



# Género y equidad

Boletín de la BCN

136

Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación. -- Año 1, n.º 1 (1918)-  
Año 11 (1929) ; 2.ª época, Año 1, n.º 1 (mayo 1932)-Año 2, n.º 6 (oct.1934) ;  
[3.ª época], n.º 1 (sept./oct. 1934) . -- Buenos Aires : Biblioteca del  
Congreso de la Nación, 1918- .  
v. ; 25 cm.

ISSN 0004-1009.

1. Biblioteca del Congreso - Argentina - Publicaciones Periódicas. I.  
Biblioteca del Congreso.

# **Género y equidad**

Boletín de la BCN n.º 136

ILUSTRACIÓN

*Sin título*, Ro Ferrer (2023)

DIRECTOR RESPONSABLE

Alejandro Lorenzo César Santa

COMPILADORES

Nicolás González Galatoire, Marta Palchevich y Ana Laura Rivara

DISEÑO, COMPAGINACIÓN Y CORRECCIÓN

Subdirección Editorial

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Dirección Servicios Complementarios

Alsina 1835, 4.º piso. CABA

Las opiniones, ideas, doctrinas, conceptos y hechos aquí  
expuestos, son de exclusiva responsabilidad de los autores.

© Biblioteca del Congreso de la Nación, 2020

Av. Rivadavia 1850, 3.º piso. CABA

Registro DNDA N.º 5342086

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

Mayo 2023

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

ISSN 0004-1009

# Las calles son nuestras, las imágenes también

*Paola Cortes Rocca*

La historia del movimiento de mujeres está tejida con cruces. Cruces entre las luchas de las sufragistas, los movimientos sociales y populares, las pequeñas interferencias en el relato patriarcal ocurridas en la vida cotidiana o incluso en los medios masivos de comunicación, la insistencia de abogadas y penalistas, el compromiso de educadorxs y también la potencia de la literatura y el arte para diseñar otros mundos posibles en el presente de la desigualdad. De ahí que el feminismo contemporáneo sea también una marea de sedimentos que cubren diversos ámbitos —la universidad, el museo, la calle—, inflexiones y vocabularios —los del lxs jóvenes y su insistencia en la inclusividad, los del activismo, la filosofía, las ciencias sociales, así como los de la comunicación, la literatura y las artes visuales—. El carácter masivo y global de la marea feminista en la actualidad, nos obliga a hablar de **feminismos** en plural, con autodefiniciones, legados y agendas diversas. Algunos sostienen una agenda más o menos clásica (violencias, derecho al aborto, etc.), otros proponen que no hay revuelta feminista si no es en alianza con diferentes alteridades, desde el activismo popular hasta las disidencias (sexuales, entre otras), otros que creen que el feminismo es una herramienta de análisis del presente desde el cual abordar cuestiones más amplias, que van desde el endeudamiento hasta la crisis ambiental.<sup>1</sup>

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

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

articulan como dispositivo orientado hacia la transformación de experiencias, cuerpos y lenguajes.

En las páginas que siguen, quiero detenerme en el tipo de visualidad que ha generado la movilización feminista y para eso, elijo empezar por esta imagen [Fig. 1].<sup>2</sup> Es una foto que señala su inédita masividad. Si bien los movimientos de mujeres tienen una larga historia que comienza en el siglo XIX alrededor de la lucha por el acceso a derechos como la educación y el sufragio, se enlaza con las luchas revolucionarias de los años 70 y los interrogantes acerca de la performatividad de los cuerpos en los años 80 y 90,<sup>3</sup> lo que marca nuestro presente es este carácter masivo, que define un nuevo internacionalismo —que viene del Sur global— y que articula una intervención simultánea en los espacios públicos y digitales.

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

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

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

Empiezo por esta imagen porque sintetiza en primer lugar, el cambio de vocabulario en la periodización (desde las olas, la primera ola, la segunda, etc.) a la marea. Me interesa esta metafórica líquida que subraya el carácter multiforme o rizomático del movimiento, con sus momentos de territorialización (literalmente, la fuerte impronta de lo territorial que se da sobre todo en el Sur) y desterritorialización que le permite infiltrar lugares (simbólicos y enunciativos pero también concretamente espaciales, como en este caso). Subraya además esa dimensión estratégica —*pilla* o *pícara*— para adaptarse rápidamente y aprovechar los cambios de coyuntura y las nuevas tecnologías de registro visual.

