

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención Artes y Estudios Visuales

Arte activista feminista: Poner el cuerpo colectivo

**Las propuestas de Andrea Zambrano Rojas, Diana Gardeneira y el colectivo
Lastesis frente a la violencia machista**

Kasumi Iwama

Tutora: Albeley Beatriz Rodríguez Bencomo

Quito, 2021



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Kasumi Iwama, autora del trabajo titulado “Arte activista feminista: Poner el cuerpo colectivo, Las propuestas de Andrea Zambrano Rojas, Diana Gardeneira y el colectivo Lastesis frente a la violencia machista”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magister en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

19 de julio de 2021

Kasumi Iwama

Resumen

Esta tesis plantea la relevancia e importancia de la visualidad y el arte en el activismo, a través de una investigación de tres proyectos: *Yo sí te hago todo*, de la artista ecuatoriana Diana Gardeneira, *Calzones Parlantes* de la artista ecuatoriana Andrea Zambrano Rojas y la obra performática *Un violador en tu camino* del colectivo chileno Lastesis.

En el capítulo primero presento a las artistas ecuatorianas y sus proyectos, con un enfoque en el cruce entre el feminismo, el activismo y el arte, proponiendo una definición del activismo que sirve para toda la tesis. En el capítulo segundo muestro la obra del colectivo Lastesis, relacionándola con el contexto histórico de la performance y el cuerpo en el arte feminista, finalmente, abordando el tema de la apropiación a través de las redes sociales y cerrando el capítulo con la situación actual de la demanda puesta por el carabinero de Chile en contra de ellas. En el capítulo tercero analizo los elementos claves que atraviesan los tres casos investigados, primero ubicando el linaje del arte activismo, usando el concepto del “giro etnográfico” propuesto por Hal Foster. Luego debato las distintas perspectivas que giran alrededor del arte, lo estético y lo político, referenciando el concepto de lo político en el arte de la teórica chilena, Nelly Richard. Propongo cómo hacer lo político en el arte a través del concepto de la creatividad rebelde del colectivo boliviano Mujeres Creando, y finalmente cierro el capítulo enfatizando de nuevo la relevancia del arte activismo por su capacidad de ayudarnos a levantar una voz colectiva y de hacernos sentir humanas.

Palabras claves: feminismo, arte activismo, poner el cuerpo, performance, lo político, Diana Gardeneira, Andrea Zambrano Rojas, Colectivo Lastesis

A todes les feministas y disidencias

Agradecimientos

Me gustaría agradecer a las siguientes personas que me acompañaron durante la fase de docencia y el proceso de esta tesis.

Cada uno/a de mis profesores y profesoras de la Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador: Verónica Idrovo, Marta Rodríguez, Santiago Cevallos, Cristina Burneo Salazar, Celiner Ascanio, Alex Schlenker, Santiago Cabrera, Alicia Ortega, Blas Radi, Edgar Vega, Albeley Rodríguez, Christian León, Karolina Romero, Guillermo Bustos, Matteo Manfredi, Fernando Balseca, Trinidad Pérez, Santiago Arboleda y Ariruma Kowii.

Todes mis compañeros de la Maestría en los Estudios de la Cultura de la promoción 2019-2021.

Las artistas Diana Gardeneira, Andrea Zambrano Rojas y el colectivo Lastesis por su tiempo y franqueza en compartir sus experiencias y pensamientos, sin lo cual no hubiera podido empezar mi tesis.

Gardenia Chávez por siempre estar pendiente de mí.

Rubén Díaz por toda su ayuda y acompañamiento.

Un gran agradecimiento especial a mi directora de tesis, Dra. Albeley Rodríguez Bencomo, por haber creído en mi tesis desde el primer día que hablamos.

Tabla de contenidos

| | |
|---|-----|
| Figuras | 13 |
| Introducción | 15 |
| Capítulo primero Arte activista feminista en Ecuador. Proyectos de Diana Gardeneira y Andrea Zambrano Rojas | 21 |
| 1. Diana Gardeneira y su proyecto <i>Yo sí te hago todo</i> | 21 |
| 2. Andrea Zambrano Rojas y su proyecto <i>Calzones Parlantes</i> | 25 |
| 3. El feminismo y el arte | 29 |
| 3.1 El arte feminista | 29 |
| 3.2 La transdisciplinaridad y el colectivo como metodología feminista | 32 |
| 3.3 El problema de la violencia machista | 36 |
| 4. El arte y el activismo | 39 |
| 4.1 Poner el cuerpo | 39 |
| 4.2 El arte activismo como forma de expresión decolonial | 42 |
| 4.3 Una politización feminista del espacio público | 48 |
| Capítulo segundo El colectivo chileno Lastesis: la corporalidad en la época digital | 53 |
| 1. Acercamientos y contextos sociales | 53 |
| 2. Aspectos formales. Análisis iconográfico y metodología de collage. | 56 |
| 3. El arte feminista y la performance. El retorno al cuerpo | 63 |
| 4. La socialización del problema. El dolor nos une | 70 |
| 5. Las redes sociales y las tensiones que surgen de la apropiación global. Apropiaciones de la performance por otros grupos | 75 |
| 6. La demanda por el carabinero de Chile: El disciplinamiento y la pedagogía de la crueldad en plena acción | 85 |
| Capítulo tercero Análisis de elementos claves del arte activismo feminista en Sudamérica | 89 |
| 1. El giro etnográfico: el arte hacia el activismo | 89 |
| 2. ¿El arte activismo marca el fin del arte como campo de la estética? El arte y lo político, un debate continuo. | 96 |
| 3. Las historias contrahegemónicas | 106 |
| 4. Creatividad como rebeldía | 108 |

| | |
|---|-----|
| 5. Sentirte humana | 110 |
| Conclusiones..... | 115 |
| Lista de Referencias..... | 121 |
| Anexos | 129 |
| Anexo 1. Transcripción de la entrevista a Diana Gardeneira | 129 |
| Anexo 2. Transcripción de la entrevista a Andrea Zambrano Rojas | 165 |
| Anexo 3. Transcripción de la entrevista a Colectivo Lastesis | 205 |

Figuras

| | |
|---|----|
| Figura 1. Los estudiantes sostienen carteles con títulos de novelas durante el primer día de protesta contra las reformas educativas que está debatiendo el Parlamento de Italia. (AP Photo/Andrew Medichini) | 16 |
| Figura 2. La policía lucha para contener a los estudiantes que parecen estar usando sus letreros para luchar contra posibles recortes educativos. (AP Photo/Andrew Medichini) ... | 16 |
| Figura 3. Instalación de Yo sí te hago todo en la Bienal Sur, 2019. | 23 |
| Figura 4. Centro Cultural y Comunal APROFE, Guayaquil | 24 |
| Figura 5. La lavandería en el barrio La Venecia | 26 |
| Figura 6. Una mujer participante con su calzón | 27 |
| Figura 7. Instalación Calzones Parlantes en la lavandería pública del barrio La Venecia ... | 28 |
| Figura 8. Instalación Calzones Parlantes en la lavandería pública del barrio La Venecia ... | 28 |
| Figura 9. Instalación Calzones Parlantes, Centro de Arte Contemporáneo, Quito, 2018 | 29 |
| Figura 10. Instalación Calzones Parlantes, Centro de Arte Contemporáneo, Quito, 2018 .. | 29 |
| Figura 11. Boceto de la idea original, por la artista..... | 34 |
| Figura 13. Christian Chávez, Children on the Mexican side play on the seesaw, 2019. Associated Press. | 46 |
| Figura 12. Plaza San Francisco, Guayaquil, en el plantón del 8M, espacio público, participantes mixtos. (2018) | 50 |
| Figura 13. Performance en Valparaíso | 55 |
| Figura 14. Colectivo Lastesis, Un violador en tu camino, 2019. Capturas de pantalla. | 57 |
| Figura 15. Colectivo Lastesis, Un violador en tu camino, 2019. Capturas de pantalla. | 57 |
| Figura 16. Colectivo Lastesis | 59 |
| Figura 17. Capturas de pantalla del video collage | 61 |
| Figura 18. Capturas de pantalla del video collage | 61 |
| Figura 19. Capturas de pantalla del video collage | 61 |
| Figura 21. “Mujeres turcas interpretan la coreografía de ‘Un violador en tu camino’, este domingo en Estambul.” YASIN AKGUL (AFP) | 78 |
| Figura 22. Asambleaístas turcas, Captura de pantalla, video de El País. | 78 |

Figura 23. “Indian women protesters sing ‘The Rapist In Your Path’ at a protest in New Delhi on Dec. 9, 2019”. (Crédito: EFE) 79

Figura 24. Esquema de la diferencia de las relaciones entre artista, público y el espacio (museo) de arte “tradicional” y el giro etnográfico. 90

Figura 25. Nos roban todo menos la rabia, captura de pantalla..... 94

Figura 26. Lotty Rosenfeld, Una milla de cruces sobre el pavimento..... 102

Introducción

En nuestro mundo contemporáneo, sólo el arte indica la posibilidad de una revolución como un cambio radical más allá del horizonte de nuestros deseos y expectativas actuales¹.
(Boris Groys 2014)

Cuando me gradué del pregrado en 2011, estalló el movimiento Occupy Wall Street. Todos los días veía en las noticias y por internet cómo los manifestantes se tomaron Zuccotti Park como su espacio de lucha y básicamente lo convirtieron en su casa. Había donde quedarse, dormir e incluso una biblioteca. Fue impresionante porque este parque no es un parque diseñado para ser cómodo, ya que es un parque frío y poco acogedor.

Día tras día vi como las manifestaciones se desarrollaban. Fue la primera vez en mi vida que entré en contacto con lo que se llama el activismo y, por el crecimiento de las redes sociales digitales desde los principios del siglo XXI, la gente se vuelve aún más consciente sobre la visualidad de las acciones y los movimientos sociales en general. Un año antes, en 2010, hubo una protesta masiva en Italia, principalmente dirigida por estudiantes contra las medidas económicas de austeridad que buscaban quitar el presupuesto a las universidades, lo que afectaría a miles de estudiantes universitarios en sus carreras y al estado de la educación superior en ese país.

Una imagen potente de estas protestas italianas fueron los “bloques de los libros” (*book blocks*), con los que los estudiantes crearon “escudos” que se veían como las portadas de los libros. Cuando la policía los atacó, creó una imagen que simbólicamente representa exactamente lo que estaba pasando: el Estado italiano atacando a la educación.

¹ Traducción propia. Cita original: “In our contemporary world, only art indicates the possibility of revolution as a radical change beyond the horizon of our present desires and expectations” (Groys, citado en Groys 2014).



Figura 1. Los estudiantes sostienen carteles con títulos de novelas durante el primer día de protestas contra las reformas educativas que está debatiendo el Parlamento de Italia. (AP Photo/Andrew Medichini)



Figura 2. La policía lucha para contener a los estudiantes que parecen estar usando sus letreros para luchar contra posibles recortes educativos. (AP Photo/Andrew Medichini)

Convertir los escudos en algo visual les dio una función no solamente de protección física, sino simbólica frente la situación (el motivo de las protestas) para que la imagen cuente lo más posible. De esta manera, podemos entender que la visualidad y el arte no son una mera decoración, sino una estrategia dentro de las luchas sociales y estéticas. Agrega una dinámica de lo que puede ser visto y, por ende, cómo los públicos pueden relacionar con, o participar en lo que está sucediendo.

No me interesa debatir si estas estrategias, acciones o intervenciones, o cómo se quieran llamar, son arte o no, porque este tipo de debate suele privilegiar las concepciones del arte occidental hegemónico y, además, si no es arte ¿qué? Si la imagen aún logra hacer algo, abrir caminos por el cambio y el debate, involucrando públicos que quizás no tendrían

otras formas de participar en lo político, me parece que cuestionar su validez de ser arte (o no) es irrelevante en nuestros tiempos.

Más bien me interesa la gama de debates, discursos y prácticas que abordan la estética, disciplinas, géneros, políticos, y la relación actual entre el arte y la vida. Mi investigación busca entender cómo funcionan estos proyectos artísticos en sus contextos y qué logran hacer estas relaciones de lo estético, lo político y las acciones.

Hay varias formas de prácticas artísticas que abordan lo político y lo social. Esta vez, mi interés fue específicamente en el arte activismo y no en otras maneras de abordar prácticas artísticas socio-políticas, principalmente porque el arte activismo, como veremos a lo largo de la tesis, tiene que ver con subjetividades y voces, tanto individuales como colectivas, que van más allá de funcionar dentro de un sistema para generar cambios o arreglarlo para que sea más equitativo.

Las artistas activistas no están buscando formas de adaptar o colaborar con ningún sistema que pretende defender condiciones actuales, porque este sistema capitalista-patriarcal requiere de la opresión de las mujeres, de los cuerpos feminizados y racializados, y la desigualdad social para perpetuarse. Quieren emplear el “poner el cuerpo en colectivo” para reivindicar lo político y desafiar este sistema que intenta despolitizarlas.

A fin de delimitar la investigación propongo una definición del arte activismo que se base en el concepto de “poner el cuerpo”, y por mi propio interés desde mi procedencia de artista activista feminista, investigue tres casos particulares de arte activismo desde el enfoque y las metodologías feministas de: la artista guayaquileña Diana Gardeneira y su proyecto *Yo sí te hago todo*, la artista quiteña Andrea Zambrano Rojas y su proyecto *Calzones Parlantes*, y el colectivo chileno de Valparaíso, Lastesis, y su performance *Un violador en tu camino*.

En el primer capítulo presento a las artistas ecuatorianas y sus proyectos en detalle, basándome principalmente en las entrevistas que hice con cada una de ellas en Julio de 2020. Aprovecho sus metodologías y pensamiento para contextualizar sus propuestas en torno al arte feminista, aclarando las distinciones entre “políticas estéticas feministas” y “estética de género”, y analizar metodologías transdisciplinarias, lo procesual y lo colectivo como estrategias clave en sus proyectos, especialmente porque el tema fue la violencia machista. Para concluir el capítulo me refiero a las teorías sobre el espacio público y género de teóricas

como Rita Segato y Marina Garcés para discutir las repercusiones que experimentaron las participantes por su uso del espacio público.

En el segundo capítulo presento el trabajo del colectivo Lastesis, a quienes tuve el honor de entrevistar en agosto de 2020, a pesar de su agenda extremadamente ocupada luego de *Un violador en tu camino*. Analizo los aspectos formales que viene de su *metodología de collage*, que les permite combinar y desjerarquizar las disciplinas artísticas. Presto atención a la corporalidad y a la significancia del cuerpo en contextos latinoamericanos en relación con la performance de Lastesis.

Dedico la segunda mitad del capítulo para discutir los aspectos que hacen posible las redes sociales, como la apropiación por grupos en otros contextos y el compartir del dolor y la socialización de la violencia machista como problema social y estructural más que individual. Cierro el capítulo con una noticia actual en el momento de escribir esta tesis, que fue la demanda en contra de Lastesis por el carabinero de Chile y lo que significa la demanda para el colectivo y las feministas en general pero que, a la vez, nos muestra la potencia de su performance.

En el tercer y final capítulo examino la historia del arte y sus tendencias para el arte activismo en el linaje del minimalismo que eventualmente se convierte en arte conceptual, que luego llevó a lo que Hal Foster denomina “el giro etnográfico”. Complemento este concepto con la noción de poner el cuerpo para definir en qué consiste el arte activismo que se encuentra en esta investigación. Después, apunto diferentes ejemplos que sugieren una tensión que surge en el momento que hablamos sobre el arte y lo político, y examino ejemplos desde la historia del arte en que les artistas de alguna manera pudieron resolver o superar estas tensiones.

Tomando la idea de Gramsci del gran artista y artista menor, yo propongo que las artistas feministas como las que investigué están construyendo historias contrahegemónicas en una sociedad que desvaloriza ciertas estéticas, prácticas y públicos a favor de los que sostienen la narrativa hegemónica patriarcal occidental. Discuto que la importancia de construir estas historias contrahegemónicas², además en colectivo, es porque permite a las

² Tomando en cuenta la elaboración del concepto de hegemonía propuesta por Antonio Gramsci, en el que hay estructuras y procesos ideológico-culturales que constituyen “la directriz marcada a la vida social por el grupo básico dominante” (Gramsci 1967, 30), orientando los ámbitos jurídico-políticos y morales, es decir, mucho más que el solo dominio de los medios de producción, en tanto que cumplen un papel determinante en

personas darse cuenta de su voz y sentirse humanas³ en un sistema mundo que, por conveniencia, quiere que permanezcamos anestesiadas.

A lo largo de la investigación, la intención no fue solamente entender cómo las artistas⁴ abordan sus temáticas y ejecutan sus proyectos, sino por qué lo hacen desde modos artísticos y visuales, y por qué les importa el activismo. Quería saber qué horizontes podemos abarcar desde el arte activismo para generar los cambios que deseamos como artistas, feministas, mujeres y disidentes en un mundo patriarcal. Para los problemas profundamente arraigados en nuestra sociedad, necesitamos acciones radicales. Mi hipótesis era que el arte activismo, además feminista, nos podría ofrecer esta apertura radical que deshace el régimen del patriarcado y lo reemplaza por una vivencia feminista.

la configuración de la historia, la cultura y la sociedad, en la que los intereses de sus agentes aspiran a mantenerse como proyecto, incluso con la anuencia y el apoyo de sus subalternizados. Entonces, construir historias contrahegemónicas, apunta al ejercicio permanente de desobedecer a las encomiendas de ese grupo dominante y producir diversas formas alternativas de resistencia, insurgencia y experiencia social que propicien discursos y prácticas críticas que disputen los lugares impuestos por aquel orden ideológico y social mantenido por la hegemonía, pero tomando en cuenta, además, nuestra condición política como sujetos, nuestras relaciones y vínculos sociales y la creación de espacios públicos abiertos a la apropiación de la vida cultural, para despertar las posibilidades de producción de nuevos significados, y abrirlas, colectivamente, al más amplio espectro de diversidades sociales y a todes aquellos que históricamente han sido expulsades.

³ “Sentirse humanas” es una frase que surgió en la entrevista con Andrea Zambrano Rojas, una de las artistas ecuatorianas que investigo en esta tesis. Con esto no me refiero a una noción de la excepcionalidad humana, sino a la idea de que estamos vivos, es decir, no somos meras máquinas de producción capitalista. Es una frase que reclama que somos seres vivos que tienen el derecho a la vida, especialmente por parte de mujeres, disidencias, y minorías, que muchas veces están negados de su humanidad.

⁴ A lo largo de esta tesis, utilizaré el femenino universal para referirme a las artistas que investigué. Para hablar sobre les artistas en general, utilizaré el lenguaje inclusivo, con la “e”, para implicar el enfoque en géneros diversos y cuerpos disidentes desde la perspectiva del feminismo interseccional.

Capítulo primero

Arte activista feminista en Ecuador. Proyectos de Diana Gardeneira y Andrea Zambrano Rojas

En mi poco tiempo en Ecuador, hasta ahora, he tenido el placer de conocer muchas artistas ecuatorianas. Entre ellas, conocí dos artistas ecuatorianas en particular, cuyas prácticas me han impactado tanto por su posicionamiento feminista como artístico, ya que vienen de un mayor compromiso hacia los problemas sociales y las comunidades que les afectan. Las artistas son Diana Gardeneira, a quién conocí en el enero de 2019 a partir de un conversatorio que se dio en el marco de una serie de talleres llamado “Mujeres Difíciles”,⁵ y Andrea Zambrano Rojas, a quién conocí en 2016 a través de las redes feministas cuando viajé a Ecuador por primera vez para hacer una residencia artística.

En este capítulo me dedicaré a describir y analizar un proyecto de cada artista, poniendo énfasis en su integración del feminismo como núcleo conceptual y metodológico y cómo sus proyectos artísticos se superponen con el ámbito del activismo y al final permiten que las personas pongan sus cuerpos colectivamente para enfrentar el problema de la violencia machista y el patriarcado.

1. Diana Gardeneira y su proyecto *Yo sí te hago todo*

Diana Gardeneira (Guayaquil, 1981) es una artista, feminista, activista que estudió diseño publicitario de la Universidad Veritas (San José, Costa Rica) y artes visuales en el Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE); es licenciada en artes visuales por La

⁵ Mujeres Difíciles fue un “encuentro educativo y artístico sobre feminismo en el Ecuador [...] Siguiendo el modelo de concientización iniciado en los años 70 en el que las reuniones entre mujeres para difundir información y auto-educarse se volvieron parte crucial de la lucha feminista, y re-tomando prácticas que han sido consideradas femeninas mediante mini-talleres de cerámica y tejido, el taller buscó explorar la forma en la que se está pensando, aprendiendo y poniendo en práctica el feminismo en el Ecuador.” (más información disponible en: <http://masartegaleria.com/mujeres-dificiles/>)

Universidad de las Artes (Guayaquil, Ecuador), y co-fundadora del colectivo La Gallina Malcriada, que busca visibilizar a las mujeres artistas en el arte local.

Su identidad feminista se formó poco a poco, desde 2016, cuando se encontró con cifras sobre la violencia hacia las mujeres en el Ecuador y empezó a leer e investigar sobre el tema de la violencia y el género. Durante este proceso de aprendizaje autodidacta, ella se encontró con una cifra del Instituto Nacional de Estadística y Censos (INEC) de 2011: 60.6% de mujeres en Ecuador han sido víctimas de violencia de género.

Le pareció demasiado bajo este número e hizo su propia pequeña encuesta por el internet. Alrededor de 200 mujeres participaron y salió que casi el 90% respondió afirmando que han experimentado violencia en su vida. Aunque su encuesta no fue hecha con las mismas herramientas, ni durante el mismo periodo, ni en la misma escala del censo nacional; pienso que como mujeres estamos de acuerdo que realmente más del 60.6% de la población femenina ha sido víctima de violencia machista. Sabemos que hay muchas mujeres que no pudieron denunciar y por lo tanto no están incluidas en las cifras oficiales. También pasa que muchas mujeres no se dan cuenta que lo que les ha pasado fue violencia, ya que la violencia es algo muy naturalizado en nuestra sociedad.

La artista deseó evidenciar este número visualmente de una forma sencilla. Así se inspiró el proyecto *Yo sí te hago todo* que empezó en 2017. Se basa en la cifra del censo nacional INEC, que cuando se convierte en números de personas en el contexto guayaquileño, es equivalente a 772.772 mujeres. La idea fue muy simple: incorporar 772.772 pedacitos cuadrados de tela encima de una tela grande de soporte, con imperdibles.

La artista nombró este proyecto, *Yo sí te hago todo*, con la intención de provocar. Pero este título no apareció desde la nada, sino que era una respuesta en la encuesta que hizo. Una de las preguntas de esta encuesta era “¿qué es lo peor que te han dicho?” A esta pregunta, una de las encuestadas respondió con la frase, “yo sí te hago todo”. Gardeneira estaba tan repugnada y perturbada por el hecho de que alguien le hubiera dicho eso a una mujer en la calle, que decidió nombrar su proyecto con esta frase. Aunque recibió sugerencias de cambiar el título, para ella era importante justamente visibilizar esta realidad que viven las mujeres cuando transitan en el espacio público. Si se hace muy incómodo ver una obra de arte con tal título, es posible imaginar la incomodidad que podemos sentir las mujeres al escuchar esta misma frase lanzada directamente hacia ellas.

Tan pronto como comenzó el proceso de colocar los pedacitos de tela con imperdibles en el soporte, se dio cuenta que no era práctico intentar eso por sí misma, sola. Decidió convocar la ayuda de sus amigas y familia cercana. Así empezaron esta “tarea” juntas, hablando de las experiencias con la violencia que han tenido. Esta experiencia resultó tan divertida, sanadora y transformadora que Diana decidió que esa sería la manera de llevar a cabo la obra, un empeño colectivo con diversos grupos de mujeres.

Aplicó a la convocatoria de los fondos concursables del Ministerio de Cultura de Ecuador, y su propuesta fue aprobada por el Ministerio. Con eso consiguió los fondos necesarios para gestionar el proyecto en una escala más grande que su círculo de amistad y familiar, y llevarlo a otros sitios y abrir talleres. Los fondos cubrieron los materiales (los imperdibles, pedazos de tela y tela de soporte), ayudantes que le acompañaron a los talleres y su transporte, refrigerios, producción de un fanzine y su propia gestión.

Las telas de soporte medían 40 por 250 centímetros. Los pedazos pequeños de tela cuadrada medían 1 a 2 centímetros. Los colores de las telas de soporte representan colores de piel, y la variedad en los colores de las telas pequeñas representan la diversidad de las personas. La única vez que pudo exhibir la obra bajo condiciones ideales fue cuando fue seleccionada para participar en la Bienal Sur en 2019, que tuvo lugar en Argentina. La obra fue colgada con cable de acero, e instaló 25 telas grandes que midieron 10 metros de ancho en su totalidad (ver Figura 3).



Figura 3. Instalación de *Yo sí te hago todo* en la Bienal Sur, 2019.

Para producir la obra colectivamente, la artista llevó estos materiales a espacios públicos y otros sitios, para invitar a la participación de los públicos que se encuentran ahí.

Gardeneira empezó en el espacio público afuera de la Universidad de las Artes, y visitó otros sitios cerrados como el centro de Adolescentes Infractores Femenino, donde se encuentran chicas adolescentes privadas de libertad.

El proyecto se desarrolló en tres etapas, y todas las reuniones tuvieron lugar en Guayaquil.⁶ En la primera etapa, la artista empezó el proceso con sus amigas y familiares en 2017. La segunda ocurrió en el período apoyado por los fondos concursables del Ministerio de Cultura, durante el año del 2018 y, la tercera, fue en 2019, cuando ella hizo reuniones en cuatro sitios distintos, uno de estos sitios era el Centro de Adolescentes Infractores Femenino del Guayas donde se realizó una reunión en la etapa segunda también.



Figura 4. Centro Cultural y Comunal APROFE, Guayaquil

Los grupos con los que trabajó eran diversos en edades, raza y clase. Al comienzo iba a trabajar solo con mujeres, pero después de su experiencia haciendo la obra en el espacio público, donde no se puede controlar quién participa, decidió trabajar con grupos de mujeres y también grupos mixtos. Este cambio de dinámica sucedió cuando estaba haciendo el proyecto con el público afuera de la Universidad de las Artes y un chico participó. Contó su

⁶ Lista de sitios donde el proyecto tuvo lugar: Etapa 1: Grupos informales de amigas y familiares, espacio público afuera de la Universidad de las Artes. Etapa 2: Plaza San Francisco (público mixto), Casa de Acogida Sor Dominga Bocca (14 chicas adolescentes y 1 niña de 6 años), Sociedad Ecuatoriana Pro Rehabilitación de los Lisiados (SERLI, público mixto, aproximadamente 14 personas), Centro de Adolescentes Infractores Femenino del Guayas (14 chicas), Centro Cultural y Comunal APROFE (3 sesiones: 1 con 20 adolescentes, 2 con 60 adultos mayores y 3 con un grupo mixto de 24 personas), Plaza de la Merced (público mixto, aproximadamente 15 personas), Escuela Fiscal Juan Javier Espinoza (grupo mixto de 27 adolescentes), Casa de la Diversidad, con la Fundación Mujer y Mujer (10 adultos), Asociación Comunitaria Hilarte en la Isla Trinitaria (40 mujeres adultas, adultas mayores y 3 niños). Etapa 3: Microteatro Malecón del Salado (abierto al público), Centro de Adolescentes Infractores Femenino del Guayas (chicas adolescentes), Centro Gerontológico Vida Plena (adultos mayores), Centro de Especialidades Médicas San José Obrero (adultos mayores).

experiencia de ser víctima de violencia y cortó un pedazo de su suéter para aplicarlo a la tela de soporte con el imperdible. “Mira aquí voy a poner mi suéter, mi tela, porque yo también sufro de violencia y no sé cómo denunciar”, dijo él (Gardeneira 2020, entrevista personal; ver Anexo 1).⁷

Por este intercambio y por muchas más historias de chicos que han pasado por actos de violencia, Diana decidió que no sería mala idea incluir varones en el proyecto, y hacer algunos grupos mixtos. Sin embargo, muchas de las participantes en los sitios donde el proyecto se llevó a cabo eran mujeres, por lo tanto, su enfoque en género en cuanto a la violencia estructural patriarcal hacia cuerpos femeninos y feminizados fue marcada durante todo el proceso.

2. Andrea Zambrano Rojas y su proyecto *Calzones Parlantes*

Andrea Zambrano Rojas (1984, Quito) es una artista, feminista, activista e integrante del colectivo Mujeres de Frente y co-fundadora de la revista feminista Flor de Guanto. Es licenciada en artes visuales por la Universidad de Guadalajara, México, y obtuvo su maestría en ciencias sociales con mención en género por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales - Ecuador (FLACSO).

Zambrano Rojas estaba dando talleres de arte para niños y niñas en el barrio La Ferroviaria en el sur de Quito, cuando decidió visitar el barrio La Venecia para ver si podía proponer un taller ahí. Una vez en el barrio, encontró una lavandería pública todavía en uso por la comunidad. Le dieron muchas ganas de trabajar con mujeres en este lugar, de alguna forma. Eso fue el comienzo del proyecto comunitario *Calzones Parlantes*.

⁷ Diana Gardeneira, entrevistada por la autora, 27 de julio 2020. Para leer la entrevista completa ver Anexo 1.



Figura 5. La lavandería en el barrio La Venecia

Después de tener la idea, se enteró de la convocatoria abierta organizada por el festival Al-Zurich, operado por el colectivo Tranvía Cero. Cada año Al-Zurich convoca proyectos comunitarios de arte para apoyar con un fondo económico modesto y acompañamiento del proceso. Andrea aplicó a la convocatoria con una propuesta para hacer talleres de arte con mujeres del barrio La Venecia, en la lavandería misma. Su intención era crear obras juntas, mientras hablaban de la violencia en sus vidas. Este proceso terminaría en una fiesta-exposición final para las mujeres y su comunidad. Al-Zurich aprobó su propuesta y con los fondos ella pudo conseguir los materiales y ayuda necesaria para realizar el proyecto.

Ella diseñó un afiche para convocar a las mujeres a participar en los talleres. También fue a la lavandería varias veces para conversar con las mujeres que frecuentaban la lavandería. Les ayudó a lavar, llevar cosas y tender la ropa para conocer a las mujeres, la comunidad y empezar a construir una relación. Quince mujeres formaron el grupo núcleo que asistió a los talleres⁸. Andrea y las mujeres se reunieron en la lavandería, y la utilizaron como su espacio de auto consciencia. Allí Andrea incorporó metodologías adquiridas en su experiencia de educación popular y feminismo comunitario. La producción de la obra, es decir, los calzones, no fue central en este sentido. Ella describe su acercamiento al proceso así:

⁸ Nelly Chicaiza, Violeta Ortíz, Consuelo Mendoza, Dolores Toaquiza, Rosario Espinoza, Marjorie Oleas, Emma Vega, Ruth Escobar, Luz Jiménez, Myrian Guairacaja, Juana Quishpe, Magali Olivo, Elizabeth Balseca, Norma Revelo, y más de 50 mujeres que participaron irregularmente. (Zambrano Rojas, Andrea. 2013. CALZONES PARLANTES por la No Violencia hacia las Mujeres 2011-2012, 26 de noviembre. <http://andrea Rojas.blogspot.com/2013/11/calzones-parlantes-proyecto-por-la-no.html>.)

...hay unos espacios para el cuerpo, para sentirte bien, ejercicios de respiración, de estiramiento, hay un momento para el juego, porque también reírnos nos hace súper bien. También acerca full, esta cosa de tener un espacio para divertirnos un rato. Unos espacios de reflexión, es decir que dediquemos un tiempo para hablar. Y luego, unos espacios de producción. No todo eso ocurre en la misma sesión. Las sesiones de producción pueden ser ya después. Pero yo sí tenía en mi cabeza y también era el planteamiento de las mujeres que trabajemos sobre calzones. (Zambrano Rojas 2020, entrevista personal; ver Anexo 2).⁹

Es importante que los talleres no fueron exclusivamente para la producción, sino un espacio de autoconsciencia, dónde se puede conocer a las demás, construir la confianza necesaria y reflexionar, porque el tiempo para dedicarse a ellas mismas es escaso y precioso para las mujeres. Todas estas acciones y actividades son cruciales para el proyecto, para que, después, puedan compartir historias de la vida y experiencias de la violencia. Estos planteamientos parten de la ya clásica idea feminista de que “lo personal es político¹⁰”, como núcleo del concepto del proyecto.



Figura 6. Una mujer participante con su calzón

Los talleres eventualmente condujeron a la producción de obras. Usando calzones como soporte, las mujeres intervinieron con materiales como pintura para tela, hilo para bordar, lápiz de labios, imperdibles y lentejuelas. Cada calzón expresaba las reflexiones de las mujeres sobre la violencia y sus historias de vida. Andrea comenta “Las mujeres tenemos muchas cosas que decir, y este fue un espacio para decir, con las palabras, con los gestos, con

⁹ Andrea Zambrano Rojas, entrevistada por la autora, 29 y 30 de julio 2020. Para leer la entrevista completa ver Anexo 2.

¹⁰ A veces expresado como “la intimidad es política”, también. Me parece más adecuado pensar que lo personal no es lo individual, y esto está presente en la historia de esta expresión. “Lo personal” en esta tesis se refiere a aquello que históricamente se ha opuesto a lo público y político desde el pensamiento dicotómico conveniente al sistema patriarcal. Dedico la sección 4.3 de este capítulo a los conceptos de público/privado.

el cuerpo; bordando, dibujando, pintando, con maquillaje, con pintura, con mullos” (Zambrano Rojas 2013, párr. 6). Ella explica la razón por lo cual usaron calzones como soporte de la obra en la siguiente manera:

Los soportes sobre los que se trabajó fueron calzones porque el calzón es un lugar que guarda memorias, de reclamos, de silencios, de violencias, de placeres, de comunicación, de sexo, de amor, de palabras, gritos, erotismo, sensualidad, susurros, miedos, violencias, orgasmos, satisfacciones, insatisfacciones y realizaciones. Justamente porque un Calzón puede decirnos tanto de cada una, le dimos la posibilidad de que fuera Parlante. (Zambrano Rojas 2013, párr. 5)

Al final del proceso, que duraba unos 3 meses, hicieron una exposición pública en la lavandería misma. Pusieron un retrato de las mujeres en cada puesto de piedra de lavar, y colgaron los calzones arriba en un tendedero. Las mujeres y la artista cocinaron, prepararon bebidas, y toda la comunidad fue invitada a venir y celebrar la culminación de meses de trabajo y reflexión de las mujeres sobre la violencia.



Figura 7. Instalación Calzones Parlantes en la lavandería pública del barrio La Venecia
Figura 8. Instalación Calzones Parlantes en la lavandería pública del barrio La Venecia

Después de cerrar este proceso con Al-Zurich, Andrea repitió, el mismo proceso de abrir un espacio de autoconsciencia y arte para mujeres en La Venecia en 2013, esta vez bajo el marco de Mediación Comunitaria, un programa de la Fundación Museos.

En 2018 este proyecto participó en la exposición *En mis Quince, Exposición antológica por los 15 años del Encuentro de Arte y Comunidad, Al Zur-ich (2003-2017)* con los calzones de *Calzones Parlantes*, más las fotografías de las mujeres y del proceso. La exposición tuvo lugar en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito.



Figura 9. Instalación Calzones Parlantes, Centro de Arte Contemporáneo, Quito, 2018

Figura 10. Instalación Calzones Parlantes, Centro de Arte Contemporáneo, Quito, 2018

3. El feminismo y el arte

3.1 El arte feminista

El arte feminista es una categoría compleja por sus variantes socioculturales, su naturaleza transdisciplinaria y las diversas iteraciones discursivas. Sin embargo, hay algunos hilos comunes en cuanto al contenido que se pueden destacar, como la preocupación por las condiciones de desigualdad entre los géneros, la subordinación del cuerpo femenino y, muchas veces, una conciencia para exigir justicia (aunque no tiene que ser el fin o mensaje principal de la obra).

También hay ejemplos de lecturas feministas de ciertas obras o artistas en retrospectiva, a través de exposiciones o investigaciones. Por ejemplo, Artemisia Gentileschi, una pintora italiana del siglo XVII que pintó el famoso cuadro de *Judith con la cabeza de Holofernes*, ha sido re-leído con miradas desde el feminismo, corroborando que, a veces, el criterio ni siquiera responde a si la artista se autoidentifica como feminista, o si propone un discurso feminista en su obra o práctica.

La dificultad de determinar ¿qué es el arte feminista? también yace en su riqueza, ya que escapa del modelo clasificatorio rígido patriarcal. La diversidad y heterogeneidad de acercamientos, discursos y formas de expresar y contextualizar una obra o artista en el feminismo nos permite estar siempre atentas y desafiar nuestros propios prejuicios o perspectivas. Por lo tanto, hemos podido evolucionar y profundizar el discurso feminista en el arte, que ahora va mucho más allá de los temas de la mujer, entendida únicamente desde la biología, y la búsqueda de igualdad con los hombres. Hace ya algún tiempo que también

reflexionamos sobre raza, etnicidad y clase, la geopolítica, la sexualidad, lo simbólico, político y cultural, y las intersecciones entre estas categorías y contextos. Actualmente, el feminismo no se entiende simple y únicamente como la igualdad entre géneros, sino también como una ruptura y liberación de estos marcos patriarcales-binarios.

Aunque no hay una respuesta definitiva, el consenso es que el arte feminista empezó a concretarse en los años setenta del siglo XX, empujado en parte por movimientos sociales de la década anterior, y fue instrumental en la fortificación del arte de performance, happenings y el uso del cuerpo como medio. El feminismo sabía operar como discurso en medio de movimientos sociales desde mucho antes, pero en una entrevista publicada en el catálogo *Radical Women: Latin American Art 1960-1985*, María Laura Rosa¹¹ comenta que fue en los setenta cuando comenzó un intercambio fluido entre movimientos feministas y artistas, por ende, es desde este punto que hablamos de artistas feministas como creadoras que traen su feminismo a su obra (Rosa en Fajardo-Hill y Giunta 2017, 37).

Historiadora y *artivista* performática, Julia Antivilo Peña, señala la distinción entre lo que llama “políticas estéticas feministas” y “estéticas de género”. El primero significa “artistas comprometidos con cualquier tipo de feminismo cuyas creaciones o acciones impliquen la producción de arte comprometido política y socialmente en el que el feminismo se entiende como una forma de pensamiento y acción”, mientras el último:

puede ser utilizado por los historiadores para referirse a quienes, por ignorancia o por elección, no utilizaron la palabra *feminista* pero cuyo trabajo puede ser analizado en términos de feminismo en la medida en que visibiliza cuestiones como la injusticia, la violencia y la vulnerabilidad económica que muchas mujeres están sometidas (Fajardo-Hill y Giunta 2017, 38).¹²

En este sentido, políticas estéticas feministas, para mí, hace referencia más al arte que está consciente de su carácter feminista en su producción y, estéticas de género, apunta más al ejemplo de Artemisia Gentileschi, que tal vez ocurre en el contexto de curaduría que la producción de la obra en sí misma. Aunque el arte feminista no pertenece exclusivamente a las artistas mujeres, la mayoría de artistas, si no todas, las que han producido obras que pueden ser descritas como “políticas estéticas feministas” o “estética de género”, han sido mujeres o géneros no binarios. Es decir, no hay muchos hombres cis que trabajen en el campo

¹¹ Profesora e investigadora en la Universidad de Buenos Aires.

¹² Traducción propia.

del arte feminista. Por lo tanto, me refiero a experiencias femeninas o de mujeres, para hablar sobre el feminismo y el arte en el contexto de esta investigación.

Para el propósito de esta investigación, yo propongo entender al arte feminista acompañada de Fajardo-Hill y Giunta. Las curadoras de Mujeres Radicales han planteado, en su entrevista del catálogo que “para que una obra de arte sea llamada feminista, debe hacer más que abordar los problemas que afligen a las mujeres en las sociedades patriarcales latinoamericanas. Les artistas deben ir más allá y abrazar la política feminista” (Fajardo-Hill y Giunta 2017, 40¹³).

Desde el inicio yo escogí estas dos artistas ecuatorianas, Diana Gardeneira y Andrea Zambrano Rojas, para mi investigación, porque tienen un claro posicionamiento feminista, y reconozco en sus proyectos lo que, desde Antivilo, nombramos aquí como “políticas estéticas feministas”, puesto que llevan a cabo creaciones y acciones comprometidas implicando un arte ligado política y socialmente con los feminismos.

Diana Gardeneira explica que su encuentro con el feminismo fue relativamente reciente, en su edad adulta, y en el proceso de hacerse feminista empezó con desaprender las ideologías machistas que han internalizado desde su niñez y entorno religioso. Cuando empezó a leer y escuchar historias sobre la violencia que han experimentado las mujeres, le impactaron e indignaron mucho, y fue el comienzo de su investigación sobre el tema y el feminismo. Dice:

desde que me hice feminista, dije, la única manera de llevar el tema del feminismo, o sea de abrir los ojos juntas, de que estamos siendo discriminadas, de que hay machismo, de que estamos invisibilizadas en la historia, [...] lo lógico era hacer una combinación [del arte y el feminismo]. Y la mejor manera de hacerlo fue el activismo (Gardeneira 2020, entrevista personal; ver Anexo 1).

Es clara la intención feminista del proyecto de Diana Gardeneira y su posicionamiento personal. Además, la obra final, es decir las telas grandes expuestas en la Bienal Sur, tiene el fin de visibilizar las cifras para que el espectador piense en el tema de la violencia de género y sentirse impactado por el descubrimiento de números que suelen permanecer invisibles y que la artista muestra de modo tan sugerente.

¹³ Traducción propia.

Gardeneira disfrutó mucho el proceso de producción en el que se reunieron grupos de mujeres o grupos mixtos para hablar y reflexionar sobre el machismo o la violencia en la vida y la sociedad. Ella reconoce el poder de este proceso para generar cambios en un nivel quizás individual, pero que también es colectivamente transformador. Dice:

La intimidad es política. Entonces todo lo que hacemos ya es un gesto político que, a la larga, resulta en activismo también. Porque estamos llevando consciencia con solo existir, o sea digamos, somos mujeres, salimos a la calle y ya somos un ente político solamente por existir y caminar por las calles. Entonces estos entes políticos se reúnen para conversar sobre la violencia y, sobre estos pequeños temas que nos afectan diariamente, ya estamos generando cambios importantes. [...] me parece que el poder político de este proyecto es súper importante (Gardeneira 2020, entrevista personal; ver Anexo 1).

Para ella, su proyecto no fue feminista simplemente por abordar el tema de violencia machista, sino porque la evidencia como algo social y además lleva la idea de “lo personal es político” a través del proceso de reunirse, hablar y sanar. Ve estos gestos como gestos políticos que conducen hacia cambios transformadores.

Andrea Zambrano Rojas también trabaja desde un posicionamiento claramente feminista que lleva su proyecto más allá de las estéticas de género, hacia el terreno de políticas estéticas feministas. Se nombra feminista desde 2004, cuando conoció Mujeres de Frente (Zambrano Rojas 2020, 19). Considera su práctica como activista y artista todo en uno. Por ende, su práctica artística parte de su feminismo, que además es el feminismo comunitario, popular y anti-racista.

Desde el comienzo, la premisa de *Calzones Parlantes* era justamente abrazar las políticas estéticas feministas en su metodología y objetivo para expresar que “lo personal es político”. Sobre todo, la transdisciplinaridad y el trabajo colectivo. A continuación, en la siguiente sección, discutiré el lugar de lo colectivo, que es donde se hace más visible la naturaleza feminista de los proyectos de ambas artistas.

3.2 La transdisciplinaridad y el colectivo como metodología feminista

Julia Antivilo Peña también señala que el arte feminista latinoamericano, desde su emergencia, ha tenido dos facetas básicas: la transdisciplinaridad y lo colectivo (Antivilo en Fajardo-Hill y Giunta 2017, 39). Esta noción presenta otra dimensión del arte feminista, que es la metodología feminista. Es decir que el arte feminista no solo es feminista por su

contenido o posicionamiento, sino que también es feminista por la metodología adoptada para la realización de la obra. La transdisciplinariedad y lo colectivo son metodologías feministas por su capacidad de desafiar nociones del arte tradicional, como la del artista genio-solitario, la autonomía del arte, y dar un giro político en la producción del arte. Además, alimenta la producción de la voz y subjetividad individual que conduce hacia una voz colectiva para cambiar el imaginario colectivo.

La transdisciplinariedad fue lo que permitió a los dos proyectos funcionar como arte procesual, donde lo que ocurre es más que la producción de una obra, sino un proceso que lleva a cabo un cambio de mentalidades, el fortalecimiento de lazos comunitarios y una autoconsciencia que se dirigen un paso más hacia la liberación.

Para Andrea, *Calzones Parlantes* fue un proyecto para crear un espacio de autoconsciencia a través del diálogo, tanto como producir obras. Por lo tanto, trabajaba con metodologías de educación popular de Paulo Freire y, también, desde las ideas del feminismo comunitario, a partir de su experiencia en Mujeres de Frente (Zambrano Rojas 2020, entrevista personal; ver Anexo 2).

Otro método principal para el proceso de *Calzones Parlantes* fue el diálogo. Andrea dice que lo que ha aprendido tras su participación en el colectivo Mujeres de Frente es la importancia de ayudar o acompañar a las mujeres a encontrar su propia voz para que puedan expresarse desde su lugar y realidad. Por eso trabaja en el cruce de arte y pedagogía de diálogo. Esto hace que los talleres no solamente sean espacios de producción, sino espacios de auto consciencia donde las mujeres pueden hablar y expresar sus pensamientos, experiencias y deseos. Este paso fue muy crucial para la realización del proyecto, porque *Calzones Parlantes* no solo es una obra artística que queda para exhibir, sino *un proceso* de liberación de las mujeres, del espacio público y de la expresión.

Trabajar colectivamente desafía la idea de la genialidad individual del artista, porque intervienen varias subjetividades en la estética de la obra. Diana dice que, aunque ella también se puso a trabajar en las telas durante las reuniones, la mayoría de las veces tuvo que facilitar la reunión, abrir diálogos, asegurarse de que todas las participantes tienen material. Por lo tanto, aunque es la autora del proyecto en cuanto a la concepción, no es la única creadora. De hecho, ella tenía un diseño en mente, que era más o menos llenar las telas de soporte con los pedacitos como mosaico, y había calculado cuántos pedacitos llenan cada

tela, pero una vez que empezó el proceso, las participantes pusieron los pedacitos de tela desde sus propias creatividades, como en forma de corazón, con palabras, y líneas curvas. Gardeneira describe la relación entre el proyecto y las participantes en las siguientes palabras:

Sí la gente [...] tiene el poder de apropiarse de todo esto. [...] Especialmente en este proyecto que la gente no solo lo hace, sino que también se desahoga, se expresa de esta forma. Por ejemplo, en el siguiente año, cuando fui a donde las chicas privadas de libertad, pusieron el nombre de sus hijos en las telas. Pusieron su país, es decir Venezuela. Entonces [...] debería haber más proyectos donde la gente se involucre. Para mí el arte tiene que ser una herramienta para que la gente se involucre (Gardeneira 2020, entrevista personal; ver Anexo 1).

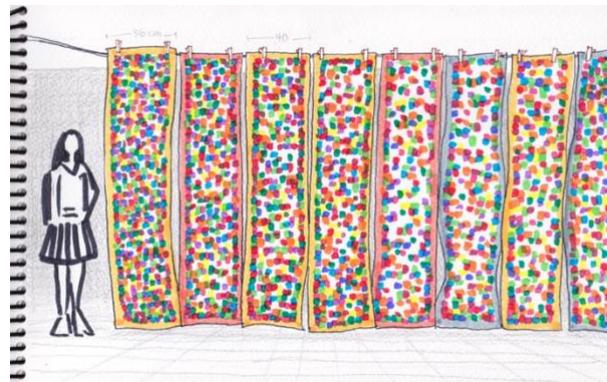


Figura 11. Boceto de la idea original, por la artista.

Para Diana, el proyecto era tanto para las participantes como para ella como artista. Aunque inicialmente tuvo su propia idea de diseño, tan pronto como comenzó el proceso, pudo dejar sus ideas de lado, permitir que el proceso fluyera en su propio curso y que la gente se apropiara de la obra relacionándola a su creatividad.

Este modo de relacionarse desde el arte, rompe con la jerarquía de un artista que lleva a cabo su visión de la obra, ya que es distinto a la relación que tienen artistas contemporáneos como Damian Hirst o Jeff Koons, quienes también trabajan con otras personas, pero en sus procesos únicamente el artista tiene el poder creativo, y los asistentes realizan su visión como meros fabricantes.

¿Qué pasa cuando los participantes tienen el poder de apropiarse del proyecto? Se pone en cuestión la noción del artista como un experto que tiene la formación para “entender lo estético”.

El arte feminista al que me estoy refiriendo a través de las propuestas de Gardeneira, Zambrano Rojas y, más adelante el colectivo Lastesis, busca valorar y estimular la creatividad colectiva en la búsqueda de una incidencia en la subjetividad de las personas, todas, sin importar su procedencia, en favor una mejor convivencia, por lo que su objetivo dista mucho de la intención de instrumentalizar a los sujetos participantes. Está enfocado en la búsqueda de la desjerarquización de la noción del arte hecho por les artistas con formación académica, obedientes al patrón romántico del artista genio.

Andrea señala que son las relaciones jerárquicas las que se vuelven violentas. Por lo tanto, es necesario desjerarquizar los roles, reconociendo el trabajo de cada una, nombrándolas a todas para visibilizar los trabajos que sostuvieron el proyecto.

En la exposición *En mis Quince...* en el Centro de Arte Contemporáneo, ella pidió que todos los nombres de quienes participaron aparezcan en la cédula de la obra en la sala. Comenta, “yo sí quería que aparezca cada [nombre], porque [...] cada calzón tiene su autoría. No puede ser autoría mía porque [...] yo ni siquiera hice ningún calzón. Entonces ahí hay algunas autorías individuales y también de haber participado en un proceso” (Zambrano Rojas 2020, entrevista personal; ver Anexo 2).

