

“Soñar nuevas realidades”: modos de acción del colectivo Vibramujer¹

Giulia Specht (*Universität Rostock*)

Introducción

Desde la primera movilización masiva bajo la consigna “Ni una Menos”, en el año 2015, el número de las expresiones artísticas feministas en la vía pública ha ido en aumento. Partiendo desde esta observación, el siguiente trabajo está inspirado en la enorme creatividad y vitalidad con la que mujeres y disidencias ponen el cuerpo y ocupan el espacio urbano durante marchas feministas como el 8M o el 3J. Además del maquillaje con *glitter*, la escritura de consignas en el cuerpo, los bailes, los cantos, y la pintada de grafitis o estenciles; nos referimos a las intervenciones artísticas en el espacio público de la ciudad de Buenos Aires con el fin de visibilizar algunas de las violencias y discriminaciones que sufren cotidianamente las mujeres y disidencias, o para formular visualmente sus reclamos de justicia.

Fue en este contexto, al calor de la creciente visibilidad del movimiento feminista en las calles, en el que Johanna G. Novarin salió por primera vez a la calle para filmarse bailando y compartir la experiencia a través de sus redes sociales. Por la gran repercusión que tuvo su video, fundó en marzo de 2017 lo que hoy es el colectivo Vibramujer. Desde su fundación hasta la fecha, este ha realizado gran cantidad de intervenciones artísticas en el espacio público utilizando elementos de las artes visuales y escénicas, e inspirándose en ideas de la teoría eco-feminista.² Sobre todo la apuesta

1 El material empírico aquí expuesto forma parte de mi trabajo de campo, en el marco de una investigación doctoral en la que propongo analizar intervenciones artísticas feministas dentro del espacio público como apuestas colectivas para establecer tanto formas de visibilización y representación como estrategias de empoderamiento. La mayoría de las entrevistas tuvieron lugar entre febrero y marzo de 2022 en Buenos Aires. También fueron incluidas aquí las realizadas de forma virtual desde Berlín en noviembre y diciembre de 2021 como también en abril y mayo de 2022.

2 Para nombrar sólo algunas de ellas: “En guardia” (2018), “Pulso” (2019), “La próxima soy yo” (2021), “Portal” (2021), “Están debajo de la alfombra” (2021), “Bomba Semilla” (2022). En todas estas acciones se ve una apuesta política y la expresión de la misma. Sin embargo, son pocas las publicaciones académicas que den cuenta del rol que juega el arte en proyectos políticos feministas. Un ejemplo son las investigaciones

de sanar juntas las heridas del patriarcado apunta a la colectivización de la experiencia personal para ponerla en un contexto más general donde se revelan estructuras de poder establecidas que buscan transformar a través del arte. A dichas acciones estético-políticas se las llama *performances*. Por un lado, usamos el término como categoría nativa ya que emerge del propio campo de estudio en el que las integrantes de Vibramujer se refieren a su práctica artística como *performance*. Por otro lado, retomamos las conceptualizaciones del término de Diana Taylor (2011, 2015) y Richard Schechner (2002) ya que estas resultan fructíferas para el análisis dado que las y los investigadores destacan este modo de intervenir, ritualizado por el uso del cuerpo y la emergencia de encuentros afectivos capaces de generar sentimientos compartidos que fortalecen lo colectivo.

Las *performances* de Vibramujer abordan diferentes temáticas como el deseo y la sexualidad, junto con las violencias que sufren las mujeres y disidencias, y que buscan transformar en un proceso de colectivización. Con sus acciones intervienen la calle y el espacio público, donde los cuerpos de las personas participantes están expuestos a un público casual. Uno de los elementos centrales de todas las acciones es la puesta en común, tanto al comienzo como al final, donde se abre un espacio para la enunciación y la escucha. En este sentido podemos ver tanto la apuesta de exponer estéticamente en el espacio público temáticas que antes pertenecían al espacio privado, como estructuras colectivas que sustentan a esa apuesta. Las integrantes y participantes son en su gran mayoría mujeres cis, que acorde a cada acción llevan ropa específica y objetos simbólicos. Por el lugar y la estética de cada *performance* pueden aparecer también referencias directas o indirectas a la última dictadura cívico-militar en Argentina, y a la lucha contra ella.

