



La construcción del femicidio en el performance art. Análisis de la mediatización de #FemicidioEsGenocidio en medios alternativos de comunicación

Diana Carolina Deharbe

Question/Cuestión, Nro.68, Vol.3, abril 2021

ISSN: 1669-6581

URL de la Revista: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

IICom - FPyCS - UNLP

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e512>

La construcción del femicidio en el performance art. Análisis de la mediatización de #FemicidioEsGenocidio en medios alternativos de comunicación (1)

The construction of femicide in performance art

Analise of the mediatization of #FemicidioEsGenocidio in alternative media

Diana Carolina Deharbe

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Facultad de Ciencias de la Educación

Universidad Nacional de Entre Ríos

Argentina

dianadeharbe88@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1061-7322>

Resumen

El objetivo del artículo será analizar el registro audiovisual de la *performance*, «#FemicidioEsGenocidio», realizado por el medio de comunicación alternativa, *LaVaca*. El hecho artístico fue realizado por la Fuerza Artística de Choque Comunicativo el 30 de mayo de 2017 en tres locaciones de la Ciudad de Buenos y su mensaje versó en torno a la problemática del femicidio.

Pondremos el foco en dar cuenta de los efectos de sentido que, encarnados en discursos mediáticos, disputan las lógicas hegemónicas respecto a la representación visual de las violencias sexistas y especial del femicidio, cuando éste tipo de acciones se mediatizan pujando nuevos modos de visibilidad en el espacio público ampliado. Para ello, pondremos a funcionar conceptos teórico-metodológicos provenientes de diversas tradiciones en donde se destacan la importancia de los estudios visuales, las teorías de género, los estudios sobre *performance* y sobre mediatizaciones.

Como principal resultado hallamos dos modos bien marcados de representación visual que se tensan continuamente y disputan sus valencias: por un lado, el cuerpo de la mujer aparece como objeto, en este caso se presenta como roto y ultrajado y, por el otro, se erige como territorio de resistencia, lugar de empoderamiento y materialidad superviviente a las violencias sexistas.

Palabras claves: femicidio; performance art; mediatización; medios alternativos de comunicación.

Abstract:

The objective of the article will be to analyse the audiovisual record of the performance, #FemicidioEsGenocidio, carried out by the alternative media, LaVaca. The artistic event was carried out by the Communicative Shock Artistic Force on May

30, 2017 in three locations in the City of Buenos and its message was about the problem of femicide.

We will focus on accounting for the effects of meaning that, embodied in media discourses, dispute the hegemonic logics regarding the visual representation of sexist violence and especially femicide, when this type of action is mediated by pushing for new modes of visibility in the expanded public space. To do this, we will put to work theoretical-methodological concepts from various traditions where the importance of visual studies, gender theories, performance studies and mediatizations are highlighted.

As the main result we find two well-marked modes of visual representation that are continually tense and dispute their valences: on the one hand, the woman's body appears as an object, in this case it is presented as broken and outraged and, on the other, it stands as a territory of resistance, a place of empowerment and survivor materiality to sexist violence.

Keywords: femicide, performance art; mediatization; alternative media

Introducción

[Escena 1]

Otoño, Buenos Aires, Argentina, 30 de mayo de 2017, 16 horas. Muchedumbre, ruidos de bocinas, automóviles, edificios, una postal clásica de la ciudad de la furia. De repente, en una de las esquinas de Plaza de Mayo un grupo de mujeres se congrega en torno un grupo de personas que hacen música callejera (Fotografía 1). Al compás de la melodía lúgubre que emana de los violines, las violas y los instrumentos de aire, un grupo de mujeres comienza a quitarse la ropa: un golpe en seco y caen los abrigos, otro golpe y se quitan el calzado, otros más y solo las abrigan sus ropas interiores, un golpe final y quedan completamente desnudas.

El aire se tiñe de incertidumbre, alrededor del grupo de mujeres desnudas se congrega una multitud de personas expectantes, una voz proveniente de un megáfono empieza a recitar un manifiesto, una declaración poético-política que da cuenta de la vulnerabilidad que implica ser mujer en América Latina (2).



Fotografía 1. #FemicidioEsGenocidio. Acción de las FACC. Plaza de Mayo.

Fotografía: Nacho Yuchark para Lavaca. Derechos: Anticopyrigh

« ¿En qué narración se inscriben los discursos y las prácticas políticas de las minorías sexuales?»; con esta pregunta sagaz abre Beatriz Paul Preciado (2019, pp. 111) su texto, *Género y Performance*, para dar cuenta del desafío que implica estudiar la historia reciente del movimiento feminista cuya fragmentación, dispersión y diversidad imposibilitan la construcción de una genealogía política desde la mirada historiográfica clásica. Sostiene Preciado (2019) que dar cuenta, como pedía Foucault, de las emergencias, las inflexiones, las rupturas, los puntos de fugas en el devenir aparentemente ininterrumpido y naturalmente denotado del poder nos coloca ante la ardua tarea de seguir las huellas dejadas por la resistencia y a la vez inventarlas construyendo en ese devenir, nuevos mapas e imágenes de un tiempo histórico en constante transformación.

Desde las primeras propuestas pioneras generadas en la escena contracultural estadounidense hasta las actuales propuestas de acciones performativas de impacto viral (3), las minorías y los grupos subalternizados han encontrado en el arte performativo una herramienta potente para vehiculizar sus reclamos desde una lógica situada, disruptiva, divergente, transformadora. Desde los años '60, los movimientos feministas vienen generando propuestas en este sentido cuyas huellas e influencias podemos rastrear en el presente. El *performance art* como fenómeno artístico interdisciplinario nace en los años '70 y se inscribe dentro de la estética de la posmodernidad (Vattimo, 1997), se nutre de diferentes técnicas y vertientes artísticas y no artísticas y se plantea como un espacio lúdico de libertad, transgresión, que permite explorar y exponer múltiples identidades y rescatar la memoria cultural colectiva (Hernández Cabrera, 2012) siendo creciente el número de protestas sociales que, en los últimos años, se sirven de la *performance* para llevar adelante acciones.