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

En las imágenes que circularon en los medios, ese carácter multitudinario, referencial y argumentativo, se exhibe con insistencia. Sin embargo, funciona como antesala o prólogo de un modo más o menos estable que caracteriza a los modos de visibilizar la ocupación del espacio público por parte de los feminismos contemporáneos. Es algo así como un punto de partida para empezar la conversación; opera como el plano secuencia que abre una narración cinematográfica, que luego da lugar a otro tipo de imágenes. Me refiero aquí a las imágenes tomadas al ras del suelo, captadas con cámara en mano y desde el interior mismo del grupo a fotografiar. En esta foto de Lina Echesuri, por ejemplo, un conjunto mujeres jovencísimas son tomadas en lo que Cartier-Bresson llamó el “momento decisivo” [Fig. 2]. La imagen exhibe aquello que el cofundador de Magnum, instaló en el centro de la tarea del fotoperiodismo: la captura de ese instante, efímero y espontáneo, que captura “el sentido de un acontecimiento así como una precisa organización formal que le da su expresión adecuada” (Cartier-Bresson, 2015). El cuerpo de la fotógrafa reproduce la posición de las chicas: está entre ellas, sentada o arrodillada. Y es esta implicación que no es solo ideológica sino corporal

la que hace posible el contrapicado que diseña el espacio visual. La arquitectura visual se organiza a partir de dos núcleos: el primero, fuera de foco pero perfectamente centrado y al pie de la imagen es el teléfono celular rosa que concentra la mirada de la mayoría de las jóvenes; el segundo, fuera de campo y a espaldas de la fotógrafa, es el punto al que se dirigen los ojos de todas las que no están mirando el celular, las chicas en cuclillas en la primera fila, la joven de pelo rojo y pañuelo verde, las cabezas que se asoman sobre la mitad derecha de la imagen. En el centro de la foto, destacada por la iluminación natural, una chica de rostro muy blanco confirma esta doble centralidad de la composición: su cuerpo se encorva hacia el celular y su mirada se dirige a ese punto exacto fuera de campo al que miran todas las demás. Ese punto fuera del campo de la imagen es, sin dudas, otra fuente de información, incluso quizás otra pantalla aunque de mayor tamaño que la del celular. Ambos núcleos concentran las miradas, expectantes por los resultados de la votación en la Cámara de Diputados que en junio de 2018 le dio media sanción a la ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo.

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

El momento preciso de Echesuri es más que un instante metonímico de la movilización *à la* Cartier-Bresson; es también ese punto de quiebre que resignifica el *hasta-ahora-presente* para desplazarnos hacia el *presente-ya* y anunciar así un tiempo por venir. La foto captura ese instante en el que todo cambia vertiginosamente y se abre un tiempo nuevo. Lo hace —tal como lo advierte Walter Benjamin— apoderándose “de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro” (Benjamin, 1986: 51), es decir, capturando un presente para el futuro, para que en el futuro sea interpretado como acontecimiento, como momento histórico y punto de quiebre de una temporalidad homogénea.

Nunca entendemos por completo que algo está pasando o que estamos inmersas en algo que podríamos llamar momento histórico; si algo nos habilita esa percepción, esa capacidad de darle sentido a lo que ocurrió —incluso si fue hace un segundo— es justamente el recuerdo y la posibilidad de narrar, es decir, darle sentido a esa experiencia que se tuvo o se acaba de tener. Ese sentido nunca es

individual, siempre implica lo colectivo, la participación en algo donde también hubo otras, donde se forjó algún tipo de comunidad. La visualidad desempeña una tarea fundamental en ambos sentidos: inscribe cada cuerpo junto a otro, lo fija en una toma colectiva y a su vez, inserta ese momento preciso —en su doble valencia, metonímica y de visagra temporal— en una serie de otros momentos, para articular una narrativa común.