En este artículo se analiza una de las *performances* de Vibramujer como experiencia colectiva para preguntar: qué sentidos y afectos surgen de la *performance*, y de qué manera influyen en la construcción de una experiencia colectiva ¿Qué se habilita con la experiencia colectiva? En efecto, el arte performático feminista como experiencia colectiva tiene la capacidad no solo de denunciar y hacer visible desigualdades y violencias, sino también la de crear un espacio seguro y de empoderamiento que fortalezca a la colectividad y genere agencia colectiva.

de la socióloga Ana María Castro Sánchez (2018, 2019) que lo ha trabajado extensivamente en su contexto local colombiano.

Para dar cuenta de la potencialidad política que tienen el arte y la colectividad en proyectos feministas, se explorará las emociones y los afectos³ que emergen desde y circulan entre los espacios elegidos para la *performance*. El “estar juntas” en el espacio público interpela en este sentido desde lo sensible, y propone transformaciones a nivel micropolítico.

Arte y política: posibilidades y tensiones

Relacionar el arte con la política no es nada nuevo. Hay muchos ejemplos, tanto históricos como contemporáneos, que muestran el uso de medios artísticos y estéticos por parte de actores políticos y movimientos sociales para visibilizar demandas o movilizar a las masas (Bogerts 2017). Siguiendo a Chantal Mouffe (2007, 4) podemos entender arte y política como dos esferas inseparables, ya que la política siempre tiene su dimensión estética y el arte su dimensión política. La pregunta no sería entonces si el arte es o no es político, sino de qué manera aporta a cuestionar las relaciones de poder o —al contrario— a su reproducción. Partiendo de estas observaciones, una cantidad de investigaciones académicas han propuesto conceptualizaciones que elaboran el vínculo entre arte y política, así como las posibilidades y las tensiones que surgen de esta unión para reflexionar acerca de cómo las acciones estético-políticas desafían tanto a las instituciones del arte como a las instituciones políticas.⁴ En este sentido, se establecieron términos como “activismo artístico”, “arte activista”⁵

3 Para el análisis de las intervenciones artísticas, la afectividad empieza a cobrar cada vez más importancia (Proaño Gómez 2021; Verzero 2022; Mader 2018). Sin embargo, no me quiero detener en este artículo en las conceptualizaciones de “emoción” y “afecto”. Basta aclarar que se entienden las emociones como manifestaciones de los afectos que pueden ser nombradas y articuladas mientras que los afectos son más bien procesos menos perceptibles y descriptibles, que atraviesan los espacios (Mader 2018, 80). Ambos confluyen en la producción de un orden social (Mader 2018; Ahmed 2004) donde habilitan además la emergencia y circulación de saberes (postulando de esta manera la emocionalidad —y no la racionalidad— como fuente de conocimiento). Las emociones descritas por las intérpretes de cada *performance* son en este sentido expresiones de los afectos que aportan a crear “atmósferas afectivas” (Anderson 2014) que se traducen después en espacios seguros.

4 Para nombrar solo algunas referencias de investigaciones que abordan esta relación: Polti (2022), Castro Sánchez (2018, 2019), Bogerts (2017), Delgado (2013), Longoni (2011).

5 Ana Longoni agrupa bajo el término “activismo artístico” “producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político” (Longoni 2011, 43). Marcelo Expósito *et al.* a su vez utilizan el término para marcar que es “el activismo lo

o el neologismo “artivismo”⁶ que da cuenta de la unión de una práctica artística (arte) y una práctica activista (activismo). Los límites de las definiciones son permeables y fluidos, y las investigaciones han puesto el foco en diferentes aspectos. Sin embargo, lo que muestran en común los trabajos es la relevancia que puede tener el arte para el activismo político y los movimientos sociales. Como dice la investigadora Ana María Castro Sánchez, “el arte tiene la capacidad de movilizar tanto individual como colectivamente” y “contiene una potencia que logra no solo mostrar, transmitir, sino incluso incidir en transformaciones sociales” (Castro Sánchez 2018, 17). Siguiendo esta línea de trabajo, aquí se entiende a las intervenciones artísticas feministas como apuestas políticas que, al llevarse a cabo en el espacio público históricamente negado a las mujeres, lo resignifican como escenario artístico y político. De esta manera amplían el campo de lo que se entiende tradicionalmente como la política, y habilitan el acceso tanto al arte como a la política.