Entonces para Zambrano Rojas, es importante no solamente trabajar en colectivo, sino reconocer el trabajo de cada una, incluyendo, por ejemplo, a Nina Velasco, quien no participó en el lado creativo, pero ayudó en el proyecto, al estar encargada del espacio de los niños, donde ella cuidaba los hijos de las mujeres para que ellas pudieran participar en los talleres con tranquilidad. Sin el apoyo de Nina, Andrea reconoce que hubiese sido imposible realizar un proyecto en que las mujeres son las participantes.¹⁴

¹⁴ Es importante notar el gesto que tomó Andrea en considerar el cuidado de los niños para que las mujeres puedan participar en el proyecto. El tema del cuidado es un tema muy amplio que puede tener su propia investigación, por lo cual solo menciono brevemente algunas reflexiones que han surgido desde ámbitos feministas sobre el cuidado. Cristina Vega Solís, profesora investigadora del Departamento de Sociología y Estudios de Género de FLACSO Ecuador, ha reflexionado mucho sobre este tema desde América Latina. Fue co-editora del libro *Cuidado, comunidad y común* (Traficantes del Sueños, 2018) que recoge ensayos de pensadores de varios países que abren caminos para pensar sobre el cuidado desde diversas perspectivas. Ella plantea que el cuidado puede ser algo comunitario y que también tiene que ver con la reproducción y el sostenimiento de la vida. Además, en América Latina las luchas feministas plantean que la reproducción no es un tema marginal, sino que es un núcleo de su lucha y un elemento de movilización que está apuntado por la consigna “si nuestras vidas no importan, produzcan sin nosotras”. (“Presentación de 'Cuidado, comunidad y común’”, Video de YouTube, 1:45:59, Traficantes de Sueños, 4 de enero 2019, <https://youtu.be/hAz0XOEOHY>). El tema del cuidado también ha sido discutido desde otros ámbitos, notablemente por el antropólogo y activista estadounidense que se radicaba en Londres (recién fallecido en Septiembre de 2020), David Graeber, autor del libro *Bullshit Jobs: A theory* (Trabajos de Mierda: Una teoría),

El reconocimiento también es importante para no invisibilizar el trabajo de las mujeres. A lo largo de la historia, las mujeres se han encargado del trabajo sin nombre, trabajo no remunerado ni reconocido como crianza de los hijos, tareas del hogar, cuidado de los mayores. Históricamente, el feminismo ha reconocido que existen estos trabajos que además sostienen el propio capitalismo.

Por esta historia de la relación oculta entre trabajo y género, el reconocimiento feminista de la artista hacia sus compañeras de proyecto, y ya que *Calzones Parlantes* tampoco es remunerado monetariamente (aunque hay mucho valor en la participación), Andrea dice que era muy importante nombrar a todas las mujeres que han participado, contribuido y apoyado el proyecto, para desjerarquizar los roles y reconocer toda la labor que hizo lo posible (Zambrano Rojas 2020, entrevista personal; ver Anexo 2).

3.3 El problema de la violencia machista

El problema de violencia machista no solo está presente en los proyectos de las artistas ecuatorianas, sino en la obra del colectivo chileno Lastesis, sobre la que presentaré mis análisis y reflexiones en el siguiente capítulo.

Aunque ahora me parece obvia esta conexión temática entre los tres casos que quería investigar, francamente, no las escogí con la intención de enfocarme en la violencia, sino que lo encontré después y, con ello, una conexión de enorme relevancia.

Creo que vale la pena tomar esta aparente casualidad como indicativo de la gravedad del tema de la violencia patriarcal en la sociedad latinoamericana y, también, el peso del arte como un medio adecuado para hablar sobre la violencia de género.

Aunque solemos imaginar la violación o el femicidio como las formas más representativas de violencia de género, en realidad, la violencia toma muchas otras formas. El Instituto Nacional de Estadística y Censos, divide la violencia en 5 categorías para su encuesta, *Encuesta nacional sobre relaciones familiares y violencia de género contra las*

también abogó por el reconocimiento del trabajo de cuidado como la base de un nuevo sistema de valor, argumentando que son los trabajos de cuidado los que realmente “producen valor” y además sostiene nuestra sociedad, no los puestos ejecutivos de empresas grandes ni lo que él les llama “gerentes intermedias”, que simplemente crean tareas administrativas innecesarias para pasar los días. Así el tema del cuidado se presenta como eje central en el feminismo, sin embargo, no es solamente un tema feminista, o de las mujeres, sino también de cómo pensamos la sociedad del capitalismo tardío y el neoliberalismo donde los sistemas existentes se están colapsando.

mujeres (ENVIGMU). Las categorías son: violencia psicológica, violencia física, violencia sexual, violencia económica o patrimonial y la violencia gineco-obstétrica (Hidalgo, et al 2019, 6).

Por lo tanto, es posible que haya muchas mujeres que no se den cuenta de que su experiencia es violenta, generalmente por asociarla únicamente a graves heridas físicas. Diana se dio cuenta de que ella también había sido víctima de violencia en su vida, sin reconocerla, porque está tan normalizada en la sociedad que es asumida como “algo que suele pasar”. Por eso le pareció muy necesario, aunque difícil, levantar la conciencia sobre la violencia a partir del proceso creativo. Dice que el arte “es una forma de conectarse con estos temas que son difíciles de hablar. Definitivamente el arte ayuda estas conexiones” (Gardeneira 2020, entrevista personal; ver Anexo 1).

Para Andrea, mucho de lo que hace como artista es recoger las cosas que están ahí en frente de ella o en su entorno, y ponerlas en otro lenguaje, que es el lenguaje de las artes. La violencia machista es algo que siempre está en la vida de las mujeres. Dice la artista: “La violencia es algo que está presente y también por eso creo que no es solo mi idea, sino que está ahí. Yo simplemente hago los hilos para unir porque ya está ahí” (Zambrano Rojas 2020, entrevista personal; ver Anexo 2).

En los dos proyectos, utilizaron el diálogo como herramienta, que resultó muy terapéutica para todas las participantes. Las artistas dicen que fue muy importante que ellas abrieran la conversación con sus palabras e historias primeras, porque hablar de la violencia es difícil, o no se dan cuenta. Andrea comenta que este acto de ponerse en el lugar de la vulnerabilidad fue importante:

...fui la primera en decir ‘a mí me pasaron este tipo de cosas, una violación en esta manera’ [y] contar esas cosas muy íntimas, entonces ahí [abro] un camino [...] que la otra puede regresar. La otra puede dialogar porque [estoy] abriendo este canal. Y por eso creo que se crea una relación más de amistad, de confianza porque una está contando cosas muy íntimas, de mucho dolor (Zambrano Rojas 2020, entrevista personal; ver Anexo 2).

Diana también me contó experiencias parecidas. En su proceso, siempre demoraba un poco de tiempo para que la gente se abriera y empezara a compartir sus historias, lo que suele ser bastante previsible. Por eso Diana se puso a sí misma en el lugar de vulnerabilidad primera, y contó sus experiencias o pensamientos. Este acto alienta a las personas a hacer

conexiones y poder compartir. Poco a poco, el diálogo creció, y se generaron conversaciones orgánicamente (Gardeneira 2020, entrevista personal; ver Anexo 1).

El arte como pretexto de hablar de la violencia de ambos proyectos, fue crucial también para crear espacios de diálogo. Como nota Diana arriba, el arte permite hablar de cosas difíciles. Diana cuenta que el gesto de poner un pedazo de tela con imperdible

...es un gesto...terapéutico. [Una] va sanando sin querer [...] No me había dado cuenta de ese poder que podía tener, solamente poner un pedacito de tela con imperdible, nada más. Yo sentía que era algo [...] sencillo, pero como te decía, este gesto pequeñito [...] tiene un impacto transformador en la gente, y colectivamente transformador (Gardeneira 2020, entrevista personal; ver Anexo 1).

Ambas artistas destacan el efecto sanador de la combinación de arte y diálogo. Las artistas notan que, para muchas mujeres y participantes, formar parte del proyecto significó la primera vez que pudieron hablar sobre la violencia vivida. Si hubieran sido reuniones más formales, quizás no hubieran salido las historias que se tejieron en estos procesos, pero la estructura informal y el poder crear mientras se habla, además de crear desde la reflexión, les permitió abrirse. Andrea también observa que participar en el proyecto conlleva procesos de sanación. Ella lo atribuye al poder darse cuenta de que no están solas. Dice:

También una misma sana a la vez, contándole a las otras. Y las otras también pueden contarlo, muchas por la primera vez. Ya si (sic.) es una segunda, tercera, cuarta vez, por ejemplo, mientras más una puede contar las experiencias de violencia es como que las puede gestionar más en el cuerpo, y puede también darse cuenta que no es una experiencia individual. O sea, sí es una experiencia individual, pero que también ocurre colectivamente, que no eres la única, que es la estructura [...] saber que no estás sola tampoco en eso (Zambrano Rojas 2020, entrevista personal; ver Anexo 2).

Poder compartir historias bajo el pretexto de este proceso artístico resultó no solamente en la sanación de una, sino en una comprensión de que el problema es social y político, no solamente individual. Eso crea una sensación de solidaridad y fuerza que no se obtendría si no hubiesen compartido las historias, y las mujeres hubiesen quedado en el aislamiento social, en cuanto a la violencia patriarcal. Este efecto sanador, o terapéutico, se convierte en parte del activismo de estos proyectos que me gustaría profundizar en la siguiente sección.

4. El arte y el activismo

4.1 Poner el cuerpo

Las artistas consideran sus proyectos como activismo e identifican sus prácticas artísticas como afines a éste, al que yo asocio aquí como “arte activismo”. El activismo tiene muchas formas, historias, categorías, y varía dependiendo del contexto. La idea general es “accionar para efectuar cambios sociales”. En este sentido, el panorama es muy amplio; uno puede considerar las luchas para la independencia de un país como activismo, protestas y manifestaciones pueden ser activismo, hasta cosas más simbólicas como acciones o imágenes que se viralizan en las redes, que es algo particular de la actualidad.

En su reflexión sobre su experiencia con las *okupas* de Barcelona, la filósofa española Marina Garcés habla de la idea de “poner el cuerpo”, que ha sido central en los grupos de las *okupas* y su compromiso con su activismo. Ella reflexiona:

No era terminología técnica, como sucede ahora cuando las ciencias sociales han incorporado lo que llaman el ‘giro corporal’ y que ha sido el paradigma que ha venido a suceder al ‘giro lingüístico’. Era una expresión intuitiva que señalaba una posición donde, precisamente, filosofía y práctica no se podían separar. *‘Poner el cuerpo’ significaba que sólo se puede pensar actuando y que sólo se puede actuar pensando.* [...] Poner el cuerpo significaba, también, *exponerse*. Arriesgar no sólo bordeando o traspasando los límites de la legalidad, sino también de la propia vulnerabilidad. En un mundo de espectadores, clientes y consumidores, la vida sólo podía volver a ser nuestra *poniendo el cuerpo en común*, haciendo cosas juntos, compartiendo el espacio y el tiempo (Garcés 2018, 20-21, énfasis añadido).

Me gustaría proponer que el arte activismo de las artistas investigadas parten de esta idea de “poner el cuerpo” como otro aspecto clave de su forma y metodología. Las artistas toman en cuenta la importancia de crear espacios de autoconsciencia y presencia propia como vulnerabilidad expuesta, como parte de sus obras o proyectos.

Por ejemplo, para las artistas Diana Gardeneira y Andrea Zambrano Rojas, sus proyectos no implican solamente la participación comunitaria para producir una obra juntas, sino que hay una conciencia de acompañar el proceso de creación, poniendo el cuerpo en común por medio de la reflexión y la transformación. O en el caso de Lastesis, que discuto en detalle en el capítulo segundo, su obra *Un violador en tu camino* las expuso de maneras inesperadas, lo que ha conllevado peligro y riesgo, pero también generó una red subterránea alrededor del mundo de personas con quienes resonó el mensaje de la obra.

Desde aquí, yo defino el activismo no solo como cualquier acción que efectúa cambios, ya que eso puede ser cualquier acción que tomemos, sino *acciones con conciencia y propósito de que se conduzcan hacia alguna forma de transformación social, política o cultural*, aunque se trate de una pequeña escala, como un grupo de personas, o de mayor envergadura.

En esta investigación, no hago acercamientos a un análisis de las obras en su acepción más tradicional. Con eso creo que es importante recalcar que no observo las obras en sí, como cuando me paro frente un cuadro para analizar los elementos dentro de ello, sino que mi análisis se desarrolla al contar el modo en el que se produjeron las propuestas de Andrea y Diana, las concepciones del arte que tanto yo como las artistas tenemos, las relaciones y vínculos dados entre las artistas y su entorno y el modo en el que estas propuestas hacen un uso contrahegemónico del espacio, en función de resignificar el papel de las mujeres y las capacidades del arte para una configuración social distinta. Por lo tanto, me interesa analizar la forma en que el concepto de poner el cuerpo en sus metodologías se evidencia en los proyectos de las artistas activistas ecuatorianas.

Las dos artistas ubican sus proyectos dentro del cruce entre arte y activismo. Diana describe su relación con el activismo en las siguientes palabras: “El arte puede ser activista. Puede ser una herramienta de cambio en la mentalidad de la gente, también te da consciencia, de abrir los ojos juntas. Entonces sí el arte ha sido clave para poder llevar este mensaje de [...] libertad” (Gardeneira 2020, entrevista personal; ver Anexo 1).

Su activismo no termina en su propia práctica artística. Ella es parte del colectivo La Gallina Malcriada,¹⁵ conformado por cinco artistas guayaquileñas. La Gallina Malcriada se formó para darle visibilidad a las artistas mujeres en la escena de arte local y nacional. Sus actividades incluyen investigar sobre artistas mujeres excluidas de la historia del arte local, y organizar talleres abiertos¹⁶ de artistas mujeres en Guayaquil, convocando al público

¹⁵ “La Gallina Malcriada es un colectivo de mujeres artistas que, desde el año 2018, trabajan en la gestión cultural enfocada en la promoción, registro e investigación de artistas mujeres, identidades femeninas, trans y no binarias para generar redes de soporte dentro de un medio lleno de desigualdad. En el 2019 crearon ‘Cáscara de Huevo’ como celebración de aniversario y fanzine. En esta muestra se pudo ver el trabajo de 20 artistas de la ciudad que han participado en los Talleres Abiertos organizados por La Gallina Malcriada. En el 2020 crearon una serie de Talleres para crear carteles para la marcha del 8M (Día internacional de la mujer) y se están exponiendo en la muestra ‘Tu rabia es tu oro.’” (*La Gallina Malcriada* blogspot 2020, “La Gallina Malcriada”, disponible en <https://lagallinamalcriada.tumblr.com/quienesomos>)

¹⁶ “Los Talleres Abiertos de Mujeres Artistas son eventos que empezaron en julio del 2018. Son espacios de socialización PARA MUJERES artistas, donde podemos compartir los procesos creativos y

femenino y no-binario a participar en las visitas. También hacen difusión para el público general en torno a la información sobre las artistas visitadas, pero la participación es limitada a mujeres y gente no-binaria para mantener un espacio seguro.

Por su parte, Andrea ve el activismo no solamente como una acción tomada en un contexto particular, sino que es una manera de vivir. Dice:

...el activismo para mí también tiene que ver con una manera comunitaria y colectiva de existencia. [No] puede estar una solita en el mundo, en la vida haciendo las cosas. Yo no me puedo pensar sola, sino que siempre me pienso en relación con mi comunidad, con otras personas, con mi familia, con mi colectivo, con mis artistas activistas. Entonces el activismo por ejemplo es una manera de estar, de relacionarse, de hacer juntas (Zambrano Rojas 2020, entrevista personal; ver Anexo 2).

Para ella, el activismo atraviesa toda su vida, porque es una conciencia de vivir y existir comunitariamente. En este sentido, está poniendo su cuerpo en la vivencia comunitaria con un compromiso al entorno, a su comunidad. No habla de una coexistencia pasiva, sino como dice Garcés, es compartir la vida juntas, compartiendo espacio y tiempo. El activismo acá refiere a accionar entre personas en su entorno, poniendo el cuerpo para hacer las transformaciones y acciones que necesitan.

Andrea también es integrante de un colectivo: Mujeres de Frente,¹⁷ y trabaja en una red de apoyo de alrededor de 60 mujeres (Zambrano Rojas 2020, entrevista personal; ver Anexo 2). Las actividades varían desde crear un “Espacio de Wawas” donde cuidan a los

motivarnos mutuamente conociendo sobre el trabajo de mujeres en el mundo del arte y otras disciplinas. No son una clase de arte, sino que una artista (o varias) abre las puertas de su taller de creación y habla sobre sus obras. Las artistas pueden ser de artes plásticas, visuales, cine, teatro, literatura, etc. Tratamos temas de arte en general, la participación de las mujeres en este campo y temas relacionados al feminismo. El colectivo gestiona cada evento que es gratuito y abierto solo a mujeres. Solo se pide que lleven algo de beber o picar para compartir con las demás. Tiene una duración de aproximadamente 3 horas y para asistir hay que registrarse. Nuestro objetivo es crear redes, reconocernos, apoyarnos, nutrirnos de los procesos de todas, promocionarnos y registrarnos. Además de crear espacios seguros para compartir conocimientos y experiencias. NO es una clase de arte o de feminismo para hombres, por ahora son espacios no mixtos. Son sólo bienvidxs mujeres, personas queer, feminizadas, identidades trans, fluidas y no binarias.” (*La Gallina Malcriada* blogspot 2020, “La Gallina Malcriada”, disponible en <https://lagallinamalcriada.tumblr.com/search/talleres+abiertos>.)

¹⁷ Mujeres de Frente nació “como colectivo en la cárcel de mujeres de Quito – Ecuador (El Inca) en el año 2004, conformado por mujeres presas y no presas, embarcadas en un proceso de investigación – acción feminista antipunitario. [Es] un lugar de encuentro y cooperación antipunitivista feminista y una colectividad de redistribución del trabajo de cuidado y crianza. Una comunidad arraigada allí donde el tejido social es cotidianamente desgarrado por las dinámicas de acumulación de capital ilegal y del estado penal. Una trama siempre vuelta a recoser en el tejido del movimiento feminista al que pertenecemos.” (Mujeres De Frente, 15 de enero de 2020, disponible en <https://mujeresdefrente.org/>.)

niños y hacen proyectos de arte y tutoría de los deberes, hasta proveer costales de comida y apoyo sanitario durante la pandemia de COVID-19.

Para ambas artistas, el activismo es parte de sus vidas en maneras muy ligadas a sus comunidades y convicciones. Por esto es tan importante recalcar lo valioso de su proceder “poniendo el cuerpo”, en el que ellas se exponen y arriesgan su propia vulnerabilidad — como dice Garcés —, contando sus propias historias a otras, organizando iniciativas con sus colectivos, para comprometerse con el proyecto, el colectivo, su comunidad. Estas artistas creen en el valor y la importancia de lo que hacen por esto, aun cuando el trabajo en colectivo no es remunerado, estos procesos son una parte muy importante de su vida, y su gran compromiso con el trabajo se mantiene.

En el caso del arte activismo, poner el cuerpo es la manera de traducir un compromiso social a los lenguajes del arte, reconociendo la potencia de estos lenguajes específicos para producir relaciones distintas, y llevarlos al espacio público. En este proceso, las artistas y los participantes de los proyectos pueden reclamar no solo el espacio, sino expresar que su cuerpo tiene potencia en el momento de exponerse. Es un proceso de reconocimiento y apropiación surgido del descubrimiento de las capacidades de su cuerpo, de lo que pueden hacer con sus cuerpos presentes, que ya no son invisibles ni obedientes, sino que están actuando con un fin que proponen por sí mismos.

4.2 El arte activismo como forma de expresión decolonial

Las curadoras Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta hicieron una investigación extensiva para llevar a cabo la exposición *Radical Women: Latin American Art 1960-1985* (Mujeres Radicales: Arte Latinoamericano 1960-1985), que se volvió histórica, sin precedentes, de artistas latines y chicanas, que han hecho obras con el cuerpo político como núcleo de su temática.

Dada esta premisa curatorial, del cuerpo feminizado, de artistas convencionalmente excluidas del canon occidental del arte culto, muchas de las obras y prácticas presentadas son contrahegemónicas tanto en su estética como temática. Antonella Estevez Baeza, directora

de Femcine en Chile, observa que justamente las condiciones que les excluyeron fueron las que inspiraron a las mujeres a trabajar de esta manera contrahegemónica¹⁸. Dice:

[A] las mujeres se nos ha pateado constantemente contra el canon y las lógicas disciplinares, [...] una vez que lograste encontrar tu voz, y este contra todo lo que te dijeron, que no era tu lugar, que no deberías, que no podías, una vez que ya te lanzaste, como que ya te lanzaste y no te importa mucho. Por lo tanto, no es casual que las mujeres han sido tan ligadas a la vanguardia en todas las áreas de las artes. (Colectivo Lastesis 2020a)

El arte, y sobre todo la visualidad, ha sido un campo apegado no solo a la cultura, sino a la vida cotidiana de los seres humanos. Pero su forma de comunicar ha cambiado en distintos momentos, y ahora es cada vez más evidente que el arte y el activismo se cruzan a través de fronteras porosas y permeables. Jesús Martínez Oliva¹⁹ retoma la propuesta de Hal Foster sobre “el artista como etnógrafo” (Foster 2001, 177) y dice que “lo propiamente artístico [se desliza] al campo más amplio de lo cultural y lo social” (Martínez Oliva 2005, 179). Y, el sentido que me interesa aquí es el que recuerda que, con el crecimiento del feminismo y otros movimientos sociales de los sesenta, “[a] los artistas no les interesa solamente en el marco del museo o la galería, quieren intervenir en las redes discursivas y se interesan por aspectos sociológicos como la enfermedad, el SIDA, el racismo, los sin hogar...” (Martínez Oliva 180).

En tales dinámicas, les artistas salen de sus entornos habituales y procesos tradicionales, como el taller, la galería y el museo, para comprometerse con su realidad más cercana, como la comunidad y sus problemas sociales, con el fin de entender y presentar el arte, no como un campo distanciado de la vida, sino la vida en sí.

El arte feminista, de hecho, cabe bien en cuanto a formas de arte activismo o arte no tradicional porque, como mencioné en la sección 3.1 de este primer capítulo, presentó otras formas de producir y expresar que desafiaba la hegemonía modernista de medios

¹⁸ Las artistas mujeres y feministas aprovecharon los nuevos medios y estéticas del arte conceptual de los 70s y desarrollaron prácticas artísticas de performance, acciones, obras de sitio específico, y sobre todo conceptual. Sin embargo, fueron excluidas de la historia canónica del arte conceptual porque los conceptos que elaboraron (el cuerpo, la sexualidad, el género, la maternidad etc.) no fueron considerados de mayor importancia, incluso temas narcisistas, o demasiado políticos para ser arte conceptual “puro”. Por lo tanto, en vez de ser parte de la historia del arte conceptual, las obras de las artistas mujeres y feministas se categorizaron bajo el nombre que ahora conocemos como “arte feminista”.

¹⁹ Artista contemporáneo español, profesor universitario.

tradicionales como la pintura y la escultura. Carmen Hernández²⁰ señala que el arte feminista es “básicamente antiformalista y plural en su cruce de medios”, y que las artistas feministas “asumen el arte procesual, caracterizado por el video, *performance*, instalaciones y, además, introducen géneros considerados menores como la autobiografía, el testimonio y las crónicas” (Hernández 2007, 20).

Estas características del arte feminista lo hacen parte clave dentro de la conformación de un arte activista. Es posible identificar estos rasgos en los proyectos de Diana y Andrea. Ambas valoran el proceso, ubicando la potencia de sus proyectos en lo procesual, en su relación directa (poniendo el cuerpo) con la comunidad. También dan lugar e importancia a las historias personales, es decir, el testimonio como base de este proceso creativo. Especialmente en *Calzones Parlantes*, las historias se convierten en parte de la obra final, en lo estético de los calzones, porque las mujeres los crearon basadas en las reflexiones y diálogos que sucedieron en los talleres.

El arte feminista y su experimentación de formas y conceptos demuestra un cambio en los ejes de lo artístico desde la autonomía formal del objeto en sí (o autonomía estética, en otras palabras), hacia las interacciones y los acontecimientos; Jesús Martín Barbero llama a este cambio: “nuevos regímenes estéticos”. Él describe estos nuevos (y mal llamados) *regímenes* como “ligados a la mutación que sufre el arte cuando la digitalidad y la conectividad comienzan a poner en cuestión la excepcionalidad de las ‘obras’ y a emborronar la singularidad del ‘artista’, desplazando los ejes de lo artístico hacia las interacciones y los acontecimientos” (Martín Barbero y Berkin 2017, 51).

La estetización de la vida cotidiana a través de las interacciones y los acontecimientos conduce hacia “la recreación de la participación social y política que pasa por la activación de las diversas sensibilidades y socialidades hasta ahora consideradas incapaces de interactuar con la contemporaneidad digital y, por lo tanto, de actuar y de crear” (Martín Barbero y Berkin 2017, 64).

Si las interacciones y los acontecimientos son los ejes de los *nuevos* regímenes estéticos, ¿por qué son nuevos, y cuáles eran los antiguos? Para contextualizar esto, me gustaría destacar un momento la historia del arte: en 1917, un artista llamado Marcel

²⁰ Investigadora en arte latinoamericano, con experiencia curatorial y museológica. Actualmente es docente de la Universidad Experimental de las Artes, Caracas, Venezuela. (“Carmen Hernández,” VADB.ORG, accessed August 18, 2020, <https://vadb.org/people/carmen-hernandez>.)

Duchamp²¹ puso un urinario encima de un pedestal y lo exhibió en una galería. La obra se llama *Fountain* (Fuente)²² y causó ondas de choque en el mundo de arte occidental en esa época. Con el estreno de *Fountain*, Duchamp declaró que cualquier cosa es arte, si está contextualizado en un espacio de arte. El urinario expuesto en el pedestal perdió su componente funcional cotidiano y se convirtió en algo inútil, pero adquirió una nueva identidad como arte, porque su forma devino una estética para la contemplación.

En buena medida, aún seguimos entendiendo el arte en los términos del antiguo régimen estético que propuso *Fountain*: el arte es arte porque existe en un espacio dedicado al arte, desvinculado del mundo exterior, vacío de su función práctica y cotidiana, hasta ser inútil y, tal vez más importante, trasciende el espacio y el tiempo. Con esto quiero decir que, si se traslada una obra desde una galería o un museo a otra galería u otro museo, no pierde su sentido, porque la obra no depende de un contexto más amplio para su existencia. Además, la obra puede tomar forma y ser entendida, generalmente, sin importar el tiempo.

Si la declaración de Duchamp con *Fountain* estableció que cualquier objeto puede ser arte si está en un espacio del arte, entonces es posible preguntar: ¿Las obras que no están dentro de estos espacios no pueden ser arte? Aquí nos sirve nuevamente el concepto de los nuevos regímenes estéticos, porque nos muestran que no es que no son arte, sino que los ejes son distintos. Por ejemplo, la obra *Teetertotter Wall* del arquitecto y profesor Ronald Rael, es un ejemplo de arte de los nuevos regímenes estéticos, porque está en contra de la autonomía del arte,²³ y se completa solamente cuando está en un lugar y tiempo específico, con un público específicamente pensado por el artista.

Rael instaló un subibaja en la cerca de la frontera entre México y EEUU, que se juega entre dos personas, una en cada lado de la cerca (Bakare 2019). Es una obra difícil de clasificar en una sola categoría —¿es arte?, ¿una broma?, ¿una intervención arquitectónica?

²¹ Marcel Duchamp (1887–1968) es un artista conceptual francés-estadounidense.

²² Hay nuevos estudios sobre el origen de *Fountain*, y varios historiadores del arte proponen, con bastante probabilidad y pruebas, que la obra no era de Duchamp, sino de Elsa von Freytag-Loringhoven, artista nacida en Alemania y luego radicada en los Estados Unidos. Basado en las pruebas, plantean que Duchamp se apropió de la obra después de la muerte de von Freytag-Loringhoven y la presentó como su *Fountain*. (Hustvedt, Siri. “When Will the Art World Recognise the Real Artist behind Duchamp's Fountain?” *The Guardian*, Guardian News and Media, 29 Mar. 2019, www.theguardian.com/books/2019/mar/29/marcel-duchamp-fountain-women-art-history?fbclid=IwAR3vfwbnxD9V3e3KzmMvM8tsQoCjwnyIjNkdw71Nnriv4t-vwuSrA_s9PM.)

²³ La autonomía del arte obedece al paradigma establecido por las ideas y procesos históricos propulsados en la modernidad, e indica que el curso de las técnicas y desarrollos de las bellas artes ocurre apartado de los procesos sociales.

—. Sin embargo, lo que se puede decir es que su potencia y significado yacen en su realización como acontecimiento, el lugar donde fue instalado, y la función que cumple en ese lugar, esto es, romper simbólicamente una frontera, sus políticas, y re-unirla desde el juego. La obra no tendría impacto ni sentido en una galería, a pesar de que pudiera instalarse en un muro del mismo estilo con un público libremente invitado a intervenir, porque el subibaja no puede trascender el espacio y tiempo de esa frontera —de hecho, depende del espacio (la frontera) y el tiempo (época de presidencia de Donald Trump), para tener sentido y existir con su potencia tanto política como artística, efectivamente mostrando la importancia de las interacciones y el acontecimiento.



Figura 12. Christian Chávez, *Children on the Mexican side play on the seesaw*, 2019. Associated Press.²⁴

Tanto *Teetertotter Wall*, como los proyectos *Calzones Parlantes*, *Yo sí te hago todo*, *Un violador...* (que veremos en el siguiente capítulo) y el arte-activismo en general, se beneficia de estas nuevas formas de producción estética, ya que valoran el momento, mensaje y contexto en que se realizan, más que la permanencia y autonomía formal de las obras. Esto propone un énfasis en la colectividad, en vez del ideal de artista solitario, por lo que insiste en la generación de un giro en la concepción del arte y, a su vez, rompe con la idea canónica y universal de los regímenes.

²⁴ Bakare, Lanre. “Pink Seesaws Reach across the Divide at the US-Mexico Border.” *The Guardian*. Guardian News and Media, July 30, 2019. <https://www.theguardian.com/us-news/2019/jul/30/pink-seesaws-reach-across-divide-us-mexico-border>.

De esta manera el arte, y específicamente la performance, ya no es definido por estar en espacios “legítimos” para su consagración, y mucho menos por los términos kantianos de belleza, ya que, en la contemporaneidad, el arte existe en la superposición e interrelación de muchas categorías, formas, campos, disciplinas, movimientos, sociedades, culturas, y de la esfera política. Las lógicas de la autonomía del arte (el antiguo régimen), no pueden sostenerse en este tipo de arte, ni en nuestros contextos contemporáneos.

Con el crecimiento de la visibilidad del arte activismo — una práctica que tiene un pie en dos campos e incorpora la transdisciplinaridad — surgió mucha crítica hacia este tipo de arte que abarca problemas sociales más allá de la imagen, principalmente por su aparente ambigüedad sobre dos características que han sido mutuamente exclusivas por mucho tiempo: la utilidad y lo estético. Esta crítica o preocupación puede ser expresada en esta pregunta simple: ¿Por qué el arte y no un medio más directamente *efectivo y útil*?

En cuanto a esto, es interesante apuntar que Andrea estudió su posgrado en ciencias sociales en la FLACSO Ecuador. En este ámbito académico y científico, una disciplina alejada de lo que estaba acostumbrada — el arte — sentía que la importancia de la lucha de lo simbólico, las imágenes y lo corporal no fue entendida, y que se valoraba demasiado “lo objetivo”. En este sentido, tanto la artista como yo, comprendemos que esa concepción de “lo objetivo” tan valorada en el entorno de las ciencias sociales ortodoxas está adscrita al excesivo peso que la cultura occidental le ha otorgado a la palabra y al logocentrismo. Ella resalta la importancia de prácticas artísticas en las siguientes palabras:

Hay muchas investigaciones sobre estudios del cuerpo, de la performance, de las visualidades que yo creo que sí tienen una intención de reconocer un poco el trabajo del arte. Pero que justo en esta idea de “lo objetivo”, se piensa más en la palabra, cuando la palabra es lo más colonizado. Por ejemplo, si hablamos de descubrir una propia voz desde las raíces indígenas y nuestros orígenes de Latinoamérica, de Abya-Yala [hay que poner] un poco de más atención a otros ámbitos, como los sonidos, las relaciones corporales, [...] a los otros sentidos que están menos colonizados, creo que podríamos también justo dar valor al arte, a las prácticas artísticas (Zambrano Rojas 2020, entrevista personal; ver Anexo 2).

Si la política feminista es una forma de incidir, “la politización de diversos aspectos de la vida, la política como conjunto de relaciones donde también tienen lugar los afectos, las sensibilidades, los anhelos por mundos mejores” (Castro Sánchez 2018, 22), el arte feminista es otra forma de hacer esta política feminista, además, desde formas no colonizadas,

donde las mujeres pueden encontrar la voz. Andrea resalta la importancia del arte como forma de hacer la política:

Yo creo que cada vez justo el arte activista, las artistas activistas estamos dándole más importancia y haciendo que las otras personas que también están luchando desde otros ámbitos, puedan entender la importancia de que no es una lucha solamente por la comida, por la salud, por la educación. Esa lucha también tiene que ver con lo simbólico y cómo estamos pidiendo las cosas, porque estamos pidiendo estas cosas (Zambrano Rojas 2020, entrevista personal; ver Anexo 2).

Entonces, sí es vital el arte. El arte permite redefinir lo que puede ser visto, escuchado, y dicho en público, porque lucha por lo simbólico también. El arte activismo es una forma de resistencia y de encontrar la voz para personas a las que les ha sido negado el acceso a los espacios institucionales de la política (Castro Sánchez 2018, 22). Yates Mckee,²⁵ desde su experiencia con *Occupy Wall Street*, dice que el arte activismo puede ser un medio sin fin. Sí, tiene exigencias urgentes, sin embargo, es una práctica creativa que nunca fue sobre la instrumentalidad. Queda entre exigencias finitas y la exigencia infinita para la justicia (The New School 2012, 2'12"00).

4.3 Una politización feminista del espacio público

Contrario al término que sugiere que se pertenece a todos, el espacio público es realmente un espacio contencioso para las mujeres y otras personas que son visiblemente parte de grupos minoritarios (la comunidad LGBTI, personas racializadas, aquellos extranjeros que no son turistas ricos). Esto se evidencia en el acoso que sucede hacia cuerpos femeninos y feminizados y, también, la arquitectura del espacio público mismo se devela como una serie de estructuras no acogedoras — la carencia de sombra, o espacios de descanso — como es posible apreciarlo a través de los innumerables mecanismos arquitectónicos, dispuestos para repeler a los habitantes de calle.

El espacio público no puede existir sin la noción de que hay un espacio que no es público, es decir, el espacio privado. En esta dirección me interesa el modo en que Rita

²⁵ Historiador del arte y activista con movimientos como *Occupy Wall Street*, *Strike Debt* y *Global Ultra Luxury Faction*.

Segato profundiza sobre la separación binaria entre lo público (y por extensión, la llamada “esfera pública”), dominado por lo masculino y, lo privado, el espacio donde “pertenece” las mujeres o lo femenino. La autora señala que lo público y el sujeto masculino son reconocidos como referentes universales y completos, mientras el espacio privado y sus ocupantes son meramente residuales de ello, “*desprovisto de politicidad*, incapaz de enunciados de valor universal e interés general” (Segato 2016, 94-95).

También Marina Garcés dice que “[el] código más básico [con lo que está hecha la ciudad] es el que separa el espacio público del espacio privado [...] Abrir y liberar un espacio colectivamente lo que hace, en primer lugar, es alterar este código” (Garcés 2018, 24). Una de las propuestas fundamentales del feminismo justamente ha sido el cuestionamiento de esta separación política entre lo público y lo privado, para alterar el código de la ciudad y, por extensión, el código de lo político. Esto puede tomar varias formas, como una toma del espacio público y la repolitización de lo privado.

El proyecto *Yo sí te hago todo* tuvo lugar en el espacio público y espacios cerrados — no necesariamente “privados”, sino lugares particulares, como centros culturales y colegios donde la participación fue más prevista o controlada. Diana dice que como Guayaquil fue planificada, con varios proyectos de “regeneración urbana” — básicamente poner concreto en todos lados y plantas de forma unificada — se había hecho una ciudad poco amigable para nadie, mucho menos para las mujeres. Ella observa:

Siguen poniendo más obstáculos, [...] nunca se les ocurre pensar que pueda haber una mamá con un coche que tiene que caminar por las calles. El espacio público es de los hombres, concebido por ellos entonces nosotras estamos invadiéndolo. Por eso nos acosan de esta manera y nos dicen groserías porque quieren que nos vayamos a la cocina a donde “pertenece”. Para nosotras es el espacio interior, para ellos es el espacio exterior. Entonces Guayaquil es una ciudad que se sigue concibiendo de esta forma (Gardeneira 2020, entrevista personal; ver Anexo 1).

Ella también hizo una investigación cuando era estudiante en el Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE), sobre los monumentos y estatuas en la ciudad y la relación con la representación de las mujeres en el espacio público. Casi todos los monumentos públicos están encargados, hechos y representados por hombres y, cuando se representa una mujer, se hace desde lo abstracto, como “la paz” o “la victoria” (a diferencia de figuras históricas, por ejemplo), además, se representan mujeres con una belleza idealizada (Gardeneira 2020,

entrevista personal; ver Anexo 1). Estos detalles de la ciudad, dictan una parte muy significativa de las políticas del espacio y alimentan un imaginario patriarcal en los residentes.

Diana dice que, “definitivamente, proyectos como estos, [...] de ir a sentarnos al espacio público y hablar de violencia, claro que transgreden. Totalmente, son transgresores en estas normas que te dicen que tiene que haber permiso para todo” (Gardeneira 2020, entrevista personal; ver Anexo 1). Contó que hubo un momento donde la policía se acercó para decirles que no pueden usar el espacio público en la manera en que lo estaban ocupando, pero una chica se puso a pelear con él, diciendo “entonces el espacio público ¿para qué sirve si no podemos estar aquí?” y la policía no pudo responder. Fue un pequeño triunfo de reclamar su derecho de aprovechar el espacio público y alterar el código urbano guayaquileño.

Simplemente ocupar el espacio público, un espacio muy vigilado y construido para excluir, es un reto en nuestra sociedad, mucho más, utilizarlo en una manera “fuera” de las normas limitadas.



Figura 13. Plaza San Francisco, Guayaquil, en el plantón del 8M, espacio público, participantes mixtos. (2018)

Andrea destaca la importancia de ocupar y usar estos espacios para que las mujeres tengan una voz que pueda ser escuchada, utilizando el espacio público como un lugar donde “las mujeres puedan contar sus historias con sus propias palabras, contar su experiencia” para “entablar otro tipo de relaciones” entre ellas (Zambrano Rojas 2020, entrevista personal; ver Anexo 2).

Esta artista también aboga por el uso del espacio desde intervenciones sutiles, es decir desde un uso para el que no está destinado, que no es necesariamente ilegal, sin embargo, no es considerado “normal” dentro de las reglas sociales y, desde allí, crear algunas fisuras. Dice que “el utilizar [la lavandería] no solamente en la muestra final, sino que, durante las primeras sesiones, utilizarla [...] para otra cosa que no sea lavar, o mientras están lavando ahí conversar, ya estamos, como, siendo esa anomalía, esa fractura” para que “uno [esté] haciendo una re-lectura, re-posicionamiento, [...] refundando un lugar, [...] dando otro carácter” (Zambrano Rojas 2020, entrevista personal; ver Anexo 2). Así se activa la lavandería como un espacio político, alterando el código al que se adscribe el lugar al trabajo doméstico.

Este acto de convertir el uso del espacio no solamente impacta a las mujeres, sino a sus hijos. Andrea dice que en este lugar las mujeres aprenden a cuidarse entre ellas, y sus hijos, que siempre las acompañan si son pequeños, “están viendo con su rabillo del ojo que estas mujeres se están asociando, entonces hay una manera también de aprender este estar juntas” (Zambrano Rojas 2020, entrevista personal; ver Anexo 2). De esta manera se puede enseñar cómo usar el espacio público a lo largo de las generaciones, para que la conciencia continúe y se extienda a toda la comunidad para que no se pierdan esas fracturas y anomalías.

El uso de la lavandería como espacio político-artístico, esta alteración del código de la ciudad, no fue ignorado por el barrio y su comunidad. En la segunda ronda del proceso (respaldada por la Fundación Museos), ella contactó a las mujeres que participaron en el primer proceso con Al-Zurich. Aunque la mayoría de las mujeres volvieron a participar, unas dos mujeres decidieron no participar esta vez. Explicaron que había gente del barrio que las apuntaba, y les decía “usted es la de los calzones quitados”, como una forma peyorativa y tergiversada de describir lo que habían hecho en *Calzones Parlantes*. Andrea reflexiona sobre el incidente así:

Cuando denuncias una violencia, también la sociedad te puede querer disciplinar nuevamente, a callar lo que estás diciendo. Entonces regresaron muchas de las compañeras, pero hubo unas dos que ya no regresaron en el siguiente proceso con la Fundación de Museos. Porque sí, habían sufrido este tipo de discriminación en su propio barrio. Yo conversé con ellas y simplemente dijeron “No es que... tampoco no nos ha afectado demasiado”. No pensaban que era algo tan impactante, pero no querían seguir en otro proceso más y ya (Zambrano Rojas 2020, entrevista personal; ver Anexo 2).

Segato profundizó este fenómeno de disciplinamiento y crueldad hacia las mujeres y cuerpos feminizados, discutiendo que los actos de violencia, como la discriminación que

experimentaron las mujeres en La Venecia después de denunciar la violencia en su comunidad,

no son otra cosa que el disciplinamiento que las fuerzas patriarcales nos imponen a todos los que habitamos ese margen de lo político y que, además, la victimización de las mujeres cumple allí con la función de proveer el festín en que el poder se confraterniza y exhibe su soberanía, discrecionalidad y arbitrio (Segato 2016, 96-97).

Entonces lo que enfrentaron las mujeres de *Calzones Parlantes*, fue justamente esta violencia, ejercida con el fin de disciplinar a aquellas que salen de su posición de subordinación para intentar insertarse en el espacio público, y aprovecharlo para sus propios propósitos. Este empoderamiento de las mujeres de tomarse de los espacios para politizarlos, denunciar la violencia en su propia comunidad y crear lazos entre las mujeres mismas, amenazó el código patriarcal de la ciudad y el barrio.

Capítulo segundo

El colectivo chileno Lastesis: la corporalidad en la época digital

El 18 de noviembre del 2019, el colectivo chileno Lastesis realizó la performance *Un violador en tu camino*²⁶ (de aquí en adelante *Un violador...*) frente a la Segunda Comisaría de Carabineros de Chile en Valparaíso. Luego de que una docente de la Universidad de Chile grabara en video la acción, éste circuló en las redes sociales, recorriendo el mundo con asombrosa velocidad. Debido a su calidad contestataria contra la violencia patriarcal, el video se viralizó en muy poco tiempo, luego de lo cual fue asumido como propio por numerosos grupos de mujeres y activismos feministas en todo el mundo.

Las dimensiones culturales, sociales y políticas que esta performance refleja, ponen en evidencia una interesante superposición e interrelación entre arte y activismo, en tanto que creó nuevas formas de comunicación del feminismo activista mediante la potencia de la creación artística, a través de los medios audiovisuales que circulan mediante el Internet y las redes sociales.

En este capítulo le dedicaré atención tanto a la historia del colectivo y sus metodologías, como a echar un vistazo de cerca a cómo el cuerpo es un lugar de batalla política en la performance y el activismo. Finalmente abordé el problema de violencia y el dolor que se socializa y nos une como mujeres y cuerpos disidentes que viven en el patriarcado, y los retos concretos que Lastesis enfrentaron por su intervención.

1. Acercamientos y contextos sociales

El colectivo Lastesis se formó en 2018, lo integran cuatro mujeres que trabajaban en distintos ámbitos artísticos. Sibila Sotomayor y Daffne Valdés, vienen de las artes escénicas, Paula Cometa, del diseño gráfico e historia, y Lea Cáceres, desde el diseño de vestuario.

²⁶ Esta performance, originalmente, fue parte de una obra teatral, creada por Lastesis, sobre la violación. La performance se popularizó en Chile el 25 de noviembre, cuando fue interpretada por más de 2000 participantes en Santiago, la capital de ese país, frente al Palacio de los Tribunales de Justicia y en el Paseo Ahumada, como acción multitudinaria de denuncia contra la violencia de género ejecutada, en muy reiteradas ocasiones, por las instituciones del Estado chileno (siguiendo las mismas pautas de manual empleadas por las fuerzas represoras durante la dictadura vivida en ese país) durante las protestas desencadenadas desde finales de Octubre de 2019.

Todas tienen entre 31 y 32 años (en el momento en el que escribo esta tesis). Todas ellas son de Valparaíso, Chile (Colectivo Lastesis 2020, entrevista personal; ver Anexo 3).²⁷

Lastesis sintieron una carencia de base teórica feminista en el discurso político y del público en general, y así formaron el colectivo, para llevar la teoría a un público más amplio a través de lenguajes artísticos, con la meta de difundir y comunicar la teoría feminista en formas accesibles, así como fortalecer el discurso feminista en espacios no académicos.

La preocupación con la carencia de teoría feminista en el discurso público amplio surge porque ellas notan que los problemas cotidianos tienen lecturas feministas, y las teorías feministas pueden ser herramientas de pensar más allá de los problemas que vivimos individualmente, en los que sufrimos colectivamente. Paula Cometa dice:

Fundamentalmente, el mundo que vivimos tiene el problema de que las bases que sustentan este sistema social, económico, político, hoy están en serios problemas [...] lo que hemos considerado como el enfoque feminista, y todas aquellas tesis y teorías que puedan salir, cuestionan lo que ya está construido. Entonces desde ahí es la necesidad de tener que trabajar con estas tesis, y con estos trabajos de otras autoras, para poder acercarlos, visibilizarlos a un público que sea general (Colectivo Lastesis 2020, entrevista personal; ver Anexo 3).

El colectivo empezó su carrera produciendo una obra escénica basada en el libro *Caliban y la Bruja* de Silvia Federici (Colectivo Lastesis 2020d). Su segundo proyecto fue sobre la violencia institucional, investigando cifras oficiales y no oficiales y situaciones locales de Chile para demostrar que la violencia de género no es un asunto ajeno, privado o casual, sino que se trata de un problema social, político y cultural que las estructuras sociales y de poder permiten que exista (Cáceres Infante 2019, párr. 9).

También reflexionaron en los textos de Rita Segato sobre la violencia, para empezar con la conceptualización de la obra que eventualmente terminará en la performance *Un violador en tu camino*. Durante el proceso de creación, estalló el levantamiento social de Chile en octubre de 2019. En ese tiempo, fueron invitadas a participar en un evento de arte en Valparaíso llamado *Barricadas*, organizado por *Fuego Acción en Cemento*, que tomó lugar en 20 de noviembre de 2019. Les pareció que tenía sentido adaptar la performance en la cual estaban trabajando a este contexto social, enfocándose no solo en la violencia institucional, sino policial, refiriendo las denuncias reportadas por mujeres detenidas por la

²⁷ Colectivo Lastesis, entrevistado por la autora, 19 de agosto 2020. Para leer la entrevista completa, ver Anexo 3.

policía durante las protestas. Así, la performance *Un violador en tu camino* de Lastesis nació en el marco social del levantamiento popular en Chile de octubre del 2019 (Zagato 2020).

De esta manera, algunos de los movimientos que acompañan la letra en la performance, como las sentadillas, simbolizan lo que la policía les obligó a hacer a las mujeres detenidas y que puede leerse como una clara represión sobre el cuerpo de las mujeres por parte de la policía. También hicieron una parodia de las letras de *Un amigo en tu camino* presentado por los carabineros de Chile, haciendo una referencia directa a ellos (Zagato 2020). Junto con personas convocadas por Lastesis, tomaron una calle con mucho tránsito de autos y personas, se pararon en el medio de esta calle y realizaron la performance. Esto fue registrado y subido a las redes en Internet, y rápidamente se viralizó en las redes locales.

Después del lanzamiento de la performance en Valparaíso, fueron invitadas a repetir la intervención en la capital, Santiago. Viajaron a Santiago el 25 de noviembre, para que la performance coincidiera en el día internacional de la eliminación de la violencia contra la mujer. Este proceso fue registrado y subido a las redes, y se viralizó globalmente, casi de la noche a la mañana. Desde ahí la intervención fue repetida en otras ciudades, y hasta en otros países, la obra fue apropiada por organizaciones de derechos humanos o feministas locales. En cada ocasión los organizadores convocaron a participantes locales, quienes se sumaban a protestar y difundir el mensaje contra la violencia misógina de la sociedad y cultura machista.



Figura 14. Performance en Valparaíso²⁸

²⁸ Cortesía Lastesis

2. Aspectos formales. Análisis iconográfico y metodología de collage.

Los íconos feministas y significantes visuales de la performance *Un violador...* crean una coherencia entre el mensaje y la construcción de sentidos políticos que pueden ser entendidos por muchos espectadores. Comparado con la dificultad de difundir textos teóricos y la falta de traducción a otros idiomas (por ejemplo, actualmente no hay ningún texto de Rita Segato disponible en japonés), la visualidad demuestra ser una forma más sencilla y accesible de comunicar estas ideas al mundo.

Para el propósito de esta sección de la tesis, me refiero al video de la performance realizada en Santiago el 25 de noviembre, registrado por NOA (Nosotras Audiovisuales), y publicado en el canal de YouTube del Colectivo Registro Callejero.²⁹ Lastesis dicen que cuando convocaron participantes para la performance, uno de los pocos requerimientos fue venir con ropa de fiesta o de salir (Colectivo Lastesis 2020, entrevista personal; ver Anexo 3). Por ende, en el video podemos ver que la vestimenta que las participantes usan es un estilo estereotipado por la sociedad machista como “provocadora”: tela transparente, pantalones ceñidos al cuerpo, minifaldas, puperas, shorts, etc. (Colectivo Registro Callejero 2019).

Vestirse de esta manera “provoca” al orden social patriarcal, porque enfrenta y cuestiona la mentalidad social machista que culpa a la mujer, eludiendo la responsabilidad del o los violadores, y adjudicándosela a la forma de vestir de la persona violentada sexualmente. La declaración de que la ropa no es la causante de ninguna violación se enfatiza en la letra de la canción: “Y la culpa no era mía, ni donde estaba, ni como vestía” (Colectivo Lastesis 2019).

²⁹ Colectivo Registro Callejero, “Performance colectivo Las Tesis ‘Un violador en tu camino’”, video de YouTube, a partir de un performance realizado en el día contra la violencia hacia las mujeres, 3:43, 26 de noviembre 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4>



Figura 15. Colectivo Lastesis, Un violador en tu camino, 2019. Capturas de pantalla.
 Figura 16. Colectivo Lastesis, Un violador en tu camino, 2019. Capturas de pantalla.

Un símbolo notable es que muchas participantes hacen uso del pañuelo verde del movimiento #AbortoLibre, o del pañuelo morado del movimiento #VivasNosQueremos. Esto refleja, o refuerza visualmente el mensaje y la crítica en el mensaje dado y la performance, donde se señala que la violencia contra la mujer, en sus distintas formas, funciona como una forma de opresión y control colonial desde el Estado, la sociedad, la cultura, lo político y el patriarcado.³⁰

Lastesis no pidieron que vinieran con los pañuelos, sino que “es simbólico. Más allá [del colectivo] es un símbolo del feminismo latinoamericano y de la lucha histórica del aborto,

³⁰ Con eso me refiero a que la violencia, en sus múltiples dimensiones, históricamente ha sido el mecanismo más usado para perpetuar las estructuras patriarcales que han sometido y subordinado a todes aquellos sujetos fuera del patrón masculino.

por los derechos reproductivos de nuestros cuerpos. Entonces [el uso del pañuelo] es un poco espontáneo [...] por lo que significa” (Colectivo Lastesis 2020, entrevista personal; ver Anexo 3). En este sentido el uso de los pañuelos fue un elemento agregado por el cuerpo colectivo de las manifestantes, quienes interpretaron la performance en un contexto más allá de Valparaíso, y la insertaron en el contexto del feminismo latinoamericano.