La violencia sexista y en especial, en sus modalidades física y simbólica, ha sido una de las temáticas predilectas de las *performances* feministas con mayor énfasis en el continente latinoamericano. Ferrer Álvarez (2018) mapea las raíces que nutrieron las primeras propuestas de arte performativo en clave situada y encarnada siendo los trabajos de la cubana Ana Mendieta (4) y la guatemalteca, Regina José Galindo (5), pioneros en colocar la temática en el foco del debate público de manera estética y provocadora. En dichas propuestas se hace evidente que «la relación entre la devastación producida por los conflictos armados que asolan el territorio latinoamericano y los feminicidios donde el propio cuerpo de la mujer se establece como una prolongación de la conquista territorial» (Ferrer Álvarez, 2018, p. 128).

En tanto práctica artística, la dimensión comunicacional se pone de manifiesto con mayor intensidad al ocurrir en el espacio público. En los últimos años, las *performances* incorporan como hecho novedoso la necesidad de expandir su audiencia, otrora atada al despliegue efímero y esporádico del hecho artístico en el tiempo-espacio del desarrollo puntual de la acción, incorporando el registro

mediático como una parte fundamental de la puesta en escena, poniendo en relieve la tensión entre *performance*, participación y política. «La necesidad de pensar el registro, su calidad y posterior circulación en los medios de comunicación y redes sociales como una forma de disputar visibilidad» (Comezzana, 2017, s/p), da cuenta de la compleja trama discursiva del debate público que incluye y excede el espacio mediático.

Por otro lado, los estudios sobre *performance* representan para Jesús Martín Barbero, «un lugar teórico-metodológico estratégico para pensar la multiplicidad de conflictos que hoy atraviesan al cuerpo» (Taylor, 2002, s/p), que para el autor es una metáfora potente de las contradicciones que atraviesan la región pero cuya importancia da cuenta de «la necesidad cada vez más fuerte de recuperar las dimensiones sensoriales, corporales, afectivas en el sentido fuerte de a-fectar, de ser afectado por otros» (Taylor, 2002, s/p) para pensar la cuestión nodal de la identidad, la diferencia y la producción de visibilidades en clave situada.

En simultáneo, emergen en el campo de los estudios del periodismo nuevos formatos narrativos para contar lo real, el *periodismo performativo* (Gorodischer, s. /f.) es aquel donde,

las crónicas performáticas, publicadas por diarios y revistas, cuyo signo diferencial está dado por la inducción de la realidad en la trama [...] donde el cuerpo y la voz del cronista hecho personaje –in situ- y en vivo se ponen al servicio de una acción dramática. [Estas piezas narrativas] no reflejan lo real sino que lo realizan, y encuentran su tema prioritario en sus propias condiciones de producción, y en las dificultades asociadas al proceso creativo. (Gorodischer, s. /f.)

Ubicadas en la frontera entre la práctica artística y la producción de teoría social (Férrer Álvarez, 2018), la *performance* no representa lo real sino que lo crea, lo re-significa y lo transforma en su devenir. En consideración de lo expuesto, el objetivo del presente artículo será analizar el registro audiovisual de la *performance* «#FemicidioEsGenocidio» realizado por el medio de comunicación alternativa, *LaVaca*, con conceptos y herramientas teórico-metodológicas en estrecha relación con la perspectiva epistemológica de los estudios visuales, las teorías de género,

los estudios sobre *performance* y los estudios sobre mediatizaciones. Pondremos el foco en dar cuenta de la performatividad en tanto fuerza productiva del hecho artístico abordado y en su capacidad de generar efectos de sentidos que, encarnados en discursos mediáticos, disputan las lógicas hegemónicas respecto a la representación visual de las violencias sexistas cuando este tipo de acciones se mediatizan, pujando nuevos modos de visibilidad en el espacio público ampliado.

El registro audiovisual que analizamos formó parte de la cobertura periodística realizada por *MU, el periódico de La Vaca*, fue publicado el día 31 de mayo de 2017 en su versión *online*. La crónica se tituló, «*#FemicidioEsGenocidio: una acción poética y un mensaje contundente a los tres poderes del Estado*» e incluye un foto-reportaje conformado por 28 imágenes a cargo del fotoperiodista, Ignacio Yuchark. *Lavaca.org* es una cooperativa de trabajo periodístico que congrega variadas experiencias de comunicación alternativa siendo su principal producto la edición de «*MU. El periódico de la Vaca*», de aparición mensual en formato papel y digital. Como sostiene Karen Esquivel (2017) «reflexionar sobre comunicación alternativa expone su vínculo con los movimientos sociales, ya que son colectividades que nos permiten desde la identidad-territorio vindicar formas de ciudadanía opacadas por la hegemonía» (p. 8).

Así mismo y siguiendo a Taylor (2015) vale aclarar que el análisis del registro de una *performance* no equivale a la ponderación del acto en sí ya que, en tanto archivo, el registro siempre es inacabado, mediado, parcial y no logra restituir en su totalidad la transferencia del conocimiento corporizado en vivo presente en el repertorio performático, así, «el video de una performance no es la performance aunque generalmente venga a reemplazarla como la cosa en si [...] la memoria corporalizada por el hecho de suceder en vivo, excede la habilidad que tiene el archivo de captarla» (p. 68).