Las integrantes de Vibramujer emplean el término *performance* para referirse a sus intervenciones. Por un lado, destacan la centralidad del cuerpo y las experiencias que se inscriben en él. Para ellas el cuerpo representa el estar en el mundo, y es donde se materializan las diferentes realidades. Entonces, considerando al cuerpo como materia prima de la *performance* (Taylor 2011, 12), la intervención se inscribe, como también argumenta Diana Taylor, de forma directa “en los contextos, luchas o debates políticos en que viven” (Taylor 2015, 115) las intérpretes. Además, es a través del

que prima permitiéndonos al mismo tiempo subrayar la dimensión ‘artística’ de ciertas prácticas de intervención social”, y lo priorizan para evitar que se entienda el “activismo” como “adjetivo o apellido del ‘arte’ algo que puede sugerir, según las y los autores, el término “arte activista” (Expósito *et al.* 2012, 43). Manuel Delgado, sin embargo, ha investigado “la estetización de luchas sociales en contextos urbanos” empleando tanto el término “arte activista” como “artivismo” destacando la combinación de “un lenguaje artístico novedoso con una propuesta política transformadora de la realidad” (Delgado 2013, 69).

6 En el libro *The Chicana/o Cultural Studies Reader* (Chabram-Dernersesian 2006) se introduce el término en la literatura anglófona para referirse a la relación entre arte y activismo en la cultura chicana. En el artículo “Chicana/o Artivism: Judy Baca’s Digital Work with Youth of Color” (2008), Chela Sandoval y Guisela Latorre lo definen como “a hybrid neologism that signifies work created by individuals who see an organic relationship between art and activism” (82). En dicho artículo se enfocan en un artivismo digital llevado a cabo por la muralista y activista chicana Judy Baca, y jóvenes “who are vested in the convergences between creative expression, social activism, and self-empowerment” (82). Especialmente la componente del “self-empowerment”, es decir la posibilidad de auto-empoderarse, es también parte esencial de las intervenciones llevadas a cabo por Vibramujer en Buenos Aires.

cuerpo que se visibilizan dichas realidades, que muchas veces tienen que ver con violencias sufridas e historias de control y sometimiento. La *performance* borra de esta manera “las fronteras entre actos artísticos y el drama cotidiano de la vida ‘real’” (Taylor 2011, 9) y en este sentido “viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición” (Taylor 2011, 8). En una entrevista realizada para esta investigación Johanna G. Novarín, fundadora de Vibramujer, describe la práctica de hacer *performances* como la posibilidad de “construir de otra manera, de volver a soñar nuevas realidades”; y gracias a la memoria de los cuerpos es posible que “hoy estemos construyendo futuro”. Por otro lado, las integrantes de Vibramujer marcan que la acción es una construcción colectiva, que se genera con otras y no en soledad. “Nada es sola [...] Cada una da quién es de sí para potenciar lo que estamos creando entre todas”, dice una de las integrantes del colectivo, poniendo el foco sobre procesos de producción colectiva más allá del resultado final — algo que Nina Felshin describe como característica para las prácticas de un activismo cultural (Felshin 2001). La producción colectiva está ligada, asimismo, a sentidos de pertenencia, como a la emergencia y la circulación de emociones y afectos, fortaleciendo lo colectivo.

Entonces vemos en la forma como denomina y desarrolla sus acciones Vibramujer la apuesta de incentivar pequeñas transformaciones a través del encuentro con las compañeras y el armado colectivo de una *performance* que se lleva a cabo en el espacio público. Además, se presenta como posibilidad de articular un discurso propio del colectivo que se situaría por fuera del discurso hegemónico. A continuación presentaremos la *performance* “Bomba Semilla” para analizar a partir de este caso las posibilidades que abren tanto la experiencia colectiva como los afectos que surgen de ella.

Asemillarse y ser semilla

Antes de conocer personalmente a las integrantes de Vibramujer, una intervención de ellas ya me había interpelado afectivamente. Con piel de gallina y sin conocerlas me dieron ganas de abrazarlas. Esto había ocurrido el 8 de marzo del 2021 cuando, en el Congreso de la Nación en Buenos Aires, presentaron la *performance* en la que catorce mujeres llevaban fotos en blanco y negro con la propia cara bajo la frase “La próxima soy yo”. Me impactó la firmeza con la que llevaban los carteles y la certeza escalofriante con la que decían que la próxima podrían ser ellas mismas, que, por un lado, podrían ser ellas las muertas o víctimas de un femicidio pero que,

por otro lado, iban a dar la batalla. La acción se inscribe en la misma línea de lo que muchas veces se lee en los carteles en las marchas feministas: “Si no vuelvo rompan todo”. La posibilidad de no volver, de ser asesinada, se presenta así como una realidad asumida y expuesta pero al mismo tiempo y a través de la construcción colectiva, se genera la posibilidad de sanación y de vida.