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

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

Vuelvo sobre la imagen [Fig. 2] para señalar en el centro del cuadro, no solo la emoción contenida de la chica que se tapa la boca, sino también el celular rosa que está ahí, borroso e imbatible. La imagen de Echesuri tiene como condición la reproductibilidad técnica, es ella misma una foto sacada con una cámara —seguramente digital—, pero lo que muestra es que los celulares no son solo fuente emisora de información, sino también —y casi a la par en términos de uso— cámara portátil engarzada en la vida cotidiana. La foto subraya la materialidad de

la imagen, la historia de sus soportes o su dimensión técnica. Nos dice que estamos en la era de la inmediatez visual y en el que el género protagónico es la *selfie*, esa modelización de la imagen en la que un sujeto —colectivo y político— toma las riendas del modo en que quiere ser representado, sabiéndose partícipe y gestor, en el instante mismo de la toma, de un acontecimiento histórico. De algún modo, todas estas imágenes son variantes, devenires y transformaciones ya no del retrato, sino de la *selfie* [Fig. 4], como parece sintetizarlo una imagen de Lucila Quieto. Atender a esa materialidad visual, a las peculiaridades técnicas que no son una mera correa de transmisión de imágenes, implica advertir un modo de existencia de lo visual que pivotea en una autorrepresentación autogestionada, nacida para ser compartida de inmediato y de manera novedosa como intervención simultánea en el mundo físico y en el foro virtual, es decir, simultáneamente en lo más local y en la aldea global. Esta autogestión de los acontecimientos y de su representación es también un modo de activismo colectivo. Grupos como Emergentes, Mafia y miles de fotógrafas profesionales militan los modos de circulación de lo visual, participan del movimiento de mujeres poniendo el cuerpo en la calle y las imágenes en las redes.

Una peculiaridad de esa visualidad feminista es la producción de un archivo propio que arranca la belleza, el arreglo corporal y la fiesta de las garras del mercado [Fig. 5]. Son imágenes de la juventud y la alegría, de la sororidad y la fiesta que se le disputan tanto a discursos y prácticas que los convierten en mercancía adocenada, como a las formas tradicionales de la política. Los modelos tradicionales de la militancia latinoamericana intentaban convencernos de que la política era un asunto no solo serio sino también austero, vinculado al sacrificio en el presente en post de algo que vendría después (con la revolución, la patria socialista o la dictadura del proletariado). El feminismo revoluciona la imagen y el cuerpo de la política al mostrar que ese futuro es ahora, que transcurre en el presente, en la calle y en el presente de los cuerpos en la calle. Y que por supuesto, lejos de postergar el goce, lo autoriza, ahora [Fig. 6]. No es una cuestión menor, las mujeres sabemos que esa retórica sacrificial (que tiñe la maternidad y el amor, el trabajo y la domesticidad) es parte de una estrategia de dominio que no se esfumará luego, sino que debe terminarse ya mismo. Por eso, retomo aquí esa relación con la temporalidad que mencionaba antes como modificación del tiempo de la fotografía para conectarla ahora con una alteración de la politicidad misma del tiempo. Como lo advierte Verónica Gago (2020), el feminismo desmantela el binarismo entre reforma y revolución y propone un nuevo modo de intervención política que ya no divide entre medios y fines, reforma y revolución,

ahora y porvenir.<sup>4</sup> Se trata de una acción en el presente de los cuerpos, algo que la consigna “vivir las utopías” sintetiza cabalmente.