Estudios visuales, género y performance art

El campo interdisciplinar (6) de los Estudios Visuales surge alrededor de la década de los años '80 a partir del agotamiento de las disciplinas tradicionales de la Historia del Arte y la Estética, cuyos horizontes teóricos-metodológicos eran estrechos para dar respuesta a los nuevos interrogantes planteados alrededor de los cambios operados sobre el régimen de las imágenes a raíz del proceso de digitalización y el crecimiento de la *estetización de la experiencia* (Vattimo, 1997). Por otro lado, los discursos sobre el fin del arte, el fin de la historia y los cambios epistémicos operados a nivel general en las Ciencias Sociales y Humanas a raíz del *giro cultural* (7) ayudaron a gestar ese *campo emergente, metodología crítica* (Mitchell, 2003: 19), «interdisciplinar, un lugar de convergencia y conversación» (Guasch, 2003, p.10) entre diferentes disciplinas como la Historia del Arte, la estética, la teoría cinematográfica, la literatura, la antropología y los medios: «Estudios visuales es así el estudio de la cultura visual» (Mitchell, 2003, p. 18).

La imagen, en tanto representación como presentación, arte y no arte, la visualidad como construcción cultural y los dispositivos de la visualidad, la mirada como acto fisiológico del ver y como el proceso socio-histórico de mirar y ser mirados, serán los nuevos objetos teóricos definidos a partir del *giro visual o pictórico* (Mirzoeff, 2003):

[...] se trata más bien de un descubrimiento [...] una compleja interacción entre la visualidad, las instituciones, el discurso, el cuerpo y la figuralidad, y sobre todo es el convencimiento de que la mirada, las prácticas de observación y el placer visual unidas a la figura del espectador pueden ser alternativas a las formas tradicionales de lectura unidas a los procesos de desciframiento, decodificación o interpretación. (Guasch, 2003:10)

Keith Moxey (2009) sostiene que en la conformación del campo de los Estudios Visuales han predominado dos modos de pensar la imagen: el paradigma interpretativo, ligado a los Estudios Culturales y la Semiótica, que pone el énfasis en el sentido de las imágenes entendiéndolas como «una construcción visual que traiciona la agenda ideológica de su productor y cuyo contenido es susceptible de

manipulación por sus receptores» (p. 9). Por otro lado, el paradigma que recupera la *presencia o efectos de la presencia* de las imágenes, atiende a los aspectos ontológicos (forma, color, su naturaleza intrínseca y diferencial respecto a otros lenguajes para producir sentido) de los objetos visuales y a aquello que se escapa-resiste a la interpretación. Las imágenes poseen vida propia, agencia, intencionalidad, temporalidad y materialidad propia capaz de a-fectar a los sujetos a los cuales se les *presentan* generando una respuesta, emocional, estética o poética. Para Moxey (2009), ambos paradigmas son necesarios para estudiar lo visual.

Por otro lado, la palabra *performance* proviene del verbo en inglés *to perform* y etimológicamente significa realizar, ejecutar o efectuar una acción; como sustantivo implica la puesta de elementos escénicos en el ámbito de la actuación, el teatro, la ejecución de una obra, danza o cualquier actividad artística en sentido amplio. Los estudios de *performance* se consideran «intergenéricos, interdisciplinarios, interculturales» (Gannon, 2019, p. 3).

Para Diana Taylor (s. / f.), investigadora norteamericana radicada en la Universidad de Nueva York, especializada en estudios de la *performance*, la palabra tiene una «historia de intraducibilidad [...] lo que hace del término y sus prácticas un campo teóricamente inclusivo y culturalmente revelador» (s.f.). En el ámbito anglosajón, los estudios sobre *performance* se nutren de la ampliación de los conceptos centrales de la teoría de los actos de habla de Austin que realiza Butler (2007). Sus reflexiones habilitarán un deslizamiento de la noción de performatividad más allá de las prácticas culturales y/o artísticas y permitirá comprender el proceso de socialización sexo-genérico como actos performativos, regulados, situados y normalizados mediante los cuales se producen y configuran las identidades.

Esta palabra, que no tiene equivalente en el español, ha sido para Taylor (2001) problemáticamente traducida y adaptada en Latinoamérica reservando su uso para hacer referencia a acciones teatrales, espectáculo, representación; sentidos que aparecen retomados cuando es utilizada por los medios de comunicación. La

imperfección propia de toda traducción y la polisemia del término han desdibujado que la palabra también connota «un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir el mundo» (Taylor, s.f.).

En este sentido, el término remite no sólo al objeto teórico abordado por los estudios de la *performance* en tanto *eventos* cuya característica principal es que se producen en el espacio público guiados por una intencionalidad artístico-política; sino al hecho de que estos acontecimientos constituyen para Taylor (s. f.) «actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas» (s. f.) lo que los convierte también en una *práctica incorporada* con consecuencias epistemológicas que permiten entender y generar conocimientos históricamente situados sobre los/as sujetos/as, los procesos de socialización y subjetivación.

La relación entre el activismo feminista y la *performance* como la conocemos actualmente es crucial y data de las décadas de los años '60/'70 en donde las artistas autodenominadas feministas de la escena contracultural norteamericana «adoptan el performance como estructura fundamental de acción poética y estética» (Preciado, 2019, p. 113). Un clima político signado por la conjunción de las luchas por los derechos humanos de las minorías sexuales, étnicas, raciales, la segunda ola feminista, el movimiento por las libertades civiles en Estados Unidos, las protestas anti-sistémicas encabezadas por los/as jóvenes/as en diferentes ciudades del mundo como el mayo francés, la primavera de Praga y las movilizaciones pacifistas en contra de la Guerra de Vietnam, -entre otros-, dieron como resultado un período caracterizado por el activismo y la intervención artística donde el espacio público era la superficie de disputa por trocar los sentidos sociales (Menoyo, 2012) mediante el uso y la exhibición del cuerpo como soporte y contenedor de las obras de arte (Del Río y Muñoz, 2013). El lenguaje de la performance se convierte en «herramienta y estrategia reflexiva, definiendo un campo de acción y conocimiento que, en la actualidad, debe aún a estos primeros momentos gran parte de sus características y posibilidades» (Del Río y Muñoz, 2013, p. 22).