Al estar segura de que este tipo de intervenciones en el espacio público eran algo más que la simple visibilización de violencias y demandas, me propuse indagar en el trabajo de ese colectivo. Después de un primer contacto a través de las redes sociales nos conocimos en Buenos Aires, y Vibramujer empezó a formar parte de mi trabajo de campo. Para entender la eficacia y el potencial político de los lazos afectivos que se generan en cada intervención, me sirvió tomar el caso de la *performance* “Bomba Semilla”.

Antes de llevarse a cabo en el espacio público, “Bomba Semilla” surgió durante el confinamiento a causa del Covid-19. Se planificó como acción digital, con la consigna de encobijarse desnuda en una parte de la propia casa y publicar la foto en redes sociales con el hashtag #semilla. Buscaban de esta manera habitar y “sembrar” los territorios propios —tanto el espacio físico de lo cotidiano, como el cuerpo mismo para borrar fronteras y crear una unión (Vibramujer 2020).⁷ Esto muestra cómo afectó la pandemia a los colectivos y a las organizaciones políticas en general: las acciones artísticas analizadas en mi tesis doctoral están pensadas para llevarse a cabo en el espacio público. La manera de habitar ese espacio se vio fuertemente afectada por la pandemia, hasta que la posibilidad de habitarlo se volvió imposible y los colectivos se vieron forzados a cambiar su manera de actuar (Verzero 2022). La enorme creatividad del movimiento feminista se puso a prueba nuevamente, y surgieron intervenciones que —más que nunca— constituyeron el espacio virtual como un espacio de construcción colectiva en el que “las discusiones políticas se daban de manera tan activa como el plano presencial (o más)” (Verzero 2022).

La *performance* luego fue ampliada y modificada para su presentación en el espacio público, como explica Novarin, con el deseo de “hacer algo más vital y proponer algo vivo frente a la muerte”. Este acto se llevó a cabo por primera vez en Buenos Aires el 8 de marzo de 2022, día del paro

7 En esta *performance* digital que circuló por Instagram participaron más de cincuenta personas de varios países de Latinoamérica, España e Italia. Las fotos tienen entre sesenta y ciento ochenta “me gustas”.

internacional feminista, y se eligió como lugar el Parque de la Memoria.⁸ Luego se realizó también en otras ciudades de Argentina. La propuesta de la *performance* es “plantar”, en un sentido metafórico, *vida* donde la historia o la actualidad han sembrado o siembran muerte. El desarrollo de la *performance* se basa en las etapas reales de una bomba semilla, tal como la describió el agricultor japonés Masanobu Fukuoka en los años 1950.⁹ Este método consiste en una bola de barro que contiene semillas por dentro que, protegidas de las circunstancias climáticas no favorables como el calor o la falta de humedad, brotan recién cuando se dan las condiciones adecuadas para su crecimiento. En su contexto original, tiene por objetivo la plantación específica de arroz. Luego, la idea de la bomba semilla fue retomada por movimientos ecologistas y de guerrilla urbana, para la siembra de plantas en el espacio urbano y su intervención. El colectivo Vibramujer lleva la técnica a un plano performático, donde los cuerpos desnudos de las personas que participan en la *performance* toman el lugar de las semillas y son puestos en escena en el espacio público con el objetivo de, como describen en su página web, “generar el nacimiento de nuevas formas de cuidado, amor y conciencia para exigir y atesorar el derecho a la vida” (Vibramujer 2020).

