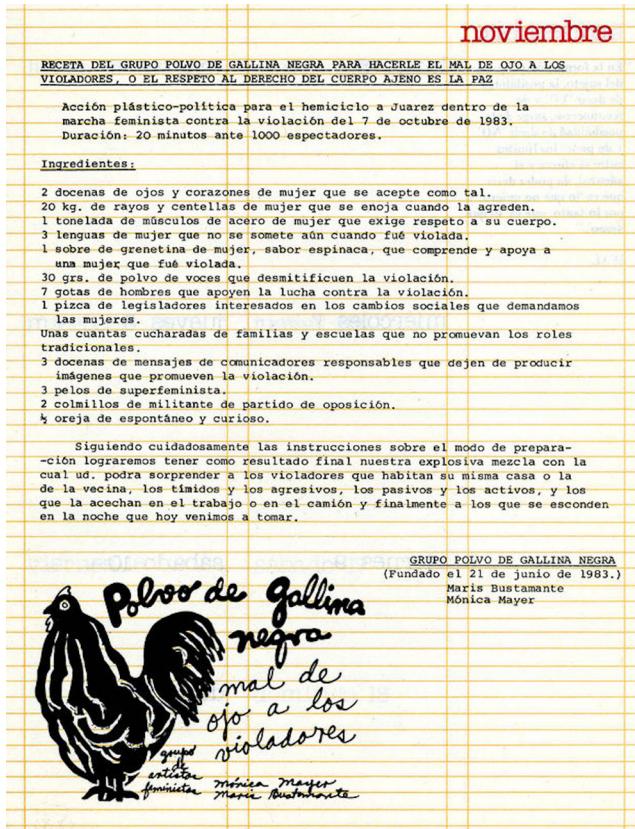


Fig. 2. Polvo de Gallina Negra, *Receta contra el mal de ojo* (Recipe against the evil eye), 1984, Photocopy of feminist daily planner published by Centro para Mujeres, 25 x 21.5 cm © Pinto mi Raya Archivo, Mónica Mayer and Víctor Lerma. Hammer Museum, Digital Archive, Radical Women: Latin American Art, 1960–1985. Accessed January 19, 2024. <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/receta-contra-el-mal-de-ojo-recipe-against-the-evil-eye-with-herminia-dosal>.

El respeto al derecho del cuerpo... shows the close relationship between the artists and the feminist movement at large which raises certain methodological questions for an art historical discussion of their work: How does the interpretation or analysis change or differ when an art work is made precisely for a demonstration and therefore a political context? Does the political become a concept? A work of art? Or is it rather that the underlying point of origin is not to make ‘art’ but politics? While nowadays it is common, especially in feminist art exhibitions, to integrate political posters or flyers,³ Polvo de Gallina Negra understood their practice decidedly as feminist *art*. This included a questioning of artistic techniques and strategies which were understood as decisive to formulate an artistic critique of certain role ascriptions as well as discriminations in the art field. Therefore, I will contextualize Polvo de Gallina Negra’s practice with the Mexican feminist movement at the time as well as their connection to the art movements of Los Grupos, which arose in the aftermath of the Tlatelolco massacre in 1968. Following their founding potion-recipe Polvo de Gallina Negra began to focus increasingly on their situation as mothers, care workers and art workers within their long-term project *¡Madres!* (1983–87) questioning the distinction between care and art work as well as critiquing

³ An example is the collective See Red Women’s Workshop from the UK that created posters for the women’s movement in the 1970s.

the underlying ideological assumptions attached to maternal work. Artists from Latin America have increasingly been concerned with care work since the 1970s.⁴ Thus, I adopt care work as a framework for art historical research, referring to the works of feminist scholars such as Andrea Giunta and Helen Molesworth.⁵ The latter considers such works as an “engagement with questions of value and institutionality that critique the conditions of everyday life as well as art” (Molesworth 2000, 82). This critique of the so-called private sphere is a recurrent issue of feminist politics that emerged concurrently, not only in Mexico but in whole Latin America.⁶ In the course of capitalist development, the work categorized as ‘female’ is excluded from the realm of productivity as feminist scholars show and therefore not considered as ‘work’. This is due to the fact that care does not ‘produce’ a product but rather maintains a status quo. Early on Argentine-Cuban feminist Isabel Larguía identified the invisibility of care work as a main factor in the foundation of women’s oppression (1972, 177–200). The Mexican feminist magazine *La Revuelta* prioritized the topic in 1977 and in addition to Larguía also referred to Italian feminists Silvia Federici and Maria Rosa Dalla Costa who were fighting for the recognition of care work with their demand: “wages for housework” (see Toupin 2018). Furthermore, it was a text by Marta Acevedo that animated women to meet in groups to discuss their own experiences as well as question their assigned role as ‘natural’ care workers (1970).⁷ This practice is also recurrent in Polvo de Gallina Negra’s approach that set their own experiences as mothers and art workers programmatically as conceptual basis for their artistic endeavors. Concludingly, their practice employs the feminist method of consciousness-raising while at the same time politicizing the private sphere through art in the public sphere questioning the distinctions between ‘private’ and ‘public’, between ‘productive’ and ‘reproductive’, a distinction that is also recurrent today.

4 This research has been conducted as part of the project *Cleaning, Cooking, Caring. Care Work in Art in Western and Eastern Europe, the USA, and Latin America since 1960* at the Institute of Art History, Ruhr University Bochum, Germany. It is funded by the German Research Foundation (DFG), led by Prof. Dr. Änne Söll and Dr. Friederike Sigler. An exhibition was also created as part of the project, which was on view at the Josef Albers Museum Quadrat in Bottrop, 22 October 2023 until 3 March 2024, see also the comprehensive exhibition catalog: Friederike Sigler, Linda Walther (eds.), *Kochen Putzen Sorgen. Care-Arbeit in der Kunst seit 1960/Cleaning Cooking Caring. Care Work in Art since 1960* (Berlin: Hatje Cantz, 2024).

5 Helen Molesworth’s groundbreaking essay established care work as a framework with regard to the US-feminist art works of Mierle Laderman Ukeles, Judy Chicago, Martha Rosler and Mary Kelly. See ead., “Art Work and House Work”, *October* 92 (2000): 71–97. For a discussion on Latin American feminist artists, see Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (Buenos Aires: siglo veintiuno editores, 2018); ead., “Feminist Disruptions in Mexican Art, 1975–1987”, *Arteologie* 5 (2013: Femmes créatrices en Amérique latine: le défi de synthétiser sans singulariser): 39–62. For a discussion of feminist works that deal with domestic and care work, see Giulia Lamoni, “(Domestic) Spaces of Resistance: Three Artworks by Anna Maria Maiolino, Letícia Parente and Anna Bella Geiger, *Arteologie* 5 (2013: Femmes créatrices en Amérique latine: le défi de synthétiser sans singulariser): 422–436; Karen Cordero Reiman, “¡Madres! Reconfiguring ‘Abducted Motherhood’ in Mónica Mayer’s Personal and Collective Artwork,” in *Feminist visual activism and the body*, ed. Basia Sliwinska (New York: Routledge, 2021), 182–197. For a general discussion of Mónica Mayer’s work and Polvo de Gallina Negra in the context of Mexican feminist art, see for example Alberto McKelligan Hernández, “Mónica Mayer: Translocality and the Development of Feminist art in Contemporary Mexico” (PhD diss., City University of New York, 2017); Gabriela Aceves Sepúlveda, *Women Made Visible. Feminist Art and Media in Post-1968 Mexico City* (Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2019).

6 In this context the differences between women from educated middle-classes and mainly Black and Indigenous working classes became obvious, especially concerning the delegation of care work as middle-class women were able to pay a worker to carry out said work. Lisette González Juárez points out that this conflict led to the establishment of a working group inside the Movimiento de Liberación de la Mujer (MLM) concerning waged care work in 1978 that resulted in the establishment of the feminist group Colectivo Acción Solidaria con Empleadas Domésticas (CASED) that aimed to support domestic workers, cf. ead., “Trabajo Invisible. Trabajo doméstico: Reivindicación en el movimiento feminista mexicano,” in *Cartografías del feminismo mexicano, 1970–2000*, ed. Nora Nínive García, Márgara Millán, Cynthia Pech (Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007), 117–160, 132.

7 For a comprehensive text about domestic and care work in the context of the Mexican feminist movement, see Lisette González Juárez, as quoted in footnote 6. I thank Karen Cordero Reiman for the references.

Egalité, Liberté, Maternité or Birth for Art's Sake

For *Egalité, Liberté, Maternité: Polvo de Gallina Negra* attacks anew, the artists designed seven postcards, 28 x 21.5 cm, which were sent out in an edition of 300. Letter #4 (fig. 4) features a large circle that looks like an egg cell, which is matched by drawn sperm swimming around between blocks of text. Above this is written in small letters "L'art pour l'art", but the first "art" is crossed out and replaced by "birth": "Birth for art's sake". Thus, they define themselves as "the only art group that has achieved pregnancy for purely artistic purposes".⁸

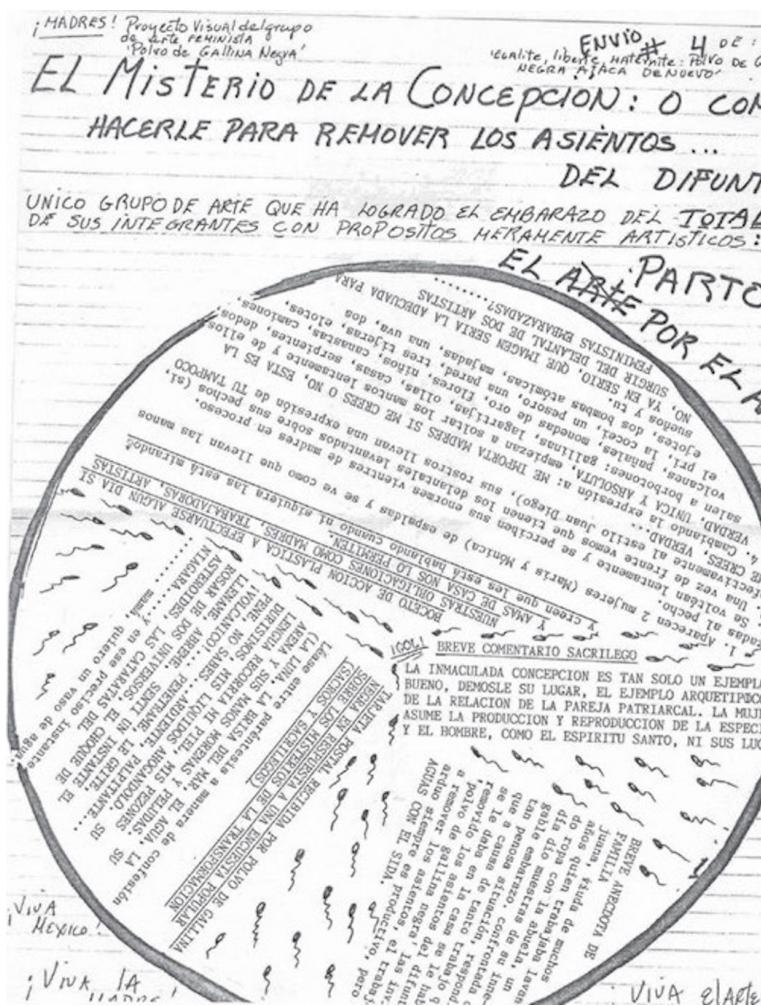


Fig. 3. Polvo de Gallina Negra, *Egalité, liberté, maternité: Polvo de Gallina Negra ataca de nuevo* (Polvo de Gallina Negra attacks anew), 1984–87, Postcard #4: *El Misterio de la concepción o como hacerle para remover los asientos... del difunto*
© Pinto mi Raya Archivo, Mónica Mayer and Víctor Lerma. Rosana Blanco Cano. *Cuerpos Disidentes del México Imaginado: Cultura, género, etnia y nación más allá del proyecto posrevolucionario*. (Madrid/Frankfurt a.M.: Vervuert, 2012), 56.

8 Orig: "[Ú]nico grupo de arte que ha logrado el embarazo del TOTAL de sus integrantes con propósitos meramente artísticos", translation by the author. If not stated otherwise, all following translations from Spanish into English are made by the author.

One of the text blocks is titled “Sketch for a plastic action to be performed one day when our obligations as mothers, workers, artists, and housewives allow us to do so”. It outlines the instructions for a performance in four steps. Two women (Maris and Mónica) stand with their backs to the audience, their arms crossed. Slowly, they turn around so that their pregnant bellies emerge from under the aprons they wear. With serious and determined expressions, they lift their artificial bellies, releasing a wide variety of objects and things: Hens, pots, houses, snakes, fingers, three pairs of scissors, two dreams and you. At the end of the instructions, it says: “No, but seriously, what image would be appropriate to emerge from the apron of two pregnant feminist artists?” The fact that the performance is destined to be *performed one day*, when their various roles as mothers, artists, care workers, and wage laborers allow it, sarcastically, and humorously denounces the artists’ multiple burdens. Literary scholar Rosana Blanco Cano points out that the objects Polvo de Gallina Negra drop from their belly dummies are traditionally used in purification rituals against the ‘evil eye’.⁹ However, here the ‘evil’ is not the result of a diffuse other but the result of social stigmatizations that the artists make visible through the objects, which at the same time invoke the domestic-private sphere and thus the work performed by women.¹⁰ The problem of representation that is ingrained in care work is put forth by the artists in their closing question and can be understood as a search for an adequate artistic strategy (cf. Vishmidt 2017, 63). In contrast to male coded industrial or agricultural work they cannot refer to an already established tradition as has been developed in the context of Mexican muralism, for example (cf. Anreus et. al. 2012; Lear 2014, 235–255). At the same time, it could also be understood as a mischievous attempt to grasp the discrepancies between care and art work as diametrically opposed and the devaluation attached to care work.

The problem of the double burden is discussed by the artists in one of their recipes, similar to the first recipe in the context of *El respeto al derecho del cuerpo....* These differ from the letters in so far as they were not sent out to a specific audience but rather functioned as manifests. In Recipe #3 with the title *To continue in the struggle of Feminist Art, or even if they push us away, or if they cut us off, we will not leave*, is written:

If you, as a feminist artist, find yourself at a certain moment with the fact [...] that art critics no longer mention you. That you yourself begin to be flooded with doubts about your art or your militancy [...]. Or if you begin to seriously feel the effects, no longer of the double burden (care and waged work), not even of the triple burden (care, waged and artistic), that is to say, when you find yourself on the threshold of the quadruple burden (care, waged, artistic and collective artistic work): DO NOT BE DISCOURAGED, DO NOT LET YOURSELF BE CRUSHED [...].¹¹

9 The name ‘Polvo de Gallina Negra’ means translated ‘Black Hen Powder’ and refers to a powder sold on Mexican markets as a remedy against the ‘evil eye’. According to the artists, they chose this name as protection for their own feminist endeavors in a patriarchal society, as well as company in such a difficult undertaking, see MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo and UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mónica Mayer. *Si tiene dudas... pregunte: Una Exposición Retrocolectiva/When in doubt ask: A retrocollective exhibit* (Mexico-City/Barcelona: Editorial RM, 2016), 60–61.

10 The objects also refer to the work of the Curanderas, female healers, in Mexico.

11 Orig.: “Si Ud., como artista feminista se encuentra en un momento determinado con que está o se siente sola [...] que los críticos del arte ya no la mencionan. Que Ud. misma empieza a inundarse de dudas sobre su arte o su militancia [...]. O si empieza a sentir seriamente los efectos, ya no de la doble jornada (trabajo doméstico y trabajo asalariado), ni siquiera de la triple jornada (doméstico, asalariado y artístico), es decir, cuando se encuentra Ud. en el umbral de la CUADRUPLE JORNADA: (doméstico, asalariado, artístico y artístico en grupo) NO SE DESANIME, NO SE DEJE APLASTAR [...].” The manifesto was written for the performance event *La Fiesta de Quince Años* at the Academy San Carlos, 18 September 1984.

The artists negotiate not only their precarious conditions of production but also the structural invisibility that accompanies a feminist art practice. This approach is related to the formation of feminist art in Mexico in the 1980s, both on a practical and theoretical level.¹² Women artists were not only discriminated against by male artists and/or critics but also isolated within the political-feminist movement, since activists usually understood the art field as bourgeois (cf. Magali Lara in Barbosa 2008, 157; Aceves Sepúlveda 2019, 171). An exception is the beforehand mentioned issue *La Mujer en el Arte* (Woman in Art) (1984) of the feminist magazine *Fem*.

Feminist Art and the Feminist Movement

The magazine was founded in 1976 by Margarita García Flores and Alaíde Foppa and became one of the most influential feminist publications in Latin America (Aceves Sepúlveda 2019, 80). The cover of the issue *La Mujer en el Arte* (fig. 4) drawn by Magali Lara shows a clothesline with dress and tights, underneath it says in handwritten letters: "Llevo mi destino cosido al cuerpo" (I carry my destiny sewn to my body), and in brackets below: "luego lo lavo" (I clean it later). It is striking that the cover directly refers to care work, that is washing clothes, in the context of feminist art.



Fig. 4. Cover of the magazine *Fem* IX, no. 33, 1984. Drawing by Magali Lara. Foto: Screenshot.

12 Female artists began organizing exhibitions collectively since the 1970s such as "Collage Intimo", Casa del Lago, 1977; "Lo normal", La Casa de la Juventud, 1977; "Muestra colectiva feminista", La Galería Contraste, 1978.

This demonstrates in a broader sense that not only the question of a ‘female’ aesthetic as well as a discussion of women artists was at the core of the feminist art movement but also the working conditions that were directly addressed in the magazine by the group Tlacuilas & Retrateras which had conducted a survey among female artists.¹³ What is less astonishing is that the editors in the editorial note, not without irony, stress that readers might be “surprised that in this issue dedicated to the arts, we address such prosaic problems such as the rising price of meat and the shortage of milk”, thereby reinforcing a conception of art as detached from everyday problems such as the economic realities faced at the time.¹⁴ This shows the difficult nature of the connection between the two fields, which Mayer later reflected on claiming that she and her colleagues were “not been able to find our natural public among feminists. Either we have not been able to respond to their needs, or they have not understood that we are not only interested in politics. Art is our main concern” (Mayer 1998/99, 53).

Even though feminist art still needed an explanation at the time, the issue of *Fem* poses important questions and ideas concerning a feminist art practice. In her text “Proposal for a feminist art in Mexico”, Mayer defines feminist art not only as the “objects produced by artists but the critical influence of feminist culture in the arts,” (1984, 12; translation by author) arguing that, feminist art not necessarily emerges from militancy but implicates a questioning of the “essence of art” (*ibid.*). This meant that new strategies and practices that lead to a broadening of what was considered ‘artistic practice’ needed to be developed that included a closer relation to the public. In this context she highlights the importance of an art that directly relates to the everyday, especially the daily life of women (*ibid.*, 13). She then identifies different forms of feminist art, emphasizing the importance of an activist art as an integral part of feminist mobilizations acting in favor of a transformation of visual realities as well as negating the idea that art should act autonomously without content and political affiliation (cf. *ibid.*, 14). In contrast to the editor’s statement, the issue works against the perception of art as separated from the political struggles of equality but rather makes the art field as an expression of patriarchal oppression visible. This went along with a connection to the wider social as well as working conditions experienced by the artists, hence the inherent reproduction of a gendered labor division. What remained invisible in this context, however, was the class-specific affiliation of the artists, which was not addressed throughout the issue.

The working conditions female artists faced at the time were scandalized by the collective Tlacuilas & Retrateras who identified the assigned role as mothers and wives as one of the main reasons that made it particularly difficult for them: “[...] it is evident that their creativity must be directed towards the home and the family” (Tlacuilas & Retrateras 1984, 42). Consequently, their ascription to care work is cited as a reason for the low number of female artists, since, unlike their male colleagues, they cannot devote themselves fully to their artistic activities and,

13 The group consisted of Consuelo Almeda, Karen Cordero Reiman, Ana Victoria Jiménez, Lorena Loaiza, Patricia Torres, Nicola Elizabeth Valenzuela.

14 Aceves Sepúlveda suggests that the statement is also to be understood in the context of efforts by middle class feminist groups trying to establish wider coalitions among working class and indigenous groups, cf. ead., *Women Made Visible. Feminist Art and Media in Post-1968 Mexico City*, 172.

in exceptional cases, hardly receive any recognition for their work. Critiques of the expected role as mother and care worker are therefore connected to the wider feminist struggles in Mexico. Not without coincidence, as Karen Cordero Reiman notes, one of the first protests organized by the group Mujeres en Acción Solidaria took place on Mother's Day in 1971: It opposed the ideological charge of motherhood (cf. Cordero 2021, 183).¹⁵ Polvo de Gallina Negra's performance *Madre por un día* (Mother for a Day) (1987) is situated precisely in this context and is a striking example of the new strategies and practices that became defining for the feminist art movement in the 1980s.

“Mother for a Day” (1987) Or Denaturalizing Care Work

The performance took place on August 28, 1987, on the talk show “Nuestro Mundo” (Our World) in collaboration with the host Guillermo Ochoa. The program was a popular format of the Televisa channel, consisting of a mixture of short news and interviews. Aceves Sepúlveda states that even though Televisa's productions and the corporation itself were one of the main bastions for the reproduction of conservative and mainstream views on gender relations in Mexico, they were also, on some rare occasions, a place of experimentation (Aceves Sepúlveda, 69).

This was the case with *Madre por un día*, one of the best-known Mexican feminist performances today. Maris Bustamante had already been invited in 1979 by Ochoa to his program because of her work *La Patente del Taco*. After she patented the intellectual copyright of the taco, he discovered it after reading print coverage about her action. They kept in contact and she also appeared as a guest on his show in 1983 with the 18 minutes long performance *Las amas de casa* (The Housewives). The performance consisted of Bustamante wearing different aprons on top of each other, each one filled with domestic items, such as a slice of cake or disposable handkerchiefs. It reminds slightly of the already described performance in the letter #4. With the action Bustamante not only made visible the objects or work tools that are used and needed to carry out domestic and care work, but also the social status of the housewife which could be seen by the different textures of the fabric of the aprons. These, as Araceli Barbosa states, constitute the uniform of the women in the artist's house (cf. Barbosa 2004, 66).¹⁶ Furthermore, Bustamante expressed in the program that she wanted to dedicate the performance to all the housewives, thus revaluing the work they carried out on a daily basis that was often not considered as such (cf. ibid.).

15 The feminist movement was divided into roughly two ideological currents, liberal feminists who believed in changing the state constitution and socialist feminists who understood women's oppression as tied to the capitalist productive system. The letter was also concerned with the realities of indigenous and working-class women as opposed to their own middle-class backgrounds. Opinions on the extent to which there were overlaps between feminist groups and the popular labor movements of indigenous women still differ today. Marta Zapata Galindo argues that the Mexican feminist movement did not succeed in establishing alliances between the different actors (cf. ead., “Feminist Movements in Mexico: From Consciousness-Raising Groups to Transnational Networks,” Feminist Philosophy in Latin America and Spain 189: 1–19) while Gabriela Aceves Sepúlveda pleads for a more differentiated discussion (cf. ead. 2019, 126–127).

16 Unfortunately, I was not able to access the performance myself. My analysis is based on the description Barbosa makes in her book *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*, 65–71.

Polvo de Gallina Negra's performance begins with a short interview in which the artists explain that the goal of their foundation was to deconstruct images of women conveyed by the media, especially the depiction of motherhood (fig. 5-6), because mothers have been represented primarily by male artists, who do not reflect the experiences of women, but rather their own ideas and projections.



Figs. 5–6. Polvo de Gallina Negra, *Madre por un día* (Mother for a day), 1987, Video, color, sound, 17 minutes, 27 seconds.
Video-Stills © Pinto mi Raya Archivo, Mónica Mayer and Víctor Lerma. Screenshots.

Furthermore, they explain their project *¡Madres!* and frame their parallel pregnancies in cooperation with their husbands as prerequisite as they already did in letter #4. The moderator, Guillermo Ochoa, replies in disbelief and thereupon Bustamante emphasizes their scientific accuracy, having born two girls just three months apart.¹⁷ The male gaze on pregnancy that the artists try to dismantle with their project is justified by Ochoa with the statement that this might be simply “[...] because it is hard for men to get pregnant”.¹⁸ The artists take this as an occasion to begin with their performance. Maris Bustamante defines the setting and declares: “[...] for us, the television program today is like the museum of modern art [...]”,¹⁹ following Mónica Mayer introduces various props and tools for the transformation of Ochoa, who, as the performance title promises, is to become a mother for a day: a pregnant belly dummy sewn into an apron, a crown with the inscription Reina del Hogar (*Queen of the Home*), medicines that help against anxiety and dizziness as well as provoke cravings, a golden book for the first *hombre-madre* (*man-mother*) in which several objects are glued to

17 Orig.: “[...] Iniciamos este proyecto de la maternidad con la ayuda muy solidaria de nuestros esposos, que también son artistas, Víctor Lerma y Rubén Valencia, y ellos nos ayudaron y entonces decidimos embarazarnos para hacer un proyecto artístico sobre la maternidad [...] Lo hicimos tan científico porque la metodología no nos falló casi que su hija es mayor de la mía cuatro meses, ¡qué grado de científicidad comprobado!”; English: “[...] The project began with the birth of our daughters, achieved with the support of our husband’s, artists Víctor Lerma and Rubén Valencia who kindly helped us get started on the motherhood project. [...] We were so scientific about this, and our methodology was so perfect, that her daughter is only four months older than mine. Can you imagine the precision of our methodology! How scientific our group is!”

18 Orig.: “[...] es que el embarazo se les da poco a los hombres”.

19 Orig.: “[...] para nosotros la televisión hoy es como el museo de arte moderno [...]”.

protect against evil eyes, as well as everyday objects, such as a noodle. The artists hand said objects to Ochoa and ask him to put them on — Bustamante and Mayer themselves wear aprons with sewn-in abdominal prostheses — with the aim that he learns to understand them and their position. The audience laughs while Ochoa, visibly amused, puts on his apron and belly while Bustamante crowns him (fig 7-12). The presenter then begins to caress his pregnant belly and exclaims in a high-pitched voice to his co-host: "Ay, se movió! Tocále Toño, se movió!" (Touch it Toño, it moved!). He follows Bustamante's instructions and takes the pills she hands him, flips through the little booklet, and then sits down in his chair, feigning fatigue. Without receiving any further instructions, let alone having to do any work, Mayer hands him his 'mother diploma', which confirms his successful participation in the performance, thus verifying being a mother for a day.



Figs. 7-12. Polvo de Gallina Negra, *Madre por un día* (Mother for a day), 1987, Video, color, sound, 17 minutes, 27 seconds. Video-Stills © Pinto mi Raya Archivo, Mónica Mayer and Víctor Lerma. Screenshots.

The action, which lasts a total of seventeen minutes and is accompanied by the laughter of the audience, ends with a conversation between the collective and Ochoa, further dressed in apron, belly and crown, in which he asks skeptically: “[...] and, all of this is a work of art?”²⁰ That the approach was also bewildering to the viewers is shown by the numerous calls received in the aftermath of the broadcast, complaining about the artists ‘disrespectful’ treatment of motherhood (cf. Blanco Cano 2012, 68). The performance raises questions: Why does the title say *Mother for a day* when Ochoa is not urged to carry out care work such as cleaning or cooking but instead is ‘made’ pregnant? And why did the artists stage their intervention in the context of a television show, knowing that they would probably not be taken seriously?

It is interesting to note that they define the framework of the performance through the objects, but do not give Ochoa any concrete (working) instructions. Hence the presenter plays his role as a woman and mother by means of stereotypical images of pregnant women: He literally performs *reproductive labor* by portraying pregnant women as immobile and confined to the domestic sphere (“I feel like an unmade bed, embarrassed and out of place [...] I just want to curl up”; “[...] I don’t feel like doing nothing”²¹). It is noticeable that he indeed commits himself to being pregnant, but at the same time omits talking about other care activities that comprise maternal work, for example cooking. The latter is suggested by the noodle in the booklet presented by Bustamante as well as her following question, asking whether or not he knows how to cook. The fact that he does not elaborate this further gives the impression that the idea of doing care work is either very foreign to him, or that he simply does not know how to do it. Instead, he presents a stereotypical view of a middle- or upper-class housewife who possibly can delegate the dirty housework to a waged worker while being able to stay at home and not being forced to face a double burden as working-class women are. This view is not only created by Ochoa’s behavior but is furthermore forced by the objects brought along by the artists, which do not contain concrete care work tools such as cooking pots, cleaning rags or diapers, but rather represent pregnancy primarily in its physicality with the help of the belly and medication. Two aspects are at play here: First, by reducing maternal work to pregnancy — which could be understood as a humoristic and satirical reduction — the artists create an exaggerated enactment of masculinized behaviors, and assumptions about pregnancy, and the classed stereotypes related to bourgeois housewives. Second, the artists suggest that with the help of the tools anybody can be transformed into a reproductive worker and therefore a mother, denaturalizing care work as genuinely female labor. According to Andrea Giunta, maternal work is detached “from the niche defined by publicity and the feminine and is converted into a group of devices that disassemble the body” (Giunta 2013, 19). By wearing aprons during the performance themselves, Bustamante and Mayer appear in their dual function as care workers and artists, thus also addressing the double burden that they are exposed to in their everyday lives (a fact that they also mention in the interview with Ochoa). *Madre por un día* strategically appropriates the scope and accessibility of the talk show format to deconstruct motherhood as fulfillment in front of millions of viewers through

20 Orig.: “Y todo esto es una obra de arte?”

21 Orig.: “Me siento como cama sin hacer ahorita, como gallina comprada [...] me dan ganas de atejonarme”; “[...] no me dan ganas de hacer nada”.

whimsical masquerade and slapstick-like moments. The performance, as I argue, is not a critique of the constitution of care work itself, but rather discusses and performs the ideology that places maternal work as a ‘natural’ feminine task.²² That Bustamante and Mayer decided to stage their performance in the context of Ochoa’s program is tied to the wider context of artistic strategies employed in Mexico at the time.

Collectivizing Art: Los Grupos

In the aftermath of the student protests and its brutal suppression by the military a transformation began within artistic production. The second generation of political artists worked collectively, employed conceptual strategies, created happenings, theater-like performances as well as installations as new media. Los Grupos focused on the didactic functions of their art opening new spaces such as public places or the streets. They decisively conceptualized their practice as Pan-American and international in contrast to the state-sponsored muralist’s ideas of national identity.²³ Maris Bustamante was part of No Grupo established in 1977. The name already functioned as an ironic reaction to the other groups. In contrast No Grupo included individual works and was less concerned with creating ‘ideological-political’ works, rather they used humor, irony, and satire as strategies. That Bustamante combined these with a decidedly feminist stance becomes visible in her work *El pene como instrumento de trabajo (para quitarle a Freud lo macho)* (The Penis as an Instrument of Labor/To Make Freud Un-Macho) (1982), a mask made from cardboard that showed her face with cut-out eyes and mouth having a penis instead of a nose in the middle of her face. Combining humor with provocation Bustamante used this mask in her so-called *Montajes de Momentos Plásticos*, plastic actions, to challenge the consistent phallogracy as well as the Freudian theory of ‘penis envy’.²⁴ Although many women were part of the Grupos movement, Bustamante was one of few who included a gender critique in her works. In general, ‘women’s issues’ were considered marginal and were not part of artistic debates (cf. Aceves Sepúlveda 2019, 27; Carroll 2019, 60; Mayer in McCaughan 2002, 117).

Another central reference was the Chilean artist Alejandro Jodorowsky as Blanco Cano shows (2012, 49). In 1967, during his two-year stay in Mexico, Jodorowsky destroyed a piano in the course of an artistic action in a television show (cf. Medina 2007, 97–103). This was part of his concept “efímeros pánicos”, panic ephemerals, which mixed theatrical aspects with artistic ones in order to break down barriers between the disciplines.²⁵ He also aimed to achieve transformation through a moment of shock: “Panic comprises all those things that help man

22 For an in-depth discussion of the ideological attachments to motherhood in Mexican society with regard to Polvo de Gallina Negra’s and Mónica Mayer’s practice see: Cordero, “¡Madres! Reconfiguring ‘Abducted Motherhood’ in Mónica Mayer’s Personal and Collective Artwork”, 182–197 and Blanco Cano, *Cuerpos Disidentes del México Imaginado: Cultura, género, etnia y nación más allá del proyecto posrevolucionario*.

23 For an in-depth discussion of the movement see Jens Kastner, *Kunst, Kampf und Kollektivität. Die Bewegung Los Grupos im Mexiko der 1970er Jahre* (Berlin: Verlag Walter Frey, 2019).

24 Instead of using the US term ‘performance’ Bustamante and her colleagues called their actions ‘plastic actions’. Kastner concludes that, on the one hand, this avoided an art-historical categorization and, on the other, emphasized the local specificity and independence of the concept, cf. ibid., 127.

25 Medina points out that even though the ‘efímeros’ were reminiscent of the happenings of the 1960s in New York, they had theater as its basis instead of an extension of a sculpture or an action, see id., “Pánico recuperado”, in *La Era de la Discrepancia/The Age of Discrepancies. Arte y Cultura Visual en México/Art and Visual Culture in Mexico 1968–1997*, ed. Olivier Debroise (Mexico-City: Universidad Nacional Autónoma, 2007), 90–103 (90–97 Spanish; 97–103 English), here 92.

enlarge the limits of consciousness until it becomes integrated into existence itself" (*ibid.*, 99). The latter could explain why Bustamante and Mayer decided to use Ochoa's program as a way to provoke the audience and confront them with the stereotypes attached to maternal work, even though the public might not have understood or even felt repulsed by it. In this context the cabaret-like strategy Polvo de Gallina Negra employs using masquerade and a prosthetic belly dummy, similar to Bustamante's 'nose-penis', broadens the distinctions between high and low culture, a distinction that is always bound to class discriminations. Through the inclusion of popular elements as well as the pedagogical focus *Madre por un día* expands the artistic practice of the Grupos with a decidedly feminist perspective, thereby challenging prevalent ideas of art as genuine bourgeois activity.

Politicizing the 'Private' Sphere or Art and Politics Revisited

Concludingly the artists make care work as work visible, thereby demystifying the assumptions as women's 'natural role' and thus their fulfillment. By denaturalizing and deconstructing maternal work in *Egalité, Liberté, Maternité* and *Madre por un día* Polvo de Gallina Negra not only reframes care work, but also artistic work, in terms of its social relevance. It becomes clear that 'art' does not function as an autonomous field but is dependent on repetitive and devalued activities such as cleaning and caring. The integration of birth/care work as art work, as programmatically formulated by the collective, represents a "counter-model to the modern paradigm of production [...] – to that of art and of work" as Friederike Sigler shows (2021, 213; translation by author). Thereby the collective not only focuses on the underlying ideologies attached to maternal work — that is care work perceived as 'love' rather than work — but also the gendered relations concerning artistic work — that is artistic production perceived as male coded 'genius' detached from daily life.²⁶ Putting front their own experiences and identities as women, mothers and artists which were often excluded from the public realm of art shows once more that the private is indeed political.

That said, how can we frame the activism employed by Polvo de Gallina Negra? As has become clear the artists did not merely produce their works to function a political cause or movement. Rather their aim was to introduce feminism into the realm of art. While the close relationship between the artists and the feminist movement (and not the other way around) is best understood as a "temporary overlap[s], micropolitical attempt[s] at the *transversal concatenation* of art machines and revolutionary machines" as Gerald Raunig puts it (2007, 15), their framing of art as a feminist activist strategy extends this: through their practice Polvo de Gallina Negra disassemble the distinctions between feminist political theory and artistic practice. Thereby the artists firstly conceptualized a feminist position as basis for their artistic production and secondly developed an artistic technique — here care work — that functioned as feminist activist strategy. Effectively, the artists employ a reconfiguration of both fields, as Katy Deepwell puts it (cf. 2020, 10). That Mayer was indeed committed to frame art as a political instrument shows her engagement in various feminist groups such as the Movimiento Feminista Mexicano (Mexican Feminist Movement) which was part of the Coalición de Mujeres Feministas (Coalition of Feminist Women) founded in 1976, as well as her master's degree she received from Goddard College in Vermont in 1980 with a thesis called "Feminist Art: An Effective Political Tool".

26 This distinction went hand in hand with a definition of craft and artisanship as 'feminine' and therefore 'lower' art forms.

Polvo de Gallina Negra's practice poses various questions for further discussing what is perceived as 'activist' art or 'artivism' as well as political engagement. In our contemporary time in which a social practice belongs to a good form of the art establishment and where it seems as if the failures of a neoliberal capitalist system are tried to be diminished by exhibiting 'good critical' art the question arises how to properly frame activist strategies. Kastner suggests to look closely on the connections between political art and social movements as "political, even political-emancipatory art does not necessarily have to be activist and/or linked to social movements" (2019, 34; translation by author). In the case of feminist art Andrea Giunta's differentiation between artists who employ feminist strategies without being part of a broader feminist movement — subsuming those works under "artistic feminism" — and those who were "organically involved in formations of feminist activism" (2016, 86) such as Polvo de Gallina Negra, becomes especially useful. Circling back to the question of the beginning and the methodological implications that accompany the idea of framing art through politics or rather as base for an art historical discussion implies shifting the narrative towards an inclusion of political movements, activists and actions thereby disrupting art historical categorizations and mechanisms of exclusion. Polvo de Gallina Negra developed its practice at a time in which many artists tried to "redefine the links between militant politics and art practices" (Aceves Sepúlveda 2019, 184) and succeeded in reframing care work as art work thereby strategically stirring up the art field as well as feminist politics.

Bibliography

- Acevedo, Marta. 1970. "Las mujeres luchan por su liberación. Nuestro sueño está en escarpado lugar." *Siempre! La Cultura de México* 451: 2–6.
- Aceves Sepúlveda, Gabriela. 2019. *Women Made Visible. Feminist Art and Media in Post-1968 Mexico City*. Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- Anreus, Alejandro, Leonard Folgarait, Robin Adèle Greeley (eds.). 2012. *Mexican Muralism. A Critical History*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Barbosa Sánchez, Araceli. 2004. "La violencia de género: su representación en el arte mexicano." *Cuadernos Americanos* 3 (105): 186–192.
- Barbosa, Araceli. 2008. *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Mexico: Casa Juan Pablos.
- Blanco Cano, Rosana. 2012. *Cuerpos Disidentes del México Imaginado: Cultura, género, etnia y nación más allá del proyecto posrevolucionario*. Madrid/Frankfurt a. M.: Vervuert.
- Carroll, Amy Sara. 2019. *Remex: Toward an Art History of the NAFTA Era*. Austin: University of Texas Press.
- Cordero Reiman, Karen. 2021. "¡Madres! Reconfiguring 'Abducted Motherhood' in Mónica Mayer's Personal and Collective Artwork." In *Feminist visual activism and the body*, edited by Basia Sliwinska, 182–197. New York: Routledge.
- Deepwell, Kathi. 2020. "Feminist Art Activisms and Artivisms. Introduction." In *Feminist Art Activisms and Artivisms*, edited by ead., 9–20. Valdiz/Amsterdam: Plural.
- Giunta, Andrea. 2013. "Feminist Disruptions in Mexican Art, 1975–1987." *Artelogie* 5 (Femmes créatrices en Amérique latine: le défi de synthétiser sans singulariser): 39–62.
- _____. 2018. *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: siglo veintiuno editores.
- _____. 2016. "Feminisms and Emancipation. Mónica Mayer: Radical Aesthetics and Latin American Simultaneities." In *Mónica Mayer. Si tiene dudas... pregunte: Una Exposición Retrocolectiva/When in doubt ask: A retrocollective exhibit*, edited by Ekatarina Álvarez Romero, Museo Universitario Arte Contemporáneo and UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, 84–99. Mexico-City/Barcelona: Editorial RM.

- González Juárez, Lissette. 2007. "Trabajo Invisible. Trabajo doméstico: Reivindicación en el movimiento feminista mexicano." In *Cartografías del feminismo mexicano, 1970–2000*, edited by Nora Nínive García, Márbara Millán and Cynthia Pech, 117–160. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Hernandez, Alberto McKelligan. 2017. "Mónica Mayer: Translocality and the Development of Feminist art in Contemporary Mexico." PhD diss., City University of New York.
- Kastner, Jens. 2019. *Kunst, Kampf und Kollektivität. Die Bewegung Los Grupos im Mexiko der 1970er Jahre*. Berlin: Verlag Walter Frey.
- La Revuelta*, no. 7 (October 1977).
- Lamoni, Giulia. 2013. "(Domestic) Spaces of Resistance: Three Artworks by Anna Maria Maiolino, Letícia Parente and Anna Bella Geiger." *Artelogie* 5 (Femmes créatrices en Amérique latine: le défi de synthétiser sans singulariser): 422–436.
- Larguía, Isabel. 1972. "Contra el Trabajo Invisible." In *De la Mujer: Año Cero*, edited by Christiane Rochefort, Navoni Weisstein, Isabel Larguía, Roxanne Dunbar, Christine Dupont and Anne Koedt, 177–200. Buenos Aires: Granica Editor.
- Lear, John. 2014. "Representing Workers, the Workers Represented. Artists, Unions and Print Production in the Mexican Revolution." *Third Text* 28, 3: 235–255.
- Mayer, Mónica. 1998. "On Life and Art as a Feminist." *n.paradoxa* 8/9: 47–58.
- _____. 1984. "Propuesta para un arte feminista en México." *Fem* IX, 33. (La mujer en el arte): 12–15.
- McCaughan, Edward. 2002. "Gender, Sexuality, and Nation in the Art of Mexican Social Movements." *Nepantla: Views from the South* 3, 1: 99–143.
- Medina, Cuauhtémoc. 2007. "Pánico recuperado." In *La Era de la Discrepancia/The Age of Discrepancies. Arte y Cultura Visual en México/Art and Visual Culture in Mexico 1968–1997*, edited by Olivier Debroise, 90–103 (90–97 Spanish; 97–103 English). Mexico-City: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Molesworth, Helen. 2000. "Art Work and House Work" *October* 92: 71–97.
- MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo and UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México. 2016. *Mónica Mayer. Si tiene dudas... pregunte: Una Exposición Retrocolectiva/When in doubt ask: A retrocollective exhibit*. Mexico-City/Barcelona: Editorial RM.

- Raunig, Gerald. 2007. *Art and Revolution*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Sigler, Friederike. 2021. *Arbeit sichtbar machen. Strategien und Ziele in der Kunst seit 1960*. München: edition metzel.
- Sigler, Friederike and Linda Walther (eds.). 2024. *Kochen Putzen Sorgen. Care-Arbeit in der Kunst seit 1960*. Berlin: Hatje Cantz.
- Tlacuilas & Retrateras. 1984. "Tlacuilas y retrateras." *Fem* IX (33) (La mujer en el arte): 41–44.
- Toupin, Louise. 2018. *Wages for Housework: A History of an International Feminist Movement, 1972–77*. London: Pluto Press.
- Vishmidt, Marina. 2017. "The Two Reproductions in (Feminist) Art and Theory since the 1970s." *Third Text* 31, 1 (Social Reproduction in Art): 49–66.
- Zapata, Galindo Marta. 2007. "Feminist Movements in Mexico: From Consciousness-Raising Groups to Transnational Networks." *Feminist Philosophy in Latin America and Spain* 189: 1–19.

RESUMEN

Trabajo de cuidados como trabajo artístico: Polvo de Gallina Negra en el contexto del movimiento feminista de los años 1980 en Ciudad de México

Tonia Andresen*

Abstract

Este artículo analiza la práctica artística de Polvo de Gallina Negra, el primer colectivo artístico feminista de México, estrechamente relacionado con el movimiento feminista de los años 1980. Me centro en su gesto de definir el trabajo maternal como prerequisito para su trabajo artístico, un movimiento estratégico que critica las distinciones subyacentes entre lo privado y lo público, lo productivo y lo reproductivo, introduciendo al mismo tiempo nuevas estrategias y técnicas en el ámbito del arte. Al desnaturalizar el trabajo de cuidados en su performance *Madre por un día* (1987), articulan una crítica a los paradigmas subyacentes del arte y el trabajo. Además, su práctica plantea cuestiones relativas a la preocupación de la historia del arte por los movimientos políticos y el arte activista y, como sostengo, exige una expansión metodológica dentro de la disciplina.

Palabras clave: Polvo de Gallina Negra • trabajo de cuidados • arte y trabajo • feminismo en México • performance

* Desde 2022 es asistente de investigación en el Instituto de Historia del Arte de la Universidad del Ruhr de Bochum. En 2021 fue becaria de la Fundación Liebelt Hamburgo, de 2020-2021 asistente de investigación de la Fundación para la Promoción de la Ciencia y la Cultura, Hamburgo. En 2019 obtuvo su M.A. en la Universidad de Hamburgo con una tesis sobre globalización y género. Sus intereses de investigación incluyen prácticas artísticas contemporáneas, desigualdades globales, relaciones laborales y estudios latinoamericanos.

Polvo de Gallina Negra, el primer colectivo artístico feminista de México (figs. 1-3), formado por Maris Bustamante y Mónica Mayer, declaran en su proyecto a largo plazo *¡Madres!* (1983-87) el trabajo de cuidados y el trabajo reproductivo como arte. Con ello se encuentran en el contexto de discusión sobre el devaluado trabajo de cuidados que realizado por las mujeres en todo el mundo y, que es analizado de manera crítica por artistas en las Américas desde los años 1960.¹

Al elevar a la categoría de arte el trabajo de cuidados, especialmente el cuidado de sus hijos pequeños, así como su papel como feministas y artistas, no sólo cuestionan la devaluación del trabajo de cuidados, sino también la suposición de que el arte funciona como un campo autónomo, separado de la esfera reproductiva.² Con ello, critican las divisiones entre lo privado y lo público, lo productivo y lo reproductivo, que hasta la actualidad se discuten y escandalizan en los movimientos feministas. En mi texto contextualizo la práctica de las artistas en el movimiento feminista de México, en el que ambas participaron activamente, y planteó de qué manera su práctica se nutre de su actividad en el movimiento político, o cómo se conectan ambas esferas. La atención se centra en la cuestión de qué se puede concluir de ello para una práctica artística feminista-activista o “artivista”.

La conexión entre arte y feminismo resultó difícil. Las artistas estaban aisladas tanto en el campo del arte como dentro del movimiento feminista, ya que el trabajo artístico se consideraba genuinamente burgués (cf. Magali Lara en Barbosa 2008, 157; Aceves Sepúlveda 2019, 171). Mayer reflexionó más tarde sobre ello en un texto usando estas palabras: “No hemos sabido encontrar nuestro público natural entre las feministas. O no hemos sabido responder a sus necesidades, o no han entendido que no sólo nos interesa la política. El arte es nuestra preocupación principal” (Mayer 1998/99, 53). Una excepción fue la colaboración con la revista *Fem*, que publicó en 1984 un número titulado “La Mujer en el Arte” (fig. 4). En este número, Mayer define el arte feminista no sólo como los “objetos producidos por mujeres artistas”, sino también como la “influencia crítica de la cultura feminista en el arte” (1984, 12). En consecuencia, no era necesaria única y exclusivamente la militancia, más bien la propia práctica artística debía ampliarse mediante estrategias feministas (ibíd.). Estas deberían relacionarse con la vida cotidiana de las mujeres y establecer conexiones con las condiciones sociales y de la sociedad más amplias, como las condiciones laborales de las artistas.

1 Lo he investigado en el marco del proyecto de la DFG “Cocinar, limpiar, cuidar. Care work in art since 1960 in Eastern and Western Europe, the USA and Latin America” bajo la dirección de la Prof. Dra. Änne Söll y la Dra. Friederike Sigler en el Instituto de Historia del Arte de la Universidad del Ruhr de Bochum. El proyecto fue acompañado de una exposición en el Museo Josef Albers Quadrat Bottrop de octubre de 2023 a marzo de 2024, para la que también se ha publicado un catálogo de exposición: *Kochen Putzen Sorgen. Care-Arbeit in der Kunst seit 1960/Cleaning Cooking Caring. Care Work in Art since 1960* (Berlín: Hatje Cantz, 2024). Sobre el trabajo de cuidados en el arte de las Américas, véanse las contribuciones de Karen Cordero Reiman, “Über das Sichtbarmachen und Verkörpern von Care-Arbeit im Mexiko der 1980er Jahre: Ana Victoria Jiménez (1978-1981) und Polvo de Gallina Negra (1987)”, 193-204, y Tonia Andresen, “Küchenpolitik als Klassenpolitik. Care-Arbeit in der Kunst aus Abya Yala seit den 1980er Jahren”, 205-234.

2 Véanse los textos fundamentales de Helen Molesworth, “Art Work and House Work”, *Octubre* 92 (2000): 71-97, que fue la primera en proponer el trabajo de cuidados como marco metodológico para un examen histórico-artístico de la obra de Judy Chicago, Martha Rosler y Mary Kelly. Para el contexto de las Américas, véase Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (Buenos Aires: siglo veintiuno editores, 2018) y “Feminist Disruptions in Mexican Art, 1975-1987”, *Arteologie* 5 (2013: Femmes créatrices en Amérique latine: le défi de synthétiser sans singulariser): 39-62.

Esta práctica puede verse en la performance *Madre por un día* de Polvo de Gallina Negra, que tuvo lugar el 28 de agosto de 1987 en el programa de entrevistas *Nuestro Mundo* en colaboración con el presentador Guillermo Ochoa (figs. 5-12). Aunque el programa era más bien conservador, como aclara Gabriela Aceves Sepúlveda, sí dio cabida a la performance feminista más famosa de México hasta la fecha (cf. 2019, 69). Comienza con una entrevista en la que las artistas presentan su proyecto *¡Madres!*. Al principio, dicen, era importante embarazarse al mismo tiempo, y por eso sus hijos nacieron con tres meses de diferencia. Ambas problematizan el hecho de que, en el pasado, las madres sólo estaban representadas por imágenes creadas por hombres, pero nunca por mujeres y sus experiencias específicas. Para iniciar su presentación, Polvo de Gallina Negra aprovecha la afirmación del presentador de que esto se debe probablemente a que los hombres no pueden quedarse embarazados. Bustamante declara el programa de televisión como Museo de Arte Moderno, tras lo cual Mayer presenta diversos accesorios y herramientas para la transformación de Ochoa, quien, como promete el título de la performance, va a convertirse en madre por un día. Equipado con un vientre de maniquí embarazado y un delantal, una corona con la etiqueta Reina del Hogar y un libro de oro para la primera “madre-hombre”, debería aprender a comprenderla a ella y a su posición. Apenas terminada la transformación, Ochoa invoca imágenes estereotipadas de un ama de casa de clase media y alta, hablando de lo inmóvil que se siente y de que necesita recostarse. De ello se deducen dos aspectos importantes: Al no consistir las herramientas de las artistas en instrumentos concretos de trabajo de cuidados, como trapos, pañales u ollas de cocina, se produce una reducción satírica al embarazo en primer lugar, y, en segundo lugar, se sugiere que, con la ayuda de las herramientas, cualquier cuerpo puede transformarse en una trabajadora reproductiva y, por tanto, en madre por un día. Polvo de Gallina Negra utiliza estratégicamente el alcance y la accesibilidad del formato de los programas de entrevistas para deconstruir ante una audiencia de millones de personas la maternidad como realización, a través de estrambóticas mascaradas y momentos cómicos. Según mi hipótesis, la performance no representa una crítica a la constitución del trabajo de cuidados *per se*, sino que escandaliza la ideología que sitúa el trabajo maternal como una tarea ‘naturalmente’ femenina. Al declarar estratégicamente que el trabajo de cuidados es un trabajo artístico, Polvo de Gallina Negra crea, en palabras de Friederike Sigler, un “contra modelo al paradigma moderno de producción [...] al del arte y al del trabajo” (2021, 213), porque no sólo la ideología de una ‘labor de amor’ subyacente al trabajo de cuidados, sino también la codificación específica de género del trabajo artístico —es decir, la producción artística entendida como ‘genio’ masculino— son desmanteladas por las artistas en su performance.

Para concluir sostengo que Polvo de Gallina Negra no entendía sus obras como acciones políticas militantes, sino que pretendía conectar su práctica feminista con el campo del arte. Mientras la estrecha relación entre las artistas y el movimiento feminista (y no viceversa) puede entenderse mejor como “superposiciones temporales, intentos micro políticos de concatenación transversal de máquinas artísticas y máquinas revolucionarias”, en palabras de Gerald Raunig (2017, 40), su práctica artística feminista va un paso más allá: Polvo de Gallina Negra desmanteló las fronteras entre la teoría política feminista y la práctica artística.

Lo hicieron, en primer lugar, conceptualizando una posición feminista como base de su producción artística y, en segundo lugar, desarrollando una técnica —en este caso el trabajo de cuidados— que fungía como estrategia artística feminista. Este procedimiento no sólo exige una ampliación de las técnicas y estrategias artísticas, sino también de los métodos de la historia del arte.

Traducción del alemán: Franziska Neff



Fig.1. Polvo de Gallina Negra, *Receta para causarle el mal de ojo a los violadores o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz*, 1983. Documentación de la performance, fotografía b/n, 16.8 x 13.2 cm © Pinto mi Raya Archivo, Mónica Mayer and Víctor Lerma. Consultado el 19 de enero, 2024. <https://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra/feminismo-y-formacion/item/12-polvo-de-gallina-negra>.

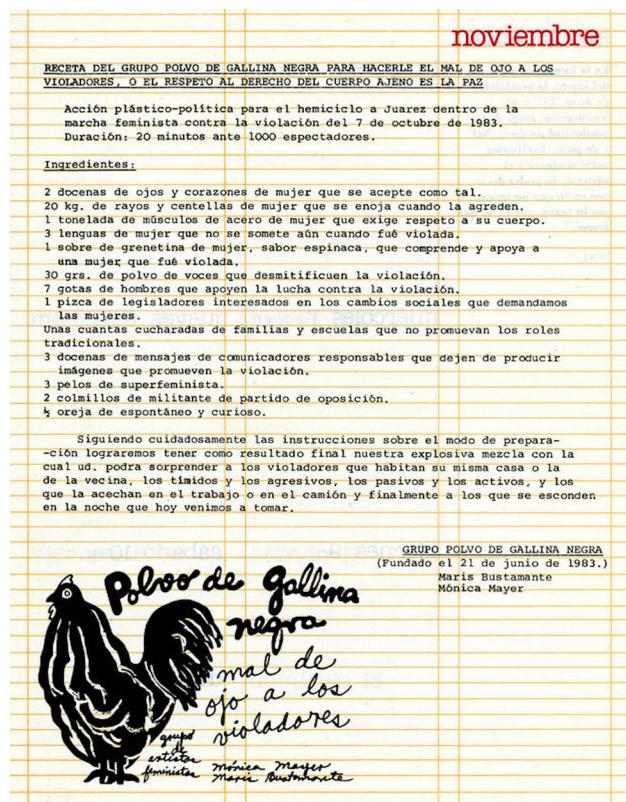


Fig. 2. Polvo de Gallina Negra, *Receta contra el mal de ojo*, 1984, Documentación de la performance, fotografía en b/n. Centro para Mujeres, 25 x 21.5 cm © Pinto mi Raya Archivo, Mónica Mayer and Víctor Lerma. Hammer Museum, Archivo digital, Radical Women: Latin American Art, 1960–1985. Consultado: 19 de enero, 2024. <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/receta-contra-el-mal-de-ojo-recipe-against-the-evil-eye-with-herminia-dosal>.