En la performance, también se observa que las participantes usan vendas negras con las que tapan sus ojos. Este elemento también fue una de las recomendaciones originales propuesto por Lastesis en la convocatoria. Inicialmente fue una estrategia de seguridad para proteger las identidades de las participantes para no “ser detenidas, reconocidas o perseguidas por la acción” (Colectivo Lastesis 2020, entrevista personal; ver Anexo 3). Este elemento tomó un sentido distinto en el contexto de las protestas, donde 405 manifestantes padecieron una lesión ocular por las acciones violentas y represivas de la policía (Chile Instituto Nacional de Derechos Humanos 2020, 6). Lastesis apuntan que la venda negra “después se vinculó con la gente que está mutilada, que perdió sus ojos en el contexto de la protesta, por ese enceguecimiento de parte de la policía al pueblo” (Colectivo Lastesis 2020, entrevista personal; ver Anexo 3).

Queda claro, entonces, que las vendas negras no solamente funcionan como protección o referencia a la represión policial, sino que también generan un efecto visual potente, ya que plantean un sentido de “anonimato” en las participantes. Esto quiere decir que, por un lado, no ubicamos individualidades, sino una colectividad de mujeres anónimas, desde donde es claro el mensaje que la consigna feminista refuerza con su conocida sentencia: “lo que le hacen a una nos lo hacen a todas”.

La visualidad de la colectividad también enfatiza, cómo había citado a Andrea Zambrano Rojas en el capítulo anterior, que es un sistema que permite la violencia, y que no se trata de casos aislados y de carácter íntimo.

En cuanto a los términos estéticos, Lastesis responden a códigos actuales, de épocas pasadas, y como pensarían el futuro (Colectivo Lastesis 2020c). Toman estos códigos y los mezclan, a través de lo que llaman “la metodología de collage”, que está presente en toda forma de presentar su puesta en escena. La metodología consiste en que “cada una lleva una porción de su información y su estética al grupo, y lo conjugamos, lo mezclamos. De esta manera, en términos estéticos, se está pensado el vestuario, lo que se proyecta, la forma en

que se salió a protestar [...] Hay una unificación estética para que se transforme en un lenguaje en común” (Colectivo Lastesis 2020, entrevista personal; ver Anexo 3). *Un violador...* es una síntesis de muchos elementos que tomó unos nueve o diez meses crearla (Colectivo Lastesis 2020f).

Un ejemplo de esta metodología se puede comprender desde el criterio empleado para la elección de su vestuario. Lea Cáceres está encargada de este aspecto del colectivo, con su conocimiento de vestuarista y de construcción de ropa. Ella explica que el vestuario no tiene que existir solo en el ámbito o industria de la moda. Ella creó los overoles con que se viste el colectivo a la hora de presentarse en la performance o al público, y expone que son inspirados en la idea del “trabajador” y la estética industrial, lo que responde a que Valparaíso es una ciudad históricamente industrial a la que ellas describen como “Una ciudad maquinaria” (Colectivo Lastesis 2020c).

Entonces toman esta estética de la ciudad, y la combinan con la idea de que son “trabajadoras del arte”, para dar sentido a los overoles. También se inspiran en la cultura pop y, humorísticamente, la nombran como su estética “pop industrial” (Colectivo Lastesis 2020c).



Figura 17. Colectivo Lastesis³¹

³¹ Cortesía Lastesis

Otro ejemplo donde se puede reconocer cómo proceden Lastesis desde su estética y la metodología de collage, es en un video-collage de *Un violador...* presentado dentro del Festival *Cielos del Infinito*.³² El video collage se puede ver en el video del conversatorio *SalaAberta #REC* organizado por Metropolitana Gestão Cultural de Brasil (el video collage empieza en el minuto 42 con 10 segundos). En este video, Sibila y Daffne están haciendo la performance, Lea está pintando las cifras en una tela al lado, y Paula está haciendo gráficos, en el programa Photoshop en la computadora, que se proyectan en la pantalla grande. Aquí podemos ver, efectivamente, todos los elementos y procedimientos que emplean las integrantes para hacer una obra coherente y unida, en una estética que cruza distintos lenguajes artísticos.

³² Festival de Artes Cielos de Infinito es un festival de arte que nació en 2008. Toma lugar en varias ciudades en Chile, “generando experiencias significativas que promueven el encuentro, el pensamiento crítico y reflexivo a través de la exhibición de teatro, circo, música, danza, artes visuales, fotografía y audiovisual.” (“Home-Festival Cielos del Infinito”, 2019, disponible en <https://festivalcielosdelinfinito.com/>)



Figura 18. Capturas de pantalla del video collage

Figura 19. Capturas de pantalla del video collage

Figura 20. Capturas de pantalla del video collage³³

³³ Colectivo Lastesis, "SalaAberta #REC - Colectivo Lastesis". Video de youTube, a partir de una ponencia presentada en Metropolitana Gestão Cultural, 2020, 1:54:19, <https://youtu.be/KK0lMbwcEkM>

Hay dos efectos importantes que quieren lograr con esta metodología de collage. Uno es que el espectador pueda vincularse a la obra desde varios intereses. Explican:

La idea era que, en cualquier rasgo mínimo, ya fuera de la cultura popular, que fuera a través de lo visual, de la música, de los *beats*, cualquier elemento de ello pudiera cautivarte para que te quedaras con la información majadera en el cerebro circulando. Entonces [...] de todo lo que se produce en este lenguaje intenta abarcar lo más posible, [para quedar con] la mayor cantidad de gente posible. (Lastesis en Sala Abierta 2020, 16:46)

También se nota que la metodología de collage es una forma de desjerarquizar las formas de comunicar, y horizontalizar los lenguajes artísticos. De esta manera, para llevar la teoría al público, hacen una traducción conceptual que se aleja del logocentrismo y sus limitaciones en cuanto a su alcance comunicacional. Mientras tanto, los lenguajes artísticos, visuales, musicales y corporales, tienen alcances más amplios, aunque son vistos muchas veces, desde las esferas logocéntricas, como algo menos valioso que la letra escrita.

Es decir que, entre esta mezcla de disciplinas, lo audiovisual, la música, lo gráfico, lo performático o escénico, la teoría, y la mezcla de estéticas traídas por los integrantes, no hay uno encima del otro. Todo vale, y todo es importante para el resultado completo.

Esta idea de desjerarquización es un vaso comunicante de gran importancia entre Gardeneira, Zambrano Rojas y Lastesis, por lo que aparece varias veces a lo largo de esta investigación. Desde mi perspectiva, se trata de un concepto clave cuando uno trabaja en el campo del feminismo.

Como ha dicho Zambrano Rojas, las relaciones jerárquicas se convierten en relaciones violentas (Zambrano Rojas 2020, entrevista personal; ver Anexo 2). El sistema patriarcal requiere que haya jerarquías para operar explotando a quienes han sido vulnerados, sean cuerpos humanos o medioambientales. De aquí que, trabajar desde el feminismo, necesariamente, implique el empleo de metodologías para que deshagan esas jerarquías entre las relaciones entre seres humanos, disciplinas y el medioambiente (Haraway 1995).

Es una metodología,³⁴ pero, al mismo tiempo, es una forma de valorar y apreciar a cada una por sí misma, porque la desjerarquización invita la colectividad. Y aquí la idea de

³⁴ El valor del método en el contexto de producción artístico activista y la generación de colectivos difiere sustantivamente del utilizado en la producción artística tradicional. Aquí las pautas sobre el cómo producir propuestas artísticas feministas, dicho de manera muy general, están ligadas a la atención plena hacia lo que ocurre en un tejido social acotado, abriendo diálogos cada vez más estrechos con les implicades en determinadas problemáticas, dedicando tiempo para la escucha, estructurando imágenes y acciones disidentes

la colectividad no es opuesta a la individualidad o a las particularidades individuales. En los procesos y proyectos, tanto de las artistas ecuatorianas, como del colectivo Lastesis, no se están negando las particularidades de cada persona que forma parte del colectivo y sus acciones. De hecho, las dinámicas de la colectividad necesitan las diferencias para funcionar, y la organización jerárquica es donde la visión de sola una persona suele ser privilegiada.

3. El arte feminista y la performance. El retorno al cuerpo

La corporalidad es un elemento clave, no solo en *Un violador...*, sino central en toda la práctica de Lastesis. El cuerpo es el soporte de la performance, y la performance su lenguaje para difundir la teoría feminista. El papel que tiene el cuerpo en torno al arte de Lastesis no es una casualidad, sino que sigue en una línea y base histórica del arte feminista. Para profundizar esto, primero examinamos “el retorno al cuerpo”, señalado por Jesús Martínez Oliva.

Martínez Oliva señala que sucedió un retorno a lo subjetivo e íntimo que se manifiesta en un retorno al cuerpo, como sitio de lo real, principalmente utilizado por las feministas y artistas mujeres (Martínez Oliva 2005, 181). Cuando Lastesis se juntaron con otras mujeres y disidentes sexogénicas para tomarse el espacio público y realizar la performance a través de la visualidad, de no solo poner sus cuerpos, sino exponerlos, se dio un momento de ruptura del imaginario patriarcal, porque estos cuerpos expuestos son capaces de causar una ruptura en la imagen, y en nuestra cotidianidad, de modo que este lugar de ruptura significaría un “trauma” para el régimen ordinario o la esfera simbólica (Foster 2001, 136).

El cuerpo femenino en acción se vuelve medio de expresión y rompe con la normalización de la esfera simbólica, perturbando el imaginario patriarcal. La gestualidad de la performance de Lastesis tiene importancia como productora de cambios radicales de la realidad. Las mujeres retoman estos gestos que fueron lanzados contra ellas (el dedo para culparles de cualquier violencia que sufren, las sentadillas a las que fueron obligadas por la policía chilena tradicionalmente durante la dictadura y, luego, durante las protestas). Con los

de las impuestas por el imaginario patriarcal y, produciendo una poética en la que todos los actores sociales afectados tienen importancia e incidencia. Sin estas consideraciones, que apuntan a relaciones desjerarquizadas entre artistas y otros creadores (entiéndase aquí las mujeres del barrio, las personas invitadas a compartir sus experiencias dolorosas, etc.), no es posible generar las propuestas de arte activismo.

gestos traídos a la memoria, develados en el espacio público, Lastesis, y después muchas otras mujeres, reivindican y fortalecen la posición de valentía y contestación.

La importancia de la corporalidad para las integrantes de Lastesis es individual y es colectiva. *Un violador...* ha sido descrito como un “himno feminista”, pero el colectivo ha dicho que ellas nunca lo describieron así, sino que era un término circulado por los medios (Colectivo Lastesis 2020c). Cuando les pregunté cómo categorizan *Un violador...*, dicen que usan términos como *performance* o *intervención*, justamente por la importancia del cuerpo. Dicen:

...además creemos que involucra tanto la letra como el cuerpo. No solamente por la canción por sí sola, sino que cobra sentido cuando se genera la performance desde los cuerpos, en el colectivo [...] En el espacio público también. Sobre todo, también cuando está en frente a instituciones, como de la ciudad, de la sociedad importante como es la policía. Este tipo de cosas... (Colectivo Lastesis 2020, entrevista personal; ver Anexo 3)

Los cuerpos, juntos en el espacio público, y además el uso de las vendas negras, simbolizan el anonimato. Pero no termina ahí. Este anonimato de masa funciona como una colectividad, que Lastesis reconoce de esta manera: “Que sea en masa permite también sentirse resguardada, acompañada en el colectivo, en este cuerpo colectivo que denota que es algo que nos ha pasado a muchas, si no a todas” (Cáceres Infante 2019, párr. 15). Este reconocimiento de la experiencia colectiva es clave para entender la acción contra la violencia misógina, en relación con la tesis feminista: “lo personal es político”, porque la sensación de estar acuerpadas permite a las personas expresar lo personal (lo íntimo o privado) para hacer evidente la importancia de su dimensión política (para entenderlo mejor, podemos pensar en la consigna “nos tocan a una, respondemos todas” que se utiliza en protestas contra la violencia hacia las mujeres).

Martínez Oliva dice: “Los artistas explorarán la represión del cuerpo material que subyace al orden simbólico y los efectos perturbadores que producen las heridas del trauma, sus restos y excrementos” (Martínez Oliva 2005, 186). Lastesis y las participantes de *Un violador...* hacen justamente esto en su performance: exploran el trauma vivido en Chile, sus marcas, heridas y efectos en la memoria de los cuerpos femeninos y feminizados, hacen sensible lo actual de aquel violento orden.

¿Qué cuerpos son los sujetos que componen el público y la comunidad de Lastesis? Ellas no creen en el binarismo de género, ni en un esencialismo de lo femenino y, claramente,

declaran su posicionamiento feminista como “transfeminismo interseccional”, declarando que “nuestra comunidad, principalmente son *disidencias* y feministas. Nuestro público [...] vendría a ser nuestra comunidad” (El énfasis es mío. Colectivo Lastesis 2020, entrevista personal; ver Anexo 3).

Lastesis usa la palabra *disidencias* para referirse a los seres humanos que tienen identidades que no caben en el binarismo sexo-genérico patriarcal. Explica que es necesario pensar en las disidencias porque, “es el tema del cuerpo, y finalmente, quienes problematizan los cuerpos en ese caso son mujeres y disidencias quienes han percibido su cuerpo como un problema de territorio y de conflicto, con aquello que [...] lo violentan. Entonces [es] un cuerpo que recibe cosas, de estructura mayor” (Colectivo Lastesis 2020c). Como tal, dice que desde el día uno, la convocatoria para participar en *Un violador...* ha sido abierta para mujeres y disidencias, es decir por ejemplo, cuerpos femeninos y trans, incluso hombres homosexuales. El único sujeto no invitado es el hombre hetero-cis, ya que las denuncias que efectúa la performance implican un lugar simbólico en el que ese sujeto masculino, reafirmador de la masculinidad hegemónica, no tendría espacio (Colectivo Lastesis 2020e).

El concepto de *disidencias* incluye, no solamente, categorías delimitadas por el término LGBTI, sino que responde a la variedad de identidades o cuerpos que a veces ni siquiera se alinea con estas categorías ya conocidas. Pero, sobre todo, es un indicativo de que las integrantes de Lastesis están conscientes de que la violencia que vivimos es un problema sistemático y estatal, que no afecta únicamente solo a las mujeres cis, sino a toda la población de disidencias y cuerpos feminizados. También responde a la necesidad de formar un cuerpo colectivo, no solo para romper con el imaginario patriarcal, sino para mostrar la solidaridad y el poder organizativo de estas poblaciones marginales.

Pero, hay que recordar que el cuerpo en la performance tiene una estrecha relación con la historia de las prácticas artísticas feministas, que se concretaron como campo y género del arte en los sesentas y setentas coincidiendo, no por casualidad, con la emergencia del medio de la *performance* como manifestación artística, en la segunda mitad del siglo XX (Alcázar 2008, 332).

Es desde aquí que podemos ubicar el linaje de Lastesis en el campo del arte feminista, ya que se identifica como un colectivo feminista interdisciplinario, y además ellas mismas reconocen que están posicionándose desde estas historias del feminismo, y con la tradición

de la performance, que es una tradición del feminismo y lucha a partir del cuerpo (Colectivo Lastesis 2020c) .

Josefina Alcázar³⁵ apunta que, en América Latina, la performance se desarrolló durante la década de los setentas, cuando buena parte de la región vivía bajo dictaduras. Por ende, en América Latina la performance se desarrolló en tal contexto social, “y en muchos casos ha ido de la mano de las movilizaciones políticas. Quizá por eso la vertiente política del performance y del arte acción latinoamericano ha tenido tanta fuerza y ha sido vehículo de expresión y de denuncia en busca de abrir el debate político” (Alcázar 2008, 333). Vemos este vínculo estrecho entre la corporalidad de la performance y la agitación política en obras como *Un violador...* de Lastesis.

En cuanto a la materialidad, el cuerpo juega un papel central en la performance, en tanto que es también el soporte para, desde acciones simbólicas y/o directas en el espacio público (más allá del confinamiento de la intimidad), hacer visible y patente el descontento desde experiencias comunes que han atravesado sensiblemente muchos cuerpos, aunque por lo general se hayan acallado durante mucho tiempo.

Alcázar señala que las mujeres, especialmente, podían aprovechar la performance porque es un medio que permite inmediatez y confrontación directa con el público, además, “sin estar sometidas a los tradicionales patrones culturales” (Alcázar 2008, 333).

Cuando se dice que el cuerpo es el tema de trabajo, se dice que el cuerpo se carga con la identidad, el género, lo político, lo cultural, la etnia, etc. y, por ende, no se puede separar de lo social. El cuerpo, como muchas otras cosas que nos interpelan en la vida, es una construcción social, “una estructura simbólica y una representación imaginaria” (Alcázar 2008, 334). Por lo tanto, el uso del cuerpo, por lo que significa y por ser una construcción social cuestiona, desde la aparición del arte de la performance, la separación del arte de la vida, y la separación entre disciplinas, proponiendo una forma de trabajar que los une.

La performance es un medio que implícitamente habla desde y sobre el cuerpo y en este sentido, la performance se adapta bien a las búsquedas de los cuerpos femeninos, las disidencias y sus fines políticos, tal como como lo trabaja Lastesis. Los cuerpos convocados por Lastesis son agentes que perturban la esfera patriarcal tanto por lo que expresan de su

³⁵ Investigadora interdisciplinaria mexicana. Doctora en sociología por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

experiencia corporal, estrechamente vinculada con lo sociopolítico, como por lo que simbolizan socialmente. Este compromiso político se presencia por el cuerpo expuesto en el espacio público, lo que hace que la performance *Un violador...*, literalmente encarne la afirmación “lo personal es político”³⁶.

El cuerpo como soporte de la obra³⁷, apunta también a otras dimensiones sobre la materialidad del arte de la performance y el lugar donde queda la obra. Cuando se le pide que señale qué es la materialidad de una obra artística performática (o de su imagen), tal vez la mayoría diría el video (el registro), porque eso es lo que queda físicamente y, en muchos casos, lo que se muestra en las exposiciones que tratan de obras performativas. Pero, tomando en cuenta que *Un violador...* principalmente existe en las redes sociales, es relevante pensar que, si YouTube deja de existir por alguna razón, *Un violador...* tendría que buscar otra forma de estar presente socialmente.

No obstante, eso no es causa de desesperación. Comprender el cuerpo como el soporte de la obra, además que cuestiona la separación entre el arte y la vida, nos sugiere pensar en el cuerpo mismo como la materialidad de la obra, no tanto el registro o el video. En su libro *Antropología de la imagen*, Hans Belting propone la idea del cuerpo como lugar de la imagen y escribe:

La persona humana es, naturalmente, un lugar de las imágenes... A pesar de todos los aparatos con los que en la actualidad enviamos y almacenamos imágenes, el ser humano es el único lugar en el que las imágenes reciben un sentido vivo (por lo tanto efímero, difícil de controlar, etc.), así como un significado, por mucho que los aparatos pretendan imponer normas (Belting 2007, 71).

¿Qué implicaciones tiene si pensamos en el cuerpo como lugar de la imagen, de la experiencia de la obra? Andrea Zambrano Rojas comenta que la performance no permanece

³⁶ La afirmación “lo personal es político” es una referencia importante en mi lectura de la intervención pública de *Un violador...*, porque el problema de la violencia de género ha sido considerado un problema individual o privado más que social y político, y por lo tanto creo que es importante reclamar la raíz socio-política del mismo. La performance permite reunir muchas personas que tuvieron que esconder su experiencia con la violencia, por lo tanto yo veo el acto de realizar la performance, aunque sea en colectividad, como reconocimiento de esta afirmación feminista.

³⁷ El soporte de la obra se refiere al material a través del que la obra toma forma. Por ejemplo, en el caso de un cuadro, el soporte sería el lienzo, o en *Calzones Parlantes* (capítulo segundo) el soporte fueron los calzones. En el caso de la performance, el cuerpo es el soporte que da forma a la obra. La acción tomada por el cuerpo, como en la performance, es la obra. Sin embargo, lo que el cuerpo representa, con sus signos y significados, también da sentido a la performance al momento en que se realiza.

como obra material, sino que permanece en la subjetividad (Zambrano Rojas 2020, entrevista personal; ver Anexo 2). Explica cómo este aspecto relaciona al activismo:

...el capitalismo es algo que justo valora esto de la materialidad, de intercambio, de la acumulación para poder enriquecer a unos y tal. Pero, justo la performance se escapa de eso. Y su permanencia está en la subjetividad, en algo que no te pueden quitar. [Queda] en una subjetividad social. Una subjetividad común [...] Entonces luego tienes un paro, tienes una olla popular, tienes una experiencia en un barrio, en una comunidad, en la que justo por tu subjetividad por tus emociones te lleva a otra experiencia, ya hay una referencia. Por ejemplo, de confianza entre mujeres (Zambrano Rojas 2020, entrevista personal; ver Anexo 2).

La performance que queda en el cuerpo, en la subjetividad, genera nuevas referencias en el cuerpo común y la subjetividad común. El activismo es justamente accionar colectivamente, basado en estas referencias comunes. En este sentido, *Un violador...* abre nuevas posibilidades de crear referencias comunes que quedan impregnadas en los cuerpos, tanto de los espectadores, como de los participantes.

Ahora bien, es necesario pensar en la idea de llevar al límite el cuerpo en el activismo. En este sentido, aunque la forma de presentar el trabajo del colectivo es a través de los lenguajes artísticos, Lastesis también se consideran a sí mismas activistas.

Planteé en el capítulo primero que el activismo se define como “acciones con conciencia y propósito de que se conduzcan hacia alguna transformación social, política o cultural”, y que tiene que ver con el compromiso de *poner el cuerpo*.

El modo como Lastesis describen su práctica, en términos políticos, se adscribe a esta definición de activismo que ofrecí anteriormente. Dicen: “claramente nos consideramos activistas porque trabajamos por lo político, no desde la política [institucional], pero sí por lo político y finalmente eso hace que otros seres humanos pueden adaptarse a sentir ideas en común con este colectivo” (Colectivo Lastesis 2020, entrevista personal; ver Anexo 3).

Daffne Valdés explica el sentido e importancia del lugar donde realizaron la performance en Santiago, por lo que estaba implicada corporalmente:

...donde tenía más sentido en la primera instancia era frente de la comisaría. Porque estábamos en ese contexto de algia (sic.) protesta social pero también de algia (sic.) represión. Y además, mucha gente venía en contexto de la protesta, y mucha gente denunciando no solo violencia física sino violencia sexual, específicamente mujeres y también personas de la disidencia. Entonces más, para mí, donde tenía sentido en este contexto, era decirles en la cara a los carabineros, a los pacos, que ellos son los violadores. (Colectivo Lastesis 2020, entrevista personal; ver Anexo 3)

Lea Cáceres agrega que este lugar tuvo impacto en ellas, no solamente por el sentido simbólico de enfrentar al carabinero con el cuerpo colectivo, sino “en términos físicos, incluso también del miedo, porque teníamos miedo [de estar] justo en el espacio físico de los carabineros” (Colectivo Lastesis 2020, entrevista personal; ver Anexo 3). Este miedo, generado por enfrentar a los perpetradores de violencia institucional y denunciar, produce un estrés mental que también tiene efecto en el cuerpo físico. Además, sabemos cómo la policía trata a los ciudadanos: con impunidad y el respaldo del Estado.

Como planteé en el capítulo primero, *poner el cuerpo*, es un aspecto importante del activismo, y es también el compromiso de *exponerse*. En la performance, a veces los artistas llevan el cuerpo a los límites en su indagación. En el caso de *Un violador...* la manera de llevar el cuerpo a su límite y a la vez exponerse es distinto a lo que hace Marina Abramović, por ejemplo, quien en sus performances requiere resiliencia física para lograrlos.³⁸ Sin embargo, podemos equiparar el enfrentamiento con la comisaría por parte de Lastesis y los sujetos que participan, como una manera de llevar el cuerpo a los límites, porque a la hora de realizar la performance, están bajo un estrés mental y físico enorme, exponiéndose al miedo en frente de los poderes que habitualmente violentan sus cuerpos. No hay un ejemplo más literal ni extremo de arriesgar su propia vulnerabilidad y, además, tuvo consecuencias concretas y graves. Después de que la performance se viralizó mundialmente, el colectivo se volvió famoso casi de inmediato lo que, seguramente, llamó la atención de los carabineros.

En mayo de 2020, Lastesis y Pussy Riot colaboraron para hacer un video que titularon “Manifiesto Against Police Violence”,³⁹ por lo cual los carabineros de Chile encontraron una razón para demandar a Lastesis. Sobre esto, voy a profundizar en la sección 6 de este mismo capítulo.

³⁸ Marina Abramović es una artista conceptual serbia, conocida por sus performances de duraciones largas, que necesitan mucho aguante y concentración. Un ejemplo es la performance titulada *The Artist is Present* (2010), que la artista realizó en el Museo de Arte Moderno en Nueva York durante el período de su muestra retrospectiva ahí, donde se sentaba en una silla en frente de una mesa durante los horarios del museo, todos los días. El público fue invitado, uno por uno, a sentarse al otro lado de la mesa y verle cara a cara durante tanto tiempo como quisiera. La artista nunca se paró ni se movió (salvo un momento cuando su ex-pareja Ulay vino para sentarse frente ella, y se dieron las manos), pero ni siquiera para usar el baño durante esta performance.

³⁹ wearepussyriot, “MANIFESTO AGAINST POLICE VIOLENCE / RIOT x LASTESIS”, video de YouTube, 2020, 8:38, <https://youtu.be/UPfcb9aTcl0>.

4. La socialización del problema. El dolor nos une

Sibila dice que una de las intenciones detrás de las letras de *Un violador...* fue, “la desmitificación de la violación como un problema personal, o la atribución solo de enfermedad al hombre que viola, sino que también queríamos decir que esto es un tema social” (País 2019, parr. 7). Los textos de Rita Segato, que inspiraron las letras, discuten esto con claridad. Segato insiste: “Es necesario recordar y reafirmar que éstos no son crímenes de motivación sexual, como los medios y las autoridades siempre insisten en decir para privatizar y, de esa forma, banalizar este tipo de violencia ante el sentido común de la opinión pública, sino crímenes de guerra” (Segato 2014, 25).

En lo que describe “el mandato de la violación”, Segato identifica la violación no como crimen de odio, sino una forma de difundir un mensaje de poder y virilidad, que se escribe en el cuerpo de las mujeres. ¿Y para quién está dirigido este mensaje? Para la cofradía masculina (Segato 2014, 23-24). Es un mensaje tanto horizontal, para sus cofrades, como vertical, entre violador y víctima. La violencia, específicamente la violación, es una estrategia compartida por los que participan en las guerras informales de la sociedad.

Me parece pertinente mencionar este aspecto estructural de la violencia, porque apunta por qué tantas mujeres y disidencias la han experimentado, y la muestra como un problema social más bien que meramente personal o íntimo. Lastesis dice que nunca tuvo la intención de volverse viral, en realidad, “siempre solo pretendía ser una acción local, en Valparaíso, y no volver a repetirse incluso. No había ninguna proyección ni intención de aquello” (Colectivo Lastesis 2020, entrevista personal; ver Anexo 3). Sin embargo, la performance se volvió viral, algo que Lastesis atribuye a la prevalencia de la violencia machista estructural en la sociedad. En una entrevista con la agencia de noticias *BBC* dice: “Entonces cuando se vuelve "viral", probablemente sea porque lo viral es la violencia sistemática que vivimos los seres humanos a partir de estructuras del Estado moderno. Se vuelve transnacional porque finalmente es como un grito que a todas nos corresponde dar” (País 2019, párr. 24).

Lastesis también han dicho, en varias ocasiones, que es impresionante y doloroso al mismo tiempo que la performance resonara tanto, con mucha gente, incluso muy lejos del

contexto de Valparaíso, donde nació la intención, porque habla de las tantas mujeres que han experimentado la violencia.

Alejandra Ballón, una artista peruana que también hizo una obra que se trata de los derechos de las mujeres, hace la misma observación, comentando, “quizás lo más alentador y paradójicamente triste, detrás de toda esta solidaridad global, sea el motivo que nos une” (Ballón Gutiérrez 2013, 46), refiriéndose a la paradoja presente en el hecho de que, lo que nos une es la experiencia de la injusticia diaria, hasta que se vuelva una referencia global entre mujeres. Esto trasciende incluso diferencias socioculturales.

Ileana Diéguez⁴⁰ propone el concepto de “communitas de dolor”, que define como “una comunidad moral a través de una comunidad de dolor” (Diéguez Caballero 2013, 24). Esta “comunidad moral” significa una premisa de “hacer del dolor individual una experiencia colectiva” (Diéguez Caballero 2013, 24). Diéguez reconoce que el dolor es difícil de comunicar, sin embargo, la estrategia para hacer eso es a través de una enunciación de “me duele”, que es más una queja que una descripción de un estado mental. Esta queja, entonces, “propicia un lugar de encuentro a partir de reconocerse en experiencias de dolor” (Diéguez Caballero 2013, 24).

Una *communita* es antiestructural, y “parte de la relación yo-tú” (Diéguez Caballero 2013, 25). No es una jerarquía, sino una comunión de individuos iguales. Una razón por la que *Un violador...* pudo efectuar la reunión de tantas personas es que sacó el problema de la violencia desde los ámbitos privados, y lo comunicó a través de la queja, la denuncia, y la rabia. Los espectadores se convirtieron en participantes de la performance, y crearon una *communita* de dolor.

La idea de *communita* implica la idea de lo común, que no es, como muchos tal vez piensan, lo mismo de lo *propio*, como la etnia, el territorio, lo espiritual. Roberto Esposito aclara que lo común empieza dónde lo propio termina (Esposito 2003, 24). Él dice que:

Por lo tanto, *communitas* es el conjunto de personas a las que une, no una «propiedad», sino justamente un deber o una deuda. Conjunto de personas unidas no por un «más», sino por un

⁴⁰ “Docente investigadora en el Departamento de Humanidades de la UAM-Cuajimalpa, México [...]Trabaja sobre problemáticas del arte, la memoria, las representaciones de la violencia, el duelo, las teatralidades y performatividades expandidas y sociales.” (La Universidad Andina Simón Bolívar, “Ponentes,” 2018), [https://www.uasb.edu.ec/web/cuerpos-despojos-y-territorios/plenaria/-/asset_publisher/vaFBiRnB4cAf/content/ileana-dieguez?inheritRedirect=false.](https://www.uasb.edu.ec/web/cuerpos-despojos-y-territorios/plenaria/-/asset_publisher/vaFBiRnB4cAf/content/ileana-dieguez?inheritRedirect=false))

«menos», una falta...[lo] que la *communitas* comparte no es una propiedad o pertenencia. No es una posesión, sino, por el contrario, una deuda (Esposito 2003, 29-31).

Entonces la idea de *communitas* no tiene tanto que ver con la raza o algo semejante compartido entre personas, sino que, según Esposito, es paradójicamente opuesto de lo común, responde a lo que pasa “cuando ponen su vida como problema compartido” (Rovira Sancho 2016, 136).

Continúo la discusión sobre la oportunidad de la propuesta de Lastesis, *Un violador...*, por haber sucedido en la época de las redes sociales digitales y el Internet, que también aportó su viralización. No obstante, me parece de mayor importancia señalar que el aspecto que conmovió tanta gente a la acción fue la potencia de dar un lugar para quejarse, denunciar, compartir el dolor y crear una *communita* de dolor que pudo manifestarse en una manera visual y corporal.

A esto me refiero con la expresión “poner el cuerpo en el presente” que se manifiesta en la coherencia de la performance en el uso de íconos, mensajes, elementos visuales, el formato digital (audiovisual) y circulación en el Internet, puesto que funcionan juntos para socializar el problema de la violencia patriarcal.

La socialización de un problema en sí mismo no es una novedad. En el contexto de Las Madres de la Plaza de Mayo, durante la dictadura de 1976 a 1983 en Argentina, Ana Longoni señala que, en las marchas para los hijos desaparecidos en Argentina, sucedió una “socialización de la maternidad”. La frase “somos madres de todos y todos los hijos nos parieron”, que surgió desde las Madres durante esta época y movimiento, simboliza “una suerte de socialización de la maternidad donde se diluye el vínculo que une a un hijo con una madre o con un padre” (Longoni 2010, 5).

En el caso argentino, las madres y los padres de los desaparecidos llevaron pancartas de sus hijos a las marchas, y hubo intercambios o trueques de pancartas, así que cualquier madre o padre puede llevar una pancarta de un hijo y participar en la marcha. La socialización no disminuye la individualidad de los desaparecidos, ni los lanzan a la anonimidad, sino que respalda la solidaridad y el compromiso social colectivo de llevar la desaparición de sus hijos desde lo personal, a lo social y político.

De manera similar, *Un violador...* también socializa la violencia misógina a través de lo visual, y lo contextualiza en lo político para señalar las estructuras sociales y sistemáticas

que permite, facilita y exige la violencia. El énfasis en la colectividad de la performance, y no necesariamente nombrar víctimas específicas, también contribuye a la socialización ya que los participantes y espectadores se pueden identificar con el tema y mensaje por sí mismos.⁴¹

Más tarde, luego de la primera manifestación de Las Madres de Plaza de Mayo, surgió *El Siluetazo*, un modo visual de protesta que consistió en hacer siluetas que simbolizaban a los desaparecidos. Se trató de una propuesta de los artistas Julio Flores, Guillermo Kexel y Rodolfo Aguerreberry. La idea del Siluetazo fue bastante simple: “Consiste en el trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles, luego pegados en los muros de la ciudad, como forma de representar *la presencia de la ausencia*” (Longoni 2008, 7) y que refería a las desapariciones durante la dictadura argentina.

Longoni señala que cuando la idea del Siluetazo pasó de las manos de los artistas a las Madres, a quienes los artistas llevaron la idea para realizar el proyecto juntos, la palabra “arte” se ausentó en el proceso. Aunque los tres artistas tenían claro que su propuesta era de arte, ya que venía desde un espacio artístico, al llevar la idea a las Madres, esta se traspasó hacia el contexto de movimiento social, y el proyecto tomó otros significados.

Esto no quiere decir que ya no haya ningún vínculo con el arte, más bien demuestra lo que Martín Barbero señaló —y ya hemos mencionado anteriormente en el capítulo primero de esta tesis— sobre cómo los nuevos regímenes estéticos entran en juego, ya que las siluetas no existen por su autonomía formal, sino en las interacciones y el acontecimiento al que se las involucra, es decir que, como lo apuntara Martín Barbero, los ejes de lo artístico experimentan un desplazamiento hacia las interacciones y los acontecimientos (2017, 51). Es indiscutible que la presencia de muchas siluetas en las calles, tenían el efecto de manifestar “la magnitud del terror dictatorial” (Longoni 2008, 31) en la sociedad de las desapariciones, transformando radicalmente el espacio público (y su supuesta neutralidad) al convertirlo en un espacio público-político. De esta manera, lo visual pudo expresar la seriedad, el dolor, la angustia, la ira, la impotencia de la desaparición que las cifras solas de los censos tal vez no

⁴¹ Eso no quiere decir que las marchas y manifestaciones convocadas en nombre de una víctima específica, por ejemplo, del caso Todas Somos Marta, en Quito en enero del 2019, que convocó una marcha para mostrar la solidaridad y demandar la justicia para una mujer violada por un grupo de hombres, no puedan ser también potentes.

pudieron demostrar, algo similar ocurre con el proyecto *Yo sí te hago todo* de Diana Gardeneira, discutido en el capítulo primero.

La idea de poner el cuerpo es el otro eje de El Siluetazo, y otras formas de obra-intervención en los espacios públicos, porque es el compromiso y el lugar del cuerpo el que contribuye a la potencia de la intervención. Para crear una silueta se necesita un cuerpo para trazar; aunque los productos son huellas de cuerpos ausentes, el cuerpo de la manifestante permite que la silueta exista y la memoria se reconstituya, y por eso “en cada silueta revivía un desaparecido” (Longoni 2008, 33).

El poner el cuerpo, también es fundamental en *Un violador...* no solo porque habla de violencia machista, sino que los cuerpos de las mujeres participantes (anónimos), en su cantidad, ilustran la situación a la que les somete el patriarcado. Los gestos que hacen los cuerpos durante la canción son representaciones de la violencia pasadas por los cuerpos de las mujeres y disidencias. Como ya lo he afirmado líneas atrás, es una realidad encarnada en una performance que sirve como intervención en el espacio público.

En el contexto de arte y política, la idea de poner el cuerpo significa un compromiso con la lucha, la resistencia y el estar presente. Los manifestantes de El Siluetazo salieron a las calles y pusieron sus cuerpos, literalmente, para trazar las siluetas y colocarlas en las paredes, llevaron materiales y participaron en manifestaciones. Asimismo, las mujeres que participaron en *Un violador...* pusieron sus cuerpos en el escenario y comprometieron su tiempo, voces y energía, el miedo, la esperanza en búsqueda de una sociedad mejor.

En ambos casos, El Siluetazo y *Un Violador...*, los participantes respondieron de manera oportuna, comprometiéndose, sin saber si las acciones tendrían éxito. Es decir, no esperaron ganar, ni nada a cambio. El acto de poner el cuerpo en el momento en que lo llaman es lo importante. De hecho, Lastesis comenta que “...finalmente, nosotras hicimos lo que nos parecía en ese momento, político en nuestro país, como necesario, porque no habían [tales acciones]...” (Colectivo Lastesis 2020, entrevista personal; ver Anexo 3). Por eso, cuando se trata de exponer estas obras-intervenciones como objetos de arte en un espacio desconectado con el contexto socio-político, hay discrepancia en los significados y surgen conflictos

demostrando, de nuevo, cómo funcionan los nuevos regímenes estéticos, en consonancia con lo apuntado por Martín Barbero.⁴²

Lastesis trabajan desde un posicionamiento interdisciplinario, conscientes del arte en su práctica. Sin embargo, realizan su performance en un contexto social a través de la toma del espacio público, fuera de los circuitos artísticos tradicionales. Esta fue una decisión que se llevó a cabo y trajo resultados muy potentes, que no hubieran sucedido si se hacía de otra manera. Claramente, su lugar de enunciación está en medio de y desde los movimientos sociales, poniendo su cuerpo en la lucha feminista.

Imágenes como la performance de *Un violador...* son tan potentes, debido a su poder de respuesta frente a una situación específica de la actualidad, y a la circulación masiva a través de un video en la web; lo que me permite constatar que la validación no tiene nada que ver con estar en una galería, colección, bienal o museo, sino en su impacto social o comunitario en un momento definido y oportuno. El “éxito”, si es adecuado decirlo así, del arte activismo de las redes no tiene que ver con ganar autoridad en términos convencionales, sino es “ser usada, volverse útil [en la forma de] hacer actuar/reaccionar a los demás, ser reapropiada, remixeada, copiada, replicada” (Rovira Sancho 2016, 134), lo que me lleva a mi siguiente punto sobre las herramientas digitales y la apropiación mundial.

5. Las redes sociales y las tensiones que surgen de la apropiación global. Apropiaciones de la performance por otros grupos

El aspecto en el que difiere *Un violador...* de sus predecesores de sistemas expresivos, es la vinculación simultánea con las redes sociales digitales. Este aspecto contribuye a la circulación de su obra en magnitudes inesperadas por Lastesis mismas. La circulación por las redes fue el canal para llegar a todo el mundo, y se permitió que otros grupos repliquen la intervención en sus ciudades. Además, contribuyó a expandir mundos conectados y formar parte de los espacios ciberfeministas, expansión que detallaré más adelante.

⁴² Hubo una propuesta para exponer las siluetas del Siluetazo para conmemorar su 20 aniversario. Kexel, uno de los artistas originales que propuso el Siluetazo, hizo objeciones argumentando que una exposición así descontextualizaría y cosificaría las siluetas. Las siluetas fueron acciones que ocurrieron en un contexto irreplicable, y por lo tanto, “una exposición banalizará la pulsión vital que generaban” si se exponen en un espacio de arte (Longoni 2008, 49).

Cómo ellas han mencionado, concibieron la performance en un contexto local y no pretendía ser algo que vaya más allá de Chile, ni volver a repetirlo. Su manera de trabajar es siempre desde lo micropolítico, es decir, desde sus lugares de enunciación. Dicen:

...la verdad es que nosotras hasta ahora lo que más nos ha hecho sentido quizás va más de la mano de lo micropolítico, que quiere decir [ir] tejiendo redes y también a medida de las personas con las que [nos] vamos encontrando, y con quienes también tenemos una postura similar o estamos posicionadas desde el mismo lugar: Transfeminismo interseccional, por ejemplo. Y así ir construyendo desde lo micro. De a poco, ir tratando de generar cambios desde lo más local, desde lo que nosotras hacemos, desde nuestros oficios también... y vamos a seguir desde lo micro-político, movilizándolo, ojalá, lo macro-político también. (Colectivo Lastesis 2020, entrevista personal; ver Anexo 3)

Sin embargo, las nuevas herramientas y espacios digitales dan a lo local, o lo micro, una proyección global o lo macro, reclasificando las jerarquías de lo local, regional, nacional y global (Sassen 2003, 44). La socialización mundial del problema en este caso fue debido a esta herramienta digital, porque lo local puede comunicarse directamente con lo global y, a través de este intercambio, “lo global se instala a sí mismo en lo local y lo global es en sí mismo constituido a través de una multiplicidad de «locales»” (Sassen 2003, 44).

Un gran parte de la socialización del problema de la violencia que facilitó *Un violador...* fue mediante las varias apropiaciones que tuvieron lugar en distintos países por grupos feministas y organizaciones de derechos humanos. Pasar a ser un sujeto participativo desde un sujeto espectador permite que las personas reciban, digieran y reproduzcan el mensaje y lo visual de la performance desde su lugar de enunciación y contexto sociocultural. Un pequeño ejemplo sería que, en algunos países, tradujeron las letras al idioma local.

La apropiación nos permite que podamos hablar de problemas en común sin caer en la idea de la universalidad, es decir, de que haya solo una voz o una manera de expresar el problema, sino que un problema común puede ser abordado desde múltiples perspectivas. Sassen lo describe como “centrada en múltiples localidades conectadas digitalmente” (Sassen 2003, 45). De hecho, Lastesis comentan que quieren que la apropiación de *Un violador...* por otros grupos no sea una réplica, sino una reinterpretación. Recalcan la importancia de hacer la performance en los propios contextos con historias y memorias propias (Colectivo Lastesis 2020b), como ellas han construido desde su micropolítica.

Además de la apropiación de la performance, subir los registros de estas iteraciones al internet de nuevo, completa este proceso de socialización. Puede decirse que las

apropiaciones fueron hechas tanto para el público amplio de las redes, como para el público inmediato a la hora de realizar. Es decir, estas performances nacieron, en parte, para ser una imagen en las redes, como muchas cosas de nuestra época, que dependen tanto de la circulación de lo visual o audiovisual. Susan Sontag ya declaró esto hace años: “Hoy, todo existe para culminar en una fotografía” (Sontag 2006, 44).

La otra parte importante es reclamar el espacio público desde la performance. En América Latina hay una tradición rica en manifestaciones y expresiones artísticas que tienen lugar en la calle, en este sentido podemos destacar el trabajo del *Colectivo Acciones de Arte* (CADA) de Chile en los 70, y el colectivo anarco-feminista *Mujeres Creando* de Bolivia desde los 90. Esta tradición demuestra que “ciudadanos y artistas [...] tienen la capacidad de generar acciones que no solamente consumen el mundo [...] sino que son capaces de producir un mundo, de proponer una propuesta (sic.) de producción de mundo” (Ana Harcha Cortés en UAbierta UChile 2021). La performance de *Un violador...* hereda estas metodologías y tradiciones latinoamericanas del arte y la protesta en la calle, y “hace posible la formación de nuevos tipos de sujetos políticos que no necesitan pasar por el sistema político formal” (Sassen 2003, 48).

Aunque Lastesis creó la performance desde una perspectiva y contexto chileno, concentrando su investigación en el caso chileno, tan pronto como la acción circuló por las redes y viajó por todo el mundo, resonó con muchas personas. En muy poco tiempo empezaron a aparecer distintas adaptaciones.

Hay muchos factores que facilitaron las adaptaciones mundiales, pero lo más notable ha sido la interacción en las redes sociales. *Un violador...* es simple en su función de denuncia, el mensaje es directo y el formato es muy fácil copiar: simplemente hay que convocar participantes, practicar los movimientos y la letra, grabarlo y subirlo a las redes. Por ende, muchos grupos en otros países, incluso fuera de América Latina, pudieron entenderlo y adaptarlo en sus lugares, idiomas y culturas⁴³.

Me gustaría destacar algunos ejemplos de la apropiación en países como Turquía, dónde las autoridades prohibieron la performance y detuvieron a varias mujeres por haber manifestado con ello ahí. Este acto por parte de las autoridades turcas resultó en una

⁴³ Mapa que registra los países donde *Un violador en tu camino* fue realizado está disponible aquí: http://umap.openstreetmap.fr/en/map/un-violador-en-tu-camino-2019_394247#3/41.51/-16.35

manifestación más sorprendente: protestar contra la detención y la prohibición de la libertad de expresión, mujeres assembleístas realizaron la acción en la asamblea turca (Mourenza 2019).



Figura 21. “Mujeres turcas interpretan la coreografía de ‘Un violador en tu camino’, este domingo en Estambul.” YASIN AKGUL (AFP)



Figura 22. Assembleístas turcas, Captura de pantalla, video de El País.

En el subcontinente de la India, *Un violador...* fue apropiado en Calcuta, durante la visita del Primer Ministro Narendra Modi, en una manifestación contra el Registro Nacional de Ciudadanos y Ley de Enmienda de Ciudadanía⁴⁴ que iba a quitar la ciudadanía de muchas personas minoritarias en la India (Desai 2020).

⁴⁴ National Register of Citizens and the Citizenship Amendment Act



Figura 23. “Indian women protesters sing ‘The Rapist In Your Path’ at a protest in New Delhi on Dec. 9, 2019”. (Crédito: EFE)

También fue realizado en Washington D.C. en el Women’s March en enero de 2020, con la presencia de Lastesis (Gottbrath, 2020). Como en el caso de India, las demandas no surgen solo de las mujeres sino de grupos minoritarios y ecologistas que protestan contra la administración de Trump, quien encarna el Estado que oprime muchos sectores minoritarios de la sociedad. Estos casos mundiales muestran que hay elementos del mensaje *original* de *Un violador...*, digamos, compartidos, como opresión estatal, el cuerpo como campo de batalla y forma de lucha, pero cómo los distintos grupos interpretan y abordan estos temas, o cambian ciertos otros elementos van a variar según sus micropolíticas o contextos sociales, aunque desde subjetividades que ya no son puramente locales, en tanto que están conectadas, forman parte de una red mundial que detallo en los siguientes párrafos.

Primero es importante especificar los motivos de ser parte de la performance. Puede haber muchas razones y muchos propósitos, así que destaco dos razones más comunes y principales que identifico como: mostrar la solidaridad con las feministas en todo el mundo, y especialmente en Chile por la situación política; y comunicar algo al público local o particular. Esto demuestra las dimensiones de la multiplicidad y conexión digital que marca el activismo hoy.

Esta relación entre la calle y el mundo cibernético feminista es una característica importante de los movimientos feministas en nuestra época, donde el espacio “online” y “offline” son fronteras intrincadas y porosas. Cada vez más, la gente no distingue entre su vida en línea o el “mundo real”. De hecho, cada vez más, el mundo cibernético pasa a ser parte de nuestro mundo real, o al menos una extensión de él, y esto aparece en la manera que las activistas “no utilizan la tecnología como algo complementario, sino sinérgico” (Rovira

Sancho 2016, 137). El mundo en línea no es solo para circular información o registros, sino un lugar de acción en sí mismo.

En este mundo cibernético, existen *las multitudes conectadas feministas* (Rovira Sancho, 2018) que llevan el movimiento feminista desde los espacios físicos y locales a las redes. En las redes, experimentan una catarsis colectiva a través de los *#hashtags* que permiten compartir historias, imágenes, registros de las acciones y construir un espacio virtual de encuentro.

Las multitudes conectadas feministas operan de formas descentralizadas, ya que no tienen “un grupo dinamizador ni un comando central [y además] lo que buscan es dispersar el poder, que no es Estado-céntrico, sino que se lanza en defensa de lo común” (Rovira Sancho 2016, 236-237). Esta descentralización del movimiento, juntado por la defensa de lo común, es un logro de las prácticas y políticas feministas que están conscientes de la importancia de desjerarquizar la vida e invitar a las múltiples voces en los movimientos, que van más allá de categorías de mujeres y feministas.

Lo que vale notar es que estas acciones y protestas performáticas en la calle “no discuten afirmaciones partidistas, sino que, más bien, exhiben en un lenguaje artístico novedoso una propuesta política” (Proaño Gómez 2017, 52). Están activando el espacio público al traer lo político de la vida cotidiana, o asuntos que quedaban en el ámbito privado, y expresarlos en la calle desde cuerpos y subjetividades que crean nuevas estéticas de lo político.

Cabe relacionar lo aquí dicho con el concepto de *traducción* de Gonzalo Abril, para entender las diferencias en las apropiaciones del mundo. Para poder apropiarse o traducir la performance, es necesario entenderla primero, no solamente por el idioma, sino los íconos, símbolos culturales, y mensaje. Abril también señala la “*incompletitud* de toda cultura” (Abril 2007, 213. El énfasis es mío), que se manifiesta en la dificultad de traducir cuando no hay algo en una cultura para traducir desde la otra. Cuando dos culturas comparten la misma cosa o algo parecido, la traducción se hace más fácil y suave.⁴⁵

⁴⁵ Estoy consciente de que la traducción no tiene por qué ser fluida, fácil ni suave. Sin embargo, el hecho de que haya posibilidades de sintonía de sentidos entre dos culturas facilita la fluidez de la mudanza de unas palabras a otras, para que formen parte legible y activa de las multitudes conectadas. Pero sí, la traducción, o tal vez mejor dicho la comunicación entre culturas e idiomas distintos puede ser un poco como el juego del teléfono roto, donde ciertas cosas o signos están interpretados y/o cambiados según la subjetividad del receptor.

Esto es aparente en la rapidez con la que *Un violador...* se viralizó por América Latina. Primero, es literalmente entendible por el idioma español, al menos en 22 países y más regiones. Segundo, el concepto de feminicidio es, lamentablemente, mucho más común en la consciencia colectiva de estos países, y la violencia de género está reconocida como un aspecto que está mucho más allá de un problema individual, se sitúa como una generalidad del plano social, político y cultural de la región.

Por ejemplo, la investigadora Karina Bidaseca⁴⁶ apunta en sus investigaciones que, con la introducción de la palabra y concepto “feminicidio/femicidio”, que sustrajo la violencia machista “del ámbito de lo privado y la patología individual” (Bidaseca 2013, 90), algunos países latinoamericanos como Costa Rica y Guatemala, incluso comenzaron a legislar sobre la violencia machista basados en las estadísticas que hizo posible la emergencia del concepto de femicidio (Bidaseca 2013, 90). Así, nombrar el problema abrió caminos para hablar de ello, tanto social como políticamente, y difundir el concepto en esta región para evidenciar el problema como algo que va más allá de los acontecimientos íntimos.