Efectivamente, el feminismo es una usina de consignas. Algunas certeras (“al patriarcado lo hacemos concha”, “lo que llaman amor es trabajo no pago”, “la deuda es con nosotrxs”), otras más provisorias y de trinchera (“mi cuerpo, mi decisión”) y las imágenes son el espacio de ese encuentro. Muestran encuentros de cuerpos y cuerpos que están allí no solo para encontrarse, para ocupar la calle y abrumar en términos numéricos. Son, como cualquier cuerpo, cuerpos tomados por el lenguaje, habitados por esos discursos que no solo construyen el género, sino que también —y sobre todo— naturalizan el sexo —este es el aporte más radical de Judith Butler en *Gender Trouble*— y que en la movilización y ocupación del espacio público se materializa y se inscribe sobre la carne. Son cuerpos que tienen algo que decir —por eso están ahí—, pero además, lo llevan como inscripto, como un tatuaje provisorio, sobre el pecho, sobre los brazos. Así, el desnudo es terreno de disputa con la pornografía, la cosmética y la publicidad, que el feminismo recupera para politizarlo de maneras inéditas. Cuerpos estandarte, cuerpos lienzo, cuerpos instalación sobre los que se portan las consignas con las que cada una contribuye a la imaginación colectiva [Fig. 7].

Aquí el feminismo se muestra heredero no solo de los movimientos políticos de fin de siglo XX sino también de las vanguardias de fin de siglo. Y no me refiero únicamente a la vanguardia como operatoria de pasaje de la obra de arte orgánica a los procesos y las experiencias estéticas —proceso que tiene como protagonista a la *happening* de los 60 y 70 y su deriva en la instalación y la performance—, sino también y sobre todo como programática que capaz de politizar las prácticas estéticas y de darle un plus de sentido (o de inminencia) a las intervenciones políticas. Efectivamente, los movimientos feministas se inscriben en el linaje de las vanguardias de fin de siglo, pero agregan, como lo advierte Boris Groys (2016), cierta picardía para infiltrar instituciones y fondos, para llevar adelante reclamos generales y también intervenir en conflictos cotidianos, coyunturales e inmediatos.

Quisiera, entonces, traer aquí algunas imágenes de dos intervenciones del colectivo NI UNA MENOS, junto con otros colectivos aliados, en las que se revela esta filiación. La primera es el pañuelazo en la retrospectiva de Nicolás García Urriburu

4. Se trata de un activismo basado en el presente y en la ampliación de derechos de manera situada e inmediata que, a su vez, retiene un horizonte revolucionario y la apuesta por un futuro más justo. Tal como lo explica Gago, “the revolution in bodies, bedrooms, and households comes to situate and project the reach expressed by the slogan ‘We want to change everything!’ That desire for revolution, experienced a tremor in social relations, which are transformed in all spaces by forms of defiance, affirms that the time of revolution is now (and not a distant goal). Therefore, the two planes are not experienced in opposition to one another. I insist action is not divided between reform or revolution. There is a simultaneity of temporalities that do not function in disjunction.” (Gago, 2020: 152-153).

en el Museo de Bellas Artes de 2018 [Fig. 8]. Una de sus obras más emblemáticas de García Urriburu es *Venecia verde*. Excluido de la Bienal de 1968, produce una acción marginal y tiñe los canales de la ciudad. Ese gesto levemente excéntrico para el arte de los 70 que alertaba ya en ese momento sobre la catástrofe ecológica y que tomaba el verde como marca de una presencia latinoamericana se canoniza y se apacigua 40 años más tarde cuando la obra se exhibe en el museo lo cual suscita —más allá de los esfuerzos curatoriales— una recepción más autónoma. En el contexto de las intervenciones en favor de la sanción de la ley de aborto, un grupo de mujeres reacciona a la intervención de García Urriburu, ante la mirada escandalizada del espectador burgués del museo. Ese *reenactment* —esta nueva puesta en acto que a su vez, es una reactivación o una nueva vida de la experiencia estética— postula que esa acción en Venecia no ha terminado y se revitaliza cuando el verde se reapropia y se resignifica bajo el signo de la lucha biopolítica que libra el feminismo respecto de los derechos de reproducción.<sup>5</sup> Se trata aquí de otro tipo de visualidad, en diálogo con la anterior. Las fotografías funcionan como registro o documentación de una visualidad viviente, de un espectáculo que se experimenta y se visibiliza en los dos sentidos del término, se da a ver como tal y subraya o hace visible, es decir, perceptible, materia de debate público, una cuestión que parecía relegada.

