

Presencias y ausencias intercorporales en el activismo feminista: la performance de Las Mariposas A.U.Ge

Intercorporeal presences and absences in feminist activism: the performance of Las Mariposas A.U.Ge

Lucio, Mayra*

Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance. Argentina
mayra.lucio@gmail.com

Rocío B. Zaldumbide**

Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance. Argentina
rociobzaldumbide@gmail.com

Resumen

El presente trabajo se enmarca dentro de la articulación interdisciplinaria propuesta por el Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance, analiza una performance del movimiento feminista en Argentina, Las Mariposas A.U.Ge., que problematiza la temática de las desaparecidas en democracia para la explotación sexual, a partir de actuaciones realizadas en espacios públicos. El marco teórico está conformado por el campo de la antropología del cuerpo, la performance y el activismo, desde donde se problematizan los vínculos entre arte, política y corporalidad. Este dialoga, asimismo, con la perspectiva de género interseccional y con la esfera propia del activismo feminista del que ambas autoras forman parte, lo que les permite complejizar la relación artista-espectadora. En cuanto a la problemática social abordada, en las últimas décadas sobrevivientes de prostitución han visibilizado las violencias padecidas, exigiendo políticas de reparación por parte del Estado nacional. Paralelamente, organizaciones de familiares de las desaparecidas confluyeron en articulación con propuestas performáticas hacia el año 2015. Las acciones de visibilización de las desaparecidas en democracia traen consigo la problemática de representación del cuerpo ausente. A partir del caso de Las Mariposas A.U.Ge., cabe preguntarnos qué cuerpos están presentes para visibilizar/dar lugar a los cuerpos ausentes de las desaparecidas.

Palabras clave: Activismo; Performance; Feminismo; Las Mariposas A.U.Ge.; Corporalidad

Abstract

The present work is framed within the interdisciplinary articulation proposed by the Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance, it analyzes a performance of the feminist movement in Argentina, Las Mariposas A.U.Ge. which problematizes the theme of the disappeared in democracy for sexual exploitation, based on actions carried out in public spaces. The theoretical framework is made up of the field of anthropology of the body, performance and activism, that tackle the links between art, politics and corporality. It also dialogues with the intersectional gender perspective and with the sphere of feminist activism of which both authors are part, which allows them to address the artist-spectator relationship. Regarding the social issue highlighted, in recent decades survivors of prostitution have made visible the violence suffered, demanding reparation policies by the national State. At the same time, organizations of relatives of the disappeared converged in articulation with performative proposals towards the year 2015. The actions of visibility of the disappeared in democracy bring the problem of representation of the absent body. From the case of Las Mariposas A.U.Ge., it is worth asking what bodies are present to make visible/give place to the absent bodies of the disappeared.

Keywords: Activism; Performance; Feminism; Las Mariposas A.U.Ge.; Corporality

*Licenciada en Ciencias Antropológicas; becaria doctoral en Antropología Social (UBA), con financiamiento del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Pertenencia institucional: Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance (fuente de financiamiento: UBACYT 20020190100238BA), Red de investigación de y desde los cuerpos. mayra.lucio@gmail.com / ORCID: 0000-0002-1997-9285.

** Licenciada en Artes Combinadas; lugar de trabajo: Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Pertenencia institucional: Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance (fuente de financiamiento: UBACYT 20020190100238BA), Red de investigación de y desde los cuerpos. rociobzaldumbide@gmail.com / ORCID: 0000-0002-0536-6007.

Presencias y ausencias intercorporales en el artivismo feminista: la performance de Las Mariposas A.U.Ge

Introducción

En el presente trabajo nos proponemos reflexionar acerca de una práctica performática en el contexto feminista actual, basada en la referencia a cuerpos ausentes debido a su desaparición sistemática por las redes de trata para la explotación sexual en nuestro país. Las acciones de visibilización de las desaparecidas en democracia traen consigo la problemática de representación del cuerpo ausente. A partir de ello, procuraremos indagar en los procesos sensorio-emotivos, tanto individuales como colectivos, involucrados en esta construcción de la presencia de las desaparecidas. Siguiendo a Silvia Citro (2014), nos referimos a los distintos lenguajes estéticos conjugados con determinadas prácticas corporales y espectros de emociones en contextos rituales, o entendidos como tales en este caso, ya que hablamos de una performance en un contexto urbano occidental. En particular, indagaremos en las emociones vinculadas a la bronca y el dolor a partir de la toma de contacto de casos concretos de jóvenes desaparecidas para ser prostituidas, cuyos familiares han iniciado procesos de visibilización.

En relación a la forma en que hemos desarrollado esta indagación, es importante decir que la escritura y pensamiento de este escrito tiene un carácter interdisciplinario, ya que una de nosotras viene de la formación en artes y la otra en antropología social. Se enmarca dentro de nuestra pertenencia al Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance de la Universidad de Buenos Aires, de amplia trayectoria en cuanto a estudios de la corporalidad en Argentina. Asimismo, como parte de una posición descolonial, la apuesta epistemológica tanto para la producción, como para la transmisión de conocimiento está fuertemente inspirada en paradigmas no occidentales que plantean una mirada holista o integral del cuerpo-mente y de este en relación con el mundo, lo cual confluye con aportes filosóficos que también plantean un no dualismo

entre lo corporal y lo mental. En otras palabras, se plantea una mirada que comprende la mente y el cuerpo como mutuamente implicados, algo que a nivel metodológico nos invita a involucrarnos participativamente en las prácticas corporales que investigamos (por ejemplo, aprendiendo técnicas dancísticas, o actuando en instancias artísticas y performáticas, entre otras formas de actividad participativa). De esta manera, se propone una actitud afectante con aquello que se investiga, y también cierta porosidad en relación a las distintas esferas de la vida que desdibujan sus tabiques para ofrecer algunos cruces interesantes. En este caso, hablamos de la hibridación entre academia y activismo, en la medida en que al tiempo que formamos parte del mencionado equipo de investigación, ambas autoras venimos de larga trayectoria dentro del movimiento feminista argentino. En particular, aunque con distintos recorridos, tanto una como otra hemos venido acompañando a sobrevivientes de prostitución, trata, explotación sexual o a sus familiares: una de nosotras forma parte de un colectivo performático, Las Mariposas A.U.Ge, y la otra proviene de un espacio autogestivo (grupo Maleza) y participa actualmente de una red feminista llamada La Raquel. Ambos espacios se enmarcan dentro del feminismo autónomo y recientemente han confluído en acciones conjuntas, principalmente en la última marcha del 8M en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2022). A partir de esta experiencia nos preguntamos: ¿Qué aporta lo performático como herramienta para la visibilización y causas feministas? ¿Cómo entendemos, entonces, el artivismo desde experiencias concretas de nuestro territorio?