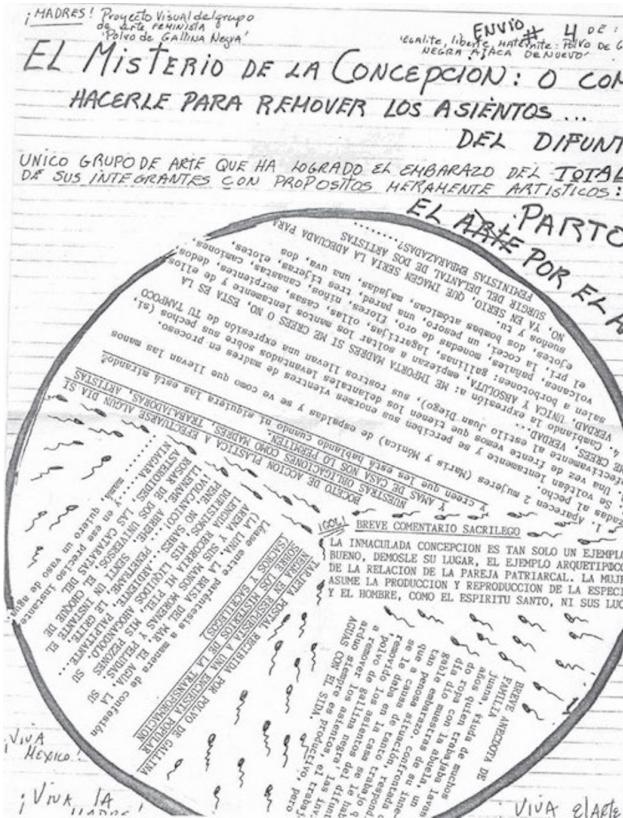


Fig. 3. Polvo de Gallina Negra, *Egalité, liberté, maternité: Polvo de Gallina Negra ataca de nuevo*, 1984-87, Postcard #4:
El Misterio de la concepción o como hacerle para remover los asientos... del difunto © Pinto mi Raya Archivo, Mónica Mayer y Víctor Lerma. Blanco Cano, Rosana. *Cuerpos Disidentes del México Imaginado: Cultura, género, etnia y nación más allá del proyecto posrevolucionario*. Madrid/Frankfurt a. M.: Vervuert, 2012, 56.

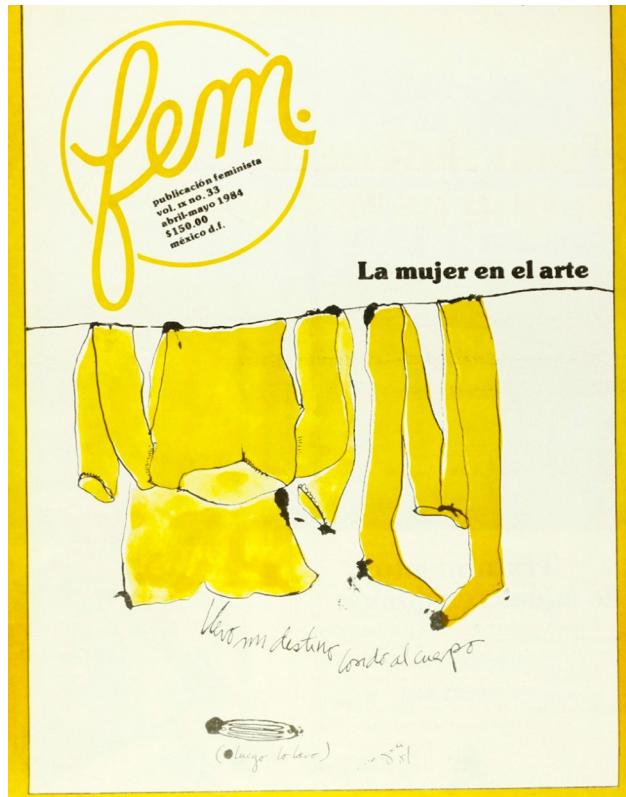


Fig. 4. Portada de la revista *Fem* IX, no. 33, 1984. Dibujos de Magali Lara. Foto: Captura de pantalla.



Figs. 5-12. Polvo de Gallina Negra, *Madre por un día*, 1987, video, color, sonido, 17 minutos, 27 segundos. Video-Stills © Pinto mi Raya Archivo, Mónica Mayer y Víctor Lerma. Fotos: Capturas de pantalla.

Bibliografía

- Acevedo, Marta. 1970. "Las mujeres luchan por su liberación. Nuestro sueño está en escarpado lugar." *Siempre! La Cultura de México* 451: 2-6.
- Aceves Sepúlveda, Gabriela. 2019. *Women Made Visible. Feminist Art and Media in Post-1968 Mexico City*. Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- Álvarez Romer, Ekatarina (ed.). 2016. *Mónica Mayer. Si tiene dudas... pregunte: Una Exposición Retrocolectiva/When in doubt ask: A retrocollective exhibit*. MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo y UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México. Mexico-City/Barcelona: Editorial RM.
- Anreus, Alejandro, Leonard Folgarait, Robin Adèle Greeley (eds.). 2012. *Mexican Muralism. A Critical History*. Berkely/Los Angeles/London: University of California Press.
- Barbosa Sánchez, Araceli. 2004. "La violencia de género: su representación en el arte mexicano." *Cuadernos Americanos* 3, 105: 186-192.
- Barbosa, Araceli. 2008. *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México: Casa Juan Pablos.
- Blanco Cano, Rosana. 2012. *Cuerpos Disidentes del México Imaginado: Cultura, género, etnia y nación más allá del proyecto posrevolucionario*. Madrid/Frankfurt a. M.: Vervuert.
- Carroll, Amy Sara. 2019. *Remex: Toward an Art History of the NAFTA Era*. Austin: University of Texas Press.
- Cordero Reiman, Karen. 2021. "¡Madres! Reconfiguring 'Abducted Motherhood' in Mónica Mayer's Personal and Collective Artwork." En *Feminist visual activism and the body*, editado por Basia Sliwinska, 182-197. New York: Routledge.
- Deepwell, Kathi. 2020. "Feminist Art Activisms and Artivisms. Introduction." En *Feminist Art Activisms and Artivisms*, editado por Kathi Deepwell, 9-20. Valdiz/Amsterdam: Plural.
- Giunta, Andrea. 2013. "Feminist Disruptions in Mexican Art, 1975-1987." *Artelogie* 5 (Femmes créatrices en Amérique latine: le défi de synthétiser sans singulariser): 39-62.
- _____. 2018. *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: siglo veintiuno editores.

- _____. 2016. “Feminisms and Emancipation. Mónica Mayer: Radical Aesthetics and Latin American Simultaneities.” En *Si tiene dudas... pregunte: Una Exposición Retrocolectiva/When in doubt ask: A retrocollective exhibit*, editado por Ekatarina Álvarez Romero, Museo Universitario Arte Contemporáneo and UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, 84-99. Mexico-City/Barcelona: Editorial RM.
- González Juárez, Lisette. 2007. “Trabajo Invisible. Trabajo doméstico: Reivindicación en el movimiento feminista mexicano.” En *Cartografías del feminismo mexicano, 1970-2000*, editado por Nora Nínive García, Márbara Millán, Cynthia Pech, 117-160. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Hernández, Alberto McKelligan. 2017. “Mónica Mayer: Translocality and the Development of Feminist art in Contemporary Mexico.” Tesis doctoral, City University of New York.
- Kastner, Jens. 2019. *Kunst, Kampf und Kollektivität. Die Bewegung Los Grupos im Mexiko der 1970er Jahre*. Berlin: Verlag Walter Frey.
- La Revuelta* 7 (Octubre 1977).
- Lamoni, Giulia. 2013. “(Domestic) Spaces of Resistance: Three Artworks by Anna Maria Maiolino, Letícia Parente and Anna Bella Geiger.” *Artelogie* 5 (Femmes créatrices en Amérique latine: le défi de synthétiser sans singulariser): 422-436.
- Larguía, Isabel. 1972. “Contra el Trabajo Invisible.” En *De la Mujer: Año Cero*, editado por Christiane Rochefort, Navoni Weisstein, Isabel Larguía, Roxanne Dunbar, Christine Dupont, Anne Koedt, 177-200. Buenos Aires: Granica Editor.
- Lear, John. 2014. “Representing Workers, the Workers Represented. Artists, Unions and Print Production in the Mexican Revolution.” *Third Text* 28, 3: 235-255.
- Mayer, Mónica. 1998. “On Life and Art as a Feminist.” *n.paradoxa* 8/9, 47-58.
- _____. 1984. “Propuesta para un arte feminista en México.” *Fem IX*, no. 33 (La mujer en el arte): 12-15.
- McCaughan, Edward. 2002. “Gender, Sexuality, and Nation in the Art of Mexican Social Movements.” *Nepantla: Views from the South* 3, 1: 99-143.
- Medina, Cuauhtémoc. 2007. “Pánico recuperado.” En *La Era de la Discrepancia/The Age of Discrepancies. Arte y Cultura Visual en México/Art and Visual Culture in Mexico 1968-1997*, editado por Olivier Debroise, 90-103 (90-97 Spanish; 97-103 English). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Molesworth, Helen. 2000. "Artwork and House Work" *October* 92: 71-97.
- Raunig, Gerald. 2007. *Art and Revolution*. Los Angeles: Semiotext(e).
- _____. 2021. *Arbeit sichtbar machen. Strategien und Ziele in der Kunst seit 1960*. München: edition metzel.
- Sigler, Friederike, Linda Walther (eds.). 2024. *Kochen Putzen Sorgen. Care-Arbeit in der Kunst seit 1960*. Berlin: Hatje Cantz.
- Tlacuilas & Retrateras. 1984. "Tlacuilas y retrateras." *Fem* IX, 33 (La mujer en el arte): 41-44.
- Toupin, Louise. 2018. *Wages for Housework: A History of an International Feminist Movement, 1972–77*. London: Pluto Press, 2018.
- Vishmidt, Marina. 2017. "The Two Reproductions in (Feminist) Art and Theory since the 1970s." *Third Text* 31, 1 (Social Reproduction in Art): 49-66.
- Zapata, Galindo Marta. 2007. "Feminist Movements in Mexico: From Consciousness-Raising Groups to Transnational Networks." *Feminist Philosophy in Latin America and Spain* 189: 1-19.

Feminist Artivism: The Personal is Political. Art, Decoloniality, and New Feminine Imaginaries

Almendra Espinoza Rivera¹

Abstract

In this article I propose that feminist artivism is articulated as a contact zone between art and socio-political movements, an articulation that today is expressed with particular strength among Latin American feminisms. I also argue that feminist artivism de-eliticizes and cracks the colonial guidelines of the fine arts, both in its theoretical production and in its artistic praxis. The new aesthetic proposals of feminist artivism invite us to use artistic platforms as a form of protest against the colonial, patriarchal and capitalist violence exercised on our feminine racialized bodies. Moreover, feminist artivism places at the service of feminist social demands, inviting us to deconstruct the imaginaries of the feminine and to denaturalize patriarchal violence. In this text I expose some feminist activist works to exemplify some of my main ideas. Also, related to the exhibition “Reclaiming the body: feminism, territory, and community” organized by *Un curso propio* (2022), an academic-activist group to which I belong, I briefly present the installation *Mujer Basura* by the collective La Marcha de las Putas BS.AS.

Keywords: Artivism • Latin American feminisms • decolonization and de-elitization of art • patriarchal violence • female image

¹ Pre-doctoral researcher FPI in the Doctoral Programme in Education and Society at the University of Barcelona, Spain. M.A. in Ibero-American Studies: Contact Theory at the University of Heidelberg, Germany. Co-founder of the interdisciplinary discussion group *Un curso propio. Feminism, Literature and Culture* at the Romanisches Seminar of the same university.

Introduction

Colonial hegemony not only includes questions of power, authority, and credibility, but has also shaped aesthetic representations in culture over the centuries. In this way, arts have become an efficient tool to fix the narratives and ideologies of those who hold the authoritative voice to define aesthetics, canons, imaginaries, what is beautiful and what is not. I found it very interesting to discover that the present debates regarding the essence of art, its purpose, and its aesthetics are essentially a post-neoliberal continuation of what had already been raised in the 60s and 70s about art and politics, as Nelly Richard did in *Lo político en el arte: arte, política e instituciones* (1997) (The Political in Art: Art, Politics and Institutions) or Lucy Lippard in her essay "Troya Horse: Activist Art and Power" (1984). With this background in mind, I believe it is no coincidence that current artistic-cultural expressions question capitalism, and embrace decolonial and intersectional visions, which are beginning to penetrate the academy, and those institutions that claim the right to produce and validate knowledge.

In the case of Latin America, I believe that the contribution of feminist art to the new decolonial epistemes is undeniable, which reminds me of the words of Anibal Quijano and his call for "revolución epistémica" (epistemic revolution) from all fronts (Quijano 2014). What is woven in Abya Yala between the artistic and socio-political spheres is not accidental. In a territory scarred by social conflicts, racialised actors, impoverished and violated by a modern colonial system (Espinosa Miñoso 2016), the art scene could only be an instrument to capture and respond to these problems. And it is precisely in this conjunction between the socio-political and the cultural where Latin American feminisms articulate a new way of producing and narrating the artistic and aesthetic. In this sense, as a feminist and Latin American woman, I find it fascinating to witness the articulation between artistic praxis and the feminist gaze by artistic-cultural collectives and groups, such as Guerrilla Girls or LASTESIS, to name just a few. And likewise, how these practices connect with the theoretical and critical development of art history, in thinkers such as Griselda Pollock or Catherine McCormack. In both cases, artists and art thinkers open new doors to rethink art and the place of the feminine in cultural production. On the one hand, the transformative potential of art and performance is clear and necessary. Art from bodies and for bodies, collectivised art, appropriated through common experiences (LASTESIS 2019; 2021). On the other hand, women must write about women and bring women into writing to show their meanings and significance into the history of art. Women begin to reclaim knowledge of themselves, of their fantasies and pleasures, they begin to relate the uniqueness of their bodies and their languages (McComarck 2021).

When female artists began to play a more active role and made both their art and its power within activism more visible, they took a more direct and confrontational approach in their choice of subjects, using a language that left no one indifferent. It can be about pleasure and empowerment; it can tell us that there is no one way to be a woman, it can tell us about the struggles that women went through throughout history, throughout colonialism, throughout the development of racism, throughout the development of capitalism. There is an enormous power to mobilise consciousness because of the dialogues between women's narratives of art history and feminist artistic productions.

From both fronts, spaces are opened and promoted for new visual practices that do not ignore the political and the social. The well-known phrase “the private is political” penetrates the praxis and theory of contemporary art with new airs. In this sense, artivism presents a challenge for Latin American feminisms, and for the Global South, as it resignifies traditionally colonial spaces², proposing other ways of inhabiting them, making visible and contextualizing phenomena hidden by colonization³ to disarticulate them. Similarly, for art history, this cultural revolt implies looking more closely at the artistic production of activism and thinking critically about the diversification of the aesthetics of the feminine.

Finally, it is in this context that the exhibition “Reclaiming the body: feminism, community, and territory”⁴ held in the German city of Heidelberg, in November 2022 displayed the proposal of more than fifty Latin American feminist art collectives, which, through different techniques such as weaving, photography, performance, video, among others, defy the mandates of the fine arts, the Western aesthetic ideal, and masterfully reveal the multiple patriarchal violence. The ‘body claim’ implies a new construction of the feminine imaginary, challenging the “male gaze” and its judgment of the female body as a mere object of contemplation. To exemplify the contact zone between art, society, and feminism, I briefly address one of the performances exhibited in Heidelberg, entitled *La Mujer Basura* (The Trash Woman), a work elaborated by the Argentine collective La Marcha de las Putas BS.AS. The work was exhibited through a photographic montage of eight images that show the artistic intervention in two scenarios: in an open landscape and the other in the middle of the urban space in view of passers-by. *La Mujer Basura*, fully complies with the idea of critically deconstructing the institutionalism of art and aesthetics. Inviting us to rethink the place that the feminine has occupied as object-subject, not only under the creation of the “male gaze”, but also in artistic-cultural expressions, which as artivism indicates, are representations of society, politics, and power relations throughout history.

2 As Quijano and Wallerstein explain (*La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial*, 1992) coloniality began with the creation of a set of states assembled in an interstate system of hierarchical levels. Those at the bottom were formally the colonies. But that is only one of its dimensions, for even once the formal status of colony was over, coloniality did not end; it has persisted in the social and cultural hierarchies between the European and the non-European. A way of investigating the colonial matrix in artistic practices in Latin America is to analyses its counterpart; artistic practices that are denouncing, questioning or criticizing this colonial matrix; experiences that seek to break with these colonial legacies.

3 Hidden by colonization as structurally patriarchal violence: state, institutions or public order. As expressed in the song of the feminist collective LASTESIS:

It's the pacos (police).

The judges.

The state.

The president.

The oppressive state is a male rapist.

Original version:

Son los pacos (policías).

Los jueces.

El estado.

El presidente.

El estado opresor es un macho violador.

4 It was organized by the interdisciplinary discussion group *Un curso propio* in collaboration with Karne Kunst and Xochicuicatl from Berlin. For more information visit the website <https://uncursopropio.com>

La Mujer Basura (The Trash Woman)

Las mujeres de la bolsa somos muchas y salimos de ella para que no haya ni una menos. Hay una historia política de la bolsa. Si la cartera era míticamente revoltijo cosmético, dejó de serlo cuando escondió armas revolucionarias, panfletos militantes, cuadernos de estudio, libros y planos; la bolsa la amplía y hace funcional. ¿Y la bolsa de basura? sacarla implica expulsar afuera del hogar los deshechos de la vida productiva. Cuando aparecieron las bolsas de consorcio, el objeto pasaba del espacio que el feminismo llamó del trabajo invisible a herramienta laboral del encargado de edificio; la utilería del asesino hoy incluye la bolsa y el container, la cloaca y el pozo ciego en donde la razón práctica devela un horror semiótico: las mujeres son basura. [...] Que la bolsa se transforme en el símbolo del luto popular y compromiso para que no haya ni una menos.

(María Moreno – Museo del Libro y de la Lengua, Buenos Aires)⁵

I chose the performance entitled *La Mujer Basura* (The Trash Woman)⁶ (fig. 1-8) since it concentrates and exemplifies the conjunction between the personal as politic (Hanisch 1969) and the relation between art and politic. On the one hand, the political content of the performance as well as the collective work behind it, perfectly embody the conjunction between art, activism, and feminism. On the other hand, the taking of public space (such as demonstrations, parks and neighbourhood public spaces frequented by citizens) challenges the institutional traditionalism of art through an aesthetic that subverts the female image, which in turn challenges society about a real problem, feminicide, but that by now seems to have been naturalized.

5 “There are many of us women in the bag and we came out of it so that there is not one less. There is a political history of the bag. If the purse was mythically a cosmetic jumble, it ceased to be so when it hid revolutionary weapons, militant pamphlets, study notebooks, books and plans; the bag enlarges it and makes it functional. And what about the rubbish bag? Taking it out implies expelling the waste of productive life from the home. When the consortium bags appeared, the object passed from the space that feminism called the space of invisible labour to the labour tool of the building manager; the props of the murderer today include the bag and the container, the sewer and the cesspit where practical reason reveals a semiotic horror: women are rubbish. (...) Let the bag become the symbol of popular mourning and commitment so that there will not be even one less”. Translation by the author. The original text can be found in the following link: <https://latfem.org/maria-moreno-una-lectura-politica-de-la-bolsa/>

6 Installation by the Argentine collective La Marcha de las Putas BS.AS. More information about their work can be found at the following links https://www.facebook.com/MarchaPutasBA/?locale=es_LA, <https://linktr.ee/paulanaanimtelis>



Figs.1-8. *La Mujer Basura* by Colectivo La Marcha de las Putas BS.AS, photos by Patricia Ackermann documenting the performance, 2018 exhibited at "Reclaiming the Body: Feminism, Community, and Territory." Heidelberg, 2022. Taken from the Exhibition "Wir Kämpfen" Karne Kunst and Xochicuicatl, Berlin 2018-2021.

La Mujer Basura (2016) initiates a ritual of passage for the emancipation of women through a performance work that repairs the memories of victims/prey while denouncing rape culture. By synchronicity, by inspiration, by empathy, the symbol of the Woman in the Bag became art, journalism and action, uniting all the denunciations in a single icon.

The trash woman situates the real in her reality. If performance places the appearance of the body as a central element in the constitution of the work, what distinguishes *Trash Woman* is that she presents a body that is more than a work, it is the real: Her presence announces that the work is alive but that the real is dead.

Trash Woman bursts into space, crushing time, presents femicide and gives a true testimony that shows that it cannot be justified or romanticised in any way.

The activist work *La Mujer Basura* appropriates the public space, making the invisible visible, reclaiming the body and denouncing the violence to which it is subjected. Like *La Mujer Basura*, the performance allows to exhibit the conditions of inequality of women, and more concisely, the consequences of patriarchal violence. Authors such as Griselda Pollock and Rozsika Parker (1987) have argued that performance exempts itself from the restrictive and traditional character of artistic montage, allowing it to embrace hybrid and transdisciplinary artistic expressions, granting a creative freedom that presupposes an escape from the institutional impositions of art. Performance offers feminist activism the possibility of creating new meanings, since it does not need to respond to an overwhelming history, prescribed materials and forced contents. In this sense, *Trash Woman* through performance recovers the ritual function, as the origin of the arts, undifferentiated and as an experience for the (re-)evolution and transcendence of subjects and communities. It creates a point of congruence between bodies, the surrounding environment and collective memory. For messages and symbols to circulate in a creative, ecstatic, multisensory and transpersonal way, with the purpose of invoking a greater knowledge of reality and its becoming (Naanim Telis 2016).

La Mujer Basura expressly creates that nexus between body and activism, where women become subject and object of action, where the bodies exposed, as female bodies, know that they have been massacred, disappeared to be prostituted, exhibited and beaten, and communicate in situ, how the culture of rape and patriarchal violence coerces them, and that what each body embodies in individual terms extends equally to the whole social body. In this sense, subjectivity is intertwined with political, historical, cultural, sexual, and ideological meanings (Mayer 2004). The symbol of the woman in the bag became art, journalism and action uniting all the denunciations in a single icon (Naaim Telis 2016). This woman places the real in her reality, where the performance places the appearance of the body as a central element in the constitution of the work, making the trash woman a representation of a body rather than a work: "Su presencia anuncia que la obra está viva, pero que lo real está muerto" (Her presence states that the artistic work is alive, but that the real is dead) (Naaim Telis 2016, w.p.). *La Mujer Basura* bursts into the public space presenting again the act of femicide as if it was true; it is more of a real-time recreation than a factual act. It confronts the social legitimization of the murder of women and the naturalization of patriarchal violence as part of women's lives.

The performance challenges the "male gaze" (Mulvey 1989) in art and the historical objectification it has drawn on the female corporality: its claim to possess it and sculpt it for its use and discarding. These women break with the patriarchal archetypes of saint, mother, maiden, prostitute, witch.

In a world ordered by sexual imbalance, the pleasure of looking has been divided into active/masculine and passive/feminine. The "male gaze" projects its fantasy onto the female figure,

which is stylised accordingly. In her traditional exhibitionist role, the woman is looked at and exhibited at the same time, and her appearance is coded to cause a strong visual and erotic impact, so that she can be said to connote being looked at. In the face of this description, *La Mujer Basura* breaks with the erotic and the passive, because through its narrative, through the montage of her putrid murder, questioning and pointing directly at the patriarchy, reproaching it for its femicide crimes.

La Mujer Basura uses the female body as a tool for protest. It challenges the history of Western art that has hung or sculpted female flesh for the use and enjoyment of the “male gaze”. *La Mujer Basura* masterfully elaborates the claim of collectives such as the Guerrilla Girls came up with that question as early as 1989: “Do Women have to be naked to get into the museum?” (https://www.tate.org.uk/art/art/Ricardo_Colmenares_Melgarejoworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793) The colonial and patriarchal history of art, which exhibits in cabinets and museums these female bodies without agency, must now confront the exhibition of these bodies on the street. Likewise, the woman inside the bag creates a disruption of the passive body exhibited for male enjoyment, as happened for centuries with the consecutive production of the Rokeby Venuses (McCormack 2021). Here, the fantasy of enjoyment is abruptly interrupted by femicide.

Trash Woman cleverly plays with the same elements that the “male gaze” and the history of art have exploited and profited from: a female flesh, naked, lying down, passive, but no longer useful for fantasies of ‘enjoyment’, because it is dead flesh and speaks about its death with a clear message: “the rapist is you” (LASTESIS 2019; 2021), the murderer is the patriarchy in its various forms, and in the one that concerns me in this work, in its perhaps most massive form and at the same time detached from all ideological responsibility: art. Finally, it seems to me that feminist artivism, and performances such as that of *La Mujer Basura*, fully comply with the idea of critically deconstructing the institutionalism of art and aesthetics. Inviting us to rethink the place that the feminine has occupied as object-subject, not only under the creation of the “male gaze”, but also in all artistic-cultural expressions, which as artivism indicates, are representations of society, politics, and power relations throughout history.

Artivism or Activist Art: Zone of Contact between Art and Politics

The relationship between art and socio-political struggles is not new, nor is the relationship this conjunction has with collective artistic work. To name an emblematic case, this confluence happened at the time when the artistic avant-garde began to confront the dominant paradigms of Impressionism.

The historical avant-garde was characterized by bringing together artists in spaces of creative collaboration, who gradually began to abandon the ideals of capturing on canvas the ‘light’ and the ‘instant’, setting up as a new subject of inspiration the socio-political reality. The collective artistic work prior to World War II focused on creating sustainable alternatives to the

commodification of life, visions that became politicized with the advent of the postmodern era, nurtured by the social movements and the anti-war counterculture of the 1980s (Stimson and Sholette 2007). Theoretical references to artistic praxis with explicitly political implications began to develop strongly in the 1970s with the feminist movements in the United States and the leftist political movements in Latin America (Navarro 1989; Deepwell 2020). In an America differentiated by its north-south social and economic contexts but equally victimized by colonial structures of domination such as racism, patriarchy and capitalism, new forms of collective artistic work emerged that embraced these issues. In the 1960s and 1970s among artists and activists in North America it was stated that activist art had the quality of moving between art institutions, communities, and local political contexts. Such art was not assigned a genre, but rather a commitment to social change through a variety of methods and means more pragmatic than idiomatic (Lippard 1984). Meanwhile in the south, as occurred at the Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile (Institute of Latin American Art of the University of Chile) in the 1970s, there was a discussion on how art should place its instruments at the service of society so that its message could reach those repressed under dictatorship, empowering them with a revolutionary clarity. In this way, a revolutionary didacticism was proposed that could allow the artist to shake the critical conscience of society, pushing art and reality towards a utopia of social change pre-formulated by politics (Richard 1997). So far in the 21st century, from the contact between art and politics, there are some conceptual consensuses on the product between the two, which are known as artistic activism and artivism. On the one hand, artistic activism is understood as a set of artistic strategies that transform the understanding of politics and ourselves within the power dynamics that structure everyday existence; in the substance of the infrastructures of economic, political and technological networks that frame the ways in which we experience reality (Thompson 2015).

On the other hand, and the definition that makes the most sense to me in the framework of what feminist art is and by the exhibition "Reclaiming the body", is the one elaborated by Chela Sandoval and Guiselda Latorre (2008). For them, artivism appears as a hybrid neologism that means work created by individuals who see an organic relationship between art and activism, and who are committed to the transformation of themselves and the world. In the origin and development of artivism from the 1960s to the present, the influence of 'mestizo' or transcultural consciousnesses, as well as communities from or settled in the global south, seems undeniable. Such consciousnesses, which provide access to a myriad of cultures, languages, and understandings, require the ability to negotiate multiple worldviews. Through artivism, a conscious awareness of conflicting identities is expressed, allowing them to create new angles of vision that challenge oppressive modes of thought (Sandoval and Latorre 2008). From the fusion of these identities and the gentrification and saturation of urban areas, the artivists break the structure of conventional communication, bursting into the social space to draw attention and inoculate thought in their receivers. They do it through emotionality, subjectivation, rupture and invasion of spaces, adapting non-artistic means and times to artistic expression. Artivism is therefore a call to action, making the viewer aware of his or her own power. This art comes to challenge traditional standards of aesthetics and beauty and subverts the very notion of aesthetic object. In a dynamic progress, artivism changes materials

and media, practices and styles, roles, and rituals, and ceases to be idiomatic in the art world to become pragmatic in social life. Both intentions and ‘doing’ focus on the creative process itself rather than on the result (Aladro-Vico, Jivkova-Semova, and Bailey 2018).

In the 21st century, art in the Americas has been taken to the streets again to break with the elitism and academicism of culture, to denounce the racist and patriarchal view of the artistic subject/object. With new means and language, artivism or the political in arts, expose to the public the social problems that affect a territory impacted by colonialism, capitalism, and neoliberalism (Aladro-Vico, Jivkova-Semova, and Bailey 2018). Artivism nowadays challenges loudly political parties and governments, but also the new ‘industry’ of academia, the colonial roots of museums and the instruments of the European fine arts. In the present, artivism has shown its strength and relevance as art and social theory. In recent social movements on the (Latin) American continent, the political in art (Richard 1993) has served to represent realities and alterities, vindicating collective creative and reflexive praxis, in societies where the social network was torn apart thanks to the efficient shock policies implemented by the dictatorships of the late 20th century. By implementing a culture of consumption, it lobotomised the social circle and generated ‘apolitical’ actors without a voice, and even more, without an opinion. Artivism has allowed to raise narratives of the historical beings of the continent and has transformed Western aesthetics and techniques on the canvas, or on the wall, as well as in the spaces of thought, which are now defended by new knowledge-producing subjects.

Feminist Artivism: De-elitization and Decolonization of Art

Feminist artivism has played a fundamental role in the art/activism relationship, such as the use of different cultural expressions by feminisms in the 1970s, which attempted to form organisational structures for women to resist patriarchal propaganda, which denigrates and controls the imaginary of the feminine (Lippard 1976). In retrospect, it can be argued that feminist art has contributed to recovering peripheral expressive forms and, at the same time, has warned about the non-neutrality of language and art, promoting intersectional reflection on gender, ethnicity, sexuality, and social class. From here, the notion of individuality and artistic genius is questioned to promote collective experiences and to value the personal as political, as opposed to the supposed existence of art as a universal and neutral expression. The de-elitization and decolonization of art has been central to feminist artivism. With the expansion of the modern world-system (Marcelle 2023), through colonization(s), it extended art as an autonomous activity, founding academies, museums, etc. The circulation of goods, ideas and people in the new world-system was reflected in the artistic production of different countries and communities, which adapted Western aesthetic norms to their local experiences and realities. The reproduction of coloniality in the so-called peripheral or Global South countries reserved art to the expressions of the hegemonic national culture and led the great majority of artists to try to imitate the currents of the Global North to obtain recognition from the hegemonic institutions of the artistic circuit. Faced with this scenario, decoloniality and de-elitiza-

tion take place through the practices of artist collectives, to which art researchers and critics are added. Through situated practices and discourses (Haraway 1988), and with diverse disciplinary tools, they rethink and challenge the ways in which aesthetics, art and its institutions have perpetuated the reproduction of the colonial structure of power. Furthermore, in order to decolonize and de-elitizize art and institutions, it is not enough to incorporate diversity into the power structure (such as the inclusion of racialized or feminized artists in exhibitions), but more importantly, to identify the positions of privilege and subalternity between individuals and institutions in the colonial power structure in order to dismantle it.

When doing my research for this article, I saw Bruno Piglhein's *Egyptian Sword Dancer* at the exhibition "Femme Fatale. Blick – Macht – Gender" at Hamburger Kunsthalle. The painting perfectly illustrates the idea of the "male gaze" over the feminine and colonized women, as the orientalization of this kind of women. It features an eroticized figure with a powerful, dangerous presence. The depiction resembles representations of the biblical temptress Salome. The subject's curly black hair, the exotic-looking jewellery and the title of the painting situate her in the Orient, not as a real place, but rather as a European construct, a fictional image of the Eastern world. The female figure is marked as 'other' set apart from the European society. Under the "male gaze", this 'kind' of women serves the purposes of distancing and detachment, it is an intended to legitimize the display of exoticization and objectification of women body (Femme Fatale 2023).

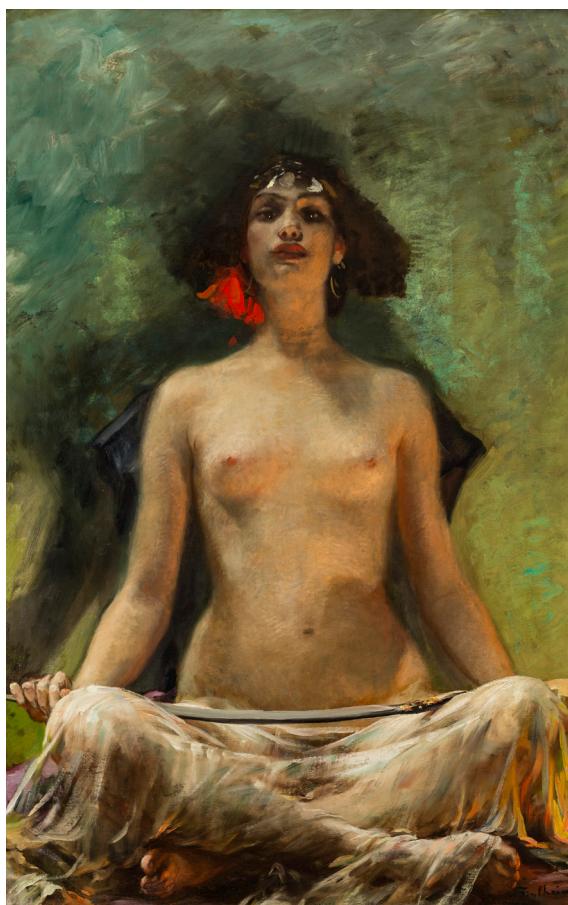


Fig. 9 Bruno Piglhein, *Egyptian Sword Dancer*, 1891, oil on canvas, 138 x 89 cm, private collection. Photo: wikimedia commons.

Feminist artivism, on the one hand, not only calls to question the imaginaries that art produces about subalterns and women, but also to make public use of cultural platforms that have historically been dominated by white, bourgeois men. For feminist artivists, art engages with feminist politics and politics reinvents art, contradicting the idea that feminist art is a mere aesthetic style (Deepwell 2020). On the other hand, the decolonial feminist artist consciousness has individual and collective narratives at its center under an intersectional gaze, that is, feminist artivism, in addition to taking over the public space of cultural practices, makes visible and problematizes imaginaries involving gender, race, and class. Feminist artivism challenges and rewrites the history of Western art, which has developed from a system that values the individual artist as a genius, perpetuating him or her in museums and the global art market. In this sense, feminist artivism's ability to surprise, to appear in unlikely places (outside galleries and museums) or to take unfamiliar forms (performances in public space), provides the opportunity to circumvent seemingly immovable political ideas and moral ideals and to rethink cognitive patterns (Thompson 2015). Perhaps the most revolutionary aspect for me is that feminist artivism has challenged the hegemony of the "male gaze" on object-subjects in artistic production. That is, the "male gaze" (Mulvey 1989) refers to the concept of the predominance of the male perspective that represents the systematic use of male control in society and its impact on it. This concept was attributed by the feminist film director and theorist Laura Mulvey who in the 1970s called attention to how women in "the seventh art"⁷ were mostly portrayed as objects at the service of heterosexual male fantasies. The "male gaze" is applicable to other artistic genres and basically adopted in the different spheres of everyday life, as in the case of models of colonial and patriarchal domination (Femme Fatale 2023).

In short, feminist artivism seeks to open new spaces and deconstruct the institutions of modernity and denounce forms of patriarchal domination, particularly violence against feminized bodies. To these ends, feminist artivism makes visible the places of enunciation and builds relations of equality among the plurality of ways of experiencing the world.

Feminist Artivism: Denouncing Patriarchal Violence and Deconstructing the 'Feminine Image'

As I pointed out before, the emergence of artivism is closely linked to "the personal is political", a slogan from which it follows and insists that individual experiences are directly connected to the collective. Feminist artists engage their gaze and their 'art pieces', to give visibility and voice in social reality to those subalternized subjectivities that fall on feminized and racialized bodies. A central axis of the genesis and existence of feminist artivism is patriarchal violence. Among the first artivist projects, the anti-rape movement (Bevacqua 2000) in the United States in the 1970s stands out, through which a collective exercise was carried out to collect the personal experiences of women and the need to change the act of rape as an act of "passion

7 "settima arte" was coined by the Italian film theoretician Ricciotto Canudo in 1921, considering filmmaking to be a new art combining the six previous arts of architecture, sculpture, painting, music, dance, and poetry.

Marco Daniele. "Le Drame Visuel: Ricciotto Canudo e la settima arte." *Sinestesieonline* 6, 21 (October 2017): 1-13.

and sexuality instead of power" (Herrera 2020, 12). Here the role of art and its forms were fundamental; creating new collaborative visual languages that materialized the trauma, and that focused on the artistic process rather than the aesthetic art piece. Literature, performance, street interventions, site-specific projects, fanzines, among other artistic expressions, allowed defining and understanding violence in specific cultural contexts, and promoted and strengthened community organization and public participation and collaborative work (Lacy 2010).

In the present century, and particularly in the context of Latin American feminisms, feminicide has become the main issue of patriarchal violence. Based on feminicide, artivism in the region is developing interventions and diverse cultural expressions with great mastery, which are undoubtedly woven in a flow that dialogues with the actors of socio-cultural and sociopolitical spaces, as well as with the intellectual and academic world. To better understand this collaborative process, it is necessary to recall the legacy of women's organization against state violence in Latin America, a violence that was accentuated during the dictatorships promoted in the continent under the influence of the United States in the framework of the Cold War. Then with the development of anti-neoliberal and decolonial theoretical frameworks proposed by feminist activists and academics, it was intended to move the structural criticisms that link neoliberalism and the State(s) with gender violence (Segato 2016), as well as to deconstruct the individuation process of neoliberalism, in particular on how neoliberal economics feminized poverty linking it to gender violence (Gago and Cavallero 2020). Feminist artivist cultural proposals express a broad awareness of the potential of art and its role in social change. Feminist artivism engages in critical and mobilizing artistic practices that seek to highlight the lives of those silenced under the shadow of patriarchal violence. This mission not only reinvents art and its manifestations but also calls for taking over traditional cultural institutions (museums, galleries, universities) and redefining the street as a field of socio-artistic interaction. Interventions in public spaces are accompanied by virtual actions that transform the places where women are subjected to daily violence; in these platforms, shared knowledge and recognition empower their actors as well as their spectators (Herrera 2020). Another important topic that feminist artivism has rethought and shaped with mastery and creativity has been the classic imaginaries of the feminine in the field of art: saint, mother, prostitute, witch (McComarck 2021). Feminist art rebels against the subaltern condition of women, subverting the feminine in its passive, contemplative and stimulating condition for the "male gaze". In line with the anti-rape movement and the fight against feminicide, the feminine assumes a conscious stance both in artistic production and in the theoretical field, adhering to the struggles in the social field, associated with civil rights, the denunciation of human rights violations, and the distribution of labor. The feminine is significantly re-dimensioned in the artistic field and subverts its passive role for an active one: when women use their own bodies in their artistic work, they are using themselves, a signifying factor converts these bodies or faces from object to subject (Lippard 1976). Feminist artivism redefines the feminine aesthetics of a feminist aesthetics, challenging psychoanalytic theory that cloisters femininity by the 'absence of' an unfinished form in contrast to the masculine, positively recovering the marginal character of the feminine and its performativity in limit situations, especially when confronted with the tensions imposed on it by dominant discourses. Nelly Richard (1993) defines "feminine

aesthetics" in art as the expression of woman taken as a natural, essentialist fact, and not as a symbolic-discursive category, shaped by the systems of cultural representation. Feminine art would represent a universal femininity, an essence of the feminine embodied in values and senses such as sensibility, corporeality, or affectivity. The feminine is the trait of distinctiveness-complementarity that alternates with the masculine, without questioning the philosophy of identity that regulates the inequality of the woman (nature)/man (culture, history, society) relationship sanctioned by the dominant sexual ideology. On the contrary, "feminist aesthetics" postulates woman as a sign involved in a "chain of patriarchal oppressions and repressions" that must be reversed through a consciousness that combats male superiority. In this sense, I agree with the Richards' proposal that a feminist art seeks to correct the stereotyped images of the feminine that the masculine-hegemonic has subjugated. An art motivated by a critique of the dominant sexual ideology. An art that interferes with visual culture, disrupting the codes of identity and power that traditionally structure the representation of sexual difference to the benefit of hegemonic masculinity.

Conclusions

Artivism claims the contact and result between artistic work and political militancy. On the one hand, the process and outcome of the art pieces no longer involve only a collective but are intended for a social body much broader than the one accustomed to traditional art institutions. On the other hand, the theoretical development of art history enters dialogue with decolonial theory and feminist theory, a dialogue that is situated in the eye of the crisis of the colonial-modern model and neoliberalism. According to the above, I would not hesitate to affirm that activism, both in its praxis and in its theory, encourages a new collaborative movement that assumes an active role in social change, not only through radical intervention and critical reflection, but above all through the mediation and promotion of socio-cultural change and public access and knowledge.

In the case of feminist activism, it is undoubtedly a perfect representative of "the private is political", integrating in unison the different artistic-cultural expressions, the socio-political realities, and the proposals of feminist militancy. Whether in the institutional space of art or in street intervention, feminist activist works allow to disrupt the status quo of the colonial modern order, and at the same time denounce the structures of patriarchal domination that concern above all the feminine imaginary and the violence to which it is subjected (Verzero 2020). On one side, among the feminist activist practices, performance art stands out as a favorite art piece. This proposes new feminine archetypes, disobeying the mandate of the "male gaze", traditionally modelling the female object-subject in the artistic work. On the other side, feminist performance and activist installations are erected from and for a collective ethos, transcending temporality and achieving a greater social reach, in terms of registration and dissemination. Through the interpellation to the standing public, the body is the support for the transmission of messages. Finally, feminist activism has demonstrated eloquence over time. Through various artistic and theoretical exploratory processes, it has been able to unveil, denounce

and exhibit the structures of patriarchal and colonial domination, especially those that target women's bodies and the feminine. In relation to this long task, I think that the development of a new aesthetic is elemental to understanding any kind of artistic production coming from this artivism. The capacity of aesthetic experience as a transformer of one's own perceptions of difference opens space for forms of knowledge that challenge cognitive, social, and political conventions (Kester 2011). It is precisely on such perceptions that the new aesthetics proposed by feminist artivism promotes a critical analysis of the representations of the female body, which not only consists of evaluating what is represented and exposed to the public for consumption and internalization, but also who looks at it and in what space and time, asking ultimately where the power of the gaze resides (McCormack 2021).

Bibliography

- Aldro-Vico, Eva, Dimitrina Jivkova-Semova and Olga Bailey. 2018. "Artivism: A new educational language for transformative social action." *Communicar: Media Education Research Journal* 57: 09-18.
- Bevacqua, Maria. 2000. *Rape on the Public Agenda: Feminism and the Politics of Sexual Assault*. Boston: Northeastern University Press.
- Bronfen, Elisabeth. 1992. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. New York: Routledge.
- Colectivo La Marcha de las Putas BS.AS. Website <https://www.facebook.com/MarchaPutasBA/>. Online Archive <https://linktr.ee/paulanaanimtelis>.
- Deepwell, Katherine. 2020. *Feminist Art Activisms and Artivisms*. Amsterdam: Valiz.
- Espinosa Miñoso, Yuderkys. 2016. "De por qué es necesario un feminismo decolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el fin de las políticas de identidad." *Solar* 12 (1): 141-171.
- Gago, Verónica, and Lucía Cavallero. 2020. *Una lectura feminista de la deuda: ¡Vivas, libres y desendeudadas nos queremos!* Buenos Aires: Tinta Limón.
- Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies* 3: 575-599.
- Hanisch, Carol. 1969. "Essay The Personal Is Political". Computer Science – University of Victoria. <https://webhome.cs.uvic.ca/~mserra/AttachedFiles/PersonalPolitical.pdf>.
- Herrera, Heidi. 2020. "!Ni una menos! Feminist Artivism and Collective Resistance Against Feminicide in Latin America." Thesis for the degree of Master of Arts in Art History at the University of California, USA: ProQuest LLC.
- Kester, Grant. 2011. *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art a Global Context*. Durham: Duke University Press.
- Lacy, Suzanne. 2010. *Leaving Art: Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974-2007*. Durham: Duke University Press.
- LASTESIS. 2019. "Un violador en tu camino". Lyrics and choreography, Chile, November 25.
- LASTESIS. 2021. *Quemar el miedo. Un manifiesto*. Chile: Planeta.

- Lippard, Lucy. 1984. "Trojan Horse: Activist Art and Power." In *Art After Modernism. Rethinking Representation*, edited by Brian Wallis, 341-358. New York/Boston: The Museum of Contemporary Art.
- Lippard, Lucy. 1976. *From the center: feminist essays on women's art*. Dutton: New York.
- Lois, Ianina. 2020. "Latin American Feminisms in Colonial and Intersectional Perspective." *Margen* 99: 1-9.
- Marcelle, Bruce. 2023. "Decolonize! Concepts, challenges and political horizons. Decoloniality from the arts: strategies, initiatives, proposals." *Ritimo*. Accessed May 1, 2023. <https://www.ritimo.org/Decolonialidad-desde-las-artes-estrategias-iniciativas-propuestas>.
- Marco, Daniele, Marco. 2017 "Le Drame Visuel: Ricciotto Canudo e la settima arte." *Sintesi online* 21: 1-13
- Mayer, Monica. 2004. *Rosa Chillante. Mujeres y Performance en México*. Mexico: Conaculta.
- McCormack, Catherine. 2021. *Woman in the Picture. Woman, art and the power of looking*. London: Icon Books.
- Moura, Tatiana, and Linda Cerdeira. 2021. "ReThinking Gender, Artivism and Choices. Cultures of Equality Emerging from Urban Peripheries." *Frontiers in Sociology* 6: 1-7.
- Mulvey, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society. England: Science as Power*. London: Palgrave Macmillan.
- Naanim Telis, Paula. 2016. *Mujer Basura. Performance y feminismos*. Online book. <https://tr.ee/CeCIm65u29>.
- Navarro, Marysa. 1989. "The Personal is Political: Las Madres de Plaza de Mayo." In *Power and Popular Protest. Latin American Social Movements*, edited by Manuel Merino Garretón and Susan Eckstein. 241-258. Berkeley: University of California Press.
- Parker, Rozsika, and Griselda Pollock. 1987. *Framing feminism: art and the women's movement, 1970–1985*. London/New York: Pandora.
- Quijano, Aníbal. 2014. "Coloniality of power, Eurocentrism and Latin America." In *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, 777-832. Buenos Aires: CLACSO.

- Richard, Nelly. 1993. *Masculino Femenino – prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Atenea.
- Richard, Nelly. 1997. “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”. *Cuadernos de la Escuela de Arte*, Universidad Católica. <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard>.
- Sandoval, Chela, and Guisela Latorre. 2008. “Chicana/o Artivism: Judy Baca’s Digital Work with Youth of Color.” In *Learning Race and Ethnicity: Youth and Digital Media*, edited by FEMINIST ARTIVISM Anna Everett and Catherine MacArthur, 81-108. Cambridge: The MIT Press.
- Segato, Rita. 2016. *La Guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Stimson, Blake, and Gregory Sholette. 2007. *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Thompson, Nato. 2015. *Seeing Power: Art and Activism in the 21st Century*. Brooklyn, New York: Melville House.
- Verzero, Lorena. 2020. “Prologue: Cuerpos en red: entretejiendo el artivismo feminista.” In *Tremble the witches we are back. Artivism, theatricality and performance in the 8M*, edited by Yanina Vidal, 11-23. Montevideo: Estuario.

RESUMO

Artivismo feminista: O Pessoal é Político. Arte, Decolonialidade e Novos Imaginários Femininos

*Almendra Espinoza Rivera**

Abstract

Neste artigo, proponho que o artivismo feminista se articula como uma zona de contato entre arte e movimentos sociopolíticos, uma articulação que hoje se expressa com força entre os feminismos latino-americanos. Também argumento que o artivismo feminista deselitiza e quebra as diretrizes coloniais das belas artes, tanto em sua produção teórica quanto em sua práxis artística. As novas propostas estéticas do artivismo feminista nos convidam a usar as plataformas artísticas como forma de denúncia contra a violência colonial, patriarcal e capitalista exercida sobre nossos corpos femininos e racializados. Além disso, o artivismo feminista coloca as artes a serviço das demandas sociais feministas, convocando-nos a desconstruir os imaginários do feminino e a desnaturalizar a violência patriarcal. Neste texto, exponho algumas obras do artivismo feminista para exemplificar algumas de minhas ideias principais. Também, relacionado à exposição “Reclaiming the body: feminism, community, and territory” (Recuperando o corpo: feminismo, comunidade e território), organizada por Un curso propio (2022), um grupo acadêmico-militante ao qual pertenço, apresento brevemente a instalação *Mujer Basura* (Mulher Basura) do coletivo La marcha de las putas BS.AS.

Palavras-chave: Artivismo • feminismos latino-americanos • descolonização e deselitização da arte • violência patriarcal • imagem feminina

*Investigadora FPI no Programa de Doutoramento em Educação e Sociedade da Universidade de Barcelona, Espanha. Mestrado em Estudos Ibero-Americanos: Teoria do Contacto na Universidade de Heidelberg, Alemanha. Co-fundadora do grupo de discussão interdisciplinar Un curso propio. Feminismo, Literatura e Cultura no Seminário de Romanística da mesma universidade.

A hegemonia colonial não inclui apenas questões de poder, autoridade e credibilidade, mas também moldou as representações estéticas na cultura ao longo dos séculos. Dessa forma, as artes se tornaram uma ferramenta eficiente para fixar as narrativas e ideologias daqueles que detêm a voz autorizada para definir a estética, os cânones, os imaginários, o que é belo e o que não é. No caso da América Latina, acredito que a contribuição da arte feminista para as novas epistemes decoloniais é inegável, o que me faz lembrar as palavras de Anibal Quijano e seu apelo à revolução epistêmica desde todas as frentes (Quijano, 2014). O que é tecido em Abya Yala entre as esferas artística e sociopolítica não é acidental. Em um território marcado por conflitos sociais, atores racializados, empobrecido e violado por um sistema colonial moderno (Espinosa Miñoso 2016), a cena artística só poderia ser um instrumento para capturar e responder a esses problemas. E é justamente nessa conjunção entre o sociopolítico e o cultural que os feminismos latino-americanos articulam uma nova forma de produzir e narrar o artístico e o estético.

As artistas e as pensadoras da arte abrem novas portas para repensar a arte e o lugar do feminino na produção cultural. Por um lado, o potencial transformador da arte e da performance é claro e necessário. Arte de corpos e para corpos, arte coletivizada, apropriada por meio de experiências comuns (LASTESIS 2021). Por outro lado, as mulheres devem escrever sobre as mulheres e trazer as mulheres para a escrita para trazer seus significados e importância para a história da arte. As mulheres começam a reivindicar o conhecimento de si mesmas, de suas fantasias e prazeres, começam a relacionar a singularidade de seus corpos e de suas linguagens (McComarck 2021). A conhecida frase o privado é político penetra com novos ares na práxis e na teoria da arte contemporânea. Nesse sentido, o artivismo representa um desafio para os feminismos latino-americanos e para o Sul global, pois ressignifica espaços tradicionalmente coloniais, propondo outras formas de habitá-los, tornando visíveis e contextualizando fenômenos ocultos pela colonização para desarticulá-los. Da mesma forma, para a história da arte, essa revolta cultural implica olhar mais de perto a produção artística do ativismo e pensar criticamente sobre a diversificação da estética do feminino.

A obra artivista *La Mujer Basura* se apropria do espaço público, tornando visível o invisível, recuperando o corpo e denunciando a violência a que ele está sujeito. Assim como *La Mujer Basura*, a performance permite exibir as condições de desigualdade das mulheres e, de forma mais concisa, as consequências da violência patriarcal. Autoras como Griselda Pollock e Rozsika Parker (1987) argumentaram que a performance se isenta do caráter restritivo e tradicional da montagem artística, permitindo que ela abrace expressões artísticas híbridas e transdisciplinares, concedendo uma liberdade criativa que pressupõe uma fuga das imposições institucionais da arte. *La Mujer Basura* por meio da performance, recupera a função ritual, como a origem das artes, indiferenciada e como uma experiência para a (re) evolução e transcendência de sujeitos e comunidades. Ela cria um ponto de congruência entre os corpos, o ambiente ao redor e a memória coletiva. Para que mensagens e símbolos circulem de forma criativa, extática, multissensorial e transpessoal, com o objetivo de invocar um maior conhecimento da realidade e de seu devir (Naanim Telis 2016).

A *La Mujer Basura* desafia o olhar masculino na arte e a objetificação histórica que ele desenhou sobre a corporeidade feminina: sua pretensão de possuí-la e esculpi-la para seu uso e descarte. Então, onde colocamos *La Mujer Basura*: santa, mãe, donzela, prostituta, bruxa? Qual desses arquétipos, que a arte e o olhar masculino designaram e materializaram em corpos femininos, se encaixa nessa mulher? Em um mundo ordenado pelo desequilíbrio sexual, o prazer de olhar foi dividido em ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino projeta sua fantasia na figura feminina, que é estilizada de acordo. Em seu papel tradicional de exibicionista, as mulheres são olhadas e exibidas ao mesmo tempo, e sua aparência é codificada para causar um forte impacto visual e erótico, de modo que se pode dizer que elas conotam estar sendo olhadas. Diante dessa descrição, *La Mujer Basura* rompe com o erótico e o passivo, porque por meio de sua história, por meio da montagem de seu assassinato ela questiona o olhar masculino, apontando diretamente para ele (ou eles), censurando-o (ou eles) pelos crimes de feminicídio. Por último, parece-me que o artivismo feminista e performances como a de *La Mujer Basura* estão de acordo com a ideia de desconstruir criticamente o institucionalismo da arte e da estética. Convidando-nos a repensar o lugar que o feminino tem ocupado como objeto-sujeito, não apenas sob a criação do olhar masculino, mas também em todas as expressões artístico-culturais, que, como o artivismo indica, são representações da sociedade, da política e das relações de poder ao longo da história.