Tercero, los elementos visuales, como los pañuelos verdes del movimiento Aborto Libre, y los morados del movimiento Vivas Nos Queremos, son entendidos y tienen significados comunes dentro de los movimientos latinos. Pero esos no fueron los únicos elementos estéticos compartidos en América Latina, que tiene muchos ejemplos para incorporar a la visualidad de las manifestaciones. La corporalidad misma es una estética que las mujeres y feministas están reivindicando, a través del baile y movimientos corporales colectivos, como el abrazo caracol en las Alertas Feministas en Uruguay (Furtado y Grabino 2018). Las investigadoras, citando Federici, dicen que “la danza es central para la recuperación de las capacidades corporales de las mujeres” (Furtado y Grabino 2018, 26).

[El] acto de bailar es una exploración e invención de lo que puede el cuerpo: sus capacidades, sus lenguajes, las articulaciones de los esfuerzos de nuestro ser. He llegado a creer que hay una filosofía en el baile, que la danza imita los procesos mediante los cuales nos relacionamos con el mundo, nos conectamos con otros organismos, nos transformamos y transformamos el espacio que nos rodea. (Federici 2016, 109)

⁴⁶ Dra. de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Conicet en IDAES/UNSAM. Profesora de UNSAM y UBA. Coordinadora del Programa “Poscolonialidad, pensamiento Fronterizo y transfronterizo en los estudios feministas” (IDAES/UNSAM).

La anarquista estadounidense Emma Goldman (1869-1940) es atribuida por decir “Si no puedo bailar, no quiero ser parte de tu revolución”.⁴⁷ Las manifestaciones feministas latinoamericanas, como *Un violador...* de Lastesis, encarnan este sentimiento por el uso del baile y la corporalidad. A la vez que están construyendo nuevos lenguajes y expresiones, poner el cuerpo en esta manera deshace de la dicotomía-jerarquía occidental entre la emoción y la razón.

Lastesis comentan que una de las apropiaciones que les conmovió fue la de un grupo, también chileno, que se le nombra “Lastesis Senior”. En un podcast, Sibila relata que fue profundamente conmovedor ver a miles de mujeres mayores que conforman Lastesis Senior. Les impactó a las integrantes de Lastesis ver mujeres que no se sintieron cómodas a protestar en las calles antes, o no pudieron reivindicar el espacio público desde la dictadura de Pinochet, además realizando la performance y levantando sus voces en frente del Estadio Nacional en Santiago, que fue un centro de tortura durante la dictadura (Chakanetsa 2020). De esta manera, la performance inspiró a muchas personas a expresarse, a romper el silencio, no solo desde la acción en sí, sino también desde la colectividad que, surgida de ella, especialmente para las que no tenían otras herramientas hasta ahora para hacerlo.

En Ecuador hubo muchas apropiaciones también, en varias ciudades, incluyendo — aunque no está limitado a ellas— a Guayaquil, Quito, Cuenca y Puyo. Incluso hubo interpretaciones en lenguas autóctonas por grupos de mujeres indígenas amazónicas (Canzobre 2019).

Me gustaría destacar un caso particular que sucedió en Cuenca, iniciado por el colectivo feminista La Cantaleta: La Cantaleta organizó la realización de la performance *Un violador...* en una plaza pública en Cuenca, cerca de un prestigioso colegio jesuita. Convocó a las participantes y la efectuaron. Pero, más tarde, un grupo de chicos adolescentes que pertenecía al mencionado colegio, realizó la performance de manera burlona, en un evento apoyado por el Municipio, es decir que el Municipio aprobó el que los jóvenes hicieran la

⁴⁷ En realidad es mal citado. Sin embargo, si bien no hay registro de que ella dijera estas palabras exactas, el mensaje general de su vida y su trabajo a menudo se interpreta de esta manera.

performance. Se vistieron con ropa femenina, y realizaron *Un violador en tu camino* (Colectivo Lastesis 2020c).⁴⁸

El hecho de que los adolescentes decidieran hacer la performance en la manera que hicieron, desde un posicionamiento de mofa, además de que fue aprobado de antemano por una institución de poder, como el Municipio, para ser parte de la programación de un evento municipal, habla de la normalización y constante fortalecimiento de la misoginia en esta cultura.

Pero, por otro lado, demuestra la potencia de las imágenes para perturbar el régimen ordinario. La imagen que presenta *Un violador...* fue una fisura, un trauma, que rompió el régimen ordinario de una forma tan grande que perturbó, tanto los chicos adolescentes —que están bajo la influencia del colegio religioso y la doctrina religiosa—, como a las autoridades del Municipio —al punto de dar permiso a esos adolescentes para burlarla— evidentemente alimenta, a propósito, el antagonismo hacia la expresión feminista en la ciudad ecuatoriana de Cuenca.

La apropiación también deja ver sus dificultades. Cuando la performance empezó a circular fuera de América Latina, ésta fue reproducida en lugares con mayor población de comunidades latinas, como los Estados Unidos, y ciertos países europeos. En estos lugares fue realizada en español, pero muchas veces la letra fue traducida al idioma local, lo cual es más fácil de hacer con idiomas fundamentados en la misma raíz latina (inglés, francés, portugués, italiano, etc.). También tuvo mucho éxito en países como India y Turquía, aunque no comparten signos habitualmente identificables con la cultura latinoamericana. Ahí, las personas pudieron simpatizar con la performance ya que experimentan la violencia y opresión machista-patriarcal desde lo estatal, social, político y cultural, lo que explica que el mensaje tuviera tanta capacidad de resonancia.

En contraste, fue menos recibido y circulado en países donde estos signos y sentidos no pudieron ser comprendidos fácilmente. En Japón (quizá deba recordar aquí mi procedencia, soy japonesa), por ejemplo, la mayoría de la gente no entiende español. Por eso no pueden entender las letras directamente, y se hace necesario buscar traducciones en

⁴⁸ El incidente fue mencionado en el conversatorio con Lastesis organizado por el colectivo La Cantaleta en la plataforma Zoom. Dentro del conversatorio, La Cantaleta compartió su pantalla para mostrar un clip muy breve de la performance de los chicos adolescentes. El video es un archivo personal, lo cual no está publicado en ninguna plataforma pública.

Internet, si es que resulta de interés saber lo que ocurre en esta parte del mundo. No ayuda que la información que llega a Japón sobre el mundo extranjero se centra, sobre todo, en lugares occidentales como EEUU y Europa. Entonces, el estallido de Chile no circuló como noticia común entre el público japonés. De modo que, la noticia de *Un violador...* llegó con atraso a Japón. El concepto de violencia de género tampoco es compartido ampliamente por el público. No existe una palabra como “femicidio” en japonés (sería categorizado simplemente como homicidio por las partes policiales y jurídicas), así que, en círculos feministas o de grupos de derechos humanos con consciencia de género, utilizan la palabra inglesa “femicide” (se pronuncia *femisaido* en japonés). Los pañuelos tampoco tienen el mismo significado en Japón ya que los movimientos feministas latinos no son conocidos allá, muchas veces ni siquiera por las feministas japonesas.

Con varios de estos elementos intraducibles, literal o socio-culturalmente, la única realización pública de *Un violador...* en Japón, fue organizada por un grupo de feministas estudiantes o jóvenes que pertenecen a comunidades “internacionales”, es decir: estudian en facultades internacionales en Japón, han vivido en varios países, hablan inglés y varios otros idiomas y, en su mayor parte, pertenecen a una clase social alta. La realizaron en español en la plaza de la estación de Shibuya (un lugar comercial y algo turístico, generalmente, atravesada por jóvenes, como sería la Plaza Foch de Quito).

El video de la performance fue subido a Twitter (Yamamoto 2019) por la organizadora y, en mi opinión, hubiera sido más significativo si hubieran preparado un letrero con la letra traducida al japonés, o volantes con una explicación de qué se trataba (no diría que las letras tenían que ser realizadas en la performance en japonés, porque por los aspectos lingüísticos, sería inmensamente difícil traducirlas para que quepan en el ritmo, los movimientos, y mantener sentido gramatical). Solo hubo letreros que decían “en solidaridad con Chile” pero, estoy segura que la mayoría de los japoneses no sabían qué estaba pasando en Chile en ese momento.

Por lo tanto, desde mi lectura, la apropiación japonesa no fue un caso de deslocalización, sino un caso bien particular y complejo. Sin embargo, la organizadora dijo que fue un éxito,⁴⁹ y esta autoevaluación es válida ya que volviendo a las dos razones

⁴⁹ En el tweet dice “成功しました…！連絡不足で行けなかった人もいて申し訳ない…けど、こうして性暴力に対してもっと声を上げられる社会にしていきたいです。まだまだ続けます！そ

principales de apropiación mencionadas páginas atrás, una de las razones principales de la apropiación es mostrar la solidaridad y formarse como una de las multitudes conectadas en las redes activistas. Pero por otra parte no fue aprovechada en cuanto a la comunicación local ya que no comunicó mucho al público debido a su descontextualización y a la ausencia de una traducción pertinente, aunque la performance en sí tenga mucho que comunicar.

Al final no se logró socializar el problema de la violencia machista en el contexto japonés, ni siquiera en las redes, según lo que observé. No obstante, esto no quiere decir que no hay cómo traducir *Un violador...* a la sociedad japonesa, sino que es un paso más complejo que en otros contextos, y su realización requiere de un gran compromiso y respeto por las organizadoras.⁵⁰

De hecho, como lo he mencionado páginas atrás, Lastesis, son muy conscientes y cuidadosas de posicionarse en el transfeminismo interseccional y, por esta razón, no quieren ser una representación del feminismo, ni ser íconos, ni estrellas. Paula Cometa explica que hay una tensión entre ser “la representación”, o dejar que todos los grupos sean representados por sí mismos, y es para la autonomía de los diversos grupos por lo que hay que luchar (Colectivo Lastesis 2020e). Está claro que ser interseccional no quiere decir que uno es capaz de representar todas las luchas. Lea Cáceres agrega que “lo importante está en decir que [Lastesis es] un canal y una apertura” (Colectivo Lastesis 2020g) para que otros puedan expresarse. El futuro no es Lastesis; el futuro es el feminismo.

6. La demanda por el carabinero de Chile: El disciplinamiento y la pedagogía de la crueldad en plena acción

El 27 de mayo de 2020, el colectivo ruso Pussy Riot⁵¹ publicó un video en su canal de YouTube. El video se llama *Manifesto Against Police Violence*, y era una colaboración

の為に、興味ある人は連絡下さい” que traduce a: “Fue un éxito! Perdón a los que no pudieron venir por falta de comunicación. Pero espero seguir creando una sociedad donde podemos levantar la voz. Vamos a seguir con la performance así que contáctenme si quieren participar.”

⁵⁰ Yo propondría que una manera que la performance se puede contextualizar y comunicar al público japonés es si se integran con el movimiento *Flower Demo*, movimiento que nació en Japón en 2019 debido a la indignación frente a la situación de violencia sexual después de que varios casos legales donde los jueces no condenaron a los agresores que eran claramente culpables. (<https://www.flowerdemo.org/about-us-in-english>)

⁵¹ Pussy Riot es un colectivo de activismo político que se formó en Moscú en 2011, originalmente para demandar que el presidente Vladimir Putin renuncie a su puesto.

entre Lastesis y Pussy Riot. En el video aparece Lastesis en varios sitios de Valparaíso, relacionados con la policía o el Estado. A lo largo de esta parte del video, sus voces leen un manifiesto contra la violencia policial. En la segunda mitad del video aparece Wendy Moira, una de las integrantes de Pussy Riot, desde México quien lee su parte del manifiesto.⁵² En el video original salía el texto que cito a continuación, pero que fue sustraída poco después:

Nos persiguen, bloquean las salidas de nuestras casas, provocan, se infiltran como protestantes y comienzan a quemarlo todo. Desfilan armados por nuestras calles. Lanzan gases, golpean, torturan, violan, destruyen, nos ciegan. El gobierno no escucha y renueva las armas de la policía. Fuego a los pacos, fuego a la yuta. (Rivera 2020, párr. 2)

Los Carabineros de Chile aprovecharon esta frase, especialmente la parte de “fuego a los pacos”, para demandar a Lastesis con dos denuncias contra ellas: por incitar la violencia y por desacato a la autoridad (Colectivo Lastesis 2020, entrevista personal; ver Anexo 3). Lastesis dicen que se enteraron de la demanda a través de los medios, y que siguen sin mucha información, porque ha sido más difícil para su abogado conseguir los documentos pertinentes que para los medios hacer lo mismo (Colectivo Lastesis 2020a).

En respuesta a esto, un grupo de expertos en derechos humanos de la ONU pidió a Chile que retire los cargos presentados por los carabineros de Chile contra Lastesis, discutiendo que “si se llega a juzgar a las integrantes de la banda, esto podría crear ‘un efecto desalentador’ en las defensoras de los derechos humanos en otros países”, y concluyen que “Chile debe proteger la libertad de expresión y la expresión cultural porque estas libertades contribuyen a una sociedad democrática” (Noticias ONU 2020, párr. 5, 7).

Lastesis entienden las repercusiones que la demanda puede tener para el Estado de democracia si la situación termina a favor de los Carabineros. Ellas analizan la situación en la siguiente forma:

...los carabineros [...] dicen que ellos, no están denunciándonos por la libertad de expresión. Sino que [son] las otras dos denuncias. Pero en rigor, ese control que quieren ejercer sobre las obras posteriores que se sigan haciendo, tiene que ver con ese filtro que tendríamos que hacer, entre decir lo que queríamos decir, y no decirlo o, con otras palabras. Entonces, no estamos viviendo una censura totalitarista como del antiguo régimen, pero sí es una censura y una intervención, de todas maneras, a las obras que los colectivos están generando. (Colectivo Lastesis 2020, entrevista personal; ver Anexo 3)

⁵² Texto del manifiesto disponible en: Pussy Riot y Lastesis, “MANIFESTO AGAINST POLICE VIOLENCE / RIOT x LASTESIS,” Medium.com, 27 de mayo 2020, <https://medium.com/@nadya.tolokno/manifiesto-against-police-violence-riot-x-lastesis-4703d6a6a1b7>

Es evidente que Carabineros está intentando silenciar y censurar las expresiones y manifestaciones artísticas a través de este proceso jurídico sin sentido (incluso perdiendo tiempo y dinero público para hacerlo). Daffne Valdés explica las implicaciones que subraya la situación:

Más allá de lo [...] efectivamente legal, creemos, es simbólico todo. Es un ejemplo. Un castigo ejemplar para todas las personas que protestan, para todas las mujeres que salen a la calle, para los artistas que usan el espacio público. [...] no tomamos como algo hacia nosotras, sino que en realidad es para todas. Para todas las que se atreven a salir de su lugar de subordinación o de silencio. (Colectivo Lastesis 2020, entrevista personal; ver Anexo 3)

Rita Segato ha teorizado sobre el disciplinamiento de las mujeres y gente minorizada, en su ensayo *Patriarcado: Del Borde al Centro. Disciplinamiento, Territorialidad y Crueldad En La Fase Apocalíptica Del Capital* (2016). Ella discute que la violencia contra las minorías no es una casualidad ni efecto secundario de otra acción, sino que es una forma de disciplinamiento impuesto por las fuerzas patriarcales “contra todo lo que parece conspirar y desafiar su control, contra todo lo que se desliza hacia fuera de su égida” (Segato 2016, 96).

Que Carabineros hiciera del caso de Lastesis un ejemplo para espantar a las personas, es también un ejercicio de violencia contra “[las] que se colocan en la posición femenina, disidente y *otra* del patriarcado” (Segato 2016, 98) distinta a la de la sumisión, es ejemplarizar para que no intenten expresarse libremente y, también es una forma de practicar lo que Segato llama “la pedagogía de la crueldad”.

Establecimos que no es el texto que se encuentra en el video en sí, lo que les preocupa a los carabineros, realmente. Más bien, esto es una excusa conveniente para poner presión a Lastesis. La verdadera razón por la que los carabineros les están persiguiendo, es porque ellas recibieron tanta visibilidad, no solamente en Chile, sino en todo el mundo, y alcanzaron la movilización de miles y miles de personas a través de su performance. Además, lo que Lastesis lograron hacer es tejer redes, y la performance generó un sentido de colectividad en las comunidades que se la apropiaron.

Se renovó la empatía y las relaciones tanto locales como globales. Esto va en contra del orden patriarcal-capitalista, que requiere que estemos separados, carentes de toda capacidad de empatía y de configuración de nuevas relaciones. De hecho, Segato destaca Chile, específicamente, como modelo ejemplar en el desfase apocalíptico del proyecto

histórico del capital (Segato 2016, 100). La autora apunta que el Estado chileno tiene un interés particular en “reducir la empatía humana y entrenar a las personas para que consigan ejecutar, tolerar y convivir con actos de crueldad cotidianos”, y mantener una *precarización de la vida vincular* de los seres humanos (Segato 2016, 99). La performance no solamente demuestra que las mujeres pueden asumir la salida de su lugar asignado por las políticas represivas del Estado chileno y su tradición conservadora con respecto al rol de la mujer y familia, sino que también que se ha convertido en una visible amenaza a este orden patriarcal-capitalista.

Por el momento, nadie sabe lo que va a pasar. En los mejores casos, la fiscalía va a desestimar la demanda, considerando que no hay suficientes antecedentes, y todo terminará ahí. Pero en el peor de los casos, les intentará condenar de alguna manera, ya sea con fianza mensual, o con arraigo nacional. Lastesis dicen que es poco probable que sea cárcel porque, ninguna de ellas tiene antecedentes penales, sin embargo, reconocen que, en su país, todo es posible (Colectivo Lastesis 2020, entrevista personal; ver Anexo 3).

A pesar de esta situación, que hubiera sido tan inconcebible apenas hace un año, se ponen de pie y siguen en su camino. Siguen creando, siguen tejiendo las redes subterráneas de feministas y disidentes. Me dejaron con estas palabras que me dan la esperanza de una futura feminista que vendrá: “Es complicado. Lo único que sí sabemos es que, silencio, no. De que nos callemos, y dejemos de hacer lo que hacemos, no va a suceder. Para nada” (Colectivo Lastesis 2020, entrevista personal; ver Anexo 3).

Capítulo tercero

Análisis de elementos claves del arte activismo feminista en Sudamérica

Un tema central de esta tesis es la relación entre el arte y lo político, y cómo ambos se manifiestan en lo que aquí he llamado arte activismo. En este capítulo abordo los contextos que llevaron a las prácticas artísticas con las que trabajo hacia el activismo, la relación y tensiones entre lo estético y lo político, en cuanto al arte activismo o arte colaborativo y, finalmente, cómo les artistas pueden tratar con la realidad a través de sus prácticas artísticas activistas.

1. El giro etnográfico: el arte hacia el activismo

Como mencioné en la sección 4.2 del capítulo primero, el arte activismo nace en el momento en que el arte empieza a salir de los espacios tradicionales expositivos y empieza a involucrarse con temas socio-políticos, a esto, el historiador estadounidense, Hal Foster, llama el “giro etnográfico del arte”. Señala que se puede ubicar este giro en el linaje del minimalismo. El arte minimalista abrió una gama de prácticas en los setentas como el arte conceptual, performance, arte sitio-específico y el uso del cuerpo. Muchos de estos medios fueron apropiados por artistas feministas quienes vieron el potencial de expresar lo político de maneras directas, como hemos visto en el capítulo segundo. Pero simultáneamente lo que señaló esta experimentación fue que la institución del arte ya no puede ser definida por términos espaciales sino como “una red discursiva de diferentes prácticas e instituciones, otras subjetividades y comunidades” (Foster 2001, 189).



Figura 24. Esquema de la diferencia de las relaciones entre artista, público y el espacio (museo) de arte “tradicional” y el giro etnográfico.

La producción de la obra (o ejecución del proyecto) a menudo es en sí misma la exhibición de la obra/proyecto, porque el *proceso* de creación es un eje importante en este tipo de arte, y el objetivo tiene que ver con el público principal, más que con algún público no identificado (público secundario) que ve la obra en un espacio de arte como museo.

La ampliación de espacios del arte y el involucramiento de públicos y participantes, muestran la complejidad de la relación entre artistas y espectadores. Situar el arte en un contexto fuera de los cubos blancos e instituciones, es decir, fuera de los espacios típicamente “esterilizados”, que son carentes de cualquier sentido político en sí,⁵³ también implica un cambio en cómo se establecen las relaciones con el público.

Entonces en este sentido, la interacción entre artistas y el otro no es impersonal, como sí ocurre en los contextos tradicionales de la galería o del museo, donde se intermedia la

⁵³ Aunque también reconocemos al “cubo blanco” como un posicionamiento político. Este es un valor nominal que determina a las salas de exposiciones y su función de lugares “imparciales” y descontaminados que pueden actuar como un fondo blanco, neutral, para las obras. Como mencioné en la sección 3 del capítulo 2, un espacio de arte, ya sea galería o museo, está entendido como un espacio desvinculado del mundo exterior, que provee para la obra exhibida un contexto “neutral” donde la obra puede trascender el espacio y tiempo. Un término para describir este espacio es “un cubo blanco” (*white cube*) que significa que el espacio está vacío de signos, significantes y políticos, para que pueda adaptarse a cualquier obra o exhibición que lo va a llenar. Sin embargo, un espacio siempre va a estar cargado de políticas, sin importar lo supuestamente neutral que sea, según elementos por ejemplo dónde se encuentra el espacio, quienes lo transitan, cómo está financiado, qué tipo de arte o artistas exponen ahí. A pesar de esto, decir que no contiene políticas previstas es una posición política en sí. Además, es importante notar que las identidades y políticas del público que visitan estos espacios de arte no están tomadas en cuenta en la construcción de dichos espacios. Muchas veces, la premisa es que el público también sea neutral.

experiencia artística (ver Figura 24). En este giro la relación entre el artista y el otro, ya sea el público o los participantes, es directa y, de hecho, la base en la cual la obra puede existir.

En este contexto, el espectador se convierte en “un sujeto social definido en el lenguaje y marcado por la diferencia (económica, étnica, sexual, etc.)” (Foster 2001, 189). Es decir que no podemos imaginarnos un espectador universal, pero al tratar de hacer que el arte sea accesible para muchos (porque una parte de la lógica del giro etnográfico del arte es que el arte salga de los circuitos institucionales o de élite para relacionarse con un público distinto), a menudo caemos en la trampa de imaginar un público monolítico que está, de alguna manera, desprovisto de características específicas que puedan definir su experiencia con la obra de arte o proyecto. El peligro de esto es que nos engañamos pensando que el trabajo tiene un alcance más amplio del que quizás realmente tiene.

A lo largo del texto, Foster argumenta una distancia crítica y reflexiva entre el artista-etnógrafo y el *otro*. Este otro se refiere a los sujetos o públicos sobre quienes el artista está desarrollando el proyecto. Para poder ejecutar un proyecto bien recibido por el otro (la comunidad, el grupo social) el artista tiene que entender las dinámicas de la identidad de sí mismo y de la gente. Foster señala que la identidad no es la misma que la identificación, además que “las aparentes simplicidades de la primera no deben sustituir las complicaciones reales de la segunda” (Foster 2001, 178).

Según Foster, es más prudente mantener una distancia, es decir, no identificarse demasiado con el otro justamente para no enajenar al otro por un intento de identificarse a pesar de las diferencias evidentes. Además, advierte una distancia crítica y reflexiva para protegerse contra una *sobreidentificación* con el otro, que puede llevar a una *sobreidentificación reductora*, que él describe como la izquierda política que *sobreidentifica* al otro como víctima, ni la *desidentificación criminal*, que él describe como la derecha política que *desidentifica* completamente al otro “y explota esta desidentificación para construir la solidaridad política mediante el miedo y la aversión fantasmales” (Foster 2001, 207).

Las artistas activistas investigadas responden a este desafío *poniendo sus cuerpos*. Entienden que sus proyectos u obras están situados social, cultural y políticamente en un lugar y momento específico y responden (auto)críticamente a estas condiciones.

¿Por qué considero que *poner el cuerpo* es una respuesta frente al desafío de la identidad e identificación entre artista y el otro? Porque en vez de una *distancia crítica* para mantener una reflexividad, y evitar la sobreidentificación o desidentificación criminal, toma otro camino: Ser el *otro* mismo quien haga su propio proyecto. Quiero decir que las artistas, ya sea Diana Gardeneira, Andrea Zambrano Rojas o Lastesis, no trabajan en un tema que les *interese*, sino en un tema que las *atraviesa*. Su activismo no es para que el otro pueda vivir en un mundo mejor. Es para que sus propios mundos sean mejores para ellas mismas y sus comunidades. El arte activismo se puede describir como el giro etnográfico o el arte hacia la antropología, sin embargo, en la práctica no existe una diferenciación del artista y “el otro”. Solo existe un nosotras, juntas y comprometidas.

Este concepto de poner el cuerpo se ha hecho un concepto central, un hilo que está latente a lo largo de la tesis. Los tres casos que abordo muestran modos de poner el cuerpo en maneras físicas y espaciales, es decir, estar presente con el cuerpo en un espacio con otros.⁵⁴

Aunque no es exactamente comparable con lo que experimenta la gente con “otras capacidades”⁵⁵ o con enfermedades crónicas; a través de la pandemia del COVID-19 hemos experimentado el confinamiento y el aislamiento en maneras colectivas a escalas inesperadas, tal vez, por primera vez en la historia del mundo. Esto ha tenido impacto en la habilidad de la gente para movilizarse, estar juntos, y tomar acciones, especialmente en la calle, en los espacios públicos.

⁵⁴ Aunque parecería tangente, desde un posicionamiento interseccional, es pertinente recalcar un aspecto de poner el cuerpo que puede ser poco reconocido dentro de los movimientos sociales y el activismo, que es el hecho de que los cuerpos que viven con otras capacidades, o enfermedades crónicas que limitan su habilidad de participar físicamente en el activismo. Johanna Hedva, desde sus reflexiones que culminaron en la teoría de la mujer enferma, nos da una apertura para pensar en las limitaciones de físicamente poner el cuerpo en el espacio público. Ella nos pregunta “¿Cómo se rompe la ventana de un banco con un ladrillo si no puedes salir de la cama?” (Hedva 2015, 5).

El poner el cuerpo para cuerpos con otras capacidades merece su propia investigación, preferiblemente hecha por personas que viven estas experiencias. Solo me gustaría aclarar que es un tema que debe tocar a todos los que estamos involucrados en el activismo, y el cómo poder construir activismos donde personas con otras capacidades pueden involucrarse debe ser más considerados por todos.

⁵⁵ La palabra más usada es “discapacidad” pero aquí opto por el término “otras capacidades”. Es verdad que hay momentos en que la gente con otras capacidades desea usar la palabra “discapacidad” para indicar que la sociedad está hecha bajo la premisa de que todos tengan cuerpos sin discapacidad por ende les hace ser “discapacitados”. Pero como yo no tengo este tipo de cuerpo, me gustaría usar el término cuerpos con otras capacidades por respeto. La Dra. Karina Marín, una investigadora independiente, ha escrito mucho sobre este tema de capacidad/discapacidad y el cuerpo en la sociedad: <https://uniandes.academia.edu/KarinaMar%C3%ADn>

En este sentido, el colectivo Lastesis ha tenido que pensar en otras formas de seguir trabajando como colectivo, aun siguiendo su línea de trabajo de la colectividad y protesta, que hasta ahora dependía del espacio público y la participación de la gente convocada. Ellas encontraron una posibilidad en el medio del video y las redes sociales. Dicen que estas dos herramientas han sido:

...la manera, en términos pandémicos, para seguir a ir (sic.). Para seguir haciendo presión, para seguir demandando los mismos derechos que lo haríamos en la calle, o en de modo digital debido al contexto social. Pero creo que, la cosa es no parar. Siempre eso lo decimos. La cosa es no parar. De ningún [modo], de ninguna forma. Claramente ahora no podemos estar en las calles. Pero una vez que esta pandemia mute, se transforme –que sepamos bien que va a pasar– vamos a seguir en las calles o en otros medios también (Colectivo Lastesis 2020, entrevista personal; ver Anexo 3).

Ellas han hecho una obra de esta manera, usando herramientas digitales, durante la pandemia. Esta obra se llama *Nos roban todo, menos la rabia* (Colectivo Lastesis 2020h) y es un video collage, hecho por segmentos de videos grabados por 20 mujeres colaboradoras. Lastesis solo puso dos condiciones: que sean tomados en la cocina y que reflejen la violencia doméstica en la situación pandémica (Colectivo Lastesis 2020a).

De esta manera, las activistas están buscando formas de poner el cuerpo, mantener la comunicación y la colectividad a través de medios y herramientas digitales, a pesar de las condiciones de confinamiento que no les permite salir a la calle. Cuando los otros seres humanos sienten ideas en común, comienza la colaboración, ya sea una performance o video (como su video-performance colaborativo, *Nos roban todo menos la rabia*),⁵⁶ que genera cambios potentes en el imaginario patriarcal, permitiendo ser visto lo que antes no estaba visto, trayendo lo real a nuestra vista.

⁵⁶ Colectivo Lastesis, “NOS ROBAN TODO, MENOS LA RABIA [video-performance colaborativo]”, video de YouTube, 2020, 5:20, <https://youtu.be/CzwYRB8cAxAk>.



Figura 25. Nos roban todo menos la rabia, captura de pantalla.

Otro rasgo del giro etnográfico del arte se encuentra en cómo se trata lo que Foster llama los ejes verticales y horizontales en la práctica. Esto se refiere al desplazamiento “de la práctica específica para un medio a la específica para un discurso” (Foster 2001, 203). Trabajar verticalmente significa estar en diálogo con el medio, ya sea pintura, escultura, etc. Los que trabajan en este eje responden al pasado, transgreden o renuevan para el futuro la forma a través de su medio preferido. Por otro lado, trabajar horizontalmente significa centrar la práctica en el discurso o tema socio-político y moverse entre estos más bien que concentrar en formas disciplinarias.

Al parecer, hay una suposición de que los ejes horizontal y vertical son mutuamente excluyentes. Aunque, por la naturaleza política y discursiva del activismo, el modo de trabajar horizontalmente de las artistas activistas es lo más obvio y destacado, no se puede decir que a ellas no les importa el eje vertical. Al menos en los tres casos investigados para esta tesis, todas las artistas tienen algún tipo de formación en las artes visuales y plásticas y, además, hacen obras aparte de sus prácticas activistas. Están en diálogo con los géneros disciplinarios y piensan en cómo el proyecto u obra artística-activista se relaciona con la historia del arte y los géneros disciplinarios.

En mi propia experiencia como artista-activista, he conocido muchas artistas-activistas y, la mayoría —casi todes diría yo— toman en cuenta el eje vertical de trabajar. Para crear una obra, incluso si tienen un objetivo político o activista, ya sea una performance

o una instalación, les artistas recuerdan la historia del arte, buscan referencias y métodos para componer distintas relaciones con las idiosincrasias de su contexto.

El colectivo Lastesis ha comentado su conciencia de ser parte de un linaje de arte de performance feminista, diciendo:

...todo el feminismo que se puede parar hoy día sobre algo es sobre lo que han hecho las feministas más antiguas [...] todo lo que podemos parar para decir hoy, y lo que van a poder decir en el futuro, las que vengan, es sobre el trabajo de todas (Daffne Valdés, Colectivo Lastesis, 2020c).

Y lo mismo con la performance. Con la tradición de feminismo y lucha a partir del cuerpo. [...] Nosotras reconocemos toda esta historia y desde ahí nos posicionamos (Sibila Sotomayor, Colectivo Lastesis, 2020c).

Entonces, Lastesis no están trabajando de modo horizontal estrictamente, es decir, saltando de discurso a discurso, sino que se está trabajando tanto horizontal como verticalmente. Trabajan horizontalmente en el sentido de que no quedan en un medio singular (ni tradicional, digamos), sino hacen performance en vivo y colectivo, usan medios tecnológicos como el video-collage y el diseño gráfico. Pero también trabajan verticalmente, porque dialogan con el medio del performance, que históricamente ha sido ligado con el feminismo y la lucha de las mujeres, y de la misma manera dialogan verticalmente con el eje horizontal del *discurso* feminista.

Creo que esto es la suposición más equivocada de la crítica hacia el trabajo de eje horizontal: en cuanto a que valora el ancho sobre la profundidad. Las artistas-activistas que trabajan centrándose en discursos socio-políticos, a menudo trabajan en profundidad sobre ellos y en el curso de mucho tiempo.

Las artistas Diana y Andrea han trabajado en temas feministas casi toda su carrera artística profesional. Cada proyecto puede tener un enfoque distinto, por ejemplo, la violencia machista, el cuidado, el trabajo doméstico, el acoso, entre otras problemáticas, pero cada tema tiene un fondo acumulado de discursos feministas clásicos y actuales, de experiencias propias y colectivas.

Muy rara vez las artistas activistas valoran el ancho sobre la profundidad⁵⁷. Muchas se enfocan en algunos temas que les atraen y trabajan en esto por mucho tiempo, a veces

⁵⁷ Foster dice que el eje vertical también se reconoce como un eje temporal, mientras el eje horizontal es espacial. Por estas asociaciones, las dos formas de trabajar están entendidas en términos muy simplificados:

durante toda su carrera. De tal manera, *el eje vertical del discurso* también existe en sus prácticas, y las artistas activistas profundizan en esto bastante. Las artistas que he entrevistado han decidido su campo de discurso, desde sus lugares de enunciación, que muchas veces es algo que las atraviesa directamente. Reflexionan en los feminismos del pasado y del presente, teniendo una visión del futuro.

En conclusión, espero haber podido demostrar que la oposición de los ejes verticales y horizontales resulta una dicotomía engañosa, como si fueran mutuamente exclusivos y, además, fijos. Sería erróneo pensar que las artistas activistas no tienen el mismo compromiso con su práctica que el que tienen los artistas que trabajan verticalmente. Su compromiso es con su práctica, y no entorno al medio, se trata de una profundización en el discurso y en temas socio-políticos y cómo eso se puede comunicar. Las artistas activistas trabajan en más que una sola manera (que también es complejo, porque tiene que ver con la precariedad de la vida de artistas en general)⁵⁸ y sus prácticas cambian con el tiempo, o según la disponibilidad de recursos y condiciones con los que les toca negociar ejes y discursos, para seguir adelante.

2. ¿El arte activismo marca el fin del arte como campo de la estética? El arte y lo político, un debate continuo.

Siento una ligera desaprobación por parte de Foster sobre este giro etnográfico, que el arte se haya hecho interdisciplinario, y que él mismo describe y argumenta tan elocuentemente. Para dar una pista de esto, me permito apuntar una cita textual: “a la

El eje vertical es considerado como una forma de trabajar profundamente, concentradamente en un medio en particular (pensamos en el artista tradicional, que profundiza su conocimiento, experiencia y filosofía sobre el medio pintura al óleo, por ejemplo). Por otro lado, el eje horizontal es considerado trabajar en el ancho, es decir, no profundizar en ningún medio, sino saltar entre temas o problemas sociales, como artistas-activistas que se comprometen con varios problemas sociales más bien que afilar un medio particular.

⁵⁸ Al mismo tiempo que realizan sus proyectos u obras activistas, también mantienen una práctica de producción artística en el sentido tradicional, es decir, de artes visuales o plásticas. Las artistas Diana y Andrea hacen obras individuales que muestran en galerías para la venta para sustentar su vida. Estas prácticas tienen más enfoque en el eje vertical de géneros del arte, se puede decir. También las integrantes de Lastesis tienen sus propias prácticas individuales de producción (por ejemplo, Lea Cáceres tiene su marca de ropa) para sustentar su vida, porque las prácticas activistas suelen ser impagas, o apenas pueden cubrir los gastos, pero no hay ingresos extras. Entonces, las artistas activistas no sólo trabajan en el activismo, sino en muchas cosas, para sustentar su vida.

antropología se la concibe como arbitrando lo interdisciplinario, otro valor muy repetido en el arte y la crítica contemporáneos” (Foster 2001, 186).

El texto original de Foster, escrito en inglés, dice, “*anthropology is thought to arbitrate the interdisciplinary, another often rote value in contemporary art and criticism*” (Foster 1996, 182). La palabra inglesa *rote* está traducida al español como *repetido*, pero vale notar que la palabra inglesa tiene un matiz condescendiente, significando una repetición mecánica, sin pensar o sin inteligencia. Por lo tanto, cuando él describe lo interdisciplinario como “*rote value*” (valor repetido), denota una desaprobación y quizás incluso desdén.

Foster no sería la primera (ni la última) persona que cuestiona, o es escéptico sobre los cambios en el campo del arte, específicamente su eficacia cuando estos cambios parecen llevar el arte fuera del campo netamente visual o estético, y empieza a tomar importancia lo interdisciplinario, lo sociopolítico, lo colectivo.

Claire Bishop, historiadora del arte radicada en Nueva York, también escribe, con mucha crítica sobre el tema de las prácticas sociales del arte en su *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (Bishop 2012). Según ella, la sobrevaloración de criterios éticos cuando evalúan tales proyectos, cuando se centran en lo procesual e interdisciplinario —lo horizontal, digamos, en términos de Foster— resulta en la equivocación de menospreciar sus dimensiones estéticas y valor como *arte*, es decir, desvalorar el eje vertical.

En el panel de discusión llamado “*Can art affect political change?*” (2012) surgió la pregunta ¿el arte activismo marca el fin del arte como campo de la estética? Fue bastante evidente que el tema del arte y lo político generó mucha tensión en el diálogo. La artista alemana Andrea Geyer comentó: “como artista, no veo mi práctica como una práctica de mensajería”⁵⁹ (The New School 2012, 2’03”48), a lo que otro panelista, Mitch McEwen, respondió, “aprecio este comentario de Andrea porque yo tuve que dejar Occupy Wall Street [...] porque la relación entre utilitarismo y discurso fue problemático para mi”⁶⁰ (The New School 2012, 2’06”29). Otra panelista, Marisa Jahn explicó que, en los proyectos que se involucró, lo estético era importante porque permitió que el proyecto llegará a más gente que

⁵⁹ Traducción propia. Comentario original: “As an artist, I do not see my practice as a messaging practice”.

⁶⁰ Traducción propia. Comentario original: “I appreciate Andrea’s comment because I had to secretly leave Occupy [...] because the relationship between utilitarianism and discourse was problematic for me”.

su constitución primaria, pero agregó, precipitadamente, “no quiero decir que están instrumentalizando el papel de lo estético o de arte”⁶¹ (The New School 2012, 1’55”16).

Estos comentarios muestran el rechazo de la utilización del arte como instrumento para llevar a cabo un proyecto o un medio para llevar un mensaje o discurso. Lo común entre todos estos críticos o escépticos (como se quiera describir), incluyendo las reflexiones de Foster y Bishop, es que son gente de sociedades occidentales, y hablan desde sus experiencias principalmente en el mundo de arte de Occidente, por lo tanto, hay que tomar en cuenta que estas ideas surgen desde un punto de vista particular, donde nacen tensiones al momento de relacionar el arte con lo político y su dimensión de utilidad.

Poner atención a América Latina al momento de hablar sobre el arte y lo político nos puede dar otras aperturas para pensar en esta tensión. Ticio Escobar, curador, abogado, crítico de arte y promotor cultural paraguayo, señala que la teoría de lo estético de Kant, que argumenta la separación de lo estético de la utilidad y además privilegiar lo estético como verdaderamente arte ha sido difundida en muchas partes del mundo como la definición hegemónica del arte. Escobar resume el concepto de arte occidental, basado en la teoría kantiana, en las siguientes condiciones: autonomía formal, genialidad individual, renovación constante, innovación transgresora y carácter único y original (Escobar 2011, 33).

Por ende, las prácticas que no siguen estas condiciones occidentales, especialmente el arte indígena no está reconocido como arte sino como artesanía, porque suele tener asociada a la estética una dimensión de utilidad, ya sea como productos para el uso cotidiano, rituales, o para fortalecer la identidad comunitaria. Esto no es solamente desde la perspectiva hegemónica, sino también dentro de América Latina, donde esta perspectiva ha sido ampliamente difundida. Me parece que, detrás de la preocupación y las críticas hacia el arte activismo, o la práctica social, está arraigada profundamente esta idea kantiana que se manifiesta a través del arte hegemónico-occidental.

El arte activismo transita en la delgada línea de ser arte y tener un propósito más allá de lo estético, como heredero de varias disciplinas y movimientos artísticos. En el arte activismo, idealmente, tanto lo estético como lo político (o la utilidad/instrumentalidad) tendrían importancia y valor que son, además, indiscutiblemente iguales. Pero como

⁶¹ Traducción propia. Comentario original: “Not to say that they are instrumentalizing the role of aesthetics or craft”.

practicantes del arte activismo es difícil, si no imposible, saber que ambos, lo estético y lo político, tengan igual importancia en el momento de la realización de la acción. Por lo tanto, la verdad es que muchos artistas terminan poniendo más énfasis en alcanzar el objetivo socio-político, que en reflexionar en el valor artístico, especialmente porque muchas veces les artistas no pueden controlar la dimensión estética del arte activismo porque es contingente en la participación del público o del proceso.

Se puede llamar como se quiera: “arte y vida”, “estética y política”, “filosofía y práctica” (praxis). Lo que cualquiera de estas categorizaciones expresa, es una dicotomía que opone el arte (o lo estético) a lo político. Este tema ha sido discutido extensivamente a lo largo de la historia y en varios contextos, notablemente por Jacques Rancière y Walter Benjamin, y desde contextos latinoamericanos, por Escobar, mencionado arriba, y por la teórica chilena Nelly Richard, con su análisis extensivo sobre el arte de la izquierda tradicional y el movimiento de La Escena de Avanzada.

Para destacar distintas maneras de abordar la creación de arte y la política, Richard ubica dos categorías: “el arte y lo político” y “lo político en el arte”. La primera para distinguir entre el arte que está al servicio de los movimientos socio-políticos (usualmente de la izquierda tradicional), y la segunda que es un arte que cuestiona las representaciones de poder desde y a través del propio medio del arte, lo cual voy a discutir más tarde.

Sin embargo, sigue siendo un tema muy disputado, especialmente porque el poder que tienen las redes sociales y el internet para difundir, ha empujado la importancia y papel de lo visual. Hoy en día, ninguna campaña política, ningún movimiento social, ninguna acción pública se dirige sin pensar en su imagen, lo visual y el diseño. Tanto es así, que no pensarlo es visto como contraproducente, incluso contra la lógica de hoy que se basa en la difusión por las redes y un mayor alcance posible.

Boris Groys⁶² describe las diferencias entre cómo lo político está incorporado en lo estético como “diseño” y “arte”. Groys concluye que el diseño, o en otras palabras “la politización del arte”, quiere cambiar la realidad, mejorarla, haciéndola más atractiva y/o hacerla mejor para su uso (pensamos en la arquitectura, diseño industrial, o incluso en el diseño gráfico), mientras —apunta este autor— el arte contemporáneo acepta la realidad, o

⁶² Boris Groys (1947, Berlín Este) es profesor de Estética, Historia del Arte y Teoría de los Medios en el Centro de Arte y Medios de Karlsruhe y Profesor Distinguido Global en la Universidad de Nueva York.

estatus quo, como algo disfuncional y fracasado a ser expuesto, lo que ocurre a partir de una perspectiva pos-revolucionaria, y lo denomina como “la estetización de la política”.

Incluso más específicamente, señala que el arte contemporáneo tendría el objetivo de hacer las cosas disfuncionales, es decir, no mejorar las cosas ni la realidad, como aspira el diseño, sino hacerlas disfuncionales y exponerlas en un museo (Groys 2014, párr. 20). Esto lo podemos constatar con el ejemplo que he planteado anteriormente sobre el urinario de Duchamp (*Fountain*), y por eso oímos con frecuencia la frase “no lo entiendo” en los museos y exhibiciones de arte contemporáneo, porque este arte va en contra de la lógica de hacer algo mejor, o por lo menos, más bello.

Groys observa que el arte activismo contemporáneo hereda las dos tradiciones contradictorias de la estética, la politización de arte y la estetización de la política. Es decir, al mismo tiempo que el arte activismo está intentando hacer algo mejor, está aceptando que el mundo ya ha fracasado. Sin embargo, ubica la fuerza del arte activismo contemporáneo justamente en este lugar de contradicción, porque traiciona nuestras expectativas y, a cambio, hace posible que imaginemos revoluciones radicales.

Me parece que muchos artistas, como he anotado arriba, se preocupan de que su práctica de arte activismo se convierta en “arte como diseño político”, porque esto le da un carácter de utilidad o instrumentalidad, más que involucrarse con el discurso y participar en las políticas desde las disciplinas o el eje vertical. Para entender las formas que toman la relación entre el arte y lo político, me gustaría destacar algunas instancias de la historia del arte.

Hubo varias instancias en la historia de América Latina donde los artistas tuvieron que repensar su relación con lo institucional y buscar otros contextos para dar sentido político a sus obras. En este sentido, me gustaría destacar el movimiento artístico que Nelly Richard denomina La Escena de Avanzada, compuesto por artistas visuales, poetas, literatos, críticos, entre otros medios. Richard analiza que La Escena de Avanzada surgió porque los artistas empezaron a construir lo político en formas que no siguen lo que planteó “el *arte del compromiso*, que responde al mundo ideológico de los 60 en América Latina [que solicitó] al artista poner su creatividad al servicio del pueblo y la revolución” (Richard 2009, párr. 3).

Mientras el arte comprometido fue instrumentalizado por el movimiento de la izquierda oficial (o tradicional), el arte de La Escena de Avanzada, que Richard ubica como

“izquierda renovada” (Richard 2007, 32), desafiaba tanto la izquierda tradicional como la oficialidad de la historia dominante (la dictadura). Los artistas de La Escena de Avanzada promovieron “desestructurar los marcos de compartimentación de géneros y disciplinas” (Richard 2007, 16) para abarcar la brecha entre la especialización artística/académica con los conflictos de la exterioridad social por tres ejes: politización del arte, radicalidad formal y de experimentalismo crítico (Richard 2009, párr. 11).

“Lo político” no solo tiene que comunicar asuntos sociales, sino la forma de cuestionar el poder dominante social o estético, o señalar “lo político”,⁶³ es decir, “una articulación interna a la obra que, desde sus propios medios y organización simbólica, reflexiona críticamente sobre lo social” (Capasso y Bugone 2016, 122). La Escena de Avanzada buscó resimbolizar lo social para desafiar tanto el poder de la dictadura como de las tendencias hegemónicas de la izquierda tradicional, usando el cuerpo y la ciudad como materiales artísticos desobedientes.

Por ejemplo, en su obra *Una milla de cruces sobre el pavimento*, Lotty Rosenfeld, una artista asociada con La Escena de Avanzada, pintó cruces con pintura blanca en la calle, encima de las líneas existentes que la divide. La historiadora y curadora argentina Andrea Giunta dice que esta acción se puede leer como “un gesto ritual [...] en relación al estado sacrificial del cuerpo bajo la dictadura” (Giunta en Fajardo-Hill y Giunta 2017, 32).⁶⁴

En una crisis no sólo de plena dictadura, “sino al quiebre de todo sistema de referencias sociales y culturales que, hasta 1973, garantizaba ciertas claves de entendimiento colectivo” (Richard 2007, 15), acciones como la de Rosenfeld reconfiguran cómo hacer la política, usando la corporalidad, el espacio y la temporalidad, para crear nuevos sistemas de referencias, pero desde el lenguaje del arte. Esto sería ejemplar del concepto “lo político en el arte” de Richard.

⁶³ La política se refiere al poder partidista (las instituciones gubernamentales, leyes etc.) mientras lo político se refiere a cuestionar las dinámicas de poder de la vida cotidiana. Lo político no solo se expresa en los temas que se tratan, sino en la manera en que se hacen visibles estas políticas cotidianas. Por ejemplo, si la idea de arte en Chile en el tiempo previo a, y durante la época de la Escena de Avanzada era el muralismo, o la serigrafía de afiches para el movimiento izquierda, los artistas de la Escena practicaron la política para cuestionar la suposición y usar métodos y signos distintos. También el uso de la ciudad misma de la Escena indicó una activación de espacio público como lugar de lo político, aunque sea no oficial.

⁶⁴ Traducción propia. Cita original: “a ritual gesture [...] in relation to the state of the sacrificial body under the dictatorship.”



Figura 26. Lotty Rosenfeld, Una milla de cruces sobre el pavimento.

Lo político en el arte también se encuentra en el arte de las mujeres de los años 60 a 80, en lo que Giunta llama “el giro iconográfico” (Fajardo-Hill y Giunta 2017, 29). Giunta señala que las artistas radicales, latinoamericanas y chicanas de estas épocas, inventaron un nuevo cuerpo que fue “desnaturalizado y despojado de la moral social y función biológica”⁶⁵ (Fajardo-Hill y Giunta 2017, 29) a través de cómo las artistas abordaron temas sobre la dictadura, la maternidad, la identidad y el género entre otros.

La politización del cuerpo desde lo estético “hizo posible concebir nuevas maneras de abordar las representaciones del cuerpo [femenino o feminizado]”⁶⁶ lo que permitió y promovió lo que Giunta describe como “una emancipación estética” (Fajardo-Hill y Giunta 2017, 33). Como no fueron admitidas en el canon, el único recurso que tuvieron fue cuestionarlo y repolitizar sus propios lugares y reivindicar sus estéticas.

La politización del cuerpo femenino o feminizado está atrapada en una difícil paradoja, ya que se trata de un cuerpo cargado de sentidos y sumamente político. La masculinidad y el patriarcado dependen de los sentidos que representa el cuerpo femenino para establecer su superioridad, y crear una jerarquía sexo-genérica donde lo masculino-blanco-cis-heterosexual tiene el poder de subyugar a los otros. A pesar de que está bastante claro que el cuerpo femenino es un ente político, como señaló Diana Gardeneira también, el mismo patriarcado intenta despolitizarlo, asignándole a los espacios domésticos y privados, como el hogar para romper la conexión del cuerpo femenino con la esfera pública y por extensión, con lo político.

⁶⁵ Traducción propia. Texto original: “denaturalized and stripped of social morality and biological function.”

⁶⁶ Traducción propia. Texto original: “made it possible to conceive new ways of addressing representations of the body.”

Por lo tanto, nace la consigna feminista famosa de “lo personal es político” para reivindicar lo político de lo personal, lo privado y lo presuntamente “femenino”. Si el espectáculo de la protesta en la calle es una interpretación masculina de hacer lo político, hay resistencias más sutiles y cotidianas que hacen las personas desde ámbitos privados o domésticos, como hemos visto en la “activación política” de la lavandería pública en el caso de *Calzones Parlantes*, o como las Madres de Plaza Mayo reclamaron la maternidad como su lugar de enunciación política sobre las desapariciones. Las artistas y el colectivo investigados acá presentan formas de resistencia donde las mujeres y personas marginadas pueden participar, denunciar, sanar y compartir para crear solidaridad e imaginar un mundo mejor juntas, politizando esferas y temáticas designado a lo privado o lo apolítico por el sistema patriarcal.