Escribimos desde una perspectiva multisituada, plagada de experiencias de territorio y recuperada desde nuestros estudios sobre el cuerpo y el arte. Ofrecemos un marco teórico que ensambla las vertientes del arte, la antropología y la perspectiva de género, desde un feminismo territorial y abolicionista compartido. A partir del caso de Las Mariposas A.U.Ge.

nos preguntamos qué cuerpos están presentes para visibilizar/dar lugar a los cuerpos ausentes de las desaparecidas. Nuestra intención es indagar en los procesos intersubjetivos que se dan en las performers y analizar las representaciones y contenido sensorio-emotivo que se pone en juego en cada performance. Proponemos un análisis reflexivo que aborde el diálogo entre artista-espectadora, valiéndonos de que una de las autoras forma parte de este espacio artista y la otra asistió como espectadora; contamos, además, con materiales audiovisuales y fotográficos registrados por nosotras. El presente trabajo se estructura, entonces, en una primera instancia de abordaje al tema, y luego se recupera desde el marco teórico mencionado para, finalmente, someterlo a la problematización y análisis buscados.

1. Breves caracterizaciones en torno a la trata y la prostitución

Investigaciones feministas han abordado las situaciones que comporta la problemática de la explotación sexual a nivel mundial, revelando los variados contextos y formas en los que se tienden las redes de la trata (Cacho, 2010; Jeffreys, 2011). Un término cuyo sentido viene siendo acuñado localmente es el de “sistema prostituyente” (Campaña Abolicionista Nacional, 2017; Collantes, 2019; Lucio, 2021); este permite, a través de la idea de sistema, poner en relación distintos ejes y esferas que desde perspectivas fragmentarias se mantienen separados; en primer lugar, observa la interseccionalidad entre las distintas estructuras de opresión, siendo que el racismo y la pobreza se encuentran fuertemente asociadas a la prostitución como fenómeno social (INADI, 2016; Campaña Abolicionista Nacional, 2017; Collantes, 2019; Lucio, 2021). Por otra parte, la idea de sistema permite vincular las distintas instancias y modalidades de la prostitución, con los grados de coacción que puede involucrar, según haya o no presencia de terceras personas, y entendiendo, desde la perspectiva interseccional de clase y antirracista, que la primera coacción es aquella impulsada por la pobreza y sus distintas situaciones de desesperación por sobrevivir. Esta ha caracterizado políticamente a la prostitución como “destino obligatorio” para la gran mayoría de quienes se encuentran hoy en prostitución (Collantes, 2019; Lucio, 2021). Estas caracterizaciones permiten lidiar con la falsa oposición entre trata y prostitución autónoma, al reconocer que no se trata de conceptos ni de experiencias iguales, pero sí de instancias que están fuertemente asociadas.

La visibilización de la trata y la explotación sexual dentro del movimiento feminista argentino ha cobrado relevancia, especialmente a partir de los

últimos quince años. Casos emblemáticos como el de Marita Verón¹, han sensibilizado a la sociedad y se transformaron en foco de atención a nivel legislativo, siendo la Ley de Trata de personas su máxima expresión (N° 26.842). Dicha Ley se inscribe dentro de un marco legal abolicionista internacional, que tiene su principal referencia en la Convención para la Represión de la Trata de Personas y Explotación de la Prostitución Ajena, elaborada por la ONU en el año 1949². A partir de este marco legal, la perspectiva abolicionista plantea considerar la prostitución y la trata como parte de una misma problemática. Ahora bien, aún cuando el plano legal tiene, como sabemos, suma relevancia para los *modernos* Estados-Nación en relación a las políticas contra las violencias, para algunos activismos de territorio no conforma la vía fundamental de pensamiento y acción feminista. En este marco, nuestro objetivo aquí es poder dar cuenta de una acción política que comprendemos como performance artista, partiendo de una posición que encuentra en el arte, la contracultura y la educación las herramientas principales para la transformación de este sistema de opresión y su cultura prostituyente. Atenderemos al contexto de la performance propuesta para el análisis como parte de las estrategias que se enmarcan como herramientas políticas de transformación.

En las últimas décadas, sobrevivientes de prostitución y explotación sexual se han organizado para visibilizar las violencias padecidas en dichos contextos y exigir políticas de reparación al Estado nacional. Con los años, muchas han podido escribir sus memorias personales y colectivas que dan cuenta de un proceso histórico continuado desde los años noventa contra la represión policial y el reclamo progresivo de políticas públicas de DD.HH. (Collantes, 2019). Especialmente, a partir de la crisis social y económica del 2001 y el enorme proceso de movilización social que esta despertó, muchas organizaciones de sobrevivientes han articulado con activistas del feminismo autónomo, formando un movimiento social heterogéneo de posición

1 Marita Verón, una joven tucumana que en el año 2002 fue captada por las redes proxenetas y continúa desaparecida hasta el día de hoy. La periodista Sibila Camps (2013) ha dado cuenta de su historia y del proceso judicial que primero absolvió y luego condenó a muchos de los principales responsables, sin que ello haya podido contribuir a la verdad, es decir, a la información cierta sobre lo que hicieron con Marita, si sigue viva al día de hoy y dónde está. Su madre, Susana Trimarco, continúa su búsqueda desde su Fundación “María de los Ángeles”, que ha permitido rescatar muchas víctimas de trata al momento.

2 Este tratado fue ratificado por nuestro país en el año 1957, marco que le permitió reformular lo que con anterioridad se consideraba un problema “sanitario”, con un claro estigma moral y criminalizante (INADI, 2016).

expresamente abolicionista³. Paralelamente, se conformaron organizaciones de familiares de las desaparecidas en democracia por trata sexual que confluyeron como tales en articulación con propuestas performáticas hacia el año 2015, con la expansión del feminismo a nivel masivo, fenómeno conocido como Ni Una Menos.