A relação entre a arte e as lutas sociopolíticas não é nova, tampouco a relação que essa conjunção tem com o trabalho artístico coletivo. Essa confluência remonta à época em que a vanguarda artística começou a confrontar os paradigmas dominantes do impressionismo. A vanguarda se caracterizou por reunir artistas em espaços de colaboração criativa, que gradualmente começaram a abandonar os ideais de capturar na tela a luz e o instante, estabelecendo como novo tema de inspiração a realidade sociopolítica. O trabalho artístico coletivo anterior à Segunda Guerra Mundial concentrou-se na criação de alternativas sustentáveis à mercantilização da vida, visões que se politizaram com o advento da era pós-moderna, alimentada pelos movimentos sociais e pela contracultura antiguerra da década de 1980 (Stimson e Sholette 2007). As referências teóricas à práxis artística com implicações explicitamente políticas começaram a se desenvolver fortemente na década de 1970 com os movimentos feministas nos Estados Unidos e os movimentos políticos de esquerda na América Latina (Navarro 1989; Deepwell 2020).

Até agora, no século XXI, a partir do contato entre arte e política, existem alguns consensos conceituais sobre o produto entre os dois, que são conhecidos como ativismo artístico e artivismo. Por um lado, o ativismo artístico é entendido como um conjunto de estratégias artísticas que transformam a compreensão da política e de nós mesmos dentro das dinâmicas de poder que estruturam a existência cotidiana; na substância das infraestruturas das redes econômicas, políticas e tecnológicas que enquadram as maneiras pelas quais experimentamos a realidade (Thompson 2015). Por outro lado, e a definição que faz mais sentido para mim na estrutura do que é a arte feminista, é a elaborada por Chela Sandoval e Guiselda Latorre (2008). Para elas, o artivismo aparece como um neologismo híbrido que significa o trabalho criado por indivíduos que veem uma relação orgânica entre arte e ativismo

e que estão comprometidos com a transformação de si mesmos e do mundo. Na origem e no desenvolvimento do artivismo, desde a década de 1960 até o presente, a influência das consciências negras e mestiças, bem como das comunidades do sul global ou estabelecidas nele, parece inegável. Essas consciências, que dão acesso a uma infinidade de culturas, idiomas e entendimentos, exigem a capacidade de negociar várias visões de mundo. Por meio do artivismo, uma consciência consciente de identidades conflitantes é expressa, permitindo-lhes criar novos ângulos de visão que desafiam modos opressivos de pensamento (Sandoval; Latorre 2008). A partir da fusão dessas identidades os artivistas rompem a estrutura da comunicação convencional, irrompendo no espaço social para chamar a atenção e inocular o pensamento em seus receptores. Eles fazem isso por meio da emocionalidade, da subjetivação, da ruptura e da invasão de espaços, adaptando meios e momentos não artísticos à expressão artística. O artivismo é, portanto, um chamado à ação, tornando o espectador consciente de seu próprio poder. Essa arte desafia os padrões tradicionais de estética e beleza e subverte a própria noção de objeto estético. Em um progresso dinâmico, o artivismo muda os materiais e a mídia, as práticas e os estilos, as funções e os rituais, e deixa de ser idiomático no mundo da arte para se tornar pragmático na vida social. Tanto as intenções quanto o fazer se concentram no processo criativo em si e não no resultado (Aladro-Vico, Jivkova-Semova e Bailey 2018).

Atualmente, o artivismo desafia partidos políticos e governos, mas também o novo setor acadêmico, as raízes coloniais dos museus e os instrumentos das belas artes europeias. O artivismo tem demonstrado sua força e relevância como arte e teoria social. Em movimentos sociais recentes no continente latino-americano, o político na arte (Richard, 1993) serviu para representar realidades e alteridades, reivindicando a práxis coletiva criativa e reflexiva, em sociedades onde a rede social foi desfeita graças às eficientes políticas de choque implementadas pelas ditaduras do final do século XX.

A deselitização e a descolonização da arte têm sido fundamentais para o artivismo feminista. Com a expansão do sistema-mundo moderno (Marcelle 2023), por meio da(s) colonização(ões), a arte foi ampliada como uma atividade autônoma, com a fundação de academias, museus etc. A circulação de bens, ideias e pessoas no novo sistema-mundo refletiu-se na produção artística de diferentes países e comunidades, que adaptaram as normas estéticas ocidentais às suas experiências e realidades locais. A descolonialidade e a deselitização ocorrem por meio das práticas de artistas coletivos, aos quais se somam pesquisadores e críticos de arte. Por meio de práticas e discursos situados (Haraway, 1988), e com diversas ferramentas disciplinares, eles repensam e desafiam as maneiras pelas quais a estética, a arte e suas instituições perpetuaram a reprodução da estrutura colonial de poder. O artivismo feminista reescreve a história da arte ocidental, que se desenvolveu a partir de um sistema que valoriza o artista individual como um gênio, perpetuando-o em museus e no mercado global de arte. Nesse sentido, a capacidade do artivismo feminista de surpreender, de aparecer em lugares improváveis (fora de galerias e museus) ou de assumir formas desconhecidas (performances no espaço público), oferece a oportunidade de contornar ideias políticas e ideais morais aparentemente inamovíveis e de repensar os padrões cognitivos (Thompson 2015).

O artivismo feminista desafiou a hegemonia do olhar masculino (*male gaze*) sobre os objetos-sujeitos na produção artística. Ou seja, o olhar masculino (Mulvey 1989) refere-se ao conceito da predominância da perspectiva masculina que representa o uso sistemático do controle masculino na sociedade e seu impacto sobre ela. O olhar masculino é um conceito atribuído pela diretora de cinema e teórica feminista Laura Mulvey que, na década de 1970, chamou a atenção para o fato de que as mulheres na sétima arte eram, em sua maioria, retratadas como objetos a serviço das fantasias masculinas heterossexuais. O olhar masculino é aplicável a outros gêneros artísticos e basicamente adotado nas diferentes esferas da vida cotidiana, como no caso dos modelos de dominação colonial e patriarcal (Femme Fatal 2023). O artivismo feminista não só chama a atenção para questionar os imaginários que a arte produz sobre subalternos e mulheres, mas também para fazer uso público de plataformas culturais que historicamente foram dominadas por homens brancos e burgueses. Para as feministas artivistas, a arte se envolve com a política feminista e a política reinventa a arte, contradizendo a ideia de que a arte feminista é um mero estilo estético (Deepwell 2020). Além disso, a consciência artística feminista decolonial tem como centro as narrativas individuais e coletivas sob um olhar interseccional, ou seja, o artivismo feminista, além de ocupar o espaço público das práticas culturais, torna visível e problematiza os imaginários que envolvem gênero, raça e classe.

Um eixo central da gênese e da existência do artivismo feminista é a violência patriarcal. Literatura, performance, intervenções de rua, projetos específicos de locais, entre outras expressões artísticas, permitiram definir e compreender a violência em contextos culturais específicos, além de promover e fortalecer a organização comunitária, a participação pública e o trabalho colaborativo (Lacy 2010). No século atual, o feminicídio se tornou a principal questão da violência patriarcal. Com base no feminicídio, o artivismo na região está desenvolvendo intervenções e diversas expressões culturais com grande maestria, que, sem dúvida, são tecidas em um fluxo que dialoga com os atores dos espaços socioculturais e sociopolíticos, bem como com o mundo intelectual e acadêmico. De acordo com o exposto, eu não hesitaria em afirmar que o artivismo, tanto em sua práxis quanto em sua teoria, incentiva um novo movimento colaborativo que assume um papel ativo na mudança social, não apenas por meio da intervenção radical e da reflexão crítica, mas, acima de tudo, por meio da mediação e da promoção da mudança sociocultural e do acesso e conhecimento públicos.

No caso do artivismo feminista, ele é, sem dúvida, um perfeito representante do privado é político, integrando em uníssono as diferentes expressões artístico-culturais, as realidades sociopolíticas e as propostas da militância feminista. Seja no espaço institucional da arte ou na intervenção de rua, as obras artivistas feministas permitem romper com o status quo da ordem colonial-moderna e, ao mesmo tempo, denunciar as estruturas de dominação patriarcal que dizem respeito, sobretudo, ao imaginário feminino e à violência à qual ele está sujeito (Verzero 2020). O artivismo por meio de vários processos exploratórios artísticos e teóricos, ele conseguiu revelar, denunciar e exibir as estruturas de dominação patriarcal e colonial, especialmente aquelas que têm como alvo o corpo da mulher e o feminino. Em

relação a essa longa tarefa, acho que o desenvolvimento de uma nova estética é fundamental para entender qualquer tipo de produção artística proveniente desse artivismo.

A capacidade da experiência estética como transformadora das próprias percepções de diferença abre espaço para formas de conhecimento que desafiam as convenções cognitivas, sociais e políticas (Kester 2011). É precisamente com base nessas percepções que a nova estética proposta pelo artivismo feminista promove uma análise crítica das representações do corpo feminino, que não consiste apenas em avaliar o que é representado e exposto ao público para consumo e internalização, mas também quem olha para ele e em que espaço e tempo, perguntando, em última análise, onde reside o poder do olhar (McCormack 2021).



Fig. 1-8. Colectivo La Marcha de las Putas BS.AS., La Mujer Basura, na exposição „Reclaiming the Body: feminism, community, and territory“. Heidelberg, 2022. Retirado da exposição „Wir Kämpfen“ Karne Kunst e Xochicuicatl, Berlin 2018-2021.

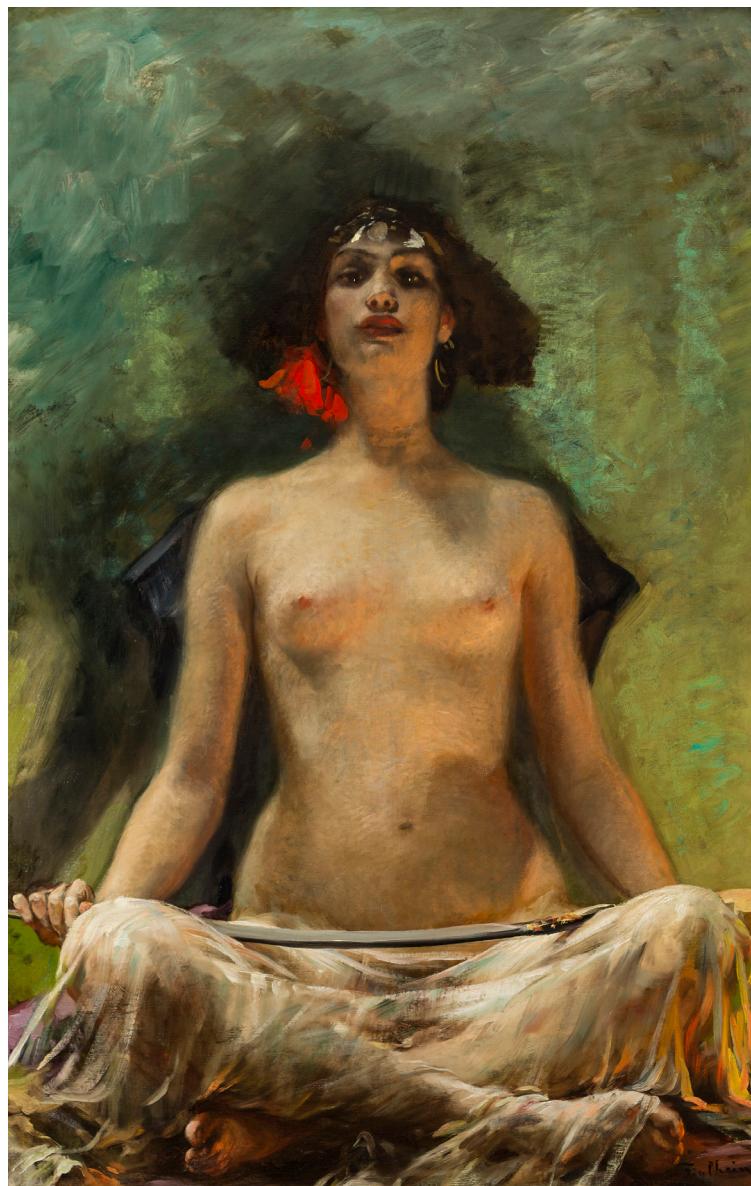


Fig. 9. Bruno Piglhein, *Dançarina de Espada Egípcia*, 1891, óleo sobre tela, 138x89 cm, Coleção particular. Foto: wikimedia commons. Esta pintura foi exibida na exposição “Femme Fatal. Blick-Macht-Gender” na Hamburger Kunsthalle, 2023.

Bibliografía

- Aldro-Vico, Eva, Dimitrina Jivkova-Semova e Olga Bailey 2018. "Artivism: A new educative language for transformative social action." *Communicar: Media Education Research Journal* 57: 09-18.
- Bevacqua, Maria. 2000. *Rape on the Public Agenda: Feminism and the Politics of Sexual Assault*. Boston: Northeastern University Press.
- Colectivo La Marcha de las Putas BS.AS. Website <https://www.facebook.com/MarchaPutasBA/>. Archivo online: <https://linktr.ee/paulanaanimtelis>
- Colectivo LASTESIS. 2021. *Quemar el miedo. Un manifiesto*. Chile: Planeta.
- Deepwell, Katherine. 2020. *Feminist Art Activisms and Artivisms*. Amsterdam: Valiz.
- Espinosa Miñoso, Yuderkys. 2016. "De por qué es necesario un feminismo decolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el fin de las políticas de identidad." *Solar* 12 (1): 141-171.
- Gago, Verónica, e Lucía Cavallero. 2020. *Una lectura feminista de la deuda: ¡Vivas, libres y desendeudadas nos queremos!* Buenos Aires: Tinta Limón.
- Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies* 3: 575-599.
- Hanisch, Carol. 1969. "Essay The Personal Is Political". Computer Science - University of Victoria. <https://webhome.cs.uvic.ca/~mserra/AttachedFiles/PersonalPolitical.pdf>
- Herrera, Heidi. 2020. ““!Ni una menos!” Feminist Artivism and Collective Resistance Against Feminicide in Latin America.” Tese de mestrado em história da arte, University of California, USA: ProQuest LLC.
- Kester, Grant. 2011. *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art a Global Context*. Durham: Duke University Pres.
- Lacy, Suzanne. 2010. *Leaving Art: Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974-2007*. Durham: Duke University Press.
- Lippard, Lucy. 1984. "Trojan Horse: Activist Art and Power". En *Art After Modernism. Rethinking Representation*, editado por Brian Wallis e Marcia Tucker. New York/Boston.
- .1976. *From the center: feminist essays on women's art*. New York: Dutton.

- Lois, Ianina. 2020. "Latin American Feminisms in Colonial and Intersectional Perspective." *Margen* 99 :1-9.
- Marcelle, Bruce. 2023. "Decolonize! Concepts, challenges and political horizons. Decoloniality from the arts: strategies, initiatives, proposals." *Ritimo*, 01.05. 2023. URL: <https://www.ritimo.org/Decolonialidad-desde-las-artes-estrategias-iniciativas-propuestas>
- Mayer, Monica. 2004. *Rosa Chillante. Mujeres y Performance en México*. Mexico: Conaculta.
- McCormack, Catherine. 2021. *Woman in the Picture. Woman, art and the power of looking*. London: Icon Books.
- Moura, Tatiana, e Linda Cerdeira. 2021. "ReThinking Gender, Artivism and Choices. Cultures of Equality Emerging From Urban Peripheries." *Frontiers in Sociology* 6: 1-7.
- Mulvey, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society*. England: Science as Power.
- Naanim Telis, Paula. 2016. *Mujer Basura. Performance y feminismos*. E-book. <https://tr.ee/CeCIm65u29>.
- Navarro, Marysa. 1989. "The Personal is Political: Las Madres de Plaza de Mayo". En *Power and Popular Protest. Latin American Social Movements*, editado por Merino Garretón, Manuel e Suan Eckstein, 241-258. Berkeley: University of California Press.
- Parker, Rozsika; e Griselda Pollock. 1987. *Framing feminism: art and the women's movement, 1970-85*. London; New York : Pandora.

Manifiesto: Hacia un video descolonial en *El bembé del amor*

Katia Sepúlveda*

Dedicada a todxs mis ex

Abstract

La intención de este manifiesto es la de interrumpir el flujo histórico del régimen escópico, construido por los estudios estéticos del “sistema mundo moderno colonial” (Quijano 2000) en Europa alrededor del siglo XVIII. Desde ese momento se despliegan un sinfín de taxonomías y exclusiones en donde la experiencia de los “condenados de la tierra” (Fanon 1963) es silenciada por la supuesta erudición eurocéntrica. El cine y los estudios visuales han sido claves para la cooptación de la subjetividad de los sujetos. Es decir se volvió un dispositivo de producción de verdad. A partir de ello la labor del proceso político descolonial dentro de la trans-modernidad (Dussel 1994) desarrolla conjuntamente la visibilización de otros mundos existentes a raíz del giro ontológico y en resonancia con diálogos que poseen diferentes metodologías para abordar la crisis civilizatoria que occidente produjo, y que hoy está en serio riesgo nuestra propia existencia.

Palabras clave: Descolonización de la estética • Feminismo descolonial • régimen escópico • descolonialidad de la mirada • giro ontológico • estéticas descoloniales •ontologías relaciones • aesthesia descolonial

*Katia Sepúlveda estudió fotografía en el Instituto ARCOS de Artes y Comunicación en Santiago de Chile, seguido de un curso de postgrado en dirección cinematográfica en la Universidad de Chile. Al recibir una beca de artes DAAD, se mudó a Alemania en el 2004 para estudiar en la Academia de Artes y medios de Colonia, donde asistió a las clases de VALIE EXPORT, Jürgen Klauke, Matthias Müller, Julia Scher. El marco de sus de sus trabajos aborda los feminismos críticos y decoloniales. En el 2009 comenzó su maestría en la escuela de artes y medios de Colonia con la beca de la Rosa Luxemburg Stiftung. En la actualidad está llevando a cabo un doctorado en teoría crítica en el Instituto de Estudios Críticos en la Ciudad de México. Ha sido artista Seleccionada en la trigésimo segunda bienal de São Paulo y su obra se ha expuesto en MASP de esta misma ciudad y en otros países a nivel internacional. Ha sido curandera/curadora del proyecto investigativo y expositivo “El futuro ya fue: Anti-futurismo cimarrón” en La Virreina Centro de la Imagen/ Arts Santa Mónica, Barcelona en el 2023 y en Puerto Rico en Casa Escuté 2024. Vive y trabaja en Colonia, Alemania.

Manifiesto: hacia la realización de un Video Descolonial

Hacer arte de acuerdo a los cánones hegemónicos cementa la unidireccionalidad de la información, no es una forma de crear, sino una forma más refinada y compleja de consumir.

Luis Camnitzer¹

- 1.- El video descolonial es una práctica que se asemeja más a la artesanía que al cine, porque trabaja a nivel micro político en el mundo de los sentidos, es una herramienta asequible y sencilla de conocer, es decir desde su ejercicio sentesico nos permite re-mirar, re-escuchar y re-soñar nuestra existencia.
- 2.- Es la obra de un equipo, que nunca está solo, ni siquiera en la página en blanco.
- 3.- El guion nunca estará terminado, ni cuando entre al proceso de edición.
- 4.- No pretende entrar en la historia del arte, sino en nuestras propias historicidades.
- 5.- Está por fuera de la política del autor, pero no tacha al autor porque venimos a reivindicar a los silenciados.
- 6.- El concepto de director es reemplazado por la del realizador-sentesico.
- 7.- Los diálogos son escritos por los propios performers.
- 8.- No son actores.
- 9.- Los performers son activistas racializadxs.
- 10.- Su característica principal es la de visibilizar el pensamiento y agenciamiento borrado por la modernidad-colonial de los condenados de la tierra.
- 11.- Su temática es anti-racista, anti-moderno, anti-colonial, anti-futurista y anti-patriarcal.
- 12.- Su temporalidad no será lineal sino circular, proponiendo una edición espacial. El pasado estará al frente y el futuro nunca lo veremos.
- 13.- La espiritualidad ancestral será parte de algunos ejes temáticos y/o sentesicos, respetando el lugar que tienen las deidades en la realidad, sin usurpar sus roles.

¹ Citado por Adolfo Albán Achinte, “Pedagogías de la re-existencia”, 2013, 443.

- 14.- Apelaremos al corte invisible y al plano secuencia porque nos aleja de la idea de fragmento, que es constitutiva del pensamiento moderno.
- 15.- Siente la responsabilidad de colectivizar los conflictos dentro de la experiencia colonial y desde la genealogía reconfigura su propia historicidad.
- 16.- No es: nacionalista, chovinista, internacionalista y Plurinacionalista, rehúye cualquier indicio de la idea de estado nación.
- 17.- Cree en la transformación micro política de los territorios.
- 18.- Estos videos intentan dar un giro al régimen escópico que perpetua la colonialidad del ver con todos sus clichés.
- 19.- Cada video es un ejercicio político de la mirada descolonial. No ocularcéntrica sino expansiva hacia otros sentidos.
- 20.- Su finalidad no es concluir el video, sino darle continuidad a un proceso sentesico-político como parte de un proyecto político.
- 21.- El proceso creativo es colectivo e intuitivo, mezcla la metodología feminista y descolonial como acto de la autopoiesis relacional, que no viene a romper con el pasado ancestral, por el contrario restituye lo que nos robó el sistema mundo moderno colonial.

Katia Sepúlveda

Santo Domingo, 27 de diciembre del 2021.

El bembé del amor

Hoy me niego hablar de cualquier estética. La plena vivencia no puede sujetarse a conceptos filosóficos.

Glauber Rocha, 2004

Este proyecto es la primera parte de una serie de videos que se desarrollan a raíz de un ejercicio sentesico² (en remplazo de estética y aesthesis) bajo el marco teórico-práctico de la “descolonización de la estética” (Albán Achinte 2015, citado por Mignolo 2015, 9). Ya que surge por la necesidad de significar procesos artísticos en sintonía con mundos que provienen de otra tradición. En el caso de *El bembé del amor*, la idea surge a raíz de mi tesis doctoral que trata la temática de los afectos dentro del trans-feminismo. Al encontrarme con el trabajo de Yuderkys Espinosa Miñoso, doy un giro epistémico, ya que me señala la importancia del giro ontológico para enfrentar la crisis civilizatoria de la modernidad por la que estamos atravesando. A partir de ahí y a través de Yuderkys se plantea trabajar con el grupo activista anti-racista y feminista descolonial Junta de Prietas³ originario de República Dominicana. Nos ocupamos durante tres meses en plena pandemia, de la realización de un guion literario a través de encuentros virtuales. Al principio trabajé individualmente con cada una de las performers y luego al final del proceso se colectivizó el trabajo del guion. Al mismo tiempo cuando estaba en pleno proceso de elaborar el guion técnico me surge la necesidad de escribir un manifiesto: “hacia un video descolonial”⁴ (2021) como respuesta a la razón occidental impregnada en los estudios audiovisuales. La intención era registrar a través del video experimental “otras concepciones de mundo” y otros mundos realmente existentes pero que siguen invisibilizados por la narrativa euro-centrada imperante. El eje central de esta serie de videos aborda la temática de los afectos y su capacidad de agenciamiento en estas otras onto-epistemologías.

En el video se intenta articular el agenciamiento político de la mujer afrocaribeña con la temática del amor, la sexualidad y la sensualidad en la vida cotidiana; el amor en sus diferentes manifestaciones hacia los seres sintientes y la madre tierra, así como el cuidado, el disfrute y la producción de memoria. A partir de la pregunta del porqué la “puta es negra”, en una comprensión descolonial, el trabajo explicita y busca representar la conexión entre

2 Sentesis: proveniente del verbo en latín “sentire” (sentir) y “sis” del griego (acción), a la que asociamos a una práctica algo más cercana a nuestra genealogía. Proponemos la idea de “artista sentesico” como aquel en capacidad de senti-pensar el mundo haciendo uso de la percepción gustativa, táctil, auditiva, visual, poética. El artista sentesico posee pensamiento oral, en conexión con el mundo espiritual así como con el lenguaje de las emociones, de la sensibilidad acompañada de una ética por la vida (Espinosa y Sepúlveda 2023, 18). Este concepto me surgió bajo la necesidad de nombrar el arte que se estaba produciendo en el contexto del seminario-laboratorio que dirigíamos con Yuderkys Espinosa Miñoso durante el año 2022, bajo el marco de la Exposición Anti-Futurismo Cimarrón donde ambas somos curanderas. Usamos el término de curandera para nombrar nuestro rol de conducción del proceso de investigación colectiva y creación artística (<https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es/el-futuro-ya-fue-antifuturismo-cimarron>) siguiendo la idea de Gloria Anzaldúa (1987, 176) del artista racializado como chamán o curandera de la herida colonial. En prensa. Nota de las editoras: A petición de la autora dejamos el concepto “sentesico” sin el acento por motivos estéticos y creativos que obedecen al proceso mismo del video descolonial.

3 Sus integrantes son: Nicky González, Alicia Medina, Ruth Pion y Yuderkys Espinosa Miñoso. Al mismo tiempo trabajó la activista trans Agatha Brooks y Failin Arias.

4 Uso el termino descolonial para acentuar a partir de la lingüística una zona geopolítica como es el pensamiento desde “el sur g-local” (Sepúlveda/Valencia 2016, 75), ya que este prefijo “des” remarca según su significado en latín: privación u oposición (González Heredia 2001 en *Pedagogías vitales: cartografías del pensamiento y gestos ético-políticos* en libro digital, PDF – Indisciplinas /1), es decir, se vinculan a conocimientos de nuestros territorios.

cimarronaje,⁵ la experiencia del amor en su multiplicidad relacional, ontológica y la espiritualidad Yoruba. La pieza termina siendo un ritual de profundo amor y agradecimiento a los ancestros, a los luases⁶ y al mar por constituirnos en lo que somos.

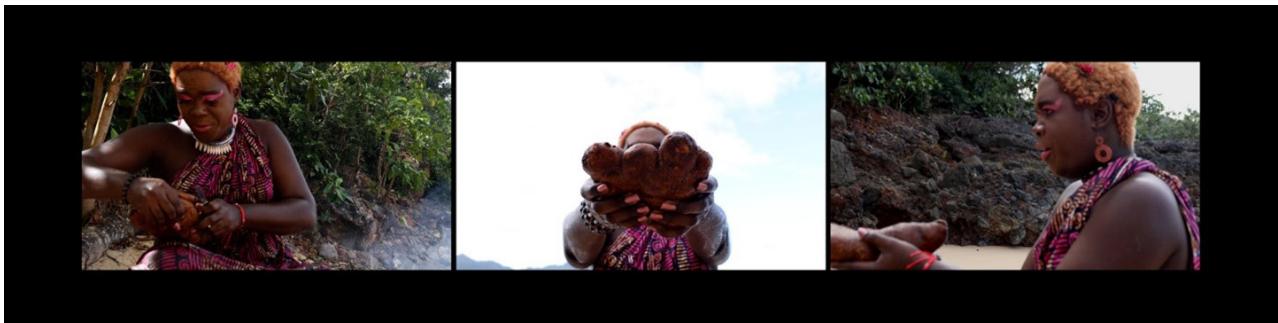


Fig. 1. Secuencia “Si hubiera nacido varón” (de la canción “Varón” de Tokischa), escena tres: hija de Erzulie Fredo/Danto (Agatha Brooks) Diosa del amor y la compasión, protectora de la disidencia sexual. Está al cuidado de todos. Es por eso que ella es la que cocina en este bembé (Film stills de Katia Sepúlveda (realizadora sentesica), *El Bembé del amor*, 2022, video 4K, 26min, República Dominicana Alemania. Cortesía de la realizadora sentesica).

La apuesta sentesica-conceptual implicó el desarrollo de una metodología participativa que confronta activamente las convenciones de la producción audiovisual. Con el fin de trabajar la problemática de la representación, se propuso un guion colaborativo con las propias performers. Cada una desarrolló un diálogo en relación a la deidad que le correspondía y que estaba en sintonía con su sentir/estar, dentro de las veintiún divisiones, provenientes del sincretismo católico y del panteón yoruba. Este proceso de escritura se propuso como un intento de evadir la representación característica del arte proveniente de Europa, en su relación con los pueblos colonizados.⁷ De esta forma nos distanciamos de esa incisión para dar paso a la auto-representación, que está inspirada por la idea que nos propone la filósofa caribeña Yuderkys Espinosa Miñoso en su “razón matatana”:

Ahora bien, me animo a agregar una razón matatana: ¿qué pasa cuando el colonizado no logra dominar el lenguaje del amo y lo habla incorrectamente? La colonialidad capitalista en su devenir produce unas subjetividades. La poscimarraona habla. Su razón es matatana. Es una racionalidad callejera, una que se enuncia en una jerga irreconocible, inadmisible para las élites y hasta para el intelectual comprometido. La poscimarraona habla o mejor dicho: canta. Cuando lo hace el amo tiembla [...] No entiende su jerga, al escucharla todas sus lógicas son quebradas. Lo que dice es detestable. El

⁵ Se entiende como cimarrón a un grupo de personas afrodescendientes que trabajaban en las plantaciones de ingenios azucareros como esclavos y que escapaban de ahí. El cimarronaje se entiende como un tipo de agenciamiento político y de resistencia anti-colonial.

⁶ La palabra Loa viene del idioma Fon (Togo/Benín) que significa espíritu. Estos espíritus son parte de la genealogía ancestral de las 21 divisiones del panteón Yoruba. A diferencia del santo católico, este ser es portador de misterios y se puede manifestar a través de un médium. Cada uno tiene su propio rasgo característico como por ejemplo su color, comida y bebida.

⁷ En los comienzos de la modernidad, la imaginería que se plasmó en los regímenes visuales, fue repetitivamente bajo la mirada colonialista, por ejemplo en los grabados de Theodor de Bry, en donde crea la narrativa del mito caníbal, aun cuando él nunca viajo a “América”. Sin embargo se basó en el relato del explorador Jean de Léry y desde esa fuente él re-crea esa ficción. En cambio, en este trabajo apelamos a la auto-representación como metodología para abordar los regímenes visuales que la modernidad implantó sobre corporalidades racializadas. En este caso las mismas protagonistas escriben el guion desde su experiencia de vida, así como desde su propia ancestralidad, al mismo tiempo que lo encarnan.

amo se retuerce. La poscimarrona crea pánico en la buena conciencia. Ella puede ser tu peor pesadilla (2021).

En este sentido la sentesis descolonial, es parte de una rama del senti-pensar y da origen al estudio del campo de la subjetividad según el estar/ser comunal, es por eso que puede expresar su propio mundo y su conocimiento. De esta forma la “poscimarrona,” que encarnan las performers en el video *El bembé del amor*, narra sus propias existencias revestida de las experiencias que brinda su vida, en el plano de los afectos y en el contexto caribeño. La “razón matatana” no pretende ser lícita en los circuitos “g-locales”⁸ de ningún campo en específico. Así la “sentesis matatana” (Sepúlveda 2022) en su en-actuar es liberadora del sentir y de su manera de llevar la vida, en respuesta a las múltiples injusticias sufridas dentro del marco de la modernidad/colonialidad. Se podría decir que se convierte al mismo tiempo en una “bomba sentesica” saturada para el gusto conservador. Por consiguiente en su “pulsión” nace su poder de agencia, para desafiar las estéticas-normalizantes, desde su “vitalidad radical” (Lao-Montes 2022) que caracteriza su resistencia creativa, parafraseando a María Lugones (2021) porque sus nuevos significados están por fuera de las reglas.



Fig. 2. Secuencia “Hija de Yemayá” (Yuderkys Espinosa Miñoso), escena uno: tributo al mar y a la diosa de la fertilidad y madre de todos los Orishas (Film stills de Katia Sepúlveda (realizadora sentesica), *El Bembé del amor*, 2022, video 4K, 26min, República Dominicana/Alemania. Cortesía de la realizadora sentesica).

En el set de grabación se intentó desarrollar una metodología que he denominado “autopoiesis relacional”⁹ en donde se busca “trabajar con la mirada despercudiéndola de la tentación de dominar lo que miras, y más bien pensando en una mirada horizontal, la mirada de igual a igual.” (Rivera Cusicanqui 2015, 317). Como blanca-mestiza busco sanar las contradicciones que se han tejido entre la posición del video-artista y la comunidad que plasma su trabajo. Se trata de lograr un ir y venir relacional en donde ambos mundos se re-conocen entre sí, y el ejercicio del realizador en este caso concreto, es el de dejarse atravesar, como principio de cura y agradecimiento. Para que las memorias ancestrales resurjan y vuelvan habitar el presente, desconfigurando el habitar tecno-crático confeccionado por la necro-modernidad.¹⁰

8 Tanto locales como globales (Valencia 2015).

9 Este concepto, acuñado por Katia Sepúlveda dentro de las reflexiones generadas en el proceso del proyecto expositivo Anti-Futurismo Cimarrón y que introducimos aquí más desarrollado conjuntamente, amplía y extiende el concepto de autopoiesis de Maturana y Varela (1973). En la propuesta de estos autores la autopoiesis sirve para nombrar dentro del campo de la biología lo que consideran el sistema de organización circular propia de los seres vivos a nivel molecular y que implica las actividades químicas que realizan para mantenerse vivos. Aún y a pesar de la oposición de Maturana y Varela, autores como Niklas Luhman y Donna Haraway lo extienden al campo social. El primero usa el concepto para desarrollar una teoría sistemática de las sociedades humanas centrada en el desarrollo de una forma única y cerrada de comunicación. La segunda, rebatiendo las tesis original de Maturana y Valera, extiende la idea no solo para pensar el modo de co-creación humana, sino interespecie y a esto lo renombrará como simpoiesis. Siguiendo una genealogía comunal comunitaria, proponemos la idea de autopoiesis relacional como aquella que conecta todas las formas de existencias planetaria, tanto la de organismos vivos como no vivos, así como las formas materiales y no materiales de existencia, es decir, aquellas que no son corpóreas y que habitan el mundo desde una dimensión extraterrenal/espiritual, concepción presente en todas las ontologías relaciones. (Espinosa y Sepúlveda 2023, 20 en prensa).

10 Con necro-modernidad: me refiero a la implantación de un modelo civilizatorio que se centra en la muerte y no en la vida. Al respecto véase también “Necropolitics” de Achille Mbembe (2003).

En este primer acercamiento se buscaron herramientas epistémicas, sensibles, y espirituales que no provenían del amo, sino que resultan de la resistencia por la necesidad de hacer vida luego de la fuga de la plantación. Este ejercicio de memoria cimarrona quedó en evidencia en la realización del guion, porque los diálogos en primera persona derivan de la experiencia misma de la vida en la isla de Ayiti (República Dominicana/Haití). Las performers trastocaron la clásica dialéctica que dividen realidad/ficción, mundo metafísico/mundo físico, presente/pasado, mujer racializada/puta, Odio/amor. Como también la idea de estado nación que divide el territorio mismo de Ayiti. La práctica del cimarronaje desafía con toda su potencia el mundo que arma el amo. Mientras huye, mientras corre, mientras busca un lugar, se activa su pasado que va al frente como guía de sus pasos. Por lo cual, los ancestros están vivos, son ellos los que guían el camino y transmiten el conocimiento desde una sentesis relacional, produciendo invariantes impensadas por el amo. Y es allí donde radica su belleza. En otras palabras, de esos impensados y rebalses nace su creación sentesica. A causa de esto, cambia el sentido de la razón del amo. Desde una abertura total con el todo, hacia la fusión con la totalidad de la vida.

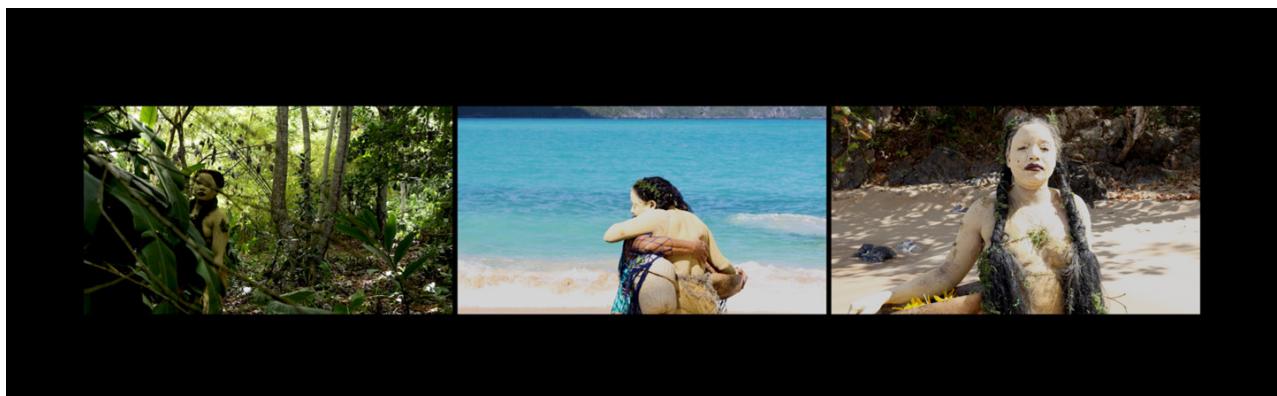


Fig. 3. Secuencia “Encuentro entre la hija de Yemayá (Yuderkys Espinosa Miñoso) con la Ciguapa (Ruth Pion)”, escena dos: La Ciguapa representa la temporalidad no lineal (Anti-futura) Taína. Ella camina con los pies hacia atrás. La hija de Yemayá llega a la isla en la diáspora africana (Film stills de Katia Sepúlveda (realizadora sentesica), *El Bembé del amor*, 2022, video 4K, 26min, República Dominicana/Alemania. Cortesía de la realizadora sentesica).

La edición se trabajó de forma espacial y repetitiva, ayudada del “plano secuencia integral” (Sanjinés 1989), dejando fuera la regla clásica de los tres actos impuesta por la industria cultural. De este modo, la propuesta audiovisual que aquí se presenta procura romper con el pensamiento fragmentado y con el “plano detalle” que acentúa “la presencia del individuo” (Sanjinés 1989) reflejada en el “ego conquiero” (Dussel 2012, 50). Aquí se desborda el concepto de post dramaturgia planteado por Lehmann en donde la repetición es un acto de vaciamiento de lo antiguo. Por el contrario, este pasado se reitera en el presente y envés de tener un efecto de vaciado lo que logra es la de completar los “silencios del archivo” (Hartman 2012, 4). A esto le denomino “trans-dramaturgia” (Sepúlveda 2023) porque viene a resignificar los actos, los gestos, las palabras para intensificar la relación del estar desde una temporalidad circular. A fin de fabular críticamente nuestros sentires, nuestros saberes, y nuestro re-conocernos. Por consiguiente, tejer una posible “conciencia del nosotros que somos” (Quintero 2022, 9). Es decir, un conectar con tú estar/ser relacional con la tierra, con el cosmos, con los ancestros. Dejando afuera los esencialismos que nos fragmentan el estar/siendo. Porque son extremadamente absolutos y totalitarios. Responden solamente a las lógicas de poder.

A primera vista, *El bembé del amor* podría parecer simplemente un video centrado en el género, ya que retrata un *bembé* un banquete festivo en el idioma Lucumí, donde un grupo de “mujeres” de diferentes regiones de la isla de Ayiti se reúnen para celebrar y agradecer. Sin embargo, al analizar los constructos y las motivaciones detrás de esta realización, queda claro que nuestro interés radica en narrar los efectos de las proyecciones y prejuicios que han afectado a los cuerpos racializados del Caribe después de la violenta colonización. Por lo tanto, este trabajo no se limita únicamente al antropocentrismo; más bien, se entrelaza con diversos elementos, como el mito de la Ciguapa, que camina con los pies hacia atrás, simbolizando el pasado frente a nosotros. Asimismo, la presencia del mar como un actor vivo que es representada por la orisha Yemayá, es por eso que viste de azul y es considerada la madre de las madres. Esta deidad es fundamental, ya que forma parte constitutiva de la ontogénesis de la isla de Ayiti.

La tarea de descolonizar el feminismo implica un reconocimiento profundo de los mundos en relación, es decir, no hay una distancia entre el mundo metafísico y el físico. Entrelazada con las “opresiones como entrecruzadas” (Lugones 2021, 218) que principalmente están arraigadas en el racismo. En este contexto, la vida de la “poscimarraña” se entrelaza con el empoderamiento de “sacar provecho” (Espinosa 2021). “La putona” en el video está vestida de amarillo, muestra la dulzura del sexo y la vida, en este caso maneja su sexualidad a su antojo, para vivir la vida que desea, sin ningún remordimiento moral. Puesto que la moral es el sustento de la supremacía. Un ejemplo destacado de esto se puede observar en las letras y canciones de Tokischa. En la tercera escena hemos incluido su canción “Varón” como un homenaje a su obra. La lírica de ese tema cuestiona la asignación del género y la sexualidad “correcta” que se espera del sujeto mujer.¹¹ Bajo este posicionamiento se puede percibir que el ritmo del “pensamiento salvaje” (entiéndase salvaje como injuria) sobrepasa los 110 beats por minuto. A partir de la temporalidad del ritmo del dembow. Un pulso que late desde las entrañas de la desobediencia. Con un patrón de recurrencia alrededor del tambor ancestral africano, que se conecta en la agitación de los latidos del corazón afro-diaspórico y vibra a tal magnitud, que exorciza al blanco dominador y la encarna Erzulie Fredo/Danto (Agatha Brooks) Diosa del amor.

¹¹ El sujeto mujer también está asociado a un estatus de humanidad. Los cuerpos racializados del caribe no están dentro de esa condición en el sistema mundo moderno colonial (Quijano 2000) y en la isla de Ayiti se puede escuchar con más frecuencia el término “hembra” para referirse a una “mujer”. Con esto podemos constatar que la injuria como gesto de desacato se apropió del lenguaje de lxs cimarrones.



Fig. 4. Secuencia “La putona”, escena doce: La hija de Oshun (Nicky) es la más sensual del bembé, muestra la dulzura del sexo y la vida. Predomina el amarillo en su vestimenta (Film stills de Katia Sepúlveda (realizadora sentesica), *El Bembé del amor*, 2022, video 4K, 26min, República Dominicana/Alemania. Cortesía de la realizadora sentesica).

La idea del manifiesto

La voluntad de “Viajar a mundos” (Lugones 2021, 20) es el de “co-razonar” (Guerrero 2010, 10), para continuar la línea del senti-pensar que apuesta por el sueño despierto y situado de las ontologías relacionales. Ya que el sueño se presenta como una práctica del día a día y no se ubica dentro de la utopía. Dado que esta proyecta una idea de futuro que va hacia adelante como la linealidad temporal del colono. Este sueño en cambio cohabita la realidad. Desde una poética en sincronía con la tierra como inteligencia viva. En donde muchos mundos son capaces de convivir a la vez. A partir de esta acción varios acontecimientos se conjugan al mismo tiempo, para encontrarse en un punto o en varios. De esta forma el primer acercamiento hacia estos mundos lo debemos dar los “occidentalizados del mundo”, como yo lo llamo, y no los “condenados de la tierra” (Fanon 1963). En virtud de poder cruzar los portales del tiempo. Un retorno en clave anti-futura. Para esto debemos tener el deseo de abandonar el proyecto llamado Europa. Y con esa responsabilidad podemos ir hacia el sueño según una sentesis política. Los condenados del mundo nos esperan esta vez no con los brazos abiertos, nos observan con la sospecha de la traición, ocasionada por la sistemática violencia que nuestros ancestros produjeron en sus vidas. Bajo esta afectación me pregunto ¿Cómo en este caso podemos reparar la herida colonial desde la descolonización de la estética? ¿De qué manera podemos acercarnos a reparar tal aberración que hicieron una parte de nuestros ancestros? ¿Cómo nos hacemos cargo de ello? Es por eso que el manifiesto se

puede traducir como una metodología, que nos mantenga alertas a tales cuestiones. Puesto que desde este horizonte la “aesthesia” no puede simplemente venir a liberar a la estética sino que debemos cambiar el rumbo de ella en clave anti-futura. Porque no podemos habitar la herida *per se*. Dado que debemos apuntar hacia el peregrinaje de la cicatrización. Es decir, estar al cuidado de la herida para que se cierre/sane. Y cuando acariciemos la huella que nos dejó tal acontecimiento, podamos dar paso a un re-nacer. De esta forma se puede sustentar el proyecto sentesico-político. Y este modo de habitar es el de viajar-“mundos” en palabra de María Lugones:

Una deja de tener expectativas, deseos y creencias, que le permitan encajar en una vida leal a la opresión. El trabajo que hice fue una exploración de muchas maneras diferentes de acceder al significado que se construye a contra trama de la opresión. Viajar-“mundos” es una de las maneras de mantenerte enfocada en la resistencia, lo que nos habilita a ejercitar las múltiples visiones, múltiples sentires y múltiples generaciones de sentido que persigo en este libro (2021, 38).

Los mundos en relación tienen la respuesta para el cuidado de la vida, ya que sus propias herramientas no son completamente las del amo. Esta actitud es necesaria para residir el proceso de la trans-modernidad (Dussel 1994), es decir, el modo de morar el estar/siendo, activa la capacidad receptiva de re-aprender y re-conocer que estos mundos son los únicos que contienen el secreto de una vida ética. De esta manera se puede recuperar la memoria del sentir de los territorios que han sufrido el despojo epistémico. Aunque a veces me siento distante a mis raíces, puedo intuir desde el senti-pensar. Es la única manera de restablecer el sistema mundo moderno colonial.

A través del manifiesto se creó una contra-narrativa consciente de la carga ocular-céntrica que contiene el hecho mismo de hacer video. Es por eso que se intentó confrontar la “colonialidad del ver” (Barriendos 2011) como también la mirada antropológica que produce relatos de inferiorización de los pueblos de otras ontologías. Simulando la mirada de dios como sujeto observador omnipresente que todo lo subordina. Según Barriendos:

La fuerza de este tipo de violencia o protoracismo epistemológico — constitutivo de la colonialidad del ver— consiste, por lo tanto, en una doble estrategia visual/ontológica: el hacer aparecer al objeto salvaje (el no-ser caníbal) y, al mismo tiempo, el hacerse desaparecer como sujeto de la observación, como orden o ley de las cosas, y como principio incuestionable de la racialización epistémica (2011, 12).

A raíz de esto apelo, debido a mi condición racial (blanca-mestiza), a no ser una simple observadora a la distancia, para comprobar mi superioridad moral frente al “buen salvaje” (Barriendos 2011, 17), sino que en esta vuelta del tiempo, la mirada es dialogante y trans-epistémica ya que en este acto-relacional se produce lo que Quintero llama el “cortar/compartir”:

Es el cortar/compartir la principal enseñanza que la Tierra nos entrega con su hacer, que no es otro que el de hacer el tiempo. La Tierra en su caminar, corta el tiempo en día y noche para así poder compartirlo con todas las comunidades de plantas, insectos, animales y comunidades humanas. Así todas ellas en sus respectivos lugares, tienen la oportunidad de desplegar su propio hacer en función de sus vidas y comunidades (2021, 38).

Dado que el gesto occidental es el del cortar/para sí, este no da pie para una retroalimentación en función de gestionar una vida digna. La propuesta aquí entonces es desarmar la dialéctica del ‘otro’ como objeto de estudio, sin alma y sin conocimiento. Es por eso que el video tiene la intención de re-afirmar el territorio en cuestión, enfatizando en su geo-sentesis que inunda su locus de enunciación. Esto lo hace permeando en los sentidos y quebrantando el gusto de la matriz colonial que impera en el arte contemporáneo. Es decir *El bembé del amor* logra conjugar cuatro elementos que, para el arte occidental, basado en su “ego conquiro” (Dussel 2012, 50), no son trascendentales, estos son: espiritualidad, sentesis, ética y anti-racismo.

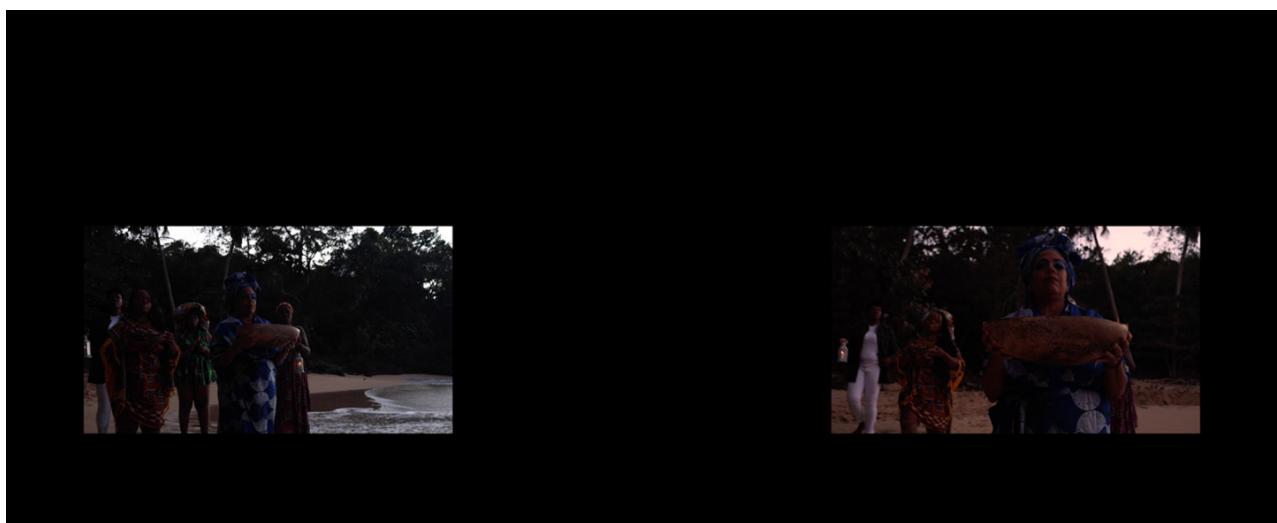


Fig. 5. Secuencia “Rito de agradecimiento a Yemayá,” escena final: Invocando a todas la fuerzas metafísicas para el momento de la ofrenda a la madre de las madres (Film stills de Katia Sepúlveda (realizadora sentesica), *El Bembé del amor*, 2022, video 4K, 26min, República Dominicana/Alemania. Cortesía de la realizadora sentesica).

La importancia de la escritura de este manifiesto radica en la toma de conciencia de estos cuatro elementos. La praxis de este proceso la llamo *work in progress* descolonial. Ya que el tiempo de la tierra en su hacer está intervenido por la máquina colonial de poder. Es por eso que la crisis que tenemos hoy en día es la falta de ética en nuestra vida cotidiana. Esto se debe a que nuestra memoria ancestral ha sido vaciada y la han llenado de barbarie. Como nos explica Quintero (2021) “todo hacer requiere un saber y, por eso mismo, toda cultura se erige sobre los saberes que construye mediante un proceso de conocer para resolver problemas materiales y simbólicos de existencias en un espacio territorial determinado” (90). De esta forma bajo el ejercicio de mi quehacer, intento explicar mi existencia en la praxis misma del video-experimental, mostrando el proceso de una posible re-existencia en mi labor como realizadora-sentesica. En otras palabras, desaprendo aprendiendo de otras ontologías para re-existir en el hacer de la praxis de mi oficio.

Para concluir debo decir que estas aproximaciones e intuiciones sentesicas del abordar el *work in progress* descolonial responden a una inquietud que me surgió hacia el año 2018 a raíz de la exposición “Giro Panfronterizo” en la Galería Gabriela Mistral (Santiago de Chile). Luego gracias a la invitación de Iris Hernández (feminista descolonial), di un primer taller en el espacio activista Lelapp (Santiago de Chile, 2021) que se llamó *work in progress* descolonial. Al mismo tiempo por el trabajo en conjunto que venimos desarrollando con Yuderkys Espinosa Miñoso en nuestro seminario-laboratorio (2022) y proyecto expositivo “Anti-Futurismo Cimarrón” que se exhibió en el espacio de La Virreina y Santa Mónica en Barcelona como también en el museo Casa Escuté Santa Carolina de Puerto Rico. Prontamente saldrá publicado un libro tematizando tales problemáticas metodológicas que se desarrollaron en este seminario-laboratorio.

Para cerrar y redondear en el sentido de la sentesis como experiencia, es necesario comprender que no es una calología que se remite solo a la belleza, o a una simple filocalía, un amor hacia a la belleza. En otras palabras: no es dialéctico, es relacional. En este aspecto, la belleza radica en el profundo agradecimiento hacia el conjunto de la vida y, en esa correspondencia el arte cumpliría su función ética. Frente al respeto del significado real de la existencia misma y del tránsito por ella. Es por eso que en *el bembé del amor* se come para sanar, se habla para recordar a las ancestrales, se brinda para compartir experiencias. Pero su fin es la retribución de abrazar la herida colonial y agradecer toda existencia de la tierra. En este caso desde una ontología relacional del caribe. Hacia la madre de las madres Yemayá. Porque a mi entender y, en este caso en particular, es ahí donde radica el origen del amor en ese eterno dar-vida. Axe!



Fig. 6. Secuencia final, escena diecinueve: La Hija de Yemayá, La Ciguapa y la hija de Erzulie Fredo/Danto se acercan lentamente hacia su madre, rindiéndole culto y agradecimiento por toda la existencia en la tierra (Film still de Katia Sepúlveda (realizadora sentesica), *El Bembé del amor*, 2022, video 4K, 26min, República Dominicana/Alemania. Cortesía de la realizadora sentesica).



Fig. 7. Making off de la escena final de la grabación. Camarógrafo Marlène Garó junto a la hacedora-sentesica Katia Sepúlveda Foto: Marisol Peláez, Playa de los enamorados, República Dominicana, 2022.

Bibliografía

Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt lute books: San Francisco.

Albán Achinte, Adolfo. 2013. "Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos." En *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re)vivir*, editado por Catherine Walsh, 443-467. Quito: Abya Yala, Universidad Politécnica Salesiana.

Barriendos, Joaquín. 2011. "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico en Regímenes de visualidad: emancipación y otredad desde América Latina." *Revista Nómadas* 35: 13-29.