La participación también fue clave para el arte de los años 60/70. Yo pienso que la participación es parte de lo estético de estas obras o proyectos. El participante ofrece su contribución al proyecto u obra para completar el trabajo, no solamente dándole un componente visual o estético, sino su subjetividad también. Pero en este aspecto de la participación reside mucha tensión en términos del arte activismo: La tensión entre el ser visto y ser explotado. Nadie quiere ser instrumentalizado para el fin de un proyecto de otros, y por eso me parece importante que las artistas activistas no solamente pidieron la participación sino también la colaboración. Sobre esta tensión con respecto a la participación, haré una explicación en los siguientes párrafos.

El arte activismo, por su naturaleza de tratar con temas marginalizados o que afectan a poblaciones subalternizadas,⁶⁷ involucra la participación de gente que, a menudo, viven en condiciones precarias, vulnerables o de alta discriminación, entre otras posibilidades. Por lo tanto, su participación en el arte activismo, muchas veces sin remuneración, abre un debate sobre si el proyecto de arte activista es una forma de explotación laboral enmascarada en el discurso de la participación.

⁶⁷ Es cierto que no todo el activismo tiene que ver con tales poblaciones. Tomando en cuenta la definición de activismo que establecí para esta tesis, “acciones con conciencia y propósito que conduzcan hacia alguna transformación social, político o cultural”, los cabilderos que luchan por recortes de impuestos para los ricos o desregulación de industrias, o los evangélicos también, son activistas en su propio derecho. No obstante, en el contexto de esta investigación, la presunción será que las artistas activistas trabajan con gente subalternizada.

Esta tensión surge especialmente cuando los participantes están directamente invitados o seleccionados por el artista mismo, y el proyecto es de larga duración, por ejemplo, en los casos de Diana Gardeneira y Andrea Zambrano Rojas, donde las artistas pidieron que las personas de ciertos sectores o comunidades participen y acompañen un largo proceso de creación. Mientras tanto, la tensión es menos, hasta casi no existente, en obras o proyectos en que un público general está convocado y se juntan por su propia voluntad, como en el caso de *Un violador en tu camino* de Lastesis, donde los participantes llegaron para formar parte únicamente de la presentación de la performance, y no participaron en el proceso de crearla. Sin embargo, tiene semejanza con los proyectos de Diana y Andrea en el sentido de que la obra final está hecha colectivamente y que la importancia yace en el hacer colectivo.

Aunque prefiero no detenerme tanto en Bishop, sus críticas dan un punto de apertura para pensar en las particularidades del arte activismo, especialmente su dimensión participativa o colaborativa. Su crítica central es sobre el *giro ético* del arte participativo, que privilegia el proceso e intencionalidad sobre una crítica de lo estético, donde el proceso significa lo colaborativo y la intencionalidad se refiere a la “humilde falta de autoría”⁶⁸ del artista (Bishop 2012, Loc. 524). La ética de este giro radica en “una colaboración consensuada [que está] valorada por encima del dominio artístico y el individualismo”⁶⁹ (Bishop 2012, Loc. 458).

Bishop concluye que el giro ético, de lo procesual y colaborativo, surge para combatir o subvertir el mercado capitalista del arte, que requiere lo contrario, es decir lo individual y la obra-producto final para generar valor. Es verdad que también estas cosas motivan el hacer colectivo, sin embargo, realmente pierde el punto más importante de trabajar en colectivo. Este punto es la producción de conocimiento y subjetividades juntas, entre artista y participantes, que culmina en una voz colectiva.

Cuando hay metodologías conscientes por parte de las artistas (como es el caso de las artistas con las que trabajo en esta tesis), el papel del participante pasa a ser más que un mero sujeto pasivo, puesto que se convierte en un colaborador, y esta relación conduce hacia una producción conjunta de conocimiento. En vez de una experta que entra en una comunidad para investigar y producir un estudio bajo su nombre, o la artista a la que invitan y dirigen

⁶⁸ Traducción propia. Texto original: “humble lack of authorship”.

⁶⁹ Traducción propia. Texto original: “Consensual collaboration is valued over artistic mastery and individualism”.

participantes para crear una obra o realizar un proyecto, lo colaborativo (con consciencia) permite que el conocimiento se produzca colectivamente, reconociendo una variedad de subjetividades que tienen papeles en este proceso.

Entonces, la verdad es que el arte activismo involucra una participación de lo político que va más allá de una contribución de tiempo y cuerpo, y entra en una dimensión de lo *colaborativo* o de la colectividad.

Quiero resaltar la importancia de esta distinción de la participación y la colaboración: la participación puede ser que un individuo siga algún patrón o instrucción dado por el/la artista, para que la obra se acabe de una forma planificada por el/la artista. Mientras que la colaboración toma un papel de producción de conocimiento conjunto, además de desjerarquizar los roles.

Entonces no es simplemente una dicotomía entre lo individual y lo colectivo o colaborativo, sino cómo vamos a desjerarquizar las interacciones en los procesos artísticos para subvertir la institucionalidad del arte desde lo político.

Hemos visto que este concepto de desjerarquización ha sido importante a lo largo de esta tesis desde perspectivas feministas. Lo difícil de requerir a les artistas que toman en cuenta la dimensión estética es que se supone que “lo estético” es un elemento que queda por fuera para escoger e incluir al otro y su subjetividad dentro del proyecto o el producto final. Pero, desde la perspectiva que propongo, el proceso y la participación ya son elementos estéticos porque vienen directamente de las subjetividades de los participantes. La estética no es exterior a la subjetividad, sino interior a ella.

Además, en vez de pensar que lo estético es algo que podemos observar visualmente, Andrea Zambrano Rojas propone que lo corporal nos da una experiencia estética también. Dice, “...el disfrute estético, como irte al mar y meterte en el agua. Eso es un goce estético. Es del cuerpo. No se va a escribir en un libro sobre la estética y el arte, pero es una experiencia estética” (Zambrano Rojas 2020, entrevista personal; ver Anexo 2). Entonces, no pensamos en lo estético solamente como un elemento de signos compartidos o visuales, sino que es corporal y, por lo tanto, subjetivo. Mi propuesta, acompañada de las artistas con las que he trabajado, es que lo estético construye nuestras subjetividades, y nuestras subjetividades construyen lo que es estético para cada una de nosotres.

3. Las historias contrahegemónicas

El otro papel del arte es existir como un archivo/documento que refleja lo que sucedió en su época. Según Antonio Gramsci, cuando un momento o un acontecimiento prevalece sobre los demás, dando una personalidad a ello, representa “el pico histórico”. Pero esto presupone una jerarquía entre los acontecimientos y las personas que logran ser reconocidas por representar el pico, y a los que están considerados “el otro”, o de menor importancia (Gramsci 1999, 164). Gramsci plantea la pregunta de ¿a quién está permitido definir o representar el momento?, discutiendo que “un momento socio-histórico dado nunca es homogéneo; al contrario, es rico en contradicciones”⁷⁰ (Gramsci 1999, 163). Es decir que una época nunca puede ser definida por un solo ícono, e intentarlo reduce la complejidad y riqueza de las contradicciones y, sobre todo, resulta soportando una historia hegemónica.

A pesar de los precisos apuntes de Gramsci, el pico histórico, exacerbado por la cultura de las celebridades, y empujado en parte por la emergencia de las redes sociales, sigue siendo representado por “un gran artista”, o un puñado de grandes artistas: los impresionistas, Picasso, Guayasamín, Warhol, Murakami. Pero Gramsci advierte que los grandes artistas terminan siendo un individuo que adquiere una atemporalidad y “las características propias de este individuo se atribuyen a toda una época”⁷¹ (Gramsci 1999, 168).

Es cierto que cuando hablamos de arte estadounidense solemos pensar en expresionismo abstracto o pop art, como si fueran los únicos movimientos artísticos que sucedieron en la posguerra, cuando en realidad es una muestra particular de Nueva York, que ni siquiera puede representar todos los cincuenta estados. Es lo mismo en cuanto a Oswaldo Guayasamín, que hasta ahora representa “el arte ecuatoriano” dentro y fuera del país, o Takashi Murakami con su estilo inspirado por el manga,⁷² que llevó a una subcultura

⁷⁰ Traducción propia. Texto original: “a given socio-historic moment is never homogenous; on the contrary, it is rich in contradictions”.

⁷¹ Traducción propia. Texto original: “Features peculiar to this individual are attributed to an entire age.”

⁷² Un estilo de comics en Japón que tiene una larga historia. Como parte de la cultura, es muy apegado a la vida cotidiana japonesa, disfrutado por muchos sectores sin importar la clase social, sin embargo, siempre había sido categorizado como una subcultura dentro de la cultura japonesa. Pero en estos 20 años se ha convertido en una gran industria global que genera mucho lucro, incluso el gobierno comenzó a aprovechar la cultura del manga para generar una imagen pública del país, dependiendo de los mismos estereotipos que el mundo occidental ya tiene de Japón, en cierta medida abrazando el orientalismo.

japonesa al *mainstream* global que, podría agregar, resultó en generar nuevos estereotipos sobre la cultura y el arte japonés alrededor del mundo.

Ni siquiera tengo que decir que los grandes artistas que representan el pico histórico tienden a ser hombres, por mayor parte cis-heterosexuales y de raza privilegiada en su contexto social. Entonces la historia o narrativa construida a través de sus trabajos, sería una de los poderosos y privilegiados que invisibiliza otras historias, luchas, intereses e inquietudes de gente que no pertenece a grupos con quienes los grandes artistas se identifican.

Gramsci concluye que los artistas menores, con la condición de que son conscientes y auto-críticos, pueden mostrarnos las dialécticas, contradicciones y diferencias de una cultura particular. Los artistas menores (aunque yo no necesariamente los llamaría así) están construyendo y mostrando otras historias que no son de menor valor a la cultura y, de hecho, pueden completar y complejizar la gran narrativa hegemónica creada por los grandes artistas.

Las artistas ecuatorianas de esta investigación están haciendo justamente esto, construir las historias ocultas por las narrativas hegemónicas del país, registrando las voces de las personas, sobre todo las mujeres, que con demasiada frecuencia se quedan fuera o en los márgenes de la cultura. Esta investigación se ha planteado dejar en evidencia que hay otras formas de hacer el arte que sucede en Ecuador, estéticas populares y corporales que encuentran su lugar en el discurso e intereses de género dentro de las luchas sociales que también deben tener un lugar de importancia.

La falta de reconocimiento de estas “artistas menores” tiene sus consecuencias. Una de mis inquietudes que inspiró el tema de esta tesis fue la omisión de artistas ecuatorianas en la exposición colectiva, “Radical Women: Latin American Art 1965-1980” curado por Andrea Giunta y Cecilia Fajardo-Hill, antes mencionadas. Aunque el marco curatorial es bastante amplio, incluyendo un periodo que engloba casi tres décadas, una geografía grande y una temática que puede tener una gama de interpretaciones, ni siquiera una sola artista ecuatoriana pudo entrar en la curaduría.

La premisa fue “mujeres radicales”, lo que implica que las artistas tenían que haber hecho obras que fueran contrahegemónicas al canon patriarcal. Por lo tanto, más que una falta o insuficiencia en la investigación de las curadoras (dado que, la investigación curatorial sucedió en el transcurso de aproximadamente 7 años, que no es poco tiempo), esta “mancha blanca” apunta a causas más serias. Sería demasiado fácil culpar a las dos mujeres a cargo,

antes que dirigir nuestra atención a las causas estructurales que explica por qué ninguna mujer entró en la curaduría. Esto abre la posibilidad de que pensemos en que ni siquiera haya archivos sobre artistas mujeres en el Ecuador para que las curadoras pudiesen haber investigado.⁷³

No es sorprendente que haya una completa falta de archivos de artistas ecuatorianas radicales, dado que el arte en el país⁷⁴ ha privilegiado al hombre y permitido que ellos construyan la narrativa del arte ecuatoriano. Las artistas activistas feministas están cuestionando tales narrativas hegemónicas, y trabajan para crear historias basadas en la realidad de cuerpos marginalizados, para causas que enfrentan comunidades subalternizadas. Por ende, sus trabajos son subvalorados y pocos reconocidos dentro de la cultura *mainstream*, resultando en un desconocimiento de grandes franjas de la historia de las experiencias de los cuerpos marginalizados.

4. Creatividad como rebeldía

Estamos viviendo en un momento donde el estado de excepción se ha convertido en permanente. Existimos bajo un régimen basado en una suerte de una ruptura perenne. El Estado se aprovecha de cualquier ruptura social o caos, ya sea levantamientos del pueblo o desastres ambientales, financieros, etc., para justificar la ejecución de políticas cada vez más corruptas, autoritarias y neoliberales. Ahora, lo obvio es que se ha aprovechado de la condición de la pandemia de la COVID-19 para instituir leyes y normas que multiplican el caos, la corrupción y generar miedo entre la gente.

Encima de esta condición vulnerable, el Estado exige obediencia y adaptación de toda la sociedad. Cualquier acción vista como desobediente o inadaptada es un peligro al orden

⁷³ El trabajo de construir archivos sobre el arte de las mujeres en Ecuador está en marcha. El colectivo La Emancipada (Ibeth Lara Pazmiño, Tania Lombeida Miño, Pamela Pazmiño Vernaza) se fundó en el 2009 para investigar y dar plataforma a las artistas mujeres del país. Han presentado varias exposiciones colectivas, la más reciente en 2018 en el Centro del Arte Contemporáneo. (Leer más: https://mujeresmirandomujeres.com/la-emancipada-arte-mujeres-ecuador-ame/?fbclid=IwAR3EYeHy4_-wPZUMxnSw9s371NGuYpsQiAllzXI6VohGw_ypq_H4gJ2pR1s)

⁷⁴ Hay que agregar que esto no es único al Ecuador, sino común en toda la historia del arte mundial. La narrativa ha sido construida por hombres para hombres que crearon el canon del arte. Pero desde la segunda mitad del siglo XX, había muchos estudios y ensayos que han presentado historias marginalizadas en el arte. En cuanto a las artistas mujeres, un potente y convincente argumento fue propuesto por Linda Nochlin en los setentas, en un ensayo con el título “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (*Why have there been no great women artists?*)

excepcional y sospechoso de ser un potencial enemigo (Garcés 2020, 120). Garcés señala que esta forma de control sobre la población conduce a la sociedad hacia un *mundo único* (no confundir con el otro concepto introducido por ella de *mundo común*), que “no se construye desde la reciprocidad, sino desde la exclusión, represión o invisibilización de todo lo que no cabe en su proyecto” (Garcés 2020, 112). En el mundo único, no hay cómo existir fuera de las condiciones y normas que dicta el Estado.

Esto hace eco de lo que Nelly Richard ha apuntado en su ensayo “Lo político en el arte: arte, política e instituciones” (2009). Ella reconoce que, en tiempos anteriores, la noción de *distancia* ha sido crucial para hacer críticas (similar a lo que Foster discutió en cuanto a una *distancia reflexiva*). Pero también trae a colación el punto que “ya no habría externalidad al sistema capitalístico⁷⁵ porque el sistema mismo es pura contigüidad y promiscuidad de signos cuyas ramificaciones de poder y mercado lo invaden todo” (Richard 2009, párr. 22). Esto plantea el desafío: En una condición de ruptura perpetua y sin la posibilidad de existir afuera del sistema capitalístico, ¿les artistas pueden seguir creando rupturas con potencia desde dentro del sistema, como hacían en tiempos pasados? Y ¿cómo lo pueden hacer?

Richard propone que sí, tal cosa es posible, y dice, “[si] bien ya no contamos con un exterior puro a la economía global, hay brechas e intersticios dentro de su lógica que pueden ser usados para contraponerse a los tráficos de signos del capitalismo cultural” (Richard 2009, párr. 22). Entonces, no es tanto que les artistas están haciendo rupturas en la sociedad en el sentido de los vanguardistas de otras épocas, sino que están buscando formas, tal vez más sutiles, para comprometerse con el poder crítico. Es decir, si la categoría de *arte y lo político* fue “una relación de exterioridad entre la serie ‘arte’ (un subconjunto de la esfera cultural) y ‘la política’ como totalidad histórico-social; una totalidad con la que el arte entra en comunicación, diálogo o conflicto” (Richard 2009, párr. 23), ahora ya no podemos pensar así, como si el arte fuera autónomo de los sistemas sociales y políticos.

Esto nos lleva a pensar más por el camino de *lo político en el arte*. Para pensar en este concepto, me gustaría traer una propuesta del colectivo boliviano Mujeres Creando, que se llama *creatividad rebelde*. Danitza Luna, integrante del colectivo, argumenta que tenemos que acabar con esta categoría e identidad de “arte” y hablar más bien sobre la creatividad.

⁷⁵ *Capitalístico* es una palabra usada por Nelly Richard aludiendo a la propuesta de Félix Guattari de este término, relacionado con subjetividades atravesadas por el deseo promovido por el capital, aun cuando no vivan en sociedades capitalistas.

Mujeres Creando trabaja “desde la creatividad con una visión política [y] rebelde” (Pen America, 2020). Consideran la creatividad como “una cualidad universal que tiene que ver más con las sensibilidades, las rabias, los dolores, las impotencias y sobre todo con la rebeldía” (Pen America, 2020), por lo cual, la creatividad tiene mucho que ver con el feminismo.

No obstante, ella no quiere decir que la creatividad está puesto al servicio de la causa. Mujeres Creando cree que el feminismo y la creatividad tienen una relación mucho más potente que la de una causa y un servicio. Al hacer cosas como hacer propuestas o respuestas creativas, “[están] creando otras realidades de la realidad hegemónica que intenta decirnos todo el tiempo una sola verdad...” (Pen America, 2020). Esto se puede relacionar con lo que ha dicho la artista Andrea Zambrano Rojas sobre cómo la performance queda en nuestras subjetividades, y esto conduce a una subjetividad o referencia en común, que puede ir en contra del imaginario hegemónico y ayudarnos a actuar juntas o levantar una voz colectiva.

Las artistas investigadas reconocen este estado de excepción que siempre viven los cuerpos marginalizados. No quieren adaptarse a esta falsa normalidad de la violencia. Es decir, su forma de solucionar el problema no es buscar cómo pueden adaptarse o colaborar con el sistema, sino desobedecer, crear rupturas y hacer incómoda la condición de esta normalidad de excepción. Por lo tanto, el arte y la creatividad son maneras no solo de expresarse, sino de desobedecer colectivamente. Decir, con voces diversas, y sin embargo unidas, que no vayamos a adaptarnos a ninguna violencia.

5. Sentirte humana

Cuando miramos el panorama grande, las artistas activistas están involucrándose, esencialmente, “en la lucha para destruir y superar ciertos sentimientos y creencias, ciertas actitudes hacia la vida y el mundo”⁷⁶ (Gramsci 1999, 163). Es una lucha para crear una nueva cultura y sociedad, y, si estamos siendo ambiciosos, una nueva civilización, como diría Gramsci. Para aspirar a algo nuevo o diferente, se requiere entender y confrontar la realidad actual y los desafíos que plantean amenazas u obstaculizan la meta de una nueva civilización.

⁷⁶ Traducción propia. Texto original: “in the struggle to destroy and overcome certain feelings and beliefs, certain attitudes towards life and the world”.

Marina Garcés plantea un concepto que va más allá de los modelos tradicionales de la politización del arte, representar (documentalismo) o transformar (activismo), y aborda cómo tratar con la realidad. Ella lo llama “honestidad con lo real” y lo describe como “la virtud que define la fuerza material de un arte implicado en su tiempo” (Garcés 2013, 68).

Ella continúa señalando un aspecto importante y clave de la honestidad. La honestidad ejerce una violencia, “hacia uno mismo porque implica dejarse afectar y hacia lo real porque implica entrar en escena” (Garcés 2013, 69). Sobre este *dejarse afectar*, no puedo decirlo mejor de lo que Garcés ya lo hace, entonces me gustaría presentar una cita textual larga:

Dejarse afectar no tiene nada que ver con cuestiones de interés, puede ir incluso en contra del propio interés. No hay nada más doloroso e irritante que escuchar a un artista o a un académico presentando sus «temas», siempre con la apostilla: «me interesa...» «estoy interesado en...» los suburbios, por ejemplo. ¿Cómo le pueden interesar a uno los suburbios? O le conciernen o no le conciernen, o le afectan o no le afectan. Ser afectado es aprender a escuchar acogiendo y transformándose, rompiendo algo de uno mismo y recomponiéndose con alianzas nuevas. Para ello hacen falta entereza, humildad y gratitud. (Garcés 2013, 69-70)

Las artistas y el colectivo nunca hablaron de interés en las entrevistas realizadas. A ellas no les interesa la violencia machista. Para nada. Ellas desean, más bien, nosotras deseamos que no haya ninguna violencia en la vida. Sin embargo, la violencia ha sido y sigue siendo parte de la vida cotidiana, que no podemos escapar.

Cuando le pregunté a Andrea Zambrano Rojas cómo decide qué luchas quiere librar, respondió: “las luchas de las mujeres, en contra de la violencia, es algo que me atraviesa tan corporalmente y tan vivida. Es algo tan personal y por eso también, he decidido” (Zambrano Rojas 2020, entrevista personal; ver Anexo 2). De manera similar, Diana Gardeneira también ha trabajado en el feminismo, específicamente sobre temas de violencia y acoso, poniendo su cuerpo con gran dedicación, desde 2016.

El arte activismo no ve los problemas sociales como asunto de técnica (por ejemplo, “si este grupo clase con bajos recursos solo tuvieran habilidades empresariales, resolverían sus problemas”) sino como problemas que son fundamentalmente políticos y estructurales que tienen que ver con sistemas coloniales, racistas, sexistas, y clasistas. Les artistas activistas no esperan que sus proyectos o intervenciones en sí van a solucionar el problema. Las artistas y el colectivo de esta tesis se dan cuenta de la voz de lo político que todos tenemos

y realizan proyectos y acciones que dan una plataforma para levantar las voces, a través de modos visuales y artísticos.

El cambio social en una democracia “requiere una interacción sostenida entre el estado y una sociedad civil vigorosa”⁷⁷ (Spicer, Ganz y Kay 2018, párr. 17). El arte activismo no busca reemplazar servicios o programas públicos para solucionar un problema social. Siempre trata los problemas como políticos, y emplea la voz colectiva de una ciudadanía para actuar, presionar, hacer responsables a los poderes, denunciar y cambiar el mundo.

Por lo tanto, el arte activismo conduce hacia un cambio desde “la distancia correcta a la proximidad correcta” (Garcés 2013, 74). Si Foster aboga por una distancia crítica y reflexiva entre el artista-etnógrafo y el sujeto, Garcés dice que esto no permite que uno sea más exigente y honesto para involucrarse en la escena. ¿Cómo uno va a dejarse afectar desde una distancia reflexiva? Mejor dicho ¿Cómo uno reflexiona sin dejarse afectar?

Garcés apunta que “el poder hoy neutraliza [la transformabilidad de la realidad] constantemente, cuando nos hace vivir, como si no estuviéramos en el mundo: vidas autorreferentes, privatizadas, preocupadas, anestesiadas, inmunizadas” (Garcés 2013, 74). Este poder de hoy son las ideologías del neoliberalismo capitalista, que han contaminado todo el ámbito socio-político, desde la erosión de la política pública hasta una nueva ola de técnicas de “*self-help*” (auto ayuda) que supuestamente nos ayudará a resolver cualquier problema relacionado con nuestra carrera, salud o relaciones. Nos aíslan e intentan romper lazos que son bases de lo comunitario. Nos entran en un ciclo de producción y vida precaria para no poder involucrarnos con el mundo. Dejarse afectar es demasiado trabajo cuando ya estamos cansados al punto de ser anestesiados.

Cuando veamos lo que está en riesgo, cuando nos dejemos afectar por la realidad y cuando seamos brutalmente honestos con ella, nos daremos cuenta de aquello que es importante en el arte activismo. Lo estético, sí. El proceso ético y creativo, sí. La experimentalidad, sí. Pero, lo más importante es encontrar la voz⁷⁸. No solamente una voz

⁷⁷ Traducción propia. Texto original: “requires sustained interaction between the state and a vigorous civil society.”

⁷⁸ Encontrar la voz tendría que ser entendido aquí más allá de su sentido literal como una metáfora de encontrar un lugar propio y genuino de enunciación (individual y colectiva) y de expresión desde el cuerpo todo.

propia sino una voz colectiva y desjerarquizada. Confrontar los problemas colectivamente, para hacer demandas que solucionen problemas profundamente políticos y estructurales.

Estamos cansadísimas, pero aun así, queremos dejarnos afectar, no ser anestesiadas, adormecidas por el dolor de los demás, y nuestro propio dolor. Las marchas, las exposiciones colectivas, las intervenciones en el espacio público, el reunirse para conversar. Todo es parte de reencontrar nuestras voces y levantarlas a pesar del peligro, rabia y cansancio. Y afirmar juntas: “Nos tienen miedo porque no tenemos miedo”.

Quiero dejar las siguientes palabras de Andrea Zambrano Rojas porque encapsula bien el por qué hacemos activismo, además desde el arte, a pesar de todos los desafíos e incertezas:

No es que estamos construyendo cosas para exponerlas en el museo, o sea, como que el fin no es la obra. El fin tampoco sería el proceso en este caso, aunque es muy importante, dijimos. Uno de los fines es la propia liberación como ser humano. Sentirte que puedes hacer cosas, sentir que tienes tu comunidad. Sentirte humana. (Zambrano Rojas 2020, entrevista personal; ver Anexo 2)

Conclusiones

La empatía es el núcleo de cualquier gran arte.⁷⁹
(Patricia Cronin 2020)

El arte no existe en un vacío, ni se separa del resto de la sociedad. Existe en un contexto, en un continuo, en un tiempo histórico que a su vez crea nuevos contextos, extiende el continuo, hace historias, presenta futuros. No obstante, hay ciertos momentos cuando los artistas están más conscientes de la relación entre su práctica y la sociedad, y activamente generan estos vínculos. Foster lo llama el giro etnográfico, donde la frontera entre los campos del arte y la antropología están cruzados por artistas que se imaginan a sí mismos como etnógrafos.

El arte activismo se puede ubicar en este linaje del giro etnográfico, especialmente cuando tomamos en cuenta que el sujeto principal del proyecto es el tema socio-político que involucra públicos o grupos particulares. Sin embargo, al contrario de la distancia crítica entre el artista y los sujetos descrito por Foster en su teorización del giro etnográfico, propuse que en el arte activismo feminista rara vez hay distancia entre las artistas-activistas feministas, su público y el tema. Más bien, las artistas dialogan con gente y temas que no solamente les interesan, sino que las atraviesan.

En esta investigación, los tres casos estudiados trataron con la violencia machista, un tema que las artistas ecuatorianas y el colectivo chileno abordan en sus contextos particulares y sus lugares de enunciación propios. En cada una de sus prácticas, hay un enorme énfasis en poner el cuerpo, lo que les permite desafiar la idea de que la artista es un ente fuera de la situación, solo entrando para hacer su proyecto o manifestación por fines artísticos. Las artistas activistas feministas ponen sus cuerpos, exponiendo sus vulnerabilidades y tratando la situación con toda la honestidad de personas en la lucha.

⁷⁹ Traducción propia. Cita original: "Empathy is at the core of any great art" (Cronin 2020). Ponencia presentada por la artista visual Patricia Cronin en Brooklyn Rail. "Curatorial Activism with Maura Reilly", en la serie Common Ground, Nueva York, 17 de septiembre de 2020.

Las artistas ecuatorianas Diana Gardeneira y Andrea Zambrano Rojas abordan el tema de la violencia machista hacia las mujeres en distintas ciudades de Ecuador, Guayaquil y Quito respectivamente, pero ambas desde el enfoque y metodología feminista. En ambos proyectos los procesos del diálogo y el hacer colectivo son claves para la realización del proyecto y lo estético.

Para su proyecto *Yo sí te hago todo*, Diana se reunió con varios grupos sociales como el público que viene a centros culturales, mujeres y adolescentes privadas de libertad y transeúntes en los espacios públicos entre otros, para llenar una tela grande con pequeñas telas coloridas mientras conversaban sobre la violencia que han experimentado en sus vidas. El proceso llevó aspectos de aprendizaje, cuidado, creación y sanación para los participantes.

Andrea Zambrano Rojas realizó su proyecto *Calzones Parlantes* en 2011 con mujeres del barrio La Venecia en el sur de Quito. Ella vio su papel como artista como alguien que puede presentar herramientas a las mujeres para que encuentren sus voces para contar sus propias historias de violencia, dolor, rabia, alegría y esperanza. La artista enfatiza el hacer colectivo y el reconocimiento del trabajo de las mujeres participantes, que viene desde una consciencia de desjerarquizar los roles tradicionales en el arte y valorar cada parte del proceso, los involucrados y los estéticos.

El colectivo Chileno Lastesis estrenó su performance *Un violador en tu camino* en noviembre de 2019 durante el levantamiento popular en Chile e inmediatamente su performance resonó en todo el mundo. La intervención, a la vez manifestación política y performance artística, destacó la importancia de la corporalidad y visualidad en el activismo, que los movimientos feministas han demostrado muy hábilmente. El uso de las redes sociales abrió caminos para el compartir entre colectivos feministas, disidencias y socializar el problema de la violencia patriarcal.

Los tres casos demuestran cómo las artistas feministas están construyendo nuevos lenguajes y metodologías para que el arte activismo sea vital en sus contextos. También evidencian el largo camino del arte activismo feminista y cómo ellas reflexionan en esta historia, dialogando con discursos pasados y presentes, para ubicarse en un linaje del movimiento histórico.

Las cifras sobre la violencia machista contra cuerpos minorizados ya existen, pero obviamente no están generando ningún cambio en sí mismas. Las cifras no ayudan a la gente

a entender, ni conmueven. Son proyectos como el de Diana que da forma al asunto sin forma. El arte activismo cambia lo que puede ser visto en público.

Lo más importante de los tres casos, *Yo sí te hago todo*, *Calzones Parlantes* y *Un violador en tu camino* es que juntan a la gente y colectivizan sus voces y experiencias como un factor que busca luchar y desquebrajar las jerarquías impuestas injustamente por el patriarcado capitalocentrista. No puedo enfatizar esto lo suficiente. La pedagogía de la crueldad difundida por el sistema capitalista, el patriarcado y el Estado, intenta romper los lazos afectivos y comunitarios. Quieren romperlas porque justamente saben que hay fuerza en lo comunitario. El Estado sabe, y por eso Carabineros de Chile teme que Lastesis logre dar apertura a nuevas comunidades enormes. Por eso la policía ecuatoriana lanzó bombas lacrimógenas a la zona de paz durante el paro nacional de octubre 2019. El poder y las autoridades saben que el pueblo unido jamás será vencido.

Hay críticas sobre que la idea de “comunidad” ha sido cooptada por el neoliberalismo, que nos intenta engañar con una versión de comunidad que “no busca construir relaciones sociales sino erosionarlas”⁸⁰ (Bishop 2012, loc. no. 340), principalmente por reemplazar políticas públicas con iniciativas “comunitarias” que dependen en gran medida de filantropía y sectores privados o individuales, esencialmente erosionando el sector público y la participación ciudadana. Las artistas activistas feministas contrarrestan la comunidad neoliberal con la idea de que lo comunitario es la base para unirse y reconocer la pluralidad de las voces y, no obstante, trabajar juntas para construir una voz colectiva para hacer demandas al sistema social.

En estas comunidades construidas, y a veces temporales, no se buscan soluciones per se, más bien buscan formas de compartir, discutir, crear y no solo comprometerse sino dejarse afectar, poniendo sus cuerpos, por algún fin en común, valorando los lazos afectivos y metodologías feministas de la corporalidad. Durante estos procesos, estas comunidades encuentran maneras de hacer sus demandas al Estado, al sistema patriarcal y a la sociedad machista mientras construyen sus propias alternativas para sobrevivir. El neoliberalismo se ha aprovechado de la idea de “comunidad” para debilitar las políticas públicas, pero las

⁸⁰ Traducción propia. Cita original: “the neoliberal idea of community does not seek to build social relations but rather to erode them.”

comunidades que se construyen a través del arte activismo feminista buscan, como comentaron Lastesis, mover lo macro-político desde lo micro-político.

Me di cuenta que antes de empezar mi investigación, el enfoque ha sido en el arte como el sujeto de mi estudio. Cuando comencé mi investigación, quedó muy claro que me había equivocado al pensar que era el arte en sí mismo lo que era activista, o si fuera el arte lo que estaba generando el cambio ya que tanto el arte como la imagen solo son un medio. Realmente, quienes tienen el poder de conmover a otros y promulgar el cambio son los artistas detrás de la obra, la gente que participa, y todos los agentes que exponen sus cuerpos y vulnerabilidades a pesar de los riesgos y peligros. El desplazamiento de agencia desde los cuerpos reales que están tomando la acción al arte mismo, era en sí mismo poner el arte en un pedestal como algo alejado de la vida.

De vez en cuando, estamos sacudidos por los estudios que dan las predicciones y el análisis sobre qué trabajos se volverán obsoletos por la automatización y tecnología de inteligencia artificial (AI). Los trabajos nombrados en esos estudios suelen ser trabajos de fabricación, o trabajos que pueden ser más eficientes con el uso de algoritmos. Los más pesimistas predicen que la mayoría de trabajo en nuestra sociedad estarán reemplazados por nuevos avances de tecnología en el futuro cercano.

A pesar de esta predicción, una de las únicas cosas que se escapa del reinado de la tecnología y AI, es la creatividad. Las máquinas no pueden ser creativas, ni los algoritmos pueden generar ideas creativas, mucho menos ser rebeldes porque su naturaleza es seguir los patrones establecidos por el sistema. Por esta misma lógica, esta tecnología no puede idear soluciones creativas para problemas actuales. Las máquinas no pueden inspirar a la comunidad, ni alentar el compartir, ni valorar lo afectivo, ni movilizar el poner el cuerpo. Por eso hacemos el activismo a través del arte: porque el arte y la creatividad son capacidades reservadas para los seres vivos, y por lo tanto nos hacen humanos.

En un mundo donde el capitaloceno nos ha convertido en máquinas, medidas solo por la productividad y lucro generado, o en meros consumidores, el arte y la creatividad nos permite dar cuenta de que somos humanos. Nos permite actuar en maneras humanas. Nos recuerda que nuestro valor no depende en cuanto podamos generar y ser útiles para el sistema capitalista-consumista. Nos estamos liberando. Nos sentimos vivos y recuperar nuestra capacidad de empatizar.

A la vez, sin los cuerpos vivos, no hay arte. La relación entre el arte y la vida o el cuerpo humano es una simbiosis donde el uno es necesario para el otro. El arte, el cuerpo y la vida son políticos. Aunque venimos de distintas procedencias, diferentes preocupaciones políticas, cuerpos o estéticas es posible compartir y tener empatía si entramos en la escena y nos dejamos afectar las realidades. Diana, Andrea y Lastesis hicieron justamente esto: se fueron más allá del “interés” personal y arriesgaron sus propias vulnerabilidades para exponerse frente a su comunidad. Ellas proporcionaron un espacio seguro para sus compañeras y compañerxs, y ofrecieron las herramientas desde las artes que tuvieron para levantar las voces juntas.

Sobre el trabajo colectivo de Mujeres de Frente, Andrea dice:

Nosotras como Mujeres de Frente trabajamos con 15 mujeres, luego 30, y ahora hay una red de 60 personas. Es poquito en relación al mundo, a la población de empobrecida, del mundo de desposeída y tal. Pero si te pones a pensar en cada vida de esas mujeres, es muchísimo. [...] Ya son mundos que se están cambiando. [...] una persona es un mundo...”. (Zambrano Rojas 2020, entrevista personal; ver Anexo 2)

Somos pequeños mundos, cada uno, una y une, con nuestras propias historias. El arte activismo, que hemos visto a partir de las artistas activistas en esta investigación, apoya que las voces cuenten estas historias diversas, difíciles y potentes. Cuando pensamos en “cambiar el mundo” parece una tarea de una magnitud inalcanzable. Pero con cada acción, cada compartir y cada historia contada, se están cambiando los mundos dentro de nosotres.

Los feminismos nos enseñan que estos cambios pequeños junto con el fortalecimiento de las subjetividades son valiosos y significativos porque es desde ahí que podemos seguir en la lucha juntas. Los proyectos de las artistas activistas permiten que una mujer, una persona disidente encuentre su voz y se sienta humana con toda la potencia necesaria para cambiar su mundo.

Lista de Referencias

- Abril, Gonzalo. 2007. *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*, 211-243. Madrid: Editorial Síntesis.
- Alcázar, Josefina. 2008. “Mujeres, cuerpo y performance en América Latina”. En *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. Kathya Araujo y Mercedes Prieto (Ed.): 331-350. Quito: FLACSO - Sede Ecuador.
- Ballón Gutiérrez, Alejandra. 2013. “Una Forma Posible De Política Afectiva”. En *Revista Arte y Diseño A & D. Pontificia Universidad Católica del Perú*. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/ayd/article/view/19669/19752?fbclid=IwAR11NUYiIVuT1v9-5xQLLpeYV7uTgRve6WRWJeiEjychw7mFWebwdFBky8c>.
- Bidaseca, Karina. 2013. “Femicidio y políticas de la memoria. Exhalaciones sobre la abyección de la violencia contra las mujeres”. En *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*. CLACSO. http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20130721011152/karina_bidaseca.pdf
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, New York: Verso Books. Edición para Kindle.
- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires-Madrid, Katz Editores. Capítulo 2 El lugar de las imágenes. Pg. 71-108.
- Cáceres Infante, Camilo. 2019. “Entrevista a Las Tesis «la intervención o el problema que plantea es transversal»”. En *Arte Al Límite*, 26 de diciembre, <https://www.artellimite.com/2019/12/12/entrevista-a-las-tesis-la-intervencion-o-el-problema-que-plantea-es-transversal/>
- Canzobre, Heidi. 2019. “Un violador en tu camino en lenguas indígenas amazónicas”, video de YouTube, 14 de diciembre. <https://youtu.be/RQOBQ8nYrH0>.
- Capasso, Verónica, Ana Bugone. 2016. “Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano”. En *Hallazgos* 13. No. 26: 117-148. doi: <http://dx.doi.org/10.15332/s1794-3841.2016.0026.05>
- Castro Sánchez, Ana María. 2018. “El lugar del arte en las acciones políticas feministas”, *Configurações* [Online], 22, publicado el día 22 diciembre. <http://journals.openedition.org/configuracoes/6268>; DOI: <https://doi.org/10.4000/configuracoes.6268>

- Chakanetsa, Kim, host. "Writing a feminist anthem". Audio de Podcast. *The Conversation*. BBC Word Service. 14 de Septiembre 2020. Accedido 15 de Septiembre 2020. <https://www.bbc.co.uk/programmes/w3cszj3r>
- Chile Instituto Nacional de Derechos Humanos. 2020. "Información constatada por el INDH al 15-01-2020 a las 16:00 hrs: Observación en manifestaciones. Instituto Nacional de Derechos Humanos. <https://www.indh.cl/bb/wp-content/uploads/2020/01/Reporte-15-enero-2020.pdf>
- Colectivo Lastesis. 2019. "Un violador en tu camino", En *Letraschile.com*. <https://letraschile.com/colectivo-lastesis/un-violador-en-tu-camino>
- . 2020a. "Clausura: Lastesis en Femcine". Video de Facebook, a partir de una ponencia presentada por Femcine. 9 de agosto. https://www.facebook.com/136470273074164/videos/937882643345784/?__so__=channel_tab&__rv__=all_videos_card
- . 2020b. "Colectivo LASTESIS: El violador eres tú, entre la representación artística y la denuncia". Video de Facebook, a partir de una ponencia presentada por Observatorio Jurídico de Género, 25 de junio <https://www.facebook.com/watch/?v=650754685796997&extid=Y7Kjs5oloOim8xqG>
- . 2020c. "Conversatorio con la colectiva chilena Las Tesis". Conversatorio presentado por La Cantaleta, Quito, 8 de agosto.
- . 2020d. "¡Cuarencharla nro 50! Lastesis y Mariana Villani de Magdalenas teatro de las oprimidas". Video de YouTube, a partir de una ponencia presentada en Leedor.com, 10 de junio. https://www.youtube.com/watch?v=pNdQIggPX_s
- . 2020e. "Memoria feminista e intervenciones callejeras". Video de Facebook a partir de una ponencia presentada en Observatorio de Género y Medios, 25 de junio. <https://www.facebook.com/watch/?v=795804564492845&extid=X1D9GaXPGnBxvvWN>
- . 2020f. "No estás sola, estamos en RED". Video de Facebook, a partir de una ponencia presentada por *Red de Salud de Mujeres Latinoamericanas y del Caribe*, 4 de agosto. <https://www.facebook.com/rsmlac/videos/873211516538061/>

- . 2020g. “SalaAberta #REC - Colectivo Lastesis”. Video de YouTube, a partir de una ponencia presentada en *Metropolitana Gestão Cultural*, 1 de agosto. <https://youtu.be/KKoiMbwcEkM>
- . 2020h. “Nos roban todo menos la rabia”, video de YouTube, 22 de junio. <https://www.youtube.com/watch?v=CzwYRB8cAxx>
- Colectivo Registro Callejero, 2019. “Performance colectivo Las Tesis ‘Un violador en tu camino’”, video de YouTube, a partir de un performance realizado en el día contra la violencia hacia las mujeres, 26 de noviembre. <https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4>
- Desai, Rajvi. 2020. "Why Indian Women Protesters Sang a Chilean Anti-Rape Anthem". En *The Swaddle*. 19 de enero. <http://theswaddle.com/why-indian-women-protesters-sang-a-chilean-anti-rape-anthem/>.
- Diéguez Caballero, Ileana. 2013. *Cuerpos Sin Duelo: Iconografías y Teatralidades Del Dolor*. Córdoba, Argentina: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Escobar, Ticio. 2011. “Culturas nativas, culturas universales: Arte indígena: el desafío de lo universal”. En José Jiménez (edit.), *Una teoría del arte desde América Latina*: 31-52. España: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC)/Turner.
- Esposito, Roberto. 2003. *Communitas: Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fajardo-Hill, Cecilia y Andrea Giunta. 2017. *Mujeres Radicales: Arte Latinoamericano, 1960-1985*. Los Angeles: Hammer Museum.
- Federici, Silvia. 2016. “Elogio del cuerpo que danza”. En *Escucharnos Decir*, 1. 105-109. https://issuu.com/escucharnosdecir/docs/escucharnos_decir_-_e01_-_jun_16_-_
- Foster, Hal. 1996. *The Return of the Real: The avant-garde at the end of the century*. Cambridge: The MIT Press.
- Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real: La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Furtado V., y Grabino V. 2018. “Alertas feministas: lenguajes y estéticas de un feminismo desde el sur”. En *Observatorio Latinoamericano y Caribeño*, no. 2, 18-38.

<https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/observatoriolatinoamericano/article/view/2750>

- Garcés, Marina. 2013. *Un mundo común*. Barcelona, Ediciones Bellaterra, p.63-114.
- . 2018. *Ciudad Princesa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg Editorial.
- . 2020. "Excepción Y Contrarrevolución Global". En *Ecuador Debate* 109: 109-23.
- Gottbrath, Laurin-Whitney. 2020. "'A Rapist in Your Path' Anthem Sets Defiant Tone at Women's March." US & Canada | Al Jazeera. 18 de enero. <https://www.aljazeera.com/news/2020/1/18/a-rapist-in-your-path-anthem-sets-defiant-tone-at-womens-march>.
- Gramsci, Antonio. 1999. "Ensayo". En *Selections from Cultural Writings*, 163-171. London, UK: Elec Book.
- Gramsci, Antonio. 1967. La formación de los intelectuales. Méjico: Grijalbo, S.A.
- Groys, Boris. 2014. "On Art Activism". En *e-flux Journal* #56. <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>.
- Haraway, Donna J. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra S. A.
- Hedva, Johanna. 2015. "Mi Cuerpo es una Prisión de Dolor así es que Quiero Abandonarlo como una Mística pero también lo Quiero y Quiero que Importe Políticamente" Conferencia, EEUU Women's Center for Creative Work at Human Resources, publicada en fanzine *Teoría de la mujer enferma*, 1 -25.
- Hernández, Carmen. 2007. *Desde el cuerpo. Alegorías de lo Femenino*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- Hidalgo, Norma, Camila Aguirre, Irina Marín Luna, Alexandra Suasnavas, y Andrés Albán. 2019. "Encuesta nacional sobre relaciones familiares y violencia de género contra las mujeres (ENVIGMU)". Quito: INEC, Noviembre 2019. https://www.ecuadorencifras.gob.ec/documentos/web-inec/Estadisticas_Sociales/Violencia_de_genero_2019/Boletin_Tecnico_ENVIGMU.pdf
- Longoni, Ana. 2008. "Introducción". En *El siluetazo*. Rosario: Adriana Hidalgo Editora. 7-60.

- . 2010. “Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches”, En *Aletheia*, Vol. 1, N° , 1-23.
- Martínez Oliva, Jesús. 2005. *El desaliento del guerrero: Representaciones de la sexualidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, 177-252. Murcia: CENDEAC.
- Mourenza, Andrés. 2019. “Diputadas Turcas Cantan ‘Un Violador En Tu Camino’ En El Parlamento ‘por Las Que No Pueden Hacerlo En La Calle’”. En *El País*, 16 de diciembre.
https://elpais.com/sociedad/2019/12/16/actualidad/1576485012_315946.html.
- Noticias ONU. 2020. “Chile: Expertos de la ONU instan a retirar cargos a las autoras del himno ‘Un violador en tu camino’”, 24 de agosto.
https://news.un.org/es/story/2020/08/1479442?utm_source=Noticias+ONU+-+Bolet%C3%ADn&utm_campaign=99cdc4283e-EMAIL_CAMPAIGN_2020_08_25_12_00&utm_medium=email&utm_term=0_e7f6cb3d3c-99cdc4283e-106928825.
- País, Ana. 2019. “Las Tesis sobre ‘Un violador en tu camino’: ‘Se nos escapó de las manos y lo hermoso es que fue apropiado por otras’”. En *BBC News Mundo*, 6 de diciembre.
<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50690475>
- Pen America. 2020. “Arte feminista y pandemia de COVID-19 en América Latina”. video por Facebook Live a partir de ponencia presentada por *Pen America*, *Pen America*, 19 de noviembre. <https://fb.watch/1SLhW7OI3E/>.
- Proaño Gómez, Lola. 2017. “Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano” En *Telonde fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, núm. 26, 48-62.
<https://doi.org/10.34096/tdf.n26.3978>
- Richard, Nelly. 2007. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, 13-39. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . 2009. “Lo político en el arte: arte, política e instituciones” En: *Revista E-misferica*. Nueva York: Hemispheric Institute. Disponible en <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard>.
- Rivera, Victor. 2020. “La ofensiva de Carabineros contra “Lastesis” ante la Fiscalía: Acusa incitación de acciones violentas contra la institución,” En *La Tercera PM*, 16 de junio.

<https://www.latercera.com/la-tercera-pm/noticia/la-ofensiva-de-carabineros-contralastesis-ante-la-fiscalia-acusa-incitacion-de-acciones-violentas-contrala-institucion/NBEWW526ZBCNFBSAQQ5LCT52W4/>.

Rovira Sancho, Guiomar. 2016. *Activismo en red y multitudes conectadas: Comunicación y acción en la era de internet*. Ciudad de México, Mexico: Universidad Autónoma Metropolitana.

Rovira Sancho, Guiomar. 2018. El devenir feminista de la acción colectiva. Las multitudes conectadas y la nueva ola transnacional contra las violencias machistas en red. *Teknokultura. Revista De Cultura Digital Y Movimientos Sociales*, 15(2), 223-240. <https://doi.org/10.5209/TEKN.59367>

Sassen, Saskia, Solís Vega Cristina, and Gil Sandra Araujo. 2003. *Contrageografías De La globalización: género y ciudadanía En Los Circuitos Transfronterizos*. Madrid, Spain: Traficantes de sueños.

Segato, Rita L. 2014. *Las Nuevas Formas De La Guerra y El Cuerpo De Las Mujeres*, 1ra ed., 15–76. Oaxaca de Juárez, Puebla: Pez en el árbol.

———. 2016. “Patriarcado: Del Borde Al Centro. Disciplinamiento, Territorialidad y Crueldad En La Fase Apocalíptica Del Capital”. En *La Guerra Contra Las Mujeres*, 91–108. Madrid, España: Traficantes de Sueños.

Sontag, Susan. 2006. *Sobre la fotografía*. México, Alfaguara. *En la caverna de platón*. 14-44.

Spicer, Jason, Marshall Ganz, and Tamara Kay. 2018. “Social Enterprise Is Not Social Change”. En *PND.org*. 23 de febrero. http://philanthropynewsdigest.org/columns/ssir-pnd/social-enterprise-is-not-social-change?utm_medium=email&utm_source=pnd&utm_campaign=pndconnections2&fbclid=IwAR3upQen0X2MnMu7eNdhsPKPrNfceoFqriHhXwtTgHqwZ0kqUSdMm2cpmgk

The New School. 2012. “Can Art Affect Political Change?”, video de YouTube, 12 de octubre. <https://www.youtube.com/watch?v=5pvFRFpX1GI>

UAbierta UChile. 2021. “Webinar UAbierta: Arte y espacio público: La calle como espacio de protesta”. Video por Facebook Live. <https://fb.watch/5jYw03q0HM/>

- Yamamoto, Kazuna (@kazuuuuuuuus), 2019. “Publicación en Twitter”, Twitter, 7 de diciembre, 11:51 p.m., <https://twitter.com/kazuuuuuuuus/status/1203537493313744901>.
- Zagato, Alessandro. 2020. “Episodio 4: ¡Hablan LASTESIS! Arte feminista, ataques judiciales y censura en el confinamiento chileno”. Audio de podcast. *¡El arte no calla!*. *Artists at Risk Connection*. 30 de julio. <https://artistsatriskconnection.org/story/el-arte-no-calla-a-new-podcast-in-spanish-2>
- Zambrano Rojas, Andrea. 2013. *Calzones Parlantes por la No Violencia hacia las Mujeres 2011- 2012*, 26 de noviembre. <http://andrezrojas.blogspot.com/2013/11/calzones-parlantes-proyecto-por-la-no.html>.
- . 2020. “Selected Works / Andrea Zambrano Rojas / 2020.” Issuu, 21 de julio. https://issuu.com/andreazambranorojas/docs/portafolio_29e3544371e684.

Anexos

Anexo 1. Transcripción de la entrevista a Diana Gardeneira

Realizada el 27 de Julio de 2020.

K: Me gustaría empezar con algunas de las preguntas que te mandé. Voy a enfocarme en la obra Yo sí te hago todo porque me interesa los proyectos o...no sé cómo llamar la verdad, eso también quería preguntarte ¿Cómo quieres que lo llame en mi tesis? ¿Es una obra, o un proyecto, o un proyecto comunitario? Porque lo que me interesó es que las artistas están trabajando desde un posicionamiento, o una consciencia de que son artistas. Por ejemplo, Andrea Zambrano Rojas también. Ella auto-identifica como artista, pero hace proyectos que son más comunitarios entonces...no es conflicto, pero es artista, y comunitaria, entonces esta tensión, negociación entre la idea de artista, y la idea de artista que trabaja en una comunidad o con otra gente me interesa. Entonces ¿Cómo concebiste el proyecto y me cuentas sobre el nombre del proyecto Yo sí te hago todo, porque como español no es mi primer idioma, yo entendía literalmente, como...y un poco de perspectiva feminista, porque yo pensaba que Yo sí te hago todo sería, que va a limpiar la casa, ordenar la casa, o hacer las compras. Pero mi esposo me explicó que es un tipo de cosa que dicen en la calle. Me gustaría saber porque escogiste un nombre un poco provocativo...? Para una obra que habla de violencia.