En el marco de esa lucha por visibilizar también planeamos algo que se llamó #Operación\_Araña y que se propuso ocupar la red de transporte subterráneo de Buenos Aires. El título de la intervención retomaba la última frase de Pizarnik —reescritura de un poema de Borges—, que dice “en el centro puntual de la maraña, yo la araña” y así reinscribía un Yo colectivo sobre la maraña del transporte urbano y la vida cotidiana para arañarlo. En el contexto de esas acciones que se hicieron sorpresivamente pero con mucha organización y trabajo previo, incluida las alianzas con muchos grupos, entre ellos las Metrodelegadas, se rebautizaron las estaciones, produciendo palimpsestos urbanos como el registrado por Alfonso Sierra, parte de la cobertura colaborativa que conformaba la acción. También había grupos que evocaban las acciones de los vendedores de los viejos canillitas de diarios que no solo repartían diarios sino que también

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

gritaban sus títulos pero ahora, explicitando el carácter falaz de la palabra que circula en los medios.<sup>6</sup>

La *performance* —cuya dimensión de “imagen viviente” es la que aquí me interesa— tiene en el feminismo, una dimensión doble. Por un lado, se trata de la *performance* como dispositivo o formato que habilita una experiencia comunitaria en la que no hay invitados a la fiesta de la sororidad, sino que abre un espacio en el que se superponen la participación, la producción y el diseño de esa experiencia. Por otro, avanza un paso más sobre esa definición para transformar las *performances* estéticas y reformular el modo en que las pensamos. No se trata solo de la *performance* como puesta en escena, *reenactment* o dispositivo, sino como concepto clave en el sentido teórico-crítico. Vuelvo al comienzo entonces, el feminismo es una revolución epistemológica que propone una concepción performática de la subjetividad y de la acción política. Esa dimensión performática en el sentido en el que lo plantea la pragmática y lo releen Butler y Spivak (2009) pone en escena la diferencia entre tener un derecho y ejercer un derecho al reclamarlo o considerar como punto de partida el derecho a tener derechos. Me interesa justamente esta idea para pensar una transformación que no solo muestra o enuncia reclamos, no solo pide el ingreso a un estado de derecho sino que los ejerce en el acto de tomar la palabra o la imagen. Esa dimensión performática, ese hacer cosas en y con las palabras y las imágenes repite de otro modo la consigna “vivir las utopías”. La narrativa feminista que componen las imágenes fijas y vivientes dice: *este es el mundo que queremos y no lo solicitamos, lo estamos haciendo y viviendo, aquí y ahora.*

6. Para un mayor desarrollo de #Operación\_Araña, ver Cortes Rocca y Palmeiro (2022).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

## Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter (1996). "Sobre el concepto de historia". *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago, Arcis-Lom.
- Butler, Judith (2007). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. Hay traducción de Antonia Muñoz: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- Butler, Judith y Gayatri Chakravorty Spivak (2009). *¿Quién le canta al estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*, Buenos Aires, Paidós. Traducción de Fermín Rodríguez.
- Cartier-Bresson, Herni (2015). *The Decisive Moment*. Göttingen, Steidel. Publicado originalmente con el título *Images à la Sauvette* (Paris: Verve, 1952).
- Cortes Rocca, Paola y Cecilia Palmeiro (2022). "#Operación Araña: Performance and Feminist Avant-garde", *Liminalities. A Journal of Performance Studies* 18.3. <http://liminalities.net/18-3/>
- Gago, Verónica (2020). *Feminist International*, New York, Verso.
- Groys, Boris (2016). "Sobre el activismo en el arte". *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires, Caja Negra. Traducción Paola Cortes Rocca.
- Ludmer, Josefina (1985). "Las tretas del débil". *La sartén por el mango*. Patricia Elena González y Eliana Ortega (comps.), Puerto Rico, El Huracán.
- Mitchell, W. J. T. (2002). "Showing seeing: a critique of visual culture". *Journal of Visual Culture*, 1(2), 165-181. Hay traducción de Pedro Cruz Sánchez: "Mostrando el ver. Una crítica de la cultura visual", *Estudios visuales* 1 (2003), 17-40.
- Schneider, Rebecca (2011). *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, New York, Routledge.