Dussel, Enrique. 1994. 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. La Paz: Plural editores y Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UMSA.

_____. 2012. Meditaciones anticartesianas: sobre el origen del antidiscurso filosófico de la modernidad. En *Lugares descoloniales*, editado por Ramón Grosfoguel y Roberto Almanza.11-58. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Espinosa, Yuderkys. 2021. *Burlar la dominación: cimarronaje y expresión creativa en el Caribe*. Conferencia dictada en el MAC Puerto. <https://vimeo.com/657603829>.

_____. 2019. "Hacer genealogía de la experiencia: el método hacia una crítica a la colonialidad de la Razón feminista desde la experiencia histórica en América Latina." *Direito & Práxis* 10, n.º 3 (september): 207-232.

_____. y Katia Sepúlveda. 2023. *Introducción Anti-Futurismo Cimarrón: arte chamánico para exorcizar la colonialidad*. En prensa.

Fanon, Frantz 1963. *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.

Goméz Moreno, Pedro Pablo. 2015. *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética descolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Guerrero, Patricio. 2010. *Corazonar. Una antropología comprometida con la vida*. Quito: Abya Yala, Universidad Politécnica Salesiana.

Hartman, Saidiya. 2012. "Venus en Dos Actos." *E-misférica* 9, no. 1-2. <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-91/9-1-essays/venus-en-dos-actos.html>.

- Indigenous Action. 2020. *Rethinking the Apocalypse: An Indigenous Anti-Futurist Manifesto.* <https://www.indigenousaction.org/rethinking-the-apocalypse-an-indigenous-anti-futurist-manifesto/>
- Lao-Montes, Agustín. 2022. “Ubuntu en Clave de Racionalidades Cimarronas de Exu-Legba: Soy Porque Somos, espiritualidades Afrodispóricas, reconfigurar el Poder.” Conferencia 1-2.07.2022. In the *Workshop Racionalidad, espiritualidad y temporalidad afrodispórica*. CAPAS: Heidelberg. <https://www.youtube.com/watch?v=4nNRMaHdfoQ>.
- Lugones, María. 2021. *Peregrinajes. Teorizar una coalición contra múltiples opresiones.* Buenos Aires: Ediciones del signo.
- Maturana, Humberto; Varela, Francisco. 1973. *De máquinas y seres vivos.* Santiago: Editorial Universitaria.
- Porta, Luis and María Marta Yedaide. 2020. *Pedagogías vitales: cartografías del pensamiento y gestos ético-políticos en perspectiva descolonial.* Mar del Plata: EUDEM.
- Quijano, Aníbal. 2000. “Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina.” En *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, editado por Edgardo Lander, 201-246. Buenos Aires: FACES-UCV.
- Quintero, José. 2021. *Conocer desde el sentipensar indígena, teoría y práctica del conocimiento para la vida.* Guadalajara: Universidad Autónoma indígena y cooperativa Yocoyani.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen. Miradas ch'íxi desde la historia andina.* Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rocha Glauber. 2004. *Del hambre al sueño. Obra política y pensamiento.* Buenos Aires: MALBA, Colección Costantini.
- Sanjinés, Jorge. 1989. “El plano secuencia integral,” *Cine cubano* 125: 65-71.
- Sepúlveda, Katia y Nina Hoechtl. 2015. “To Think with the Whole Body. Katia Sepúlveda in Conversation with Nina Hoechtl.” En *Pink Labour on Golden Streets. Queer Art Practices*, editado por Christiane Erharder, Hans Scheirl, Dietmar Schwärzler, Ruby Sircar, 69-81. Berlin: Academy of Fine Arts Vienna, Stenberg Press.
-
- _____ y Sayak Valencia. 2016. “Del fascinante fascismo a la fascinante violencia Psico/bio/necro/política y mercado gore.” *Mitologías hoy* 14: 75-91. <https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/315891>.

- _____. 2019. *Giro Panfronterizo*, catálogo de exposición, Galería Gabriela Mistral, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Santiago de Chile. https://galeriagm.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2021/10/2019_01-Giro-Panfroterizo.pdf
- _____. 2022. „Manifiesto: Feminismo de la Vibración,“ *N-1 edições*, Brasil. <http://feminismossulsur.n-1edicoes.org/manifesto-feminismo-da-vibracao/>. In Spanish: <https://www.katiasepulveda.com/>
- Valencia, Sayak. 2015. “Del queer al cuir: otranéne geopolítica y epistémica desde el sur glocal”. *Queer & Cuir. Políticas de lo irreal*, compilado por Fernando R. Lanuza y Raúl M. Carrasco, 19-37. México D.F.: Fontamara.

SUMMARY

Manifesto: Towards a decolonial video in *El bembé del amor*

Katia Sepúlveda*

Dedicated to all my ex partners

Abstract

The intention of this manifesto is to interrupt the historical flow of the scopic regime, constructed by the aesthetic studies of the ‘modern colonial world system’ (Quijano, 2000) in Europe around the 18th century. From that moment on, a myriad of taxonomies and exclusions developed, in which the experience of the ‘condemned of the earth’ (Fanon 1963) was silenced by allegedly Eurocentric erudition. Film and visual studies have been fundamental in shaping the subjectivity of subjects. In other words, they have become a device for the production of truth. On this basis, the work of the decolonial political process within transmodernity (Dussel, 1994) develops together the visibilisation of other existing worlds as a result of the ontological turn and in resonance with dialogues that have different methodologies for addressing the civilisational crisis that the West has produced, and which today is seriously threatening our very existence.

Keywords: Decolonisation of aesthetics • decolonial feminism • scopic regime • decoloniality of the gaze • ontological turn • relational ontologies • decolonial aesthetics

*Katia Sepúlveda studied photography at the Instituto ARCOS de Artes y Comunicación in Santiago de Chile, followed by a post-graduate course in film direction at the University of Chile. After receiving a DAAD arts scholarship, she moved to Germany in 2004 to study at the Academy of Arts and Media in Cologne, where she attended classes by VALIE EXPORT, Jürgen Klauke, Matthias Müller and Julia Scher. The structure of her work deals with critical and decolonial feminisms. In 2009, she began her master’s degree at the Cologne School of Arts and Media with a scholarship from the Rosa Luxemburg Stiftung. She is currently studying for a doctorate in critical theory at the Instituto de Estudios Críticos in Mexico City. She was a selected artist at the 32nd São Paulo Biennial and her work has been exhibited at MASP in São Paulo and in other countries. She is currently the curator of the research project and exhibition ‘El futuro ya fue: Anti-futurismo cimarrón’ at La Virreina Centro de la Imagen/ Arts Santa Mónica, Barcelona. She lives and works in Cologne, Germany.

Decolonial video represents a form of artistic expression that is deeply committed to exploring the micro-politics of the senses, critically and reflexively addressing key issues such as anti-racism, anti-colonialism and anti-patriarchy. This artistic practice is distinguished by its disruptive approach to traditional narrative conventions, challenging the linear aesthetic tradition imposed by the West and adopting a circular temporality that seeks to transcend pre-established conceptual structures and explore new forms of representation and artistic expression.

In the context of decolonial video, the concept of the ‘integral sequence shot’ (Sanjinés 1989) is used as a fundamental tool for creating an audiovisual proposal that goes beyond the limits imposed by the conventional three-act narrative. This innovative approach moves away from the classic three-act rule and dives into a deep exploration of the complexities of human and social experiences, seeking to break away from fragmented thinking and the centrality of the individual in audiovisual representation.

Decolonial video incorporates ancestral spirituality and emotional language to question and challenge the conceptions of modern thought. From there, the audiovisual work explores other forms of understanding and expression that go beyond Western paradigms, allowing for a deeper connection with ancestral and emotional roots and challenging the norms imposed by modernity.

192

In addition, this type of video is based on the concept of autopoiesis, which extends Maturana and Varela’s (1973) notion to apply not only on a biological level, but also on a relational level. This approach seeks to reconstruct and recover ancestral memories, challenging the power structures imposed by necromodernity and promoting a binding healing that allows alternative and liberating narratives to resurface, rooted in resistance and the need to reconstruct life from a decolonial and emancipatory perspective. Moreover, to heal the colonial wound.

Decolonial video uses self-representation to tackle colonial visual narratives. It places special emphasis on the voices of the protagonists, who, precisely by writing about their own life experiences and ancestry, subvert and reconstruct this colonial visual aesthetic and become historical subjects of their own realities. In contrast to the dominant colonial narrative, decolonial video is characterised by its decentralised and participatory approach, in which the dialogues are created by the artists themselves, allowing for a more authentic and diverse representation of subaltern experiences and realities. It attempts to give voice to the silenced and challenge hegemonic norms, proposing a conscious counter-narrative that questions power structures and promotes resistance and social transformation, in an act of claiming and empowering marginalised and oppressed voices.

The relational healing between the artist and the community that this documentary format allows revives ancestral memory and emphasises the meaningful and healing connection between the artist and the community, with the aim of recovering and keeping this memory alive. This practice seeks to strengthen the links between the past and the present, promoting a process of collective healing through art and the expression of life itself.

In short, decolonial video presents itself as an artistic practice deeply committed to the transformation of life and resistance against hegemonic and oppressive narratives. Through its propositional and critical approach, it aims to challenge power structures, foster relational healing and promote the coexistence of multiple realities in an anti-futurist and decolonial approach that reconstructs experiences from a libertarian perspective, in an act of resistance and profound and meaningful transformation of life.

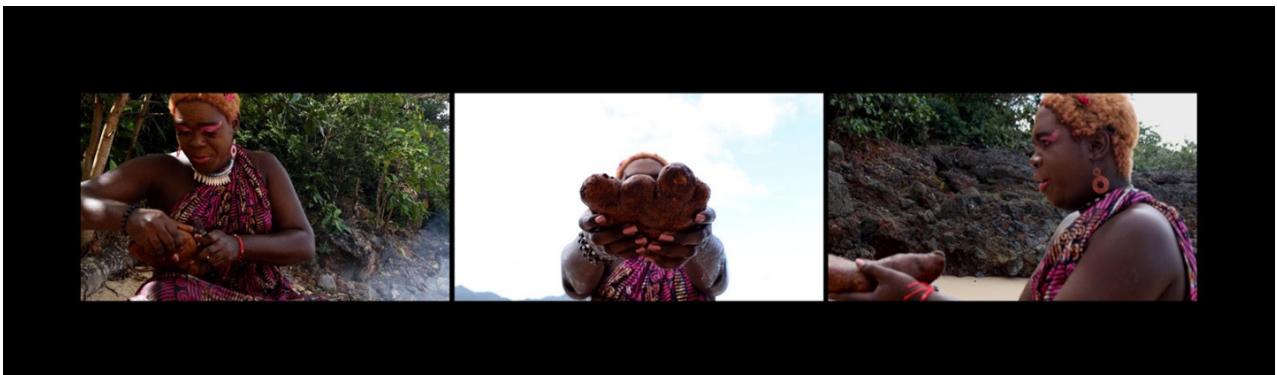


Fig. 1. Sequence “Si hubiera nacido varón” (from Tokischa’s song Varón), scene three: daughter of Erzulie Fredo/Danto (Agatha Brooks) Diosa del amor, and compassion. Protector of sexual dissidence. She cares for everyone. That’s why it is her who cooks in this bembé (Film stills, Katia Sepúlveda (maker), *El Bembé del amor*, 2022, video 4K, 26min, Dominican Republic/Germany. Courtesy of the maker).



Fig. 2. Sequence “Hija de Yemayá” (Yuderkys Espinosa Miñoso), scene one: tribute to the sea and to the goddess of fertility and mother of all Orishas. She represents the energy of the sea and her colour is blue (Film stills, Katia Sepúlveda (maker), *El Bembé del amor*, 2022, video 4K, 26min, Dominican Republic/Germany. Courtesy of the maker).

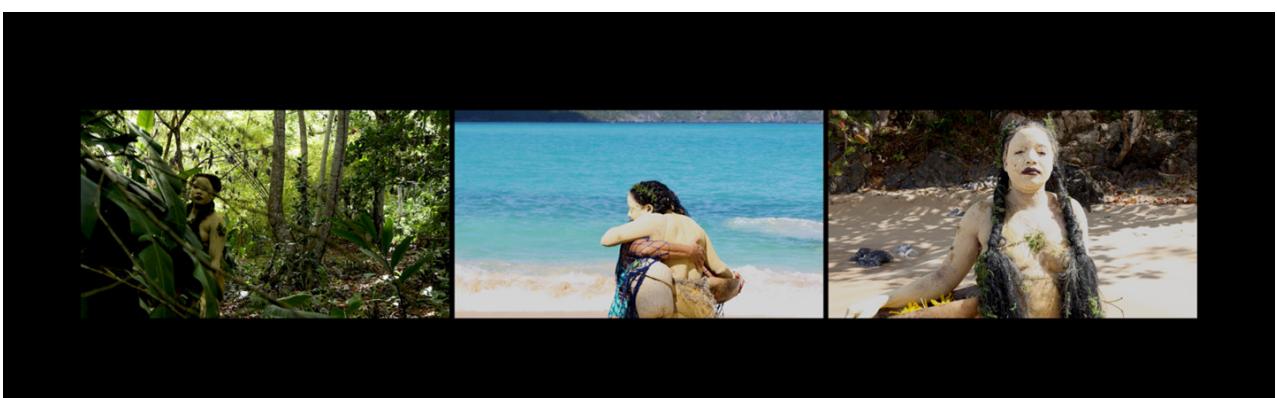


Fig. 3. Sequence “Encuentro entre de la hija de Yemayá (Yuderkys Espinosa Miñoso) con la Ciguapa (Ruth Pion)”, scene two: La Ciguapa represents the non-linear temporality (Anti-future) Taína. She walks with her feet reversed. The daughter of Yemayá arrives at the island in African diaspora. This embrace means healing the wound caused by colonization (Film stills, Katia Sepúlveda (maker), *El Bembé del amor*, 2022, video 4K, 26min, Dominican Republic/Germany. Courtesy of the maker).



Fig. 4. Sequence “La putona”, scene twelve: Oshun’s daughter (Nicky) is the most sensual in the bembé, she shows the sweetness of sex and life. Yellow predominates her clothes (Film stills, Katia Sepúlveda (maker), *El Bembé del amor*, 2022, video 4K, 26min, Dominican Republic/Germany. Courtesy of the maker).

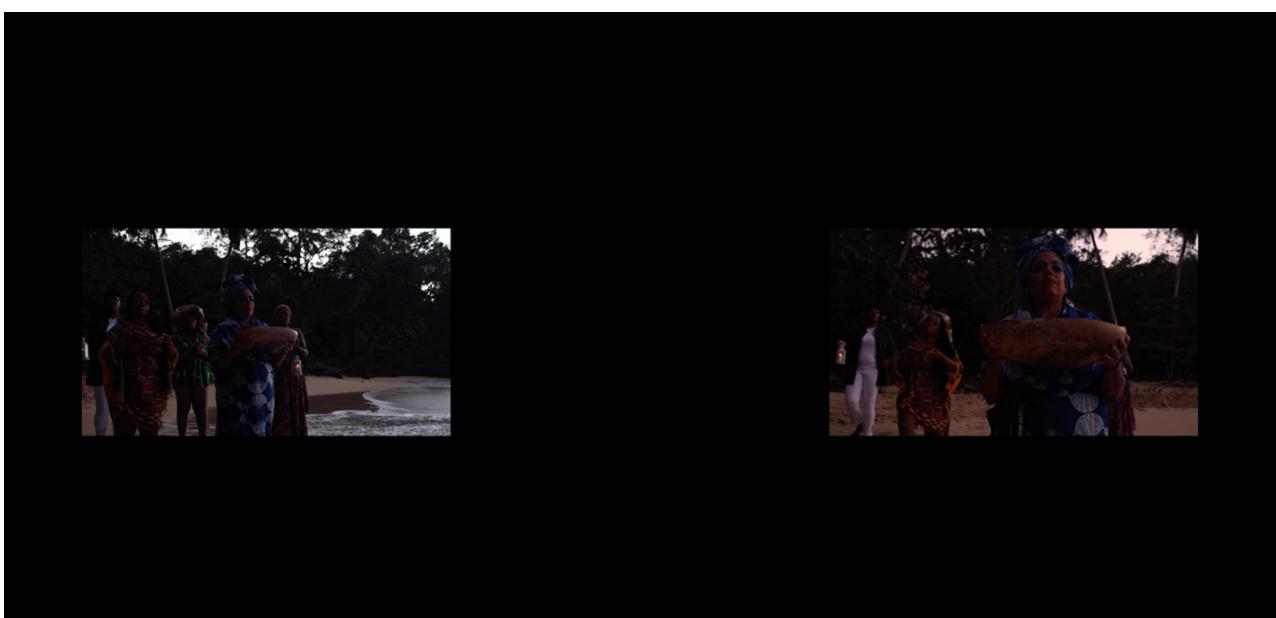


Fig. 5. Sequence “Rito de agradecimiento a Yemayá”, final scene: Invoking the metaphysic forces for the momento of the offering to the mother of mothers (Film stills, Katia Sepúlveda (maker), *El Bembé del amor*, 2022, video 4K, 26min, Dominican Republic/Germany. Courtesy of the maker).



Fig. 6. Final sequence, scene nineteen: Yemayá's daughter, La Ciguapa, and Erzulie Fredo/Danto's daughter are approaching slowly their mother, they worship her and thank her for all existence on earth (Film stills, Katia Sepúlveda (maker), *El Bembé del amor*, 2022, video 4K, 26min, Dominican Republic/Germany. Courtesy of the maker).



Fig. 7. Making-off, final scene: camera woman Marlene Garó with the maker-sentesica Katia Sepúlveda. Photo: Marisol Peláez, Playa de los Enamorados, Dominican Republic, 2022.

Bibliography

- Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt lute books: San Francisco.
- Albán Achinte, Adolfo. 2013. „Pedagogías....“ . In *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*, edited by Catherine Walsh, 443-467. Quito: Abya Yala, Universidad Politécnica Salesiana.
- Barriendos, Joaquín. 2011. “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico en Regímenes de visualidad: emancipación y otredad desde América Latina.” *Revista Nómadas* 35: 13-29.
- Dussel, Enrique. 1994. *1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. La Paz: Plural editores y Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UMSA.
- _____. 2012. “Meditaciones anticartesianas: sobre el origen del antidiscurso filosófico de la modernidad“. In *Lugares descoloniales*, edited by Ramón Grosfoguel and Roberto Almanza, 11-58. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Espinosa, Yuderkys. 2021. *Burlar la dominación: cimarronaje y expresión creativa en el Caribe*. Lecture given at the MAC Puerto. <https://vimeo.com/657603829>.
- _____. 2019. “Hacer genealogía de la experiencia: el método hacia una crítica a la colonialidad de la Razón feminista desde la experiencia histórica en América Latina.” *Direito & Práxis* 10, n.º 3 (september): 207-232.
- _____. and Katia Sepúlveda. 2023. *Introducción Anti-Futurismo Cimarrón: arte chamánico para exorcizar la colonialidad*. In press.
- Fanon, Frantz 1963. *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- Goméz Moreno, Pedro Pablo. 2015. *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética descolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Guerrero, Patricio. 2010. *Corazonar. Una antropología comprometida con la vida*. Quito: Abya Yala, Universidad Politécnica Salesiana.
- Hartman, Saidiya. 2012. “Venus en Dos Actos.” *E-misférica* 9, no. 1-2. <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-91/9-1-essays/venus-en-dos-actos.html>.

- Indigenous Action. 2020. *Rethinking the Apocalypse: An Indigenous Anti-Futurist Manifesto*. <https://www.indigenousaction.org/rethinking-the-apocalypse-an-indigenous-anti-futurist-manifesto/>
- Lao-Montes, Agustín. 2022. “Ubuntu en Clave de Racionalidades Cimarronas de Exu-Legba: Soy Porque Somos, espiritualidades Afrodispóricas, reconfigurar el Poder.” Conference 1-2.07.2022. In the *Workshop Racionalidad, espiritualidad y temporalidad afrodispórica*. CAPAS: Heidelberg. <https://www.youtube.com/watch?v=4nNRMaHdfoQ>.
- Lugones, María. 2021. *Peregrinajes. Teorizar una coalición contra múltiples opresiones*. Buenos Aires: Ediciones del signo.
- Maturana, Humberto and Francisco Varela. 1973. *De máquinas y seres vivos*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Porta, Luis and María Marta Yedaide. 2020. *Pedagogías vitales: cartografías del pensamiento y gestos ético-políticos en perspectiva descolonial*. Mar del Plata: EUDEM.
- Quijano, Aníbal. 2000. “Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina.” In *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, edited by Edgardo Lander, 201-246. Buenos Aires: FACES-UCV.
- Quintero, José. 2021. *Conocer desde el sentipensar indígena, teoría y práctica del conocimiento para la vida*. Guadalajara: Universidad Autónoma indígena y cooperativa Yocoyani.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen. Miradas ch'íxi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rocha Glauber. 2004. *Del hambre al sueño. Obra política y pensamiento*. Buenos Aires: MALBA, Colección Costantini.
- Sanjinés, Jorge. 1989. “El plano secuencia integral,” *Cine cubano* 125: 65-71.
- Sepúlveda, Katia and Nina Hoechtl. 2015. “To Think with the Whole Body. Katia Sepúlveda in Conversation with Nina Hoechtl.” In *Pink Labour on Golden Streets. Queer Art Practices*, edited by Christiane Erharder, Hans Scheirl, Dietmar Schwärzler, Ruby Sircar, 69-81. Berlin: Academy of Fine Arts Vienna, Stenberg Press.
-
- and Sayak Valencia. 2016. “Del fascinante fascismo a la fascinante violencia Psico/bio/necro/política y mercado gore.” *Mitologías hoy* 14: 75-91. <https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/315891>.

- _____. 2019. *Giro Panfronterizo*, exhibition catalogue, Galería Gabriela Mistral, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Santiago de Chile. https://galeriagm.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2021/10/2019_01-Giro-Panfroterizo.pdf.
- _____. 2022. „Manifiesto: Feminismo de la Vibración“, N-1 edições, Brasil. <http://feminismossulsur.n-1edicoes.org/manifesto-feminismo-da-vibracao/>. In Spanish: <https://www.katiassepulveda.com/>.
- Valencia, Sayak. 2015. “Del queer al cuir: otranéne geopolítica y epistémica desde el sur glocal”. *Queer & Cuir. Políticas de lo irreal*, compiled by Fernando R. Lanuza y Raúl M. Carrasco, 19-37. México D.F.: Fontamara.

Hacia una estética de la prótesis: imagen, feminismo y decolonialidad

*María Isabel Gaviria**

Abstract

¿Es posible pensar el cuerpo y el género como una prótesis? Considerando su naturaleza material y simbólica, la prótesis funciona como un mecanismo ambivalente que fija y oculta, pero que al mismo tiempo añade, reemplaza o moviliza. La prótesis implica la mutilación corporal y existencial, en este caso, del sujeto femenino cuyo cuerpo ha sido cercenado, herido y sometido a una ortopedia social. Desde una perspectiva decolonial, este artículo analiza cómo las imágenes que se han construido del sujeto femenino como un objeto pasivo, mudo, y sin una autorrepresentación simbólica, funcionan a la manera de una prótesis que se han fijado para perpetuar un imaginario patriarcal que hasta la actualidad se sigue valiendo de aquellas imágenes como objeto de control corporal, estatal y social. No obstante, el carácter móvil de la prótesis deja una brecha a través de la que puede resignificarse. Por esta misma razón es interesante contrastar cómo estas imágenes han sido retomadas por el activismo y la protesta social con el fin darles un vuelco crítico en el que hay una reapropiación no solo del cuerpo, sino del espacio que habita. En este sentido se explora la posibilidad y las implicaciones epistemológicas y éticas de plantear una estética de la prótesis en la que se contemple la formación de cuerpos disidentes y se reclame para sí una nueva praxis social del cuerpo femenino.

Palabras clave: Prótesis • feminismo • decolonialidad • representación • subjetividad

* Asistente de investigación en la Justus-Liebig Universität Gießen. Doctora en romanística por la Universidad de Heidelberg. Magíster en Estudios Iberoamericanos por la misma universidad y filóloga hispanista de la Universidad de Antioquia, Colombia. Este artículo se ha desarrollado en el marco de mi investigación doctoral, financiado por el Landesgraduiertenförderung (LGF) de la Universidad de Heidelberg.

Introducción

Una prótesis¹ es un elemento material que se añade al cuerpo y normalmente se usa para reemplazar la ausencia de un órgano faltante. También puede funcionar como una extensión (McLuhan [1964] 1996), una forma de optimizarlo. Sin embargo, el procedimiento que realiza al ocupar el cuerpo y restituir una completitud, aparentemente normalizada, desencadena unas circunstancias a un nivel más abstracto que las que implica su materialidad inmediata, pero de las que paralelamente también se alimenta y se aleja. La prótesis es un elemento oscilante entre su noción material (corporal) y su papel metafórico que plantea el funcionamiento de un mecanismo cultural.² La prótesis está constituida de una ambivalencia inherente: encubre, pero revela la falta previa. Fija una forma determinada, pero no excluye una posibilidad de ser sustituida. En esa medida debe entenderse como un tropo, una forma simbólica, que no solo alberga una pregunta por el cuerpo y su construcción social, sino por un sujeto cuyas condiciones físicas y existenciales le han sido mutiladas y por las formas de sociabilidad que ese sujeto puede entablar. En este sentido, el origen de la prótesis se encuentra en el cuerpo³ herido de la modernidad/colonialidad.

Atendiendo a su naturaleza ambivalente y contradictoria la prótesis debe dimensionarse como instrumento de análisis cultural que, por la forma en que funciona, instala su propio método y dicta las claves para un análisis a través de su funcionamiento. Su aparición implica un cuerpo mutilado o insuficiente. Su instalación implica posicionarse en el lugar de una falta, que no obstante deja visible. Pero de igual manera, su procedimiento desfamiliariza y cambia la percepción de aquello en lo que se antepone. Este mecanismo que la prótesis sugiere y que aclarará a continuación, lo pretendo abstraer para pensar que las imágenes estereotípicas que se han construido del sujeto femenino funcionan a la manera de una prótesis. En este sentido propongo la posibilidad de concebir una estética de la prótesis, que aunque contempla en sí misma una violenta tradición cultural y patriarcal, también contribuye a la reinterpretación de cuerpos estéticas disidentes.

1 Para profundizar el tema de la prótesis como tropo, ver los trabajos de Sarah Jain, quien en su artículo “Prosthetic imagination” (1999) afirma que, si bien la prótesis puede llenar una falta, ella misma puede disminuir el cuerpo y crear una necesidad (44). En este artículo, la autora propone una perspectiva interseccional para la prótesis. David Wills en su libro *Prosthesis* (1995), desde los “Disability studies” reflexiona sobre la presencia fantasmal y el desplazamiento que causa la prótesis. Vivian Sobchack en su libro *Carnal Thoughts* (2004), reflexiona sobre la materialidad y la capacidad simbólica de la prótesis, pensando en su agencialidad.

2 La consideración teórica de la prótesis como un mecanismo cultural hace parte de la propuesta investigativa que desarrollé en mi doctorado. Aquí adelanto algunos avances en las cuales aplico esta noción al feminismo y a la decolonialidad para pensar en la posibilidad de una estética de la prótesis. Uno de los pocos teóricos que se ha referido a las “prótesis culturales” es el antropólogo mexicano Roger Bartra y las define como “un sistema simbólico de sustitución que tendría su origen en un conjunto de mecanismos compensatorios que reemplazan a aquellos que se han deteriorado o que sufren deficiencias ante un medio ambiente muy distinto” (2014, 19). Bartra no define con exactitud cuáles serían las prótesis culturales y cómo operan. Por eso mi interés es también teórico al proponer la prótesis como un mecanismo de análisis de la cultura.

3 Sobre el cuerpo, visto como una entidad compleja desde una perspectiva antropológica, política y filosófica ver los trabajos de David Le Breton, *La sociología del cuerpo* (2018), Silvia Federici, “Praise of the Dancing Body”, en *A Beautiful Resistance: Everything We Already Are* (2016). También ver la noción de Deleuze y Guattari, “El cuerpo sin órganos”, en *El anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia* (1993).

En este artículo mi intención es mostrar cómo la prótesis plantea un mecanismo que cuestiona y analiza las dimensiones culturales que cercenan la condición humana. Mas allá de la corporal, siempre latente en todas las formas en las que se desenvuelve la prótesis, esta se abstrae para problematizar la construcción antropológica, filosófica y política de los sujetos modernos. Su mecanismo supone tres momentos: Uno: la amputación que no es necesariamente física, pero implica una ruptura, un trauma, una herida. Dos: la falta; después de la amputación se instaura un vacío que precisa ser llenado, de ahí la necesidad de instalar las prótesis. Tres: la restitución, que es en realidad un deseo de sustitución porque la falta que deja la amputación nunca puede ser remplazada, por eso, aunque genera una ilusión de sustitución, la prótesis siempre recuerda la falta. Teniendo en mente su ambivalencia y su funcionamiento, mi intención consiste en trasladar este mecanismo para entender que la imagen, en tanto forma una representación, funciona a la manera de una prótesis. Desde una perspectiva decolonial, este artículo analiza cómo las imágenes que se han construido del sujeto femenino como un objeto pasivo, mudo, y sin una autorrepresentación simbólica, no solo lo mutilan, sino que construyen su subjetividad desde una mirada patriarcal moldeando su corporalidad y su rol social.

A lo largo de la historia del arte y de la cultura, se ha representado a la mujer como un objeto de observación, estático y decorativo, formando así un discurso hegemónico sobre su imagen. Cuando se entra en un museo, no se requiere un esfuerzo interpretativo, para darse cuenta de que sobre los sujetos femeninos recae la atención de una mirada posesiva y dominante que los posiciona en el lugar de objeto de deseo y por tanto de representación. En ellos se proyecta un inconsciente cultural masculinizado que activamente desea y cuya mirada objetiviza. Esto no es ninguna novedad, pero es casi una de las pocas generalizaciones históricas, que se justifican diacrónicamente, con algunos matices por supuesto, y se mantienen como una cuestión sobre la que se pregunta el feminismo repetidamente. La constante de la representación pictórica en la que la mujer es un objeto ha implicado que histórica y políticamente haya una apropiación violenta de su cuerpo con el fin de hacerla corresponder a una fantasía y a un deseo masculino heteronormativo. Esto se traduce en una dialéctica de dominación que tiene lugar en un plano material y simbólico. El cuerpo de la mujer se puede tocar, violar, cercenar, acumular, despojar de sus derechos, trasladar de un lado para el otro de manera inescrupulosa como si fuera una mercancía.

Si bien la objetivización de la mujer es una repetición diacrónica, mi propuesta consiste específicamente en señalar que a partir del contexto social y político del siglo XVI ocurre un conjunto de acontecimientos que marcan una cosificación más evidente con consecuencias culturales y visuales. Pero además, que a partir de este siglo se puede considerar un funcionamiento abstracto de la prótesis, relacionado con la modernidad/colonialidad y una praxis visual que permite pensar la imagen a través del funcionamiento de una prótesis. Durante este periodo, con la acumulación de capital, en parte por la conquista de América y con la privatización de la propiedad (Marx 2009, 891), ocurre una intensificación en la producción de imágenes sobre la mujer, como lo explicaré más adelante con Silvia Federici (2010). En este siglo hay una ansiedad generalizada que se refleja en una obsesión visual⁴ por fijar una imagen

4 Sobre la relación que existe entre la acumulación de capital y la privatización de la propiedad reflejada en una expresión visual en el siglo XVI, véase el libro de John Berger, *Ways of seeing* (1972). Según Berger las nuevas actitudes sobre las posesiones, el intercambio y la acumulación se vieron materializadas visualmente a través del óleo: "Oil painting did to appearance what capital did to social relations. It reduced everything to the quality of objects. Everything exchangeable because everything became a commodity. All reality was mechanically measured by its materiality" (87).

sobre la mujer. Existe primero una circulación⁵ contradictoria de imágenes que se quitan y se ponen: primero aparece la de bruja, luego la de una fiera y finalmente la de un ser indefenso e infantilizado que se fija como la definitiva (Federici 2010, 161). Poco a poco, la imagen va tomando posesión y se va encarnando en el cuerpo femenino despojándolo de la autonomía corporal y de su independencia civil. Esa producción de imágenes coincide con una actitud moderna (ya desde la temprana modernidad) que es el escenario del funcionamiento de la prótesis que aquí propongo, debido a la mutilación (corporal y simbólica) que esta época supone.

Para explicar lo anterior comenzaré profundizando en el contexto histórico de la prótesis y su funcionamiento como un concepto para describir la modernidad. A partir de allí analizaré cuatro imágenes: 1. El grabado de Jan van der Straet, *Alegoría de América* (ca. 1587- 1600). 2. *Anne Biddestone castigada con una brida* (1655). 3. Una aguatinta de Saartjie (Sarah) Bartmann (1810), atribuida a Frederick Christian Lewis. Finalmente, desde su carácter móvil, me pregunto si es posible plantear una estética de la prótesis que resignifique y pueda pensar en una autorepresentación del sujeto femenino a través de sus propias imágenes. Para esto analizo 4. Una imagen de la colectiva chilena Ni una menos (2015), exhibida en la exposición itinerante de Karne Kunst (Berlín) en el 2018 y en el 2022 en Heidelberg en colaboración con Un curso propio. Si bien, las cuatro imágenes son completamente disímiles entre sí, mi interés a través de ellas consiste en entender la imagen como una prótesis y con ella una posibilidad encaminada hacia el planteamiento de una estética de la prótesis. La intención de concebir en la imagen un procedimiento protético alberga un cuestionamiento con respecto a la representación como forma de dominación que replantearía la praxis del cuerpo y de la mirada.

Prótesis: cuerpo herido y mutilación

Según Bianca Westermann (2012) y Karin Harrasser (2016; 2017), las prótesis como fenómeno material —aunque ya se puede registrar su uso desde el antiguo Egipto y la Edad Media⁶— aparecen en masa en el siglo XX como consecuencia de la Primera Guerra Mundial, para reemplazar los miembros mutilados de los soldados.⁷ Ya desde el siglo XIX hay una amplia industria de prótesis, presentadas como objetos de lujo e incluso se disponen en las vitrinas de las tiendas como joyas con su respectivo catálogo de ventas (Harrasser 2017, 58). En el siglo XIX, las prótesis se ven como elementos curativos para establecer cierta normalidad estética del cuerpo en un momento en el que la apariencia se está convirtiendo en una parte fundamental del ethos burgués. No obstante, en el siglo XX, con las drásticas y devastadoras

5 La circulación de imágenes es posible también porque a partir del siglo XVI las técnicas de reproducción de la imagen se vuelven más rápida. El reemplazo de la madera por el metal en el grabado posibilitó más copias. Véase Chandra Mukeji. *From Graven Images. Patterns of Modern Materialism*. New York: Columbia University Press, 1983; William Millas Ivins. *Prints and visual communication*. MIT Press, 1969.

6 Sobre el uso de prótesis antiguas antes del siglo XX y la noción del cuerpo mismo como prótesis, véase el artículo de Marie-Anne Berr, "Der Körper als Prothese. Als Text", ed. Dietmar Kamper y Christoph Wulf. *Transfigurationen des Körpers: Spuren der Gewalt in der Geschichte*. Berlin: D. Reimer (1989), 245-64.

7 Sobre el tema de la prótesis en el contexto de la guerra (específicamente de la Primera Guerra Mundial) véase la noción de "Homo prostheticus" (1987, 446) de Sloterdijk en su *Kritik der zynischen Vernunft*. Además, los trabajos de Sabine Kienitz: *Beschädigte Helden. Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914-1923*. Paderborn, 2008. También su artículo: "Schöner gehen? Zur technischen Optimierung des kriegsinvaliden Körpers im frühen 20. Jahrhundert". *Body Politics* 3, 6 (2015): 235-259. En ellos alude y problematiza la noción del héroe de guerra y el cuerpo discapacitado en Alemania.

circunstancias de las guerras, las prótesis ya no poseen esa carga curativa, sino que se transforman en elementos casi apocalípticos (2017, 19).

Entre 1915 y 1919 el campo de investigación sobre las prótesis fue ampliamente financiado. En Alemania el centro Berliner Prüfstelle für Ersatzglieder fue pionero en este campo y el principal objetivo era

lograr un buen ajuste entre amputado y prótesis, entre prótesis y herramienta, entre herramienta y proceso de trabajo. El cuerpo humano es concebido aquí como un sistema de partes discretas, engranadas, intercambiables, que puede ser desmontado modularmente y luego construido de nuevo (Harrasser 2017, 78).

La producción en masa de prótesis ya no tenía que ver con una cuestión de apariencia, sino que se reducía a un propósito económico, el temor es que un cuerpo mutilado ya no puede trabajar, es improductivo. Ya no es la herramienta la que se ajusta o extiende el cuerpo, sino que es el cuerpo el que tiene que ser ajustado a la máquina. Ahora es ella la que presta sus miembros porque el obrero está mutilado, es ella el cuerpo y los excombatientes sus miembros. Estos centros de investigación y producción de prótesis no solo aparecen con el afán de que mutilados de la guerra volvieran a ocupar un lugar productivo en la economía, sino también con el fin de poner de nuevo a la población masculina como cabeza de familia y “restaurar el orden de los sexos que se había trastocado en la guerra” (Harrasser 2017, 75). Las prótesis materiales tienen su origen en una modernidad capitalista que posteriormente tendrá su máxima expresión en el “Capitalismo Gore” (Valencia 2010) de nuestros días. En ella, a partir del periodo de entreguerras se tiene que lidiar con la idea de un cuerpo fragmentado, desarmable y dislocado que produce una condición existencial también amputada. El ser humano moderno es un *Mängelwesen*⁸, un ser en falta que, como lo hizo en las guerras, intenta completarse a través de las prótesis, pero su afán por hacerlo lo aboca a un vacío existencial aún mayor en el que su cuerpo es transformado en mercancía.⁹

Si bien Westermann y Harrasser tienen razón al ubicar la prótesis (material) en el siglo XX, considero que, como mecanismo, tal y como lo propongo aquí, el origen de la prótesis puede rastrarse en la otra cara de la modernidad que es la colonialidad. En esta dupla, como lo afirma Rita Segato, la modernidad¹⁰ no solo se define por su especificidad patriarcal, sino

8 El concepto de *Mängelwesen*, ha sido ampliamente desarrollado por Arnold Gehlen, *Der Mensch seine Natur und seine Stellung in der Welt* (2004), quien a su vez lo toma de Herder (*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, 1772). Sin embargo, para ambos la falta proviene de una desventaja biológica que el ser humano tiene con respecto a los animales. Desde la perspectiva de este artículo, al contrario, considero que la falta, asociada a la amputación simbólica que implica la prótesis, tiene relación con el psicoanálisis, con respecto a la imagen del cuerpo y a la producción del deseo. Esto también influirá en la representación y en la mirada que se encuentra en la imagen.

9 Con la transformación del cuerpo en mercancía me refiero específicamente a lo que Marx denomina como “Warenfetichismus” (2018, 58) y a la forma en la que Karin Harrasser retoma este concepto para explicar la relación del cuerpo amputado animado por una prótesis y cómo está termina funcionando bajo la lógica de la mercancía por la forma en la que aparenta restituir la totalidad del cuerpo (Harrasser 2016, 58).

10 Sobre el inicio y el concepto de la modernidad en sí se ha debatido ampliamente. Bolívar Echeverría observa un posible inicio ya desde el siglo XI con la Neotécnica debido al desarrollo y uso premeditado de instrumentos copiados de la naturaleza (2009, 17). Por su parte, desde una perspectiva poscolonial, Walter Mignolo (2001) y Enrique Dussel proponen que la Modernidad empieza en el siglo XV con la llegada de los españoles al continente americano, considerando la colonialidad como la otra cara de la Moderni-



Fig. 1. Jan van der Straet, *Alegoría de América*, bocetos preparatorios ca. 1587- 1589, publicación ca. 1600, grabado, 20 x 27 cm, *Nova Reperta*, plate 1 de 19. Tomado de la colección digital del Museo Metropolitano de Arte de New York. <https://www.metmuseum.org/art-collection/search/659655>. Dominio público.

dad. De otro lado, Reinhart Koselleck parte desde el siglo XVII debido al cambio de actitud frente a la percepción del tiempo y en la manera en la que el futuro aparece como expectativa. En este artículo considero que la modernidad es inherente a la colonialidad y a los procesos económicos y políticos que se empiezan a desencadenar con la llegada de los españoles a América en el siglo XV, pero que se desarrollan intensamente en el siglo XVI. La Acumulación primitiva que comienza en la temprana modernidad, sumado a los procesos sociales y económicos van a ser claves para el cambio en la percepción del cuerpo y la creación de la imagen prototípica de la mujer.

11 Sobre la univocidad de la representación desde una perspectiva decolonial véase el texto de Schlenker “Imagen, memoria, modernidad: ‘perspectivas-otras’ para el abordaje de la representación visual”. En él afirma que “en la modernidad se naturalizó la idea de que los dispositivos de la mirada —la pintura y la fotografía inicialmente, el cine y el video posteriormente— ‘solamente’ reproducen la realidad tal cual como esta es” (2000, 177).

Este mecanismo de la prótesis a través de la alegoría que se hace de América como un cuerpo femenino y colonizado puede observarse en el conocido grabado del pintor belga Jan van der Straet (bocetos preparatorios ca. 1587, grabado ca. 1600). En la obra (fig.1), el rasgo más evidente es que el nuevo territorio encontrado, América, es una mujer,¹² en contraposición a Europa, “el viejo mundo”, que es representado por un hombre. Aún más, llama la atención la impactante desnudez de su cuerpo que yace en una estera y mira al recién llegado con una expresión de sorpresa detenida, como si quisiera hablarle, pero se calla en el acto. Américo Vespucio¹³ contrasta con una voluminosa y pomposa vestimenta y mira imponentemente al cuerpo femenino que tiene en frente. Esta imagen, que para el imaginario occidental representa la hazaña mítica de la llegada a América, es en realidad la escena inaugural de la amputación del nuevo continente. Si bien es cierto que esta imagen no es explícitamente la de un campo de batalla, encarna una violencia simbólica sobre la que se va a construir la imagen colonial de América como la de un territorio incivilizado, salvaje, necesitado de ser salvado de sí mismo. Sumado a esto, el medio de colonización y el receptor de dicha violencia es el cuerpo femenino. Esto responde a un patrón ya conocido para Europa, especialmente desde este siglo (el XVI) cuando ocurre una manipulación sistemática de las representaciones de lo femenino como más adelante lo explicaré con Silvia Federici (2010). América —su población indígena y su territorio— es feminizada porque ya la imagen de la mujer ha encarnado previamente el lugar que se ocupa, el territorio ya ganado, así que no es casual que la imagen de la colonización coincida con un cuerpo desnudo de mujer.

No es fortuito que la conquista de América sea representada con un erotismo tan potente, pues solo el impulso libidinal tiene comparación con la pulsión tanática que desata la violencia de la conquista. En la imagen, América es un cuerpo que está a la espera, expuesto, visible, a merced de lo que se disponga de él. Pero, sobre esta supuesta disposición, se erige la justificación para la toma de posesión y de la apropiación del nuevo territorio que se concibe a través de la alegoría del cuerpo femenino. Por eso, más allá de una carga libidinal, como bien lo hace notar Rita Segato, es sobre todo una “demostración de poder cuyo medio es sexual” (2016, 18). El medio sexual es un medio muy violento y efectivo de demostración de poder. Así, en las guerras (de todas las clases y tiempos), la toma del territorio tiene su culminación en el cuerpo de las mujeres. La violación, por un lado, además de la destrucción del cuerpo es una muestra de superioridad sobre el otro bando masculino, para que vean los cuerpos de sus mujeres destruidas. Esto sin duda ejerce una doble violencia sobre ellas, pues no tienen el control de sus cuerpos bajo ninguna circunstancia y son usadas como objetos, medios para hacer daño y aleccionar a otros hombres. Por otro lado, pero obedeciendo a esta misma lógica que es en sí una “pedagogía de la残酷” (Segato 2016, 171), la violación se perpetúa como una posibilidad de engendrar nuevos descendientes, es una forma de repoblar con la sangre del colonizador.

12 La representación de los continentes como alegorías de figuras femeninas fue normalizada a partir del siglo XVI sobre todo por la influencia de la obra *Iconología* de Cesare Ripa.

13 Sobre la polémica por el responsable del descubrimiento de América, vale la pena acercarse a la biografía que escribe Stefan Zweig sobre Américo Vespucio (2019). En ella retrata las paradojas y los malos entendidos de la época al atribuirle el descubrimiento a Vespucio, pues fue el primero en reconocer en las tierras a las que había llegado, un nuevo mundo. En el siglo XVI el poseedor del reconocimiento de sus contemporáneos y eruditos lo tiene Vespucio, muy lejos de que se le atribuya la hazaña a Colón.

En el grabado de Straet no hay una violación explícita, pero en la composición de la imagen, al estar Vespucio ataviado y América desnuda, existe un uso de este medio sexual o erotizado para establecer una clara sensación de vulnerabilidad. No obstante, en la imagen coinciden la pulsión libidinal con una conquista simbólica que comienza en la corporalidad, pero termina inscribiéndose en su representación. En este sentido de Certeau afirma que, en esta imagen del pintor belga, el cuerpo es el medio en el que se inscribe la historia; el ‘Nuevo Mundo’ es aquí “una página en blanco sobre el que se escribe el querer occidental” (1993, 11). América tiene la función de la utopía donde se inscribe el deseo europeo, es el territorio de una posibilidad textual. América ocupa la posición del paraíso que se había dado por perdido, pero es encontrado. Es en sí misma el lugar de lo maravilloso, cuya fascinación y exotización consiste precisamente en que América se conforma como un significante vacío (Greenblatt 1991) que es dotado de significado, penetrado por la palabra y fijado en una imagen. En suma, ese significante América con su representación hace referencia a la prótesis como el reemplazo de una nada.

El grabado de Straet representa en segundo plano el mundo y las dicotomías que encarnan sus dos personajes antinómicos. Detrás de Vespucio se encuentra el mar y las carabelas que han llegado con él. Además, viene cargando un estandarte coronado con una cruz y lleva una brújula. Sus ropas, sus artefactos, su postura son portadoras de un significado civilizatorio. Pero como se observa, los símbolos de Vespucio tienen un significado más allá de lo que se ve, encubren, precisan ser descifrados. En cambio, el fondo de la América desnuda se compone de una naturaleza desbordada, una fauna y flora diversa la acompañan. Adicionalmente, si se mira con un poco más de detenimiento se observa que, en dirección a su cabeza en el fondo, hay un grupo de caníbales asiendo partes de un cuerpo desmembrado. Los elementos que acompañan a América están dentro del espacio de lo simbólico, no quiere decir que América no los tenga. Lo que los diferencia de los que lleva Vespucio es que son signos transparentes, no significan más allá de lo que representan y en esta medida es que Europa va a escribir en ellos, los va a ocupar con el texto haciendo que los signos de América solo tengan significación a través de una lectura que no los niega, pero los invalida.

Los signos claros de América son vistos como insuficientes porque no se presentan de la misma manera y se pone en evidencia su infantil desnudez. Por esta razón, no es en vano que el pintor belga grabe una América femenina y sin ropas. En ella se simboliza los cuerpos que van a ser ocupados por la palabra escrita, por el documento histórico. Ella, como alegoría del territorio es el cuerpo que será reemplazado por el texto que lo escribe y lo transforma en ausencia. Con su escritura “La historia hace hablar al cuerpo que calla” (de Certeau 1993, 17), lo enmudece frente a la escritura, a la palabra de la religión (cristiana en este caso) que se posiciona como la única verdadera. En esa medida, el cuerpo sufre una doble violencia, una doble amputación: la física y la que implica ser atravesado por el significante. El grabado de Straet recoge la representación histórica, propagada y fijada, con la que se define que la naturaleza, el cuerpo y la pasividad son identificadas con lo femenino. En oposición, la cultura, la mente y la actividad le corresponden a lo masculino.

Además de ser un territorio de conquista, un botín de guerra, al cuerpo femenino se le ha quitado la posibilidad de crear sus propias imágenes, de auto-representarse. Su cuerpo además de violado y mutilado, ha sido ocupado por imágenes que han sido antepuestas por la mirada masculina y con ello se le ha quitado también la posibilidad de tener una voz dentro del espacio simbólico como sujeto de lenguaje. En este sentido las imágenes que se han creado dentro de la colonialidad del género (Lugones 2008) funcionan a la manera de una prótesis. Este mecanismo consiste en primer lugar en provocar una amputación y vaciar el cuerpo. En segundo lugar, ocupar el cuerpo con otra imagen. En tercer lugar, fijar y mostrar la imagen como su representación verdadera. Pero en realidad, esa supuesta verdad no es más que el reemplazo por otro vacío que recoge y refleja las frustraciones e impotencias de quien las impone.

Por esta razón, el mecanismo de la prótesis entabla un procedimiento analítico muy productivo que contribuye a trasladar las implicaciones físicas, teóricas y metafóricas que supone la prótesis para examinar un asunto de la representación y la imagen de lo femenino, considerando a su vez cuestiones filosóficas, artísticas y políticas. Las características que componen a la prótesis como mecanismo están transcritas en los cuerpos y en el entramado cultural que ha inscrito con sangre la imagen que ha compuesto de ellos como lo vimos con el grabado de Straet.

No obstante, para entender lo que significa la prótesis como mecanismo y el método que ella misma plantea es necesario aventurarse a una definición. ¿Qué es entonces la prótesis y cómo puede volverse una herramienta de análisis? ¿Por qué su origen se ancla a la modernidad/colonialidad? Karin Harrasser se da a la tarea de definir con precisión a la prótesis que es difícil de captar por su ambivalencia. Esta es:

unheimlich, grotesk, heroisch, fetischistisch, propagandistisch, transitiv.
Sie ist links und rechts, Panzer und Glieder-puppe, Maske und Waffe. Ihre kulturelle Wirkmächtigkeit besteht in einer provokativen bildlogischen und metaphorischen Dramatik: Mit der Prothese gehen paradoxe Sichtbarkeiten einher, denn sie zeigt, was sie verdeckt (Harrasser 2016, 16).¹⁴

La prótesis es *unheimlich*¹⁵, o siniestra porque tiene la capacidad de que lo familiar se convierta en extraño. Por su manera en que al ocupar el cuerpo lo convierte en otro, le da una imagen de extrañeza. Con su instalación, el cuerpo no vuelve a verse igual. Adicionalmente fetichiza al cuerpo porque reduce su totalidad y su nivel de significación al nivel de la prótesis que ocupa la

14 Siniestra, grotesca, heroica, fetichista, propagandística, transitiva. Es izquierda y derecha, coraza y maniquí, máscara y arma. Su eficacia cultural consiste en un provocador drama pictórico-lógico y metafórico: la prótesis conduce a una visibilidad paradójica, pues muestra lo que oculta (la traducción es mía).

15 Ver el ensayo de Freud [1919] sobre lo siniestro, *Das Unheimliche*, en el que reflexiona sobre lo siniestro tanto etimológicamente y por tanto su relación con el terror, lo desconocido, pero siempre en relación con lo familiar. Lo siniestro aparece como la otra cara de lo familiar (2021, 15).

amputación (que también puede ser simbólica). Es transitiva porque puede ser reemplazada, pero también como tropo por la posibilidad de transitar y distribuirse como metáfora. Es máscara por la forma en como oculta o vela eso sobre lo que se instala, pero también es arma en la medida en que puede combatir las representaciones tradicionales, por la manera en la que admite la construcción de otras formas e imagina otros cuerpos y significados sobre él. Más aún, la prótesis produce un “drama pictórico lógico y metafórico”(16) porque en su ambivalencia es capaz de trastocar lo que representa o reemplaza. Porque puede ser tropo, pero al mismo tiempo un elemento material que transforma las corporalidades y el imaginario simbólico del cuerpo mismo. De ahí que su eficacia cultural radique en esta complejidad de mostrar lo que reemplaza, de dejar visible aquello que ocupa. Ese drama metafórico se intensifica si pensamos en el significado de la prótesis como “vor-stellen” como algo que se pone adelante y se antepone en la visión. En esa medida es posible interpretar el efecto del mecanismo que plantea la prótesis como un procedimiento que, al anteponerse, modifica la “Vorstellung” (re-presentación) sobre aquello que se instala. La prótesis de esta manera es un mecanismo que desafía y problematiza una forma de mirar.

El dibujo de Straet permite exemplificar el mecanismo de la prótesis en el contexto de la colonialidad y del género. Su imagen representa la amputación que implica la conquista de América, pero también todas las consecuencias simbólicas que serán replicadas como extensiones del cuerpo colonizado. La feminización de América hace parte de un procedimiento que ya viene cercenando el cuerpo femenino. Al convertirlo en un objeto escópico pasivo sobre el que se van a producir una serie de imágenes, estas terminan por moldearlo hacia su dominación. Asumir el mecanismo de la prótesis significa aceptar que las imágenes que funcionan como tales, tienen efectos corporales sobre las mujeres, pero también sobre su función social, sobre la praxis de su subjetividad, que como vimos, es reducida a la objetivización de su cuerpo.

La mirada, el cuerpo como objeto y estereotipo

David Le Breton habla de la separación entre la boca y la mirada que se produce en la temprana modernidad y cómo esto a su vez ocasiona un distanciamiento del cuerpo. La boca es la entrada más cercana al cuerpo, pues todo lo que se ingiere a través de ella lo ocupa directamente. La boca es privilegiada en el carnaval medieval asociada a un consumo en exceso y a un desbordamiento del cuerpo. Pero la modernidad “deja de privilegiar la boca, órgano de la avidez, del contacto con los otros por medio del habla, del grito o del canto que la atraviesa [...]” (2012, 41). La boca, como sentido primordial, se abandona para pasar a la mirada, con lo cual también se transforma la relación con el cuerpo. Este cambio de sentidos se produce también por la importancia que adquiere la anatomía desde el siglo XVI. La entrada hacia el interior del cuerpo y su conocimiento orgánico que traían consigo las disecciones, posicionaron como punto primordial a la mirada del “médico” (barbero/cirujano), quien desde arriba contempla e interviene en el cadáver que estudia. Esto produjo un distanciamiento del cuerpo observado por la mirada especializada y como consecuencia provocó una división entre “ser un cuerpo” y “poseer un cuerpo” (Le Breton 2012, 47). Esta

división es precisamente la característica específica del cuerpo moderno. En la posesión del cuerpo al que se observa hay un impulso escópico que es un equivalente al saber (Braidotti 2000, 97). Así la mirada anatómica tomó posesión del cadáver y lo convirtió en su objeto de estudio, en un objeto que tiene que ser leído (de Certeau 1993, 17). El distanciamiento de la mirada anatómica cambió por completo la relación con el cuerpo. Esto posibilitó por ejemplo el desarrollo del pensamiento cartesiano en cuya drástica división entre cuerpo y alma, se basa el pensamiento científico y la construcción de la subjetividad moderna. Así, se asiste a la muerte del cuerpo y la única relación que se puede establecer con él es a través de su forma cadavérica.