Además del núcleo de la *performance*¹⁰ —es decir, desvestirse y encobrirse frente al monumento que lleva los nombres de las personas desaparecidas por la dictadura cívico-militar— fue relevante una puesta en común con el formato de “ronda”, previa y posteriormente a la *performance*. En la ronda previa se incluyeron ejercicios de calentamiento para alentarse y asegurarse que todas las personas presentes estuvieran bien y cómodas para avanzar con la *performance*. Se buscaba generar cierta cercanía y contacto

8 Si bien no es el foco de este artículo, queremos señalar que el lugar elegido —fuertemente simbólico y de memoria— hace que sensibilidades presentes se mezclen con sucesos pasados del lugar y también con experiencias individuales pasadas que las intérpretes traen y relacionan con sus realidades actuales. La potencia política viene también de la recontextualización de territorios y los cuerpos en estos territorios. En la tesis doctoral se explora más en profundidad la presencia de luchas pasadas en luchas actuales y el entrelazamiento entre ambas.

9 En Occidente, la técnica se hizo conocida en los años setenta cuando el libro fue traducido al inglés y publicado en Estados Unidos bajo el nombre *One Straw Revolution* (1978).

10 Se puede considerar como el núcleo, ya que es la parte más visible de la *performance*. Se trata de la puesta en escena de cuerpos desnudos, es decir, algo fuertemente asociado con el espacio privado que es puesto en escena en el espacio público. Este hecho significa una irrupción en la vida cotidiana y, en este sentido, puede generar más atención y/o perturbación.

físico: tomarse de las manos, estiramiento con asistencia mutua, y abrazos. La ronda posterior se desarrolla con el objetivo de compartir lo vivido. Las participantes se consuelan, se abrazan, lloran, ríen, se felicitan, y se agradecen. Entonces se genera un ambiente de intimidad, ya que se comparten emociones a nivel tanto anímico como corporal. La ronda final que se dedica explícitamente al propósito de compartir emociones, si bien forma parte de la intervención y se lleva a cabo en el espacio público, ya no está pensada para que haya un público sino que es una apuesta dirigida exclusivamente a las intérpretes.¹¹ Lo primero que se destaca en las entrevistas es la sensación de seguridad que brinda la grupalidad. Entonces, el colectivo en sí es la base de una seguridad que genera confianza y comodidad para abrirse y poder compartir algo íntimo que, una vez enunciado, vuelve a fortalecer la comunidad que se genera en ese momento específico.

Cabe aclarar que las *performances* no siempre se realizan con el mismo grupo de personas. Se suman también mujeres que no se conocían previamente, es decir que no se trata de un grupo de personas que viene trabajando en conjunto sino de un grupo de personas que coinciden en un proyecto dentro de un momento específico. Entonces la seguridad no se da por una confianza ya establecida a través de vínculos o amistades previas, sino que se da en el momento específico de la *performance*. Siguiendo a Clare Hemmings, eso se debe a una “solidaridad afectiva” (Hemmings 2012) que se basa en la suposición de que otras personas presentes hayan hecho las mismas experiencias de “disonancia”. Es decir, se supone que estas personas no cumplen con ciertas normas sociales, o que han sufrido hechos de discriminación semejantes. La presencia y el contacto con estos cuerpos puede transmitirnos una sensación de seguridad y fortaleza. Con el concepto de “solidaridad afectiva” cobran importancia los afectos que nos generan los otros cuerpos, y que según Hemmings son necesarios para una política feminista sustentable y transformadora (Hemmings 2012, 48).

11 Si bien en este capítulo nos enfocamos en los efectos que tiene la participación en la *performance* para las intérpretes, está demás decir que el público y la recepción del mismo merecen ser estudiados y analizados en el contexto de otras intervenciones. Es ahí donde el mensaje puede llegar a personas ajenas, no inmersas en el movimiento feminista. Además, se le atribuye al lenguaje visual tener efectos emocionales y la fuerza para movilizar (Bogerts 2017), lo que hace que pueda lograr mayor alcance. Igualmente en el caso de “Bomba Semilla”, las creadoras de la *performance* advirtieron en varias ocasiones que el foco no está puesto en la “mirada ajena” sino en lo que van transitando ellas mismas.

“Esa experiencia me dio libertad; las chicas me dieron la libertad de expresar mis miedos, esperanzas y deseos, me siento más liviana y también fuerte”, dice una de las intérpretes. Las emociones atravesadas y compartidas durante la *performance* se traducen metafóricamente en “brotos”, es decir, en resultados deseables referentes a la vida misma. La cita expuesta arriba da cuenta de un empoderamiento individual. El “brote” también puede ser una reflexión sobre los modos de relacionarse con otros cuerpos, como muestra el siguiente ejemplo: el acto de desvestirse es altamente simbólico, con la ropa que se cae, el cuerpo pierde la frontera que lo distancia del otro cuerpo y del mundo en general, para entender que “tu cuerpo desnudo también forma parte de este universo, y dejan de sentirse las diferencias como algo que nos pone en un lugar de competición; y eso me lo llevo, esa experiencia va a estar mañana y pasado mañana y, no sé, siempre”. Esto formula Florencia Murno, que se dedica al armado de un registro visual de la *performance*.