2. Historia de Las Mariposas A.U.Ge.

Las Mariposas A.U.Ge. (Acción Urbana de Género) nace en 2014 a partir de la iniciativa de Blanca Rizzo (coreógrafa, bailarina y docente) en vínculo con familiares y amigas en búsqueda de mujeres desaparecidas en democracia, quienes hoy se denominan Madres Contra la Trata, Madres Víctimas de Trata y otras personas independientes. El 8 de marzo del 2014 se realizó una gran performance en el Obelisco con más de cincuenta participantes. Al finalizar, una sobreviviente de trata y la madre de una joven captada y asesinada por redes proxenetas, entre otras referentes, comentaron junto a les performers sobre la problemática abordada, suceso que luego daría lugar a la colectiva artística Las Mariposas A.U.Ge. Desde entonces, se comenzó a convocar ya no en nombre propio, sino como grupo y se delimitó la temática a visibilizar.

El 16 de marzo del 2015 al cumplirse los 10 años de la desaparición de Florencia Penacchi y frente al pedido de sus amigas para evitar que la causa “se cajoneara” (es decir, se desestimara informalmente dejándola frenada en alguna instancia burocrática), se realizó una acción masiva organizada por Las Mariposas AUGe. Ahí más de 300 personas vestidas de rojo con un cartel en el pecho con la fotografía de Florencia y en la espalda otro que enunciaba “Todxs somos Flor”, se congregaron desde las diferentes estaciones de subte. Confluyeron en el Obelisco para trasladarse con presencia performática a la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires, donde estudiaba Flor, y concluyó con un Festival

3 Fue pionera la Asociación de Mujeres Argentinas por los Derechos Humanos (AMADH), que luego articularía con la Campaña “Ninguna Mujer Más Víctima de las Redes de Prostitución”, Feministas Autoconvocadas (entre las que se encontraban Lohana Berkins y Diana Sacayán), Desobediencia y Felicidad, Maleza, Asociación Nacional Abolicionista. A partir del 2015, surgirían Abolisueitas, La Ría, Flama, Furia Trava y la RED: Se Trata de NO + TRATA, integrada por Madres Víctimas de Trata y Las Mariposas A.U.Ge., Semana: Se Trata de NO + TRATA. Nuestra mención es una síntesis del sector que hemos habitado, sin desconocer que han habido modificaciones a nivel grupal y político; asimismo, durante la pandemia (2020-2022) han surgido nuevas redes (como La Raquel), articulaciones (como la aquí referida entre Mariposas y La Raquel) y también fracturas (como la grieta que generan los sectores trans excluyentes).

en la Plaza Tribunales (C.A.B.A). Desde entonces, Las Mariposas A.U.Ge. acciona cada 3 de junio en la marcha Ni Una Menos, el 8 de marzo en el Paro Internacional Feminista, el 24 de marzo en el Día de la Memoria y el 25 de noviembre en el día contra la violencia de género. A su vez, tiene una agenda de acción propia, desde el 2016 participa y coorganiza en la Semana: Se Trata de NO + TRATA y un viernes al mes realiza las Rondas contra la trata.

3. Marco teórico: desde la antropología del cuerpo, las artes y el activismo

Como adelantamos en la introducción, el marco teórico se conforma desde la perspectiva de género y activismo feminista y su triangulación con, por un lado, los desarrollos teóricos de la antropología del cuerpo y, por otro, aquellos del activismo y los vínculos entre arte y política. En particular, encuadramos nuestra perspectiva de género con el aporte ineludible de las feministas radicales de la segunda ola para caracterizar el patriarcado como estructura sociohistórica de opresión, la fenomenología feminista (Martín Alcoff, 1999) para recuperar la experiencia desde lo corporal como fundamentos epistémico-políticos, y el feminismo descolonial (Lugones, 2011) para dar lugar a una mirada interseccional como la aquí presente. Nos detendremos en la triangulación mencionada que aborda los estudios de la corporalidad, las artes y el activismo.

Los estudios de antropología del cuerpo encuadran nuestra perspectiva, ya que a partir de este campo de conocimiento hemos podido contar con herramientas conceptuales y metodológicas. Ya desde las investigaciones tempranas del antropólogo Marcel Mauss (1936), podemos hablar de “técnicas corporales”, ejercicios, códigos y prácticas culturales que dan cuenta del carácter socialmente construido del cuerpo. Más adelante, numerosos estudios surgirían para la década de los años 70, cuando se empezó a atender a líneas de investigación antes relegadas en la teoría social como es el cuerpo, la danza y las emociones. Ello fue posible a partir de cuestionar a la tradición racionalista propia de Occidente, que separó al cuerpo de la mente, dejando al cuerpo del lado de objeto instrumental y solo tomaba en cuenta los aspectos discursivos y simbólicos propios de lo mental. Esta dicotomización a favor del racionalismo occidental con pretensiones de universalidad se vio interpelada por el estudio antropológico de otras sociedades, encontrando que hay formas holistas de relacionar al cuerpo con la mente (Leenhardt, 1961;

Lambek, 2010). Ello posibilitó la particularización de modos de afectación y percepción, su gestualidad, así como sus técnicas de movimiento corporal cotidianas, rituales y estéticas. Asimismo, desde la filosofía occidental, la fenomenología existencial de Merleau Ponty ha contribuido sustancialmente a conceptualizaciones que ponen en valor el cuerpo en relación al conocimiento en ciencias sociales, paradigma no dualista del cuerpo-mente que, a su vez, encontró correspondencia en teorías provenientes de las neurociencias (Citro, 2009, 2014; Lucio, 2022). Esta perspectiva transdisciplinaria epistémica, metodológica y política pone en valor la dimensión corporal de la vida social, entendiendo que el cuerpo no es solo un soporte para la representación, sino que también es productor y transformador de sentidos (Citro, 2009). Así, una herramienta fundamental a nivel metodológico, es el involucrarnos en aquello que investigamos desde el cuerpo propio, haciendo lugar a la producción de conocimiento de manera encarnada y relacional.