Sumados a los cambios en la percepción del cuerpo, en el siglo XVI ocurre un amplio movimiento político y económico que terminó transformando la representación del cuerpo femenino. Entre otros, la separación de los trabajadores de los medios de producción (que Marx nombrará como “Ursprüngliche Akkumulation”, Acumulación primitiva) y la privatización de la propiedad, transforman la división del trabajo y el sistema de producción, provocando condiciones sociales precarias que arrojaron a miles de personas al vagabundeo¹⁶ y crearon profundas brechas de género y de clase dentro de la población. Silvia Federici analiza detalladamente lo que significan estos hechos desde una perspectiva de género y logra diferenciar al mismo tiempo los matices que se entrelazan en este tiempo e intervienen y fijan las imágenes con las que se va a identificar lo femenino. Hay tres razones que analiza Federici y que son fundamentales para entender cómo estas imágenes, en términos del mecanismo de la prótesis, se convirtieron en un asedio político y terminaron por incrustarse en la praxis naturalizada de lo que se concibe históricamente inherente a la mujer.

En primer lugar, los espacios para el encuentro comienzan a ser cada vez más escasos y las formas de esparcimiento y de sociabilidad son restringidas cada vez más. Parece una razón nimia si se compara con los grandes cambios económicos y políticos, pero en realidad es una acción contundente en la que se evidencian formas de domesticación sutiles, pero efectivas, que hacen una gran mella. Estos espacios eran de gran importancia porque brindaban autonomía, se intercambiaban noticias, y las mujeres podían formarse una perspectiva propia con independencia de la de los hombres (Federici 2010, 112). La propiedad común, va a ser reemplazada por el cuerpo de la mujer que se convierte en propiedad privada (152). No obstante, el punto culmen de esa apropiación territorial se evidencia con el segundo punto que es el control sobre su reproducción. Desde el siglo XVI “los úteros se transformaron en un territorio político [...] la procreación se puso directamente al servicio de la acumulación capitalista” (143). Se vigiló muy de cerca las interrupciones de los embarazos creando un sistema de espionaje y penas de muerte para las acusadas de abortar (en Francia, en 1556 las mujeres debían registrar cada embarazo; en Nüremberg la pena era ahogamiento, Federici 2010, 141). Sumado a esto, se les restó papel a las parteras —a quienes también se acusaba y se perseguía si no delataban a quienes querían interrumpir el embarazo— y se introdujo

16 Al privatizarse la propiedad muchos trabajadores se vieron forzados ofrecer su fuerza trabajo a cambio de un salario, pero el trabajo asalariado estaba asociado con una forma de esclavitud, por eso en ocasiones muchos preferían vagar que trabajar por un sueldo (Federici 2010, 114).

por primera vez a un doctor hombre en el parto (Federici 2010, 142). En tercer lugar, las mujeres perdieron su independencia económica y comenzó a propagarse la idea de que todo trabajo realizado por mujeres era trabajo doméstico. Incluso toda labor realizada fuera de casa era pagada a un valor más bajo en comparación si lo hacía un hombre. En este siglo también se redujo el espectro de las posibilidades laborales, entre las que antes contaban la “destilación de cerveza y la partería”, hilandería o de peonas rurales (148), que también fueron disminuyendo la presencia femenina. Incluso la prostitución que fue quedando como única opción y con la que antes las mujeres accedían a salarios altos, se redujo a una actividad marginal (148).

Sobre estos hechos se crearon las imágenes sobre las mujeres, cuya acción denominamos hoy con el término “male gaze” (acuñado por Laura Mulvey en los años 70), que en realidad proviene de una estructura social, cultural y política patriarcal y compone un sistema ideológico que se propaga a través del sujeto masculino, quien finalmente va a posar los ojos sobre la mujer como objeto de contemplación. En el siglo XVI la imagen predominante es sin duda la de bruja, pero además de esta, hay un proceso de imaginería visual y literaria con la que se va degradando, no solo la figura femenina, sino que se van agotando todas las posibilidades de representación propia. Sumado a la bruja, la figura de la arpía, la esposa dominante que golpea a su marido, junto con la regañona o la puta aparecen recurrentemente en la literatura de los siglos XVI y XVII. Pero a finales del siglo XVII surgió un nuevo modelo de feminidad el de la mujer ideal, pasiva silenciosa, así:

210

mientras que en la época de las brujas las mujeres habían sido retratadas como seres salvajes, mentalmente débiles, de apetitos inestables, rebeldes, insubordinadas, incapaces de controlarse a sí mismas, a finales del siglo XVIII el canon se ha revertido. Las mujeres eran ahora retratadas como seres pasivos, asexuados, más obedientes y moralmente mejores que los hombres [...] (Federici 2010, 161).



Fig. 2. *Anne Bidlestone castigada con una brida*, 1655. Tomada de Federici 2010, 159.

En este nuevo modelo de feminidad¹⁷ la imagen cumple una función social de domesticación, una especie de mirada ortopédica. En la figura 2 se observa a una “regañona”, —así se les llamaba a las mujeres que hablaban y reñían mucho a sus maridos— arrastrada por un hombre con una brida en su cabeza. Este tipo de artefactos estaban ubicados de una forma tal que, en la parte que coincidía con la boca, sale una especie de pinza que sujetaba la lengua e impedía hablar. Esta imagen es un claro ejemplo que resume el proceso de domesticación que desde el siglo XVI ha sufrido la mujer en todos los niveles físicos y simbólicos de la sociedad y sobre los que todavía hoy se siguen reproduciendo los patrones de violencia y representación. La brida, además de hacer las veces de una prótesis en su sentido material, culmina un proceso simbólico en el cambio de la imagen que termina por encerrar a la mujer en esta imagen de pasividad en la que es arrastrada. Esta especie de enjaulamiento que silencia es el trabajo que se realiza a través de la imagen y posiciona a las mujeres como objeto de contemplación. Las mujeres se observan, pero no se habla con ellas. Como de un objeto ornamental se presume de ellas, pero se espera que encarnen un mutismo disciplinario. Los cambios en la imagen y en el rol social de la mujer van acompañadas casi hasta confundir cuál origina qué. Federici realiza una autopsia de la imagen femenina, señala rigurosamente paso a paso cada uno de los cortes, pero omite las razones de la “muerte”. ¿Cuáles son las razones que producen esta circulación de imágenes que se ponen y se quitan como prótesis? Evidentemente hay un propósito de dominación, pero ¿cuáles son las razones por las que se producen imágenes tan opuestas? Este sería un tema que valdría la pena explorar más detalladamente. Sin embargo, para efectos de este artículo, es suficiente tener en mente el proceso que genera la imagen en el que se crea la ilusión de que la mujer es un otro por fuera de lo simbólico.

W.J.T. Mitchell afirma que hay una relación de “alteridad” entre la imagen y el texto —dupla a la que yo añadiría ideología¹⁸— no solo se reduce sujeto/objeto, espectador/imagen. Por el contrario “adopta todo el abanico de posibles relaciones sociales inscritas en el campo de la representación verbal y visual” (2009, 146). La imagen, al ser representación, está proyectando siempre una figuración de lo otro, en la que está mostrando y al mismo tiempo está ocultando una información que no dice. Por tal motivo no puede entenderse sin su relación textual que es al mismo tiempo una construcción ideológica representada en la imagen. Esto quiere decir que las imágenes, en una vía recíproca, se construyen del entramado de las relaciones sociales, pero al mismo tiempo son también formadoras de estas. En ese orden de ideas el vacío que llena la imagen como prótesis es ideológico. En la imagen se desarrolla esa contradicción entre lo visible y lo decible y es en esta donde está incrustada la relación con lo

17 También en el siglo XIX, reproducida por las publicaciones periódicas de la época y las novelas por entregas publicadas en ellas, se consolida la figura del “ángel del hogar” ya interiorizada y practicada como un deber ser por la misma población femenina. De hecho entre 1864 y 1869 se publica en España una revista con este mismo nombre y dirigida por Pilar Sinués de Marco. Entre sus temas tenía una preocupación por la educación moral de las mujeres, en especial de las de la clase burguesa. Como figura literaria “El ángel del hogar”, también se reproduce en las novelas latinoamericanas del siglo XIX, cuyo objetivo era formar una imagen de Nación. Un ejemplo de esto es *María* de Jorge Isaacs. Sin embargo, escritoras como la colombiana Soledad acosta de Samper responde a ese modelo de mujer sumisa con la novela *Dolores*.

18 En este artículo no me concentraré explícitamente en un análisis de la ideología de la imagen y su relación con el género, pero al respecto, véase el estudio de Teresa de Lauretis (1987) en el que analiza cómo el género se comporta de manera análoga a la ideología conceptualizada por Althusser.

femenino y su representación. El papel de la mujer en la imagen se ha ubicado en el lado de lo visible. La mujer se mira, como se observa el cadáver de la disección desde arriba. Sobre ella se dice algo, pero ella por sí misma no dice, es una imagen muda sobre la que se han interpuesto los ideales, pero también los estereotipos sociales. Sin embargo, ella misma no puede controlar ni sus propias representaciones, ni lo que se dice de ella.

Esto es lo que sucede con el funcionamiento del estereotipo que en realidad es un compuesto entre texto e imagen y que se reproduce con el fin de ejercer poder. Pero la efectividad de su funcionamiento se encuentra precisamente en su capacidad de incrustarse inconscientemente en los sujetos que son el objeto mismo del estereotipo. Este accionar es el “elemento clave para el ejercicio de la violencia simbólica” (Mitchell 2009, 431). De acuerdo con Frantz Fanon ([1952] 2009) y Homi Bhabha ([2002] 2011) el estereotipo es la forma a través de la que se expresa el discurso colonial, pero también se podría pensar en él como una forma de mirar fetichizante y en la que se enmascara una estructura de deseo que al mismo tiempo es narcisista. El estereotipo amputa al cuerpo y hace de esa parte o ese rasgo que amputa el rasgo defectuoso sobre el que ejerce la burla y el poder. Al mismo tiempo normaliza la discriminación en el discurso, en las estructuras políticas y económicas que terminan sustentando un sistema colonial.

Cuando me refiero aquí a un sistema colonial, me refiero al concepto de la colonialidad del poder acuñado por Aníbal Quijano (2014) en el que señala las condiciones de un sistema económico, político y cultural que lejos de referirse a un pasado colonial acabado y lejano, persiste en la modernidad capitalista de nuestros días. Desde la perspectiva de la colonialidad de género, de la mano de María Lugones (2008) y Yuderkis Espinoza (2016)¹⁹ se ha hecho evidente que no es solo una cuestión de “raza”, como lo menciona Quijano, lo que persiste en la hegemonía cultural, económica y social de ciertos grupos sobre otros. A través del género se siguen reproduciendo hasta hoy estructuras y sistemas coloniales, por eso la colonialidad del poder es inseparable de la colonialidad del género (Lugones 2008, 75) como se observa en la siguiente imagen (fig. 3).



Fig. 3. Atribuido a Frederick Christian Lewis, publicado por Hendrick Cezar. Sartjee, *the Hottentot Venus*, 1810, grabado de aguatinta sobre papel, 357 mm x 221mm. Tomada de la colección digital del British Museum (no exhibida). https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1917-1208-3712.

¹⁹ Sobre el tema también han sido muy importantes los trabajos de Brenny Mendoza (2010) en el que problematiza la colonialidad y el género; y Chela Sandoval quien ha desarrollado una “metodología del oprimido” (2000).

Saartjie (Sarah) Baartmann²⁰ nació en Sudáfrica en 1789 y es conocida, porque por su condición de esteatopigia fue llevada a París para ser exhibida en uno de los *Freak shows* tan populares en el siglo XIX. Conocida con el nombre de la “Venus Hotentote” Saartjie Baartmann recorrió Europa para ser observada por la protuberancia de su trasero. Incluso, después de su muerte, su cuerpo fue diseccionado por un científico francés (Georges Cuvier) quien usó su cuerpo para compararlo con el de los primates (Hobson 2005, 21). Las imágenes que se han reproducido alrededor de ella son un ejemplo paradigmático de la sexualización y la racialización a través de la mirada patriarcal y colonial. Ella es la encarnación del estereotipo al ser objeto del terror y del deseo. Su cuerpo es monumental, es grotesco, está fuera de la normalidad de los cuerpos conocidos en Europa, por eso la fascinación que causa concentra una mirada inconsciente que retorna una y otra vez para posarse sobre el cuerpo y contemplarlo. En el caso de Saartjie Baartmann, se podría afirmar que, por supuesto es un cuerpo observado porque fue utilizado para ser exhibido, sobre él ya hay una espectacularización previa. Es casi una pieza museística. Pero es precisamente esto lo que demuestra el “triunfo de la imagen” sobre el cuerpo al convertirlo en un objeto de “consumo escópico” como lo plantea Rosi Braidotti (2000, 98). Ya había mencionado antes que con la mirada de la anatomía, ese impulso escópico que es también un impulso erótico sobre el cuerpo del otro se erige como una forma de conocimiento. Lo problemático de esto (aspecto de crítica del feminismo y los estudios decoloniales) es precisamente que el conocimiento del cuerpo está dado a través del deseo de la mirada ajena que a su vez niega al propio. El cuerpo de las mujeres está construido por el deseo masculino que se impone como conocimiento, lo moldea, lo legisla, lo dice, lo escribe y se lo apropiá como escenario simbólico y territorio político. Desde una perspectiva psicoanalítica Laura Mulvey define la male gaze como una mirada que “projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly” (Mulvey, 10).²¹

Además de una figura con alusión religiosa, una de las imágenes que ha acompañado a la representación femenina es la de la Venus. Todo canon de belleza se ha asimilado o se ha diferenciado de su proporción corporal. Pero la Venus se presenta como el ideal. Incluso a Saartjie Baartmann se la ha catalogado como la “Venus Hotentote”, también como una forma de blanquearla. Sin embargo, llama la atención que, como lo señala Catherine McCormack, “Western symbol of feminine beauty and sexuality did not come from the body of a woman but the sex organ of a man. Venus is the butchered testicle of her father’s body. She is motherless. (2021, 43).²² Paradójicamente el símbolo sexual y femenino por excelencia nace del órgano sexual masculino. Su cuerpo, su belleza y erotismo solo son posibles si son ligados a la masculinidad. Incluso se le borra al cuerpo femenino su capacidad procreativa. La venus es en realidad una proyección masculina a través de cuerpo femenino que queda borrado. El impulso escópico que además de ser un productor de deseo y proyectar una fantasía social, en este caso patriarcal, no solo estiliza o moldea la representación de acuerdo con esa mirada dominante, sino que hace del cuerpo representado un cuerpo ausente. La

20 Sobre Saartjie Baartmann y la racialización del cuerpo de la mujer negra véase los estudios de Janell Hobson, *Venus in the dark: blackness and beauty in popular culture* (2005); Simone Kerseboom, “Grandmother-martyr-heroine: Placing Sara Baartman in South African post-apartheid foundational mythology” (2011). I.D. Mothoagae, “Reclaiming our black bodies: reflections on a portrait of Sarah (Saartjie) Baartman and the destruction of black bodies by the state” (2016).

21 “Proyecta su fantasía en la figura femenina que se estiliza en concordancia” (La traducción es mía)

22 “El símbolo occidental de la belleza y la sexualidad femeninas no proviene del cuerpo de una mujer, sino del órgano sexual de un hombre. Venus es el testículo descuartizado del cuerpo de su padre. No tiene madre” (La traducción es mía).

hiperrepresentación del cuerpo femenino trae como resultado un cuerpo ausente (2000, 98) como lo afirma Braidotti. Esta producción incesante de imágenes que además dictan un deber ser, lo hacen sobre un cuerpo que simbólicamente es ausente. Es un procedimiento que dicta el borramiento del cuerpo.

En sus respectivos niveles y épocas, el borramiento del cuerpo se produce en las tres figuras que he analizado en la manera en que el cuerpo se falsea y es reemplazado por la imagen. De esta manera Hans Belting observa la relación de la imagen con el cuerpo en el sentido de que “La imagen es producida en el cuerpo, pero al mismo tiempo puede ser sustituida por un cuerpo ausente. La imagen ocupa al cuerpo” (2001, 8). Aunque Belting hace dicha afirmación para una corporalidad general en su concepción antropológica de la imagen, considero que este reemplazo del cuerpo por la imagen tiene consecuencias devastadoras para las mujeres, pues provoca que la violencia simbólica, ya incrustada en la representación, sea admitida y trasgreda los límites de lo simbólico. Esto es, que la ausencia del cuerpo ya implicada en la imagen, justifique por ejemplo el feminicidio²³ y se convierta en una forma de castigo, en una pedagogía (de la残酷 como lo señala Rita Segato, 2010) y política de estado que se ejerza para mantener control sobre los cuerpos que se nieguen a la representación predispuesta.

Si bien las imágenes que analizo en este artículo son diametralmente opuestas, lo que me interesa mostrar es cómo cada una de ellas está ligada a un proceso de amputación en el que el territorio y el cuerpo han sido cercenados y la imagen cumple una función política de llenar ese espacio mutilado con un sistema ideológico predeterminado. Las tres imágenes que aquí presento, las dos primeras del siglo XVI y XVII respectivamente, y la última del siglo XIX, no pretenden mostrar un orden histórico o cronológico, sino enseñar el funcionamiento por el cual la modernidad/colonialidad pone en marcha procesos de acumulación económica aunados a un consumo del cuerpo a través de los que amenaza su existencia. Encaminado a una modernidad capitalista, cuyo principio económico y político continúa ubicándose en la colonialidad, el cuerpo encarna una representación “gore” de sí mismo. Sayak Valencia denomina así a una forma intensificada del capitalismo. El “gore” proviene del género cinematográfico en donde hay una representación recrudecida de la violencia a través de efectos especiales que recrean secuencias explícitas con sangre y cuerpos mutilados. La forma gore del capitalismo se basa en la conformación de estructuras sociales, económicas y de consumo, a través de las que la praxis de la vida está encaminada a su “autodepredación” (2010, 14). El capitalismo gore se sustenta en una necrópolítica²⁴, en una espectacularización de la violencia, en la que hay una normalización de la muerte y en particular de los feminicidios.

23 Sobre la tipificación del feminicidio como delito de lesa humanidad es muy importante el trabajo que ha realizado Marcela Lagarde en México y que por supuesto ha tenido repercusión en toda Latinoamérica. Basada en el libro de las autoras Jill Radford y Diana Russell (editoras), *Femicide. The politics of woman killing* (1992), Lagarde tradujo el término “Femicide” en inglés a “feminicidio” en español. Con esto, Lagarde pudo apropiarse del término para que “femicidio”, como sería una traducción equivalente, no se fuera a confundir en español con “homicidio” o “homicidio femenino” (2006, 221). De esta manera se pudo precisar que los homicidios de mujeres son parte de una violencia de género sistemática y no homicidios aislados. Con esto, Lagarde pudo precisar que lo que pasaba en Ciudad Juárez eran feminicidios y no crímenes contra las mujeres. Sumado a esta discusión está el destacado trabajo de Rita Segato quien aboga por la tipificación del Femi-geno-cidio, para que se reconozca el feminicidio como un genocidio y se inscriba como crimen en el fuero internacional de Derechos Humanos (2016, 141).

24 Sobre este tema, ver las reflexiones que han desarrollado Agnes Heller en *Biopolitics* (1995); Achille Mbembé en “Necropolitics” (2003) y Sayak Valencia en *Capitalismo Gore* (2010). Según Valencia el problema de la necrópolítica es que hay una “revalorización de la vida a través de la corporalidad amenazada” (2010, 141).

Por otro lado, pero en consecuencia con la lógica de este capitalismo gore, el canon de feminidad y de belleza que se ha constituido en una estética del narcotráfico, cuya base se encuentra en el consumo, el exceso desaforado. En ella, el cuerpo femenino es intervenido físicamente, con cirugías plásticas. El cuerpo mismo no es suficiente porque siempre necesita más. El cuerpo femenino del narcotráfico se puede interpretar como un cuerpo al que se le adhieren prótesis, para moldearlo. Es un cuerpo inflado, construido por acumulación participante de las dinámicas de ese capitalismo gore. Sin embargo, la representación de lo femenino continúa estando supeditado a un objeto de contemplación, a un cuerpo pasivo que enmudece y que es dislocado, fragmentado, para ser dispuesto a la conveniencia de su poseedor. Es en este sentido mi propuesta de concebir a la imagen como una prótesis (que modifica la representación) adquiere sentido como mecanismo en sus dos acepciones: material y simbólica.

Si se conectan las tres imágenes y se piensa nuevamente el proceso que señala Silvia Federici intensificado con una forma gore del capitalismo, se podría afirmar que el mecanismo que plantea la prótesis surge en los procesos donde hay una intensificación en la acumulación de capital. La mutilación que ella produce se sustenta en una sensación de falta que precisa ser llenada con urgencia, pero por ese mismo afán de acumulación, nunca es suficiente. No importa qué imagen, qué objeto, qué mecanismo se usen para llenar la falta, pues el vacío no puede ser satisfecho y eso que intenta llenarlo tiene que ser reemplazado una y otra vez sin un término aparente. Esto coincide con los desplazamientos territoriales y la violencia que genera la búsqueda y la acumulación de capital, pues el cuerpo es arrancado de su territorio y lanzado a vagar sin rumbo. De esta manera la prótesis no solo nos habla de una mutilación física, sino simbólica enmarcada en un contexto político y económico de la modernidad capitalista, cuya contraparte es la colonialidad. Ahora, en este contexto de acumulación de capital, también se ponen en marcha procesos de representación, que como este artículo propone, funcionan a la manera de una prótesis. En estos procesos de representación es la imagen de la mujer una de las que resulta más afectada al producir en ella una des-representación simbólica.

Hacia una estética de la prótesis: activismo y decolonialidad

La imagen como prótesis de la modernidad/colonialidad amputa el cuerpo, admite y fija una representación. Sin embargo, la pregunta por la prótesis también alberga el cuestionamiento de si es posible alterar dichas representaciones que han permanecido inamovibles a lo largo de la historia de la cultura y del arte. El mecanismo de la prótesis, aquí incrustado en la imagen se interroga sobre la posibilidad de evaluar críticamente las representaciones de manera que se produzca una representación consciente y una apropiación simbólica y activa del cuerpo femenino. Sin duda, al mismo tiempo que fija, la constitución de la prótesis también permite reemplazar. Esta vez, no como esa forma cambiante que intensifica el vacío insaciable en la lógica de la insuficiencia, sino como una forma de fragmentación del orden, como un mecanismo que crea intersticios y crea nuevas pedagogías del mirar. La pregunta que este artículo deja planteada y que ha intentado resolver paralelamente con los ejemplos propuestos es si es posible pensar una estética de la prótesis con una perspectiva feminista y decolonial. Con respecto a esta posibilidad en la que la prótesis pueda desarrollar una estética propia,

Stuart Hall brinda algunas luces. En la forma en la que piensa el revertimiento del estereotipo se dilucida un acertado procedimiento, para él:

Meaning begins to slip and slide; it begins to drift, or be wrenched, or inflected into new directions. New meanings are grafted on to old ones. Words and images carry connotations over which no one has complete control, and these marginal or submerged meanings come to the surface, allowing different meanings to be constructed, different things to be shown and said. (1997, 270)²⁵

En el caso de la prótesis, ese proceso de revertimiento más que una resignificación que borre los viejos significados que quieren cambiarse, implica un análisis detenido de los significados y los significantes que los albergan. Requiere una concientización de la palabra dicha, del contexto y de los matices que esconde. Supone un escarbar en los discursos y en las imágenes que parecen irrevocables. Significa hacer un acercamiento de las partes, fragmentarlas y pensar en un reordenamiento, con el fin de que otras formas surjan. Como los órganos fantasmas que se siguen percibiendo después de la pérdida de un miembro. Los significados siguen manteniendo la presencia anterior, por eso una estética de la prótesis debe contemplar esas presencias como una forma de memoria, de comparación latente que siempre cuestiona, recuerda y con base a esto crea expresiones, formas diferentes de representación.

En sincronía con lo que podría plantear la prótesis como una forma de significación y como una estética, considero que el artivismo feminista formaría una parte fundamental de lo que sería la praxis de dicha estética. Con su mezcla de activismo político y arte urbano, el artivismo se erige como una experiencia que se apropiá de los cuerpos, del espacio público para cuestionar el orden tradicional. Como lo afirma Manuel Delgado, el artivismo combina “un lenguaje artístico novedoso con una propuesta política transformadora de la realidad” (2013, 69). Pero además, como lo complementa Lorena Verzero, el artivismo es voluntariamente militante, se aísla del mercado artístico y no es institucional (por lo menos parcialmente) (2020, 15). Con el performance y con las imágenes que desarrolla, el artivismo interrumpe en ese espacio urbano en el que los transeúntes pasan desprevenidos. El artivismo hace que la mirada sea devuelta de regreso y educa al espectador para que aprenda a incomodarse, para que se cuestione y, aunque pase de largo, se grabe una imagen que sea recurrente a su memoria. El artivismo es una irrupción, una invitación, una creación de imágenes nuevas que reclaman la ocupación del cuerpo y su actividad simbólica desde una perspectiva feminista.

25 “El significado empieza a deslizarse y a resbalar; empieza a ir a la deriva, o a ser arrancado, o influido en nuevas direcciones. Nuevos significados se insertan en los antiguos. Las palabras y las imágenes conllevan connotaciones sobre las que nadie tiene un control total y estos significados marginales o sumergidos salen a la superficie, permitiendo que se construyan significados diferentes, que se muestren y digan cosas diferentes” (La traducción es mía).



Fig. 4. Colectiva Ni una Menos (Chile), 2015. Fotografía exhibida en la exposición itinerante “Wir Kämpfen” por primera vez en Berlín (2018), con el colectivo Karne Kunst y también en Heidelberg en el marco de la muestra “Reclaiming of Body feminism, community, and territory”, organizada por el colectivo Un curso propio y el Romanisches Seminar (Universität Heidelberg) en colaboración con Karne Kunst (noviembre 2022). Autoría de la foto desconocida.

En la figura 4 tenemos una imagen de la colectiva chilena Ni una menos.²⁶ En ella se muestra una marcha en contra de la violencia de género, específicamente con motivo de la ola de protestas que desencadenaron el incremento de feminicidios en Latinoamérica durante el 2015. La fotografía revela una sensación de hartazgo generalizada. Cinco mujeres han pintado sus cuerpos de rojo simulando sangre. Con su ropa rasgada y la mirada perdida pero firme marchan al frente de la multitud con las manos en alto. Este gesto es un “basta ya”, pero también una forma de decir “aquí estamos”, poniendo el cuerpo para exigir la vida.

“Reclamar el cuerpo” (como también fue el nombre de la exhibición en Heidelberg 2022) se convierte en una consigna de acción y pensamiento crítico que trasciende los espacios públicos y privados. Implica pensar que el cuerpo femenino está conformado por una perspectiva histórica de separación del territorio y de los espacios de sociabilidad como lo

26 A continuación incluyo la descripción (sin alteraciones) de la colectiva y sus propósitos de acción. Esta fue incluida como pie de foto en la exhibición que tuvo lugar en Heidelberg en el 2022 y que fue facilitada por Karne Kunst:
“Somos una Coordinadora feminista de mujeres, contra todas las violencias y por todos nuestros derechos, en todos los espacios y territorios posibles. Nos autodefinimos como mujeres Feministas: Antiheteropatriarcales. Anticapitalistas. Antirracistas. Abortistas. Autónomas e independientes de partidos políticos, instituciones religiosas y del Estado. Hemos acordado los siguientes objetivos para guiar las líneas de nuestra acción: 1. Denunciar y visibilizar la violencia hacia las mujeres. 2. Defender los derechos de las mujeres y su derecho a decidir. 3. Desde el posicionamiento político, denunciar y exigir al Estado, instituciones y organizaciones políticas. 4. Construir una articulación con otras organizaciones y movimientos sociales en función de nuestras necesidades y demandas. 5. Generar instancias de autoeducación. 6. Generar instancias de formación en autodefensa y defensa feminista. 7. Realizar orientación y derivación a mujeres víctimas de violencia. 8. Mantener un rol socializador y difusor de contenidos. 9. Realizar acciones de apoyo, denuncia y visibilización de la violencia. 10. Generar redes feministas. 11. Apuntar a la desnaturalización del patriarcado. 12. Ser un espacio para reflexionar y generar propuestas frente a los temas de interés. 13. Ser autogestionadas”. La colectiva se encuentra en Redes sociales (Instagram) como @num_chile.

mencioné anteriormente con Federici. Esto ha llevado a la perpetuación de la violencia y a la fragmentación de un cuerpo que siempre se ha construido desde una mirada ajena y externa. En esta fotografía, las cinco mujeres que aparecen aquí hacen una intervención performática dentro de la marcha para evidenciar la violencia sistemática y estructural. Ellas reproducen una estética del fin del mundo que recuerda la conocida sentencia casi apocalíptica “El futuro será feminista o no será”, pero no como una amenaza, sino como una necesidad de cambio, como una muestra crucial de la imposibilidad de seguir sosteniendo la violencia sistemática que no garantiza ninguna forma de futuro. El reclamo del cuerpo es una exigencia por la vida y se convierte cada día en un mandato urgente. Pero reclamar el cuerpo también implica una potencia creativa y reconfigurativa de un mundo que no admite otros cuerpos a los impuestos por una perspectiva heteropatriarcal. Implica un mandato colectivo que desde el feminismo se traduce también en la recuperación del cuerpo social.

Así, aunado al artivismo, una estética de la prótesis sería una forma de entender una mutilación histórica que se erige como condición de la modernidad; cuestionaría los sistemas políticos y económicos que fomenta la frustración del vacío y su imposibilidad de llenarlo. Reconociendo la violencia que encarna toda representación admitiría la formación de otras imágenes que desafíen a las tradicionales. Con especial énfasis en una ética feminista, evaluaría la mirada que objetualiza que posee, porque al hacer consciente la mutilación, puede educar la mirada, ejercerla como pedagogía. Por su corporalidad, por su posibilidad metafórica, por su pregunta filosófica y antropológica, una estética de la prótesis podría redefinir el orden de la representación y en este caso autonomizaría un orden simbólico feminista.

Bibliografía

- Bartra, Roger. 2014. *Antropología del cerebro. Conciencia, cultura y libre albedrío*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Belting, Hans. 2011. “Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta Por la imagen como pregunta por el cuerpo.” En *Filosofía de la imagen*, editado por Ana García Varas, 179-210. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Berger, John. 1972. *Ways of seeing*. Londres: Penguin.
- Bhabha, H. 2011. *El lugar de la cultura*. Traducido por César Aira. Buenos Aires: Manantial.
- Braidotti, Rosi. 2000. *Sujetos nómades: Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Paidós: Buenos Aires.
- Certeau, Michel de. 1993. *La escritura de la historia*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- Delgado, Manuel. 2013. “Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos.” *QuAderns-e. Institut Català d'Antropologia* 18, no. 2: 68-80.
- Echeverría, Bolívar. 2009. *¿Qué es la Modernidad?* México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Espinosa Miñoso, Yuderkys. 2016. “De por qué es necesario un feminismo descolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el y el fin de la política de identidad.” *Solar* 12, no. 1: 141-171.
- Fanon, Frantz. 2009. *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Akal.
- Federici, Silvia. 2010. *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Freud, Sigmund. [1919] 2021. *Das Unheimliche*, editado por Oliver Jahraus. Ditzingen: Reclam.
- Gehlen, Arnold. 2004. *Der Mensch seine Natur und seine Stellung in der Welt*. Wiebelsheim: AULA-Verlag.
- Greenblatt, Stephen. 1991. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Oxford; Chicago: The University of Chicago Press.

- Hall, Stuart. 1997. "The spectacle of the other." En *Representation*, 223-278. London/ California: The Open University.
- Heller, Agnes. 1995. *Biopolítica. La modernidad y la liberación del cuerpo*. Barcelona: Ediciones Península.
- Harrasser, Karin. 2016. *Prothesen: Figuren einer lädierten Moderne*. Berlin: Vorwerk 8, 2016.
- Harrasser, Karin. 2017. *Cuerpo 2.0: sobre la expansibilidad técnica del ser humano*. Traducido por Miguel Gualdrón. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Hobson, Janell. 2005. *Venus in the dark: blackness and beauty in popular culture*. New York: Routledge.
- Jain, Sarah S. 1999. "The Prosthetic Imagination: Enabling and Disabling the Prosthesis Trope." *Science, Technology & Human Values* 30, no. 1: 31-54.
- Kerseboom, Simone. 2011. "Grandmother-martyr-heroine: Placing Sara Baartman in South African post-apartheid foundational mythology." *Historia* [online] 56, no. 1: 63-76. http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0018-229X2011000100004&lng=en&nrm=iso
- Koselleck, Reinhart. 1989. *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lagarde, Marcela. 2006. "Del femicidio al feminicidio". *Desde el jardín de Freud* 6: 216-221.
- Lauretis, Teresa de. 1987. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press.
- Le Breton, David. 2012. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lugones, María. 2008. "Colonialidad y género". *Tabula Rasa* 9: 73-101.
- Marx, Karl. [1872] 2009. *El capital* Tomo 1, Vol. 3. *El proceso de producción del capital*, editado por Pedro Scaron. México D.F: Siglo XXI.
- Mbembe, Achille. 2003. "Necropolitics". Traducido por Libby Meintjes. *Public Culture* 15, no. 1: 11-40.
- McCormack, Catherine. 2021. *Women in the picture. Women, art, and the power of looking*. Icon: Reino Unido.

- McLuhan, Marshall. [1964] 1996. *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*. Traducido por Patrick Ducher. Buenos Aires: Paidós.
- Mendoza, Brenny. 2010. "La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano." *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico políticas del feminismo latinoamericano*, editado por Yuderkis Espinosa, 91-102. Buenos Aires: En la frontera.
- Mignolo, Walter. 2001. "La colonialidad: la cara oculta de la modernidad." En *Cosmópolis: el trasfondo de la Modernidad*, 39-49. Barcelona: Península.
- Mitchell, W. J.T. 2009. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Traducido por Yaiza Hernández. Madrid: Akal.
- Mothoagae, I.D. 2016. "Reclaiming our black bodies: reflections on a portrait of Sarah (Saartjie) Baartman and the destruction of black bodies by the state." *Acta Theologica* 24: 32-83.
- Mulvey, Laura. 1999. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, editado por Leo Braudy y Marshall Cohen, 833-44. New York: Oxford UP.
- Quijano, Aníbal. 2014. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina." En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, 777-832. Buenos Aires: CLACSO.
- Sandoval, Chela. 2000. *Methodology of the Oppressed*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Schlenker, Alex. 2012. "Imagen, memoria, modernidad: 'perspectivas-otras' para el abordaje de la representación visual". En *Estética y opción decolonial*, editado por Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez, 163- 208. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas/Creaciones.
- Segato, Rita. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Sloterdijk, Peter. 1987. *Critique of Cynical Reason*. University of Minnesota Press.
- Sobchack, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Los Angeles: University of California Press.
- Valencia Sayak. 2010. *Capitalismo Gore*. Madrid: Melusina.

- Verzero, Lorena. 2020. "Introducción: Cuerpos en red: entrelazando el artivismo feminista." *Tiemblen las brujas hemos vuelto. Artivismo, teatralidad y performance en el 8M*, editado por Yanina Vidal, 11-23. Montevideo: Estuario Editora.
- Westermann, Bianca. 2012. *Anthropomorphe Maschinen Grenzgänge zwischen Biologie und Technik seit dem 18. Jahrhundert*. Paderborn: Fink.
- Wills, David. 1995. *Prosthesis*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Zweig, Stefan. [1944]. 2019. *Américo Vespucio: relato de un error histórico*. Madrid: Acantilado.

ZUSAMMENFASSUNG

Zu einer Ästhetik der Prothese: Bild, Feminismus und Dekolonialität

*María Isabel Gaviria**

Abstract

Ist es möglich, den Körper und das Geschlecht als eine Prothese zu betrachten? Unter Berücksichtigung ihrer materiellen und symbolischen Natur funktioniert die Prothese als ein ambivalenter Mechanismus, der fixiert und verbirgt, aber gleichzeitig hinzufügt, ersetzt oder mobilisiert. Die Prothese impliziert körperliche und existenzielle Verstümmelung, in diesem Fall des weiblichen Subjekts, dessen Körper abgetrennt, verwundet und einer sozialen Orthopädie unterworfen wurde. Aus einer dekolonialen Perspektive wird in diesem Artikel analysiert, wie die Bilder, die vom weiblichen Subjekt als einem passiven, stummen Objekt ohne symbolische Selbstrepräsentation konstruiert wurden, wie eine Prothese funktionieren. Diese Bilder wurden fixiert, um ein patriarchales Imaginäres zu verewigen, das bis heute Phantasmen körperlicher, staatlicher und sozialer Kontrolle bedient. Der mobile Charakter der Prothese hinterlässt jedoch eine Lücke, durch die sie neu bezeichnet werden kann. Gerade deshalb ist es interessant zu sehen, wie Bilder aus Aktivismus und sozialem Protest wieder aufgegriffen werden, um ihnen eine kritische Wendung zu geben, bei der es nicht nur zu einer Wiederaneignung des Körpers, sondern auch des Raums kommt, den er bewohnt. In diesem Sinne untersuchen wir die Möglichkeit, eine Ästhetik der Prothese zu konzipieren, die die Bildung von dissidenten Körpern in Betracht zieht und für sich selbst eine neue soziale Praxis des weiblichen Körpers beansprucht. In einem zweiten Schritt sollen die epistemologischen und ethischen Implikationen einer solchen Ästhetik untersucht werden.

Stichwörter: Prothese • Feminismus • Dekolonialität • Darstellung • Subjektivität

* Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Justus-Liebig Universität Gießen. Promovierte in Romanistik an der Universität Heidelberg.

MA in Ibero-Amerikanistik an derselben Universität und Philologin an der Universität von Antioquia, Kolumbien.

Dieser Artikel ist im Rahmen meiner Doktorarbeit entstanden, die von der Landesgraduiertenförderung (LGF) der Universität Heidelberg gefördert wurde.

Eine Prothese¹ ist ein materielles Element, das dem Körper hinzugefügt wird und gewöhnlich dazu dient, das Fehlen eines Organs zu ersetzen. Sie kann auch als Erweiterung fungieren (McLuhan [1964] 1996), als eine Möglichkeit der Optimierung von Körpern. Der Vorgang, der vollzogen wird, indem sie den Körper besetzt und eine scheinbar normalisierte Vollständigkeit wiederherstellt, löst jedoch Konflikte auf einer abstrakteren Ebene aus als die, die ihre unmittelbare Materialität impliziert. Diese abstraktere Ebene ist in der konkreten Materialisierung der Prothese immer schon impliziert und ist damit als vorgängig zu betrachten. In diesem Sinne ist mein Konzept der Prothese als ein oszillierendes Element zwischen ihrer materiellen (körperlichen) Vorstellung und ihrer metaphorischen Rolle zu verstehen, die untrennbar mit dem Funktionieren eines bestimmten kulturellen Mechanismus² verbunden ist. Der Ursprung dieses Mechanismus, so meine These, ist im verwundeten Körper der Modernität/Kolonialität zu finden. Die Prothese ist von einer inhärenten Ambivalenz geprägt: Sie verbirgt, aber offenbart auch den vorherigen Mangel. Sie fixiert eine bestimmte Form, schließt aber die Möglichkeit, ersetzt zu werden, nicht aus. Insofern ist sie als Trope, als symbolische Form zu verstehen, die nicht nur die Frage nach dem Körper und seiner sozialen Konstruktion aufwirft, sondern auch nach einem Subjekt, dessen physische und existentielle Bedingungen verstümmelt sind, und nach den Formen der Soziabilität, die dieses Subjekt eingehen kann.

Das Konzept einer Ästhetik der Prothese ist interessiert am Aufzeigen von Ambivalenzen und Widersprüchen in kulturellen Formationen innerhalb der Moderne, die auf Grundlage eines inhärenten und konstitutiven Mangels immer selbst schon als prothetische Gebilde betrachtet werden müssen. Das Konzept ahmt seinen Analysegegenstand in gewisser Weise nach, womit es als Methode ein neues Instrument der Analyse bereitstellt. Ihre Erscheinung impliziert also einen verstümmelten oder unzureichenden Körper. Ihre Installation impliziert die Stelle eines Mangels, den sie gleichzeitig sichtbar lässt. Gleichzeitig aber verfremdet und verändert ihr Verfahren die Wahrnehmung desjenigen Körpers, an dem sie angebracht ist. Diesen der Prothese zugrundeliegenden und von ihr suggerierten Mechanismus, werde ich im Folgenden erläutern, indem ich wieder aufgreife, dass die stereotypen Bilder, die vom weiblichen Subjekt konstruiert wurden, nach Art einer Prothese funktionieren. In diesem Sinne schlage ich die Konzeption einer Ästhetik der Prothese vor, die, obwohl sie, wie oben angedeutet, ihren Gegenstand nachahmt und somit in sich selbst gewalttätige kulturelle und patriarchale Traditionen aufhebt, auch zur Neuinterpretation von dissidenten Körpern und Ästhetiken beitragen kann.

Jenseits des Körperlichen, das in allen Formen, in denen sich die Prothese entfaltet, immer latent vorhanden ist, wird sie abstrahiert, um die anthropologische, philosophische und politische Konstruktion der modernen Subjekte zu problematisieren. Ihr Mechanismus umfasst drei Momente: Erstens: die Amputation, die nicht unbedingt physisch ist, sondern einen Bruch, ein

1 Zur Reflektion über die Materialität, die symbolische Kapazität der Prothese und ihre Wirkung siehe Sarah Jain, "Prosthetic imagination" (1999), David Wills, *Prosthesis* (1995) und Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (2004).

2 Die theoretische Betrachtung der Prothese als kultureller Mechanismus ist Teil des Forschungsvorhabens, das ich derzeit im Rahmen meiner Dissertation entwickle. Hier stelle ich einige Fortschritte vor, in denen ich diesen Begriff auf Feminismus und Dekolonialität anwende, um über die Möglichkeit einer Ästhetik der Prothese nachzudenken.

Trauma, eine Wunde impliziert. Zweitens: der Mangel, denn nach der Amputation gibt es eine Lücke, die gefüllt werden muss, daher die Notwendigkeit, Prothesen zu installieren. Drittens: die Wiederherstellung, die in Wirklichkeit ein Wunsch nach Ersatz ist, denn der durch die Amputation hinterlassene Mangel kann niemals ersetzt werden, weshalb die Prothese, obwohl sie die Illusion eines Ersatzes erzeugt, immer an den Mangel selbst erinnert. In Anbetracht ihrer Ambivalenz und ihrer Funktionsweise lässt sich dieser Mechanismus auf gewisse Bilder und Repräsentationen vom weiblichen Subjekt als passivem Objekt, übertragen, die ihrerseits wie eine Prothese funktionieren. Die Bilder verstümmeln diese weiblichen Subjekte nicht nur, sondern konstruieren seine Subjektivität aus einem patriarchalischen Blick heraus und formen seine Körperlichkeit und seine soziale Rolle.

Obwohl die Frau als Objekt ein diachron beobachtbares Phänomen in der Kunst darstellt, möchte ich darauf hinweisen, dass im sozialen und politischen Kontext des 16. Jahrhunderts eine Reihe von Ereignissen existieren, die diesbezüglich eine deutliche Intensivierung markieren. Mit der Akkumulation von Kapital, die größtenteils auf die Entdeckung Amerikas und die Privatisierung von Grundeigentum zurückzuführen ist, kommt es in diesem Zeitraum zu einer Intensivierung der Produktion von Frauenbildern, wie Silvia Federici (2010) erläutert. In diesem Jahrhundert wächst eine allgemeine, unbestimmte Angst, die sich in der Besessenheit widerspiegelt, bestimmte Frauenbilder zu fixieren. Zuerst erscheint das Bild der Hexe, dann das der Bestie und schließlich das eines wehrlosen und infantilisierten Wesens, das als das Endgültige festgelegt wird. Nach und nach ergreift das Bild Besitz vom weiblichen Körper und verkörpert ihn, indem es ihn seiner körperlichen Autonomie beraubt. Diese Produktion von Bildern fällt der Entstehung bestimmter moderner Haltungen zusammen (schon seit der frühen Neuzeit), die Grundlage sowohl der Prothese als auch für die Verstümmelung sind, die diese Epoche mit sich bringt.

Um dies zu erläutern, werde ich mich zunächst mit dem historischen Kontext der Prothese und ihrer Funktion als Konzept zur Beschreibung kultureller Phänomene innerhalb der Moderne befassen. Auf der Grundlage dieser Erwägungen werde ich vier Bilder analysieren: 1. der Stich von Jan van der Straet, *Allegorie von Amerika* (1580). 2. die Graphik der Anne Bidlestone mit Zaumzeug (1655). 3. eine Aquatinta, die Saartjie (Sarah) Bartmann zeigt (1810). Schließlich werde ich auf mein Konzept einer Ästhetik der Prothese zurückkommen und über die Möglichkeit kultureller Produktion reflektieren, die auf Phantasmen der Unterwerfung weiblicher Subjekte verzichtet und wie diese zu denken wären. Dazu analysiere ich 4. ein Bild des chilenischen Kollektivs Ni una menos (2015), ausgestellt in der Wanderausstellung von Karne Kunst (Berlin) 2018 und 2022 in Heidelberg in Zusammenarbeit mit Un curso propio. Das Bild seinerseits als Prothese im Sinne einer Ästhetik der Prothese zu verstehen, birgt die Möglichkeit der Infragestellung der Repräsentation als Form der Herrschaft, und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Notwendigkeit, bestimmte Praktiken von Körper und Blick zu überdenken.

Obwohl die Bilder, die ich in diesem Artikel analysiere, (einander) diametral entgegengesetzt sind, bin ich daran interessiert zu zeigen, wie jedes von ihnen mit einem Prozess der Amputation verbunden ist, bei dem das Territorium und der Körper abgetrennt wurden und dass das Bild eine politische Funktion erfüllt, indem es den verstümmelten Raum mit ideologischen Systemen ausfüllt. Die drei Bilder, die ich hier vorstelle, die ersten beiden aus dem 16. und 17. Jahrhundert und das letzte aus dem 19. Jahrhundert, sollen keine historische oder chronologische Teleologie nachzeichnen, sondern aufzeigen, wie die Moderne/Kolonialität, Prozesse der wirtschaftlichen Akkumulation in Gang setzt, die mit einem Konsum von Körpern einhergehen, durch den die körperliche Existenz selbst bedroht wird.

Laut Karin Harrasser (2016) ist die Prothese unheimlich, weil sie die Fähigkeit hat, das Vertraute in das Fremde zu verwandeln. Durch die Art und Weise, wie sie den Körper besetzt, verwandelt sie ihn in einen anderen, sie gibt ihm ein Bild der Fremdheit. Auf der anderen Seite befördert sie die Fetischisierung des Körpers, weil sie seine Gesamtheit und seine Bedeutung auf die Ebene der Prothese reduziert, die die Stelle der Amputation besetzt (die auch symbolisch sein kann). Sie ist transitiv, weil sie ersetzt werden kann, aber auch als Trope zu verstehen, wegen der Möglichkeit des Transits und der Verbreitung als Metapher. Sie ist eine Maske, weil sie das, worauf sie angebracht ist, verbirgt oder verschleiert, aber sie ist auch eine Waffe, weil sie traditionelle Repräsentationen bekämpfen kann, weil sie die Konstruktion alternativer Formen zulässt und andere Körper und Bedeutungen über sie imaginiert. Darüber hinaus erzeugt die Prothese Prozesse einer „bildlogischen und metaphorischen Dramatik“ (Harrasser 2016, 16), weil sie in ihrer Ambivalenz in der Lage ist, das, was sie darstellt oder ersetzt, zu stören. Sie kann Trope sein, aber gleichzeitig ein materielles Element, das die Körperlichkeit und das symbolisch vermittelte Imaginäre des Körpers selbst verändert. Ihre kulturelle Wirksamkeit liegt also darin, zu zeigen, was sie ersetzt, den Ort sichtbar zu machen, den sie einnimmt. Dieses metaphorische Drama wird noch verstärkt, wenn wir uns die Bedeutung der Prothese als ein „vor-stellen“ vorstellen, als etwas, das vor die Vision gestellt wird.

Das Bild als Prothese innerhalb der Modernität/Kolonialität amputiert den Körper, lässt eine Repräsentation zu und fixiert diese. Die Frage nach der Prothese wirft damit die Frage auf, ob es möglich ist, jene Grundlagen einzelner Repräsentationen zu verändern, die im Laufe der Kultur- und Kunstgeschichte unbeweglich geblieben sind. Der Mechanismus der Prothese, der hier in dem Bild implizit zugrunde liegt, stellt die Möglichkeit in Frage, Repräsentationen kritisch zu bewerten, um eine bewusste Darstellung und eine symbolische und aktive Aneignung des weiblichen Körpers zu erreichen. Zweifellos ermöglicht die Beschaffenheit der Prothese, während sie fixiert, auch neue Formen der Ersetzung. Diesmal nicht als jene veränderte Form, die die unstillbare Leere in der Logik der Unzulänglichkeit verstärkt, sondern als eine Form der Fragmentierung der Ordnung, als ein Mechanismus, der Zwischenräume schafft und neue Pädagogiken des Sehens hervorbringt. Die Frage, die dieser Artikel aufwirft und die er parallel zu den vorgeschlagenen Beispielen zu lösen versucht (siehe die vollständige Version des Artikels auf Spanisch), ist, ob es möglich wäre, eine Ästhetik der Prothese aus einer feministischen und dekolonialen Perspektive heraus zu denken.

In Verbindung mit dem „Artivismo“ birgt die Ästhetik der Prothese eine Möglichkeit, Formationen historischer Verstümmelung nachzuzeichnen und aufzudecken, die als Bedingungen der Moderne angesehen werden müssen; damit stellt sie aber gleichzeitig die politischen und wirtschaftlichen Gebilde infrage, die in konstitutiver Einheit mit jener Frustration gegenüber der Unmöglichkeit des Füllens einer inhärenten Leere stehen. Indem sie die Gewalt anerkennt, die in jeder Repräsentation steckt, könnte sie die Entstehung alternativer Bilder zulassen, die althergebrachte Phantasmen in Frage stellen.



Fig. 1. Jan van der Straet, *Allegorie Amerikas*, Skizzen ca. 1587-1589, Veröffentlichung ca. 1600, Stich, 20x27 cm, *Nova Reperta*, Platte 1 von 19. Digitale Sammlung des Metropolitan Museum of Art, New York. Bild gemeinfrei. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/659655>



Fig. 2. Anne Bidlestone mit Zaumzeug. Aus: Federici 2010, 159.



Fig. 3. Frederick Christian Lewis (zugeschrieben), publiziert von Hendrick Cezar. *Sartjee, the Hottentot Venus*, 1810, Aquatintastich auf Papier, 357 x 221 mm. Digitale Sammlung des British Museum (nicht ausgestellt). https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1917-1208-3712.



Fig. 4. Kollektiv Ni una Menos, 2015. Fotografie unbekannter Urheberschaft, ausgestellt in der Wanderausstellung „Wir Kämpfen“ zum ersten Mal in Berlin (2018) mit dem Kollektiv Karne Kunst, und in Heidelberg im Rahmen der Ausstellung „Reclaiming the body: feminism, community and territory“, organisiert vom Kollektiv Un curso propio und dem Romanischen Seminar (Universität Heidelberg) in Zusammenarbeit mit Karne Kunst (November 2022).

Literatur

- Belting, Hans. 2011. "Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta Por la imagen como pregunta por el cuerpo." In *Filosofía de la imagen*, herausgegeben von Ana García Varas, 179–210. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Bhabha, Homi. 2011. *El lugar de la cultura*. Übersetzt von César Aira. Buenos Aires: Manantial.
- Braidotti, Rosi. 2000. *Sujetos nómades: Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- Certeau, Michel de. 1993. *La escritura de la historia*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- Delgado, Manuel. 2013. "Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos." *QuAderns-e. Institu Català d'Antropologia* 18 (2): 68–80.
- Echeverría, Bolívar. 2009. ¿Qué es la Modernidad? México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Espinosa Miñoso, Yuderkys. 2016. "De por qué es necesario un feminismo descolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el y el fin de la política de identidad." *Solar* 12 (1): 141–171.
- Fanon, Frantz. 2009. *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Akal.
- Federici, Silvia. 2010. *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Freud, Sigmund. [1919] 2021. *Das Unheimliche*, herausgegeben von Oliver Jahraus. Ditzingen: Reclam.
- Gehlen, Arnold. 2004. *Der Mensch: Seine Natur und seine Stellung in der Welt*. Wiebelsheim: AULA-Verlag.
- Greenblatt, Stephen. 1991. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Oxford/Chicago: The University of Chicago Press.
- Hall, Stuart. 1997. "The spectacle of the other." In *Representation*, 223–278. London/California: The Open University.

- Heller, Agnes. 1995. *Biopolítica. La modernidad y la liberación del cuerpo*. Barcelona: Ediciones Península.
- Harrasser, Karin. 2016. *Prothesen: Figuren einer lädierten Moderne*. Berlin: Vorwerk 8.
- Harrasser, Karin. 2017. *Cuerpo 2.0: sobre la expansibilidad técnica del ser humano*. Übersetzt von Miguel Gualdrón. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Hobson, Janell. 2005. *Venus in the dark: blackness and beauty in popular culture*. New York: Routledge.
- Jain, Sarah S. 1999. "The Prosthetic Imagination: Enabling and Disabling the Prosthesis Trope." *Science, Technology & Human Values* 30 (1): 31–54.
- Kerseboom, Simone. 2011. "Grandmother-martyr-heroine: Placing Sara Baartman in South African post-apartheid foundational mythology." *Historia* [online] 56 (1): 63–76. http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0018-229X2011000100004&lng=en&nrm=iso.
- Koselleck, Reinhart. 1989. *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lagarde, Marcela. 2006. "Del femicidio al feminicidio". *Desde el jardín de Freud* 6: 216–221.
- Lauretis, Teresa de. 1987. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press.
- Le Breton, David. 2012. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lugones, María. 2008. "Colonialidad y género." *Tabula Rasa* 9: 73–101.
- Mbembé, Achille. 2003. "Necropolitics". Übersetzt von Libby Meintjes. *Public Culture* 15 (1): 11–40.
- McCormack, Catherine. 2021. *Women in the picture. Women, art, and the power of looking*. London: Icon.
- McLuhan, Marshall. [1964] 1996. *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*. Übersetzt von Patrick Ducher. Buenos Aires: Paidós.