D: Bueno, el nombre viene de de...se me ocurrió, porque justo había hecho una encuesta cuando estaba desarrollando este proyecto y otras obras más. Hice una encuesta en 2016 en la que quería medir el acoso de las mujeres en Guayaquil y bueno, en Ecuador básicamente. Porque yo vi que las cifras oficiales eran como...60.6% de las mujeres han sido víctimas (de violencia) y eso fue del 2011 esta encuesta y me pareció estupidísima. Esa cifra me pareció que no reflejaba para nada la realidad actual. Entonces, dije, “voy a hacer mi propia encuesta y a ver que sale, qué resultados obtengo”. Entonces hice una encuesta, era en línea, era así, decía entre esas cosas, decía “¿qué es lo peor que te han dicho en la calle? ¿Qué sitios has sido acosada? En universidad, escuela, en el transporte público, en lugar donde trabajas, en fin. ¿Has denunciado? ¿Qué opinas de las mujeres que han denunciado?...Cosas así. Pero

bueno lo que a mi más sorprendió... bueno obviamente las cifras que yo obtuve son...creo que salieron como 200 mujeres que respondieron, y tuvieron unas respuestas como de 90% habían sido víctimas de acoso, de algún tipo de violencia. Entonces, nada que ver con lo que te dicen en las cifras oficiales. Pero, aparte de eso, lo que me pareció súper interesante es la parte que yo había preguntado que es ¿qué es lo peor que te han dicho? Porque a mi, nunca, jamás, me han dicho esas cosas que estas chicas les habían [dicho]. Creo que mis experiencias de acoso han sido bastante limitadas. Sí me han dicho montón de groserías, pero...es impresionante, o sea me asusté tanto, me espanté, me llegó tanto adentro...así como que...saber que tantas mujeres tienen que vivir las calles en esas formas. Todos los días les digan un montón de groserías, pero...no es solamente que te digan “qué culote” “putita” “Ay que rico” “mamita”. O sea esos son los básicos. Las chicas les han dicho asquerosidades. Entonces me sentí afectada también y dije, “tiene que haber una manera de visibilizar esto aquí. No es posible que esto se da la vida normal”. Entonces parte de lo que yo estaba investigando ahí...me salió como un descubrimiento cuando ya tenía estos cuadritos con vestidos fue que yo dije “ya, eso es. Esto va a ser putita, esto zorrilla, esta es así, no sé qué...otra se llama tsss tsss también... o sea yo creo que usar los nombres igual...o sea suaves, pero, escoger...ya luego yo tuve que pensar para esta obra de las telas, yo dije “¿cómo represento estas mujeres y en esta investigación cómo representaba?” salió, bueno de mi lista, cual escojo? Yo si te hago todo fue algo...no sé, que también abarcaba muchas cosas, siento. Entonces puede sonar un poco fuerte pero también es como...o sea también mucha gente me ha dicho “¿por qué no cambias el nombre de la obra tan sensible?” no sé qué...”ponle historias...” o sea, no, para mí esta cosa que te trasgrede, que a una mujer le trasgredió en la calle, y más bien darles otro...cambias el sentido. Ya cuando lo usas en este proyecto, ya es como, todo lo negativo ya se va, se despoja, y en medio de lo que estamos hablando, conversando, más bien es un proyecto que es empoderador, carácter más terapéutico, entonces ya tiene un montón de cosas positivas, que no tenía cuando estaba en la calle que se lo dijeron a esta chica. Entonces, sí, para mí quiero este efecto de...me interesa este efecto que puede tener una pieza de arte, y que puede transformarse en algo distinto, totalmente distinto. En el momento en que yo lo tomo y lo transformo. Para mí todas mis piezas ahora que he estado haciendo, más que nada son excusas para poder hablar de estos temas de

violencia. Especialmente los títulos. Pueden ser provocadores, pero es que son realidades. Son realidades que vivimos.

K: Sí, yo creo que el nombre de la obra puede ser algo que llama la atención de gente que quizás no les interesa el arte, pero con un nombre así, el público automáticamente va a hacer referencias, conexiones...

D: Sí, yo creo que les incomoda. Pero está bien que incomoden, no me importa. Eso es. Porque a nosotras nos incomoda. Vivir esto en la calle, salir a la calle y tener miedo todos los días es más incómodo. Así que enfóntate a tu incómodidad, porque esto es así.

K: En el conversatorio de Mujeres Difíciles, mencionaste que primero, ibas a hacer todo por tu misma. Con las telitas e imperdibles pero que te diste cuenta que la cantidad es demasiado para hacer sola entonces cambiaste la idea para hacer en comunidad o comunitariamente. ¿Cómo fue ese cambio? ¿Cómo te llegó esta idea hacer en grupo y desde la idea hasta la realización, cómo fue el proceso de encontrarte con las mujeres? ¿Cómo comunicaste o cómo convocaste las mujeres?

D: Primero la idea de que el proyecto iba a ser individual, o sea yo iba a hacer yo sola. La verdad es que antes de esto no había trabajado con comunidades. Perdón, había trabajado con una comunidad, pero no en un proyecto colaborativo, entonces fue mi primero proyecto colaborativo [Yo sí te hago todo]. Antes de eso, mi contacto con comunidades había sido con la brigada de dibujantes de barrio Cuba. Y nos íbamos a visitar a este barrio con el grupo de chicos de ITAE. Yo ya me había graduado, entonces pero igual era como buscando formas de entender el espacio, entonces conversar con la gente, y me di cuenta...yo pensaba que era súper vergonzosa y que me iba a dar vergüenza hablar con la gente, pero más bien todo lo contrario. Cuando me empezaron a contar historias me gustaba mucho estas conexiones que podía haber entre los artistas y las personas. Y la gente...si tu preguntas la gente siempre quiere contarte del barrio y eso. Eso me gustaba mucho entonces ese tipo de experiencias sentí que me gustaba poderlas replicar en otras cosas ¿no? Entonces más adelante ya a la se feminista (16:30) y hacer este proyecto resultó que...yo me imaginaba haciéndolo sola. No

sé por qué pensaba que...sí, o sea realmente pensé que poner un pedacito de tela cogerlo con un imperdible hace más rápido que coserlo o otras cosas. No sé...sentí que era la manera más fácil y al final no. A mi siempre me pasa eso. Yo digo “no, ¡eso va a ser más fácil! Yo estoy segura. Si no, yo hago de tal forma...” pero no, resulta que es todo lo contrario y luego me voy de largo en los detalles...entonces esto fue así. Puede tomar un montón de tiempo, pero me parece que fue mucho mejor porque igual hubiera sido...no hubiera tenido el impacto ni para mí. O sea trabajar sola es algo que...casi todos los artistas, los pinturas son los que están acostumbrados a esto más bien, y buscan ese trabajo solitario, encierran en el taller, y trabajar y reflexionar...pero más bien, cuando ya yo quiero hacer arte activista, de una me empuja a hablar con la gente. O sea relacionarme y de una a crear esas conexiones. Entonces la obra fue eso. También me di cuenta que yo sola no iba a lograrlo. Empecé pidiendo ayuda a mi familia y amigas. Y hablábamos de temas de violencia...con mi abuela con mi tía o con otras amigas así de la universidad y eso. Empezó siendo así, en espacios cercanos. Pero luego, la fui ya llevando al espacio público para ver que pasaba, y me acuerdo que en los primeros veces que llevaba al espacio público de la U de las Artes y me senté 4 días ahí, 2 horas con las telitas. Entonces la gente se acercaba. Me parece súper valioso lo que...en esas interacciones. Todo el poder que había en estas interacciones. Por eso dije “esta obra tiene que ser así, con la gente”. No puedo quedarme en la yo sola. Porque, además, conversamos. Estamos así, pareciera que estamos tejiendo...entonces la gente dice, “no, no tengo nada que hablar. No tengo nada que comentar sobre el tema, pero bueno” y de repente escuchas alguien que está diciendo algo, y de ahí te abres. Y eso pasaba. Decían “no, bueno la verdad es que a mi sí, mi esposo me ha maltratado, me separé, pero volví porque pobrecito mis hijos...no quiero que estén sin papá”. Algunas historias salieron así, qué sé yo. “Mi hermana tiene un novio y no sé cómo hacer...” Y era como, el hecho de poder quedarte como representada en las telas ¿no? Decir, bueno esto eres tu y esto va a salir. Tu hermana va a salir de esto. Entonces te pones una pedacito de tela y la pones con las demás que están juntas ¿no? Es como un gesto que es simbólico, muy poderoso. Y la gente de una quiere contar y desahogarse, tiene tanto que decir entonces creo que es súper valioso que un pequeño tan sencillo como esto, para mi poner una tela con un imperdible me parece nada. Pero con esos acciones colectivas de tanta gente, termina siendo algo enorme.

K: Entonces, ¿empezaste un público un poco aleatorio (por ejemplo, en el espacio público) y de ahí...porque llegaste a trabajar con mujeres, ¿no? ¿O grupos de mujeres? ¿Cómo encontraste con ellas o cómo seleccionaste una comunidad o un barrio?

D: Sí, empecé las primeras reuniones como te decía, con mis amigas. Luego fue...mira, yo pensaba, cuando empecé las reuniones con mis amigas, pensaba que iba a ser solo con mujeres el proyecto. Porque yo sentía que teníamos mucho que hablar, mucho que sanar, y con los hombres ahí presente, que eran normalmente los agresores—¿no?—tienen ese poder, o sea ya violento solo por existir, entonces sentí que era...no, no quería incluirlos en el proyecto. Pero pasó que cuando hice el proyecto en el espacio público, en este evento que se llama “Activando”, justo en la semana que se conmemora, que se hacen eventos por lo de la violencia de género, ya cuando es abierto al público, no puedo poner “no, solo para mujeres”, llegaban un montón de personas, entonces dije, “bueno vamos a ver que pasa”. Y esa experiencia me hizo cambiar de opinión porque vi que los hombres también tenía muchísimo que hablar. Tenían que decir que, por ejemplo, les acosaron en la metro-vía, y que no podían denunciar porque les veían como débiles. Entonces ellos también. Había un chico que cortó un pedacito de su suéter y dijo “mira aquí voy a poner mi suéter, mi tela, porque yo también sufro de violencia y no sé cómo denunciarla”. Entonces me parecía súper fuerte también eso que, por supuesto que los hombres tienen muchas cosas que decir. Entonces lo repensé para que más gente participe, pero...la idea es que cuando me voy al espacio público, puede ser...el público yo no lo controlo. Es quién esté, y pase por la calle, entonces yo trabajo con esas personas que quieran trabajar. Entonces no hay límites ahí. Pero cuando fue el proyecto ya con los fondos concursables que gané en el 2017, para trabajar en el 2018, ahí tuve que escoger sitios más específicos. Escogí...en algunos sitios sí solo habían solo mujeres, la mayoría de los sitios habían más mujeres, pero si habían algunos que eran grupos mixtos. Entonces no me cerré la idea. Por ejemplo, empecé en la Plaza San Francisco entonces claro, en la marcha de 8M entonces ahí sí era mixto. Pero en la Casa de Acogida Sordominga Boca, este sitio, lo escogimos justamente porque alguien conocía...una de mis amigas conocía este sitio, había trabajado antes ahí, entonces me recomendó. Son 14 adolescentes, todas mujeres. Entonces dije es un espacio ideal para trabajar, con estas niñas.

Justo al final del proyecto, hice un conversatorio, entonces ahí están en el programa, lo noté todo.

La primera reunión fue Plaza San Francisco como te decía, entonces, justamente me ocurrió empezar esta etapa con el Ministerio [de Cultura] con la marcha de 8 de marzo, con este día de mujer. Justo en Plaza San Francisco es un espacio donde las marchas se hacen, se gestan, entonces empecé ahí con toda la bulla de la marcha entonces fue bonito pero no se escucha muy bien, pero bueno, había montón de gente igual. Eso fue uno.

Por eso digo que son como, ambientes, aspectos totalmente distintos cuando uno está afuera en la calle que cuando está en este lugar que es por ejemplo la Casa de Acogido que es más íntimo, más cerrado, y este espacio más de compartirse se vuelve un poco más fuerte. O sea pueden compartir más cosas las niñas, ¿no? Acá fue otro espacio que quise ir que era SERLI (Sociedad Ecuatoriana Pro rehabilitación de los Lisiados), en el sur, con un público mixto de aproximadamente 14 personas. Este lugar, se supone que van a hacerse atender personas con discapacidades. Mientras esperan los doctores, mi plan era, en la sala de espera en un ladito, nosotros estamos con la obra, mientras los familiares esperan, podíamos nosotros dar este público Igual hay por ejemplo para (se cortó la conexión) Entonces bueno, en ese caso, bueno los públicos cambian, pero terminaron siendo...por ejemplo ahí, solo mujeres adolescentes.

Luego, por ejemplo, el Centro Cultural APROFE, eso fue el espacio donde pude ver más tipos de personas porque justamente tienen este proyecto...o sea está en el suburbio, este centro cultural recibe un montón de personas entonces tiene distintos, como, clases para adolescentes y adultos mayores, para la comunidad ¿no? Entonces, qué sé yo, los adultos mayores creo que van dos días a la semana y ellos (del centro) les tienen estas actividades y ellos dan un refrigerio. Y quienes ayudan son los adolescentes de la comunidad. Entonces yo justo pude ir tres días. Entonces el primer día fue con los adolescentes, el segundo con adultos mayores, el tercero ya era grupos mixto. Entonces pero fue un montón de personas. Ahí también fue enorme. Entonces ahí era mixto, el grupo. Acá en cambio en la Plaza de Merced, también fue mixto porque fue en el espacio público. La Escuela Fiscal Juan Javier Espinoza, en el Monte Sinai también fue mixta. La Casa de la Diversidad también fue un grupo mixto. Bueno, normalmente en estos sitios, por ejemplo, yo voy, pido permiso para que me dejen entrar, y llevarse el proyecto. Y lo que

ellos tienen que hacer a cambio es hacer la convocatoria, dependiendo del sitio, ¿verdad? Pero por ejemplo La Casa de Acogida, todas las niñas que ya están ahí disponibles en el momento y van al sitio. Bueno, ellos me tenían que dejar un espacio para allá poner mis telas, una sala, donde yo las pudieran acomodar ¿no? Todas se sienten alrededor de las telas. Entonces...en SERLI era un bar entonces era más pequeño de todo. Entonces yo tenía que acomodar el espacio. Pero lo chévere de las telas es que son bien flexibles. Entonces el tamaño hace que sean...que se ajusten. Entonces en mesas cuadradas también las podíamos acomodar, y hacerlas se ponían alrededor. Si es en el piso, uno se sienta y tiene la tela encima y no pasa nada. Es un tamaño como que se maneja. Por eso me gustó mantener...por eso lo hice así también. Luego por ejemplo en el Centro Cultural de APROFE, ahí era más grande el espacio. Entonces fue mucho mejor poderlos acomodar. Era enorme. Tenían mesas grandotas porque ellos están acostumbrado a recibir bastante gente. Y acá también con la Escuela Fiscal. Fue en un aula donde ellos siempre hacen estos eventos entonces ahí nos acomodamos con una mesa larga...entonces yo llego y digo simplemente necesito tantas personas, más o menos, lo que ustedes puedan. Para hacer este proyecto que es así, por eso yo no tengo que convocar. Lo único lugar que yo, digamos, que convoco, son los espacios públicos. Ahí sí yo hago en mis redes sociales. Digo “voy a estar aquí, tal día. Caigan.” “Voy a estar en la Plaza de Merced, tal día, vayan para...” entonces ahí sí, eso es quién llegue. Pero los grupos son mucho más controlados cuando voy a estas organizaciones, estos espacios ¿no? En la Asociación Comunitaria Hilarte en la Isla Trinitaria, trabajan 40 mujeres, la mayoría era afro-ecuatorianas. También en Hilarte ellos ya tienen espacio de que...también trabajan mucho con arte, la comunidad, tratan de ayudar a las mujeres. Bueno, a todos. Eso también eso fue grupos súper variados, no todo el tiempo yo podía escoger obviamente quienes iban a estar. Pero sí fueron la mayoría mujeres. Sí coincide que asistió a estos eventos [en la lista] fueron mujeres.

K: En estos distintos públicos, ¿cómo se genera el diálogo? ¿Tuviste una pregunta que lanzas? ¿Cómo gestionas lo que van a dialogar sobre la violencia? Porque es un tema que puede ser difícil empezar hablar de este tema. O como dijiste en el conversatorio de Mujeres

Difíciles, quizás no se dan cuenta que han experimentado con la violencia. Entonces, ¿cómo empujas estas conversaciones en los grupos?

D: Lo clave también es que cuando son generalmente, este proyecto, con varias personas, siempre necesito llevar ayudantes. Yo sola nunca...no puedo porque es demasiado...me he dado cuenta que mi labor suele ser como asegurar que todo el mundo tenga materiales, que estén con las personas, conversando...y yo también me siento y trabajo, pero muchas veces también tengo que estar haciendo esta doble labor. Entonces no puedo estar escuchando todo lo que pasa con todas las personas. Lo principal es tener una persona que sabe de estos temas. Entonces...mis ayudantes son increíbles. Algunas son amigas mías que ya son de años que están en el arte...son profesoras, por ejemplo, que saben cómo trabajar con las personas, llevar estos diálogos, hacer estas preguntas. Entonces por ejemplo a mí me preocupaba el tema de las niñas. Cómo uno puede hablar con ellas...tener el tino, la delicadeza de tratar estos temas, pero...con suavidad. No sé. Entonces ahí mis amigas que trabajan con niñas, justamente eran profesoras de arte en escuelas, entonces era ideal tener ellas como soporte porque ellas podían enseñar a mi sus técnicas. Yo he ido aprendiendo a manejar las personas a medida que voy trabajando en este proyecto. Entonces aprendo muchísimo de ellas. Yo trato de rodearme con gente que sabe de este tipo de cosas. Por ejemplo, tengo una amiga también que conocí con el proyecto en las primeras reuniones, y se unió sin querer. Ella es estudiante de teatro en la Universidad de las Artes, pero también estudió psicología. Entonces, fue perfecto. Se enganchó bastante con el proyecto porque podía trabajar estas dos carreras, con este proyecto que tenía algo performático también. Ella fue...alma sabia. Esta chica tiene 19, 20 años, y es súper pilas, habla con la gente, tiene el don de la palabra, ella de una aconsejando, ella escucha, y eso también a mí me ha ayudado muchísimo. Entonces lo mejor que pude hacer fue tener estas ayudantes que me podían enseñar a mí muchísimo para yo poder conectar con la gente. Entonces es poco a poco que los temas van saliendo. De entrada, no les puedo preguntar ¿Dígame que les ha pasado? Dependiendo del sitio también. Si es el espacio público, las suelen ser más rápidas las conexiones, las interacciones, versus, en espacios [se llaman 35:33] confinados, que son más seguros, y podemos entablar...durante dos horas conversar. Entonces empezamos...lo primero es obviamente, explica de que va el proyecto, entonces ya saben para que están ahí. Les voy diciendo, “bueno estas son las telas,

quiero mostrar estas cifras, estas son las cifras que están pasando en este país”. Y yo siempre les pregunto, “¿quién ha sido víctima de violencia o acoso? Alce la mano.” A donde quiera que voy, hago esa pregunta porque me parece que salen también resultados interesantes. Siempre son casi todas. A veces no se dan cuenta. Ha pasado que los adolescentes...no sé, también no cuentan que les digan groserías en la calle, eso es violencia. Entonces...van saliendo las historias poco a poco. Entonces vamos contando eso, esas experiencias que todos hemos tenido, y luego se van haciendo esos pequeños grupos donde se van compartiendo cosas más personales. Ahí es cuando se empieza a ser más...empieza súper casual la conversación. Empiezan con temas como, “¿qué haces?” O...qué sé yo, “¿usas el transporte público? ¿te ha pasado cuando usas el transporte público? ¿Te han dicho algo? Porque me han dicho...tal y tal cosa.” “A mi me ha pasado esto”. Eso empieza a motivar mis ayudantes con las que estoy. Entonces ellas hacen esas conversaciones y luego se van uniendo las chicas con las que están hablando que son del sitio. Digamos que era APROFE, por ejemplo. Entonces ahí ellas van diciendo, “bueno, a mi si me ha pasado esto” o muchas veces que no, pero luego en esas conversaciones que son muy informales y casuales, ya llega un punto en que sí se genera una confianza. Entonces ya ellas comparten cosa más íntimas, pueden compartir más íntimas, y es lindo ahí cuando puedes...te das cuenta que...o sea mira son dos horas, y en dos horas salen montón de cosas súper valiosas, súper emotivas conmovedoras, muy fuertes. Historias muy fuertes, porque también las chicas que son...adolescentes, privadas de la libertad. De ahí salen historias súper...o sea que te afectan un montón porque muchas han sido víctima por la droga, han estado afectadas por las drogas, las obligan a vender...luego éste...muchas ya tienen hijos. Entonces, siendo tan jovencitas, tienen que vivir todas estas vidas de...y estar ahí encerradas, preocupadas de...qué va a pasar con su hijo, que ellas quieren cambiar para poder cuidarles a sus hijos, y ser mejores personas o...éste...de otros países también. Había una chica que era de Venezuela también. Algunas de Venezuela. Y así, entonces...las conexiones que se generan son como, poco a poco, se van dando y van contando.

K: Que interesante que dijiste que las conexiones en el espacio público dan más rápido que estos lugares cerrados, o donde la gente ya se conocen entre ellas. Es interesante que en el espacio público es más rápido. Quizás que salen las historias...

D: Sí, depende también. Como te digo, la chiga que te digo que...Miriam, se llama Miriam, de teatro y psicología. Ella empezó...cuando yo hice el proyecto afuera de la Universidad de las Artes...ella llegó, o sea salía de clases, iba a estar un ratito, hizo un ratito una telita, y se iba. Eso era su plan. Eso me dijo ella. Apenas se sentó, ya no pudo dejar de...o sea, siguió, se quedó de largo...entonces por eso digo, depende de la gente. Muchas interacciones son rápidas pero hay unas que también, gente que se queda. En el caso de Miriam, fue tan poderosa la conexión con el proyecto que se quedó...no solamente fue un día. Fue cuatro días que estuve fuera de la universidad y se quedó un montón, y me dijo, “¿sabes qué? Quiero terminar esta tela. Por favor, mira, deja que nos termina...” Ella y su amiga, Gaby, también era como “vamos, yo quiero terminarla.” Entonces yo les dije, “Prepárense. [No la van a terminar.] Yo les digo. Yo lo he tratado. Es difícil.” Pero...se la llevaron y trataron...yo no me acuerdo si terminaron al final, pero...creo que sí. Pero bueno, fue una conexión tan poderosa con el proyecto que ella dijo, “Diana, por favor, si vuelves hacer esto, avísame. Me encantaría ayudarte.” Y de una...y ha pasado con algunas chicas también entonces...a mi me encanta. Es lindo. Me encanta que no solamente conozco...o sea esas personas que están, o sea la conexión con la gente también con quienes se comprometan ya resultan haciendo amigas ya. Sin este proyecto yo no hubiera podido hacer esto. Y como digo, aprendo tanto de ellas que...sin ellas no sería mismo. Para nada.

K: Entonces tu equipo más o menos es tú, tus ayudantes que ayudan a facilitar la reunión, y ¿había otras personas, como, alguien que hace registro?

D: Sí, Cuando estuve con el...a ver...sí, casi siempre traté...estuve con alguien que le pedía el registro. Hay una fotógrafa, que a veces llevaban sus ayudantes. Tuve distintos...casi siempre tuve distintos ayudantes y distintas fotógrafas dependiendo el tiempo. No todas podían en las reuniones que yo hacía entonces iba cambiando pero siempre tuve alguien. Yo creo que de asegurarme de que quien documentaba, lo hiciera de forma muy discreta que no estuviera metido en las reuniones así como invadiendo la reunión. Porque la gente no quiere compartir en el momento que sabe que está siendo filmadas. No quieren compartir fácilmente todo ¿no? Entonces...son temas delicados además. Por ejemplo con las adultas mayores o

con las niñas, o sea, sabemos que no se pueden mostrar las caras entonces ahí especialmente tienen que haber...nos concentrábamos en las manos, como trabajaban, que estaban haciendo, los grupos por detrás, los pies, cosas así. Pasó que en el documental que hizo— el micro documental que tú viste ¿no? —Eso lo hizo Diana Varas. Ella fue 4 o 3 reuniones...las tres últimas. Entonces ella tenía su forma distinta. También uno tiene que pedir permiso y decirle, o sea, para que sepan que van a ser filmadas y grabadas pero que no se preocupen que solo va a ser...que es no de frente, que va a ser algo por...como, por detrás. Y que va a ser discreto. Todo este tiempo, no hubo problemas. La gente decía que sí. Pero cuando fue Diana Varas, ella quería...en su cabeza quería...tenía esta idea de documental que quería hacer. Quería que las mujeres dan sus testimonios. Entonces ahí se ha pedido permiso y quienes querían, mostraba su cara. Quienes no, no salían. No se enfocaban en ellas. Yo pensaba que la gente le iba a dar más vergüenza de compartir sus historias pero más bien, no. Con ella ahí con la cámara ahí, todo. Muy bien [estén?] contado y decían las cosas. Y se generó un documental que me encantó. Yo estaba fascinada el resultado de lo que ella hizo porque fue...captó la esencia del proyecto totalmente. Y estas voces en off, sí...fue, me parece perfecto. Entonces también es eso como que el proyecto creo que se da para que tiene...tiene montón de lugares de donde sacar cositas, cositas, cositas. Entonces, por ejemplo yo tengo en cabeza hacer un libro con el proyecto, de lo que ha sido la experiencia. Pero bueno, voy poco a poco también. Primero voy con estas reuniones y todavía...pero sí, lo que cada uno...cada especialidad, cada artista puede sacar de proyectos cheverísimos. Una amiga me estaba pidiendo los audios por ejemplo, tengo los audios...yo también grababa las reuniones, les decía por si acaso. Como no se escucha quién es quién entonces era para yo también recopilar estas informaciones y poder sacar estas historias de cada una. Entonces las chicas me contaban pero para tener estos registros por si acaso, ¿no? También esos audios son súper fuertes entonces creo que hay material ahí para sacar cosas para hacer obras.

K: Creo que hablamos mucho de estos aspectos sociales, quería preguntar ¿tienes algún conexión con estas comunidades con quienes has trabajado? ¿Cómo describirías tu relación con ellas como artista y participantes? O quizás tienes alguna idea cómo ellos perciben el proyecto, perciben como arte, como artistas o participantes. Estas dinámicas entre tu como artista y la comunidad.

D: Bueno, todos siempre son muy abiertos al proyecto y luego les atrae o dicen que les gustan, que quieren que vuelva. El problema, no sé, por ahora ha sido que solamente voy a un sitio y ya no voy más porque trato de ir, como te decía, a varios sitios distintos. Pero en el caso de las chicas adolescentes privadas de libertad, hubo también una conexión bonita en el término del proyecto. Fui un día, pero ellas dijeron, “por favor déjame una tela, nos gustaría terminarla, podemos hacerlo”, entonces les dejé dos telas, más bien. Les dejé las pedacitos de tela y los imperdibles para que ellas lo hagan en su tiempo libre. Terminó la tela y me encantó, me pareció precioso como, o sea de una quería continuarlo. Entonces volví el siguiente año. Esto fue 2018, yo volví en 2019 en etapa tres. Entonces con ellas sí lo hice porque me parecía que como que se podía generar cosas bonitas. Entonces ellas se acordaban, unas... algunas se acordaban. Déjame ver... otro lugar que volví. Ah no... solamente con ellas volví. Pero sí es algo que todavía me quedo pensando como, ¿qué pasa con esa comunidad? No quiero que piensen que voy, a extraer, y desaparezco y no vuelvo más. Sí trato igual por ejemplo cuando voy a estos sitios simplemente dicen “bueno, ¿dónde se van a exponer las telas? O ¿qué va a ver en el conversatorio?” entonces los invito. Por ejemplo cuando fue en el 2018, el proyecto terminaba con este conversatorio entonces a todos fueron invitados para ir para ver los resultados, las fotos, las telas colgadas. Lo que se había logrado hasta este momento. Entonces sí son comunidades que tengo poco contacto, o sea se generan las conexiones más en esas momentos, pero ya de ahí se termina porque tengo que seguir, como, a lo siguiente sitio. Pero en general, siempre están como, abiertos al proyecto, terminan contentos.

K: Me interesa lo que dijiste en el conversatorio de Mujeres Difíciles que tu empezaste con la idea de...el diseño de las telas, querías como mosaico, pero cuando empezaron entre los grupos, ellos también tenía otra idea de cómo poner las pedacitos de tela, pusieron su propia creatividad en la obra. ¿Cómo ha cambiado tu idea de obras o proyectos procesuales, o si fue una lección de alguna manera de dejar tu autoría para que evolucione en otra forma? ¿Cómo fue este proceso de no estar en control de todo como artistas, sino tienes que ver cómo va el proyecto en su camino?

D: Exacto. El proyecto me enseñó esto, justamente a dejar ir. A dejar fluir, que la gente se encargue y yo soy simplemente...o sea estoy viendo, asegurándome de que suceda, pero la gente, o sea yo no puedo obligarlos definitivamente. Entonces yo lo que quería es que todas las telas estén cubiertas, porque justamente quería mostrar esta cifra. Era más que nada por eso. Entonces yo ya hice un cálculo de las telas. Cada tela mide 250 por 40 centímetros. Yo hice una yo sola, me puso contar, por eso es que aseguré de hacerlas como, tratando de hacer las líneas más rectas y todo seguiré estas cuadradas para yo poder contarlas todas las telas que habían. Había 2600 telas, me parece, con los imperdibles. Creo que lo noté en el blog, me parece. Entonces ya teniendo yo esta cifra de lo que había en una tela, yo dije, bueno eso es más o menos lo que la gente deberían hacer. Pero claro, obviamente había gente que pone más pedacitos, otros más parados, otros más unidos...incluso la primera tela las pedazos eran más chicos. No todo el mundo podía con los pedacitos chiquitos. Sobre todo los adultos mayores les costaba más. Entonces los empecé hacer un poco más grandes. Pero de un centímetro a dos centímetros miden los pedazos. Entonces esos pequeños detalles o sea de irme adaptando a la gente que tiene dificultades para los pedazos. No todo el mundo es artista y puede usar un imperdible como si nada. De hecho, a mí me costaba usar los imperdibles. Al comienzo es difícil pero ya luego vas haciéndolo y vas agarrándole como que el golpe ¿no? Y se hace más fácil. Tal vez te enseñé el boceto. Esa era mi primera idea, de que todos se vean en los pedacitos de tela de este...en cada cortina. Y tiene estos pedacitos de tela. Pero la gente no, la gente hace lo que quiere. Entonces, dicen “yo me voy a poner mi nombre aquí” entonces yo decía “bueno no importa se tapa tu nombre luego con pedacitos de otras personas”. Pero luego cuando yo llegaba a un sitio, y veían este nombre hecho, decían, o sea nadie quería tapar el nombre. Querían más bien hacer su propia creación, hacer...qué sé yo, florcitas, muñequitos, o simplemente líneas, o sea haciendo todo. Ya era como...o sea no importa. Eso es una historia, una anécdota del proyecto de que la gente tiene poder de apropiarse del proyecto. Y dejar esos espacios para que lo plasmen, me parece genial. Y más que nada, me pareció algo lindo como, espera quiero mostrarte una foto...entonces ahí está la gente trabajando. Se van llenando, van haciendo los diseños que quieren. [pasando las fotos en las diapositivas] Y mira, en la Isla Trinitaria, pusieron la “PAZ” y yo casi muero. Yo no me había dado cuenta. Estas cosas no siempre las notan de momento. Entonces ya

nosotros cuando nos toca irnos, recogemos y vamos. Y veo esta foto que la había tomado Diana Varas, justamente fue el último día, y con esto hizo el documental que también me parece precioso que saliera. Entonces, cómo no dejar esa palabra, imagínate, plasmada en la tela. [Mostrando otra foto] Esto es un corazón. Estos son telas que hicieron las chicas adolescentes privadas de libertad. Ellas han puesto este corazón que yo no podía creer cuando apareció cuando lo vi...o sea yo fui a recogerlas, y estaban en una fundita, enrolladas las telas. Y cuando estaba preparando ya para mostrarlas, casi lloro cuando veo ese corazón. Fue un mensaje lindísimo. Y ellas fueron el primero grupo con lo que yo estuve entonces les decía como “[los pedacitos de telas] tienen que estar lo más que puedan”. Y ellas sí, dejaron las telas totalmente cubiertas. Entonces estaba fascinada y tenía este corazón en el centro como un mensaje de paz, de esperanza, de amor. Lindísimo. Acá, por ejemplo, mira, puedes ver una “j”, ahí una “a” también. Acá estas líneas que te dije, una celeste...que quería que fueran todas de colores...acá todas celestes, todas blancas...en otra había un árbol. Imagínate, no puedo yo...me encantó. A mi me encantó eso. Entonces este tipo de proyectos me han dejado como, que sea lo que la gente quiera, dejar fluir, y que se apropien, está bien. Porque además, este proyecto no solo es mío. Es de todo el mundo.

K: Eso creo que desafía un poco la idea de – que hablamos en tu última clase de jueves– de esta idea de artista que tiene todo el control de su obra, y es solitario, tiene su idea, como genio...porque estos proyectos muestran que el arte...la estética no siempre tiene que quedar con la idea del artista ¿no?

D: Sí la gente es quien tiene que...tiene el poder de apropiarse de todo esto. De todas estas nociones. Especialmente en este proyecto que la gente no solo lo hace sino que también se desahoga, se expresa de esta forma. Por ejemplo en el siguiente año cuando fui a donde las chicas privadas de libertad, pusieron el nombre de sus hijos en las telas. Pusieron su país, es decir Venezuela. Entonces también, el poder que la gente le puede dar este proyecto...o sea más bien, debería haber más proyectos donde la gente se involucra. Para mi el arte tiene que ser una herramienta para que la gente se involucre. Es una forma de conectarte estos temas que son difíciles de hablar. Definitivamente el arte ayuda estas conexiones.

K: En este sentido, ¿Cómo piensas la relación entre arte y activismo? En ese sentido de que...no hay una artista solitaria, singular, que está dirigiendo. Este tipo de proyecto tampoco es uno que simplemente hay participantes y artista. Hay mucha más agencia por parte de las participantes. Y creo que eso es el camino que va un poco más hacia el activismo. ¿Qué es el arte y el activismo para ti y cómo los reúnes, o no?

D: Sí, para mí, de una, desde que me hice feminista, dije, la única manera de llevar el tema del feminismo, o sea de abrir los ojos juntas, de que estamos viendo discriminada, de que hay machismo, de que estamos invisibilizadas en la historia, entonces me parece que...me di cuenta que teniendo...como...o sea siendo yo, artista y feminista, lo lógico era hacer una combinación. Y la mejor manera de hacerlo fue el activismo. El arte puede ser activista. Puede ser una herramienta de cambio en mentalidad de la gente, también te de consciencia, de abrir los ojos juntas. Entonces sí el arte ha sido clave para poder llevar este mensaje de...para mí, es un mensaje de libertad. Porque a mí, mi experiencia como feminista, ha sido como, abrir los ojos a toda esta violencia que estamos viviendo, y que hemos sido víctima de tanto tiempo. Y que no me había dado cuenta. Entonces, si yo no me había dado cuenta, que había sido violentada o que había sido discriminada, entonces ¿cuánta gente más no se había dado cuenta también? Porque justamente vivimos en una sociedad súper machista, conservadora. Aquí estamos así, Ecuador está marcado con la religión. Domina el poder. Entonces nos hace actuar de maneras que no tienen sentido. Entonces nos oprimen a todos. Estamos en constante, o sea, todo juzgándonos, todas las acciones de la gente, cuando en realidad deberíamos estar más abiertos. O sea, que significa ser hombre, que significa ser mujer y en medio, no solamente, todas las gamas de género. No solamente es las mujeres siendo discriminadas sino cómo el machismo oprima toda la sociedad. Entonces cómo el patriarcado nos aplasta y nos hace actuar de maneras que...tan violentas con la gente que no se parece a lo no binario, al hombre o a la mujer. Tienes un montón de cosas en medio que también hay que incluir en la historia. O sea, quiénes manejan el poder...todos quieren mantenernos así, oprimidos. Entonces dije, me parece definitivamente que el arte te ayuda poder hablar estas temas complejas. No es fácil de entender así, de una ¿no? Sino que en momento en que tu empiezas poner un pedacito de tela, lo haces con imperdible, y es un gesto, como que, terapéutico, o sea si tiene arte terapia ahí también metido yo creo. Va

sanando sin querer. Yo no me di cuenta hasta que lo...o sea fue sin querer eso, llegar a eso, de que yo solo quería mostrar estas víctimas, estas cifras por medio de las telas e imperdibles, pero luego el poder terapéutico de la obra fue algo que aprendí con el proceso, o sea, cuando hablaba con mis amigas, cuando lo iba haciendo yo con mi abuela, con mi tía, qué sé yo, este o con otras amigas que justamente habían tenido novios abusivos. Y mientras trabajábamos, íbamos como, wow que loco cómo se siente, esto es súper relajante, se siente como súper, quiero contarte todo. No me había dado cuenta de ese poder que podía tener, solamente poner un pedacito de tela con imperdible, nada más. Yo sentía que era algo, o sea sencillo, pero como te decía, este gesto pequeñito pero tiene un impacto transformador en la gente, y colectivamente transformador.

K: Estoy pensando en la sanación y este poder terapéutico, porque incluso en la esfera de activismo hay una masculinización del activismo ¿no? Quizás este proceso de sanación también es activismo. ¿Tu lo consideras como parte de tu activismo?

D: Claro, sí. La intimidad es política. Entonces todo lo que hacemos ya es un gesto político, que a la larga resulta en activismo también. Porque estamos llevando consciencia con solo existir, o sea digamos, somos mujeres, salimos a la calle y ya somos un ente político solamente por existir y caminar por las calles. Entonces estos entes políticos reúnen para conversar sobre la violencia y sobre estos pequeñas temas que nos afectan diariamente, ya estamos generando cambios importantes. Y esos espacios de transformadores también de...o sea estamos cambiando nuestras mentalidades juntas, conversando y generando consciencia también, o sea, solo en estos pequeños espacios en la casa, igual si nos vamos a cualquier sitio, por supuesto, somos...me parece que el poder político de este proyecto es súper importante que tampoco yo lo había notado hasta que lo empecé hacer. Y luego me di cuenta también, investigando sobre referentes, o sea, por ejemplo, una de mis referentes es Ana María Gonzales que es una de Las Gallinas Malcriadas, ella yo la conozco desde ITAE. Hizo una maestría en Chicago sobre educación en arte. Me encantó el proyecto que ella hizo porque era reunirse con mujeres y hacer collage, dibujos, de un consejo que podías darle a otra mujer, un consejo de vida. Entonces ella contaba, se forman estas pequeñas utopías, o sea, “micro-utopías”, donde la gente podía imaginar y soñar y pensar cómo sería un mundo

mejor. Entonces lo hacían en grupos también. Hacía estas convocatorias y la gente llegaba y juntos se ponían a trabajar y conversar. Lo que se generaban en estos espacios era también, ella decía que era espacios políticos, esta intimidad que se resulta política. Me encantaba este gesto que ella tenía también, traducible, yo quería también tener ese mismo impacto positivo por medio del arte. Generar eso con mi proyecto, era algo que me inspiró mucho en el momento de crear el mío. De hecho ella (Ana María González) me ayudó mucho en las reuniones, era una de mis ayudantes. Entonces era perfecto. Ella era perfecto para que me ayude a desarrollar mi proyecto. Luego tenía referentes como Judith Butler, tiene este libro de luchas políticas, Cuerpos Aliados y Luchas Políticas, me parece. Y este libro es como...dice también el poder de las reuniones, o sea salir a marchar, [la conexión se cortó un rato] no solamente en las marchas físicas en las calles, tienen activismos sino también en la casa, todo. Hay un poder en que la reunión ya es un gesto político importante que va a generar cambios. Entonces el poder de reunirse y conversar. Todo lo que puede haber en esas pequeñas reuniones. El impacto que generan ha sido...he ido aprendiendo, investigando más y leyendo, entonces me gusta poder darme cuenta sin querer. Pienso que ha sido también un poco sin querer. Empezó algo sencillo que luego se fue haciendo más grande y más grande y me encanta. Voy adaptándome al proyecto.

K: Gracias, eso aclara mucho sobre cómo entendemos el activismo y cómo el feminismo puede dar otra dimensión de qué es político ¿no? Y qué espacios son políticos, que terminan siendo todo, porque somos cuerpos políticos. ¿Cuándo recibiste el fondo del Ministerio, tu gestionaste la cantidad en su totalidad? ¿Cómo dividiste los fondos entre materiales y honorario?

D: Las mismas bases del Ministerio de los fondos concursables ya te ponían que tienes que ponerte unos honorarios. Pero lo que decían era, máximo 20% del valor. Entonces lo que daban era 10 mil dólares, eso era la máximo que te daban. Yo mío fue 10 mil, fui justificando las cantidades, tuve las telas...lo que pasó es más bien, no pensé que la parte de la gestión iba a tomar tanto dinero. Porque yo tenía que ir a cada reunión, perdón, ir a cada sitio, gestionar, decir que “miren tengo este proyecto que les voy a presentar”, y entonces decían

“okay, venga tal día”. Claro todas estas idas y venidas, hablar con la gente, fue como cosas que también fui aprendiendo. Asegurándome de que ese día iba a ir a ese sitio, y a veces me cancelaban, no podían, pasaba algo. Entonces siempre era...o sea tuve que cambiar una de las reuniones, cambiarla al espacio público, por ejemplo, a la Plaza de la Merced. Porque me cancelaron...no me acuerdo qué sitio...creo que fue un colegio. Tuve varias veces que me cancelaron. Entonces todo esto es un tiempo que uno dedica al proyecto en la gestión para que se de. Entonces creo que eso es un “detrás de cámara”. Tomé bastante tiempo...tuve las reuniones y se ve bonitos, son dos horas, las telas...pero lo que hay detrás el trabajo es más que yo imaginaba. Por lo menos ya sé por ejemplo, aprendí para el próximo, tratar de pensar en estos números también un poco más. Pero yo lo que hice fue, con el 10 mil dólares pague también a mis ayudantes, todo el equipo fue femenino, todos mujeres, menos un amigo que era como, que trabajaba con adultos mayores. Experto en eso entonces fue perfecto trabajar con él en el proyecto. Contraté a la fotógrafa, para hacer el micro-documental, pude contratar y tener estas personas. Por ejemplo...llevaba refrigerios también para darles al final a las personas entonces pude comprar con eso (el fondo). Los taxis de todas. Por ejemplo en ciertos sitios lo que nos daban era...por ejemplo en APROFE, ellos ya tenían programado tener estos refrigerios, entonces yo no llevé nada. Creo que llevé un jugo o así. Ellos daban una tortilla de verde por ejemplo. Entonces no tuve que preocuparme tanto con el refrigerio, ellos se encargaban en eso. Luego...¿en qué otro sitio?...bueno, más o menos ha estado el dinero en esta forma. Era la primera vez que recibí honorario, o sea que me di cuenta que estaba trabajando del arte. Eso me encantó, poder sentir...porque antes de esto, todo ha sido auto-gestionado, auto-financiado ¿verdad? Generalmente toca uno mismo siempre financiarse todo. Entonces poder trabajar, decir “vivo del arte” por lo menos durante estos meses que duró el proyecto fue muy bonito para mi.

K: Sí es mucho aprendizaje ¿no? Cada vez que lo hagamos, tal vez mejoramos la gestión pero es este aspecto de ser artista que el público o la mayoría de gente no sabe. El arte no es simplemente estar en nuestro taller y poder reflexionar, es mucho gestión, muchas aplicaciones a fondos, todos los días, escribir, poder mejorar la escritura para ganar estos fondos...

D: Es verdad, es mucho trabajo, tienes razón. Y parece mentira pero yo también no sabía escribir, por lo menos al comienzo, en el ITAE yo salí del ITAE pensando que fue algo como que “qué difícil fue escribirla”. Yo sufrí escribir esta tesis de ITAE. Pero cuando entré a U Artes, fue algo que sentía que me habían despertado algo porque sentía que necesitaba escribir todo esto que estaba pasando. Toda mi indignación, por el medio...había un proyecto, hice una investigación sobre la representación de las mujeres en las estatuas de Guayaquil. Me fui de largo escribiendo en ese proyecto. Todo este tiempo lo que me ha faltado es las ganas de escribir. Pero claro también es ir puliendo porque...es verdad, tanto escribir y escribir uno va ya acomodándose y aprendiendo y ahora me doy cuenta que ya puedo hacerlo, o sea no soy lo máximo pero obviamente yo puedo...yo sufría tener que escribir antes, o sea para las convocatorias. Me costaba la vida. Ya fue como te digo, a partir de que entré a la U de artes en el 2016, ya es que me hice mucho más...no sé, el bichito se me metió por tanto que decir. Tanto de indignarme. Mi tesis fue larguísima. Tu tenías que hacer una tesis creo que de 90 páginas, máxima, y la mía fue ciento...Lo que pasa es que mi proyecto es...como es arte relacional también, entonces este aspecto comunitario es contar todas estas experiencias. No solamente mostrar la obra y ya. Entonces cada obra ya tenía como...especialmente cuando hablaba de Yo sí te hago todo, la tesis en la U artes fue toda la exposición que hice, claro los cuadros eran más rápidos de escribir pero hablar de Yo sí te hago todo fue páginas y páginas explicando porque también no es tan fácil de un párrafo explicar lo que es el proyecto es las telas, las reuniones, las cifras, las experiencias detrás de eso y montón de cosas más. Los anexos también eran interminables por eso. Pero bien, no me importa. Bueno también por el Ministerio de Cultura cuando en esos fondos también te hacen que...te obligan a escribir y tener toda esta burocracia de los informes y eso. Entonces ya me estoy acostumbrando de todas estas cosas. Pero toca. Porque si uno quiere financiarse de alguna forma, toca hacerlo.

K: ¿Cuál es la importancia de lo estético en el proyecto? Porque termina en una obra que ha sido expuesto en varios lugares, entonces esta relación entre lo estético del proyecto y la importancia de los procesos, ¿me puedes contar un poco?

D: La importancia de lo estético...sí, totalmente tiene un valor, o sea, por ejemplo...tiene mucho de mí...usar las telas de colores, yo soy, me encanta todos los colores, me di cuenta que esa es mi marca. Toda mi obra tiene un montón de colores. Pero también en el caso de esta específica, es porque quería mostrar toda la variedad de mujeres que hay, representadas en estas cifras. Que no solamente somos “una”, que nos gusta vestirnos con colores lisos, con colores estampados, con colores brillantes. Hay de todo. Entonces quería que todas estuvieran representadas. Para mí tenía que hacerlo. Por ejemplo también había algo que yo quería que las telas estuvieran...que se veía descosido. Déjame enseñarte, aquí está. Entonces te decía que las telas quería que fueran todas descosidas a los costados. Porque siento que la violencia es algo que no puedes...no es algo que se puede traducir en algo perfecto, liso, sino que es algo como que te desgarras como ser humano. Que te está cambiando, que te afecta, que te golpea. Entonces tiene que ser algo...no sé si ves [mostrando su ejemplo]. No se ven en líneas rectas. En el borde a lo largo de la tela. Todo es deshilachado. Y también las pedacitos de tela son todos...o sea, no es que están cosidos. No había costura. Quería que cada tela fuera así. Sin costuras, que definieran todo esto, sino que...porque justamente, siento que hay que seguir reflejando este aspecto de la violencia, ¿no? Cómo nos afectan entonces...pero, pasó que ya cuando me tocó irme, cuando las...o sea tuve muchos problemas con las telas. Esto [parte deshilachado] enreda muchísimo, en la parte de atrás, aquí, que son los imperdibles. Entonces solo con estar así [doblada] en algún momento, se enredan...pasa muchísimo. Se enredan un montón. Y eso es también algo que tenía que ir lidiando, aprendiendo cómo manejar estos. Ya cuando me tocó irme a Bienal Sur en Argentina con estas telas para mandarlas, me di cuenta que se estaba deshaciendo toditas. Ya los bordes eran demasiados, se enredaban, era demasiado. Entonces me tocó cambiar. O sea, no era lo que yo quería, pero, también cómo te digo, me voy ajustando. Si toca cambiar, toca cambiar. No pasa nada. El gesto sigue estando ahí, la violencia, la representación sigue estando, pero me tocó hacer— esta tela no, pero— hacer este borde pequeñito. Lo hice con una amiga que me ha manejado las telas, las cose. Es diseñadora de modas entonces ella perfecto sabe...era mi asesora. Porque esos, cómo se enredaban, era demasiado. Ya luego con el tiempo, iba afectando. Entonces uno se demora más...o sea, tu cuelgas las telas, y luego te demora de esa como desacomodando las enredas que hay entre ellas. Porque pasa que, primera las pones en el piso, ya cuando todas están en el piso, las levantas, y entonces igual, se enredan. Es increíble

cómo se enredan. No me imaginé que iba a pasar eso. Pero me tocó, me tocó. O sea me tocó hacerles el borde, incluso me tocó sacar unos imperdibles que estaban en el borde porque yo le decía a la gente, “no pongan en el borde” porque justamente no estaba segura en cómo manejarlo. Pero todo el mundo puso en el borde los imperdibles. Me tocó sacar porque ya estaban hechos nudos, sí se vieron afectadas tanta las telas. Y la verdad es que no se notó. Había unas telas que lo tenían, otras que por ser bien fuertes no había necesidad de hacerlo, pero no me importa. Esto que te enseñó es la de muestra. Es una tela más chiquita que yo llevo a todos mis reuniones, cada que toca presentar mi proyecto. Por eso está cómo está. Las que se mostraron en Bienal Sur y las futuras, ya tienen el...van hecho. Chiquito, finito, para que no se note. Pero esos pequeños detalles a la larga no afectó el gesto...para mi en el Bienal Sur, la manera en que se expusieron las telas fue perfecto. Era lo que yo soñaba. Antes de eso, yo las expuse en la U. de las Artes en 2018, luego en Muégano Teatro, creo que fue 2018 también que fue mi exposición individual. Entonces esos sitios no tenían...no eran los espacios ideales para mostrar las telas. Eran demasiados grandes. Imagínate, medían...como, ahí no más medían, creo que era 7 metros por 2 metros y medio. Entonces lo que hicimos era poner estructuras porque no había cómo colgarlas de techo. Yo quería que hubieran, se colgarán un cordel, y que sería así, como que, con pinzas. Sostenida con pinzas. Tampoco se pudo hacer eso porque eran demasiadas pesadas, las telas, ya en conjunto, todas. Entonces me tocó usar unos tubos de acero galvanizado, ya finitos. Y ahí ya lo que hice fue que las colgué. [explicación de cómo colgó del tubo] Entonces, este, me ha tocado irme adaptando. Aquí en Ecuador no he podido estar en un museo donde tengan toda la material para que uno exponga. Todas las facilidades de exposición. Es que también, fue un conversatorio. Era algo más sencillo, informal, digamos. Luego para mi exposición, yo no quería que fuera un museo porque justamente yo quería que vaya la gente, después lo hice en Muégano, que es un teatro, y está súper bien ubicado. Yo quería que las telas estuvieran expuestas afuera pero había tanto viento, no se pudo, entonces tocó meterlas...entonces fue un relajo también, eso. Pero ya, este centro cultural en Bienal Sur fue mi sueño hecho realidad. Porque tenían el equipo que de montaje, tenían equipo que estaban ahí, viendo todo, el espacio, sabían cómo colgar en estas columnas, en un espacio súper alto. Y lo colgaron con un cable de acero. En Bienal Sur las telas medían 10 metros. Eran toditas en conjunto, 10 metros. Era enorme. Fue súper pesados, como te digo...los señores tenían que estar así durísimos para levantarlas.