En relación al arte podemos decir que tradicionalmente se ha constituido como una obra objeto, que ingresa en el mercado en forma de mercancía y propone al espectador un acercamiento únicamente contemplativo, ya que entendía que el arte es una esfera separada de la vida, algo que Peter Bürger (1987) denomina arte autónomo burgués. El *arte por el arte* surge frente a la institucionalización del ámbito artístico, a partir de su separación de la esfera religiosa y de la esfera del poder. Así, con el surgimiento del sujeto burgués, el arte adquiere su autonomía definiendo sus materiales expresivos propios. De ese modo, fue fundamental para la legitimación de cada uno la separación entre disciplinas artísticas, que fueron resaltando los límites entre una y otra. En contraste, en el siglo XX surgieron movimientos artísticos de vanguardia como el dadaísmo y el surrealismo que propusieron reunir las esferas del arte y la vida. Ello provocó la abolición de la institución arte, saliendo de los museos y ámbitos institucionales de exhibición de obra y ocupando otros espacios sociales, como bares o la calle misma. Estas obras dejan de ser objetos-mercancía, comienzan a trabajar con la finitud, al no permitir la conservación y venta; rompe con la idea del artista como genio creador, ya que habilitan el trabajo con elementos de la vida cotidiana como los *ready made* y, de ese modo, también supera la oposición productor-receptor. Además, las obras comienzan a desafiar los límites entre disciplinas, tomando materiales de varias de ellas en una misma acción. Particularmente, podemos ver en las veladas dadaístas que la presentación no se agota en el texto poético, sino que tuvieron una

propuesta performática trabajando con el efecto sorpresa. Estas formas de expresión artística fueron retomadas por los movimientos sociales de 1960-1970, como propone Longoni (2010), a partir de la construcción de una vanguardia política. La unión arte-vida en este caso estaría atravesada por la inclusión de la política, del uso de estrategias vanguardistas para generar una transformación social, como el *Tucumán Arde* (1968).

Para poder poner en palabras los cambios en el ámbito artístico se da un desarrollo teórico sobre la performance, surgida desde la antropología para trasladarse a las prácticas estéticas, cuando los límites entre persona-personaje y arte-vida, se vuelven porosos. Turner (2008) utiliza el concepto de *performance* para analizar desde el paradigma de la *"teatralidad"* los procesos rituales. Focalizó en la dimensión estética de la vida política a partir de utilizar el arte dramático como herramienta para el estudio etnográfico y sostuvo que los conflictos sociales se estructuran como *dramas*, similares al teatro clásico. Por su parte, Schechner (1985) siguió esta línea en un sentido inverso, al enriquecer con etnografía su estudio sobre las artes escénicas, creando el primer departamento universitario de estudios performáticos en Nueva York.

Como reseña Citro (2013), el surgimiento del término performance tiene orígenes multisituados, tanto geográficamente como en su esfera de conocimiento, ya que se inscribe en ámbitos académicos y en ámbitos del arte, fundamentalmente a partir de las vanguardias de los años sesenta. En línea con Schechner, esta autora caracteriza la performance bajo dos modalidades, performance *como práctica artística* y *como campo de estudio*, caracterización que no opaca, sin embargo, que podamos encontrar ciertos rasgos comunes: la hibridez de lenguajes (estéticos en un caso, académicos en otro) y la indeterminación (un sentido inacabado asociado a la ejecución temporal y sus márgenes de improvisación). La autora encuentra un tercer aspecto común, el de las *"prácticas de subjetivación"*, referida a las huellas que deja la performance, tanto en quienes la ejecutan como en quienes asisten a la misma como espectadores. Volveremos sobre este punto. Otro aspecto común es el de *"unir el arte con la vida"* (Citro, 2013: 147), retomando el planteo que sostiene que el arte no es una esfera separada de la vida. Estas caracterizaciones han dado lugar al paradigma epistémico y metodológico del que hemos dado cuenta al inicio, el cual permite el diálogo entre lo político y lo académico, lo artístico y lo antropológico, el rol de performer y el de espectadora, el juego del

adentro y el afuera, y fundamentalmente, el rol activo del cuerpo como productor de sentidos (Citro, 2009). Esto último nos lleva a otra dimensión observada por Citro (2013), en relación al acortamiento de las distancias entre los procesos de creación/producción y recepción, en la medida en que estos pueden colectivizarse.

Finalmente, recuperamos la caracterización de *performance como un acto vivo* que transmite una memoria cultural, planteada por Diana Taylor (2005). La performance sería el medio de transferencia de saberes corporizados, un repertorio de gestos y palabras habladas, necesarios para la supervivencia de tradiciones culturales. Así, centrada en la memoria, la *performance* resulta el espacio predilecto para poner en escena los dramas sociales y colectivos. Desde ese campo, analiza las rondas de Madres de Plaza de Mayo, caracterizadas como performance que transmiten la memoria colectiva. Esta se caracteriza por su movimiento circular alrededor de la Pirámide de Mayo de la Plaza de Mayo, lo que expone la transgresión a la imposibilidad de reunirse, impuesta por la última dictadura eclesiástico-cívico-militar argentina (1976-1983), y su oposición al movimiento recto propio de los militares. Sostiene que, como un rito, la ronda de las Madres genera una distancia estética que permite canalizar el dolor y fuerza a los espectadores, a responder completando el significado de la acción, operando de manera simultánea a nivel emocional, psicológico y político. De esta manera, su interpretación central propone que les desaparecidos de la dictadura *se hacen presentes* a través de la performance.

A partir de las trayectorias relevadas en diálogo con los activismos han surgido conceptos como *arte activista*, *activismo artístico*, *artivismo*. En relación a la noción de *arte activista*, Felshin (2001) lo define como un modo de poner en escena a quienes no tienen voz, democratizando el discurso; sería una intervención social directa, que vincula el arte y la política. Se caracteriza por ser procesual (en sus métodos y en su forma), temporal, desarrollarse en paralelo a las crisis sociales y suceder en espacios públicos, por emplear las técnicas de los medios de comunicación dominantes para contraponerse y plantear métodos colaborativos, suele incluir al público, estimula la conciencia de los participantes y es afectivo. Siguiendo a Felshin, la Red de conceptualismos del Sur (Expósito, Vidal y Vindel, 2012) lo estudian desde el contexto latinoamericano y construyen el concepto de *activismo artístico*; así, ponen en primer plano la política, tema central de las acciones. Entienden que el activismo artístico es un

recurso puntual que forma parte de un proyecto más grande de transformación social, política y subjetiva; anteponen la acción social y niegan su separación del arte, problematizando la autonomía del arte y la institucionalidad del mismo. La principal finalidad de estos autores es sociopolítica, al buscar producir mecanismos de subjetivación alternativos y, de esta manera utilizan al arte para producir antagonismos, ampliar el margen de *lo posible*. En esta línea, López Cuenca (2018) reconoce características diferenciales del activismo artístico latinoamericano del siglo XXI: son los propios movimientos sociales quienes en sus demandas recurren a estrategias de experimentación artística. Así es que los activismos artísticos actuales operan transversalmente, en demandas asumibles más allá de una identidad cultural, a partir de una problemática común.