Las primeras instalaciones performativas fechadas en estos años vehiculizan los reclamos del feminismo radical y una fuerte crítica hacia el arte y su institucionalidad por considerarlo sexista, excluyente y androcéntrico, impulsando transformaciones que repercutieron en la visibilización de grupos de artistas mujeres y lesbianas provenientes de los márgenes no canónicos de la profesión (Menoyo, 2012; Del Río & Muñoz, 2013). Por otra parte, la conformación de los grupos de autoconciencia fue fundamental para la conformación del sujeto/a político/a del feminismo (Preciado, 2019).

En este sentido, la acción que analizamos se inscribe dentro de la tendencia en alza en nuestro continente de montar acciones artísticas performativas de alto contenido político y social que trabajan sobre «lo invisible, lo innombrable, lo inasible» (Alonso, 2008, p. 31), donde la intervención y la puesta en escena del cuerpo en un espacio público se conjugan con la parodia (8) o la ironía para producir un efecto de extrañamiento y ruptura en sus receptores con la intención de re-significar tanto la práctica como los objetos artísticos. Como sostiene Alonso (2008), la construcción de un discurso que desnude las estrategias del poder para producir violencias, injusticias y desigualdades, finalidad buscada por este tipo de protesta social, se da no en los contenidos sino, más bien, en la «articulación de lo visible y lo sugerido, lo evidente y lo latente, es *allí* donde descansa la máxima potencialidad política de estas prácticas» (2008, p.35) (destacado en el original).

En este sentido, entenderemos por *intervención pública performativa* un tipo de práctica que tiene lugar en el espacio público donde el cuerpo ocupa el rol protagónico mientras que, por *arte activista*, haremos referencia a una

práctica cultural híbrida [...] que es tanto en sus formas como en sus métodos procesual; normalmente tiene lugar en espacios públicos; toma forma de intervención temporal; emplean técnicas de los medios de comunicación dominantes y se distinguen por el uso de métodos colaborativos de ejecución. (Menoyo, 2012, p.73)

Según Nina Felshin (2001, citado por Menoyo, 2012), las características del arte-activismo performativo es el rol que ocupa la participación del público y el uso de métodos colaborativos en los cuales, toma importancia central la investigación

preliminar y la actividad organizativa y de orientación de los participantes. Una colaboración que se convierte en participación pública cuando los artistas logran incluir a la comunidad o al público en el proceso en los cuales, la capacidad del artista para realizar la investigación preliminar, para organizar y orientar a los participantes, determina el éxito de la obra (Menoyo, 2012). Por último, con la democratización en el acceso a las tecnologías de la información y la comunicación, la documentación y el registro de las performances han abierto la posibilidad de expandir las obras, multiplicando la posibilidad de adaptarlas y replicarlas en contextos y situaciones distantes.

La *performance* sobre la que hacemos foco fue realizada por la *Fuerza Artística de Choque Comunicativo* (FACC), quienes se definen como «un equipo no partidario de artistas activándose con la urgencia de enfrentar cualquier máquina de violencias que pretenda disciplinar nuestros destinos sociales», según consigna un comunicado publicado por el sitio *lavaca.org* ya que el grupo no cuenta con página web oficial pero sí poseen un canal en *YouTube* donde suelen difundir los videos de las intervenciones artísticas que realizan (Lavaca.org, 22 de marzo de 2016). A partir de diversas opiniones expresadas a este medio hemos podido reconstruir que el colectivo nació a principios del 2016 y desde entonces ha realizado 15 acciones performativas, sirviéndose de técnicas y herramientas de creación teatral y con la premisa fuerte de «ponerle el cuerpo a la calle [...] dispuestos a transgredir e inclusive romper reglas para lograr efectos performativos que revelen ideales; que construyan otro discurso. Un discurso intransigente, desde el potente grito del artista» (Lavaca.org, 22 de marzo de 2016).

Sus acciones artísticas se caracterizan, según Camezzana (2017), en presentar un guión rígido acorde a las técnicas teatrales con un inicio, desarrollo y final; utilizar el espacio público como lugar de operaciones, transmitir un mensaje claro y contundente mediante la construcción de imágenes impactantes así como la novedad de incluir el registro y circulación en los medios de comunicación de las acciones performáticas para disputar visibilidad.

El cuerpo mediatizado

[Escena 2]

Otoño, Buenos Aires, Argentina, 30 de mayo de 2017, 16 horas, alrededores de Plaza de Mayo, Plaza de los Dos Congresos, Tribunales. Pilas de cuerpos desnudos diseminados, se acumulan, unos sobre otros. Sobre las baldosas como desechos, esos cuerpos de mujeres representan, en este caso, una metáfora del cuerpo social colectivo y simbolizan que en una cultura femicida (Pineda, 2019), toda identidad feminizada es una potencial víctima de femicidio.

“Femicidio es Genocidio” (Fotografía 3) expresa un cartel colgado de las rejas del palacio de Tribunales; la melodía lúgubre sigue musicalizando la escena, la voz que recita el manifiesto ha callado. De repente, la música se detiene y la pila de cuerpos que parecía inerte comienza a moverse, despacio, uno a uno los cuerpos de deslizan como serpientes, se irguen, sus miradas de angustia interpelan al público presente. Y como un rayo que parte el cielo en la quietud que anuncia la tormenta se escucha el primer grito: bronca, angustia, dolor, tristeza, indignación, hay una manada que se expresa y es un grito de guerra (Fotografías 4 y 5).