De ese sentir surgen emociones como el amor y el reconocimiento hacia el propio cuerpo, pero también hacia los otros cuerpos presentes. En la puesta en común se retoma eso en forma de elogios, de saberse hermosas y respetadas por las demás, superando así la idea de vincularse desde la competencia (como lo sugieren tantas veces las políticas neoliberales). Al “llevarse” la experiencia podemos suponer cierta continuidad de ese sentir, que afectará a sus intérpretes “mañana, pasado mañana” o quizás “siempre”.

A continuación se exponen algunas reflexiones acerca de cómo compartir dichas experiencias y estados de ánimo influye en la construcción de una experiencia colectiva, y a qué construcciones de sentido habilita la misma.

Lazos afectivos y agencia

Si seguimos a las mismas integrantes de Vibramujer, pensando el arte como interpelador y capaz de influir desde lo sensible, las emociones cobran especial importancia. Y efectivamente, como hemos expuesto más arriba, a través de la *performance* se liberan emociones que luego se comparten y —en palabras de una de las intérpretes— dan cuenta “que somos todas las que vivimos esa realidad”. Esta puesta en común, la enunciación y escucha de las emociones y afectos tiene efectos directos sobre la colectividad. En efecto, al encontrarse con historias similares se genera la sensación de no estar solas, y se empiezan a ubicar dentro de una lucha colectiva. El sentir

en la *performance* es, entonces, tanto individual como colectivo. Porque, por un lado, las participantes están solas y se enfocan en su cuerpo y sus sentimientos durante el tiempo que permanecen encobijadas, pero a través de la puesta en común también llegan a ponerlo en contexto con las demás. Esa apertura hacia los otros cuerpos hace que lo íntimo cobre fuerza a través de y en lo colectivo. Al compartir historias y emociones la experiencia se colectiviza.

Como hemos expuesto más arriba, la ronda previa y posterior a la *performance* se incluye conscientemente en la intervención. Este hecho nos da una idea del rol que cobran la colectividad y la idea de compartir emociones, apoyarse y sostenerse mutuamente. La ronda no es algo aditivo, sino algo esencial que habilita el intercambio afectivo entre las intérpretes. Se dirige de este modo a la creación de lazos afectivos por los cuales el grupo de las intérpretes se convierte en una entidad que, en un determinado tiempo y espacio, sostiene la estructura para tener el poder sobre su cuerpo y disponer de su propio lugar en la vida cotidiana (Winter 2009, 202).

De este modo se le atribuye un sentido de agencia a los lazos afectivos. El testimonio de una de las intérpretes da cuenta de ello: “Me sentía parte de algo porque nos cuidamos, nos apoyamos; y, no sé, decidimos estar ahí, juntas”. Aquí se destaca la decisión de estar “ahí”, adjudicándose de esta manera una agencia propia que funciona en el contexto de una colectividad: “juntas”. Lo mismo hace Johanna refiriéndose a la seguridad en el espacio público, que muchas veces se presenta de manera hostil para las mujeres. Respecto al accionar en el espacio público dice: “La seguridad la generamos nosotras entre nosotras, estando ahí y compartiendo”. La capacidad de actuar se relaciona entonces con el compartir, y se materializa en la sensación de seguridad. También Gina Muerza, otra integrante de Vibramujer, fórmula:

Es una construcción colectiva: sentir que te tienden la mano en tu miseria, en tu oscuridad, en tu dolor, y sentirte acompañada y sentir que no sos la única a la que le pasa esto, sino que somos un montón, y somos nosotras la posibilidad de poner el cuerpo desde este lugar consciente y la posibilidad de sanación y de placer, y de amor, y de impulso, y de esperanza y de vida (Entrevista con Gina Muerza).