En relación al término *artivismo*, aquí tomado como central para pensar las performance feministas locales, muchos autores han dado cuenta de su sentido principal, que vincula arte y política (Delgado, 2013, Baigorri, 2013; Ortega Centella, 2015; Sarasúa y Cabrera, 2020). Mientras que algunos destacan su origen en las redes virtuales posibilitadas por la internet (Baigorri, 2013), autores como Delgado (2013) definen *artivismo* como la forma de arte militante actual. Esta se caracteriza por suceder en plazas y calles, buscando interpelar las dinámicas socioeconómicas globales de manera directa; realizado por artistas y no artistas, borra los límites entre autor y obra al trabajar con la corporalidad, combinando la denuncia, lenguajes novedosos y una propuesta política de transformación de la realidad. En esta línea, Ortega Centella (2015) caracteriza al artivismo por su función política, de protesta social, la cual se impone por sobre la función estética y contemplativa. En particular, el arte se ofrece como forma de visibilizar la desigualdad social: “Como arte que utiliza narrativas de carácter social se aproxima al espectador durante el proceso creativo, haciéndolo a su vez participe, gracias a la concienciación colectiva frente a las situaciones de riesgo e injusticia social, y nutriéndose del uso de la estrategia de resistencia como medio de hacer visibles los traumas del propio “cuerpo social” situado en el plano de la invisibilidad y el silencio” (Ortega Centella, 2015: 104). Asimismo, reviste particular importancia la recuperación de distintas acciones feministas clasificadas como *artivismo feminista*, como aquellas investigadas por Sarasúa y Cabrera (2020) en la región de Cuyo, Argentina, y también, se ha relevado el espectro sonoro de performances feministas de Buenos Aires como parte de un “*artivismo (trans)feminista*” (Polti, 2021).

4. Elementos performáticos y artistas, una genealogía posible de los feminismos

Se vuelve necesario recuperar algunos antecedentes de la lucha feminista en sus distintos momentos y geografías que hoy podríamos clasificar como "performances artísticas", ya que este movimiento ha elaborado sus propias formas de acción política, como la toma del espacio público en manifestaciones callejeras a través de creativas intervenciones. De la primera ola feminista, destacamos a una organización del movimiento de las sufragistas inglesas de principios de siglo XX, la *Women's Social and Political Union* (WSPU). Esta fundó su manifestación en torno a originales formas de acción directa, desde graffitis callejeros a intervenciones públicas visuales y sonoras, que incluyeron elementos creativos y el cambio de género:

Practicaron una inédita ocupación propagandística de la calle, inventiva y original: con propaganda lanzada desde zeppelines, escritura en el pavimento, paseos colectivos con paraguas o pamelas escritas con lemas, concentraciones con tambores o estandartes y mostradores de información callejeros. Pero también irrumpieron en locales públicos y teatros, interrumpiendo proyecciones cinematográficas, ballet, conciertos y otros espectáculos. (...) sobre todo, boicotearon aquellos actos políticos (públicos) a los que se les prohibía asistir, así que comenzaron a irrumpir en el hemiciclo del Parlamento o en reuniones partidistas. Lo hicieron disfrazadas de hombres, descendiendo de cuerdas desde el techo, camufladas en alfombras que se desenrollaban en un pasillo o usando sus trajes de prisioneras, desplegando pancartas o gritando eslóganes (González Hernández, 2009: 71).

En nuestras latitudes, las sufragistas argentinas no harían menor despliegue: inspiradas por las experiencias de sus compañeras a nivel internacional, organizaron un simulacro de votación, el 7 de marzo de 1920. Este simulacro buscaba no solo visibilizar el reclamo, sino también oficializar el Partido Feminista Nacional, liderado por Julieta Lanteri, objetivo que resultó infructuoso pero que, sin embargo, incidió unos años más tarde en una modificación de la legislación, al otorgarle derechos civiles a las mujeres mayores de edad (Lanteri y Lanteri, 2018).

La segunda ola feminista de los años sesenta se apropiaría aún más de este lenguaje, en una de las primeras manifestaciones del año 1968 en EEUU,

conocida como "No más Miss América", vuelta ícono por su "basurero de la libertad", al cual se arrojaron y quemaron corpiños y accesorios asociados al mandato de belleza hegemónica (Bordo, 2001). Ya en los años ochenta, un grupo de acción anónima conocido como las *Guerrilla Girls*, aparecían en eventos con máscaras de gorila señalando que las mujeres en el arte eran solo tomadas como objeto y no eran consideradas como sujeto artista, siendo evidencia la cantidad de "musas inspiradoras" posando desnudas en cuadros en contraste con la ínfima cantidad de autoras artistas plásticas (Ortega y Centella, 2015).

A partir del regreso de la democracia en Argentina, el feminismo comenzó a organizarse como movimiento social; las marchas feministas se han ido conformando como un espacio de expresión performática, especialmente a partir del 2001 y el crecimiento exponencial de la participación de los encuentros políticos a nivel nacional (llamado Encuentro Nacional de Mujeres, recientemente reformulado de manera de recuperar su carácter plurinacional y sexualmente diverso). Una expresión de estos encuentros que se volvió característica en las marchas implica los cuerpos de manifestantes con sus torsos desnudos inscriptos con reclamos (como el aborto legal, un derecho recientemente conquistado) y con marcas de visibilidad lésbica y bisexual; su momento "clásico" está conformado en torno al "escrache a la catedral" (del que no toda la marcha participa): el momento en que se pasa por la catedral de la ciudad y las activistas se manifiestan con cantos y besos colectivos.

Al pensar el arte que visibiliza el sistema prostituyente recuperamos el proceso creativo de la artista argentina Valeria Salum, quien ha investigado el período reglamentarista de 1875 a 1936 en Argentina. En su investigación por todo el país, buscó archivos (documentos sanitarios, municipales y policiales), como los "Registros de Prostitutas", que contenían datos que describían a las mujeres prostituidas (fotografías, rasgos, nombre, edad, nacionalidad, fecha de entrada y salida del prostíbulo). A partir de ello, Salum identificó que la ruta de la explotación sexual de las mujeres se superponía al de las líneas ferroviarias y que la mayoría de las prostitutas eran argentinas, desmitificando la extranjerización de la prostitución. Plasmó sus conclusiones en obras, como instalaciones, bordado de piezas textiles, libros de artista y fotografías (Salum, 2019). Otra expresión significativa dentro de lo que podemos clasificar como *artivismo abolicionista* es la de Jimini Hignett, una artista plástica que vive en los Países Bajos y ha sido "acompañante de crisis" de mujeres rescatadas

por las redes de trata en Holanda. Esta experiencia la ha llevado a una propuesta desde el arte con las sobrevivientes basado en la confección de máscaras personales, como parte de un proceso resiliente de reencontrarse con ellas mismas, para luego ser fotografiadas y publicadas en un libro (Hignett, 2013).