Fotografía 3: *Collage* [producción propia] a partir de fotogramas extraídos del registro audiovisual de la performance. Tribunales Federales, CABA: Créditos: F.A.A.C.

La cuestión del cuerpo ocupa un rol central en los estudios sobre *performance* por ser el soporte material de las obras que actúa como pivote para pensar la cuestión de la identidad y la representación (Sabsay, 2006). Por su propia naturaleza, la *performance* coloca en crisis el marco de interpretación sobre los cuerpos ya que la relación de co-sujetos que inaugura el desarrollo del hecho artístico puja la emergencia del «carácter antagónico que desprende la práctica performática: el objeto se torna sujeto para devenir nuevamente objeto» (Férrer Álvarez, 2018, p. 120). Este pasaje permite extrañar la mirada sobre lo otro y restituir politicidad al debate sobre la diferencia al habilitar la sospecha sobre la visibilidad hegemónica (Reguillo, 2007). Es en este sentido que, al situar y encarnar el miedo, entendido éste como un «dispositivo de gestión y control político» (Reguillo, 2007, s. /f.) en un paisaje cultural altamente codificado como lo es la ciudad y las locaciones escogidas para el desarrollo del hecho artístico pero también los textos que acompañan la acción a modo de epígrafes, habilitan otras lecturas posibles a las visualidades

impactantes que construye de manera deliberada la *performance*, las cuales forman parte del registro audiovisual del acto.

Al situar los miedos y los cuerpos, el hecho artístico nos permite elaborar en clave sociopolítica los efectos de la violencia sexista como un dolor que desgarrar y corrompe el tejido comunitario, éste se expresa mediante la catarsis colectiva donde, el cuerpo del artista ocupa un lugar sacrificial «como un mecanismo de expresión y posicionamiento crítico» (Férrer Álvarez, 2018, p. 121) frente a la problemática del femicidio.

En el discurso de los medios de comunicación, las reverberancias de la *performance* disputan sentidos y en vez de colocar en tela de debate público la importancia de las violencias sexistas, la cuestión de la desnudez femenina se convierte en el pilar de la emergencia de voces a favor o en contra. Discursos de odio, altamente moralizantes y disciplinatorios son recogidos por los medios hegemónicos en un ejercicio de violencia moral casi automático. Estos actos constituyen «manifestaciones del patriarcado simbólico que acecha detrás de toda estructura jerárquica, articulando todas las relaciones de poder y subordinación» (Segato, 2003, p.12 citado en Rosales, 2013, p. 37) y que encuentra en el discurso periodístico, un terreno fértil y legitimado para crecer y expandirse.

La potencia política-poética del hecho artístico se desdibuja anulando la reflexión no sólo de la temática sino también del arte como lugar de resistencia y crítica social, se impone una mirada de tipo escotofílica (9) sobre los cuerpos retratados (Mulvey, 2007 [1975]) de larga data en la cultura visual, el cuerpo femenino/femeneizado aparece bajo retóricas que encarnan la pasividad frente a la agencia activa de los cuerpos masculinos/masculinizados.

Los cuerpos fabricados por la cobertura periodística que analizamos oscilan entre dos modos bien marcados de representación visual que se tensan continuamente y disputan sus valencias sin equilibrio alguno: por un lado, el cuerpo de la mujer aparece como objeto, en este caso se presenta como roto, ultrajado, expropiado muy cerca de la memoria visual del holocausto; y por el otro lado, el cuerpo como

territorio de resistencia, lugar de empoderamiento y materialidad superviviente a las violencias sexistas.

El cuerpo roto y la memoria visual del horror

La *performance* que analizamos se destaca por construir visualidades impactantes, en este sentido, el acto artístico juega en torno a los sentidos asociados a la palabra 'genocidio' y sobre ella se articula la primera parte, tanto de la puesta performática como de la cobertura mediática. La memoria visual del horror, asociada a otros hechos de genocidio y de terror de estado tales como el holocausto judío, se impone con fuerza en la construcción de las imágenes y las formas. «La performance no puede ser guardada, grabada, documentada sin que participe en la circulación de la representación» (Phelan, s. /f. citado en Taylor, 2015, p.41), es decir, que al mediatizarse, el puesta artística disputa los sentidos asociados al exterminio y re-significa a la luz de la teoría feminista, el acto femicida.

Los cuerpos allí retratados y registrados son cuerpos rotos que han sido despojados de todo rasgo humano, son cuerpos objetos que han sido anonimizados para poder así ser destruidos y desechados. Reguillo (2007) sostiene que los medios de comunicación tienen una profesa devoción por este tipo de imágenes que rozan el morbo, erotizado y espectacularizado, de situaciones indecibles e inimaginables,

el cuerpo roto es indicial porque el poder borra las huellas de su presencia, en él deja de ser indexical porque no hay contrarelato, argumentación, contestación que restituya la relación significante-significado. En el cuerpo roto se verifica la disputa política por establecer el indicio creíble, legitimado, cómodo. (2007: s. /f.)

Llama poderosamente la atención como el registro escinde los rostros, las partes genitales y todo rasgo que pueda dibujar una subjetividad en la pila de cuerpos basuras, en este sentido, Rosales (2013) sostiene que

el cuerpo de la mujer es representado como un cuerpo sujeto y a es a partir de esta sujeción que se ha tratado de explicar su sometimiento bajo otra metáfora, la de 'mujer basura' que es el resultado de la degradación del objeto y que, por consiguiente, la 'habilita' para ser exterminado, quemado, incinerado. (p. 37)

Un femicidio es un exterminio, es decir, una práctica sistemática de asesinato de mujeres por su condición de género avalada culturalmente por el patriarcado; es histórica, situada y letal y como todo atentado a los derechos humanos, debe ser erradicada y es allí a donde el acto artístico pone énfasis.