El “nosotras”, la colectividad misma, se presenta de esta manera como la posibilidad de transformación. Esther Mader (2018) sostiene que se construye agencia colectiva a través de varios elementos. Los afectos forman una parte importante de dichos elementos constituyentes, porque es a través de

ellos que se generan vínculos y lazos entre los sujetos que llevan a la formación de espacios seguros.¹² Es así que se produce un ambiente específico que se basa en un consenso básico (Mader 2018, 88) y en la valoración de los cuerpos presentes. Lo primero, el “consenso básico” en el caso de “Bomba Semilla”, pareciera ser el movimiento feminista y sus múltiples articulaciones.¹³ En sentido específico, se trata de una crítica hacia un sistema patriarcal que explota tanto la naturaleza como los cuerpos de las mujeres, poniendo el foco en el vínculo entre ambos. Lo segundo, la valoración de los cuerpos presentes se expresa muchas veces a través de halagos mutuos, destacando la belleza de la ropa o del maquillaje (Mader 2018, 95-98), cosa que también fue posible observar en otras intervenciones artísticas feministas durante mi trabajo de campo, y que hemos expuesto más arriba en relación con la *performance* “Bomba Semilla”. Pero más allá de los cuerpos, se valoran también las emociones y su puesta en común. Es decir, se habilita el espacio para exponer no solo el cuerpo desnudo sino también la propia historia y las propias experiencias, estando contenida al hacerlo.

Conclusiones

Con el caso de “Bomba Semilla” hemos intentado mostrar que la *performance* como experiencia colectiva genera lazos afectivos que habilitan para actuar. Actuar en este caso específico significa la posibilidad de compartir y de esta manera colectivizar la experiencia personal. La capacidad de abrir el espacio para que esto sea posible se la adjudican las actoras a sí mismas y se manifiesta en la apropiación de un espacio (público) y su conversión en un espacio seguro a través de la colectividad, junto con la creación de un sentimiento de intimidad —algo que es también esencial para generar agencia colectiva (Mader 2018, 94). La práctica de la *performance* es entonces no solo un medio para la lucha por la visibilidad y la (auto)representación; la

12 Mader prefiere el término *Safer Space* (espacio más seguro) para evitar que se entienda como un espacio libre de discriminaciones y relaciones de poder, ya que según la autora este no existe. Un espacio seguro, si bien es *más seguro* que otros, ya que implica en la mayoría de las veces tomar distancia de normas hegemónicas y heteropatriarcales, tampoco es del todo seguro (Mader 2018, 81).

13 Casi todas de las personas entrevistadas me contaron por ejemplo que iban a la marcha por el 8M en el centro de Buenos Aires después de la *performance*. Además Vibramujer como colectivo se inscribe en el movimiento feminista elaborando discursos propios y promoviendo la visibilización de temáticas relacionadas con el feminismo, tales como la sexualidad femenina, la menstruación y también violencias patriarcales y de género.

performance es en sí misma un acontecimiento político que se inscribe en el espacio público donde genera empoderamiento personal a través de la grupalidad, y tiene efectos sobre la conciencia, los sentimientos y las emociones de aquellas que la llevan a cabo. Así, las personas que participan en la *performance* desarrollan a través del proceso colectivo y creativo estrategias que ayuden a enfrentarse al mundo hostil que las rodea.

El arte, entonces, forma parte de un proyecto político feminista; y las apuestas artísticas feministas convocan a la lucha apelando a otros sentidos. Más allá de la racionalidad característica para la política tradicional-institucional, se establece con ellas un lenguaje político que incluye tanto a los afectos y las emociones como a los cuerpos atravesados por ellos (Furtado y Grabino 2018, 27-28). Como afirma Castro Sánchez, es importante dejar de reducir la política feminista a los espacios institucionalizados y empezar a reconocer otras formas de hacer política más allá de la interacción con el Estado (Castro Sánchez 2018, 111). La racionalidad ya no parece alcanzar para combatir al patriarcado y las violencias, ni tampoco alcanza para expresar un proyecto político feminista. Es entonces ahí donde queremos aventurarnos para pensar que se desatan pequeñas utopías que muestran formas alternativas de estar en el mundo, habitar el cuerpo y relacionarse con los otros cuerpos. En consecuencia, se dan transformaciones micropolíticas que, siguiendo a Suely Rolnik (2018), son la base para toda revolución.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sara. 2004. "Collective Feelings. Or, the Impressions Left by Others". *Theory, Culture & Society* 21, n.º 2, 25-42.
- Anderson, Ben. 2014. *Encountering Affect. Capacities, Apparatuses, Conditions*. London: Routledge.
- Bogerts, Lisa. 2017. "Ästhetik als Widerstand. Ambivalenzen von Kunst und Aktivismus". *Peripherie* 37, n.º 145: 7-28.
- Castro Sánchez, Ana María. 2018. "El lugar del arte en las acciones políticas feministas". *Configurações* 22: 11-30.
- Castro Sánchez, Ana María. 2019. "La acción política del movimiento feminista a partir del arte como práctica política. Una mirada desde Colombia". En *Activismos feministas jóvenes. Emergencias, actrices y luchas en América Latina*, editado por Marina Larrondo y Camila Ponce Lara, 101-125. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Chabram-Dernersesian, Angie, ed. 2006. *The Chicano Cultural Studies Reader*. London, New York: Routledge.