5. Nuestra problematización: conectando con la ausencia

En este análisis reflexivo planteamos el diálogo entre artista-espectadora, después de haber compartido desde estos roles la marcha del 8M del 2022. En este sentido, a nivel metodológico, se plantearon dos roles desde los cuales abordamos la producción del material experiencial: una de nosotras participó de la performance mientras que la otra participó como espectadora y filmó toda la actividad. Para la movilización se organizó una marcha conjunta entre sectores feministas abolicionistas afines, la Asociación de Mujeres Argentinas por los Derechos Humanos (AMADH), la Red de Emergencia Feminista La Raquel, y Las Mariposas A.U.Ge., que actuaron la performance nombrada *Mariposas de Tiza*. La performance en sí duró unos veinte minutos aproximadamente, el mismo se inició con los golpes de tambor de una de las performers, igual vestida que el resto pero con un claro rol de conducción y marcación de los tiempos. Se plantearon distintos momentos de desplazamiento, silencios, preguntas acerca de la ausencia de las miles de pibas desaparecidas, algunas de ellas reflejadas en imágenes, fotografías en que se las sigue buscando o recordando (ya que algunas han sido encontradas asesinadas). La participación de la performance *Mariposas de Tiza* nos lleva a preguntarnos ¿cómo construimos la representación de las que no están? ¿Cómo hacer presentes a las desaparecidas con nuestros cuerpos? ¿Qué vulnerabilidades o privilegios nos atraviesan de distintas maneras a quienes nos animamos a la performance, así como a quienes la recibimos como espectadoras? ¿Quiénes están pero, eventualmente, podrían desaparecer? En otra línea de inquietudes, surge desde el desafío dramático: ¿cómo tramitamos la rabia y la angustia a nivel personal a partir de la toma de conciencia y el contacto con las historias y les familiares? Muchas preguntas se abren y consideramos que las respuestas deben buscarse en la experiencia colectiva misma.

Encontramos algunos elementos característicos que se prestan al análisis: 1) *la construcción del cuerpo performático* plantea algunos signos evocativos: toda la vestimenta es de color rojo

y todas usan un cartel de alguna chica desaparecida, 2) *el movimiento y acción de las performers* involucra un desplazamiento circular, el uso del tambor como sonoridad característica, y el dibujo de siluetas de tiza sobre el asfalto de la calle 3) *la participación de espectadoras-familiares-sobrevivientes*, como propuesta de borramiento del adentro/afuera, artista/espectadora 4) *el abrazo colectivo*, antes y después de la performance, como forma de contención de todo aquello que sucede.



En primer lugar, *el cuerpo performático* se construye a partir de la vestimenta y el uso del objeto cartel. La ropa completamente de color rojo liso colabora con la fusión de las identidades individuales en una grupalidad. Permite distanciarse de la propia identidad, ya que vestir todo el cuerpo con el llamativo color rojo no es una costumbre o moda que se implemente por fuera de la performance en la vida cotidiana. Los carteles por su parte, visibilizan a una mujer desaparecida por las redes de trata a partir de una foto, su nombre, edad, lugar donde fue vista por última vez y una frase alusiva. En esta instancia, encontramos que se superponen dos cuerpos: el de la performer y el de la desaparecida, donde el vestuario hace de base para la incorporación de las identidades conmemorativas de los carteles. Para ello, en los ensayos y entradas minutos antes de la actuación, las performers realizan un entrenamiento para estar en un estado de presencia que posibilite el “vaciar” de la identidad individual para dar lugar a la identidad de la mujer en el cartel que se lleva colgado al cuello. En un primer momento, se realiza una relajación con el fin de generar un espacio separado del cotidiano que propicia un modo de estar extracotidiano. Entendemos que el vestuario y el cartel de las desaparecidas usado por las performers permite la preparación de cada una para atravesar la acción.

En segundo lugar, el movimiento y acción de las performers parte de un movimiento circular y de una sonoridad basada en el uso del tambor, caja o cencerro, además de las voces de las participantes. Por medio de instrumentos de percusión se realiza un pulso que remite a los pasos o el sonido del corazón, marca y/o sigue el ritmo de los movimientos de las performers y los pasos de un cuadro a otro. Además, el sonido percusivo, al ser una onda expansiva que no puede evadirse de percibir, es el que primero llama la atención a las personas alrededor, espectadores y transeúntes. De ese modo, construye un clima que se diferencia, ya que en las manifestaciones sociales si bien hay elementos de percusión se tocan con otros ritmos: predispone atencionalmente a las performers y los espectadores-participantes. El desplazamiento circular genera por un lado, un clima de ritualidad donde el tiempo rompe la lógica lineal para entrar en una circularidad pasado-presente-futuro. Este movimiento contrasta con uno lineal, maquinal, que irrumpe a través de distintos movimientos por niveles arriba-abajo, donde las performers, caen/son empujadas y se levantan, recuperadas, para volver a entrar en la circularidad. En este marco, la acción de dibujar con tiza siluetas en el suelo forma parte del momento de caída (de ausencia o muerte), a partir de marcar el contorno de los cuerpos de las performers,

quienes al levantarse del suelo dejan la huella de las ausentes. Al mismo tiempo, son ellas en su actuar la marca viva de la ausencia.

En tercer lugar, en las acciones de Las Mariposas A.U.Ge. participan las performers, familiares de desaparecidas y mujeres y travestis sobrevivientes de trata y prostitución, así como espectadores circunstanciales. En *Mariposas de Tiza*, la performance tuvo la particularidad de que se sumara una activista abolicionista sobreviviente que continúa en prostitución, se involucró como todas a gritar, saltar, y decir la frase que se repite: “estamos acá porque ellas no están”. Así también, otra compañera sobreviviente en situación de prostitución tomó el megáfono ofrecido por el grupo y comenzó expresar a viva voz reclamos históricos básicos para una vida sin violencias, “¡que no nos maltraten psicológicamente! ¡que no nos golpeen! ¡la prostitución no es un trabajo!”, entre otras exclamaciones. Mientras, alrededor de ella, las performers continuaron con su desplazamiento circular. A modo de autoobservación, nos conmovió especialmente conocer la dura biografía de cada performer, información que *hacia afuera* quizás les espectadores no tenían, pero nosotras como activistas lo sabíamos. Se presenta así una suerte de borramiento de los límites entre el adentro/afuera de la performance y, a la vez, entre artista/espectadora, con diferentes formas de implicancia. En este sentido, es relevante mencionar que las participantes de Las Mariposas A.U.Ge. no son profesionales de la danza, el teatro o el arte en general, no tienen necesariamente cuerpos entrenados para ello, sino que justamente trabajan desde sus propias posibilidades, algo que contribuye a pensar esta porosidad entre los roles público/performance.