El grito superviviente

El segundo nodo de representación visual presente en la cobertura aborda el cuerpo de la mujer como territorio de resistencia, lugar de empoderamiento y materialidad superviviente a las violencias sexistas, fisurando en algún punto, el anterior marco de lectura desarrollado. La cuestión del desnudo, que aparecía erotizada morbosamente en los cuerpos rotos, en la segunda parte del registro performático, intenta tomar distancia del goce de la 'mirada' masculina que históricamente ha regido la representación de los cuerpos femeninos (Berger, 2000). La pose adoptada por las artistas rompe con la pasividad frente a la cámara de los cuerpos femeninos de larga tradición en la fotografía latinoamericana (Masotta, 2003 citado en Reyro, 2011). La desnudez que históricamente se ha asociado al exotismo, la inferioridad, el salvajismo y que en nuestras latitudes ha sido un símbolo del triunfo de la civilización sobre la barbarie y del sometimiento de la diferencia (Cano, 2003); se re-significa, la fragilidad del cuerpo muerto e inerte que ilustra las portadas de noticias policiales deja paso a la fortaleza de la mujer empoderada que en manada (Fotografía 4), brega un por cese de las violencias.



Fotografía 4. “#FemicidioEsGenocidio. Acción de las FACC. Congreso de la Nación”.

Fotografía: Nacho Yuchark para Lavaca. Derechos: Anticopyright

Compositivamente, el cuadro medio y la relación figura-fondo que predomina en ambas fotografías, al reducir la perspectiva, imponen la fuerza del cara a cara, de las gestualidades y sus marcas sobre los cuerpos retratados, de la violencias y de las resistencias (Didi-Huberman, 2014). El fondo de la imagen no es una cuestión menor pese a encontrarse fuera de foco; de hecho, la *performance* se realizó en tres locaciones diferentes, símbolos de los tres poderes del Estado: el judicial, el legislativo y el ejecutivo. La elección de las locaciones, que dialoga abiertamente con el significante *genocidio*, así mismo, comporta una reflexión sobre la relación entre el uso del poder punitivo del estado, el cual, históricamente ha sido represivo para con las femineidades y disidencias;

el poder punitivo se consolida a partir de la caza de brujas, en tanto es el que investiga, inquiere y, a la vez, se erige como un poder que expropia el conflicto de sus actores reales en beneficio del Estado, el cual se instituye como el único ofendido invocando el bien común o la defensa social. (Rosales, 2013, p. 38)

En este sentido, las imágenes son gestualidades que *arden de memoria* (Didi-Huberman, 2012), capaces de transmitir un tipo de saber que, asentado en el

cuerpo, situado, simbólico e intangible, actualizan la memoria de las luchas y las resistencias. Las brujas que el patriarcado no pudo quemar, ahora exigen a gritos justicia en los mismos lugares donde otrora eran asesinadas y sus cuerpos exhibidos en el escaparate estatal. El grito de las supervivientes se apropia del espacio público históricamente masculino para disputar la visibilidad y existencia.



Fotografía 5. #FemicidioEsGenocidio. Acción de las FACC. Plaza de Mayo.

Fotografía: Nacho Yuchark para Lavaca. Derechos: Anticopyright

Los epígrafes que acompañan a las fotografías analizadas cumplen tanto la función de anclar el significado pero, al mismo tiempo, al incluir información sobre la locación donde tuvo lugar la protesta artística, datos que el lector no puede visualizar claramente en las imágenes, desempeñan la función de relevo. El *hashtag*, #FemicidioEsGenocidio, se repite en cada uno de los epígrafes de las imágenes anclando la cadena significativa de las fotografías y dialogando con una de las consignas políticas más fuertes de los últimos años pertenecientes al feminismo decolonial. En este sentido, la reposición del contexto del acto artístico se presenta como una característica diferenciada respecto a otros medios que

obviaron o invisibilización lo que Taylor (2015) denomina el escenario y que «ubica a los espectadores en sus estructuras, nos implica en sus éticas y políticas» (p. 86).

Conclusiones

La propuesta inicial de este artículo era dar cuenta de los efectos de sentidos y las visualidades que la cobertura periodística de la *performance*, #FemicidioEsGenocidio, colocaba en circulación a través del análisis del registro audiovisual y la crónica periodística publicadas en el medio de comunicación alternativa, *LaVaca.org*.

Partimos de considerar a la *performance*, cuyo significado no puede reducirse a la mera referencia de los eventos artísticos que transcurren en el espacio público, como prácticas mediante las cuales se transmite, recrea y reconfiguran los saberes sociales situados sobre ciertos aspectos de vida social y la construcción de las subjetividades, utilizando el cuerpo como medio y soporte. En este sentido, nos preguntábamos qué modos de representación y abordaje visual proponía la intervención pública de carácter performativo en relación al femicidio mediante la puesta en circulación del registro del hecho artístico, describiendo sus particularidades para luego, dar cuenta de la disputa de sentido.