Pero lograron hacer perfecto. Justo lo que yo quería. Entonces quedó pulcro, se ve un poco pulcro pero también tiene, igual tiene algunas que están medio que se desbaratan, no todas se pegan en el centro por ejemplo. Entonces digamos si en esta tela aquí, y tiene otro al lado, entre cada tela, se separan porque las telas en sí tienen como, una separación. La propia naturalidad de la tela o los mismos imperdibles que a veces hay unas más y unas menos. [Mostrando boceto] Hay espacios entre cada una. Cuando ya están todas montadas, no se ven también que se ven separadas. Entonces yo pongo imperdibles entre sí, para que sostengan, para que se mantengan juntas todas. Y que no haya tanto espacio. Entonces también por eso si es importante que se vea una unidad. Y se ve un poquito de espacio pero ya no es tanto. [...] Todo eso he tenido que manejar también con cada vez que me toca instalar. Y ver cómo para mí se ve mejor. Entonces sí, el hecho de que la veas en Bienal Sur así todas rectitas porque estaba ahí pendiente de cada detalle para que queden perfectas.

K: Me parece que la obra final es tan importante como el proceso que pasa para realizar la obra. ¿te parece más importante el proceso o la obra final, o ambos tienen la misma importancia? Porque en arte activismo a veces no es tanto sobre la obra final que el proceso...hay distintas perspectivas o cada proyecto es diferente pero para este proyecto, si no estoy equivocada, si es importante tener esta obra final porque muestran las cifras, y el proceso es más sobre las historias e vida ¿no?

D: Sí como tu dices...o sea, mira, para mí, sigue siendo más importante el desarrollo. Sí tiene más peso para mí. Sin embargo, como tu dices, las cifras...o sea esta instalación, el peso que tiene la instalación de las telas, y saber lo que significa, siguen generando diálogos, no solamente en el procesos, sino en el momento de instalación, de verla. Y eso me interesa también, como, crear este impacto visual, de que, mira, aquí...o sea, y eso que son 10 metros, que mostró en Bienal Sur, no es todavía lo que quiero llegar. Falta todavía. Entonces la gente veía la obra, leía y decía “chusa ojala se veían vacías las telas, serían como más esperanza” y se ponía imaginarse montón de cosas, solo con ver esta instalación. Entonces sí, totalmente es también importante eso. Lo que genera la obra y el impacto visual, porque es grande, porque quiero eso, que se crea un shock, que la gente lo vea y sienta como de se enfrente sus propios...no sé, a los propios miedos que significa caminar por la calle siendo mujer, por

ejemplo. O como hombre, como puedes ayudar. Quiero que se den cuenta que no estamos locas. Estas cifras son reales y no estamos inventándonos, o que estamos sensibles porque estamos diciendo...que “solo te está diciendo mamita rica, nada más”. No, todos los días me dicen mamita rica. O me dijeron “buenas tardes”. Todos los días me dicen “buenas tardes” con este gesto. O el gesto que me quieren hacer algo. Violentar. Eso es el gesto...a ver, es evidenciar algo que estamos viviendo todos los días y que nos afecta y nos marca. Entonces para mí, totalmente las telas tienen que ser eso, como que enfrenten al espectador con la realidad que ocurre a diario para nosotras, y que somos cansadas. Por lo menos yo ya estoy harta y ahora sí peleo, tengo la fuerza para quejar, o sea gracias a este proyecto yo ya puedo, según yo, defenderme, dependiendo del espacio pero por lo menos puedo pelear de vuelta. Ya les puedo responder a los acosadores y no me los quedo yo. Entonces sí es un cambio que ha generado en mí, que puede generar en otras personas. Espero que generen en otras personas. Entonces sí es necesario, o sea la instalación, sí es súper importante. Estoy de acuerdo. Pero igual, en mi opinión personal para mí, lo más lindo son las reuniones. Lo que ocurre en cada reunión. No tanto la gestión. ¡La gestión cansa! La gestión es agotadora. Pero más bien es la parte ya de trabajo en las telas.

K: En activismo o este tipo de prácticas, obviamente los artistas/activistas tienen objetivos, en este caso para evidenciar la violencia, y también pasar por procesos de compartir o sanar en los talleres. ¿Cómo mides el éxito del proyecto? Y ¿Crees que es posible medir tal cosa? O por ejemplo para hacer el informe para el Ministerio de Cultura, cómo dirías, “eso tenía éxito, logré lo que quería lograr”. Es difícil medir “cambio social” además ¿cómo defines el cambio social?

D: Sí, bueno, para mí ha sido como...definir el tema de éxito es algo como...relativo. Es algo que va cambiando con el tiempo, pienso, con cada persona. En el arte local, es éxito es que vendas todas tus cuadros en una exposición, que ganes todos los salones, que vayas a todas las bienales, expongas en el exterior. Por lo menos en el arte local, eso es el éxito. Para mí, ha ido cambiando totalmente porque en el momento en que me fui enfocando con...haciendo trabajos, temas feministas, y trabajando con la gente, conversando, contándonos historias, creo que ahí para mí es el éxito, o sea, en el momento que viene una persona y me dice “a mí

me paso esto”. Solo con ver un cuadro, ni siquiera con YSTHT, ven un cuadro y me empiezan a compartir sus historias terribles, de vida, viniendo acá me dijeron “tal, tal tal,” entonces para mi el éxito es que la gente conecte y que digan, “sabes que, me gusta” o “gracias” o no sé, “por este pequeño detalle, este pequeño gesto” “no me había dado cuenta que estaba pasando esto” ...darme cuenta que sí abre los ojos de otras personas. Cuando llegan a las reuniones y dicen “yo no tengo nada que decir” y al final se van llorando, contando todas las mil y un tragedias, y que se vaya con el fanzine, con estos números que les ayuda, que sientan que...o por lo menos que se sientan empoderadas, de que ya pueden responder, o sea, “ya yo no me dejo”. Yo les digo “ahorita les respondo”. Dependiendo del sitio, respondo. Me empodero a hablar de otras cosas, a no quedarme callada, si me ofenden, ya no voy a dejar que me sigan ofendiendo si siento que algo está mal. Entonces poder abrir los ojos y quejarme, o sea, no es quejar, pedir justicia más bien. Pero la gente puede pensar que es una “queja”. Entonces para mi, yo creo que todas estas cosas que suceden alrededor del proyecto cuando uno va hablando con las personas para mi es el “éxito” ¿no? Y me parece mucho más satisfactorio poder ver lo que se generan las personas. Y además todo lo que yo aprendo, siento que también, yo soy chiquitita y no sé nada del mundo. Creo que hablar con esas personas me ayuda expandir totalmente como, entender lo que es la diversidad. Porque uno dice como, por ejemplo “sé de feminismo blanco” y me he basado mucho en eso de feminismo blanco y está mal, o sea, ahora me doy cuenta, pero era lo que yo sabía, era mi experiencia de vida. Yo estaba en colegio privado, estas formas de existir de...no tengo que andar tanto en el transporte público. Y eso ya es un privilegio, porque no tengo que vivir la violencia que viven otras mujeres en el transporte público. Entonces...pero yo parqueo mi carro y camino dos cuadras en el centro y ya me jodían. Me van a decir un montón de groserías en dos cuadras. Pero el punto es que, mi entorno ha sido bastante privilegiado porque incluso como te digo no he recibido la violencia que reciben tantas mujeres a diario. Es una cosa horrible tener que decir que...hay un privilegio detrás de no haber recibido violencia. Porque no deberíamos recibir nadie, la violencia en ningún momento. No es justo. Me olvidé el punto...sí, esa diversidad de historias, de poder conversar con más personas. Y que me cuenten sus historias de vida y entender cómo los abuelitos entendían la violencia y se quedaron en un matrimonio por años y no podían denunciar porque eso te decía la sociedad, que tenías que ser así, o sea...luego había otra señora en cambio, que podía decir otras

historias que se divorció y pudo ser feliz, y en cambio otra no tuvo las agallas para hacerlo, o sea para dejar este matrimonio. Entonces, poder escuchar y aprender tantas maneras de pensar, eso es mucho más valioso para mí. Eso es el éxito. Si yo puedo también reflejarlo, plasmarlo, este tipo de proyectos, ¿no? Que sus historias no queden en el olvido cuando me las cuentan sino que están ahí, están reflejadas en estas telas de color.

K: Quería preguntar sobre tu experiencia en el espacio público también. Contaste en el mismo conversatorio de algunas experiencias que han sucedido cuando llevaste la obra (tela) al espacio público para hacer (por ejemplo, un señor se acercó para decirles que no pueden hacer esto en el espacio público, pero era más para molestar) ¿Cómo ha cambiado tu idea de espacio público? ¿Qué piensas sobre el espacio público, el uso de ello?

D: Bueno, el espacio público no es...sí la policía siempre tratando de ejercer su poder. Siento que los espacios en Guayaquil también es complicado, el espacio público cuando todo sea privatizado. El Malecón está abierto al público pero no dejan entrar todo el mundo. Pero esto de lo que han hecho...lo han adecuado, y tenemos que sentirnos agradecidos por toda la transformación que han hecho de la ciudad y la regeneración urbana, pero las formas en que lo han hecho siempre ha sido simplemente poner cemento por todas partes y hacer una ciudad que ni siquiera es amigable con las mujeres. Entonces no nos protegen a nosotras de los acosos. Siguen poniendo más obstáculos que hacen que simplemente no...nunca se les ocurren pensar que pueda haber una mamá con un coche que tiene que caminar por las calles. El espacio público es de los hombres, concebido por ellos entonces nosotras estamos invadiéndolo. Por eso nos acosan de esta manera y nos dicen groserías porque quieren que nos vayamos a la cocina a donde “pertenece”. Para nosotras es el espacio interior, para ellos es el espacio exterior. Entonces Guayaquil es una ciudad que se sigue concibiéndose de esta forma. Empezando con los monumentos que son horribles, hechos por hombre obviamente, y que representan las experiencias femeninas de según lo que ellos quieren...cómo nos quieren ver. Entonces todo eso es parte de la experiencia de la calle. Solo ves reflejados los hombres, y sus hazañas reflejadas en todas partes. Definitivamente, proyectos como estos, por ejemplo, de ir a sentarnos al espacio público y hablar de violencia, claro que trasgreden. Totalmente son transgresores en estas normas que te dicen que...tiene

que haber permiso para todo. Entonces nosotras nos sentamos ahí, y como, mi excusa siempre era “soy de la universidad, eso es un proyecto para la universidad”. Pero igual ellos decían como, a veces, molestaban pero luego pasó que alguien estaba fumando, yo creo, y pensaron que éramos nosotras que estábamos fumando marihuana. Nadie estaba haciendo drogas ahí pero...sí alrededor yo sé que los chicos saben fumar, entonces, pero ellos llegaron sin sentido. Éramos un grupo grande, y entonces ellos decían, el policía, “no, no, no, este es el espacio público” y una chica se puso a pelear con la policía pero fue perfecto como todo que decías. Entonces el espacio público ¿para qué sirve si no podemos estar aquí? Nos está botando, o sea, “no, no, no, el espacio público no es para esto”. Entonces ¿para qué? Y en mismo ni sabía cómo responder. Se quedaba en su propio como...absurdo. Pero lo chévere era que estábamos todos juntos, entonces era como...y realmente no estábamos haciendo nada mal. Estábamos hablando sobre la violencias, del machismo, cómo nos oprimen. Estos proyectos reclaman la vuelta a estos espacios para nosotras, además empoderarnos y poder caminar por la calle con más seguridad.

K: ¿Había un momento en que sentiste que pudieron reclamar el espacio público, o un momento de triunfo?

D: Cuando la policía se fue, claro eso fue triunfo. No tuvimos más problemas que eso en realidad. El resto de veces que yo he hecho en el espacio público no han sido tan...no molestamos tanto las policías. La otra fue en la Plaza de Merced, por ejemplo, esta plaza es más alejada y estaba la iglesia ahí al lado. Entonces era para nosotros algo así como, fuerte, porque la discriminación que ejerce la iglesia es también...es algo súper simbólico. Muy importante. Pero no tuve más problemas realmente. No me metía en lugares más complicados también. Porque me metía en áreas regeneradas, que estuviera con sombrero. Yo pienso que si yo estuviera haciendo este proyecto en el Malecón, ahí sí, no tienes cómo hacer nada. Creo que no puedes ni tomar fotos. Hay sitios donde no se puede tomar fotos ¿puedes creer? Solo los gringos los dejaron tomar fotos. Creo que es la Parque de las Iguanas...o sea era algo extraño. No entiendo. ¿Por qué no dejarían tomar fotos? Entonces la ciudad la manejan así cómo quieren acá. El ciudadano no tiene la libertad de hacer lo que quiere.

K: En relación a “nuevo” espacio público, digamos, ¿tienes algunos pensamientos sobre las redes sociales? También hay mucha discriminación y mucho acoso ahí. No sé si en YSTHT está vinculado con las redes, tal vez solo para difundir...¿no hay una dimensión interactiva con las redes sociales? Solo quería saber si tienes algún pensamiento sobre las redes sociales.

D: Sí, el proyecto solo sirve las redes para difundir sobre las siguientes reuniones que vayan haber, abiertas al público. Pero ahora con lo de la pandemia, en realidad estoy viendo si es que haya alguna forma de cambiarle, de dar un giro porque justamente mi proyecto está potencializado por la gente, o sea, y ahorita en estos tiempos que no te puedes reunir, estoy un poco aniquilada con el proyecto, no sé que hacer. Entonces sí estoy viendo si hay otras alternativas, cómo lo manejamos de forma virtual, pero siento que...igual me da la impresión de que no hace lo mismo pero no sé. Quizás también es parte de este crecimiento que tiene el proyecto. Como te decía, yo empecé con una idea y ha cambiado, evolucionado tanto. Y ahora que va a tener que adaptarse a estas nuevas formas de existir, ¿no? Porque mira, teníamos que compartir los imperdibles, entonces ahí sería un “foco de contagio” los imperdibles, yo no sé. Ahora la cosa se complica totalmente para proyectos como el mío. Y de hecho yo, justamente había ganado una residencia para ir a Islandia con mi proyecto. Y ya no pude. Porque primero ni pude viajar porque era este año. Pero era para medir la violencia, comparar con lo que pasa en Ecuador y medir la violencia en Islandia, que también es un país, como tu dices, “no es un país donde no debe pasar nada” pero sí, ya viendo las cifras, sí ocurren cosas. Entonces era evidenciar y hablar de eso. Pero también, yo estoy...no sé qué hacer si es que mi proyecto trabaja con la gente. En Islandia ya no hay problemas ya como resolvieron de Coronavirus, pero, no tengo cómo viajar. Y yo estoy en país de riesgo entonces no creo que me dejen viajar en...quién sabe en cuanto tiempo. Entonces no sé si ya para el otro año. Sí, toca como, ver formas de cómo lo cambio. Pero luego...ya bueno, volviendo a la pregunta que me hacías del espacio público y las redes sociales, yo estuve justamente escuchando alguien que dice justo eso, como, o sea, sea cómo sea las redes sociales siguen siendo un espacio, no es un espacio tan público porque sí están siendo como, reguladas por estos “entes” que manejan todo. Entonces tu simplemente dices bueno, estás de acuerdo, pero igual siguen siendo...no es tan público, como la calle, digamos, porque sí te están regulando. El Facebook e Instagram tiene sus lineamientos para que tú puedas crear

tu cuenta ¿no? Sin embargo, la violencia que se generan en estos sitios es igual que en las calles, o hasta peor. Entonces sí es problemático, es preocupante, y también creo que los problemas en este país es que no hay leyes que nos amparen. Pasa que puedes difundir fotos de una chica, de tu ex – que es también lo que yo he visto que está ocurriendo bastante – difunden las fotos de la ex en la cuenta de Instagram, claro una puede denunciarla y la bajan pero igual ahí tienen. ¿Cómo haces que eso no vuelva a pasar? O cómo haces que esta persona, que cometió un delito al compartir esta información privada, ¿cómo lo llevas a la ley? No hay leyes. Las leyes aquí son...o sea te pueden acosar, te pueden hacer lo que sea por las redes sociales que...o sea, no te defienden. Eso es muy muy preocupante lo que esté pasando. Necesitamos mejorar, luchar por leyes que protejan a las víctimas de este tipo de problemas. Bueno, es también un poco, como, difícil porque igual las leyes...si cuando te acosan en la calle, físicamente, igual cuando vas a denunciar, te tratan mal cuando vas a denunciar, y si no te han matado, no pueden hacer nada. Si una no va con el cuchillo clavado en la barriga es como “ah, sorry”. O sea las leyes en este país son una desgracia. Simplemente están ahí de adorno. Tenemos que seguir tratando de hacer que se cumplan. Exigir. Porque si no, ¿cuándo? Lo que nos queda es acompañarnos, empoderarnos, y tratar de ayudar de que a pesar de todas estas dificultades, hay que denunciar. Porque si no denunciamos, la persona...o sea se está saliendo con suya, demasiadas personas. Entonces la misma pasa con las redes sociales, que es un espacio sin ningún tipo de regulación, al momento de... las leyes de...o sea cómo lo ubicas en el contexto local ¿no? ¿Quiénes son las víctimas de acoso por redes? ¿Cómo se llega a defenderlas? Eso está en el aire y hay que luchar por eso ¿no?

K: Quería conversar sobre la política de la institucionalidad, porque estos proyectos tienen un pie en las artes y un pie en el activismo, y cruzan y todo. También se ha mostrado en instituciones como el Bienal Sur. En el conversatorio mencionaste que Lola aplicó para uno de los Salones en Guayaquil, pero los jurados ni siquiera sacaron el plástico que guardaba su obra para verla. Tu ganaste el Salón de Julio en 2019. ¿Qué piensas de instituciones? ¿Piensas que las instituciones de arte (tradicional) son lugares compatibles con la necesidad de un cambio social en la actualidad? ¿Vale la pena que las mujeres intenten ocupar estos espacios tan patriarcales, o es necesario crear otros espacios? Y creo que alguien en la clase dijo ¿Para qué queremos ingresar a estos espacios si tenemos que convertirnos de alguna manera en

personas violentas, o tenemos que ser como Cristobal Zapata para que nos permitan a pisar en estas instituciones? Y si queremos hacer los dos, por ejemplo, queremos ingresar en las instituciones, y queremos tener voz en estos espacios de poder, que seamos representadas como queremos, es un trabajo, ¿no? Y por otro lado si queremos crear otros espacios, nuevos para nosotras, es también otro trabajo. Entonces tenemos dos trabajos que los hombres no tienen que hacer porque ellos pueden estar cómodamente en las instituciones, para qué van a crear espacios alternativos de seguridad, de compartir. Entonces la carga cae en las espaldas de las personas que ya están muy ocupadas con muchas cosas. Entonces quería saber tu opinión en la relación que podemos tener con las instituciones y cómo piensas que podemos negociar la relación con la institucionalidad.

D: Sí el tema de las instituciones es complejo. Porque...o sea de entrada, sabemos que son todas machistas (las instituciones) y que no nos están representando. Y justamente por eso es que nos dimos cuenta que lo ideal es crear nuestros propios espacios. Pero el problema también está, que crear nuestros espacios igual implica un gasto, económico, hacer esto, ¿no?

K: Sí, de auto gestión.

D: Sí, siempre tiene que hacer todo gratis, y, claro es justamente para llevar este mensaje de liberación a más personas pero obviamente, por ejemplo, cuando hacemos los talleres de La Gallina Malcriada, esos espacios son gratuitos para que lleguen más personas. Son fáciles de gestionar porque simplemente la artista va a hablar de su trabajo en su lugar, solo tratamos de convocar a la gente. Entonces este aspecto para mí es bastante...siento que es sencillo de hacer. Pero la cosa es como...pero sigue siendo gratis, estamos dedicando nuestro tiempo, nosotras cada una hace distintos trabajos, entonces que a la larga es, tiempo que nos están donando a esta causa. Y las artistas que nos reciben en sus talleres, le damos una pequeña acuarela de Ana María, que hace la gallina, eso es nuestro pequeño aporte de agradecimiento porque tampoco tenemos cómo ofrecerles algo más. Todas decimos, bueno es una forma de promocionarte, y a la larga sí ha servido totalmente, pero obviamente nosotras quisiéramos dar más porque esos espacios suelen ser...una artista debería ser remunerada de una forma, por ejemplo. Entonces, pero bueno, hacemos abierto al público, la gente no paga nada,

entonces en fin, un montón de cosas económicas que resultan...nadie está recibiendo nada, pero a la larga... Yo pienso que ha sido algo que eventualmente te va a beneficiar como artista si has participado en estos talleres abiertos, porque esa promoción sí ha servido porque luego a la larga sí estás como...te sirve para producir, porque cuando estamos hablando en estos espacios, todas no empoderamos y decimos “qué bacán” todo lo que estamos hablando es revelador y esto me impulsa a seguir pintando, haciendo...hemos recibido estos comentarios de gente. Entonces sí, te ayuda a seguir creando. Y te ayuda ser parte de esta, como...si viene alguna curadora, alguien dice “estoy buscando artistas mujeres” okay, aquí hay una lista, ya. Ya tiene físicamente porque no tiene de donde decir, “no es que no hay”. Entonces empezamos con esto de que no existíamos, y ahora estamos mostrando, acá están. Somos un montón, y mucho más. Entonces sí ha servido de cierta manera este gesto que ha sido auto financiado para crear una plataforma de mujeres artistas poderosas, talentosas. Es que todo Guayaquil es así también, eso es un problema. Todo se trabaja gratis, todo el mundo trabaja todo gratis, todo el mundo expone gratis en las exposiciones, porque no hay plata nunca. Pero es empezando por eso. El medio es informal. Totalmente informal. Entonces tenemos que trabajar bajo estas mismas...informalidades, como artistas. Como activistas. Hay momentos en que existen casos como el Salón de Julio, Salón de Octubre, que dan estos premios económicos importantes. En mi caso, me pasó así, yo...todo el mundo sabe que estos salones son machistas, son solo hombres, los que están, definitivamente. Pero, perdón, no, no todo el mundo sabe. Yo pienso que las mujeres, sabemos. Es un mensaje subliminal también para las mujeres. Porque si ves que están ganando siempre los mismos, entonces dices “no, es que esto es amarrado” que no sé qué. Pero definitivamente es plata. 10 mil es algo que necesitamos todos para producir. Todos los artistas. Y mucho más las mujeres. Entonces, estamos menos en el medio artístico. Para mí, entrar en un concurso de Salón de Julio, yo de entrada, entiendo las reglas de juego. Que tengo la menor probabilidad de ganar. Ya he participado, creo que unas 6, 7 veces. Sí, más o menos. Y recién ahorita gané. Y fui contra todas las reglas. Todas las cifras y estadísticas dicen que yo no debería haber ganado. El salón solo tuvo una mujer, estaba en el...jurado de selección, sí creo que se llamaba jurado de selección, y luego hay un jurado de premiación. Ahí eran toditos hombres. En la selección fue una mujer, que se llamaba Vicky Bastidas. Y ella me conocía porque justo fue un taller abierto de La Gallina Malcriada, ¡imagínate! Entonces ahí escuchó sobre la obra de Lola,

Lola contó su experiencia de lo de la obra que nunca se abrieron y es un insulto, entonces sabemos que los salones no nos representan, pero ella, solo porque sabía cómo era mi obra, lo que yo estaba tratando de reflejar, entonces creo que ella pudo dar un buen... me dio ese empujón. Claro si un hombre ve mi obra, dice “ah...next” así como no importa. No va a entender lo que significa la violencia, el acoso, vivir eso diariamente. La experiencia femenina, ¿qué va a tener una idea un hombre? Entonces, por eso es que mi teoría, quizás puede ser que no es así cierta, pero mi teoría es que si estamos en puestos importantes las mujeres, podemos entender otras mujeres creadoras y podemos meterlas en la carrera, meterlas en la mesa, como dicen, que no estamos participando en la mesa. Y podemos ser... más premiadas, ser parte de bienales, ser parte de salones, que ganemos más, si es que hay más mujeres, jurados. Y no hay mujeres juradas. ¿Por qué? Porque no hay artistas mujeres “buenas artistas” y bueno seguimos con ese círculo vicioso de que “no hay artistas mujeres buenas”. Pero sí es complicado. O sea, por ejemplo, cuando yo entré a Salón de Julio a participar, yo sé que no voy a ganar. Pero cuando gané, dije, “yo tampoco los voy a lavar”. No voy a decir que el Salón de Julio es lo mejor que hay en este país. No es. Nunca ha sido, y solo porque me está dando plata, no. Desde lo que entré lo que hice fue decir, “a ver, son 60 años de salón, y solo 7 mujeres hemos ganado el primer lugar”. ¿Qué está pasando en este país? Hay más mujeres artistas, muy talentosas, deberían haber recibido premios. Y ¿por qué estamos aquí? Yo quise transformar esa... ya que me están dando este premio, hay que ponerle, o sea, darle la vuelta al Salón, o sea, ponerle la mirada al Salón, ¿por qué no hay más mujeres? ¿Qué está pasando en el arte local? Si no estamos participando, ¿por qué no participamos? Hay algo más detrás de eso. Una estructura que hace que no lleguemos a esos espacios, y que no seamos parte de la... a la larga estamos de, o sea de la historia local. Las mujeres no estamos siendo parte. Les juro que también el Salón de Julio, lamentablemente, para bien o para mal, es un reflejo de la historia local. Esos ganadores sí, o sea, aparte del aporte económico, es algo que te ayuda en tu carrera. Yo lo puedo decir “a mi me ayudó un montón”. La gente te para más bolas, te toman en cuenta para exposiciones, para más eventos, para más cosas, y eso es definitivamente, o sea, te ayuda bastante, y además eres parte de esta historia del arte local. Están en los libros de historia del arte de Guayaquil. Pero en cambio estos libros de historia no son completos. Solo hay 7 mujeres, significa que, si solamente hay 7 mujeres, significa que no estamos participando. Eso no refleja lo que es

local. Entonces es problemático. Totalmente problemático. Pero tiene estas cosas que una ya sabe que existan, pero tienes que jugar con esto y ver cómo la juegas a tu favor. Entonces para mi, jugarlas a mi favor fue una entrada de hablar sobre las representaciones de las mujeres en el arte, y el tema del acoso y la violencia que vivimos todo el tiempo. Entonces para mi es algo que van de la mano totalmente de la mano. Si no nos están acosando, o sea, los mismos profesores no han acosado a las mujeres, o todos los directores son hombres, o todas las instituciones que uno estudia arte, o sea, todo el medio es hombre. Hombres, hombres, hombres. Hombres, hetero, cis, blanco, además. Tiene estas cualidades. No hay diversidad, y es luchar contra eso. Entonces por eso, si uno entra una institución que de entrada sabe que es machista, uno tiene que ver la manera, como alguien decía, como, “hackearla”. Hackearla, a nuestro favor. Creo que decía, Haraway, decía que hay que hackear el sistema. Y nosotras somos esas semillas de cambio. Para mi, tenemos ese poder. Entonces si el sistema no nos representa, veamos cómo lo hacemos. Y lo hacemos de una forma crítica también. Y si no, hacernos de nuestros propios espacios, porque definitivamente el arte ya que no es para nosotras, nunca ha sido para nosotras, entonces ver cómo generamos nuestros propios espacios de validación, que a la larga, lo que hace que nos empoderemos, para que luego tomarnos esos espacios de poder, estos sitios de poder. Que no nos representan y ya nos lo apropiamos. Entonces yo pienso que es un plan a lo largo plazo. Que se toma mucho tiempo, generar mucha consciencia, abrir los ojos, actuar. Pero mira, desde 2016 estoy trabajando en estos temas, y sí estoy viendo los cambios. Parece mentira pero por lo menos algo. Entonces la cosa es no tirar la toalla, y hay que ser muy paciente para mantenerse, pero ver por ejemplo que ya me están preguntando que...mira, hace un par de años me preguntaban ¿cuáles son las mujeres artistas para ponerlas en esta exposición? Y yo tampoco sabía qué responder bien. Yo decía mi círculo cercano y ya está. Ahora que ya me preguntan yo tengo una lista de mujeres para decirles, y ver que las están incluyendo en más espacios, y ver que la gente se está esforzando para ya no ser exposiciones solo de hombres. Entonces ya ver estos pequeños gestos de cambio ya para mi es como, “ahí vamos, ahí vamos”. Se está logrando cosas. Entonces para mi, el tema de lo institucional es complejo, hay que trabajarlo por todos los lados, definitivamente no nos están representando pero nuestro propio...si trabajamos, empoderamos entre nosotras también y creando estos espacios solo para nosotras para visibilizarnos, a la larga se van a generar cambio. El hecho de tener el poder de ser artista

y crear sin avergonzarnos y darnos cuenta de a pesar de que el medio nos oprimen igual tenemos que seguir creando y ya es fuerte. Y si ves más mujeres que están haciéndolo contigo, entonces eso también te impulsa, te motiva seguir y no tirar la toalla. No tirar la toalla y seguir la lucha. Porque es una lucha constante.

K: Y creo que por eso decidí a hacer mi tesis sobre artistas mujeres ecuatorianas, joven o emergentes, porque creo que era Andrea (Zambrano Rojas) que comentó en el conversatorio de Mujeres Difíciles, que tenemos que escribir nuestras propias tesis sobre artistas que nos conmueven, o artistas mujeres. Porque muchas personas simplemente dicen "no hay artistas mujeres".

D: Es eso, estamos acostumbrados a eso, a decir que "no hay". Por eso ahorita no pueden decirlo. Ahorita sí estamos nosotras tienen todo un medio. Tienen todo un montón de mujeres que están atrás diciendo "a ver ¿quién dice que no hay artistas mujeres? Dímelo en la cara". Porque justamente hemos pasado tanto tiempo invisibilizadas y me indigna tanto. Por eso pensamos que no existimos. Es que también tener esos traumas detrás de que lo que hacemos no es importante. ¿No? ¿Por qué? Y luchar contra años de eso.

K: Incluso no es muy bueno para el arte Ecuador en general no tener ni una mujer en esa exposición que se convirtió muy importante y viajó a al menos 2 museos más. Entonces eso no refleja bien a los artistas ecuatorianos en general. Entonces no es solo un tema de visibilizar las mujeres pero...porque las mujeres también son parte del arte ecuatoriano. No es arte ecuatoriano de las mujeres, es arte ecuatoriano. Tener esa mancha blanca en esa expo internacional, no es bueno para personas como Rodolfo Kronfle tampoco, que refleja que no hay artistas. Pero quizás los hombres en el arte no piensan así, que las artistas ecuatorianas no son solamente artistas ecuatorianas, pero son de arte ecuatoriano. No es algo aparte.

D: Claro porque además tiene que seguir estas formas absurdas...las formas en que, qué sé yo, o sea, Rodolfo Kronfle ha gestionado en su cabeza, imagina que tienen que haber estas mujeres con estas formas de crear, y claro, no se van a seguir para nada sus lineamientos. Porque las mujeres, creamos de otras formas. Existimos como seres distintos. Él quizás dice

“yo no soy machista, simplemente es que no hay”. Sí hay, pero que están trabajando en otras cosas, qué sé yo. Pero siempre va a ver un pero, es que viene también detrás esta la forma que ellos piensan que el arte debe ser. Y nosotras como mujeres nunca vamos a cumplir esas irrealidades. Por eso no vamos a ser estas genias artistas en el arte local porque el “genio” es un absurdo...llegar a esa perfección absoluta de esos lineamientos que te piden que nosotras somos, construimos desde otras formas de existir y de ser y no estamos siendo validadas por este medio y por eso no nos entienden. No somos parte del medio porque no entienden lo que hacemos. Es eso. Creo que es una falta de empatía. Y eso también es porque no hay diversidad en la historia. Si ves más mujeres representadas, va a ver más experiencias representadas, qué sé yo, ves obras de personas afro-descendientes, de personas indígenas, o sea, si tienes muchos grupos representadas en el arte local, tú como espectador o como ser humano vas a ver más mejor toda una problemática, una globalidad. Pero no estás teniéndola, entonces sigues repitiendo este discurso donde solo los hombres están...han dicho que debes crear de estas maneras ¿no? Y este país es de gente de todas partes. No puede ser que nos nieguen a toda la gente, tantas personas, o sea nos nieguen de ser parte de esta historia, no somos parte de la historia.

K: ¿me podrías contar lo que te ha parecido más relevante del proyecto Yo si te hago todo y lo que has llamado: “Tácticas inútiles de empoderamiento femenino” (TIEF), visto desde tu presente?

D: Tácticas inútiles de empoderamiento femenino es la serie que estoy trabajando con temas de evidenciar la violencia de género, por media estas pequeñas piezas. Entonces, sí, en nombre era algo que le estuve dando vueltas un montón antes porque, que quería justamente era, es que para mi era totalmente inútil lo que estaba haciendo. Era este gesto de estoy creando este cuadro, pongo estos montón de vestidos porque me dijeron en la calle que es mi culpa si me acosan por tener este vestido corto y siempre va a ser mi culpa. Entonces bueno ya, hago lo que ustedes me dicen. Me pongo toda esta ropa encima, ahora no van a acosar— ¡no! Es absurdo. Es inútil, totalmente el gesto de salir a la calle ponerte toda la ropa porque igual me vana decir algo probablemente. Eso no es el punto pero es que también es evidenciar la inutilidad que hay detrás de estos comentarios que te dicen que es lo que tienes que hacer

porque siempre es la culpa de la víctima ¿no? Entonces la inutilidad también de todo lo que, uno como la víctima tiene que hacer para protegerse del medio en el que vive, la ciudad. No tiene sentido ¿no? Para mi, no tiene sentido que tengamos que estar que las mujeres nos unan el tema de la violencia. No tiene sentido, para mi, es absurdo. Entonces, es terrible y triste, o sea, obras como esta, espero que algún día no tener que hacerlas. Se supone que ya deberíamos superar estas cosas pero lamentablemente la cosa sigue evidenciándose más y es difícil, es duro. Entonces para mi por eso también la palabra era perfecta de que hay una inutilidad detrás de todas estas estrategias, detrás de cada obra, pero también hay un empoderamiento que es la clave de todo. Puede ser que vivamos en la violencia pero juntas, a pesar de toda esta mierda que todas tenemos que vivir, nos empoderamos. Salimos juntas y nos elevamos. Y nos damos cuenta que ya no nos dejamos y ahora sí vamos a denunciar si estamos juntas y también nos acompañamos, podemos hacerlo. Podemos ver las maneras que podemos evitar la violencia. Tácticas inútiles de empoderamiento femenino es cómo juntas podemos salir adelante esto de forma colectiva. Definitivamente si no somos todas, no se va a llegar...juntas, somos más y generamos poderes, cambios mucho más importantes, no solo en la sociedad sino en nosotras mismas. Definitivamente el poder del colectivo es demasiado grande y por eso también era parte importante de la serie.

K: Solo datos básicos...¿tu naciste en Guayaquil, pero siempre has vivido en Costa Rica?

D: Veras, ha sido un ir y venir, en realidad. Nací en Guayaquil, cuando tenía 12 años me fui a Costa Rica, estuve allá un par de años, luego regresé, luego cuando tenía 18 años, cuando me gradué de colegio volví, y estuvo viviendo allá 8 años. Ahí fue que me nacionalicé costarricense, realmente yo esperaba quedarme allá de largo. Pero luego ya me tocó regresarme entonces. Todos mis hermanos somos ecuatorianos-costarricenses por eso, porque vivimos tantos años allá. Mis papas no lograron de sacar la ciudadanía pero ha sido mis papas, mis hermanos, todos vivimos allá.

Yo, cuando fui (a Costa Rica) no era feminista. Me hice feminista fue acá en Ecuador. También ese cambio del feminismo, es también ver dónde yo vivía con otros ojos, y me da cuenta que también Costa Rica es un país un poco machista, pero van luchando, igual que Ecuador. Saliendo adelante. Entonces sí pienso que es necesario este tipo de proyectos para

ir midiendo, para yo mismo, aprender sobre el medio, cómo está al nivel de machismo, violencia, y de representación de las mujeres y eso en el arte.

K: ¿Entonces fue un largo proceso de hacerte feminista?

D: Sí, es que me tomó tiempo. No es que un día yo dije “soy feminista” y ya está. Fue todo un proceso, transición, inconsciente totalmente y que iba coincidiendo de que leyendo estas historias de violencia que me impactaban y me indignaban y luego me daba cuenta, incluso sobre la raza. Me di cuenta que si yo estoy siendo machista en estas cosas, ¿será que también he sido racista? Cómo puedo aprender más sobre esto. Entonces me puse investigar esos temas y temas LGBTI también cómo ser mejor aliados. Pero no me daba cuenta que estas historias que iba absorbiendo...sí la palabra “feminismo” era difícil en esa época, siempre me pareció antes que era mala palabra, sí como todo el mundo acá. Entonces fue difícil proclamarme feminista, por eso me tomó un par de años por lo menos. Yo creo que hasta más, probablemente sin darme cuenta porque yo nací en un espacio muy católica, cuando yo era chica, hasta el colegio estaban en Opus Dei entonces ese poder, eso de que no puedes dudar la existencia de dios porque eso es pecado mortal, tienes que estar 100% segura de que existe aunque no lo ves, y todo. Y luego de aprender todas las...sales de colegio y te das cuenta lo que realmente es el mundo, que la religión no te enseña...por eso te digo que es todo un proceso que ha sido para mi no solamente...salirme de catolicismo, también ha sido parte de este proceso. Aceptarme como feminista, y darme cuenta de que el catolicismo me ha afectado más que...en su momento estuvo bien, pero ahorita, es terrible. La discriminación y la violencia que hay en todas sus normas ¿no? Cómo no aceptan a la gente...entonces yo luché porque las mujeres tengamos las mismas oportunidades que los hombres, también quiero que tengan estas mismas oportunidades la gente LGBTI [...] por eso ha sido desaprender todas tantas cosas en mi vida, hasta llegar en este punto en que todo se gestionó y se dio para que me diera cuenta y “¡poom!” así “¡Soy feminista!”

Anexo 2. Transcripción de la entrevista a Andrea Zambrano Rojas

Realizada el 29 y 30 de Julio de 2020.

A: Hubo dos procesos con la Fundación Museos. Uno en el que yo estuve más involucrada, y uno en que yo no estuve casi nada involucrada. También retoman además un texto que yo escribí y ponen algunas cosas. Hay otro texto de Al-Zurich que también está... luego AZ tiene un catalogo que de varios proyectos de todo un periodo de cómo 10 años.

K: Quería preguntar ¿Cómo se te ocurrió la idea del proyecto Calzones Parlantes? ¿Fue una idea que ya tenías, o la concebiste específicamente para el marco de Al-Zurich (AZ)?

A: Yo estaba haciendo unos talleres de arte en barrios. Estaba me parece en la Ferroviaria, dando talleres de arte sobre todo con wawas. Y, fuimos con unos amigos a La Venecia. Dijimos, podemos proponer ahí, unos talleres. Entonces nos fuimos a conocer el barrio, y me dijeron que había una lavandería, pública. Se utilizaba, todavía estaba funcionando. Y la lavandería ya por si misma ya es hermosa. Ósea ya uno llega, hay un enojo de agua, es decir una fuente de agua que sale, naturalmente, vertiente de agua. Y alrededor están las piedras de lavar. Es como un cuadrado pero como que circulo también. Entonces las mujeres se reúnen ahí. Yo entré a esa lavandería, y dije, “yo tengo que hacer algo aquí.” No sabía qué, si sería talleres con las mujeres, los niños... en seguida pensé trabajar ahí con las mujeres porque había muchas mujeres reunidas, como, lavando. Y después me enteré que había la convocatoria de AZ, y dije pues, hay que aplicar a esto, es un poco lo que hago, y tenía ganas de trabajar en ese espacio de la lavandería, porque vi que era un sitio de encuentro de las mujeres. Creo que ya desde una... como, posicionamiento feminista, me parece súper importantes estos lugares de auto consciencia, o estos procesos de auto consciencia de hablar entre nosotras, de estar entre mujeres para conversar frente nosotras, ¿no? Entonces ese lugar era, ya está preparado. Las mujeres ya están aquí, pues, hay que conversar. Entonces, hubo una idea previa, y después con AZ, con la convocatoria, pues aplique.

K: ¿Aplicaste porque AZ iba a dar fondos para realizar?

A: Sí. No era tanto, me parece como \$300...? O sea, no era mucho dinero.

K: Pero es algo.

A: Sí. Entonces, yo justamente andaba buscando trabajo y también quería hacer cosas. Entonces dije, esto me va a dar para material, y movilizarme.

K: Cuándo aplicaste...porque AZ también tiene su tema o...no había conflicto entre...como, ideología, o, un marco de AZ y tu proyecto. ¿No había ningún conflicto en ese sentido? Que tu obra iba a ser representada dentro de AZ, eso no te molestaba.

A: Yo no les conocía. Tanto. Solamente era como arte y comunidad, entonces simplemente aplique.

K: ¿Te parece que el proyecto se hizo como lo pensaste, o tuviste que ajustar la idea original? Para entrar en el marco de AZ o el presupuesto.

A: Yo creo que era bastante abierta la convocatoria. Porque, sí creo que ellos también dan bastante apertura a que los artistas, las artistas hagan lo que pueden, lo que saben, y a veces me parece demasiado, pero creo que hay bastante libertad de hacer la propuesta. Te piden, me acuerdo que era un cronograma, una idea principal, unos objetivos. No era algo demasiado complicado. Para la aplicación no tuve problema. Más bien creo que fue el poco tiempo. Que fue muy poco tiempo en el que había que hacer la convocatoria, hacer los talleres, y había que hacer una presentación.

K: ¿Cuánto tiempo era esto?

A: Creo que eran como 3 meses. Para hacer todo. Para la convocatoria, hicimos unos carteles, unos afiches que yo los diseñé, y también fuimos a la lavandería, pero, luego yo tuve que ir varias veces a la lavandería, solo conversar con las mujeres, a lavar, también ayudar a llevar cosas, a traer, a tender, lo que hay a que hacer. Y trabajábamos además ahí en la lavandería.

No había un espacio...como un lugar cerrado, sino que trabajábamos ahí mismo en la lavandería.

K: ¿Trabajar en hacer los calzones, bordar...?

A: Sí

K: Porque había fotos de alguna sala, que están en una sala, alrededor de una mesa.

A: Como la mitad del proceso, ya hay como una alianza con la gente del municipio que nos presten el espacio, por ejemplo. Para utilizar ese espacio del municipio. Pero por ejemplo en el siguiente proceso con La Fundación de Museos, me estaba recordando, que inicialmente nos dieron un salón, muy bien, como luz, los paredes bien, con todo bien. Pero según iba pasando el tiempo, nos iban mandando como...no había espacio porque había otros talleres de otras cosas, nos iban poniendo en un salón que tenía pared húmeda, no había luz, luego por último nos mandaron a una...a una como, bodega. Y nosotras dijimos, “no vamos a trabajar en una bodega” y las mujeres empezaron a poner sus casas. Para trabajar en las casas de ellas. Entonces nos íbamos turnando en las casas. Y luego al final el cierre, pues, sí, se hizo como, nuevamente en el centro de desarrollo comunitario que era del municipio. Pero sí había unas... como que había tiempos y tiempos de condiciones de trabajo. No era las mejores condiciones. No es que siempre haya habido como un lugar físico, en que podamos estar tranquilamente. Sino que había unos periodos que sí había, y otros que no había.

K: ¿Y esa relación con La Fundación de Museos fue aparte de AZ, o pudiste ponerte en contacto con Fundación de Museos a través del AZ? ¿Cómo llegó la Fundación de Museos en este proyecto?

A: Ya se terminó el proyecto con AZ, se cerró este proceso, porque se hizo un exposición ahí en la lavandería pública, que fue muy chévere porque las mujeres mismas organizaron esa presentación ahí en la lavandería, con sus familias, con la comunidad. Después yo estaba trabajando también para paralelamente en Chavezpamba y en Puenbo con la Fundación de

Museos en otros procesos comunitarios de arte y comunidad, pero esos ya eran dirigidos desde el Museo, o sea eso era un proyecto de Fundación Museos. Había una programa que se llamaba la Programa Gestión Social y Educativa. Entonces estaba trabajando con ellos, igual éramos varios artistas que trabajábamos en comunidades generando procesos de...talleres de memoria patrimonio e identidad a través del arte, así se llamaban. Entonces acabamos este primer proceso en Chavezpamba y Mangauanta, y se podía hacer una siguiente parte. Una segunda parte, y yo propuse que quería hacer en La Venecia porque era un lugar en que yo ya había trabajado, estaban las mujeres ahí, queríamos continuar teniendo nuestro grupo...entonces ahí trabajábamos como un...un año igual. Y ahí es como te digo que pasó eso, como al inicio nos dieron un lugar, un espacio muy chévere y después ya poco a poco fue de cayendo. Porque las mujeres no importan, están cosiendo, o sea como toda una historia ahí también.

K: ¿Tuviste alguna ayudante para el proyecto?

A: Yo creo que en los procesos con comunidades en la ciudad, en el campo, dónde sea, siempre tiene que haber en un taller mínimamente 2 personas. Yo, de hecho, de los pagos que tenía de los Fundación de Museos o AZ yo enseguida, me contacté con una amiga que se llama Nina Velasco, que es una bióloga, trabaja con educación y biología, para que me ayude con el registro, para que me ayude con los wawas, para que me ayude en lo que hubiera que hacer. Entonces en ese primero proceso con AZ estuvo Nina Velasco en todo registro, y en los espacios con niños y niñas porque eso también es algo que se incorpora si incorpora con trabajo con las mujeres. O sea, una quiere hacer un taller con mujeres, y ya para ellas es complicado sacar un tiempo de todo que tienen que hacer de cuidado de sus familias, todo el trabaja que tienen que hacer. Ya es complicado para que dediquen un tiempo para sí mismas. Pero en ese poco tiempo que pueden dar para sí mismas, tienen que venir con los wawas chiquitos, sobre todo los que son de brazos, los que son un poco más...hasta 6, 7 años. Entonces es complicado hablar de temas de violencia con los wawas. Es incomodo para las mujeres, para los wawas, no está sano ¿no? Eso sería otro tipo de taller u otro tipo de encuentro. Entonces también desde el inicio pensamos que podía ser chévere que hay alguien que esté, solamente con los wawas y jugando aparte. Entonces estuvo ahí Nina Velasco.

Con AZ, la persona que trabajó conmigo—porque ellos también tenían un funcionamiento en que hay un “monitor” le llamaron o algo así— que es alguien de su colectivo de Tranvia Cero que trabaja con el artista, como apoyándole. Entonces, sobre todo en las primeras sesiones...en una primera sesión de convocatoria fueron varios—Pablo Almeida, Silvia Vimos, Karina Cortez, no me acuerdo si Pablo Ayala también estaba—y en unas dos sesiones más también Silvia Vimos, era mi monitora, era la que estaba acompañando mi proceso. Y siento que había bastante comunicación. Ella no fue a todos los talleres, no todos los procesos, pero las informes que yo presentaba, los diálogos que tenían, ella entendía de lo que yo estaba hablando. Estaba bastante cercana, como producción de arte de mujeres y también produce desde la costura...había una buena comunicación. Y al final también, en el proceso con AZ, para esta fiesta que hicimos de cierre y exposición, las compañeras de la comunidad, las mujeres, ellas prepararon una gran comida, por ejemplo ahí pusieron su propio dinero, yo también puse mi dinero, fue una fiesta que organizaron por nosotras en la lavandería. Toda la parte de logística, por ejemplo, de poner focos, de instalar, ahí también estuvo bastante presente AZ. Estaban bastante preocupados por como que lo que nosotras queríamos hacer y mostrar también se pudiera hacer. Como el apoyo en la logística.

Y después con la Fundación de Museos, había alguien—cómo se llamaba...¿Rodrigo? — bueno había un chico, que hacía el registro audiovisual. Yo, por ejemplo ahí, le decía “ven a tales sesiones. No puedes estar en todas las sesiones, esto es un espacio de mujeres. Yo te voy a decir los días que puedes venir” y el venía específicamente estos días.

Con AZ también pasó lo mismo. Les dije “no se puede hacer registro todo el tiempo. Nina va a hacer el registro, yo también voy a hacer parte de mi registro. Ustedes pueden venir...si son hombres además...hubo una sesión de fotografía durante los talleres donde ellos pudieron estar, hombres haciendo registro. Creo que también es importante. Como que los espacios de mujeres también tienen que mantenerse como espacios de mujeres, espacios de confianza, y ya lo que sabemos. Solo una presencia masculina ya puede como detonar otras maneras de ser, de estar.

K: ¿Desde el inicio pensabas en el tema de violencia? Que este proyecto iba a hablar de violencia.