En cuarto lugar, la performance culmina con un abrazo circular que, entendemos, recupera el desplazamiento característico que Las Mariposas A.U.Ge. plantean en su actuación. En este proceso, tanto al inicio como al cierre de la performance, el abrazo circular entre todas, imposibilita que se vean los rostros. Este abrazo permite el cambio de *su modo de estar*, tanto para “dejar” la propia identidad individual y de esta manera hacerle lugar a las ausentes, como para recuperarla. Además, la circularidad del abrazo es interpretada como dispositivo de autocuidado que permite la contención emocional. Como muchas veces aparece el llanto, el abrazo posibilita que la emocionalidad se exprese, sabiendo que ese desborde puede ser contenido grupalmente. Por lo general, el abrazo también es compartido por familiares, amigos y otras activistas que acompañan el accionar, lo que refuerza el marco

afectivo y de sentido buscado.

En otra línea, el movimiento y forma circulares de la performance nos lleva a analizarla como ritualidad: siguiendo a Turner (2008), consideramos que esta puede verse como ritual feminista en la medida en que esta abre un tiempo diferenciado en el tiempo ordinario y el grado de conciencia social y política despertada puede pensarse en términos de eficacia ritual, algo que le ocurre a las performers y a muchos de los espectadores a través de una movilización emocional, afectante y política. En esta línea, tomamos el concepto de “irrupción sensorio-emotiva”, que refiere a una modulación afectiva que tiene un poder de “sacudimiento” a partir de movimientos corporales, sonoridades y referencias simbólicas (indexicales, metonímicas o icónicas) que despiertan emociones intensas, asociadas al placer o al dolor (Citro, 2014)⁴. La emoción del dolor resulta central para motorizar la acción. Hay una frase que utiliza el grupo para impulsar lo que van a actuar: “la indignación que no moviliza, enferma”. Siguiendo este sentido que ellas le dan, al ser conscientes del enojo y la tristeza individual a causa de conocer la existencia del sistema prostituyente y sus consecuencias sociales, deciden colectivizar esa emoción y que sea el motor para la acción grupal. Entendiendo que la misma movilización emocional podría dificultar la acción, es parte de un gesto político el darle lugar.

En tanto que las inscripciones sensorio-emotivas vinculadas al placer (como en las danzas rituales) han sido asociadas a formas de docilidad social (Citro, 2014), hemos indagado en una particular *indocilidad* asociada a la experiencia de dolor y bronca. Ello se vuelve posible en la medida en que el espectro del dolor es parte de un motor emotivo que conlleva procesos de desnaturalización y un despertar político acerca de un tema, la explotación sexual en este caso. Así, la performance de Las Mariposas A.U.Ge., a través de la irrupción sensorio emotiva, despierta emociones que acompañan los mensajes expresados discursivamente, las vías mediante las cuales se construyen los signos indexicales entre lo ausente y lo presente. Las performers con los carteles colgados en sus cuerpos, pierden su rostro personal para encarnar aquellos de las desaparecidas. A través de los hilos vinculantes intercorporales, entre imágenes de quienes no están y los cuerpos que las evocan, se construye el pasaje de la ausencia a la presencia. Como “práctica de subjetivación” (Citro, 2013), la

⁴ Como aclara Citro (2014), para que la eficacia (política) de este ritual tenga efecto, a través de lo sensorio-emotivo, es preciso que los espectadores participen en alguna medida de una comunidad de sentidos, no es por sí misma transformadora.

performance deja la marca de la ausencia y construye una memoria que sostiene y fortalece el reclamo político. Estas performances tienen, por tanto, un gran poder de evocación: traen a las desaparecidas, por un lapso de tiempo, con nosotres.

A modo de cierre

El presente trabajo implicó un proceso dialógico de construcción de una mirada conjunta, tanto para la escritura como para la reflexión y el análisis. Este buscar confluir entre nosotras, a su vez, resonó con aquello que quisimos abordar, la performance de las Mariposas A.U.Ge: encontramos que el acople de cuerpos performáticos puede leerse como unidad, una suerte de *cuerpo colectivo*. Esta constitución grupal, a través del conjunto de movimientos, voces, cuidados y contención, propicia lo que a nivel individual no sería fácil realizar: una performance activista sobre las desaparecidas para la explotación sexual. Es a partir de ello que entendemos que el poder de evocación de Las Mariposas A.U.Ge., a partir de comportar elementos visuales, sonoros y afectantes, produce micro-transformaciones. Especialmente, encontramos que esta “dramatización viva” de las desaparecidas, a partir de la presencia corporal de las performers, su vestuario y uso de carteles, plantea *modos de presencia*. Nos permite a performers y espectadores circunstanciales abrir un tiempo ritual para conectar con aquellas que no están, hacerlas presentes, poder recordarlas, extrañarlas, buscarlas y, también, duelarlas.

En relación a la conciencia social y política pasible de ser despertada, nos encontramos con la movilización emocional, afectante y política como principal motor causal de la “eficacia ritual”. El lenguaje artístico y actuante como vehículo de emociones junto a mensajes políticos: vemos cómo las acciones activistas son una nueva forma de hacer política en la actualidad, apela a los cambios sociales por medio de transformaciones culturales. Nos interesa mencionar la importancia de estas herramientas, herederas de experiencias de la militancia de DD.HH local, cuyas estrategias vinculan el arte y la política, forman parte de procesos de visibilización y lucha social. En este sentido, las Madres de la Plaza tienen mucho en común con esas otras Madres que buscan a sus hijas desaparecidas en democracia. El activismo se ofrece como cauce cultural de las transformaciones sociales, una valiosa herramienta de lucha.

El trabajo presentado forma parte de una búsqueda grupal que tenemos como equipo de investigación, el producir conocimiento con

herramientas y metodologías provenientes de distintos campos y lenguajes, que recientemente se ha dado en llamar *performance-investigación*, fórmula conceptual gestada desde el equipo de investigación al que pertenecemos (Citro et al., 2018). Así, como forma de aproximación, hemos apostado a diseñar un problema y un abordaje metodológico que entrecruza esferas y roles e involucra tanto las artes como la antropología, tanto la academia como el activismo feminista. Aquí, el movimiento y permeabilidad del adentro-afuera se ofrece como metáfora para pensar las formas de problematizar, conocer y analizar. Al ser este un trabajo preliminar, nos queda por delante el desafío de continuar por estas vías exploratorias.