Las visualidades que se ponen en circulación responden, en ciertos aspectos, a las habilidades culturalmente por la hegemonía visual para representar la temática del femicidio. La acentuación de los cuerpos femeninos como objetos de despojo, rotos, que coloca en escena una retórica particular asociada a la palabra genocidio y que dialoga abiertamente con ciertas producciones culturales relacionadas con lo que hemos caracterizado como la memoria visual del horror, se condice con la intención del acto performativo de causar impacto. En este sentido, tanto la propuesta artística como la cobertura, en parte, no cuestionan el paradigma visual de representación en donde prima dar cuenta de la letalidad del ejercicio físico de la violencia sobre los cuerpos femeninos. Si bien, existe una intencionalidad latente de presentar y representar los cuerpos femeninos y en particular, el desnudo desde otra óptica,

tanto la *performance* como el registro audiovisual, quedan atrapadas a los sentidos que giran en torno al genocidio y allí se diluye, en todo caso, la potencia política de poner a debate la particularidad de la violencia de género, sus tipos y modalidades a través de recursos estéticos.

La dificultad de un abordaje integral de la violencia de género en los medios de comunicación y de su representación visual, da cuenta de la necesidad de seguir profundizando el debate respecto a la temática que venga acompañado de acciones positivas que apunten a formar a los/las trabajadores de la comunicación y el periodismo en perspectiva de género, lo que podría redundar en coberturas más adecuadas y menos estigmatizantes.

Por último, este artículo es una invitación a seguir pensando en otros modos posibles de visibilidad para las violencias sexistas que no caigan en aquellos lugares comunes que se pretenden cuestionar, para modificarlos y disputar otros sentidos posibles tan urgentes y necesarios para la coyuntura actual, signada por la batalla cultural contra la violencia simbólica del patriarcado discursivo.

Notas

(1) El siguiente artículo fue producido en el marco del proyecto de investigación, *Del NiUnaMenos al VivxsNxsQueremxs. Una cartografía de los modelos de género emergentes en el actual ciclo de efervescencia feminista* (Res. C.S. N° 135/2019), dirigido por la Mg. Mariángeles Camusso (Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario).

(2) El manifiesto hilvana fragmentos de tres poesías: *Nombremos a todas* de Paula Heredia, *Otro sí digo* de Gabriela Robledo y *India* de Patricia Karina Vergara Sánchez.

(3) Según investigadores especializados en la temática las primeras propuestas performativas datan de los años '60 y se generan en el escena contracultural estadounidense, allí se mencionan como pioneras a: *Cut piece* de Yoko Ono (1964),

Vagina Painting de Shigeko Kubota (1965), *Woman House* del Grupo *Fluxus* (1972), obras que influenciaron a toda una generación de artistas.

(4) Fue una artista, performance y escultora cubana (La Habana, 1948- Nueva York, 1985) en abordar las consecuencias de la violencia de género mediante un acto artístico. Murió asesinada por su marido víctima de un femicidio.

(5) Artista visual, performance y poeta (Guatemala, 1974), sus obras son reconocidas por denunciar las violencias sexistas, el feminicidio y las consecuencias de los conflictos armados sobre el cuerpo de las mujeres.

(6) Autores como Guasch (2003) y Mitchell (2003) sostienen que el carácter interdisciplinar o indisciplinado de los Estudios Visuales deviene de las rupturas disciplinares y epistemológicas que éste plantea en relación a la Historia del Arte y la Estética a partir del “giro visual o pictórico” (Mirzoeff, 2003) que implicó la redefinición de los objetos teóricos ampliando la indagación sobre ‘que quieren las imágenes’ hacia aquellos artefactos visuales que antes no eran estudiados porque no encajaban en los límites restrictivos de la categoría de ‘arte’. Por esta razón, Mitchell nos dice que el campo de los Estudios Visuales se presenta como una ‘perspectiva expansiva’ del campo de interés de la Historia del Arte y la Estética.

(7) Con la denominación de *giro cultural* se identificó al cambio de paradigma originado en los años '80 en torno a la Escuela de Birmingham en donde la noción de cultura se empezó a pensar por fuera de las definiciones de corte frankfurtianas, despegándose de la dicotomía cultura/arte culta-elevada vs. masas-baja; para pensarse como un proceso generador de prácticas de producción de significados sociales que permean la vida social y están asociadas a la cuestión de la identidad, las representaciones, las cuestiones de género, entre otros.

(8) Un claro ejemplo de una performance que apela a la parodia fue conocida como «El aborto de la Virgen María», realizada durante la marcha de #8M de 2017 en la ciudad de Tucumán realizada por Socorristas en Red. Fuente: https://www.clarin.com/sociedad/tucuman-polemica-performance-artistica-marcha-mujeres_0 BkohNllox.html

(9) En su célebre ensayo, “*Visual Pleasure and narrative cinema*” (publicado originalmente en 1975) de la traducido al español bajo el título, “*Placer Visual y cine narrativo*” (2007), Laura Mulvey se sirve de la teoría psicoanalítica en el entrecruce con los postulados feministas de la segunda ola, para criticar los modos de representación visual que el cine de Hollywood ha fabricado sobre las mujeres y cómo han influido en los productos de la cultura. Según Mulvey, el cine pone de manifiesto el inconsciente patriarcal en los modos de estructurar la forma fílmica, la construcción de narrativas y personajes. Denomina mirada escotofílica a la relación que se establece entre quién mira y quién es mirada/o y el placer que ese intercambio produce, la cual, en el cine se ha manifestado mediante la construcción del cuerpo femenino como un objeto erótico, histérico, misterioso y peligroso, al cual se lo ha desprovisto de agencia, en tanto fetiche, su finalidad es estar al servicio de la satisfacción narcisista de quién lo contempla.