- Mendoza, Brenny. 2010. "La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano." In *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico políticas del feminismo latinoamericano*, koordiniert von Yuderis Espinosa, 91–102. Buenos Aires: En la frontera.
- Mignolo, Walter. 2001. "La colonialidad: la cara oculta de la modernidad." In *Cosmópolis: el trasfondo de la Modernidad*, 39–49. Barcelona: Península.
- Mitchell, W. J. T. 2009. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Übersetzt von Yaiza Hernández. Madrid: Akal.
- Mothoagae, Itumeleng D. 2016. "Reclaiming our black bodies: reflections on a portrait of Sarah (Saartjie) Baartman and the destruction of black bodies by the state." *Acta Theologica* 24: 32–83.
- Mulvey, Laura. 1999. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, herausgegeben von Leo Braudy und Marshall Cohen, 833–44. New York: Oxford UP.
- Quijano, Aníbal. 2014. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina." In *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, 777–832. Buenos Aires: CLACSO.
- Sandoval, Chela. 2000. *Methodology of the Oppressed*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Segato, Rita. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Sobchack, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Los Angeles: University of California Press.
- Valencia, Sayak. 2010. *Capitalismo Gore*. Madrid: Melusina.
- Verzero, Lorena. 2020. "Introducción: Cuerpos en red: entrelazando el artivismo feminista." In *Tiemblen las brujas hemos vuelto. Artivismo, teatralidad y performance en el 8M*, hrsg. von Yanina Vidal, 11–23. Montevideo: Estuario Editora.
- Westermann, Bianca. 2012. *Anthropomorphe Maschinen. Grenzgänge zwischen Biologie und Technik seit dem 18. Jahrhundert*. Paderborn: Fink.
- Wills, David. 1995. *Prosthesis*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Zweig, Stefan. 2019. *Américo Vespucio: relato de un error histórico*. Madrid: Acantilado.

Kunstwerke fürs Gedächtnis
Obras para recordar
Obras para lembrar
Artworks recalled

**objetos que mujeres ya usaron
para autodefensa**

pala



armadas.activismo _ myriam rouquet _ verónica chiriboga _ oct 2021

**Colectivo Armadas –
Objetos que mujeres ya usaron
para autodefensa**

Colectivo Armadas, *Objetos que mujeres ya usaron para autodefensa*, 2021, serie fotográfica en poster, dimensiones, fotografías de Verônica Chiriboga 2021, exhibición "Wir Kämpfen" Karne Kunst y Xochicuicatl, Berlín 2018-2021 – "Reclaiming the body" Un curso propio, Heidelberg 2022.

Esta imagen forma parte de una serie de siete fotografías, realizada por la colectiva Armadas, quienes a través del artivismo y ejercicios de improvisación buscan canalizar la experiencia de violencia machista para transitar desde un estado de paralización hacia una autodefensa simbólica al establecer nuevas formas de contacto con los objetos. La colectiva Armadas fue fundada por Verônica Chiriboga y Myriam Rouquet y nace tras la II Formación de Artivismos Feministas (desde) Latinoamérica ofrecido por OTRATIERRA Escuela de Artivismos.

En la fotografía se observa una pala, una herramienta de uso agrícola y de contextura pesada, apoyada cerca de la esquina de una pared. La sencillez del encuadre, una pared de color crema y suelo marrón, similar al color de la tierra, permite enfocar la mirada en el objeto, elemento central y único de la puesta en escena. Las manchas en la plancha de hierro de la pala así como la rugosidad en el mango de madera denotan su continuo uso y desgaste. De manera similar, las manchas en la pared acentúan el paso del tiempo y generan un efecto de difuminación en la interfaz entre el suelo y la pared. Tres textos están sobreimpuestos en la fotografía. En la parte superior se puede leer "objetos que mujeres ya usaron para autodefensa"; en la parte inferior izquierda, "pala" y en costado derecho de manera vertical figuran el nombre del colectivo, de la fotógrafa y la fecha a manera de nom-

Kollektiv Armadas, *Gegenstände, die von Frauen zur Selbstverteidigung schon genutzt wurden*, 2021, Serie fotografischer Poster, Maße, Foto: Verônica Chiriboga 2021, Ausstellung „Wir Kämpfen“ Karne Kunst und Xochicuicatl, Berlin 2018-2021 – „Reclaiming the body“ Un curso propio, Heidelberg 2022.

Das Bild ist Teil einer Serie von sieben Fotografien des Kollektivs Armadas, das mit Mitteln des Artivismus und Improvisationsübungen versucht, die Erfahrung machistischer Gewalt zu verarbeiten mit dem Ziel, von einem Zustand der Lähmung zu einer symbolischen Selbstermächtigung zu gelangen, indem neue Formen des Kontakts mit und zu Objekten erprobt werden. Das Kollektiv Armadas wurde im Anschluss an das *II. Training Feministischen Artivismus in Lateinamerika*, das von der OTRATIERRA Escuela de Artivismos (Artivismus-Schule) organisiert wurde, von Verônica Chiriboga und Myriam Rouquet gegründet.

Das Foto zeigt eine Schaufel, ein schweres landwirtschaftliches Werkzeug, das an einer Mauerecke lehnt. Der reduzierte Bildausschnitt – eine cremefarbene Wand und ein erdfarbener Bodenbelag – lenkt den Blick auf das Objekt selbst, das als zentraler und einziger Bildgegenstand präsentiert wird. Die Flecken auf dem eisernen Schaufelblatt und die Rauheit des Holzstiels zeugen von ständigem Gebrauch und Abnutzung des Werkzeugs. In ähnlicher Weise unterstreichen die Flecken auf der Wand eine zeitliche Dimension und verwischen den Übergang von Boden und Wand. Über das Foto sind drei Textfragmente gelegt. Oben ist zu lesen: „Gegenstände, die Frauen schon zur Selbstverteidigung benutzt haben“, unten links: „Schaufel“ und rechts, senkrecht, der Name des Kollektivs, der Name der Fotografin und

bre de documento electrónico. Los textos permiten entender la función del objeto, su nombre y los créditos de la imagen, y a la vez le otorgan un carácter de cartel. Llama la atención la elección de minúsculas, que elimina jerarquías incluso en nombres propios. Aunque la captura del objeto es estática, se puede percibir cierto dinamismo tanto en la temporalidad del mensaje (“que mujeres ya usaron”) como en la ubicación del texto, que sobresale del margen de la imagen.

Las fotografías de la serie fueron tomadas en Brasil y en todas se replica la misma puesta en escena, disposición, tipografía y mensaje, solo cambia el objeto y su nombre: “cavadora”, “azadón”, “rastrillo”, “horca”, “barre hojas” y “hoz”. Solo una imagen se diferencia de las anteriores. En ella se recopilan las siete fotografías, pero se omite su descripción, solo se pueden leer los créditos en el borde vertical izquierdo y el texto en la parte superior “objetos mujeres autodefensa objetos mujeres” a manera de mantra. Con ello el corpus completo se presenta como una serie, tanto en imagen como en texto. La representación repetida de objetos parecidos y de fragmentos de texto señala la necesidad universal y recurrente de la autodefensa femenina.

Los artefactos cumplen una función ejemplar, ya que representan un posible objeto de autodefensa de todas las opciones de recodificación de objetos de uso cotidiano para este fin. Las herramientas no tienen una función documental ya que en ellas no se observan indicios de violencia. No hay rastros de sangre ni evidencia de que hayan sido utilizadas con el propósito de la autodefensa. Son presentados como una posibilidad que entra en tensión con la afirmación del texto: “objetos que ya mujeres ya

das Datum in der Form einer abgespeicherten Digitaldatei. Das Text-Bild-Verhältnis ermöglicht das Verständnis der Funktion des dargestellten Objekts und verleiht dem Bild gleichzeitig den Plakatcharakter. Auffällig ist die Kleinschreibung, die selbst bei Eigennamen Hierarchien nivellierte. Obwohl die Darstellung des Objekts statisch ist, lässt sich eine gewisse Dynamik sowohl in der Zeitlichkeit der Aussage („Frauen haben solche Gegenstände schon benutzt“) als auch in der Position des Textes, der über den Bildrand hinausragt, erkennen.

Die Fotoserie wurde in Brasilien aufgenommen, alle Bilder der Serie wiederholen die gleiche Inszenierung, das gleiche Layout, die gleiche Typografie und die gleiche Botschaft; nur das Objekt und seine Betitelung ändern sich: „Grabstock“, „Hacke“, „Rechen“, „Heugabel“, „Laubrechen“ und „Sichel“. Nur ein Bild unterscheidet sich von den anderen, indem es alle sieben Bilder in eins gruppiert, dabei wird aber auf deren Beschreibung verzichtet, lediglich die Credits sind am linken vertikalen Rand zu lesen sowie der mantrartige Text „Gegenstände Frauen Selbstverteidigung Gegenstände Frauen“ am oberen Rand. Auf diese Weise wird der gesamte Korpus in Bild und Text als Serie präsentiert. Das wiederholende Moment der Abbildung ähnlicher Objekte und Textfragmente verweist auf die universelle und wiederkehrende Notwendigkeit weiblicher Selbstverteidigung.

Die Artefakte haben eine exemplarische Funktion, da sie Möglichkeiten aufzeigen, Alltagsgegenstände für den Zweck der Selbstverteidigung umzusetzen. Eine dokumentarische Funktion haben die dargestellten Werkzeuge hingegen nicht, da sie keine Spuren von Gewalt aufweisen. So gibt

utilizaron para autodefensa". Si bien nuestro acercamiento estará condicionado por las historias y experiencias de contacto con las herramientas, la intervención artística permite resignificarlas. La transición de un uso puramente funcional hacia una posible aplicación existencial y cargada de emociones, no solo cambia nuestra relación con los objetos, sino que crea un espacio de acción que puede significar un autoempoderamiento.

Los objetos presentados en la serie fotográfica invitan a reflexionar sobre nuestra propia percepción, sobre la historia de contacto que tengamos con estas herramientas y la impresión que dejan en nosotros. Tradicionalmente, tendemos a asociar todo lo relacionado con el trabajo de la tierra y las herramientas pesadas con un contexto predominantemente masculino y rural. Conviene reflexionar si los objetos de género gramatical femenino (*la cavadora, la pala, la horca*) adquieren un género social masculino. En esta misma línea, podríamos preguntarnos si estas imágenes conforman también parte de un género visual de guerras campesinas asociado asimismo a un orden masculino. De hecho, en Brasil, son las trabajadoras rurales quienes, a partir de alianzas con movimientos sociales feministas y organizaciones no gubernamentales, se sitúan como las principales sujetos políticos de cambio social en las luchas campesinas y la recuperación de tierra. La ausencia de un sujeto identificable en la imagen abre un espacio de imaginación e invita a la autoidentificación con la temática. Además, permite pensar en la formación de un sujeto político cuyo devenir no reside simplemente en construcciones sociales ni en categorizaciones esencialistas de género, sino en las prácticas políticas que conlleva la coalición de diferentes movilizaciones sociales, enfatizando la importancia de las relaciones de poder y la participación activa en la transformación social.

es keine Blutspuren oder Hinweise darauf, dass gerade diese, die dargestellten, Objekte tatsächlich zur Selbstverteidigung benutzt worden sind. Vielmehr repräsentieren sie denkbare Möglichkeiten, die in Spannung zu der Aussage des Textes stehen: „Gegenstände, die Frauen bereits zur Selbstverteidigung benutzt haben“. Obwohl unsere Perspektive auf die Werkzeuge von unseren Erfahrungen im Umgang mit ihnen bestimmt ist, erlaubt uns die künstlerische Umsetzung, sie neu zu definieren. Durch die Verschiebung des rein funktionalen Gebrauchs hin zu einer emotional aufgeladenen, existentiellen Einsatzmöglichkeit verändert sich nicht nur unser Verhältnis zu den Objekten, sondern es entsteht auch ein selbstermächtigender Handlungsraum.

Die in der Fotoserie gezeigten Objekte laden dazu ein, über unsere eigene Wahrnehmung, die Geschichte unseres Kontakts mit diesen Werkzeugen und den Eindruck, den sie auf uns machen, nachzudenken. Traditionell werden Objekte aus dem Umfeld landwirtschaftlicher Arbeit und schwerem Gerät mit einem vorwiegend männlichen und ländlichen Kontext assoziiert. Vielleicht kann auch reflektiert werden, ob Gegenstände mit einem weiblichen grammatischen Geschlecht (*die Schaufel, die Mistgabel* [im Spanischen haben alle Begriffe einen weiblichen Artikel]) gerade ein männliches soziales Geschlecht haben. Ebenso könnten die Bilder im visuellen Kontext vergangener und gegenwärtiger Baueraufstände gelesen werden, die ebenfalls zumeist mit Männlichkeit assoziiert werden. Tatsächlich sind es in Brasilien die Bäuerinnen, die sich durch Bündnisse mit feministischen sozialen Bewegungen und Nichtregierungsorganisationen als die wichtigsten politisch aktiven Subjekte in den bäuerlichen Kämpfen um einen so-

tizando una identidad que Renata Motta, en su investigación en Brasil sobre una de las marchas de mujeres rurales más grandes de Latinoamérica, ha identificado como una “identidad coacialional” (coalitional identity). El lente centra la mirada en el objeto, presentado no solo como un elemento mediador y canalizador en la autodefensa simbólica, sino también como un posible punto de inflexión en la articulación de diferentes demandas sociales: luchas campesinas, movilizaciones feministas y recuperación de la tierra.

La tonalidad de las fotografías y disposición de elementos singulares se asemejan a la técnica utilizada en la fotografía conceptual del siglo XX, que también se caracteriza por la repetición de imágenes parecidas, creando un corpus de objetos ejemplares. Recuerda a los carteles de la Nueva Objetividad de principios del siglo pasado que singularizan y monumentalizan los objetos expuestos, y los combinan con textos apelativos. Al retratar elementos propios de la vida en el campo, la serie fotográfica del Colectivo Armadas reproduce el locus rural de una forma poco romántica. Los colores de las imágenes se condicen con el trabajo de la tierra, mientras que el desgaste en los elementos y entorno sugieren el continuo uso y la erosión.

Si bien el lente predispone nuestra mirada y percepción presentándonos un escenario rural, el mensaje impreso en la muestra fotográfica de Armadas, resignifica performativamente la imagen, redireccinando nuestra lectura hacia la posible función del objeto en un contexto político contemporáneo concreto. Texto e imagen interactúan como elementos cohesionadores. El objeto mediador capturado por el lente sobrepasa así el mar-

zialen Wandel und um Landrückgewinnung positioniert haben. Die Abwesenheit eines identifizierbaren Subjekts im Bild eröffnet Raum für Imagination und lädt zur Selbst-identifikation mit dem Thema ein. Es erlaubt auch, über die Bildung politischer Subjekte nachzudenken, die nicht einfach auf soziale Konstruktionen oder essentialistische Geschlechterkategorisierungen reduziert werden kann, sondern durch die politischen Praktiken aller beteiligten Akteur*innen sozialer Bewegungen geprägt und geformt werden. Renata Motta hat in ihrer Forschung in Brasilien in diesen Sinne eine Form der Identitätsbildung fokussiert, die sie – am Beispiel eines der größten ländlichen Frauenmärsche Lateinamerikas – als „Koalitionsidentität“ bezeichnet hat. Der Blick richtet sich hier nur auf das Objekt, das einerseits als Mittel der Selbstverteidigung vorgestellt wird, andererseits aber auch als möglicher Wendepunkt in der Artikulation verschiedener sozialer Forderungen: bürgerlicher Kämpfe, feministischer Bewegungen und der Forderung nach Landrückgewinnung.

Die Tonalität der Fotografien und die Anordnung der einzelnen Elemente in der Fläche ähneln der Ästhetik der konzeptuellen Fotografie im 20. Jahrhundert, die sich ebenfalls durch ein repetitives Moment ähnlicher Motive auszeichnet und einen Korpus exemplarischer Objekte schafft. Die Posterästhetik erinnert auch an die Plakate der Neuen Sachlichkeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in denen die singulären Exponate betont, monumentalisiert und mit appellativen Texten kombiniert wurden. Durch die Darstellung ‘typischer’ Elemente eines wenig romantischen ländlichen Lebens reproduziert die Fotoserie stereotype Vorstellungen des ländlichen Raums. Die Farben der Bilder entsprechen der Arbeit auf dem Land,

co de su representación, un objeto sin un sujeto identificable se vuelve potencialidad en la coalición de diferentes movilizaciones sociales y en el ejercicio comunitario hacia una autodefensa artivista femenina.

Alejandra Rojas Guerrero

während der Zustand der Gegenstände und der ärmliche oder schmutzige Umraum eine beständige Nutzung und Abnutzung suggerieren.

Während die Kameraperspektive unseren Blick und unsere Wahrnehmung lenkt, indem sie ein ländliches Szenario präsentiert, wird das Bild durch die ins Bild gedruckten Textfragmente und Titel performativ umgedeutet und unsere Sichtweise auf die mögliche Funktion solcher Objekte in einem spezifischen zeitgenössischen politischen Kontext gelenkt. Text und Bild interagieren als kohärente Elemente. Ein Objekt ohne identifizierbares Subjekt wird zu einer Möglichkeit in der Vereinigung verschiedener sozialer Forderungen und in der kollektiven Praxis weiblicher artivistischer Selbstverteidigung.

Übersetzung: Miriam Oesterreich

Bibliografía/Weiterführende Literatur

Architekturfakultät der Technischen Universität Graz, et al. 2024. *Territorial Justice*. Berlin: JOVIS.

Bärnighausen, Julia, Costanza Caraffa, Stefanie Klamm, Franka Schneider, Petra Wodtke, eds. 2020. *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*. Max Planck Research Library, Studies 12: Berlin.

Chapman, Kathleen. 2016. „Hieroglyphs of Commerce: The Visual Rhetoric of The German Sachplakat.” *Visual Merchandising*: 37-53.

Cooke, Edward S. 2002. *Global Objects: Toward a Connected Art History*. Princeton: Princeton University Press.

Crovetto, Marcela, Débora Assumpção e. Lima und Carlos Andrés Rodríguez Wallenius. 2024. *Miradas Rurales Ante Las Crisis Múltiples Y Alternativas Diversas En Latinoamérica*. Ciudad de Buenos Aires: CLACSO.

Friedel, Helmut. 1980. *Kunst und Technik in den 20er Jahren: Neue Sachlichkeit und gegenständlicher Konstruktivismus*, cat. exh. Städtische Galerie im Lenbachhaus München. München: s.p.

Guereña, Arantxa. 2016. *Desterrados: Tierra, Poder y Desigualdad en América Latina*. Oxford: Oxfam International.

Meffert, Sylvia. 2001. *Werbung und Kunst: Über die phasenweise Konvergenz der Sphären Werbung und Kunst in Deutschland von 1895 bis zur Gegenwart*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Mohanty, Chandra T. 2003. *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham, NC: Duke University Press.

Monzón Pertejo, Elena. 2023. “Con Flores a María: La Resignificación de Imágenes como Estrategia del Artivismo Feminista.” *Espacio, tiempo y forma* 7, Historia Del Arte 11: 111-136.

Moreira, Luciana y Doris Wieser, eds. 2021. *A Flor de Cuerpo: Representaciones del Género y de las Disidencias Sexo-genéricas en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

- Motta, Renata. 2021. "Feminist Solidarities and Coalitional Identity: The Popular Feminism of the Marcha das Margaridas." *Latin American Perspectives* 48 (5): 25-41.
<https://doi.org/10.1177/0094582X211017896>.
- _____. 2018. *Movimientos Indígenas y Autonomías en América Latina: Escenarios de Disputa y Horizontes de Posibilidad*. Buenos Aires: Gergemsal.
- New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic 1919-1933, cat. exh. Los Angeles County Museum of Art / Museo Correr Venecia, editado por Stephanie Barron, Sabine Eckmann, Graham Bader y Olaf Peters. 2015. Munich: DelMonico Books / Prestel.
- Richard, Nelly. 2021. *Zona de Tumultos, Arte y Feminismo: Textos Reunidos de Nelly Richard (1986-2020)*. Buenos Aires: Clasco.
- Rüppell, Katharina. 2021. *Vielfältige Ordnungen – Ordnungen der Vielfalt: Fotografische Serien von Bernd und Hilla Becher, Jan Dibbets, Olafur Eliasson, Naoya Hatakeyama, Thaddeus Holownia und Edward Ruscha*. Freiburg i. Br.: s. p.
- Stetler, Pepper. 2011. "The Object, the Archive and the Origins of 'Neue Sachlichkeit' Photography." *History of Photography* 35: 281-95.



Colectiva Choreadas –
Estamos Choreadas

Colectiva Chorreadas, *Estamos Chorreadas*, 2018, xilográfía/estampa, dimensiones desconocidas, exhibición "Wir Kämpfen" Karne Kunst y Xochicuicatl, Berlín 2018-2021 – "Reclaiming the body", Un curso propio, Heidelberg 2022.

La xilográfía del colectivo chileno Colectiva Chorreadas ilustra la polifacética interrelación entre la técnica de la xilográfía y su reproducción como estampa. El motivo de la estampa en blanco y negro se compone de cortes en la madera en forma de líneas, fisuras y grietas. De su centro ovalado disparan líneas orgánicas y firmes, todas están conectadas y a la vez dispersas como pedazos esparcidos. Desde ese centro hacia arriba crecen flujos de líneas más cortas y de muescas sutiles. Esos flujos están rebordeados de líneas firmes que culminan en la conexión de puntas finales que se entrelazan con la primera parte del par de palabras que ocupan las franjas superiores e inferiores de la imagen: "Estamos Chorreadas".

Esta imagen que muestra una estampa de la xilográfía original subraya el potencial y la variedad reproductiva de la interrelación entre ambos medios: el motivo permanece, aunque su impresión nunca saldrá igual. Más bien, con cada reproducción puede cambiar el color de la base entintada, con cada impresión varía la intensidad de ese color, con cada material que absorbe la tinta se transforma el efecto de esa impresión. Nos encontramos entonces ante el mismo motivo, inscrito de forma única en madera y, a la vez, infinitamente reproducible. Esta dinámica entre la xilográfía y su estampa a su vez permite vincular el potencial reproductivo de esta técnica con la contextualización e interpretación del motivo.

Colectiva Chorreadas, *Estamos Chorreadas*, 2018, Holzschnitt/Druck, Maße unbekannt, Ausstellung „Wir Kämpfen“ Karne Kunst und Xochicuicatl, Berlin 2018-2021 – „Reclaiming the body“, Un curso propio, Heidelberg 2022.

Der Holzschnitt des chilenischen Kollektivs Colectiva Chorreadas veranschaulicht die vielschichtige Wechselbeziehung zwischen der Technik des Holzschnitts und seiner Reproduktion als Druck. Das Motiv des Schwarz-Weiß-Drucks besteht aus Einschnitten in das Holz in Form von Linien, Rissen und Spalten. Von seinem ovalen Zentrum gehen feste, organische Linien aus, die alle miteinander verbunden sind und gleichzeitig wie verstreute Teile wirken. Ströme kürzerer Linien und feiner Einkerbungen gehen nach oben; diese Ströme werden von festeren Linien flankiert, die, dort, wo ihre Endpunkte sich berühren, sich mit dem ersten Teil des Wortpaars verflechten, das den oberen („Estamos“) und unteren Streifen des Bildes einnimmt („Chorreadas“), auf deutsch: „Wir sind chorreadas/wütend“, in chilenischer Umgangssprache etwa: „Wir haben die Schnauze voll“.

Der Druck vom ursprünglichen Holzschnitt unterstreicht das Potential und die Vielfalt der Reproduktionen in der Wechselbeziehung zwischen den beiden Medien: Das Motiv bleibt dasselbe, aber der Druck wird immer leicht unterschiedlich ausfallen. Bei jeder Reproduktion kann sich die Farbe des Untergrundes ändern, bei jedem Druck variiert die Intensität dieser Farbe, mit jedem Material, das die Farbe aufnimmt, ändert sich die Wirkung des Drucks. Wir haben es also mit ein und demselben Motiv zu tun, das auf einzigartige Weise in das Holz eingeschrieben und zugleich unendlich reproduzierbar ist. Diese Dynamik zwischen Holzschnitt und

Las líneas curvas no son figurativas, pero pueden interpretarse como tales de varias maneras. Por un lado, evocan asociaciones vegetales y paisajísticas, desde los motivos de hojas o árboles, de impresión casi impresionista, que están agrupados a manera de marco, pasando por la ‘montaña’ del fondo central hasta las letras del título, deshilachadas a manera de raíces. Por el otro lado, las líneas podrían interpretarse como motivos de fuego que parpadean alrededor de una forma cristalina. Lo cristalino en sí alberga una larga historia de asignación de significados distintos en el arte y puede representar lo misterioso, lo esotérico, pero de igual manera lo moderno y lo regular. Algunas de las líneas talladas incluso se podrían ver como cicatrices, algunas parecen raíces, otras rayos.

En su conjunto, el motivo incluso deja apreciar la interpretación de una vulva. Por sus márgenes verticales, el centro de la imagen está enmarcado de líneas más suaves que podrían verse como hojas amplias que envuelven un capullo o –con otra mirada y a la inversa– como llamas que atizan. Es decir, como llamas que salen de una vagina, como una vulva que arde. Esta interpretación se privilegia por las palabras que se integran al motivo: “Estamos choreadas”. Como una apropiación del nombre vulgar y grosero chileno para el genital femenino, la representación de la vulva –o más bien del choro– se convierte en un medio subversivo, tanto a nivel gráfico como semántico. En la expresión “Estamos choreadas” –retomada a su vez de la expresión chilena para ‘fastidiar’ o ‘molestar’ en exceso– resuena una reclamación, una reivindicación por medios estéticos. A partir de esta línea de interpretación, en la expresión “Estamos choreadas” resuena también un ‘estamos hartas’, un ‘basta

Druck ermöglicht es wiederum, die Technik mit der Kontextualisierung und Interpretation des Motivs zu verbinden.

Die geschwungenen Linien sind nicht figürlich, können aber verschiedentlich als solche gedeutet werden. Einerseits evozieren sie vegetabile und landschaftliche Assoziationen, von den geradezu impressionistisch wirkenden Blatt- oder Baummotiven, die eine Rahmung bilden, über den ‚Berg‘ im Mittelgrund, hin zu den wurzelartig ausfransenden Buchstaben des Titels. Andererseits könnten die Linien als Feuermotive gedeutet werden, die eine Kristallform umzüngeln. Das Kristalline selbst birgt eine lange Geschichte unterschiedlichster Bedeutungsaufladung in der Kunst und kann für das Geheimnisvolle, Esoterische, aber auch gerade Moderne und Regelhafte stehen. Einige der eingeritzten Linien können als Narben interpretiert werden, manche sehen aus wie Wurzeln, andere wie Blitze.

Insgesamt erweckt das Motiv den Eindruck einer Vulva. Durch die senkrechten Ränder wird die Bildmitte von weicheren Linien umrahmt, die man als breite Blätter, die einen Kokon umhüllen, oder – mit einem anderen Blick und in umgekehrter Richtung – als sich ausbreitende Flammen sehen kann. Das heißt, wie Flammen, die aus einer Vagina kommen, wie eine brennende Vulva. Diese Deutung wird durch die in das Motiv integrierten Worte unterstützt: „Estamos choreadas“. Durch die Aneignung der vulgären, umgangssprachlichen chilenischen Bezeichnung für die weiblichen Genitalien wird die Darstellung der Vulva – oder eben des ‚choro‘ – sowohl grafisch als auch semantisch zu einem subversiven Ausdrucksmittel. In dem Ausdruck „Estamos Choreadas“ – der wiederum der chilenischen Umgangssprache

ya', un 'ya no más' reforzado por el anclaje de la primera persona, "Estamos", por medios gráficos en la punta alta del motivo de la vulva. 'Estamos choreadas' expresa tanto el cansancio, como la rabia atizada feminista contra las estructuras patriarcales, la que ya no se esconde, ni se reprime. Expresa la rabia que florece, o que arde.

La estampa así incorpora la multidimensionalidad y ambigüedad de la ira entre poder ser una emoción destructiva y productiva a la vez. Como un motor de transformación y un catalizador para la liberación puede convertirse en una fuerza colectiva, así como el descontento ante una injusticia ha sido muchas veces una fuerza motriz para crear movimientos de liberación. No hay revolución feminista que no haya nacido desde una fuerte emoción compartida. Aprendemos sobre esa productividad desde el Feminismo Negro (Audre Lorde 1981) y vimos su poder en manifestaciones multitudinarias desde el Cono Sur con *Ni Una Menos* en Argentina que se convirtió en ejemplo para movilizaciones más allá del continente, o con el colectivo *LASTESIS* en Chile cuya performance participativa de protesta *El violador eres tú* (2020) se convirtió en un himno y en una consigna mundial de movimientos feministas contemporáneos. Al igual que *Ni Una Menos* nació del hartazgo por la violación machista y por querer transformar el duelo en potencia, *LASTESIS* exclamaron en su manifiesto *Quemar el Miedo* "nos roban todo, menos la rabia" y declaran que es necesario quemar las violaciones inscritas en el cuerpo. Inspirado en gran medida por el trabajo de la antropóloga Rita Segato (2016), eso también significa reapropiarse del cuerpo utilizado como territorio, de descolonizarlo.

für 'lästig' oder 'extrem störend' entlehnt ist – klingt ein Anspruch, eine Rechtfertigung mit ästhetischen Mitteln an. In dieser Interpretationslinie schwingt im Ausdruck „Estamos Chorreadas“ auch ein „wir haben es satt“, ein „genug ist genug“, ein „es reicht!“ mit, das durch die grafische Verankerung der ersten Person „Estamos“ (wir sind) auf dem Höhepunkt des Vulva-Motivs noch verstärkt wird. „Estamos Chorreadas“ drückt sowohl Überdruss als auch feministisch gefärbte Wut gegen patriarchale Strukturen aus, die nicht länger versteckt oder verdrängt wird. Es ist eine Wut, die erblüht und brennt.

Der Druck verkörpert somit die Mehrdimensionalität und Ambivalenz solcher Wut, die sowohl destruktiv als auch produktiv wirksam werden kann. Als Motor der Veränderung und Katalysator zur Befreiung kann sie zu einer kollektiven Kraft werden, so wie Zorn über Ungerechtigkeit oft eine treibende Kraft bei der Entstehung von Befreiungsbewegungen war. So gibt es auch keine feministische Revolution, die nicht aus einem starken gemeinsamen Gefühl entstanden wäre. Der Black Feminism (Audre Lorde 1981) ist Beispiel solcher Produktivität, ebenso wie ihre Stärke sichtbar wurde in den Massendemonstrationen der südlichen Hemisphäre mit *Ni Una Menos* in Argentinien, die beispielhaft für Mobilisierungen über den Kontinent hinaus wurden, oder mit dem LASTESIS-Kollektiv in Chile, dessen partizipatorische Protestperformance *El violador eres tú* (2020) zu einer Hymne und einem globalen Slogan gegenwärtiger feministischer Bewegungen wurde. So wie *Ni Una Menos* aus dem Abscheu vor phallischer Gewalt und dem Wunsch, Trauer in Stärke zu verwandeln, entstand, so rief LASTESIS in ihrem Manifest *Quemar el Miedo* (Die Angst verbrennen) aus: „Sie steh-

La estampa *Estamos Chorreadas* lleva inscrito ese ímpetu revolucionario y puede ser leída como una reproducción de la rabia y su potencia colectiva. Cuando la Colectiva Chorreadas se autoidentifica en sus redes sociales como “las nietas de todas las brujas que nunca pudiste quemar” y se autodescribe como una colectiva de mujeres que a través de la xilografía transmite sus objetivos, conecta con una tradición de luchas sociales y de mujeres. Es más, estableciendo un paralelismo entre las luchadoras y la figura de la bruja, el símbolo de las llamas también se deja interpretar como un acto de apropiarse del arma del adversario y convertirla en potencia propia.

Situado dentro de este contexto de auto-ubicación por parte de la Colectiva, la técnica de la xilografía parece como un medio colectivo que libera este sentimiento compartido con cada estampa reproducida: en workshops de xilografía que ofrece la Colectiva, en festivales que visita, en las calles que se llenan de carteles, en estampas en camisas, papeles, pañuelos, paredes. Con la reproducción de la xilografía en diferentes materiales y medios, la tinta aplicada una y otra vez sobre la misma pieza de madera parece como metáfora de una voz multiplicada que resuena en cada grabado, reforzando el mensaje del motivo y, al mismo tiempo, apropiándose de él. La xilografía y su estampa se pone de manifiesto como un medio que sin requerir una formación artística o técnica muy sofisticada, puede ser reproducido de manera sencilla y rápida que permite potenciar y multiplicar su mensaje de forma eficaz e inmediata.

La Colectiva utiliza un lenguaje visual tradicional de protesta: la xilografía ha servido durante siglos como medio artístico de re-

len uns alles, außer der Wut“, und erklärte die Notwendigkeit, die in die Körper eingeschriebenen Gewaltakte zu verbrennen. In Anlehnung an die Anthropologin Rita Segato (2016) bedeutet dies auch, sich den Körper, der als Territorium benutzt wird, wieder anzueignen und ihn zu dekolonisieren.

Der Druck *Estamos Chorreadas* ist von diesem revolutionären Impetus geprägt und kann als Vervielfältigung von Wut und ihrer kollektiven Stärke gelesen werden. Wenn sich die Colectiva Chorreadas in ihren sozialen Netzwerken als „die Enkelinnen all der Hexen, die ihr nie verbrennen konntet“ bezeichnet und sich selbst als Kollektiv von Frauen beschreibt, die ihre Ziele durch Holzschnitte kommunizieren, knüpft es an eine lange Tradition sozialer und frauenpolitischer Kämpfe an. Indem das Kollektiv eine Parallele zwischen den weiblichen Kämpferinnen und der Figur der Hexe herstellt, kann das Symbol der Flammen auch als Akt der Aneignung der Waffe des Gegners und ihrer Umwandlung in ein eigenes Machtinstrument gedeutet werden.

Im Kontext der Selbstverortung des Kollektivs erscheint die Technik des Holzschnitts als ein Medium, das dieses gemeinsame Gefühl mit jedem reproduzierten Druck freisetzt: in den Holzschnitt-Workshops, die das Kollektiv anbietet, auf den Festivals, die es besucht, in den mit Plakaten gepflasterten Straßen, in Drucken auf Hemden, Papier, Schals, Wänden. Bei der Reproduktion des Holzschnitts auf verschiedenen Materialien und Trägern erscheint die immer wieder auf dasselbe Stück Holz aufgetragene Tinte wie eine Metapher für eine vervielfachte Stimme, die in jedem Stich mitschwingt und die Botschaft des Motivs verstärkt und gleichzeitig aneignet. Der Holzschnitt und sein Druck

sistencia, de reproducción sencilla de mensajes en texto e imagen, y de una impresionante reducción iconográfica y llamativa del lenguaje visual, por ejemplo durante las guerras revolucionarias y campesinas en forma de volantes o como medio del expresionismo en los movimientos indigenistas de Perú y México; a manera ilustrativa sirvan José Sabogal en la revista vanguardista *Amauta* o las revistas vanguardistas y subversivas de la Alemania expresionista.

Esa reivindicación implícita y explícita del ‘choro’ asimismo desafía la invisibilización tradicional de los genitales femeninos en la historia del arte. Más allá, la enfrenta por medio de la técnica de la xilografía como medio tradicional de la agitación política artística. Así, la unión entre la expresión gráfica del ‘choro’ y la expresión semántica de ‘estar choreada’, convierte la representación del genital femenino en un medio subversivo al apropiarse de lo que fue declarado como vulgar y convertirlo tanto en un medio de liberación como en una expresión de indignación. De tal modo, la xilografía *Estamos Choreadas* asimismo reúne una estética rugosa y un afán de anti-academicismo (como también se deja observar, por ejemplo, en el expresionismo o el indigenismo) y la transporta a través de una estética que recuerda a la del volante. Desde el horizonte de interpretaciones mostrado, el motivo del ‘choro’ ardiente elaborado en el medio de la xilografía que se multiplica y transita en la volatilidad de su reproducción a través de estampas, demuestra cuán estrecho puede ser el límite entre destruir y renacer.

Verónica Camarero García

erweisen sich als ein Ausdrucksmittel, das ohne große künstlerische oder technische Vorkenntnisse einfach und schnell angeeignet werden kann und dessen Botschaft auf wirksame und unmittelbare Weise verstärkt und vervielfältigt werden kann.

Das Kollektiv bedient sich dabei einer tradierten Bildsprache des Protests: So diente der Holzdruck schon seit Jahrhunderten als widerständiges künstlerisches Mittel einfacher Vervielfältigung von Botschaften in Text und Bild und der eindrücklichen ikonographisch-plakativen Reduktion der Bildsprache, so beispielsweise während der Revolutions- und Bauernkriege in Form von Flugblättern oder als Medium des Expressionismus in den indigenistischen Bewegungen Perus und Mexikos (eindrücklich José Sabogal in der avantgardistischen Zeitschrift *Amauta*) oder in den avantgardistischen, subversiven Zeitschriften des expressionistischen Deutschlands.

Diese implizite und explizite Wiederaneignung des ‚choro‘, der Vulva, stellt auch die traditionelle Unsichtbarmachung der weiblichen Genitalien in der Kunstgeschichte in Frage. Darüber hinaus wird sie mit der Technik des Holzschnitts als traditionellem Medium künstlerischer politischer Agitation verknüpft. Die Verbindung zwischen dem Wort ‚choro‘ (chilenisch: Vulva) und der Redewendung ‚está choreada‘ (etwa: es satt haben) macht aus der Darstellung des weiblichen Genitals ein subversives Medium, das sich das als vulgär Definierte aneignet und es nutzt, um sich von Normen zu befreien und die eigene Empörung zum Ausdruck zu bringen. Auf diese Weise verbindet *Estamos Choreadas* auch die raue Ästhetik des Holzschnitts mit einem antiakademischen Impetus (wie er sich beispielsweise im Ex-

pressionismus oder im Indigenismus findet), der auch an die Ästhetik des Flugblatts erinnert. Die aufgefächerte Vielfalt möglicher Deutungen und Perspektiven veranschaulicht die Ambivalenzen von Destruktion und Produktion des im Medium des Holzschnitts ausgearbeiteten Motivs der brennenden Vulva, das sich in der Flüchtigkeit seiner Reproduktion durch den Druck vervielfältigt und transzendiert.

Übersetzung: Miriam Oesterreich

Bibliografía/Weiterführende Literatur

- Adams, Beverly. 2019. *Redes de vanguardia: Amauta y América Latina, 1926-1930*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/redes-vanguardia-amauta-america-latina-1926-1930>.
- Buchloh, Benjamin y Michelle Harewood, eds. 2022. *De Posada a Isotype, de Kollwitz a Catlett: diálogos de arte gráfico político: Alemania-Méjico, 1900-1968*. Cat. Exp. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- “Colectiva Chorreadas”. Facebook. <https://www.facebook.com/colectivachorreadas>, s.f..
- Fuentes, Marcela A. 2019. “#NiUnaMenos (#NotOneWomanLess): Hashtag Performativity, Memory, and Direct Action against Gender Violence in Argentina.” En *Women mobilizing memory*, editado por Ayşe Gül Altınay, 172-91. New York: Columbia University Press.
- Galí i Boadella, Montserrat. 2007. *Estampa popular, cultura popular*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Vélez Pliego».
- Hafner, Carmen y Werner Hafner. 2003. *Aktion und Sturm: Holzschnidekunst und Dichtung der Expressionisten*, Cat. Exp., editado por Elmar Mitller y Jan-Jasper Fast. Göttingen: Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek.
- Lastesis Colectivo y Alejandra Carmona López. 2021. *Quemar el miedo: un manifiesto*. Barcelona: Temas de Hoy.
- Lorde, Audre. 2001 [1981]. “Vom Nutzen unseres Ärgers.” *Gigi. Zeitschrift für sexuelle Emanzipation* 11/2001, 8-12.
- Moxey, Keith. 1989. *Peasants, Warriors, and Wives: Popular Imagery in the Reformation*. Chicago, Ill. et al.: University of Chicago Press.
- Ni Una Menos. 2017. “Carta orgánica”, Ni Una Menos. <http://niunamenos.org.ar> [07.04.2024].
- Otero Quezada, Edith, y Lívia De Souza Lima. 2024. “Set Fear on Fire! A Conversation with the Collective LASTESIS on Aesthetic, Performance and Feminist Resistant Practices.” En *Feminisms in Movement: Theories and Practices from the Americas*, editado por Lívia De Souza Lima, Edith Otero Quezada, y Julia Roth, 277-82. Bielefeld: transcript.
- Prange, Regina. 1991. *Das Kristalline als Kunstsymbol: Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne*. Hildesheim u.a.: Olms.

Sanyal, Mithu M. 2012. *Vulva: la revelación del sexo invisible*. Barcelona: Anagrama.

Segato, Rita Laura. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.



Vasija maya K3054

Vaso K3054, Maya, ca. 600 d.C. ,barro policromado, 10.8 x 12.7 cm, San Antonio Museum of Art, donación de John y Kathi Oppenheimer, 2023.7.118, Fotos: Alayna Barrett Fox. Cortesía del San Antonio Museum of Art.

El vaso cerámico K3054 se encuentra en el Museo de Arte de San Antonio, Texas. Fue entregado al museo por la familia Oppenheimer y, aunque su procedencia es desconocida, se puede incluir dentro del grupo de vasijas de estilo Ik'. Estas se caracterizan por un engobe crema que sirve de fondo para las escenas a color. La paleta utilizada en este taller consiste en cinco colores principales: blanco, negro, anaranjado, azul verdoso y rosa oscuro que en ocasiones es rojo. Con estos colores se crean escenas policromáticas que pretenden generar profundidad y sensación tridimensional, enmarcadas por dos bandas negras en los extremos superior e inferior. En adición, todo aquello que está pintado a color en estas vasijas fue antes dibujado con líneas negras o rosa oscuro de diferentes grosoros. También los jeroglifos están realizados con delineados rosas de excelente caligrafía.

La función principal de estos vasos cilíndricos fue albergar bebidas y algunas comidas como sopas o fermentos, es decir, eran objetos cotidianos. Además, algunos de ellos se seleccionaban o se creaban para acompañar a los difuntos con ofrendas. Sin embargo, la cerámica de la corte real, como es el caso de la K3054, era de mayor destreza artística y calidad de manufactura, porque tenía un uso social y político. El intercambio de estos objetos funcionaba como regalos o como vajilla en los banquetes y determinaba las relaciones inter-señoriales. Por eso, no es casual que a partir del siglo VI las vasijas

Gefäß K3054, Maya, ca. 600 n. Chr., Polychrome Keramik, 10,8 x 12,7 cm, San Antonio Museum of Art, Schenkung von John und Kathi Oppenheimer, 2023.7.118, Fotos: Alayna Barrett Fox. Mit freundlicher Genehmigung des San Antonio Museum of Art.

Das Keramikgefäß K3054 befindet sich im San Antonio Museum of Art in San Antonio, Texas. Es wurde dem Museum von der Familie Oppenheimer als Schenkung vermacht und kann, obwohl seine Herkunft unbekannt ist, der Gruppe der Gefäße im Ik'-Stil zugeordnet werden. Diese zeichnen sich durch einen cremefarbenen Schlicker aus, der den farbigen Szenen als Hintergrund dient. Die in dieser Werkstatt verwendete Palette besteht aus fünf Hauptfarben: Weiß, Schwarz, Orange, Grünblau und Dunkelrosa, manchmal auch Rot. Diese Farben werden verwendet, um polychrome Szenen zu schaffen, die Tiefe und ein dreidimensionales Gefühl erzeugen, eingehaftet von zwei schwarzen Bändern am oberen und unteren Rand. Alles, was auf diesen Gefäßen in Farbe gefasst ist, wurde zuvor mit schwarzen oder dunkelrosa Umrisslinien unterschiedlicher Dicke vorgezeichnet. Auch die Hieroglyphen sind mit rosafarbenen Umrisslinien in hervorragender kalligrafischer Qualität ausgeführt.

Diese zylindrischen Gefäße dienten hauptsächlich der Aufbewahrung von Getränken und manchmal auch Nahrungsmitteln wie Suppen oder Fermenten, d. h. sie dienten als Alltagsgegenstände. Darüber hinaus wurden einige dieser Gefäße ausgewählt oder geschaffen, um den Verstorbenen Opfergaben zu bringen. Die Töpferwaren des königlichen Hofes, wie K3054 es war, waren jedoch von größerer künstlerischer Fertigkeit und Herstellungsqualität, da sie einen sozialen und politischen Zweck erfüllten. Der Austausch

comenzasen a retratar escenas cortesanas, eventos políticos o al gobernante en acción rodeado de otros personajes. La cerámica se convirtió en este momento en la materialización del poderío de un gobernante capaz de nombrarse propietario de la pieza y su discurso. Como consecuencia de esta finalidad política, los estudios sobre el arte en la cerámica maya se han centrado en los personajes masculinos y sus acciones. En este vaso se representan cuatro personajes, dos masculinos sentados uno frente a otro y dos femeninos de pie una siguiendo a la otra. Se muestra un encuentro simultáneo de dos personajes, uno vivo Yehte? K'ihnich II (derecha) y uno que ya había fallecido, K'ihnich Lamaw ?Ek (izquierda). Aparentemente, se trata de una escena ritual (sonajas en las manos de los hombres y máscara tipo "rayos X") semi-pública muy común en la que el gobernante en turno se define como legítimo señor.

En el arte maya del Periodo Clásico es complicado distinguir a los hombres de las mujeres, ya que pueden ser igual de corpulentos, llevar el mismo peinado e incluso portar el mismo tipo de vestimenta. En soportes como la cerámica o en figurillas de barro, el rasgo verdaderamente diferencial son los pechos, solo los sujetos femeninos son representados con un busto prominente. Esta característica ha sido relacionada por Andrea J. Stone con un signo de estatus alto, debido a la importancia de los personajes plasmados en estas piezas. Por lo general, en las escenas cortesanas, la vestimenta femenina deja al descubierto los hombros, sin embargo, las faldas siempre cubrían como mínimo las rodillas. En este caso, los personajes femeninos visten un huipil que cubre los hombros y llega hasta los tobillos. Por otro lado, las mujeres han sido tradicional-

solcher Objekte als Geschenke oder die Nutzung als Tafelgeschirr bei Banketten diente der Diplomatie und bestimmte die Beziehungen zwischen den Königreichen. Es ist daher kein Zufall, dass die Gefäße ab dem 6. Jahrhundert Hofszenen, politische Ereignisse oder den Herrscher in Aktion, umgeben von anderen Persönlichkeiten, darstellten.

Keramik konnte zu dieser Zeit die Macht eines Herrschers zum Ausdruck bringen, der in der Lage war, sich selbst zum Besitzer des kostbaren Objekts und seines Bilddiskurses zu machen. Aufgrund dieses politischen Zwecks haben sich die Studien zur Keramikkunst der Maya auf männliche Protagonisten und ihre Handlungen konzentriert. Auf diesem Gefäß sind vier Figuren dargestellt, zwei einander gegenüber sitzende männliche Figuren und zwei stehende weibliche Figuren, von denen eine der anderen folgt. Sie zeigt eine gleichzeitige Begegnung zweier Figuren, eines lebenden Yehte' K'inich II (rechts) und eines schon verstorbenen K'ihnich Lamaw Ek' (links). Offenbar handelt es sich um eine sehr häufige halböffentliche Ritualszene (Rasseln in den Händen der Männer und eine sogenannte Röntgenstrahlensmaske), in der sich der Herrscher seinerseits als legitimer Herrscher definiert.

In der Maya-Kunst der klassischen Epoche ist die Darstellung von Männern und Frauen uneindeutig, da beide gleich füllig sein können, die gleiche Frisur und sogar die gleiche Art von Kleidung tragen. Auf Trägermaterialien wie Töpferwaren oder Tonfiguren sind die Brüste das eigentliche Unterscheidungsmerkmal; nur weibliche Personen werden mit einer ausgeprägten Brust dargestellt. Dieses Merkmal wurde von Andrea J. Stone aufgrund der sozialen Bedeutung der auf diesen Objekten dargestellten Personen als

mente identificadas en el arte maya según las actividades representadas. Aquellos personajes que aparecen como espectadores, en actitud oferente, como tejedoras o realizando labores domésticas (cocinar) son reconocidos como mujeres. Esto se reproduce en las interpretaciones existentes acerca de la vasija K3054. Los personajes que por apariencia y actividad pueden ser reconocidos como mujeres son los dos personajes que aparecen de pie y con las manos extendidas con las palmas hacia arriba, en actitud oferente. Lo que se dice sobre ellas en la historiografía solo es descriptivo, no se profundiza en el simbolismo de estos sujetos porque no son considerados relevantes para la acción principal protagonizada por los hombres.

Sin embargo, si analizamos a las mujeres de esta escena con detenimiento, podemos descubrir mucha más información sobre las actividades a las que se dedicaban las mujeres mayas de élite y cuál era su papel en los rituales mayas. En este caso en particular, los tocados de las dos mujeres reafirman su estatus social, porque llevan bandas de tela con la efigie de una deidad unida a lo que, iconográficamente, se puede identificar como pinceles. La cabeza, y el tocado por extensión, es clave para identificar la identidad o el oficio, así como para construir la imagen de cada persona. En adición, la indumentaria utilizada por las personas con el título de *?ajk'uhu?n*, se ha identificado como una banda blanca en la cabeza que en algunos ejemplos tienen adornos de jadeíta. Por lo tanto, gracias al tocado, sabemos que estas mujeres escribían o pintaban. Esta información se refuerza con los textos jeroglíficos que aparecen justo delante de cada una de las mujeres a la altura de sus ojos, uno en horizontal y otro en vertical. En

Zeichen eines hohen Status gewertet. Bei höfischen Szenen ist die Kleidung der Frauen in der Regel schulterfrei, aber die Röcke bedecken immer mindestens die Knie. In diesem Fall tragen die weiblichen Figuren ein Huipil, das die Schultern bedeckt und bis zu den Knöcheln reicht. Andererseits werden Frauen in der Maya-Kunst traditionell anhand der dargestellten Tätigkeiten identifiziert. Diejenigen Figuren, die als Zuschauerinnen, in einer Opferhaltung, als Weberinnen oder bei häuslichen Arbeiten (z.B. Kochen) auftreten, werden als Frauen erkannt. Dies wird in den bisherigen Interpretationen des Gefäßes K3054 aufgegriffen. Die Personen, die aufgrund ihres Aussehens und ihrer Tätigkeit als Frauen erkannt werden können, sind die beiden, die mit ausgestreckten Händen, mit den Handflächen nach oben, in Opferhaltung stehen. Die Forschung ist bisher nicht näher auf die Symbolik dieser Personen eingegangen, da sie für die Haupthandlung, in der die Männer die Protagonisten sind, nicht als relevant angesehen werden. Wenn wir jedoch die Frauen in dieser Szene genauer analysieren, können wir viel mehr über die Bedeutung der Tätigkeiten, die die weibliche Elite der Maya ausübte, und über ihre Rolle in den Maya-Ritualen erfahren. In diesem speziellen Fall bestätigen die Kopfbedeckungen der beiden Frauen ihren sozialen Status, denn sie tragen Stoffbänder mit dem Bildnis einer Gottheit, das verbunden ist mit etwas, das ikonografisch als Pinsel identifiziert werden kann. Der Kopf, und damit auch die Kopfbedeckung, sind der Schlüssel zur Identifizierung der Dargestellten oder ihrer Tätigkeit und zur Bildfindung jeder repräsentierten Person. Darüber hinaus wurde die Kleidung der Personen mit dem Titel *ajk'uhu?n* als weißes Stirnband identifiziert, das in einigen Fällen mit Jadeit verziert ist. Durch die Kopfbedeckung wissen wir also, dass diese Frau-

el vaso K3054, el glifo “cabeza de murciélagos” es el que nos indica que ?Ix Tzam (la mujer más cerca del gobernante) era escriba. Este glifo es empleado como sustituto del signo tz’i, complementado con la sílaba ba en el siguiente cartucho a fin de formar la expresión ?ix tz’ihba, ‘mujer escriba’. La otra mujer de la escena es nombrada con el título de ?ajk’uhu?n, que se puede traducir como ‘mensajera’ o ‘la de los libros sagrados’, aunque, en la actualidad, es más aceptada la propuesta de Mark Zender: ‘el adorador’ o ‘aquel que adora’. Estas evidencias nos permiten plantear que ellas ocupaban cargos vinculados a las tareas de lectura y escritura, cruciales para la celebración de rituales, la adoración a los dioses o ejercer de guardianas de documentos.

Es decir, la vasija K3054 muestra evidencias de que las mujeres también tenían acceso a conocimientos y tareas consideradas, anteriormente, exclusivamente masculinas. Sin embargo, los talleres se dibujan en la historiografía maya como espacios netamente masculinos. Considerar el género como categoría de análisis histórico se vuelve relevante en este punto de la investigación. Como explica Joan W. Scott en sus obras, el género ha de ser comprendido como un sistema de significado atribuido. Es decir, es preciso historizar las categorías de “femenino” y “masculino” para examinarlas dentro de su contexto, ya que las posibilidades de vida que han tenido las mujeres no han sido estáticas a lo largo de la historia.

Estudios como este nos permiten cuestionar ideas preconcebidas que relegan a las mujeres a espacios privados y a actividades domésticas o de servicio en ceremonias públicas, excluyendo a las mujeres de espacios de producción. Como nos muestra

en schrieben oder malten. Diese Information wird durch die Hieroglyphentexte bestätigt, die direkt vor jeder der Frauen auf Augenhöhe erscheinen, einer horizontal und einer vertikal.

Auf dem Gefäß K3054 weist die Glyphe „Fledermauskopf“ Ix Tzam (die dem Herrscher am nächsten stehende Frau) als Schreiberin aus. Diese Glyphe wird als Ersatz für das Zeichen tz’i verwendet, das in der folgenden Kartusche durch die Silbe ba zu ix tz’ihba, „Schreiberin“, ergänzt wird. Die andere Frau der Szene wird mit dem Titel ajk’uhu?n bezeichnet, was mit „Botin“ (mensajera) oder „Die der heiligen Bücher“ übersetzt werden kann, obwohl Mark Zenders Vorschlag „die Anbeterin“ oder „diejenige die anbetet“ heute allgemein akzeptiert wird. Diese Belege deuten darauf hin, dass die Frauen Positionen innehatten, die mit den Aufgaben des Lesens und Schreibens verbunden waren, die für die Feier von Ritualen, die Verehrung von Göttern oder die Bewahrung von Dokumenten von entscheidender Bedeutung waren.