En relación al tema elegido, restan aún más estudios desde la academia capaces de hacer cuerpo este tema tan sensible políticamente, en relación a *las ausentes* en democracia. No es menor la dificultad política y emocional que despiertan las desapariciones, al haber atravesado y marcado a fuego la historia de nuestro país. El movimiento desde el arte quizás sea una llave posible para encontrarse cara a cara con lo ausente.

Bibliografía

- Baigorri, L. (2003) Recapitulando: modelos de activismo (1994-2003). *Artnodes*, (3), 27-37. <http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/baigorri0803/baigorri0803.html>
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Península.
- Bordo, S. (2001). El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo. *Revista de estudios de género La ventana*, (14), 7-80.
- Cacho, L. (2010). *Esclavas del poder*. Debate.
- Campaña Abolicionista Nacional (comp.). (2017). *Prostitución y trata: Herramientas de lucha abolicionista*. Librería de Mujeres editoras.
- Camps, S. (2013). *La red: La trama oculta del caso Marita Verón*. Planeta.
- Citro, S. (2009). *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Biblos.
- _____ (2013). La performance como arte y como campo académico (O de los encuentros y desencuentros de una extraña y vanguardista pareja newyorquina que ha querido expandirse por el mundo...). En Del Mármol, M. Magri, G. Mora, S., Provenzano, M, Sáez, M. Verdenelli, J. (comps.) Ni adentro ni afuera. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte (págs 143-152). Ecart, Club Hem.
- _____ (2014). Hacia una perspectiva interdisciplinaria sobre la eficacia ritual: Corporalidad, emoción y goce. En: Ari Pedro Oro y Marcelo Tadvald (Orgs.), *Circuitos religiosos: pluralismo e interculturalidad = Circuitos religiosos: pluralismo e interculturalidad* (141-168). Cirkula. Formato: EBOOK
- Citro, S. y Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance. (2018). La performance-investigación participativa como estrategia metodológica para la re-existencia colectiva, *II Encuentro Nacional de investigación-creación sobre el cuerpo "El Giro Corporal"*.
- Collantes, G. (2019). *Nuestros cuerpos no se reglamentan: Relatos de organización y lucha desde la prostitución*. Editorial Marat.
- Delgado, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. En *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, vol. 2 (no. 18), 68-80.
- Expósito, M., Vidal, A. y Vindel, J. (2012). Activismo artístico. En R. C. Sur, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina (220-232)*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Felshin, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En P. C. Blanco, *Arte crítico, esfera pública y acción directa* (págs. 73-93). Ediciones Universidad de Salamanca.
- González Hernández, M.J. (2009). Las sufragistas británicas y la conquista del espacio público. *ARENAL*, 1 (16), 53-84.
- Hignett, J. (2013). *Mulier Sacer*. The How to go on series.
- Jeffreys, S. (2011). La industria de la vagina. Paidós.
- INADI. (2016). *Prostitución y Racismo: Los cruces de la Discriminación*.
- Martín Alcoff, L. (1999). Merleau-Ponty y la teoría feminista sobre la experiencia. *Mora*, (5), UBA.
- Mauss, M. (1979 [1936]). *Sociología y Antropología*. Tecnos.
- Lambek, M. (2010 [1998]). *Cuerpo y mente en la mente, cuerpo y mente en el cuerpo*. Algunas intervenciones antropológicas en una larga conversación En Citro, Silvia (coord.) *Cuerpo Plurales. Antropología de y desde los cuerpos* (págs 105-125). Biblos.
- Lanteri, A. L. y Lanteri, M. S. (2018). 'Los derechos no se mendigan'. Notas sobre Julieta Lanteri y el sufragismo femenino argentino en la primeras décadas del siglo XX. *Legado*, 13 (12), 99-111.
- Leenhardt, M. (1961 [1947]). *Do Kamo*. Eudeba.
- Longoni, A. (2010) *Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos*

desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches. *Aletheia*, 1, (1), 1-23.

López Cuenca, A. (2018). ¿Pero esto qué es? del arte activista al activismo artístico en América latina 1968-2018. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*.

Lucio, M. (2021). *Desobedientes: Aportes al debate feminista sobre prostitución/ trabajo sexual*. Editorial Marat.

_____ (2022). De proyecciones somáticas a proyecciones políticas. Modelos corporal-cognitivos y la perspectiva de género: algunas exploraciones. En Hilderman Cardona Rodas y Nora Margarita Vargas Zuluaga (coords.), *Experiencias performáticas: cuerpo, género y subjetividad* (págs. 27-54). Sello Editorial de la Universidad de Medellín.

Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. *La manzana de la discordia*, 6 (2), 105-119.

Ortega Centella. (2015). El artivismo como una acción estratégica de nuevas narrativas artístico políticas. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 10 (15), 100-111.

Polti, V. (2021). Escucha performativa y artivismo (trans) feminista: Las tesis y sus resonancias sono-corpo-políticas. *Estudios Curatoriales*, (13), 61-72.

Salum, V. (2019). Arte e Historia como recursos de lucha abolicionista. *XIV Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y IX Congreso Iberoamericano de Estudios de Género –Mar del Plata*, julio 29- agosto 1.

Sarasúa y Cabrera. (2020). Artivismo feminista en la región Cuyo, República Argentina. Las modalidades de expresión artístico-políticas y el modo de circulación en Internet. *Hipertext.net: Revista Académica sobre Documentación Digital y Comunicación Interactiva*, (20), 69-85. DOI: 10.31009/hipertext.net.2020.i20.06

Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas.

Taylor, D. (2005). Hacia una Definición de 'Performances'. *El Picadero*, 1 (15), 3-5.

Turner, V. (2008 [1980]). *La selva de los símbolos*. Siglo XXI editores.

Citado. Lucio, Mayra y Zaldumbide, Rocío (2023) "Presencias y ausencias intercorporales en el artivismo feminista: la performance de Las Mariposas A.U.Ge" en Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad - RELACES, N°42. Año 15. Agosto 2023-Noviembre 2023. Córdoba. ISSN 18528759. pp. 36-47. Disponible en: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/issue/view/529>

Plazos. Recibido: 20-07-22 . Aceptado: 14-06-2023