Referencias Bibliográficas

- Alfonso del Río, A. y Cintas Muñoz, V. (2013) Los discursos feministas y las acciones de mujeres en la configuración del lenguaje de la performance. *Revista Arte y Movimiento* (8), 21-32. Recuperado de:
<https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/920>
- Alonso, R. (2008). El descubrimiento de América no sucederá. Latinoamérica como parodia. En *No sabe/No contesta* (pp. 31-40). Bs. As: Ediciones ArtexArte
- Barthes, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós Ibérica
- Camezzana, D. (2017). Con el cuerpo a la calle: acciones performáticas como una salida colectiva para la participación política. Ponencia presentada en las XII

Jornadas de Sociología de la UBA, Buenos Aires. En *Memoria Académica*.

Recuperado de:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10511/ev.10511.pdf

Cano, I. (2003). Imagen del cuerpo desnudo. Acercamiento a algunos dibujos y grabados del siglo XVI. En *Revista Chilena de Antropología Visual*, (3), 33-58.

Recuperado de: <http://www.rchav.cl/imagenes3/imprimir/cano.pdf>

Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. México: Ediciones Serieve.

Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Bs. As: Manantial.

Esquivel, K. (2017). Resituar el ciberfeminismo desde el cuerpo código. El performance como estrategia de comunicación alternativa. *Con X*, (3), 1-13.

<https://doi.org/10.24215/24690333e016>

Férrer Álvarez, M. (2018). Cuerpos propios. Antagonismos en el arte de performance femenina en la época del giro performático. *Asparkía, Investigación Feminista*, (33), 117-132. Recuperado de: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/3275>

Gannon, M°. I. (2019). Usos y representaciones del cuerpo. Un caso de estudio en la performance contemporánea. Ponencia presentada en las IX Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales. (JIDAP), La Plata, Argentina. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/81140>

Gorodischer, J. (s.f.). *Periodismo performático: hacer lo real*. Anfibia. Recuperado de: <http://revistaanfibia.com/ensayo/periodismo-performatico-hacer-lo-real/>

Guasch, A. (2003). Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión. En *Estudios Visuales*, (1), 9-16. Recuerado de:

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/19203/Documento_completo.pdf?sequence=1

Hernández Cabrera, P. (2012). La dimensión performativa de los eventos antisida de la Ciudad de México. En *Andamios, Revista de Investigación Social*, 9(19), 309-335. Recuperado de:

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632012000200014&lng=es&tlng=es.

Menoyo, S. (2012). Intervenciones públicas performativas: aportes de la experiencia feminista al mundo del arte. *Revista Temas de Mujeres*, 8(8), 69-83. Recuperado de

<http://ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/temasdemujeres/article/view/61>

Mitchell, W. (2003). Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. En *Estudios Visuales*, (1), 19-40.

Moxey, K. (2009). "Los estudios visuales y el giro icónico". En *Estudios Visuales*, (6), 8-27.

[Mulvey, L. \(2007 \[1975\]\). Placer visual y cine narrativo. En Cordero Reiman, K. y Saénz, I. \[Comp.\]. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* \(pp. 81-93\). México: Universidad Iberoamericana/PUEG.](#)

Pineda, E. (2019). *Cultura femicida. El riesgo de ser mujer en América Latina*. Bs.As.: Prometeo.

Preciado, B. (2019). Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans. *Debate Feminista*, (40), 111-123. Recuperado de: http://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/1442

Reguillo, R (2007). Condensaciones y desplazamientos. Las políticas del miedo en los cuerpos contemporáneos. *E-misférica*, 4 (2). Recuperado de:

http://www.hemi.nyu.edu/journal/4.2/esp/es42_pf_reguillo.html

Reguillo, R. (2008). Clase 5. Políticas de la (in)visibilidad. La construcción social de la diferencia. En *Diploma Superior en Educación, Imágenes y Medios*. FLACSO-Bs. As: Mimeo.

Reyero, A. (2011). Sobre la eficacia de la categoría 'arte' para pensar el estatuto actual de la fotografía etnográfica chaqueña. En Giordano, M. y Reyero, A. (Comps). *Identidades en foco. Fotografía e investigación social* (pp. 157-189).

- Facultad de Arte, Diseño y Ciencias de la Cultura (UNNE)- Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI)-CONICET-UNNE: Resistencia.
- [Rosales, M.B. \(2013\). Configuraciones semánticas del cuerpo femenino: un análisis crítico del tratamiento mediático de los femicidios. *Polémicas Feministas*, \(2\), 32-42. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/polemicasfeminista/article/view/12270>](#)
- Sabsay, L. (2006). La performance *Drag King*: usos del cuerpo, identidad y representación. En *Question*, 1(12). Recuperado de. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/276>
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Taylor, D (s.f.). Hacia una definición de *performance* [Blog post]. Performancelogía. Todo sobre el arte de performance y performancista [Blog]. Recuperado de: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>
- Taylor, D. (2002). *Entrevista a Jesús Martín Barbero: “¿qué son los estudios de performance?”*. Hemispheric Institute of Performance and Politics. Recuperado de: <http://hidvl.nyu.edu/video/gb5mkp5f.html>
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural de las Américas*. Santiago de Chile: Ed. Universidad Alberto Hurtado.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011) (Ed.). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vattimo, G. (1997). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

Páginas web consultadas

- Lavaca.org (31 de mayo de 2017). *#FemicidioEsGenocidio: una acción poética y un mensaje contundente a los tres poderes del Estado*. Recuperado de: <http://www.lavaca.org/notas/femicioesgenocidio-una-accion-poetica-y-un-mensaje-contundente-a-los-tres-poderes-del-estado/>

Canal en YouTube de las FACC.

<https://www.youtube.com/channel/UCfoHIA2exquLnubBE2H0DsA>

Lavaca.org (22 de marzo de 2016). *Fuerza Artística de Choque Comunicativo*.

Recuperado de: <http://www.lavaca.org/mu97/fuerza-artistica-de-choque-comunicativo/>