- Delgado, Manuel. 2013. “Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos”. *Quaderns* 18, n.º 2: 68-80.
- Expósito, Marcelo, Ana Vidal y Jaime Vindel. 2012. “Activismo artístico”. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, editado por la Red Conceptualismos del Sur, 43-50. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Felshin, Nina. 2001. “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”. En *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, editado por Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, 73-93. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Furtado, Victoria y Valeria Grabino. 2018. “Alertas feministas: lenguajes y estéticas de un feminismo desde el sur”. *Observatorio Latinoamericano y Caribeño* 2: 18-38.
- Hemmings, Clare. 2012. “Affective Solidarity: Feminist Reflexivity and Political Transformation”. *Feminist Theory* 13, n.º 2: 147-161.
- Longoni, Ana. 2011. “Tres coyunturas del activismo artístico en la última década”. En *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*, editado por Rafael Cippolini, Fernando Farina y Andrés Labaké, 43-46. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Mader, Esther. 2018. “Kollektivität, Handlungsfähigkeit und Affekte. Über die Frage nach transformativem Potenzial von Praktiken in- und außerhalb queerer Räume in Berlin”. *Zeitschrift für Kultur- und Kollektivwissenschaft* 4, n.º 1: 75-100.
- Mouffe, Chantal. 2007. “Artistic Activism and Agonistic Spaces”. *Art & Research. A Journal of Ideas Contexts and Methods* 1, n.º 2: 1-5.
- Polti, Victoria. 2022. “Y el miedo...? Que arda!': performatividad sonora en artivismos transfeministas en Buenos Aires: el caso de ARDA”. *Trans. Revista Transcultural de Música* 26: 1-22.
- Proaño Gómez, Lola. 2021. “Afectividad, política y conocimiento: resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral latinoamericana”. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad* 11, n.º 18: 145-171.
- Rolnik, Suely. 2018. “¿Cómo hacernos un cuerpo? Entrevista con Suely Rolnik, por Marie Bardet”. En *8M Constelación feminista. ¿Cuál es tu lucha? ¿Cuál es tu huelga?*, editado por Verónica Gago, Raquel Gutiérrez Aguilar, Susana Draper, Mariana Menéndez Díaz, Marina Montanelli y Suely Rolnik, 109-131. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Sandoval, Chela y Guisela Latorre. 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: The MIT Press.
- Schechner, Richard. 2002. *Performance Studies. An Introduction*. London, New York: Routledge.
- Taylor, Diana. 2011. “Introducción. Performance, teoría y práctica”. En *Estudios avanzados de performance*, editado por Diana Taylor y Marcela Fuentes Marcela, 7-30. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, Diana. 2015. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.
- Verzero, Lorena. 2022. “La afectividad como experiencia política: Avatares del artivismo en el ágora contemporánea”. En *Performances afectivas. Artes y modos de lo común en América Latina*, editado por Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta, 185-214. Buenos Aires: Teseo.

- Vibramujer. 2020. "Bomba Semilla". Marzo de 2022. https://www.facebook.com/story.php/?story_fbid=881008870707684&id=100063957360406&paipv=0&eav=A-fYMeoHmeTmTvT33iR2GbKLbnAtsgckwW3D5rURO7TTCzx2nObIWBYc-BU3wyC5pmaJs&_rdr (1 de julio de 2024).
- Winter, Rainer. 2009. "Lawrence Grossberg: Populärkultur und Handlungsfähigkeit". En *Schlüsselwerke der Cultural Studies*, editado por Andreas Hepp, Friedrich Krotz y Tanja Thomas, 200-209. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.