Mit anderen Worten: Das Gefäß K3054 zeigt, dass auch Frauen Zugang zu Wissen und Aufgaben hatten, die früher als rein männlich galten. In der Geschichtsschreibung der Maya werden die Werkstätten jedoch als rein männliche Räume dargestellt. Die Berücksichtigung von Gender als Kategorie der historischen Analyse wird an dieser Stelle der Forschung relevant. Wie Joan W. Scott in ihren Arbeiten ausführt, muss Geschlecht als ein System von Bedeutungszuschreibungen verstanden werden. Das bedeutet, dass die Kategorien „weiblich“ und „männlich“ historisiert werden müssen, um sie in ihrem Kontext untersuchen zu können, da die Lebensmöglichkeiten von Frauen in der Geschichte nicht statisch waren.

esta pieza cerámica, la condición social del individuo dentro de la organización maya, no solo estaba determinada por el género, sino también por su pertenencia a determinada clase social, determinadas familias o actividades. El estudio de esta pieza cerámica permite dar otra perspectiva a la interpretación androcéntrica tradicional, en la cual no se concebía la posibilidad de que las mujeres mayas de élite fueran escribas. Aún cuando no hay muchas mujeres mencionadas con el título de ‘escriba’, el corpus se amplía si incluimos a los sujetos femeninos referenciados como *?ajk’uhu?n* (‘mensajera’ o ‘aquella que adora’). La evidencia de que las mujeres también accedían a los talleres de escribas, y desempeñaban tareas relacionadas con ello se refuerza gracias a la información iconográfica; principalmente, a través de la indumentaria que fue una extensión de la identidad de las personas, pues mostraba elementos vinculados a su ocupación. La información que se obtiene al analizar imagen y texto nos permite ampliar la gama de ejemplos que tenemos para analizar diversos cargos políticos y sociales, los cuales, no siempre están representados explícitamente. Si bien, autores como Stephen D. Houston han mencionado que hay muy poca evidencia de que las mujeres hayan sido escribas, una breve revisión bibliográfica nos permitió recopilar claras evidencias de que las mujeres tenían acceso a conocimientos institucionalizados como lo fue la escritura y la lectura, saber que ponían en práctica a través de diversas tareas como escribir, pintar (vasijas y cuerpos), tejer o adorar a las deidades.

Las mujeres representadas en la vasija K3054 ocupan los cargos de ‘escriba’ y ‘adoradora’, lo que nos indica que son indispensables en el ritual que se está narrando.

Analysen wie diese ermöglichen es uns, vor gefasste Meinungen in Frage zu stellen, die Frauen auf den privaten Raum und auf häusliche Tätigkeiten oder den Dienst an öffentlichen Zeremonien beschränken und sie aus dem Produktionsraum ausschließen. Wie dieses Keramikobjekt zeigt, wurde der soziale Status des Individuums innerhalb der Maya-Organisation nicht nur durch das Geschlecht bestimmt, sondern auch durch die Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Schicht, Familie oder Tätigkeit. Die Untersuchung des Keramikgefäßes ermöglicht es, die traditionell androzentrische Interpretation, die die Möglichkeit, dass Frauen der Maya-Elite als Schreiberinnen tätig waren, nicht in Betracht gezogen hat, aus einer anderen Perspektive zu betrachten. Auch wenn es nicht viele Frauen gibt, die mit dem Titel „Schreiberin“ erwähnt werden, erweitert sich das Korpus, wenn man die Frauen mit einbezieht, die als *n* („Botin“ oder „Diejenige, die anbetet“) bezeichnet werden. Der Nachweis, dass auch Frauen Zugang zu den Schreibwerkstätten hatten und entsprechende Aufgaben übernahmen, wird durch ikonographische Informationen untermauert, insbesondere durch die Kleidung, die eine Erweiterung der Persönlichkeit darstellte, da sie berufsbezogene Elemente aufwies. Die durch die Analyse von Bild und Text gewonnenen Informationen ermöglichen es, das Spektrum der uns zur Verfügung stehenden Beispiele zu erweitern, um verschiedene politische und soziale Positionen zu analysieren, die nicht immer explizit dargestellt werden. Obwohl Autoren wie Stephen D. Houston darauf hinweisen, dass es nur wenige Belege dafür gibt, dass Frauen Schreiberinnen waren, konnten wir durch eine kurze bibliographische Untersuchung eindeutige Belege dafür zusammentragen, dass Frauen Zugang zu institutionalisiertem Wissen wie Schreiben und Lesen hatten,

Por lo tanto, entenderlas a ellas, sus espacios de acción, sus nombres, sus atributos, etc., es crucial para poder aprehender el sentido global y completo de lo que se quiso transmitir en el arte maya. En este sentido, es necesario ampliar el foco que la Historia del Arte le entregó a las figuras masculinas tradicionalmente y dejar de considerar a las mujeres como adornos o espectadoras, para otorgarles el papel de sujetos activos en la Historia.

Aylín Martínez Martínez
Natalia Martínez Gutiérrez



das sie durch verschiedene Tätigkeiten wie Schreiben, Bemalen (von Gefäßen und Körpern), Weben oder die Verehrung von Gottheiten in die Praxis umsetzten.

Die auf dem Gefäß K3054 dargestellten Frauen nehmen die Positionen der „Schreiberin“ und der „Anbetenden“ ein, was darauf hindeutet, dass sie für das vorgestellte Ritual unverzichtbar sind. Daher ist es wichtig, sie, ihre Handlungsräume, ihre Namen, ihre Attribute usw. zu verstehen, um die Gesamtbedeutung dessen zu erfassen, was in der Mayakunst vermittelt werden sollte. In diesem Sinne ist es notwendig, den Fokus, den die Kunstgeschichte traditionell auf männliche Figuren gelegt hat, zu erweitern und Frauen nicht länger als Ornamente oder Zuschauerinnen zu betrachten, sondern ihnen die Rolle aktiver Subjekte in der Geschichte zuzuweisen.

Übersetzung: Miriam Oesterreich



Bibliografía/Weiterführende Literatur

- Houston, Stephen D. 2016. "Crafting Credit Authorship among Classic Maya Painters and Sculptors." En *Making Value, Making Meaning: Techné in the Pre-Columbian World*, editado por Cathy L. Costin, 391-431. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Jackson, Sarah E. y David S. Stuart. 2001. "The 'Aj K'uhun' Title: Deciphering a Classic Maya term of rank." *Ancient Mesoamerica*, 12, no.2: 217-228.
- Scott, Joan W. 2010. "Género: ¿Todavía una categoría útil para el análisis?." *Diogenes*, 57, no. 1: 7-14.
- Stuart, David S. 1987. "Ten Phonetic Syllables." *Research Reports on Ancient Maya Writing*, no.14: 1-51.
- _____ 1989a. "The Maya Artist: An Iconographic an Epigraphic Analysis." Senior thesis. Princeton University.
- _____ 1989b. "Hieroglyphs on Maya Vessels." En *The Maya Vase Book, A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, vol. I, editado por Justin Kerr, 149-160. New York: Kerr Associates.
- Tokovinine, Alexander y Marc U. Zender. 2012. "Lords of Windy Water: The Royal Court of Motul de San José in Classic Maya Inscriptions." En *Motul de San José. Politics, History, and Economy in a Classic Maya Polity*, editado por Antonia E. Foias y Kitty F. Emery, 30-66. Florida: University Press of Florida.
- Velásquez García, Erik. 2009. *Los vasos de la entidad política de 'Ik': una aproximación histórico-artística. Estudio sobre las entidades anímicas y el lenguaje gestual y corporal en el arte maya Clásico*. Tesis de Doctorado en Historia del Arte. Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ 2016. "Soportes escriptorios previos al libro y algunos de sus métodos de análisis: el caso de los mayas precolombinos." En *De la piedra al pixel: reflexiones en torno a las edades del libro*, editado por Marina Garone Gravier, Isabel Galina Rusell y Laurette Godinas, 61-126. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Zender, Marc U. 2004. "A study of Classic Maya Priesthood." Tesis de Doctorado en Filosofía. Universidad de Calgary.



**Retablo de Santa Teresa,
La Soledad, Puebla**

Retablo de Santa Teresa, siglo XVIII, lateral del transepto, lado de la epístola, Iglesia de Nuestra Señora de la Soledad y la Transverberación de Santa Teresa, Puebla de Zaragoza, México. Foto: Isabel González, 2023.

El templo conventual de Nuestra Señora de la Soledad, en la ciudad de Puebla, guarda el retablo de Santa Teresa de Jesús, en cuya iconografía dominan las representaciones individuales de monjas. Fue manufacturado con motivo de la fundación del Convento de Nuestra Señora de la Soledad y la Transverberación de Santa Teresa acaecida en 1748. El culto a la Virgen de la Soledad, por medio de su escultura, había dado lugar a una ermita que se convirtió en templo y santuario, el cual brindó protección espiritual, prestigio y riquezas a la ciudad de Puebla. Estas se potenciaron con la gestión de las carmelitas descalzas, cuya piedra angular fueron la estrechez y la pobreza. Así, el caudal del convento y las limosnas provenientes de la devoción beneficiaron especialmente a la diócesis y a la mitra angelopolitanas. En consecuencia, se exaltaron las imágenes de la Virgen del Carmen en tanto protectora de la orden; la de san José como patrono del claustro; y la de santa Teresa, reformadora del Carmelo, mística y monja modelo, impulsora y representante de una comunidad monjil ejemplar. El título del convento enmarca la vida de las carmelitas descalzas poblanas –defensoras fervientes de los votos de pobreza, clausura, castidad y obediencia– dentro de una forma muy específica de práctica de la espiritualidad y del cuerpo, que caracterizó a varias mujeres dentro de la cultura católica entre los siglos XII y XVI-II: el misticismo. El retablo aquí presentado permite explorar la construcción de imágenes en torno a las mujeres novohispanas desde el imaginario conventual, así como la

Retabel der Hl. Teresa von Ávila, 18. Jahrhundert, Seitenretabel im Querhaus, Epistelseite, Kirche Nuestra Señora de la Soledad y la Transverberación de Santa Teresa, Puebla de Zaragoza, Mexiko. Foto: Isabel González, 2023.

Die Klosterkirche Nuestra Señora de la Soledad in der mexikanischen Stadt Puebla beherbergt das Altarretabel der Hl. Teresa von Ávila, dessen Ikonographie von einzeln dargestellten Nonnen dominiert wird. Es wurde anlässlich der Gründung des Klosters Unserer Lieben Frau von der Einsamkeit und der Transverberation der Heiligen Teresa (1748) angefertigt. Der Kult um die Jungfrau der Einsamkeit, dargestellt als Skulptur, hatte zum Bau einer Kapelle geführt, die dann zu einer Kirche und einem Pilgerheiligtum wurde, das der Stadt Puebla geistigen Schutz, Prestige und Reichtum verlieh. Dies wurde dank der Verwaltung durch die Karmelitinnen, deren Grundpfleger Bescheidenheit und Armut waren, noch verstärkt. So kamen der Reichtum des Klosters und die Almosen aus der Andacht vor allem der Diözese und der Mitra von Puebla zugute. Folglich wurden die Bilder der Jungfrau vom Berg Karmel als Beschützerin des Ordens, des heiligen Josef als Schutzpatron des Klosters und der heiligen Teresa, der Reformerin des Karmel, Mystikerin und Nonnenbild, Förderin und Repräsentantin einer herausragenden klösterlichen Gemeinschaft, hochgehalten. Der Titel des Klosters umrahmt das Leben der unschuhnten Karmelitinnen von Puebla – eifrige Verfechterinnen der Gelübde der Armut, der Klausur, der Keuschheit und des Gehorsams – innerhalb einer sehr spezifischen Form der Spiritualitäts- und Körperpraxis, die zahlreiche Frauen in der katholischen Kultur des 12. bis 18. Jahrhunderts kennzeichnete: die Mystik. Das hier vorgestellte Retabel erlaubt uns, die Konstruktion von Bildern neu zu

exposición de modelos de vida ejemplar en un medio que las identificaba absolutamente con su cuerpo, como seres llamados originariamente al pecado, como reproductoras y depositarias de la honra familiar. Desde el contexto crítico actual, las categorías de género y posición social se presentan como una posibilidad para estudiar la producción de imágenes durante la época virreinal novohispana en tanto pedagogía de la vida social, para ubicar los alcances y significados de lo femenino.

El retablo se localiza del lado de la epístola del transepto, contiguo al presbiterio –y en el lado del evangelio el de Nuestra Señora del Carmen, su gemelo–: se desplanta sobre un zócalo liso de madera barnizada de fábrica reciente con altar, y consta de predela –donde se conserva el sagrario–, dos cuerpos y un remate. Ocho columnas tritóstilas de tipo salomónico con capitel corintio, ceñidas en sus gargantas por una guía vegetal, dividen los cuerpos en tres calles. Destaca su nicho principal proyectado hacia el frente, decorado con rocallas, donde la escultura de santa Teresa es resguardada por cristales. Exceptuando este elemento, se observa una ornamentación imbricada de motivos vegetales dominados por golpes de hojarasca, guías de vid, racimos de uva, así como distintas vistas de flores –de cinco y seis pétalos–, las cuales aparecen especialmente en soportes y paneles mostrando su interior, perfil o anverso.

Este lenguaje ornamental significó una expresión de “lo salomónico” de ciertos artífices poblanos y tlaxcaltecas, que trascendió al menos hasta el primer tercio del siglo XVIII. En el *Inventario de los bienes y alhajas del Templo de la Soledad* (1733) se mencionan los retablos de los brazos del crucero: el del

nischer Frauen ausgehend von der klösterlichen Vorstellungswelt zu erforschen, sowie die Vorführung von Modellen eines vorbildlichen Lebens, in einem Umfeld, das Frauen absolut mit ihrem Körper identifizierte, als Wesen, die grundsätzlich zur Sünde berufen waren, zum Gebären von Nachfahren und zum Hüten der Familienehre. Aus dem aktuellen kritischen Kontext heraus bieten die Kategorien von Geschlecht und sozialer Stellung eine Möglichkeit, die Bildproduktion während des Vizekönigreichs Neuspanien als Pädagogik des sozialen Lebens zu untersuchen um die Tragweite und Bedeutungen des Weiblichen zu verorten.

Das Altarretabel befindet sich auf der Epistelseite des Querschiffs und grenzt an den Altarraum – auf der Evangelenseite ist das *Unserer Jungfrau vom Berg Karmel*, sein Zwillingssretabel. Es steht auf einem glatten, lackierten Holzsockel neueren Datums mit Altar und besteht aus einer Predella – in der der Tabernakel noch erhalten ist –, zwei Köpfen und einem Giebel. Acht dreigeteilte Säulen salomonischen Typs mit korinthischen Kapitellen, die an ihren Kehlen von einer Blättergarlande umgürtet sind, teilen die Körper in drei Achsen. Die Hauptnische, mit der Skulptur der Heiligen Teresa hinter Glas, ragt nach vorne und ist mit Rocaille verziert. Abgesehen von diesem Element ist ansonsten eine verwobene Ornamentik aus Pflanzenmotiven zu sehen, die von Blättern, Weinreben, Trauben und verschiedenen Ansichten von Blumen – mit fünf und sechs Blütenblättern – dominiert wird, die vor allem auf Stützen und Tafeln erscheinen, und ihr Inneres, ihr Profil oder die Vorderseite zeigen.

Diese Formensprache war Ausdruck dessen, was als „salomonisch“ für bestimmte Künstler aus Puebla und Tlaxcala beschrie-

Colegio Apostólico en el evangelio y el de San José en la epístola, lo cuales se mantienen en la actualidad. Asimismo, aparecen los colaterales de Santa Bárbara y San Antonio, que probablemente fueron aprovechados para establecer las devociones que requirió la fundación del convento dando lugar a los retablos de la Virgen del Carmen y de Santa Teresa, respectivamente. Los cuatro retablos comparten soluciones ornamentales y se ligan en el espacio con una continuidad que hace suponer que pertenecen a la misma época.

En su crónica de finales de la década de 1770, Mariano Fernández de Echeverría y Veytia describe los cuatro retablos e indica una remodelación realizada en 1769 para caracterizar a los de Santa Teresa y Nuestra Señora del Carmen como “iguales en la talla y dorado a la moderna”. Esto se explica a partir de la integración de los nichos principales con una ornamentación “estilo rocó”: abarrotada de rocallas, conchas estilizadas y follaje vegetal. Otro tanto contribuye a la modernización del retablo de Santa Teresa la inserción de la escultura de santa María Magdalena de Pazzi en el nicho del segundo cuerpo que, por su filiación con otras tallas, podría ubicarse en la tercera etapa de las obras de los escultores Cora (1780s). Estas reflexiones en torno a la reutilización de piezas, su actualización y los cambios de devociones posibilitan pensar los retablos como objetos vivos, cuya interpretación está ligada a los avatares de su existencia.

El discurso del retablo de Santa Teresa tiene como base el misticismo, que le permitió a las mujeres tomar la palabra y cultivar una religiosidad de inmediata y consoladora relación personal con lo divino. La fama de rectitud se fortalecía con la práctica del

ben werden kann und mindestens bis zum ersten Drittels des 18. Jahrhunderts andauerte. Im Inventar *Inventario de los bienes y alhajas del Templo de la Soledad* (1733) werden die Altarretabel der Querschiffarme erwähnt: das des Apostelkollegs (Evangelienseite) und des Heiligen Joseph (Epistelseite), die noch heute erhalten sind. Außerdem werden die Seitenaltäre der Heiligen Barbara und des Heiligen Antonius genannt, die wahrscheinlich dazu diente, die für die Gründung des Klosters erforderlichen Anrufungen zu integrieren und somit zu den Retablen der Jungfrau vom Berg Karmel bzw. der Heiligen Teresa wurden. Die vier Retabel weisen ähnliche formale Lösungen auf und eine räumliche Kontinuität, die darauf schließen lässt, dass sie aus derselben Zeit stammen.

In seiner Chronik aus den späten 1770er Jahren beschreibt Mariano Fernández de Echeverría y Veytia die vier Altarretabel und weist auf eine 1769 durchgeführte Umgestaltung hin, wobei er die Altäre der Heiligen Teresa und der Jungfrau vom Berg Karmel als „beide mit moderner Schnitzerei und Vergoldung“ charakterisiert. Dies erklärt sich durch die neu hinzugefügten Hauptnischen mit Schmuck im ‚Rokoko-Stil‘: übervoll mit Rocaille, stilisierten Muscheln und Pflanzenblättern. Zur Modernisierung trägt auch die Einfügung der Skulptur der Heiligen María Magdalena von Pazzi in die Nische des zweiten Retabelkörpers bei, die aufgrund ihrer Nähe zu anderen Skulpturen in die dritte Schaffensphase der Cora-Werkstatt (1780er Jahre) eingeordnet werden könnte. Diese Überlegungen zur Wiederverwendung und Erneuerung von Werken, sowie zu Veränderungen ihres Kultes erlauben es, Altarretabel als lebendige Objekte zu betrachten, deren Interpretation von den Wechselfällen ihrer Existenz abhängig ist.

misticismo, que aprovechó el deseo femenino en tanto vínculo, intercesión, pasión e incluso sufrimiento o sacrificio en relación con el Amado, tomando como decisivos los lenguajes del cuerpo. Así, el retablo compone una narrativa gestual cuyo trasfondo es el carácter pasionario simbolizado a partir de cinco afectos: *admiración, estima, veneración y amor simple* que combinados propician el efecto místico, el *rapto de espíritu*. La sistematización de los gestos, elaborada por Charles Le Brun como herramienta para los pintores de su momento, permite identificar los mencionados afectos. El rapto de espíritu se encarna en el rostro de la escultura dieciochesca de santa Teresa y se refuerza por su vestimenta y atributos: el hábito de tela, el bonete para señalar su rango de doctora, y el libro abierto en la mano izquierda, que alude a la regla establecida por la santa. La escultura policromada de santa María Magdalena de Pazzi exhibe, entre las hojarascas doradas y flores a punta de pincel de su estofado, la leyenda *Verbum caro factum est*, que san Agustín le grabó en el corazón en una de sus visiones. Su receptiva gestualidad inspirada por el amor apunta en dirección a la cúpula del crucero, donde podría esperarse la aparición del objeto de su deseo. En el lienzo del remate, san Juan de la Cruz aparece de pie y en oración frente a una mesa, en donde el libro y la pluma simbolizan su papel como místico y poeta; su actitud reforzada por un rompimiento de gloria alude a la visión mística.

A estas grandes figuras del Carmelo se suman los lienzos de ocho carmelitas, cada una “virgen” o “virgen y mártir” según la leyenda colocada en la parte inferior izquierda de su cuadro. En una lectura descendente y de izquierda a derecha, en el segundo cuerpo aparecen Eufrasia, Ángela de Bohemia,

Der Diskurs des Retabels der Heiligen Teresa basiert auf der Mystik, welche es Frauen ermöglichte, das Wort zu ergreifen und eine Religiosität der unmittelbaren und tröstlichen persönlichen Beziehung zum Göttlichen zu pflegen. Der Ruhm der Rechtschaffenheit wurde durch die Praxis der Mystik gestärkt, die das weibliche Begehr als Bindung, Fürsprache, Leidenschaft und sogar Leiden oder Opfer in Bezug auf den Geliebten, Christus, nutzte, wobei die Sprachen des Körpers als entscheidend galten. Das Altarretabel zeigt eine auf Gesten basierende Erzählung, deren Grundlage das Leiden ist, das durch fünf Gemütsbewegungen symbolisiert wird: Bewunderung, Achtung, Verehrung und einfache Liebe, die zusammen eine mystische Wirkung haben und somit die Entrückung des Geistes hervorrufen. Die Systematisierung der Gesten, die von Charles Le Brun als Hilfsmittel für die Maler seiner Zeit entwickelt wurde, ermöglicht die Identifizierung der oben genannten Gefühlsbewegungen. Die Entrückung des Geistes ist im Gesicht der Skulptur der Heiligen Teresa aus dem 18. Jahrhundert verkörpert und wird durch ihre Kleidung und ihre Attribute noch verstärkt: der Stoffhabit, die Haube, die auf ihren Doktorenrang hinweist, und das aufgeschlagene Buch in ihrer linken Hand, das auf die von der Heiligen aufgestellte Regel anspielt. Die polychrome Skulptur der Heiligen Maria Magdalena von Pazzi zeigt zwischen den goldenen Blättern und mit Pinselstrichen gezeichneten Blumen ihrer Fassung die Legende *Verbum caro factum est*, die ihr der Heilige Augustinus in einer ihrer Visionen ins Herz einschrieb. Ihre von der Liebe inspirierte Gestik weist in Richtung der Vierungskuppel, wo das Objekt ihres Begehrns zu erwarten ist. Auf dem Gemälde des Retabelgiebels ist der Heilige Johannes vom Kreuz im Gebet vor einem Tisch dargestellt, auf dem Buch

Eufrosina y Cirila, mientras en el primero se encuentran Bolonia, Febronia, Dorotea y Magdalena de Pazzi. Excepto Eufrosina, de frente y con hábito masculino, todas se muestran en perfil tres cuartos hacia el centro del retablo en comunicación con la santidad representada en este eje. Cristo era para las monjas una fuente de inspiración y ejemplaridad primigenia, de ahí que porten la cruz, la corona o las palmas, o bien, expresen veneración, estima, amor, rapto místico o dolor físico y espiritual.

En este discurso visual Teresa de Jesús, María Magdalena de Pazzi y Juan de la Cruz encarnan la historia moderna del Carmelo, cuyo paradigma es la reforma a partir de la adopción del modelo de vida común. Las demás monjas remiten al cristianismo primitivo con el martirio como trama material y espiritual, donde el *pathos*, a partir del cuerpo, su nombre, día y lugar de la muerte, gestiona la memoria de la Orden dentro de la Iglesia. Como complemento, el origen del Carmelo se narra en el retablo de la Virgen del Carmen con fundamento en la construcción de una prolífica red de leyendas sobre visiones de la Virgen para argumentar una tradición veterotestamentaria. De esta manera, por encontrarse dentro del espacio sagrado y público del templo, ambos retablos propagaban modelos tanto para la comunidad conventual como para la iglesia poblana en general. Las monjas recibían estos mensajes desde los coros: el corazón de su vida contemplativa y sede predilecta para el acontecimiento del fenómeno místico a razón de la teatralización del cuerpo durante la ritualidad de la liturgia. El retablo de Santa Teresa, además, está situado frente al balcón de la casa del capellán, por lo cual se mostraba prodigioso desde la potestad espiritual y moral de las representadas ante las autoridades asistentes.

und Feder seine Rolle als Mystiker und Dichter symbolisieren; seine Haltung, die durch die Darstellung des aufbrechenden Himmels verstärkt wird, spielt auf die mystische Vision an.

Zu diesen großen Karmelitenfiguren gesellen sich die Gemälde von acht Karmelitinnen, jede von ihnen als „Jungfrau“ oder „Jungfrau und Märtyrerin“ durch die Legende unten links auf ihrem Gemälde bezeichnet. In absteigender Reihenfolge, von links nach rechts, sind im zweiten Retabelkörper Euphrasia, Angela von Böhmen, Euphrosyne und Cirila zu sehen, während im ersten Körper Bologna, Febronia, Dorothea und Magdalena von Pazzi dargestellt sind. Mit Ausnahme von Euphrosyne, die nach vorne gewandt ist und einen männlichen Habit trägt, sind alle im Dreiviertelprofil in Richtung Retabelmitte dargestellt, um mit der auf dieser Achse dargestellten Heiligkeit zu kommunizieren. Christus war für die Nonnen eine Quelle der Inspiration und ein ureigenes Vorbild, weshalb sie Kreuz, Krone oder Palmzweige tragen, oder Verehrung, Hochachtung, Liebe, mystische Verzückung oder körperlichen und geistigen Schmerz ausdrücken.

In diesem Bilddiskurs verkörpern Teresa von Ávila, Maria Magdalena von Pazzi und Johannes vom Kreuz die moderne Geschichte des Karmel, dessen Paradigma die Reform mittels Annahme des Modells der *vita communis* ist. Die anderen Nonnen verweisen auf das Urchristentum mit dem Martyrium als materiellem und spirituellem Thema, wo das Pathos, ausgehend von ihrem Körper, ihrem Namen, dem Tag und dem Ort ihres Todes, die Memoria des Ordens innerhalb der Kirche bildet. Ergänzend dazu wird der Ursprung des Karmel im Altarretabel der

En la Puebla del siglo XVIII, la vida conventual calzada experimentó un relajamiento sin precedentes, que fue atacado con las reformas impuestas por el obispo Francisco Fabián y Fuero (1765-1773) para volver a la vida común de clausura, castidad, pobreza y obediencia, exemplificada en las carmelitas. En consecuencia, la monja descalza y mística configuró un patrón de estricta religiosidad que definió las formas de piedad colectiva que anhelaba el encuentro con Dios. Sus representaciones corresponden al retrato corporativo, donde el reconocimiento de su categoría, condición y dignidad individual encarna una colectividad espiritual. Un convento funcionaba alegóricamente como testaferro del cuerpo pasionario de Cristo, donde las monjas sufren y se mortifican en su propio cuerpo para la salvación del cuerpo social.

El retablo de Santa Teresa permite apreciar los cuerpos de las monjas desde la performatividad, como escenarios donde el dominio del cuerpo es decisivo para establecer una reputación de santidad, la cual les valió la representación pictórica como prototipos de conducta moral y civilizadora. A partir de este hecho es posible pensar la agencia de las mujeres en la consecución de una posición de poder en la sociedad novohispana. Reconociendo a los objetos del arte en tanto medios de las intenciones, en este caso de las monjas como patrocinadoras, promotoras, receptoras y tema del arte, los retablos son índices desde los que puede inferirse una capacidad de causar y afectar. Configuran, entonces, una extensión de la agencia, una “personalidad distribuida” mediante la cual las actoras participan en la vida social señalando una distinción o estatus social: el de las descalzas poblanas como garan-

Jungfrau vom Berg Karmel erzählt, das auf der Konstruktion eines reichhaltigen Netzes an Legenden über Visionen der Jungfrau beruht, um damit eine alttestamentarische Tradition zu begründen. Da sich die Retabel im sakralen und öffentlichen Raum der Kirche befanden, hatten sie Modellcharakter, sowohl für die Klostergemeinschaft als auch für die Kirche Pueblas im Allgemeinen. Die Nonnen empfingen diese Botschaften in den Chören: dem Herzstück ihres kontemplativen Lebens und dem bevorzugten Ort für das Auftreten mystischer Phänomene, aufgrund der Theatralisierung des Körpers während der Rituale der Liturgie. Das Retabel der Heiligen Teresa befindet sich gegenüber der Kaplansloge, wodurch es die geistige und moralische Kraft der Dargestellten zu den anwesenden Würdenträgern strahlen ließ.

Im 18. Jahrhundert erfuhr das Leben in den Klöstern beschuhter Orden Pueblas eine beispiellose Lockerung, der mit den von Bischof Francisco Fabián y Fuero (1765-1773) verordneten Reformen zur Rückkehr zur *vita communis* in Klausur, Keuschheit, Armut und Gehorsam, wie es von den Karmelitinnen vorgelebt wurde, entgegengewirkt werden sollte. Die barfüßige, mystische Nonne prägte somit ein Muster strenger Religiosität, das die Formen kollektiver Frömmigkeit definierte, die sich nach einer Begegnung mit Gott sehnte. Ihre Darstellungen entsprechen dem Gruppenporträt, in dem die Anerkennung ihrer individuellen Kategorie, ihres Standes und ihrer Würde eine spirituelle Kollektivität verkörpert. Ein Kloster fungierte allegorisch als Galionsfigur des leidenden Leibes Christi, in dem die Nonnen sich an ihrem eigenen Körper für das Heil des sozialen Körpers kasteiten und litten.

tes del control de la ciudad a partir de la cohesión espiritual.

Isabel González García

Das Altarretabel der Heiligen Teresa von Ávila erlaubt es uns, die Körper der Nonnen aus der Perspektive der Performativität zu betrachten, als Szenarien, in denen die Beherrschung des Körpers ausschlaggebend ist, um den Ruf der Heiligkeit zu begründen, was ihnen eine bildliche Darstellung als Prototypen moralischen und zivilisierten Verhaltens einbrachte. Ausgehend davon ist es möglich, über die Handlungsfähigkeit von Frauen bei der Erlangung einer Machtposition in der neuspanischen Gesellschaft nachzudenken. Wenn man die Kunstobjekte als Mittel der Intentionen betrachtet, in diesem Fall der Nonnen als Auftraggeberinnen, Förderinnen, Empfängerinnen und Subjekte der Kunst, dann sind die Retabel Indizien, aus denen sich eine Fähigkeit zu Ursache und Wirkung ableiten lässt. Sie konfigurieren also eine Erweiterung der Handlungsmächtigkeit, eine „verteilte Persönlichkeit“, durch die die Akteurinnen am sozialen Leben teilnehmen und einen sozialen Unterschied oder Status signalisieren konnten: den der barfüßigen Nonnen von Puebla als Garantinnen für die Kontrolle der Stadt auf der Grundlage des geistigen Zusammenhalts.

Übersetzung: Franziska Neff



Nicho con cristales del primer cuerpo, con la escultura vestida de santa Teresa, siglo XVIII, Retablo lateral de Santa Teresa en el transepto, lado de la epístola, Iglesia de Nuestra Señora de la Soledad y la Transverberación de santa Teresa, Puebla de Zaragoza, México. Foto: Isabel González, 2023. / Verglaste Nische im ersten Retabelkörper mit der bekleideten Skulptur der Heiligen Teresa, 18. Jahrhundert, Seitenretabel der Heiligen Teresa im Querhaus, Epistelseite, Kirche Nuestra Señora de la Soledad y la Transverberación de Santa Teresa, Puebla de Zaragoza, Mexiko. Foto: Isabel González, 2023.



Nicho del segundo cuerpo con la escultura de santa María Magdalena de Pazzi, primera mitad del siglo XVIII, escultura de madera policromada, atribuida al taller de los Cora, 1780s, Retablo lateral de Santa Teresa en el transepto, lado de la epístola, Iglesia de Nuestra Señora de la Soledad y la Transverberación de santa Teresa, Puebla de Zaragoza, México. Foto: Isabel González, 2023. / Nische des zweiten Retabelkörpers mit der Skulptur der heiligen María Magdalena von Pazzi, erste Hälfte 18. Jahrhundert, polychrom gefärbte Holzskulptur der Cora-Werkstatt zugeschrieben, 1780er, Seitenretabel der Heiligen Teresa im Querhaus, Epistelseite, Kirche Nuestra Señora de la Soledad y la Transverberación de Santa Teresa, Puebla de Zaragoza, Mexiko. Foto: Isabel González, 2023.



Santa Bologna (arriba) y Santa Febronia (abajo), óleo sobre tela, siglo XVIII, Retablo lateral de Santa Teresa en el transepto, lado de la epístola, Iglesia de Nuestra Señora de la Soledad y la Transverberación de santa Teresa, Puebla de Zaragoza, México. Foto: Isabel González, 2023. / Heilige Bologna (oben) und Heilige Febronia (unten), Öl auf Leinwand, 18. Jahrhundert, Seitenretabel der Heiligen Teresa im Querhaus, Epistelseite, Kirche Nuestra Señora de la Soledad y la Transverberación de Santa Teresa, Puebla de Zaragoza, Mexiko. Foto: Isabel González, 2023.

Bibliografía/Weiterführende Literatur

- Báez Hernández, Montserrat. 2019. "Las perlas y los rubíes del Carmelo: un retablo de santas vírgenes y mártires carmelitas en Puebla de los Ángeles". En *La presencia de la orden del Carmen Descalzo en la Nueva España. Interacciones, transformaciones y permanencias*, coordinado por Jessica Ramírez Méndez y Maro C. Sarmiento Zúñiga, 351-377. México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Certeau, Michel de. 2010. *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. Jalisco: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano. 1931. *Historia de la fundación de la ciudad de Puebla de los Ángeles en la Nueva España. Su descripción y presente estado*, Tomo II. Puebla: Imprenta Labor.
- Gell, Alfred. 2016. *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB.
- González García, Isabel. 2024. "El cuerpo que falta: La figura de la santa mística y la representación de monjas carmelitas poblanas del siglo XVIII". Tesis de Maestría en Historia del Arte. Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Guzmán Badillo, María Elena. 2018. "Los imaginarios femeninos a finales del siglo XVIII y sus representaciones visuales." *Fuentes Humanísticas*, 57 (julio-diciembre): 47-64.
- Mues Orts, Paula. 2009. "El pintor novohispano José de Ibarra: Imágenes retóricas y discursos pintados." Tesis doctoral en Historia del Arte. Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Neff, Franziska. 2013. "La escuela de Cora en Puebla: la transición de la imaginería a la escultura neoclásica." Tesis doctoral en Historia del Arte. Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramos Medina, Manuel. 1997. *Místicas y descalzas: fundaciones femeninas carmelitas en la Nueva España*. México: Centro de Estudios de Historia de México Condumex.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. 1999. *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Salazar de Garza, Nuria. 1990. *La vida común en los conventos de monjas de la ciudad de Puebla*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura.

Solano Andrade, Agustín René. 2013. "Análisis formal comparativo del retablo con soportes de tipo salomónico en la región Puebla Tlaxcala. Un acercamiento." En *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio Vol. II*, coordinado por Carme López Calderón, María de los Ángeles Fernández Valle y María Inmaculada Rodríguez Moya, 207-223. Santiago de Compostela: Andavira Editora.



Tanya Aguiñiga –
Metabolizing the Border

Tanya Aguiñiga, *Metabolizing the Border*, 2020, performance, photos by Gina Clyne (source: <http://www.tanyaaguiniga.com/public-performance#/metabolizing-the-border/>), the documentation of the performance is accessible via: <https://smarthistory.org/tanya-aguiniga-borderlands/>

In her January 2020 performance *Metabolizing the Border* binational US-Mexican artist Tanya Aguiñiga got dressed in a suit made of glass clothing wearables with pieces of the Mexican-US-American border fence included. Dressed in the glass pieces which were meant to break sooner or later, she walked along the border fence for around ninety minutes. Through the special clothing, the performance explores how the body confronts fragments of the border fence through sight, sound, smell, taste, and tactility. The headpiece's design is inspired by futuristic virtual reality headsets, it focuses the sense of sight through the ocular lens and the sense of sound through the ear amplifiers. A breath distiller processes the senses of taste and smell. The sandals are modeled after tire-soled *huaraches*, traditional sandals that rural and Indigenous people wear in Mexico and Central America. They are sculpted in glass and are designed to fail and break during the performance. The beige, close-fitting neoprene body suit seems to give the body a second skin. The body thus appears both naked and vulnerable, as well as alluding to the fictional physicality of superheroes such as Spiderwoman or Lara Croft. The glass fragments also show the fragility of the body, while at the same time echoing the technoid imagery of hyper-strong cyborgs – also in a feminist sense (Donna Haraway).

In the photo of the opening sequence, we see the preparations for the walk, the wearables and the neoprene body suit spread out

Tanya Aguiñiga, *Metabolizando la frontera*, 2020, performance, fotos de Gina Clyne (fuente: <http://www.tanyaaguiniga.com/public-performance#/metabolizing-the-border/>), la documentación de la performance es accesible a través de: <https://smarthistory.org/tanya-aguiniga-borderlands/>

En su performance *Metabolizando la frontera*, de enero de 2020, la artista binacional mexico-estadounidense Tanya Aguiñiga se vistió con un traje hecho de objetos de cristal que incluían trozos del muro fronterizo entre México y Estados Unidos. Ataviada con las piezas de cristal, que debían romperse tarde o temprano, caminó a lo largo de la valla fronteriza durante unos noventa minutos. A través de la vestimenta especial, la performance explora mediante la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto cómo el cuerpo se enfrenta a fragmentos de la cerca fronteriza. El diseño de la prenda se inspira en los cascos futuristas de realidad virtual, enfoca el sentido de la vista a través de lentes oculares y el sentido del oído mediante amplificadores auditivos. Un destilador de aliento procesa los sentidos del gusto y del olfato. Las sandalias siguen el modelo de los *huaraches* con suela de neumático, sandalias tradicionales usadas por campesinos e indígenas en México y Centroamérica. Están esculpidas en vidrio y diseñadas para fallar y romperse durante la performance. El traje ajustado de neopreno color beige parece otorgarle al cuerpo una segunda piel. El cuerpo se muestra desnudo y vulnerable, al tiempo que alude al físico ficticio de superheroínas como Spiderwoman o Lara Croft. Los fragmentos de cristal asimismo presentan la fragilidad del cuerpo, a la par de hacer eco del imaginario tecnoide de los ciborgs hiperfuertes, también en un sentido feminista (Donna Haraway).

on a blanket next to the rusty border fence. The artist slowly begins to put on the suit and is helped by two younger female assistants with whom she seems to have an intimate relationship. She slips into the sandals, breathes through the remnants of the border wall, hears through the glass object, tastes the glass and the fence in her mouth, sees through the transformed wall, which now functions as part of her own body, relating her differently to her surroundings. She walks, sees, smells, breathes for an hour and a half before being helped out of the glass suit and collapsing exhausted on the blanket. The shoes and other parts of the suit broke during the walk and caused her constant pain. Parallel to ethnographic descriptions of *rites-de-passage*, she seems to have crossed an alien state of body and mind, returning to the world we share with her as broken herself, as grown up by experience, as other.

Aguiñiga was very deliberate about the materials she used for her wearables: between 2018 and 2020, she collected rusted fragments of the steel fence between Tijuana and San Diego and brought them to the Pilchuck Glass School. Working with skilled glass artists, she embedded fragments of the fence into a suit of wearable glass elements to be worn in her transgressive artwork, transforming her body into a wall, but also parts of the wall into her human – and female – body.

Using glass as a metaphor for the complex semantics of the border in the case of Aguiñiga's work has a longer tradition of defining the borderscape as a hybrid zone that is creative as well as painful at the same time. Dealing with the border experience, Tanya Aguiñiga seems to suggest a transparent and fragile reading of

En la fotografía de la secuencia inicial, vemos los preparativos para la caminata, los objetos portables y el traje de neopreno extendidos sobre una manta junto a la oxidada valla fronteriza. La artista empieza a ponerse el traje lentamente, ayudada por dos asistentes femeninas más jóvenes, con las que parece mantener una relación íntima. Se calza las sandalias, respira a través de los restos del muro fronterizo, oye a través del objeto de cristal, saborea el cristal y la cerca en su boca, ve a través del muro transformado, que ahora funciona como parte de su propio cuerpo, relacionándola de forma diferente con su entorno. Camina, ve, huele, respira durante una hora y media antes de que le ayuden a quitarse el traje de cristal y caiga exhausta sobre la manta. Los zapatos y otras partes del traje se rompieron durante la caminata y le causaban un dolor constante. En concordancia con las descripciones etnográficas de los ritos de paso, parece haber atravesado un estado ajeno de cuerpo y mente, volviendo al mundo que compartimos con ella como rota ella misma, como crecida por la experiencia, como otra.

Aguiñiga eligió de manera muy consciente los materiales que utilizó para sus objetos vestibles: entre 2018 y 2020 recogió fragmentos oxidados de la valla de acero entre Tijuana y San Diego y los llevó a la escuela Pilchuck Glass School. Trabajando con hábiles artistas del vidrio, incrustó fragmentos de la valla en un traje de elementos de vidrio para llevarlo en su transgresora obra de arte, transformando su cuerpo en un muro, pero también partes del muro en su cuerpo humano –y femenino–.

El uso del vidrio como metáfora de la compleja semántica de la frontera en el caso de la obra de Aguiñiga tiene una larga tradición

the border. She might also refer to Mexican writer Carlos Fuentes' novel title *La frontera de cristal* (*The Crystal Frontier*, 1995). In the book, Fuentes reflects in nine episodic short stories on issues of the *frontera* as both dividing and transgressive. Although photo and video documentation exist, it is not itself part of the artistic work, which in principle is created only at the moment of performance and exists only through the ephemeral experience. Even the wearables themselves, which are now housed in the Smithsonian Museum of American Art in Washington (though not currently on display), are merely memorabilia of the performance, not part of the artwork itself. The Smithsonian still uses the term "American" relatively synonymously for US-American; to keep the wearables in this specific museum also means a US-nationalist and institutional claim to the decidedly bi- and trans-national art practice of an artist who focuses precisely on the practiced cultural entanglements between people who come into contact with both sides of a political-geographical border, and thus highlights the border as acting in a, at least, culturally violent way.

Following the principle of artistic performance – it taking place in the moment and being site-specific – Aguiñiga staged the performance only once directly at the location of the border. This border, shared by the USA and Mexico, is 3144 km long and runs through the continent between the Pacific coast and the Gulf of Mexico. To the east of El Paso/Ciudad Juárez, the Rio Grande forms a natural border, while in the Western part more and more fences and walls have been built since then, and vehemently during the first presidency of Donald Trump (2017–2021), who even made the wall construction a national and electoral issue. Teddy Cruz

en la definición del paisaje fronterizo como una zona híbrida, que a la vez es creativa y dolorosa. Al abordar la experiencia fronteriza, Tanya Aguiñiga parece sugerir una lectura transparente y frágil de la frontera. También podría referirse al título de la novela del escritor mexicano Carlos Fuentes, *La frontera de cristal* (1995). En este libro, Fuentes reflexiona en nueve relatos cortos, episódicos, sobre cuestiones de la frontera como, a la par, divisoria y transgresora. Aunque existe documentación fotográfica y de vídeo, esta no forma parte de la obra artística, que en principio se crea solo en el momento de la performance y únicamente existe a través de la experiencia efímera. Incluso los propios objetos vestibles, que ahora se conservan en el Museo Smithsonian de Arte Americano de Washington (aunque no expuestos actualmente), son meros recuerdos de la performance, no parte de la obra de arte en sí. El Smithsonian sigue utilizando el término "americano" más o menos como sinónimo de estadounidense; conservar los objetos portables en este museo en concreto significa también una reivindicación institucional y nacionalista estadounidense de la práctica artística decididamente binacional y transnacional de una artista, que se centra precisamente en los entrelazados culturales practicados por personas que entran en contacto con ambos lados de una frontera político-geográfica, y que, por tanto, pone de relieve cómo la frontera actúa de un modo, como mínimo, culturalmente violento.

Siguiendo el principio de la performance artística –de tener lugar en el momento y ser específica del lugar– Aguiñiga puso en escena la performance una sola vez directamente en el lugar de la frontera. Esta frontera, compartida por EE.UU. y México, tiene 3,144 km de longitud y atraviesa el continente entre la

and Fonna Forman, founders of the architecture studio and innovative design lab *Estudio Teddy Cruz + Fonna Forman* in San Diego, have described the symbolic line of demarcation as a “political equator,” “dividing the global South and North, the developing and developed worlds” (McGuirk 2014, 434), where, abruptly and often violently, a clash takes place between geographies, cultures, stereotype ascriptions, and wealth and poverty. The border is a place where immobility, namely the unshiftable and material presence of a border and its installations, opposes multifaceted mobility and the migration of people and their bodies. As a bulwark that restricts, stops, and slows movement, the border mostly produces the mobility from one side to the other. Here bodies play a major role, for they are the organs visibly performing these movements, but also of the barriers they overcome, becoming the bearers of fluid identities, decisively shaped and invariably changed by the experience of the border and its overcoming. As Giudice and Giubilaro have observed: “Borders are dynamic [...] because they are perpetually signified and negotiated by moving bodies. Mobility and borders are not antithetical. Borders are spaces of interaction, where meanings are continuously performed through the bodies of those who cross them” (2014, 4).

Stressing the intersection of body, experience, and the border, Tanya Aguiñiga can be read as – and I’d like to suggest doing so – referring to Gloria Anzaldúa’s theorizing of the border in *Borderlands/La Frontera – The New Mestiza*, published in 1987. Both women reflect – in different media, though both transgressing disciplinary boundaries of what is an artwork, what is a theoretical text or a practice – discourses of gender, of vulnerabilities and hybrid identities, and of the

costa del Pacífico y el Golfo de México. Al este de El Paso/Ciudad Juárez, el Río Grande forma una frontera natural, mientras que en la parte occidental se han construido cada vez más vallas y muros desde entonces, y con vehemencia durante la primera presidencia de Donald Trump (2017-2021), que incluso convirtió la construcción del muro en un tema nacional y electoral. Teddy Cruz y Fonna Forman, fundadores del estudio de arquitectura y laboratorio de diseño innovador *Estudio Teddy Cruz + Fonna Forman* en San Diego, han descrito la línea simbólica de demarcación como un “ecuador político”, “que divide el Sur y el Norte globales, el mundo en desarrollo y el desarrollado” (McGuirk 2014, 434), donde, de forma abrupta y a menudo violenta, se produce un choque entre geografías, culturas, adscripciones estereotipadas, riqueza y pobreza. La frontera es un lugar donde la inmovilidad, es decir, la presencia material e inamovible de una frontera y sus instalaciones, se opone a la movilidad polifacética y a la migración de las personas y sus cuerpos. Como un rompeolas que restringe, detiene y ralentiza el movimiento, la frontera produce sobre todo la movilidad de un lado a otro. Aquí los cuerpos desempeñan un papel fundamental, ya que son los órganos que realizan visiblemente estos movimientos, pero también de las barreras que superan, convirtiéndose en portadores de identidades fluidas, decisivamente moldeadas e cambiadas invariablemente por la experiencia de la frontera y su superación. Como han observado Giudice y Giubilaro: “Las fronteras son dinámicas [...] porque están perpetuamente significadas y negociadas por cuerpos en movimiento. La movilidad y las fronteras no son antitéticas. Las fronteras son espacios de interacción, donde los significados se actúan continuamente a través de los cuerpos de quienes las

body in its relation towards a material border. Chicana writer and feminist theoretician Gloria Anzaldúa put the body as the very basis of border experience and her radical questioning of stable identities. She brings together epistemological conceptions of migration and border identities with feminist and queer approaches. The book does not fall into any of the usual literary categories, from a radically subjective perspective, it combines autobiographical, historical themes, historical-cultural excursions, reflections on Aztec mythology and culture, from which she then develops her theory about the “New Mestiza,” a “mestiza consciousness,” and about borders and border crossers. She states colonialism as a practice on bodies and minds and brings the border together with the colonial wound: “The U.S.-Mexican border es una herida abierta – The third world grates against the first, and bleeds.” Those dualisms Anzaldúa states and pleads to overcome, she sees anchored in the body of the mestiza: “Su cuerpo es una bocacalle” (63) (*her body is a crossroads*), at which these ambivalent ascriptions are fought.

Tanya Aguiñiga, who combines in her multi-faceted work art, design, social practice and activism, states on her website alongside the description of the performance: “Following four years of active physical and emotional labor on the entire border, my body is now trying to figure out what to do with all I have experienced. I have started to distill the 2000-mile border through my body, trying to understand how I dealt and deal with the materiality of the border with my five senses, attempting to metabolize the physical as emotional. [...] With this new series I aim to give a larger platform to the emotional and psychological effects that a border wall has on those living

cruzan” (2014, 4).

Al hacer hincapié en la intersección entre el cuerpo, la experiencia y la frontera, Tanya Aguiñiga puede leerse –y me gustaría sugerir que así se haga– como una referencia a la teorización de la frontera que hace Gloria Anzaldúa en *Borderlands/La Frontera – The New Mestiza*, publicado en 1987. Ambas mujeres reflexionan –en diferentes medios, aunque ambas transgreden los límites disciplinarios de lo que es una obra de arte, un texto teórico o una práctica– discursos de género, de vulnerabilidades e identidades híbridas, y del cuerpo en su relación con una frontera material. La escritora chicana y teórica feminista Gloria Anzaldúa sitúa el cuerpo como base misma de la experiencia fronteriza y de su cuestionamiento radical de las identidades estables. Combina las concepciones epistemológicas de la migración y las identidades fronterizas con los enfoques feministas y de lo queer. El libro no encaja en ninguna de las categorías literarias habituales, ya que combina, desde una perspectiva radicalmente subjetiva, temas autobiográficos, históricos, digresiones histórico-culturales, reflexiones sobre la mitología y la cultura mexica, a partir de las cuales desarrolla su teoría sobre la “Nueva Mestiza”, una “conciencia mestiza”, y sobre las fronteras y quienes las cruzan. Plantea el colonialismo como una práctica sobre los cuerpos y las mentes y une la frontera con la herida colonial: “The U.S.-Mexican border es una herida abierta – The third world grates against the first, and bleeds.” (La frontera entre Estados Unidos y México es una herida abierta: el tercer mundo choca contra el primero y sangra). Esos dualismos que Anzaldúa enuncia y aboga por superar, los ve anclados en el cuerpo de la mestiza: “Su cuerpo es una bocacalle” (63), en la que se

on the border.” She transfers the experience of the border as an exterior phenomenon to the border experience of the body itself. This practice parallels Anzaldúa’s notion of the body as a site of borderscape identity dismemberments; and in the fragmented, sensual body extensions of glass and fence, this parallel takes artistic form. Aguiñiga’s art practice might thus also be seen in the framework of Étienne Balibar’s considerations proposing a reading of the border from the perspective of an (imaginary) embodied border figure, one who stands on the border, is neither within nor outside the boundary, but moves along the fine line of the border itself: “[...] it is necessary to try and think what is difficult even to imagine. [...] You can be a citizen, or you can be stateless, but it is difficult to imagine *being* a border” ([2002] 2011, 88).

Miriam Oesterreich

libran estas adscripciones ambivalentes.

Tanya Aguiñiga, quien combina en su trabajo polifacético el arte, el diseño, la práctica social y el activismo, afirma en su página web junto a la descripción de la actuación que “Tras cuatro años de trabajo físico y emocional activo en toda la frontera, mi cuerpo intenta ahora averiguar qué hacer con todo lo que he vivido. He empezado a destilar las 2,000 millas de frontera a través de mi cuerpo, intentando comprender cómo he lidiado y lido con la materialidad de la frontera con mis cinco sentidos, intentando metabolizar lo físico como emocional. [...] Con esta nueva serie pretendo dar una plataforma más amplia a los efectos emocionales y psicológicos que un muro fronterizo tiene en quienes viven en la frontera.” Ella transfiere la experiencia de la frontera como fenómeno exterior a la experiencia fronteriza del cuerpo mismo. Esta práctica es paralela a la noción de Anzaldúa del cuerpo como lugar de desmembramientos de la identidad fronteriza; y en las extensiones corporales fragmentadas y sensuales del cristal y la valla, este paralelismo toma forma artística. Por lo tanto, la práctica artística de Aguiñiga también podría verse en el marco de las consideraciones de Étienne Balibar que proponen una lectura de la frontera desde la perspectiva de una (imaginaria) figura fronteriza encarnada, una que se encuentra en la frontera, que no está ni dentro ni fuera de ella, sino que se mueve a lo largo de la fina línea de la propia frontera: “[...] es necesario intentar y pensar lo que es difícil incluso imaginar. [...] Puedes ser ciudadano, o puedes ser apátrida, pero es difícil imaginar ser frontera” ([2002] 2011, 88).

Traducción: Franziska Neff



Tanya Aguiñiga, *Metabolizing the Border*, 2020, performance, photos by Gina Clyne (source: <http://www.tanyaaguiniga.com/public-performance#/metabolizing-the-border/>), the documentation of the performance is accessible via: <https://smarthistory.org/tanya-aguiniga-borderlands/>

Tanya Aguiñiga, *Metabolizando la frontera*, 2020, performance, fotos de Gina Clyne (fuente: <http://www.tanyaaguiniga.com/public-performance#/metabolizing-the-border/>), la documentación de la performance es accesible a través de: <https://smarthistory.org/tanya-aguiniga-borderlands/>

Bibliography/Bibliografía

Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands/La Frontera – The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.

Balibar, Étienne. 2011 [2002]. *Politics and the Other Scene*. London: Verso.

Carlano, Annie. 2018. "Tanya Aguiñiga – Crafting Community, Designing Change." In *Disrupting Craft*, edited by Abraham Thomas, Sarah Archer, and Annie Carlano, 21–39. Exhibition catalog, Renwick Gallery of the Smithsonian American Art Museum, Washington, DC. Washington, DC: Smithsonian American Art Museum.

Garrigan, Shelley. 2021. "Los nudos inexorables entre la escritura, el arte y los muros fronterizos." In *Fronteras de violencia en México y Estados Unidos*, edited by Oswaldo Estrada, 67–82. Valencia: Albatros.

Giudice, Cristina, and Chiara Giubilaro. 2014. "Re-imagining the border: Border art as a space of critical imagination and creative resistance." *Geopolitics* 20 (1), 79–94.

Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.

McGuirk, Justin. 2014. *Radical Cities. Across Latin America in Search of a New Architecture*. London: Verso.

Oesterreich, Miriam. 2023. "Un/Designing the Borderline: Walls, Bodies & Creative Resistance." *Design and Culture. The Journal of the Design Forum*, 1–27. <https://doi.org/10.1080/17547075.2023.2188545>.

Savig, Mary. 2023. "Exploring Border Stories with Artist Tanya Aguiñiga." *SAAM Stories*, March 1, 2023. <https://americanart.si.edu/blog/tanya-aguiniga-smithsonian>.

Sheren, Ila Nicole. 2015. *Portable Borders. Performance Art and Politics on the U.S. Frontera since 1984*. Austin: University of Texas Press.

Young, Stephenie A. 2021. "Boundary-Aesthetics: Obscured Scenographies of Violence at the US/Mexican Border." In *Performing Human Rights. Contested Amnesia and Aesthetic Practices in the Global South*, edited by Liliana Gómez, 207–240. Zürich: Diaphanes.



Bartolina Xixa – Ramita Seca. La Colonialidad Permanente

Bartolina Xixa, *Ramita Seca. La Colonialidad Permanente*, 2019, vídeo HD, color, sonido, 5'07". Composición coreográfica e interpretación: Bartolina Xixa. Realización: Elisa Portela. Música: Ramita seca (vidala riojana); Aldana Bello, voces: Aldana Bello, Susy Shock, Mariana Baraj, recita: Sara Hebe, ronroco: Aldana Bello. Voces de Aldana Bello y Susy Shock grabadas en lon por Federico Nicolao, voz de Mariana Baraj grabada en Estudio El Socavón por Sebastián Choque, voz de Sara Hebe y ronroco grabado, postproducción y mezcla por Matías Chávez. Locación de filmación: basural a cielo abierto de Hornillos, Quebrada de Humahuaca, Argentina, febrero de 2019. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=-2-wFmNnFDc>

Maximiliano Mamani, artista de origen Coya, desarrolla su personaje Bartolina Xixa bajo la protesta por diversos derechos y conjuga en *Ramita Seca*, *La colonialidad permanente* el descontento de las comunidades sobre el abuso ambiental, la apropiación territorial, el racismo y la violencia contra las mujeres, que va de la mano de reflexiones sobre el género y la diversidad sexual; siempre desde perspectivas interseccionales, considerando las categorías de género, clase y 'raza'. Toma su nombre para honrar a la luchadora social aymara, Bartolina Sisa, quien se levantó en armas contra las imposiciones imperialistas del siglo XVIII, organizando campamentos militares para la insurrección indígena con el apoyo de diferentes personalidades de la época y fue maltratada hasta la muerte. Mamani, al utilizar el seudónimo de la heroína aymara, rescata del pasado el pensamiento anticolonialista y, lo refuerza y adapta a su realidad actual, integrando la problemática contemporánea sobre la explotación territorial, la identidad de género y las identidades marrón. En sus

Bartolina Xixa, *Ramita Seca. La Colonialidad Permanente*, 2019, HD Video, Farbe, Ton, 5'07" Choreografische Gestaltung und Aufführung: Bartolina Xixa. Regie: Elisa Portela. Musik: Ramita seca (vidala riojana); Aldana Bello, Stimmen: Aldana Bello, Susy Shock, Mariana Baraj, Sprechgesang: Sara Hebe, ronroco: Aldana Bello. Die Stimmen von Aldana Bello und Susy Shock wurden von Federico Nicolao bei lon aufgenommen, die Stimme von Mariana Baraj wurde von Sebastián Choque im Estudio El Socavón aufgenommen, die Stimme von Sara Hebe und das Ronroco wurden von Matías Chávez aufgenommen, nachbearbeitet und gemischt. Drehort: offene Müllkippe Hornillos, Quebrada de Humahuaca, Argentinien, Februar 2019. Zugänglich unter <https://www.youtube.com/watch?v=-2-wFmNnFDc>

Der*Die Kunstfigur Bartolina Xixa, die von dem Coya-Künstler Maximiliano Mamani verkörpert und interpretiert wird, streitet für verschiedene Rechte und bringt in *Ramita Seca, La colonialidad permanente* (dt. *Trockener Zweig, die anhaltende Kolonialität*) die Unzufriedenheit lokaler Gemeinschaften mit der Umweltverschmutzung, der territorialen Aneignung, mit Rassismus und Gewalt gegen Frauen zusammen mit Reflexionen über geschlechtliche und sexuelle Vielfalt; dabei geht sie*er intersektional vor, unter Berücksichtigung der Kategorien Geschlecht, Klasse und „Ethnie“. Der Name Bartolina Xixa erinnert an die Aymara-Kämpferin Bartolina Sisa, die sich gegen die imperialistischen Zumutungen des 18. Jahrhunderts zur Wehr setzte und mit Unterstützung verschiedener Persönlichkeiten der damaligen Zeit militärische Lager für den indigenen Aufstand organisierte und daraufhin zu Tode gefoltert wurde. Unter dem Pseudonym der Aymara-Heldin rettet Mamani antikoloniales Gedankengut vergangener Zeiten, bestärkt dieses und adaptiert es an die heutige Rea-

propias palabras, quiere encarnar un personaje transformista que no retome feminidades occidentales, sino que se inspire en la diversidad cultural local, de soñarse andino, indígena, marica y argentino. Al presentar una heroína femenina cuestiona la identidad nacional basada en los padres de la patria, y al ser ésta aymara rebasa las fronteras nacionales.

La pieza audiovisual *Ramita seca, la colonialidad permanente* mezcla la composición musical envolvente y letra profunda de la vidala riojana *Ramita Seca* de Aldana Bello con un escenario ‘natural’ que se desarrolla en el basural a cielo abierto de Hornillos, Quebrada de Humahuaca, Argentina. Este panorama nos presenta una zona marginada, donde los desechos de la producción humana han sido depositados sin limitante alguno. Tierra, residuos y desolación son el escenario que presenta la narrativa visual de este trabajo poético, donde Bartolina Xixa desarrolla su performance con una coreografía que denota el descontento y la audiencia es guiada a través de una coreografía de la mirada.

El basural es la primera imagen de *Ramita Seca, La Colonialidad Permanente*. Vemos el cielo abierto y con humo en movimiento sobre una acumulación infinita de desechos, con montañas de fondo que encierran el árido valle andino. Este está marcado por los cordones occidental y oriental, que forman una ruta natural entre sur y norte, que desde tiempos precolombinos fue usada para viajar. En la actualidad, esta zona pertenece a la provincia argentina de Jujuy. Bartolina Xixa yace sobre la tierra, rodeada de silencio y desechos de una sociedad consumista. Su cuerpo cobra vida con el sonido de la percusión que remite al latido de la tierra,

lidad, indem er*sie zeitgenössische Fragen von Landraub, geschlechtlicher und ‚brauner‘ Identitäten einbezieht. In ihren eigenen Worten möchte sie*er eine transformistische Figur verkörpern, die statt westliche Vorstellungen von Weiblichkeit aufzugreifen, sich stattdessen von der lokalen kulturellen Vielfalt inspirieren lässt für eine Utopie von andin-indigenen-queeren-argentinischen Identitäten. Indem er*sie eine weibliche Heldenin verkörpert, hinterfragt er*sie die nationale Identitätskonstruktion, die auf der Vorstellung von ‚Landesvätern‘ beruht, und mit ihrer*seiner eigenen Identität als Aymara, befragt er*sie auch nationale Identitätskonstruktionen.

Das audiovisuelle Werk *Ramita seca, la colonialidad permanente* kombiniert die musikalische Komposition und den vielschichtigen Text der riojanischen Vidala* *Ramita Seca* (dt. *Trockener Zweig*) von Aldana Bello mit einer ‚natürlichen‘ Szenerie, die auf der Mülldeponie von Hornillos, Quebrada de Humahuaca, in Argentinien angesiedelt ist. Das visuell gezeigte Panorama führt eine Peripherie für die unbegrenzte Deponie menschlichen Mülls vor. Erde, Abfall und Verwüstung bilden den Hintergrund für Bartolina Xixas Performance, in der sie eine Choreografie entwickelt, die Unzufriedenheit zum Ausdruck bringt und die Blicke der Betrachter*innen lenkt.

Das erste Bild der Videoperformance *Ramita Seca, La Colonialidad Permanente* gibt den Blick auf die Müllhalde frei. Der offene, rau-chige Himmel spannt sich über einer endlosen Ansammlung von Müll, und Berge im Hintergrund umschließen das trockene Andental. Dieses wird im Westen und Osten von Gebirgskämmen begrenzt, die eine natürliche Verbindung zwischen Süden und Norden bilden und seit präkolonialer Zeit als

*Vidala: folkloristisches Lied, typisch für den Nordosten Argentiniens

poco a poco se eleva conforme la música y la letra se van desenvolviendo. Desde el suelo, su cuerpo se erige con movimientos orgánicos que nos permiten conectar con el palpitante de la tierra, seguido de movimientos ondulatorios basados en el sentir, que conectan las danzas tradicionales de la región, de movimientos marcados y rígidos con la danza contemporánea. Bartolina Xixa toma como punto de partida para su performance el folklore para situarse, que a su vez aprovecha para señalar el carácter binario de esta expresión tradicional. Sin pronunciar palabra, su expresión facial refleja el descontento plasmado en las voces de Aldana Bello, Susy Shock y Mariana Baraj que se escuchan de fondo:

Esta vidala que canto
 Sangra de pena y dolor
 Las injusticias de siglos
 Siguen en pie y con ardor
 Siguen de acampe las luchas
 Reclaman vivir en paz
 Por la ley de territorio
 Claman por la dignidad
 La tierra es de las que luchan
 Ramita seca tu corazón

(Ay ay ay ay aya aya)

En el sur venden los bosques
 Sin respetar el pehuén
 Prendiendo fuego el paisaje
 Alambran lagos sin ley
 Córdoba inunda o sequía
 Es la deforestación
 Las plantaciones de soja
 El incendio arrasador
 Y canto contra Monsanto
 Ramita seca tu corazón

(Ay ay ay ay aya aya)

Reisewege genutzt werden. Heute gehört das Gebiet zur argentinischen Provinz Jujuy. Bartolina Xixa liegt auf der Erde, umgeben von der Stille und dem Müll der Konsumgesellschaft. Ihr*Sein Körper erwacht zu den Klängen der Perkussionsinstrumente, die dem Herzschlag der Erde zu entsprechen scheinen, und erhebt sich allmählich, während sich Musik und gesprochenes Wort entfalten. Vom Boden aus erhebt sich ihr*sein Körper mit organischen Bewegungen, die es ihr*ihm ermöglichen, sich mit dem Pulsieren der Erde zu verbinden, gefolgt von wellenförmigen Bewegungen, die auf Gefühlen zu basieren scheinen und die traditionellen Tänze der Region mit ihren ausgeprägten und starren Bewegungen mit dem zeitgenössischen Tanz verbinden. Bartolina Xixa nimmt die Folklore als Ausgangspunkt für die Performance, um sich selbst zu verorten und ihren*seinen non-binären Charakter hervorzuheben. Ohne ein Wort zu sagen, spiegelt ihr*sein Gesichtsausdruck die Unzufriedenheit wider, die sich in den Stimmen von Aldana Bello, Susy Shock und Mariana Baraj ausdrückt, die im Hintergrund zu hören sind:

Diese Vidala, die ich singe
 Blutet vor Kummer und Schmerz
 Die Ungerechtigkeiten von Jahrhunderten
 Bestehen noch und brennen
 Die Kämpfe gehen weiter
 Sie fordern, in Frieden zu leben
 Für das Recht auf Land
 Sie verlangen nach Würde
 Das Land gehört denen, die kämpfen
 Dein Herz ein trockener Zweig

(Ay ay ay ay aya aya)

Im Süden werden die Wälder verkauft
 Ohne Respekt für die Pehuén**
 Sie zünden die Landschaft an

**Pehuén: Die Pehuenche sind ein zu den Mapuche gerechnetes indigenes Volk auf dem Gebiet des heutigen Argentiniens.

Te enoja que ahora los niños
No trabajen en Jujuy
Que estudien y que cultiven
Su verdadera raíz
En zona andina hay mineras
Contaminan la ilusión
El agua, la tierra y todo
Lo que anda a su alrededor
Sin agua muere la vida
Ramita seca tu corazón

(Ay ay ay ay aya aya)

Secuestran a las mujeres
Y prostituyen su andar
De pensarlas como objetos
De tu placer patriarcal
Niños durmiendo en la calle
Con hambre y desolación
Y pasas indiferente
Con miedo y resignación
Son ellos los que peligran
Ramita seca tu corazón
Ramita seca tu corazón
Ramita seca tu corazón

La melodía se acompaña de instrumentos de cuerda y percusión como el ronroco, un tipo de charango, y un tambor –probablemente una caja–, que la inscriben en un sonido tradicional, mientras que el contenido es reforzado por el paisaje, desolado, destruido y explotado por quienes tienen el poder económico sobre el respeto de los derechos humanos.

Conforme Bartolina Xixa despliega su ser, podemos observar su vestimenta basada en el personaje de la Cholita, término peyorativo con tonos racistas tomado principalmente en los inicios del proceso de conquista, referido a las mujeres que usan vestimentas tradicionales compuestas de pollera con

Sie verdrahten die Seen, gesetzeslos
In Córdoba Überschwemmungen oder Dürre
Das ist die Abholzung
Sojaplantagen
Verheerende Feuer
Und ich singe gegen Monsanto
Dein Herz ein trockener Zweig

(Ay ay ay ay aya aya)

Es macht dich wütend, dass jetzt die Kinder
nicht in Jujuy arbeiten
Dass sie studieren und pflegen
Ihre wahren Wurzeln
In der Andenzone gibt es
Bergbauunternehmen
Sie verseuchen die Perspektive
Das Wasser, das Land und alles
Was sie umgibt
Ohne Wasser stirbt das Leben
Dein Herz ein trockener Zweig

(Ay ay ay ay aya aya)

Frauen werden entführt
Und ihr Gang wird prostituiert
Um sie als Objekte
Deines patriarchalischen Vergnügens
zu betrachten
Kinder schlafen auf der Straße
Mit Hunger und Verzweiflung
Und du gehst gleichgültig vorbei
angstvoll und resigniert
Sie sind es, die in Gefahr sind

Dein Herz ein trockener Zweig
Dein Herz ein trockener Zweig
Dein Herz ein trockener Zweig

Die Melodie wird von Saiten- und Perkus-
sionsinstrumenten wie dem *Ronroco*, einer

enaguas, blusa, mantilla con flecos y sombrero de ancha corta. De forma disruptiva y transgresora, Bartolina usa la vestimenta de la chola paceña como un signo más de protesta y reivindicación del significado de ser mujer andina en la actualidad, mostrando siempre una interpretación respetuosa de este rol femenino.

Conjugando el paisaje, la música y el baile, Bartolina Xixa mantiene constantemente al espectador admirando una realidad perturbadora mientras incorpora diferentes elementos como el suelo, el aire y la profundidad del espacio natural. El baile es continuo, se añade dinamismo al intercambio entre planos medios y generales, llenos de un aura de ensueño con tonalidades en bajo contraste que se yuxtaponen con la realidad cruel y despiadada del basural, en aparente tensión con la declaración de la zona de la Quebrada de Humahuaca como Patrimonio Cultural de la Humanidad en 2003. La composición simétrica en cada toma y los tonos pastel así como el maquillaje excesivo de Bartolina Xixa, juegan un papel fundamental al mezclar la crítica social de la denuncia en la letra con la vestimenta de la Cholita y la disruptión del género con la estética visual de ensueño y armonía presentes en la colorimetría antes mencionada y el uso de humo como recurso estético. La simultaneidad contrastada de la música ‘hermosa’, el colorido, la danza y el paisaje con las montañas de basura, la máscara de gas y el contenido del texto apunta mucho más allá de una pura estética del entretenimiento, al crear un espacio de imaginación para los derechos del entorno natural y sus habitantes. La pieza pretende crear conciencia respecto a la situación actual del hemisferio sur en cuanto al ecocidio y racismo que han perdurado por tantos años.

Art Charango, und einer Trommel, vermutlich einer caja, begleitet, die ihr einen traditionellen Klang verleihen, während der Inhalt durch die verwüstete, zerstörte Landschaft verstärkt wird, ausgebeutet von Menschen, deren wirtschaftliche Macht auch Menschenrechte manipulieren kann. Bartolina Xixas Kleidung verweist auf das Bild der Cholita, einem abwertenden Begriff mit rassistischen Untertönen, der vor allem aus der Zeit des frühen Eroberungsprozesses stammt und sich auf Frauen bezieht, die sich mit Rock und Unterrock, einer Bluse, einer Mantilla mit Fransen und einem kurzen, breiten Hut ‚traditionell‘ kleiden. Mit dem Tragen der Tracht der Chola Paceña eignet sich Bartolina Xixa ein weiteres Zeichen des Protests an und fordert die Anerkennung dessen, was es heißt, heute eine Frau aus dem Andengebiet zu sein, ein, wobei sie diese weibliche Rolle stets respektvoll interpretiert.

In der gemeinsamen Präsentation von Landschaft, Musik und Tanz lässt Bartolina Xixa die Zuschauer*innen ständig eine beunruhigende Realität bewundern, indem sie verschiedene Elemente wie den Boden, die Luft und die Tiefe des natürlichen Raums einbezieht. Der Tanz reißt nicht ab und verleiht dem Wechsel zwischen Nah- und Totaleinstellungen eine Dynamik, die von einerträumerischen Aura kontrastärmer Töne erfüllt ist, die der grausamen und unbarmherzigen Realität der Mülldeponie gegenübergestellt werden, in offensichtlicher Spannung dazu, dass die Quebrada de Humahuaca 2003 zum Weltkulturerbe erklärt worden ist. Die symmetrische Komposition in jeder Einstellung, die Pastelltöne und das exzessive Make-up Bartolina Xixas spielen eine bedeutende Rolle, wenn harsche Sozialkritik in den gesungenen Texten geäußert wird, und gleichzeitig die farbenfrohe Tracht der Cho-

Hacia el final la tonalidad y el ritmo musical cambian, la viñeta clara de ensueño se transforma en un color frío, tormentoso, la pieza va cerrando con un solo recitado de Sara Hebe, donde hace énfasis en el poder patriarcal así como la problemática social debido a la violencia y el desequilibrio económico existente:

Los cielos abiertos de América Latina
 los brazos armados
 de empresas que dominan
 a pueblos que asesinan
 con sistemas de divisas
 a la gente que camina
 que camina que camina
 la tierra agujereada implosionada
 torturada
 patriarcada patriarcada
 patrullada para pocos
 mucha plata para todos
 los demás nada de nada
 hombres y mujeres que nacieron
 pa' arruinarla
 los suelos muertos de toda la Argentina
 glifosato hasta en la sopa, lo que como
 contamina
 esta humanidad deformé
 me da pena y me da risa
 que le saquen, que le pongan,
 que le pidan lo que puedan
 cuando explote todo esto
 va a escucharse otra vida.

Bartolina Xixa ahora reaparece sin su cabellera, su cabeza porta una malla color piel y su rostro una mascarilla antigás, que con movimientos suplicantes hacia la tierra reafirma el texto del recitado que habla sobre la destrucción y contaminación del país. Un close up de Bartolina nos muestra un rostro cansado y lleno de una sustancia roja que asemeja sangre, sus mejillas se encuentran

lita zu sehen ist, wenn der dystopische Müll mit einer Visuellen Ästhetik kontrastiert, die auf Träume und Harmonie verweisen, wozu bei der Vermischung der Sozialkritik der Anklage in den Texten mit der Kleidung der *Cholita* und der Störung des Genres mit der visuellen Ästhetik der Träumerei und Harmonie, die mit ästhetischen Mitteln wie der intensiven Farbigkeit und dem Rauch erreicht wird. Die kontrastierende Gleichzeitigkeit der ‚schönen‘ Musik, Farbigkeit, des Tanzes und der Landschaft mit den Müllbergen, der Gasmaske und den Textinhalten, verweist weit über reine Unterhaltungsästhetik hinaus, indem es einen imaginativen Raum für die Rechte der natürlichen Umwelt und ihrer Bewohner*innen schafft. Das Stück zielt vielmehr darauf ab, das Bewusstsein für die aktuelle Situation im globalen Süden in Bezug auf den seit Jahren andauernden Ökozid und Rassismus zu schärfen.

Gegen Ende ändern sich die Tonalität und der musikalische Rhythmus, die klare, träumerische Stimmung verwandelt sich in kalte, opake Farbigkeit. Das Stück endet mit einer Solorezitation von Sara Hebe, in der sie die patriarchalische Macht und soziale Probleme aufgrund von Gewalt und ökonomischem Ungleichgewicht hervorhebt:

Die offenen Himmel Lateinamerikas
 die Waffen der Konzerne,
 die die Völker beherrschen
 mit Geldsystemen morden
 die Menschen, die gehen,
 die gehen, die gehen
 die löchrige Erde ist eingesenken
 und gequält
 patriarchalisiert, patriarchalisiert,
 patrulliert für wenige viel Geld
 für alle anderen nichts von nichts
 Männer und Frauen, die geboren

llenas de moscas y su mirada fija hacia la cámara se mantiene durante un par de segundos mientras rompe la ‘cuarta pared’, la pantalla se pone negra. La mimetización de su cuerpo con los desechos del fondo pone a pensar sobre la fragilidad del ser al convertirse en otro objeto desecharable más. Esto contiene una gran fuerza simbólica que contradice el arte socialmente aceptado, ya que al ser definido como desecho queda inmediatamente fuera del espacio aceptable, como menciona Isabel Exner.

La pantalla se oscurece y se puede leer el siguiente pensamiento:

Somos un gran metabolismo que digiere consumismo económico y expulsa su mierda en las periferias de este mundo.

Somos la basura de este higiénico y pulcro mundo que nadie quiere ver. Somos los que pagamos la deuda ecológica de quienes nos derrochan y transan en el poder.

Si buscas conocer la Quebrada de Humahuaca, hazlo por donde se deposita su excremento.

Entrá por el culo de la digestión y encontrá las realidades.

Se puede decir que *Ramita seca, La colonia-lidad permanente* conjuga el arte, la protesta y el cuerpo; la vestimenta de Bartolina Xixa habla de emancipación y empoderamiento, de autonomía en la expresión personal. Convoca a tener un pensamiento más allá de la estética, cruza el umbral de la contemplación y propone un cuestionamiento sobre la realidad que están viviendo los países del sur global al abordar diferentes temas actuales y de interés global desde el punto de vista de Latinoamérica, como son el saqueo ambiental, la identidad cultural y la libertad

wurden, um sie zugrunde zu richten
die toten Böden von ganz Argentinien
Glyphosat sogar in der Suppe, was ich
esse, ist verseucht
diese kaputte Menschheit macht mich
traurig und macht mich lachen
dass sie herausnehmen, dass sie
hineinstecken, dass sie verlangen,
was sie können
wenn das alles explodiert, wird ein
anderes Leben zu hören sein.

Bartolina Xixa erscheint nun ohne Haare, mit einem hautfarbenen Netz auf dem Kopf und einer Gasmaske im Gesicht, mit flehenden Bewegungen in Richtung Erde, die den Text der Rezitation, der von der Zerstörung und Verseuchung des Landes spricht, verstärken. Eine Großaufnahme von Bartolina zeigt ein müdes Gesicht, das von einer roten, blutähnlichen Substanz bedeckt ist, ihre Wangen sind mit Fliegen übersät, und ihr starrer Blick in die Kamera wird für einige Sekunden aufrechterhalten, während die ‚vierte Wand‘ bricht, der Bildschirm wird schwarz. Die Parallelisierung ihres Körpers mit den Trümmern im Hintergrund erinnert an die Zerbrechlichkeit des Körpers, der zu einem weiteren Wegwerfobjekt wird. Darin liegt eine große symbolische Kraft, die sich der gesellschaftlich akzeptierten Ästhetik widersetzt, denn als Abfall definiert zu werden, liegt außerhalb des Akzeptablen, wie Isabel Exner erwähnt.

Auf der dunklen Leinwand ist folgender Gedanke ist zu lesen:

Wir sind ein großer Stoffwechsel, der wirtschaftlichen Konsum verdaut und seine Scheiße an den Rändern dieser Welt ausscheidet.

Wir sind der Abfall dieser hygienischen und sauberen Welt, den niemand sehen will.

de expresión, denuncia y resistencia.

Es imperante rescatar la importancia que Bartolina Xixa/Maximiliano Mamani ha dado a las raíces culturales para emprender la lucha contra el sistema heteropatriarcal, y al transformismo como método y voz de un manifiesto social y corporal.

Daisy Carolina Fajardo Maya

Wir sind diejenigen, die die ökologische Schuld derer bezahlen, die uns verheizen und verarschen.

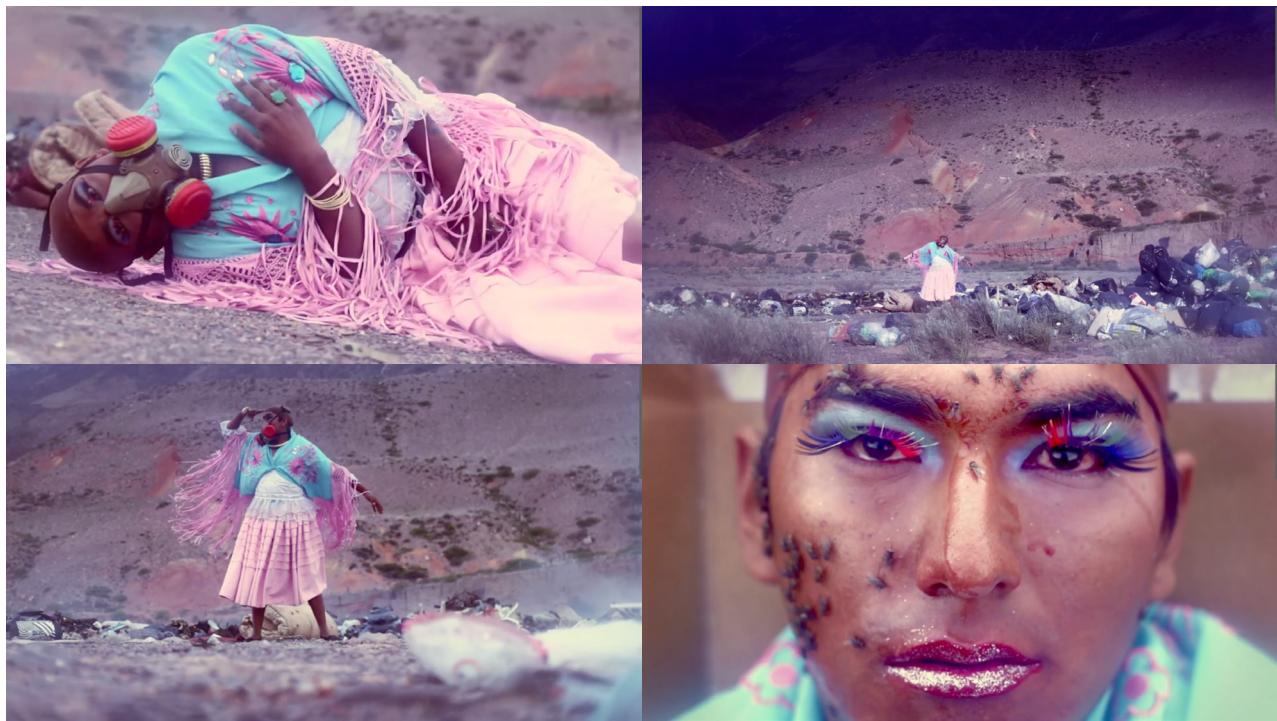
Wenn du die Quebrada de Humahuaca kennen lernen willst, dann von dort, wo ihre Exkremente entsorgt werden.

Tritt ein durch den Arsch des Stoffwechsels und finde die Realitäten.

Man kann sagen, dass *Ramita seca, La colonialidad permanente* Kunst, Protest und Körper miteinander verbindet. Die Kleidung von Bartolina Xixa spricht von Emanzipation und Selbstermächtigung, von Autonomie im persönlichen Ausdruck. Sie*Er lädt uns ein, über das Ästhetische hinaus zu denken, sie*er überschreitet die Schwelle der Kontemplation und schlägt vor, die Realitäten der Länder des Südens zu hinterfragen, indem er*sie verschiedene aktuelle Themen von globalem Interesse aus lateinamerikanischer Sicht aufgreift, wie die Plünderung natürlicher Ressourcen, kulturelle Identitäten und Meinungsfreiheit, Denunziation und Widerstand.

Die Bedeutung, die Bartolina Xixa/Maximiliano Mamani den kulturellen Wurzeln im Kampf gegen das heteropatriarchale System und dem Transformismus als Methode und Stimme eines sozialen und körperlichen Manifests beimessen, sollte unbedingt Gewicht haben.

Übersetzung: Miriam Oesterreich



Bibliografía/Weiterführende Literatur

- Aliaga, Cristian. 2018. "Las 'guerras' por la tierra en la Patagonia en el siglo XXI." *Journal of Latin American Cultural Studies* (15 de mayo de 2018): https://medium.com/@j_lacs/las-guerras-por-la-tierra-en-la-patagonia-del-siglo-xxi-a8f13943c33c.
- Caleidoscopio Cooperativa Audiovisual, Maximiliano Mamani. 2019. "Bartolina Xixa". s.d. Vídeo, 8 min., 9 seg. En Identidades, sitio de contenidos y saberes culturales comunitarios. <https://identidades.cultura.gob.ar/2021/05/19/bartolina-xixa/>.
- Exner, Isabel. 2019. "Basura y crítica cultural: un mapa teórico desde estéticas latinoamericanas." *Iberoamericana* 19 (72): 13-34. <https://doi.org/10.18441/ibam.19.2019.72.13-34>.
- Fundación Plurales. 2019. "Luchas por la tierra y el territorio: el caso de Mujeres Defensoras de Murillo (Salta-Argentina)." En Ritimo, le changement par l'info (21 de agosto de 2019). <https://www.ritimo.org/Luchas-por-la-Tierra-y-el-territorio-El-caso-de-Mujeres-Defensoras-de-Morillo>.
- López-Labourdette, Adriana. 2019. "Estéticas del vertedero. Contagio, expansión y desborde en prácticas culturales latinoamericanas contemporáneas." *Iberoamericana* 19 (72): 35-55. <https://doi.org/10.18441/ibam.19.2019.72.35-55>.
- Lopardo, Luciana. 2020. "Performance, cuerpo y denuncia: arte contra el extractivismo." *AVATARES de la comunicación y la cultura* 20: 1-11.
- Lowenhaupt Tsing, Anna, et al. 2017. *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Stille, Marie-Louise. 2020. "Conversación con Maximiliano Mamani 'Hacer arte desde la precariedad es un desafío y una posibilidad'". C& América Latina (07 de septiembre de 2020). https://amlatina.contemporaryand.com/es/editorial/maximiliano-mamani-bartolina-xixa/?fbclid=IwAR1FoemlkgaH6MfrphlqYYs28kAE8brOausDFVk2Dik7B_rnp_Lct_sWR7o.
- Trupia, Agustina. 2022. "Prácticas transformistas en el noroeste argentino: la producción audiovisual de Bartolina Xixa". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* 14 (39) (agosto-noviembre): 35-46. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/205030>.

Rezensionen
Reseñas
Recensões
Reviews

Rezension

Vidal, Yanina. *Tiemblen, las brujas hemos vuelto.*

Artivismo, teatralidad y performance en el 8M.

Montevideo: Estuario, 2020.

Evelyn Amarillas Amaya

Tiemblen, las brujas hemos vuelto (Zittert, wir Hexen sind zurück), erhielt 2019 den Nationalen Literaturpreis in Uruguay und erschien dort 2020. Die Autorin Yanina Vidal bearbeitet darin den zeitgenössischen künstlerischen Aktivismus in Uruguay anhand dreier Performances, die im Zusammenhang mit dem 8. März (im Spanischen: 8M), dem Internationalen Frauentag, stehen und die geschlechtsspezifische Gewalt, Frauenmorde und die fehlende Gerechtigkeit für die Opfer anprangern. Charakteristika, Entwicklung, Vielfalt und Stärke des feministischen Artivismus in Uruguay untersucht sie an den Performances *La caída de las campanas* (Das Fallen der Glocken) und *Diez de cada diez* (Zehn von Zehn), sowie an den Interventionen des Kollektivs Decidoras Desobedientes (Ungehorsame Sprecherinnen).

La caída de las campanas von Hekatherina Delgado wurde 2015 anlässlich des Frauentags uraufgeführt und wird als Protestakt wiederholt, sobald es in Uruguay einen Frauenmord gibt. Die Teilnehmerinnen sind vollständig in Weiß gekleidet und läuten Glocken. Bei jedem Ton fällt eine Teilnehmerin zu Boden, steht dann wieder auf und wiederholt den Zyklus. *Diez de cada diez* ist ein Stück von Valeria Píriz, das seit 2015 an jedem 8. März aufgeführt wird. Die Teilnehmerinnen sind darin rot gekleidet und lesen Auszüge aus einem Handbuch für Frauen aus dem Jahr 1929 mit dem Titel „*La mujer, la higiene, su salud, su belleza*“ (Frau, Sauberkeit, Gesundheit, Schönheit) von René Vaucaire sowie Auszüge aus einem am 5. Februar 2015 in der spanischen Zeitung *El Mundo* veröffentlichten Artikel mit dem Titel „Uruguay no es un país para mujeres“ (Uruguay ist kein Land für Frauen). Anschließend präsentieren die Teilnehmerinnen Statistiken, die die Gewalt im Land deutlich machen und erstellen skulpturale Abbilder von Körpern, die sie an den Protestorten zurücklassen. Decidoras Desobedientes ist ein Kollektiv, das verschiedene feministische Performances durchführt, in denen die Teilnehmerinnen gegen diejenigen Institutionen demonstrieren, die Frauen in der Vergangenheit unterdrückt haben: Staat, Kirche, Gesundheits- und Bildungswesen. 2017 beendeten Decidoras eine ihrer Performances mit einem Tanz um ein Lagerfeuer und verkündeten den Slogan „Zittert, wir Hexen sind zurück“, den Vidal als Titel des Buches verwendet. Die Werkanalysen stützen sich auf die Untersuchung von Theatralität und Performativität, von Ähnlichkeiten und Unterschieden in Bezug auf den Artivismus und verorten letzteren als eine Grenzpraxis mit spezifischen Ausprägungen. Darüber hinaus stellt die Autorin fest, dass der Artivismus im Zusammenhang mit den 8M-Aktionen eine feministische Ästhetik hervorbringt, die sich der Ausdrucksmittel Körper und Raum (als Territorium) bedient, um geschlechtsspezifische Gewalt sichtbar zu machen und öffentlich anzuklagen.

Der Artivismus, oder Kunstartivismus, ist für Vidal eine innovative Form der politischen Kunst, die sich, wie sie sagt, „jeder festen Definition entzieht“, da sie sich in ständiger Veränderung befindet: „sie lässt sich nicht fassen; sie ist offen, plural, rebellisch“ (2020, 14). Daher bietet der Artivismus feministischen Kollektiven Möglichkeiten – dank seines flexiblen und offenen Charakters – über etablierte Formen des Protests hinauszugehen und das Politische und das Künstlerische miteinander zu verbinden zu kreativem und subversivem Schaffen. Ebenso betont Vidal, dass Artivismus nicht nur diejenigen Menschen betrifft, die ihre Körper in die Demonstrationen einbringen, sondern, dass die Rolle des*der Zuschauers*in von grundlegender Bedeutung ist: Ihre Blicke bilden einen wichtigen Teil artivistischer Aktionen. Diese nutzen ihrerseits den urbanen Raum, um den mit ihm in Verbindung stehenden sozialen Raum zu transformieren. In der Tat ist für Vidal „die Intervention in Räume und die Arbeit mit dem Körper von einer künstlerischen Perspektive aus die Grundlage einer feministischen ästhetischen Gestaltung“ (133).

Anhand der Werkanalysen uruguayischen Kunstartivismus konstatiert Vidal eine feministische Ästhetik: die Performances zielen darauf ab, gegen Ungerechtigkeit und Gewalt gegen Frauen zu kämpfen und gleichzeitig gängige Vorstellungen vom Sozialen und Biologischen, vom Öffentlichen und Privaten, von Realität und Fiktion zu hinterfragen und neu zu definieren. Darüber hinaus zeichnen sie sich durch eine starke Verankerung im Körperlichen aus und durch den Einsatz hybrider Theatralität und Performativität, mit dem Ziel, eine Kunst mit starkem politischem Engagement zu schaffen.

So wie die Künstlerinnen sich in ihren Ausdrucksformen einer feministischen Ästhetik bedienen, versucht dieser Forschungsbeitrag zum feministischen Artivismus neue Wege zum Verständnis dieser Bewegungen zu finden und schlägt verschiedene Perspektiven für die Untersuchung künstlerischer, sozialer und politischer Bestrebungen vor. Wenn die Universität historisch gesehen ein zutiefst patriarchalischer, kolonialer und eurozentrischer Raum ist und der Feminismus seinerseits in seinen Ursprüngen eine weiße Frauenbewegung war, kann dieses Buch als Teil einer neueren Forschungsrichtung gesehen werden, die sich auf lateinamerikanische feministische Ausdrucksformen konzentriert und versucht den vielfältigen Feminismen des Globalen Südens gerecht zu werden; den Feminismen der Straße und des Protests, der Wut und des Schreiens und Feierns. Bücher wie *Tiemblen, las brujas hemos vuelto* machen nicht nur die Frauenbewegungen und die Komplexität ihrer kreativen Ausdrucksformen sichtbar, sondern sind auch für die aktuellen feministischen Aushandlungen notwendig, weil sie Teil eines Prozesses der Theoretisierung von Realität sind, die ihrerseits Auswirkungen auf Realitäten haben kann. Daher ist das Buch von Yanina Vidal ein Beispiel dafür, wie Theorie und Praxis reziprok verflochten sind, wie es grundlegend von der afroamerikanischen Schriftstellerin bell hooks erarbeitet wurde (*bell hooks: Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom* (1994); Dies. *Teaching Community, A Pedagogy of Hope* (2003); Dies. *Teaching Critical Thinking: Practical Wisdom* (2010)), die Theorie als Raum der Befreiung beschreibt, der für die Bildung eines kritischen Bewusstseins notwendig ist (hooks 1994, 69). *Tiemblen, las brujas hemos vuelto* tritt in diesem Sinne mit verschiedenen künstlerischen und akademischen Wissens- und Ausdrucksformen in Dialog, diskutiert eine aktuelle soziale Realität in Südamerika und lädt zur Reflexion über die Zusammenhänge von Feminismus, Aktivismus, Politik und Kunst ein.

Das hier rezensierte Buch ist zudem 2023 bei Gafas Moradas in Peru erschienen.

Evelyn Amarillas Amaya

Rezension

Moreira, Luciana und Doris Wieser, eds. *A flor de cuerpo.*

*Representaciones del género y de las disidencias
sexo-genéricas en Latinoamérica.*

Madrid: Iberoamericana, 2021.

Leslie-Marie Kritzer

Körper, die sich sichtbar machen. Körper, die sich mobilisieren. Körper, die ihre Bedürfnisse und Emotionen zum Ausdruck bringen. Körper, die sich zu einem Kollektiv vereinen. Körper, die gegen Auferlegung und für die eigene Freiheit kämpfen. Körper, die erblühen. *A flor de cuerpo* (Körpernahe. Repräsentationen von Geschlecht und geschlechtliche Dissidenzen in Lateinamerika) ist ein wissenschaftlicher Sammelband, der in verschiedenen Positionen versucht, diesen Körpern einen auch akademischen Raum für einen produktiven, horizontalen Dialog zwischen Süd und Nord zu geben. Der Titelanfang geht spielerisch mit dem spanischen Ausdruck „a flor de piel“ (wörtlich etwa: hautnah) um, der auf Gefühle verweist, auf die (Über-)Empfänglichkeit gegenüber Reizen, darauf, dass etwas offensichtlich wird, blank liegt, deutlich zu spüren ist – und überträgt ihn geschickt auf die Thematik des Bandes, der er somit Unmittelbarkeit und Dringlichkeit, also Körernähe, verleiht.

A flor de cuerpo geht zurück auf die gemeinsam entwickelte Idee von fünf Referent*innen der Sektion „Representaciones del género y de las disidencias en el mundo iberoamericano: literatura, cultura y cambio social“ (Repräsentationen von Geschlecht und Dissidenzen in der iberoamerikanischen Welt: Literatur, Kultur, sozialer Wandel) im Rahmen des 56° Congreso Internacional de Americanistas, der 2018 an der Universidad de Salamanca in Spanien veranstaltet wurde. Die Herausgeber*innen und Autor*innen des Sammelbands initiieren über das Kongress-Motto „Universalität und Partikularismus in den Amerikas“ einen wissenschaftlichen Dialog, der eine Synthese von akademischer und künstlerischer Wissensproduktion ermöglichen kann. Gleichzeitig ist es ein Anliegen, okzidentale Perspektiven auf Lateinamerika durch hegemoniale Akteur*innen zu hinterfragen, deren Anspruch auf Universalismus zu dekonstruieren und so zu emanzipatorischen Epistemologien des Südens beizutragen.

A flor de cuerpo untersucht die Darstellung von Geschlecht und geschlechtsspezifischen Dissidenzen in Lateinamerika. Die Einleitung „Feminismos y estudios queer en Latinoamérica: consideraciones preliminares“ (Feminismen und Queer Studies in Lateinamerika: Erste Überlegungen) von Luciana Moreira und Doris Wieser bietet eine Einführung in die zentralen Topoi des Bandes. Zunächst liefert sie eine offene Definition des Begriffs ‚Lateinamerika‘ als geopolitisch und kulturell heterogenem Raum, der gleichzeitig durch gemeinschaftliche politische Artikulation und subjektive Handlungsfähigkeit gegenüber der geteilten kolonialen Vergangenheit geeint wird. Für

die wissenschaftlichen Analysen ist insbesondere diese Gemeinschaft als Position der Wissensproduktion und Ausbildung von akademischen und künstlerischen Widerstandsstrategien von Bedeutung. Ferner erläutern die Herausgeberinnen die Verbindung, die sie zwischen Feminismen und queeren Positionen herstellen: Im Bewusstsein der Gemeinsamkeiten und Widersprüche beider soziokultureller Bewegungen erweist sich besonders das dynamische Zusammenspiel dieser mit dekolonialen und antirassistischen Perspektiven als fruchtbar für eine innovative Analyse von Gender und Sexualität. Es folgt eine Übersicht der verschiedenen Bewegungen lateinamerikanischer Feminismen, wobei stets die existierende Pluralität betont wird. Mit Bezug auf María Lugones' Konzept der „Kolonialität des Geschlechts“ dekonstruieren die Herausgeberinnen die naturalisierende Generalisierung von okzidental geprägten binären, heterosexuellen und patriarchalen Geschlechterperspektiven und machen auf dekoloniale Feminismen aufmerksam, die beispielsweise in indigenen Kulturen alternative Geschlechtersysteme der hegemonialen Logik entgegenstellen. Weiterhin diskutiert die Einleitung die kulturelle Übersetzung des Begriffs queer in Lateinamerika, der dort einen Diskurs zur Neuordnung des Gendersystems eröffnet und im Modus der Intersektion mit feministischen und postkolonialen Theorien eine neue Grundlage für Resistenzstrategien bietet. Es wird das Potential einer queeren Gesellschaft betont, transnationale Solidaritäten auszubilden.

A flor de cuerpo ist in fünf Themenbereiche gegliedert, die insgesamt vierzehn wissenschaftliche, interdisziplinäre Artikel beinhalten. Aus einer intersektionalen Perspektive reflektieren die Autor*innen die jeweiligen Situationen marginalisierter Geschlechtergruppen und diskutieren Widerstandsstrategien zum Aufbau von Gegendiskursen. Die Anthologie vereint gezielt sowohl spanischsprachige als auch portugiesischsprachige Beiträge, was eine Rezeption auch durch von der behandelten Thematik Betroffenen ermöglichen soll.

Die erste Sektion, *Ac/rtivismos feministas* (*feministische Ac/rtivismen*), behandelt feministische Aktivismen aus der Kunst- und unabhängigen Medienperspektiven. Ana María Castro Sánchez bietet eine politische Fundierung, insofern sie die reziproke Beziehung von Kunst und Politik in der Kategorie des feministischen künstlerisch-politischen Handelns diskutiert und aufzeigt, wie diese sowohl die Kunstwelt als auch die politische Sphäre in ihren kanonischen Ideen transformiert. Agustina Bullrich veranschaulicht diesen theoretischen Ansatz durch konkrete Beispiele aus Performances und artivistischen Aktionen in lateinamerikanischen Städten. Sie analysiert Werke von Beth Moysés, Lorena Wolffer und der *Ni Una Menos*-Bewegung hinsichtlich ihrer ästhetischen Sprache, der Beziehung zum urbanen Raum und der sozialen Wirkungen. Laura López Casado untersucht gegenwärtige Medien, die dem Do-It-Yourself-Ansatz folgen, wie Fanzines, Webseiten und feministische Podcasts. Sie betont, dass solche alternativen und unabhängigen Medien trotz ihres begrenzten Publikums den jeweiligen politischen und kulturellen Kontext reflektieren können und belegt anhand von Beispielen aus Guatemala, Mexiko und Nicaragua deren transnationale Wirkung.

Die zweite Sektion, *Artivismos y espacios de resistencia queer* (*Artivismen und queere Widerstandsräume*), untersucht soziale Räume, in denen queerer Widerstand durch Kunst entsteht. Leandro Colling beleuchtet die artivistische Szene sexueller und geschlechtlicher Dissidenzen in Bra-

silien in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren und reflektiert über die Verwendung künstlerischer ‚Sprachen‘ zur Problematisierung hegemonialer Geschlechts- und Sexualnormen. Dabei bezieht sich der*die Autor*in auf theoretische Überlegungen zu einem queeren Kunstbegriff und das Konzept des ‚Levante‘ (Georges Didi-Huberman) und somit die Fähigkeit von Bildern, Bedeutungen und Perspektiven zu transformieren. Denilson Lopes intendiert in seinem*ihrer Beitrag eine Aktualisierung von Vergangenheit durch die Wiederherstellung von historischen Empfindungen, Gesten und Posen, die er*sie anhand der Analyse der brasilianischen Filme *Corpo Elétrico* (2017) und *Bailão* (2009) von Marcelo Caetano im Kontext der Entwicklung von LGBT- und Queer-Studien in Brasilien diskutiert. In der Folge präsentiert Laura Recalde Burgueño Forschungsergebnisse aus Argentinien und Uruguay zur Politisierung nicht-konformer sexueller und geschlechtlicher Identitäten in kleineren Städten. Der Artikel analysiert das artivistische Engagement des Kollektivs *TransTocadas* in Córdoba (Argentinien).

Die Artikel der dritten Sektion, *Género y sexualidades resignificadas en la literatura y el teatro* (*Gender und neu semantisierte Sexualitäten in Literatur und Theater*), untersuchen Neuschreibungen von Geschlechts- und Sexualitätskonzepten in literarischen Werken und Theaterproduktionen aus verschiedenen lateinamerikanischen Regionen wie Kuba, Nicaragua, Puerto Rico und der Dominikanischen Republik. Doris Wieser hinterfragt in diesem Kontext das Potenzial der Science-Fiction anhand von Werken wie *El país de las mujeres* (2010) von Gioconda Belli und *La mucama de Omicunlé* (2015) von Rita Indiana sowie der Kurzgeschichte *Boreales* (2012) von Yolanda Arroyo Pizarro. Sie interpretiert diese nicht nur als klassische Science-Fiction, sondern auch im Rahmen von ‚Speculative Feminism‘ (Donna Haraway), eine Form feministischen Denkens, die sich auf Science Fiction, Technologie und posthumane Theorien stützt, um alternative und zukunftsorientierte Geschlechterkonzepte zu erforschen. Isabel Araújo Branco analysiert Bellis Roman *Sofía de los presagios* (1990) im Kontext von weiblichem, irdischem und magischem Einfluss sowie menschlicher Kräfte zur Veränderung, und stützt sich dabei auf feministische und subalterne Studien. Im Genre des Theaters untersucht Francesca Negro das Studio *Teatro Macubá* in Santiago de Cuba und dessen Darstellung der Situation Schwarzer Frauen in der kubanischen Gesellschaft, wobei sie die Rolle des Körpers und die gemeinschaftliche Ästhetiken hervorhebt.

Die vierte Sektion, *Espacios plurales, cuerpos emergentes* (*Plurale Räume, neue Körper*), behandelt Geschlechtsidentitäten jenseits des binären Schemas und deren Verbindung zu feministischen Bewegungen in Medien aus Argentinien, Brasilien und Kuba. Ana Troncoso analysiert den argentinischen Film *El último verano de la Boyita* und zeigt, wie heteronormative Systeme, Klassismus und Rassismus, die Charakterbildung beeinflussen können. Der Analysegegenstand von Janek Scholz und Jasmin Wrobels Artikel ist Laerte Coutinhos Darstellung transidenter Personen und deren subversives Potenzial in ihren neuesten Arbeiten. In diesem Rahmen thematisieren Ana Nenadovié und Luciana Moreira die Repräsentation weiblicher Schönheit in Kuba, analysieren das Märchen *Miel de ciruelo* und den Hip-Hop von *Lxs Krudxs*, um auf Abweichungen vom traditionellen Schönheitsideal hinzuweisen und veränderte Repräsentationen von Geschlechtsdiversität zu betonen.

Die fünfte Sektion, *Desencuentro colonial: género y sexualidad* (*Koloniale Missverständnisse: Gender und Sexualität*), behandelt koloniale Vergangenheiten und ihre Auswirkungen auf Geschlecht und Sexualität in Brasilien und im Kontext des Maya-Mythos *Popol Vuh*. Guido Arruda Mendonça untersucht die Darstellung von Homosexualität und Transvestitismus im kolonialen Brasilien, einer Epoche, in der die Inquisition bereits im 18. Jahrhundert Sodomie als unbenennbares Verbrechen verurteilte. Unter Berücksichtigung von Machtverhältnissen analysiert er unterschiedliche sexuelle Praktiken und Bezeichnungen bei verschiedenen ethnischen Gruppen. In diesem Kontext betrachtet Rubén de J. Solís Mecalco den Maya-Mythos *Popol Vuh* aus einer postkolonialen und geschlechterkritischen Perspektive und stellt nicht-binäre Wesen in den Mittelpunkt. Er rekonzeptualisiert diese Figuren im Rahmen der Maya-Kosmologie, in der Geschlecht und Religion eng miteinander verknüpft sind und ihre Funktion im kosmischen Zyklus finden.

A flor de cuerpo konzeptualisiert den menschlichen Körper als Instrument der Resistenz und als Keimzelle eines politisch motivierten Kunstsubjekts. Durch ein breites Spektrum an Fallbeispielen aus diversen geographischen und sozialen Kontexten leistet es einen substanzialen Beitrag zur Dekonstruktion homogenisierender Tendenzen und hebt die Individualität in der Ausbildung von Geschlechteridentitäten hervor. Zudem artikuliert der Band Gegendiskurse, die etablierte hegemonial-westliche Denkmuster als nicht-universal gültig entlarven. Hervorzuheben ist die Abkehr von einem hegemonialen *Schreiben über den Anderen*. Anstatt eines vertikalen Beziehungsgefüges, in dem postkoloniale Akteur*innen den Süden vereinfacht darstellen, präsentiert der Band eine Epistemologie des Südens, die sich mit der Gendervielfalt aus südlicher Perspektive auseinandersetzt. Dies impliziert ein *Schreiben des Anderen* und ein partizipatives *Schreiben mit dem Anderen*. *A flor de cuerpo* kann demnach exemplarisch als Referenzwerk für zukünftige Forschungen fungieren, insbesondere aus südlich-lateinamerikanischer Sicht, und markiert einen innovativen Ansatz im Kontext des *Writing Back* (Gayatri Spivak 1988 und bell hooks 1989), im Reagieren auf etablierte, hegemoniale Narrative und Geschlechterkonzepte. Somit fördert es einen transversalen Dialog zwischen dem globalen Süden und Norden, und trägt zu einer Diversifizierung des kulturellen, sozialen und emotionalen Raums bei.

Weiterführende Literatur:

- Alcántara, Manuel, Mercedes García Montero und Francisco Sánchez López, Hg. 2018. *Memoria del 56.º Congreso Internacional de Americanistas. Volumen XVII. Movimientos sociales*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Castro Sánchez, Ana María. 2021. "Activismo feminista desde el arte: un Análisis con activistas y artistas femeninas colombianas." In *A flor de cuerpo. Representaciones del Género y de las Disidencias Sexo-Genéricas en Latinoamérica*, herausgegeben von Luciana Moreira und Doris Wiesner, 31–56. Madrid: Iberoamericana.
- Didi-Huberman, Georges, Hg. 2017. *Levantes*. São Paulo: Ed. SESC SP.
- Haraway, Donna. 2016. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham/London: Duke University Press.
- hooks, bell. 1989. *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. Boston, Mass.: South End Press.
- Lugones, María. 2014. "Colonialidad y Género: Hacia un Feminismo Descolonial." In *Género y Descolonialidad*, herausgegeben von Isabel Jiménez-Lucena, María Lugones, Walter Mignolo, und Madina Tlostanova, 13–42. Buenos Aires: Del Signo.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2008 [1988]. *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und Subalterne Artikulation*, übersetzt von Alexander Joskowicz und Stefan Nowtny, 21–118. Wien: Turia + Kant.
- Wieser, Doris. 2018. CfP: Representaciones del Género y de las Identidades Sexuales Disidentes en el Mundo Iberoamericano: Literatura, Cultura y Cambio social (ICA, Salamanca 2018). Romanistik.de: <https://www.romanistik.de/aktuelles/2633>.

The logo is a stylized, black, abstract graphic. It features a large, open circular shape at the top right, with a small dot inside. Below this, a thick, curved line descends and then turns sharply to the left, ending in a hook-like shape. The entire graphic is composed of simple, bold black outlines.

Soprapunto

Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Amérikas und der iberischen Halbinsel
Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica
Journal for the Arts and Culture of the Américas and the Iberian Peninsula
Revista de História da Arte e a Cultura das Américas e da Península Ibérica