A: Sí, yo creo que en general, y ya ahora viendo un poco hacia atrás—no hubiera podido decir esto en 2011— pero, creo que las cosas están ahí, los hechos están ahí, y lo que yo he podido hacer con el arte es recoger varias cosas que ya están y es un poco pienso lo que hacemos los artistas/las artistas. Y con las prácticas artísticas, llevarlo al otro lugar, o ponerlo justo en este otro lenguaje, que es el lenguaje de las artes. Entonces, por ejemplo para mi la lavandería como sitio de reunión, era lo con lo que yo quería trabajar. Las mujeres y estar entre las mujeres es algo que ya ha estado presente porque me parece importante justo lo que te decía para poder hacer cosas juntas y tal. El tema de la violencia, también yo creo que es algo que es presente, como, de diferentes maneras según nuestros privilegios, también según nuestros empobrecimientos, desde nuestros diferentes lugares. La violencia, pues, ocurre de diferentes maneras y se ejerce de diferentes maneras pero es una constante. O sea en todos estos procesos feministas y entre mujeres, la violencia es algo que ocurre. Desde la infancia, en la relación con los otros, en la relación con el Estado. Justo para las jerarquías que hay, la relación se convierte en una relación violenta. Como que el patriarcado, como que el capitalismo...por las mismas relaciones jerárquicas hace que las relaciones sean violentas. Entonces creo que estaba ahí. También cuando una pregunta a una mujer sobre la infancia, pues, habla de experiencias de violencia. Una pregunta a mujeres sobre sus experiencias sexuales, habla sobre violencia. También esa acercamiento...y es súper triste...Alejandra Ballón, que es una—no sé si le cachas—es una artista...ya luego hizo cosas más sobre política institucional, no sé qué, pero ella trabajó bastante con un colectivo e hicieron esta acción se llama “Alfombra Roja” en Perú en el 2013, bueno no me acuerdo el año. Alfombra Roja se replicó en varios países latinoamericanos, y en España y en varios países de Europa. Y habla de cómo los políticos caminan sobre los derechos de las mujeres y sobre los cuerpos de las mujeres. Es una alfombra roja ¿no?, además es una cosa de espectáculo. Y ella decía que lo más triste es que...porque decía “esta obra, yo la pensé pero ya es una obra de todos y ya es una obra que más bien que se difunde, que se replique, en las maneras que se quiera en todos los contextos que quiera.” Y decía, es chévere que se replique la obra, pero también es triste nos une justamente es estar en la opresión ¿no? No sé si esos sería exactamente sus palabras, pero en la opresión, en la violencia... el dolor un poco es lo que nos une. Entonces yo creo que por eso también es que aparece el tema de la violencia en el arte feminista. Y en Latino América, tan fuerte con esta cosa de la colonialidad y todos estos procesos. Esta cosa

de la sangre, de lo rojo. Entonces yo creo que está presente. La violencia es algo que está presente y también por eso creo que no es solo mi idea, sino que está ahí. Yo simplemente hago los hilos para unir porque ya está ahí. Como la última acción de “HAMBRE”. Es algo que está ahí que la gente está diciendo como ¿el problema es el coronavirus pero también de dónde vamos a sacar la comida? La gente, lo que está diciendo es “tenemos hambre” entonces yo creo que...por eso pienso que les hace sentido a las mujeres con las que he trabajado y he compartido, porque no estoy tomando cosas de otro lugar, sino es muy sobre el contexto. Lo que estamos viviendo. Por eso les hace sentido. Porque es algo que...sí nos es común a estas mujeres. Incluso a mí. Que yo también he vivido la violencia. Por ejemplo en esta cosa de...cómo hago que las mujeres se queden en un proceso que no va a sacar plata, que no...que parece que no sirve para nada en realidad. Porque el tiempo para las mujeres, como decía, no...parece que es un tiempo que no...nos damos a nosotras mismas porque culturalmente hemos sido construidas para dar nuestro tiempo, nuestra vida y nuestra energía para los otros. Yo creo que también es importante ponerse en evidencia. Ponerse en el lugar de la vulnerabilidad. Porque, por ejemplo, con el tema de la violencia, yo, con las compañeras, fui la primera en decir “a mí me pasaron este tipo de cosas, una violación en esta manera” o sea contar esas cosas muy íntimas, entonces ahí abres un camino. Abres un camino y que la otra puede regresar. La otra puede dialogar porque tú estás abriendo este canal. Y por eso creo que se crean una relación más de amistad, de confianza porque una está contando cosas muy íntimas, de mucho dolor. También una misma sana a la vez, contándole a las otras. Y las otras también pueden contarlo, muchas por la primera vez. Ya si es una segunda, tercera, cuarta vez, por ejemplo, mientras más una puede contar las experiencias de violencia es como que las puede gestionar más en el cuerpo, y puede también darse cuenta que no es una experiencia individual. O sea sí es una experiencia individual, pero que también ocurre colectivamente, que no eres la única, que es la estructura...saber que no estás sola tampoco en eso ¿no? Por ahí...por eso es que funciona, algunas de estas piezas, ¿no? Calzones Parlantes, por eso, por hablar de algo íntimo que es muy delicado además, pero calzón es además una pieza muy personal. Pero también ahí una se anclan en el feminismo, eso de “lo personal es político”.

K: Es la verdad que nos une la violencia porque cuando escogí los tres artistas que quería enfocar—Diana, tú, y Lastesis— yo no pensaba en las temas que trabajan, pero resulta que todas tiene un elemento muy fuerte de la violencia. Eso es central en su obra. Yo no pensaba en esto, pero resulta que es así. Que también habla de que la violencia es una presencia constante en nuestras vidas. Es muy triste pero es la verdad que es constante y aparece incluso cuando no estás pensando en esto.

A: Sí a la vez es la historia de resistencia ¿no? Que tienes una historia de violencia, y en el caso de las artistas feministas, también nos estamos reflexionando sobre las imágenes, el sonido, las representaciones...no es solo la palabra. Como el todo nivel, todos los sentidos. También ves que hay una historia de resistencia. También es chévere...no ponerlo en una dualidad, pero saber que sí hay opresión, es que has resistido todo el tiempo también. Todo el tiempo estás ahí como haciendo una presión por decir las cosas. Para mi por eso era tan importante los materiales. O sea el calzón es una cosa súper íntima y también es un lugar que donde ocurren violencias que se puede hacer algunas cosas para resistir. Como la...de la Flor del Guanto, la primera revista, y este historia de una prostituta les daba guanto a los hombres para que se duerman, les robaba. Era su manera de robarles. Entonces yo creo que eso también, hay unas formas súper creativas de sobrevivencia que tenemos las mujeres y tenemos a veces en alianzas. Hay esas resistencias individuales, y también que suceden en un conocimiento común, organizándonos con otras. Entonces paralelo a esta historia de violencia y opresión, pues, también hay una cosa de resistencia ahí que se mantiene.

K: Esto de los calzones justo quería preguntar ¿Tú dirigiste la estética de los calzones, o eso fue totalmente una decisión de cada persona?

A: Yo creo que sí había la idea de trabajar con calzones. No era lo central en el proceso porque justo estos espacios de auto consciencia, no es que uno va y cose calzones o hace la obra, sino que justamente tienes estos procesos de hacer ejercicios y hay una metodología. Puede ir cambiando pero es también yo he ido construyendo, también haciéndome de metodologías de la educación popular, desde los propios feminismos comunitarios. Que hay unos espacios para el cuerpo, para sentirte bien, ejercicios de respiración, de estiramiento,

hay un momento para el juego, porque también reírnos nos hace súper bien. También acerca full, esta cosa de tener un espacio para divertirnos un rato. Unos espacios de reflexión, es decir que dediquemos un tiempo para hablar. Y luego, unos espacios de producción. No todo eso ocurre en la misma sesión. Las sesiones de producción pueden ser ya después. Pero yo sí tenía en mi cabeza y también era el planteamiento de las mujeres que trabajemos sobre calzones. Ese iba a ser nuestro soporte por lo menos. De ahí cómo se intervengan había diferentes materiales. No había mucho pero había variado. Yo creo que sí se dirige un poco porque también presentas un material. Pintura para tela, hilo para bordar, lápiz labiales...había cosas también como...imperdibles, lentejuelas. Entonces, está un poco dirigido y no. O sea hay una variedad pero también tienes un marco, es que no tienes tintas naturales, no tienes otras cosas. Había la opción de yo...das opciones, ¿no? Puedes romper el calzón, puedes cortarlo, puedes no sé qué, pero nadie rompió nunca un calzón. Nadie lo cortó. Yo creo que ahí hay unas cosas en las que yo digo...para mi hubiera sido muy radical eso, romperlo, no sé.

K: Pero quizás las mujeres, como dijiste, no tienen mucho tiempo para dedicar a la producción o la creación, quizás querían crear algo, más bien que romper algo.

A: Sí, como este idea, además de, lo bien hecho, que también es parte de una... no sé si me vuelvo muy biologicista, pero de eso de que una costura tiene que estar bien hecha, tiene que quedar bonita, la letra bordada, como de una minuciosidad que...por ejemplo si ves el producto, es la obra, tiene también este valor. Que para mí, por ejemplo, no era tan importante o sea, ya que con qué se escribieran cosas. Por ejemplo yo dije, si escribe la palabra solamente con lápiz labial, o marcadores, para mí era suficiente. Pero también esta cosa de querer bordar la letra, yo creo que ahí hay un trabajo también de eso, desde la minuciosidad, y también de gestionar cosas. Yo creo que justamente haciendo, puedes gestionar lo que has conversando previamente o que estás escribiendo. Entonces es una manera de gestionar, digerir.

De por sí, ya había unos bordados (en los calzones) y ellas bordaron sobre los bordados por ejemplo. Y de ahí en los colores, lo que se quería decir, como bastante libertad.

K: ¿Aún tienes contacto con las mujeres/la comunidad del barrio La Venecia?

A: Con una sí. Solamente con una. Se llama Rosario Espinoza. Su hija tuvo varios problemas con aprendizaje. Ella no estaba segura si tenía algún discapacidad o no. Entonces ella luego contactó con la Escuelita de Mujeres de Frente, cuando era junta, la escuela y Mujeres de Frente, entonces ella entró a la escuela, su hija, y también la mamá acompañaba de vez en cuando. Después del proceso yo ya estuve con AZ, y luego con Fundación de Museos, y luego ya se terminó la relación. Puedo tener 2 auto críticas con respecto a eso. Hay procesos más largos y más sostenidos en los que he estado como el propio colectivo, de Mujeres de Frente, y también... y tal vez no me preocupé mucho seguir llamando. O sea llamaría durante los primeros meses, y luego ya pasaron los años y ya no. A ver, pasó el proceso con AZ. Luego pasó el primer proceso con Fundación de Museos—fue con Sandra Castillo, Raquel Caicedo—y después ya en el 2013, 14, que recoge otra vez la Fundación Museos, para un proyecto Mediación Comunitaria, recoge el proyecto Calzones Parlantes, me comunico con varias, pero ellas ya, o sea era como “sí, nos comunicamos” y entre ellas tenían su propia...entre algunas continuaban la comunicación. Pero no había sido un grupo que continué a través de los años. De ahí lo siguiente que pensé cuando leí esta pregunta era que también está bueno que los procesos no dependan de una persona. Como la acompañante, la artista, la pedagoga, “especialista”. Quién sea. Entonces algo que sí hicimos desde inicio es cuando sentimos que ya teníamos un espacio de confianza, es como tener los teléfonos de todas, para saber si necesitamos de algune en algún caso de violencia que tengamos o solo porque queramos llamar, pues, tengamos este grupo de teléfonos o lo que sea, y ya. Yo por ejemplo ahí, obviamente me podrían haber llamado por algunas cosas. Hay una de las compañeras como que hubo acompañamiento a procesos legales, de “a estos lugares se puede denunciar...hay estas casas por ejemplo de acogida...las tres manuelas”. Hay esas casas donde puedes ir, si tienes un caso de urgencia. Pero lo primero tienes que hacer cuando tienes...necesitas salir de tu casa es ir donde una vecina. Es tener alguien más cercano de tu barrio. Yo creo que tener estas herramientas es bastante importante. Entonces crear este grupo en el barrio, porque eran mujeres de ahí del barrio La Venecia, yo creo que...para mí eso es una cosa que tiene mucho valor. Crear un grupo de confianza entre un grupo de mujeres que viven en tal barrio, además ellas son las que pueden ayudar entre sí si necesitan algo. Y después si hubiera una cosa en la que yo pueda ayudar, pues, ya me pueden llamar y como te

digo, hubo algunos acompañamientos pero tampoco tan extendidos en el tiempo, que fueron más bien cortos. Y además, por ejemplo en el proceso...después de AZ, en el primer proceso con Fundación Museos, que yo, sí estuve ahí, las compañeras que regresaron, muchas decían que sí les había tocados como ser un poco fuertes, porque después del primer proceso, como que mucha gente del barrio, de la comunidad, valoraba lo que habían hecho como eso “una denuncia pública de violencia, que todas hemos vivido de alguna manera y tal” pero que también mucha gente las apuntaba. En la calle por ejemplo le decía “ah usted es lo de los calzones quitados”. Que es una forma peyorativa. Totalmente tergiversado. Entonces creo que también es una cosa en la que una se enfrenta. Cuando denuncias una violencia, también la sociedad te puede querer disciplinar nuevamente, a callar lo que estás diciendo. Entonces regresaron muchas de las compañeras, pero hubo unas dos que ya no regresaron en el siguiente proceso con Fundación de Museos. Porque sí, habían sufrida este tipo de discriminación en su propio barrio. Yo conversé con ellas y simplemente dijeron “No es que...tampoco no nos ha afectado demasiado”. No pensaban que era algo tan impactante, pero no querían seguir en otro proceso más y ya. Pero las otras que volvieron, si decían eso, que hubo en el barrio un grupo de gente que sí las señalaba. Sí señalaba ese grupo que hicimos, de Calzones Parlantes.

K: Eso me hace recordar un texto de Rita Segato de Disciplinamiento y la Pedagogía de la Crueldad...la opresión es una forma de disciplinar las mujeres y las minorías...y además esa cosa que dijiste que las mujeres dijeron que no es muy impactante pero es suficientemente para (no regresar).

A: Lo que pensaba también...bueno, ya tuvimos los calzones, y sobre todo el el...claro después de AZ, en el primer proceso en que yo estuve presente con la Fundación de Museos, con las mujeres de La Venecia...que...sí fue un acuerdo que otras mujeres difundiera esta obra, para que otras mujeres puedan decir como “basta la violencia” y que se puede hacer esto proceso ¿no cierto? Pero ahora, yo siento que ya está...¿agotado? No sé...tal vez sea...que quiero hacer ya otras cosas. O sea con los mismos temas y tales pero...pero podría ser una opción. Me acuerdo que, se me ocurrió que, ahora que, tal vez no vuelvo exponer esos calzones en ninguna parte. Entonces tal vez sí ya sea el tiempo de regresárselos y buscarlas

por ejemplo, porque además ya están enmarcaditos, puedes decirles “toma” y, no sé si le quieren poner en sus salas, o arroparán pero ya es su decisión. Entonces como que tal vez sería una forma de cerrar el ciclo. Ese proceso. Ya no puedo seguir difundiendo esto más...aunque, me parece chévere esta conversación que fuimos que estaba la Mónica Mayer [por ZOOM de arte actual], me hubiera gustado que le deje hablar más, a ella, porque ya me parece una artista vieja y sabia. Tiene mucha experiencia y como que se ha reflexionado muchísimas cosas. Y claro ella decía que también está bueno que se replique y que las obras, esa, como que puedan continuar. Pero yo pienso que tal vez Calzones no necesite...yo tener la propia pieza. Tal vez solamente necesito como...si quiero replicar alguna vez el proceso, como, solo con imágenes y ya. Porque ese...el mantener yo, los calzones, y como, cuando alguien te encarga algo que tu no tienes que cuidar para que cumpla una función, creo que ya ha tenido su función.

K: Y eso es interesante porque tiene que ver con una de las otras preguntas que tenía, ¿Cuál es la importancia de lo estético en tu proyecto? ¿Cómo entiendes el arte en el contexto dónde el proceso es tan valioso como el producto?—Y en tu caso, quizás el proceso es más valioso que la obra— En obras o proyectos participativos, ¿te parece más importante el proceso o la obra final, o ambos tienen la misma importancia? —pero con lo que estás diciendo ahora, me parece que a ti quizás tener los calzones para mostrar en un museo en muestras en el futuro no es la meta.

A: Claro sino es para que otras mujeres puedan reconocerse, lo que dicen esos calzones, y en el proceso de esos calzones, de lo que han vivido las mujeres que hicieron esos calzones, entonces, para mi ya han cumplido esa función. Porque además creo que los lugares donde yo podría hacer que llegue, ya entraría desde otro lugar. Como...o sea con otras compañeras de sectores populares, que no tienen tanto acceso a esta institución del arte, que es a ellas que me interesaría que hagan esta conexión entre la producción artística y la auto consciencia y el poder expresar lo que quieren en sus exigencias, en sus demandas. Pienso que ya no me serviría, porque tendría otra entrada. Quisiera que la gente crea desde sus propias realidades también. Entonces, yo llevar ahí estos cuadros blancos con los calzones ya no tendría sentido.

Y en una cuestión de llevar a una galería o un museo...creo que también ya...la gente que puede acceder esos espacios, pienso que ya tienen otras herramientas. Y que ya por ejemplo con la exposición que se hizo en el Centro de Arte Contemporáneo ya tuvieron su diálogo por lo menos en Quito, como que ya, hubo ese diálogo.

Y sobre lo que es más importante...bueno sí creo que son importantes las dos cosas, pero, si tuviera que elegir entre uno y otro, de cual es más importante, sí pondría el proceso. Porque...o sea, una obra, la tienes, y si no tienes un proceso, me parece más difícil de sustentar, como...de que sostenga esa obra, sobre todo si es de arte relacional, comunitario, un arte que es así, colectivo, me parece muy difícil sustentar sin el proceso. En cambio, se pueden tener procesos, y que si no tienes una obra final, no importa. Y ahí sí en otros procesos como Flor de Guanto, por ejemplo tuvimos un taller de arte entre nosotras. De esos otros procesos comunitarios, con la propia Fundación Museos, con la propia Mujeres de Frente, no hemos hecho...o sea no habido una producción de cosas que sean expuestas al público, por ejemplo sean expuestas...se han hecho exposiciones internas para las familias de las mujeres, entre nosotras para nuestra comunidad, pero no hemos estado dialogando con el circuito de arte, ni ha quedado mucho el registro...me parece que es una equivocación también, eso. Porque pienso que deberíamos tener más registro y más sistematización.

K: Y cuando mencionaste hace rato que el público que van a los museos para ver las obras tiene otras herramientas, ¿quieres decir que ellos no necesitan las mismas herramientas para hablar de la violencia?

A: Creo que...a ver...creo que sí, para mí, sí hay una separación entre procesos que son [están] detonados por las comunidades, los colectivos y las organizaciones autónomas, que los procesos que están detonados por la política pública, los museos y tal. Creo que tenemos derechos como de ciudadanos de exigir unas políticas públicas para que justo estos museos y las instituciones culturales permitan el acceso a toda la gente. Pero creo que sí son procesos más burocráticos...en los que yo pienso que falta mucho. Yo como que no...aunque he trabajado, te digo, procesos comunitarios que tienen que ver con la Fundación Museos, sobre todo en el pasado que...esos procesos que te dije que trabajé en estos barrios...ya hay unas relaciones jerárquicas dentro de la propia institucionalidad que es bien complicado como

navegar y crear diálogos. Creo que es necesario. Creo que hay que ir para allá. Hay que hacer cosas hacia allá. Pero por mi parte, por lo menos, sobre todo el trabajo más autónomo, desde los colectivos y las organizaciones y como trabajo como artista, creo que apuntan más hacia una producción que no esté tan mediada por las instituciones. Si lo están, que una puede tener una posicionamiento súper fuerte o súper claro desde el inicio, para que no sea cooptado, para que no sea distorcionado, para que no sea capitalizado nuevamente por el Estado y que sea un producto del Estado, del mercado, o que no sea algo que crearon las mujeres, que creamos como organizaciones. Te digo, no estoy diciendo que no hace falta política pública, que no hace falta que las instituciones culturales y los museos abren mas sus campos. Creo que hay unos esfuerzos porque hay gente que está intentando hacer cosas. Pero son procesos diferentes que los procesos comunitarios o colectivos y tal. Hay unos momentos en los que pueden dialogar, que está chévere también, que se pueden hacer alianzas. Pero creo que también es importante que se logren de mantener esas autonomías y que se logren nombrar que los procesos son de las comunidades y no son de las instituciones. Sí te pueden apoyar y tal, pero no les pertenecen a las instituciones. Porque en el caso, por ejemplo, yo de Calzones Parlantes, ni siquiera hubo...o sea hay una institucionalidad para coptar, pero no hay una institucionalidad para...por ejemplo hacer un buen registro. Hacer un buen archivo. Tener un buen archivo de las piezas, ¿no? No hay. No hay unos procesos que vos digas “está público, los procesos de Calzones Parlantes y de lo que hicimos en Chavezpamba y Mangauanta...¿cuales fueron los metodologías? Hay experiencias particulares de gente que ha dicho “es importante que quede escrito este proceso” y por eso Mediación Comunitario, por ejemplo, ha escrito cosas, pero...no es parte de una política pública hacer una sistematización de procesos de arte comunidad por ejemplo. No hay. Y sí debería haber. Entonces siento que la institucionalidad solo aparece para cosas que le interesan a la institucionalidad, pero no para justo apoyar o soportar o sostener los procesos comunitarios.

K: La relación entre la institución y estos procesos de arte también me interesa saber más desde tu experiencia. Si son compatibles. Siempre hay ese problema que, creo que llegamos cada vez que hablamos las mujeres, las feministas, llegamos a ese tema. ¿Entramos en las instituciones o tenemos nuestro espacio propio fuera de la institución? Y claro, ambos sería buenazo pero eso implica más trabajo para las mujeres. Cualquier minoría que quiere tener

una voz en la institución porque sí es necesario en ciertas formas, pero también al mismo tiempo tener nuestra comunidad o nuestro espacio...doble trabajo que los que tienen privilegio, los hombres cis-hetero, no tiene esta carga. Entonces ¿qué opinas de cómo existimos con instituciones? Porque las instituciones no se van. Siempre van a estar ahí. Si CAC se va, desaparece, va a aparecer otro CAC, en otro nombre. ¿Qué opinas de cómo artistas, negociamos la relación con instituciones? Y además como feministas, mujeres...

A: Sí es una lucha. Hay una tensión ahí constante. Porque la institucionalidad, como te decía, ya tiene unas jerarquías y unas ciertas formas de relacionarse. Entonces, por ejemplo la exposición que nosotras hicimos como parte de terminación del proceso con la fundación museos, es decir el primer proceso con la fundación museos, la hicimos en el Museo interactivo de Ciencia y no teníamos una sala. Nos dieron un espacio de unas ventanas para poner unos calzones ahí, bueno se pudo conseguir un bus para que las mujeres vinieran, para estar un rato juntas y tal. Pero no...paralelamente, me acuerdo que había una exposición justamente en el CAC...bueno en otros lugares, y claro eran artistas más reconocidos, artistas individuales, hombres y mujeres, entonces, también cuanto dinero das a estos procesos de arte comunidad, no sé qué, arte relacional...y luego también ¿cuanto dinero das a un montaje, para una curaduría? Para unos artistas que son más reconocidos dentro de...justo su propia institución del arte...entonces yo creo que las instituciones reproducen esas jerarquías. Y ahí como artistas mujeres, estamos en desventaja. Porque estas cosas que algunos ya van recogiendo cada vez más, también porque hemos ido posicionando el trabajar con costura, el trabajar con procesos más colectivos. Le damos importancia. Si hay alguien con autoridad que le de valor a eso, funciona. Pero por ejemplo ese alguien que no tiene mucha jerarquía que da valor a estas cosas, como, hay un financiamiento para los talleres, pero luego para la exposición, ya no hay más financiamiento porque ya no hay más plata nomás. Porque no se ha destinado suficiente plata para eso. Yo creo que es una lucha. Es siempre estar ahí como presionando. Y ahí sí como desde los conocimientos que hemos sido adquiriendo, los conocimientos colectivos también, como poder refutar y poder posicionar y decir esto es importante, vale la pena, de...como dar las razones de por qué nuestro trabajo tiene valor. Es súper complicado. Yo, cada vez estoy decepcionado de las instituciones. Con gente que he creído que es bastante sensible, al final, veo que hay unos intereses por dar valor al

institucional. Porque además, lo que te dicen es...”así es”. Que no pueden hacer de otra manera. En esta última exposición que hicimos justamente de “Prisión, Gesto y Cuidado” ¿te acuerdas que...? ¡Qué lucha para que se digan las cosas como nosotras queríamos que se digan! ¡Qué lucha para que los créditos fueran de tal manera! Al final... ¿qué dijo la directora? “Tiene que ir primero acá...de rector...” No sé qué. Él no hizo nada en la muestra. ¿Por qué tiene que estar ahí? Por ejemplo en un trabajo que uno tiene en las organizaciones, pues nada, se te reconoce en la medida o por lo menos eso se espera. Que trabajas y que estás haciendo las cosas. Y en la institucionalidad es como que de ley tiene que aparecer gente que aunque no ha hecho nada, tiene que aparecer. Entonces...y que te dice “no puede hacer de otra manera”. Entonces yo creo que la institucionalidad tiene esos marcos en los que a veces si es bien difícil mediar y hay algunas cosas que una sacrifica, y yo cada vez estoy...menos de acuerdo. Pero con el tiempo creo que van...si una va formándose un camino, creo que la gente también va reconociendo, y desde la propia institucionalidad pueden valorar eso ¿no? Tal vez no en unos espacios pero en otros sí. Entonces sí tal vez sea esos con los espacios que queremos dialogar. Para nosotras sería importante que la muestra “Prisión, Gesto y Cuidado” que fuera en la Central porque es una universidad pública, porque justo son los otros públicos, son de estudiantes, hay profesores. Sí un público que él que se va a una galería o al CAC. Sí es otro público. Entonces yo creo que es muy delicada. Hay que tomar con muchas pinzas y cada vez creo que es más importante que una organización te respalde. Porque si una solita contra una institución enorme, que tiene todos... tiene todo el aparato del Estado, del mercado, de la propia institucionalidad, obviamente que te va a aplastar. Pero si somos en cambio algunas, tenemos un colectivo, si tenemos una organización, es mucha más fácil también tener voz un poco más posicionada, y se puede escuchar. También por eso creo que fue súper importante que me pareció dijo la Mónica Mayer, esto de cómo, trabajar juntas, ¿no? Porque...por ejemplo ahora en el contexto de la pandemia, no sobrevivimos solas. Sobrevivimos con otras, buscándonos la comida juntas. Buscándonos la salud juntas. Nuestras propias investigaciones, como, buscamos a las amigas porque conocemos experiencias. Y es más desde una relación horizontal. Que hay jerarquías obviamente pero que intentamos que sea la relación horizontal. Intentamos a ver a la otra, poder decirles las cosas sinceramente desde la transparencia y tal. Entonces yo creo que la relación con la institucionalidad, la mediación que yo he visto que está buena es teniendo un grupo aparte

en el cual te sostengas, y también tensionando. Tensionando full. Ahí yo creo que sí tenemos de referencia estas...Mujeres Creando, Mujeres Públicas, no sé se les cachas, son las mujeres que hacen las mapas de la ciudad de lugares seguros e inseguros, no sé qué. Está chévere su reflexión. Y creo que es lo que ha funcionado con Lastesis, con Pussy Riot...hay más colectivos de mujeres, solo de mujeres, que han tenido así como full éxito y cada vez, como, más en el tiempo. Porque sabemos en las organizaciones podemos ser más fuertes porque solitas, no. Entonces nos salvamos eso.

K: En ese sentido...Si trabajamos comunitariamente o colectivamente, por ejemplo en Calzones Parlantes, y si no vas a quedar con las obras, si vas a dar los cuadros a las mujeres, y no quedas con la obra, ¿quién tiene la autoría? ¿Quién es la autora? Y si no vas a quedar con la obra entonces...¿Es tu obra o parte de tu carrera? Tal vez estoy pensando demasiado en desde este idea de artista individual, solitario que hacen obras en su taller...pero eso es otra tensión que hay entre la institución y arte comunitario o activismo. Porque la institución solo sabe cómo valorar obras hecho únicamente por un artista, que es original, y estético. ¿Qué piensas sobre la autoría en contexto colaborativo?

A: Yo empecé a decir que es mi obra cuando Mediación Comunitaria, que es este segundo proceso que hizo la Fundación Museos, toma el proceso como un proceso de Mediación Comunitaria. Entonces yo empiezo decir, “Yo fui la autora intelectual de esta pieza, se hizo con AZ en 2011, está bueno que se replique en 2013, 2015 que se retoma Alejandro Cevallos, y Anahi Macaroff y tal. Que me lo dijeron y bien.” Porque hacia fuera, como que se conocía como una obra de Mediación Comunitaria. Ahí es cuando yo empiezo a decir, y hago el blog, pongo todas estas cosas. Porque si no, hay otros procesos que los he hecho y que no son tan públicos. Y que no son...es una obra de Andrea Zambrano, es obra de tal. Entonces, siento que se me ha cuestionado bastante por decir que soy autora intelectual de Calzones Parlantes, pero yo quisiera decir a mi favor. Que yo empiezo a posicionar como una obra que surgió en el festival de AZ, y que surgió en el 2011, cuando a mi me empezaron a llegar réplicas de otras personas, como que “ah la obra de Mediación Comunitaria es tuya” y de no sé qué. Yo creo que ahí por lo menos para mi era importante decir también, como que, con quienes generamos ese proceso. La exposición en el CAC, tampoco, por ejemplo, permitía que en la

primera ficha estén todos los nombres de las mujeres porque eso fue lo que me dijo Ana María Armijo y también Pablo Almeida. Que solamente en la ficha individual que era por grupos que ahí están los nombres de todas las mujeres, que yo sí quería que aparezcan cada...porque yo del proyecto pero cada calzón tiene su autoría. O sea no puede ser autoría mía porque yo no hice ningún calzón, incluso, yo ni siquiera hice ningún calzón. Entonces ahí hay algunas autorías individuales y también de haber participado en un proceso. Que yo creo que sí posicioné mucho o como conté mucho sobre Calzones, justo porque sentí una capitalización de, justo algo de la institución, porque luego la Mediación Comunitaria, aunque no era tan de la institución pero pertenecía al CAC, sí pertenecía a Fundación Museos. Entonces yo empecé a posicionar que sí yo era autora de esas obras y pongo “yo soy autora de esta obra con estas mujeres” y tal. Pero claro, mientras más se puedan poner colectivas las autorías, las autorías sí...yo puedo haber tenido la idea y puedo decir como idea original de Andrea Zambrano pero en las autorías y participación...es importante el reconocimiento. Yo creo que es importante reconocimiento colectivo e individual. También creo que está bueno decir por ejemplo, “Mujeres Creando” pero, Mujeres Creando, ha hecho muchas cosas María Galindo. Pero hay otras también que han hecho cosas. Pero como las otras no son tan sonadas, no son tan conocidas, entonces, como que esos nombres desaparecen. Para mí, justo esta cosa de reconocimiento de mujeres en el arte, creo que sí es necesario que haya un reconocimiento colectivo e individual. Hay colectivos que sí, pues tú también, que no quieren ser reconocidos individualmente, pero eso es ya una decisión colectiva que por su misma hacer...es parte de un posicionamiento político. (1:15:30) Pero, hay otras artistas que si no hemos tomado esa decisión de ser...de no ser visibles por nuestra propia seguridad o lo que sea, entonces creo que sí es importante nombrar a cada una. A cada persona que haga cada cosa. Porque además...justamente estamos desjerarquizando esta cosa de...quién toma las fotos, quién hace el calzón, o quién tuvo la idea. Todo es importante. El espacio de cuidado de wawas que hizo la Nina Velazco, mi amiga, es muy importante. Sin eso las mujeres no podían tener la libertad de contar una experiencia de violencia tranquilamente o llorar tranquilamente porque si no su wawa está ahí al lado y no quería contar en frente de ella porque tal...entonces yo creo que el reconocimiento es parte de lo que nos debemos como mujeres en estos procesos artísticos, feministas, más aún si son colectivos. Que hay que hacerlo, ¿no? Nombrar a toda la gente que haya que nombrar. Porque si no, nuevamente nos estamos invisibilizando.

Para mí, es como que nuevamente nos invisibilizamos y nuevamente no estamos formando un capital social-simbólico-individual. Social-simbólico-colectivo que pueda ser un colectivo muy potente por ejemplo el caso de Mujeres de Frente o La Flor de Guanto que yo soy parte. Hay un capital ya simbólico por toda su historia y tal, pero, hay unas que han escrito, unas que han hecho sus tesis con relación a esos procesos, hay algunas que sí han hecho su exposición en este último año pasado que yo curé esa obra y yo quería aparecer como curadora. Me parece que también era parte de algo que para mí era necesaria ese reconocimiento. Entonces cada vez tenemos que ir hacia allá, ¿no? Poder nombrar y reconocer a las mujeres por su trabajo, ya que muchas veces no tenemos ni siquiera la remuneración, el reconocimiento monetario. Entonces, el otro reconocimiento...o sea es indispensable. Para mí, cada vez pienso que, y estoy más segura de que hay que poder nombrar.

K: Mientras más nombramos, mejor. Nombramos más cada vez. Es chévere que paradójicamente, hacer más reconocimiento y nombrar más deshace la jerarquía. Funciona así de una manera. Reconocemos, reconocemos, y mientras más nombramos, habrá menos jerarquía y habrá menos esa idea de que hay un artista con su obra única.

A: Sí además porque yo creo que ahora es un buen momento para las mujeres artistas feministas en relación que hay bastante información. Pero también por lo mismo que hay bastante información, también creo que hay que ser muy delicadas justo de no replicar relaciones y cosas que se han venido replicando dentro de las mismas mujeres y artistas. Como...justo como cosas racistas, machistas. Entonces me parece también como, a veces, como unas amigas están como...amigas de colegio como, que no están tan dentro del activismo o feminismo. Como que me dicen “tu hila es muy fino. Todo te parece racista, todo te parece clasista”.

K: A mi también.

A: Hay más herramientas que una tiene que cuestionar todo el tiempo ¿no? Que ya es una característica de feminismo, que hemos conversado también.

K: Que autocríticamos mucho.

A: Y con el arte, como artistas feministas pues hay que...justo poner el dedo en la llaga. Ya es lo que hay que hacer aunque se revierta contra nosotras mismas y nuestros propios privilegios que también los tenemos. Y creo que es...ahí si es como una cosa de la ética. Porque sí creo que hay una ética feminista. Y lo ideal sería ir hacia una construcción de una ética de arte feminista que sí la tenemos pero tal vez haya que sistematizar más reflexionar más juntas sobre esto. Claro hay unos límites, esto de, quién habla por quién. Que te digo yo, a veces siento que hay esa tensión sobre todo con alguna gente que ha leído sobre Calzones o ha visto la pieza y tal. Hay mucha gente que sí me felicita y “qué bien qué bien” como que el proceso y como que le gusta mucho la obra y muy potente. Pero justo de esta gente, poca pero, sí me resuenan los comentarios como que quién puede hablar y no sé qué. Para mí a veces ha sido como...un poco por el trabajo que hacemos de Mujeres de Frente como...entender que en las alianzas también se produce como la sobrevivencia, la generación de conocimiento ¿no? La generación de estas experiencias que sí te benefician. Porque ahí habría un papel importante como mujeres, artistas, feministas, de acompañar a otras mujeres...tal vez no a ser las grades artistas reconocidas y que produzcan arte porque es otra realidad, pero sí a descubrir en ti misma el valor de lo que haces, ¿no cierto? De que, hago esto lo que me gusta, porque a las mujeres les gustaba sus calzones. O sea sí les gustaron. Como “me gusta como queda esta pieza”. Entonces ahí también hay una tensión dentro del arte ¿no cierto? Porque no es este “gusto” que hemos elaborado en nosotras desde unas instituciones del arte a las que hemos ido o que hemos estudiado o desde la institución de los museos. No es desde ahí, e gusto, sino que es una construcción de un gusto más desde la espontaneidad, o desde lo que se consume culturalmente y se produce culturalmente también. Entonces, me parece importante ser como esas bisagras, como producir ese puente entre esos dos espectros que a veces parece que no se mezclan ¿no cierto? Aunque si se mezclan pero ahí en sus momentos parece que fueran dos mundos. De una poder ser el puente para que se produzcan estos diálogos, si poder articular cosas. Entonces ahí creo que [se cortó un rato] porque hay jerarquía, pero también nos beneficiarán ambas partes. Porque estás acompañando a otra mujer a construir su propia voz. Porque no es que tu le vas a dar

descubriendo su voz. Es que esa persona desde su propia experiencia de vida pueda contar el mundo, pueda contar su experiencia de mujer, o su experiencia de cómo vivió la violencia. Porque eso por ejemplo sí viene bastante desde la educación popular y desde Paulo Freire. Que hay que se muy delicadas en no...no convertirte en opresor. Porque puedes replicar las relaciones. Es muy fácil replicar la relación de poder y de oprimir y de no sé qué. Y hacer que la otra persona diga lo que tu quieres. Pero entonces el trabajo para una, que están así en nuestros trabajos comunitarios, y de arte relacional y feminista y como artista y tal, creo que es justo acompañar o crear las condiciones para que la otra compañera pueda hablar su propia voz. Y eso no es algo que tu lo puedas dar. Tiene su propia voz. Solamente es como dar unas herramientas ¿no cierto? Y eso es el acompañamiento, eso es la educación popular hacia la liberación. No es que estamos construyendo cosas para exponerlas en el museo, o sea como que el fin no es la obra. El fin tampoco sería el proceso en este caso, aunque es muy importante, dijimos. Uno de los fines es como la propia liberación como ser humano. Sentirte humana. Sentirte que puedes hacer cosas, sentir que tienes tu comunidad, sentirte humana. Porque, es que es súper chistoso pero ésta...bueno no es chistoso pero es muy esclarecedor Pablo Freire y su pedagogía del oprimido. Porque dice que los quienes han vivido la opresión no piensan que son personas porque esto opresores han hecho que no se sientan estos oprimidos como personas, como que no crean que tienen estos derechos o no merecen vivir o como que, hay esta idea. Que además sí es un sentido común que hay en la sociedad cuando la gente de la clase media o la gente que tiene más privilegios dicen “son pobres porque quieren”. O es un discurso de capitalismo ¿no cierto? “Son pobres porque quieren” “Los negros son unos vagos” “Los indios son unos cochinos”. O sea como que creas toda una idea de cómo tienen que ser estos oprimidos y lo repites tanto. Repite tanto el Estado, repite tanto el mercado capitalista. Que se incorporan en tu propia piel y luego es, ya no te sientes humano. No piensas que tienes las capacidades libertades toda sobre tu vida, porque hay otros que te están diciendo como hacer y decir y estar en el mundo. Entonces la pedagogía del oprimido que va hacia la liberación del individuo es que las personas puedan considerarse como humanos. Que todos somos humanos y que podamos, eso como aportar desde un lugar, hacer cosas y tal.

Porque lo que dice que suele pasar es que muchos de los oprimidos, cuando tienen un privilegio, se convierten en opresores. Entonces por eso tienes a muchas mujeres que con una

posición machista, nuevamente pueden aplastar a las otras. Oprimirlas. Tiene muchas indígenas o mucha gente negra que tienes un privilegio y replicas lo que has aprendido porque ya tienes este privilegio como de la opresión. Entonces la cosa es cómo, de salir de ese círculo. Hay unos caminos súper delicados y delgados en que tal vez por eso haya que estarnos cuestionando siempre porque... además creo que sí hay ésta cosa de auto referencia es muy capitalista, muy machista, muy patriarcal, y muy del artista genio, de querer un reconocimiento para sentirte jerarquía. No del reconocimiento de qué hablamos de dar valor para una convivencia colectiva y de que todos aportamos para hacer algo, construir algo colectivamente, sino que un reconocimiento para como de estrella, como de la... justo de la fantasía. Que es el capitalismo es eso, como un show, como algo que no tiene fondo ni profundidad. Yo no sé pero sí sentí en ese Zoom que hicimos con, eso de Arte Actual con Mónica, que... o sea siento que no hay reconocimiento del arte de las mujeres y tal, pero también no hay un reconocimiento de la historia del arte de las mujeres. De todo un trabajo, entonces ahí creo que nos toca investigar. Muchísimo. O por lo menos decir “no sé”. Yo, por lo menos sí, digo, como, yo también he averiguado e investigado sobre el arte feminista de latino América, no me he puesto tanto en las históricas de Ecuador, en realidad. Estas cosas que mencionaba de pintoras de la época de la colonia, después de la colonia, yo no tengo idea. Entonces sé que me... que hay un camino hay que reconocer, y poder decir “no sé” pero no decir “no hay” porque sí hay pero nos falta estas investigaciones, falta este camino.

K: ¿Crees que las prácticas artísticas activistas significan el fin del arte como un campo específicamente dedicado a lo estético? Cuando el arte no tiene “utilidad” para el mundo puede ser criticado como algo elitista, sin embargo, también es criticado cuando se vuelve político. En una charla (disponible en youtube) que se llama “Can Art Affect Political Change?”, Marisa Jahn (co-fundadora de REV) dice que “Al hacer que el proyecto sea altamente estético, puede comunicarlo a una audiencia general y hacerlo interesante para un público fuera de su circunscripción principal... por no decir que están instrumentalizando el papel de la estética o la artesanía...” Esta declaración me interesó, ya que me hace pensar...

¿Pero no todo se instrumentaliza bajo la categoría de estética o artesanía? ¿No es la finalidad de la estética ser utilizada o instrumentalizada?

Entonces quería saber tu opinión sobre el arte y lo político y quizás arte y activismo.

A: Creo que estas divisiones dicotómicas como de pensamiento occidental, Euro-americano es lo que nos hace justo a que hay estas tensiones entre las disciplinas ¿no cierto? Entonces no creo que sea negativo además que el arte salga este campo de lo estético, únicamente se preocupe de este de lo estético sino que lo político y otras cosas más. Pienso que es orgánico cada vez que se abra otros campos porque además hacia allá está yendo ahorita el arte. O sea vemos muchas experiencias, no solo de arte y comunidad y arte relacional, sino también entre las disciplinas. Hay muchas obras que se apoyan en lo científico, en lo...en las cosas cotidianas. Ha estado navegando pero para el estudio formal y de lo objetivo, se hace esta división de lo estético, pienso yo. Pero en realidad yo creo que está más conectado y la estética más bien debería, o podría, abrirse a estos otros campos...de los que también es parte, como de la filosofía, y como en otros campos, ¿no cierto? Entonces, creo que lo que nos toca también en este tiempo es ir buscando esa estética no solo desde los artes sino también desde unas prácticas más cotidianas. La Pao (Viteri) habla bastante de estas cosas de la artesanía, de unas prácticas artísticas justamente. Es también una cosa que habla los feminismos comunitarios, ¿no? Como que, no está dividida la experiencia estética en una obra de arte, ni cuando estás cocinando, por ejemplo. O cuando estás laborando la tierra o estás sembrando. Existe una experiencia estética en todos esos haceres. Porque hay unos colores, hay una ubicación de las cosas. El mundo tiene una estética. Las relaciones tienen una estética. Como para el estudio creo que a veces es necesario hacer estas puntualizaciones, pero creo que en general, cada vez se puede ir conectando más como todos los ámbitos. Yo creo que a veces es complicado porque parece que todo lo estoy relativizando cuando, como, quiero abrir estas jerarquías pero creo que es la manera en que se puede justo desjerarquizar las cosas, como separar. Sino que cuando logramos que se articulen las cosas que también es lo que hace el arte, pues, podemos hacer que justamente fluyan más las relaciones, las obras...todo ¿no? En general. La vida pueda fluir en una manera mejor. Y ahí por ejemplo hay ésta Silvia Rivera Cusicanqui. Ella también tiene su escuela de sociología y de estudios visuales en Bolivia y da unos talleres. Ella junta todo. Le gusta cocinar, le gusta sembrar, le gusta hacer sus talleres.

Elle dice que no necesariamente tiene que saber sobre video y las cosas técnicas de video, pero sabe sobre la imagen. Y sabe lo que quiere decir. Entonces yo creo que eso es un punto importante en nuestras prácticas artísticas. Ir desjerarquizando, para que además se pueda comunicar mejor, y además que podamos des-elitizar el arte. Hay esta frase que... “el arte es para todos pero solo una élite lo sabe”. Me parece súper impactante esta frase porque... es de acceso para toda la gente. Podría toda la gente crear, producir y tener un disfrute de lo estético, pero como que muchos no han tenido esa formación, o han desarrollado esa capacidad o son conscientes de hay un disfrute por ejemplo, en ver que la ensalada quede de esos colores, no sé.

Sí tal vez el fin del arte como un campo específicamente dedicado a lo estético, pues, yo creo que sí. Pero no me preocupa. No creo que se vaya a acabar el arte por eso. No me parece absolutamente que se vaya a acabar.

Y sobre la utilidad... también hemos hablado bastante de eso, contigo ¿no? Ahí hay cosas que yo no las he resuelto. El mundo del arte no las ha resultado. Solo yo puedo tener mi propio posición que para mi, si es que se comunique algo ya tengo claridad en algunas cosas que quiero comunicar. Ésta Mónica Mayer, sí pienso también...o sea hay una pedagogía. Entonces, no son casuales, no a las despolitizaría. Para mi sí es algo útil, pero no como algo (el arte) útil como que voy a utilizar y lo voy a desechar. Porque para mi la obra es algo útil pero porque también es parte de mi vida. Entonces no es algo que yo lo consumo y lo desecho, sino que también estoy viviendo el arte. Entonces no me parece que tampoco que es algo utilizo, y no me sirve, sino que también le doy mucha importancia. Ahí no estoy de acuerdo en esto de que utilizas esto para llegar a otro fin. Menospreciando el lenguaje.

K: ¿Cómo tu defines o entiendes el activismo? Yo empecé mi tesis pensando en arte socialmente comprometida. Pero cambié mi enfoque a arte activismo que es un poco más actual y menos académico. Estoy pensando qué es la diferencia entre las dos categorías. Porque hay “arte comprometido” de Chile, de la época de la dictadura...¿Cómo describirías el arte activismo y piensas tu práctica como arte activismo?

A: Yo no sabría tampoco cuál es la diferencia entre arte socialmente comprometida y arte activista pero yo utilizo más la palabra “activista”, para auto identificar mi obra también y lo que yo hago.

K: ¿Por qué?

A: Para mí, habla de una posición política. Hay una claridad para el participante, interlocutor o interlocutora, que hay una clara posición política en donde estoy ubicando. Por eso creo que es tan importante el lugar de enunciación, porque hablo desde un lugar. Con quienes quiero interlocutar, dialogar las obras. También habla de la manera con la que...sí como las metodologías, las maneras de cómo hacer la obra y de las relaciones que se entablan cuando se llevan a cabo esas obras de las relaciones entre humanos, personas. Tal vez pienso más en las relaciones con la naturaleza, y con el entorno...como también hay esas jerarquías con las otras especies y con lo vivo con lo no vivo, desde un feminismo también comunitario, ecologista, antirracista, creo que...o desde unos feminismos, más bien dicho porque no hay uno. También creo que mi obra podría estar ubicándose en una posición crítica con relación a eso, el sistema capitalista, patriarcado, a la colonización, a la neo-colonización, entonces yo creo que va por ahí. Cuando hay una posición crítica, política hacia las relaciones jerárquicas. Y cómo se ejerce el poder desde unos sectores, unas personas unas especies hacia otras.

Me gusta lo de compromiso, la otra palabra que tu decías, porque yo creo que en el activismo sí hay compromiso. No firmas nada, porque no es una cosa con el Estado, pero uno toma una decisión de llevar una vida de una manera. Así como, pienso que el arte cada vez lo siento que es más parte de mi vida y de mi hacer, siento que el activismo también. Es algo que he decidido a vivir. Bueno sí por una opción, también porque me ha tocado. O sea ahí de parte y parte. Porque creo que también como te decía esto de ahora de la pandemia, más tengo esa sensación de que solo podemos sobrevivir en conjunto y en manada y resistiendo juntas y articulando cosas. Entonces también creo que es por... por una decisión y una porque me ha tocado. Hay que hacer para sobrevivir porque si no, no sobrevivimos. No se puede hacer una obra yo sola, no puedo financiarlo, no puedo hacer de...quién hace registro, quién hace la...todo...no. Tienen que hacer con otra gente.

Entonces el activismo para mi también tiene que ver con una manera comunitaria y colectiva de existencia. Como que no puede estar una solita en el mundo, en la vida haciendo las cosas. Yo no me puedo pensar sola sino que siempre me pienso en relación con mi comunidad, con otras personas, con mi familia, con mi colectivo, con mis artistas activistas. Entonces el activismo por ejemplo es una manera de estar, relacionarse, de hacer juntas.

K: Quizás estuve pensando en cómo los términos también muestra el enfoque de cada categoría...¿Por qué haces desde el arte y no desde otras esferas que son vistos más “útil”? ¿Por qué haces calzones con mujeres y no...estoy pensando en qué críticas puede ser...por qué haces calzones con las mujeres y no algún taller de capacitación profesional?

A: Yo creo que todavía no se entiende como, justo en las disciplinas de las ciencias sociales, cual es la importancia de la lucha de lo simbólico, en las imágenes, en lo corporal...hay muchas investigaciones sobre estudios del cuerpo, de la performance, de las visualidades que yo creo que sí tienen una intención de reconocer un poco el trabajo del arte. Pero que justo en esta idea de “lo objetivo”, se piensa más en la palabra, cuando la palabra es lo más colonizado. Por ejemplo si hablamos de descubrir una propia voz desde raíces indígenas y nuestros orígenes de latino América, de Abya-Yala. Entonces si pusiéramos un poco de más atención a otros ámbitos, como los sonidos, las relaciones corporales...no sé, como, a los otros sentidos que están menos colonizados, creo que podríamos también justo dar valor al arte, a las prácticas artísticas...la música...la música también está súper colonizada, pero...bueno sí. Creo que se pueden buscar algunas otras entradas...no esté nuevamente la palabra en el centro, la palabra hablada y escrita en el centro. Y ahí se valoraría más, pienso yo, como las prácticas artísticas y lo estético. Yo, por ejemplo en Mujeres de Frente, que cada vez sí me choco con esto de “no es útil”. Lo “útil” es que...las canastas de alimentación, la salud. Yo sé que es útil para la sobrevivencia y la vida humana, o sea claro que estoy de acuerdo con eso. También lucho para eso para que nosotras podamos sostener nuestras vidas con alimentos, con salud, que no nos den coronavirus y si nos contagiamos podamos sobrevivir la enfermedad, las mujeres que son mayores sobre todo. Pero también es importante cómo construir la propia voz. Para...como te decía desde la educación popular de Paulo Freire, ser humana, sentir que eres humana y que tienes valor. Entonces no es posible

cuidar la propia vida si uno no valora esa propia vida. No es posible hacer educación en salud, porque las compañeras ahora se están formando como promotoras de salud, si es que ellas no pueden comunicar...si muchas no saben leer y escribir, necesitan comunicar desde los audios, desde videos, desde ilustraciones, desde hacer dibujitos. Entonces es poder compartir con las compañeras esas herramientas para que ellas puedan comunicar a las otras y no ser siempre como eso, las blanco-mestizas o las más blancas lo que sea, que tengamos el monopolio de la palabra, de conocimiento...de todo. Yo creo que cada vez justo el arte activista, las artistas activistas estamos dándole más importancia y haciendo que las otras personas que también está luchando desde otros ámbitos, puedan entender la importancia de que no es una lucha solamente por la comida, por la salud, por la educación. Esa lucha también tiene que ver con lo simbólico y cómo estamos pidiendo las cosas, porque estamos pidiendo estas cosas. Entonces, sí es vital. Porque yo, pensaba tal vez en algún momento de mi vida que no era tan vital, las prácticas artísticas, porque es más vital comer y no estar enfermo, por ejemplo. Pero parte de la salud es sentirte bien. Y el arte hace eso. La salud es poder relacionarte adecuadamente, estar feliz con gente con las que vives y te relacionas. El arte permite comunicar. El arte permite hacer unas exigencias. Entonces, sí es vital. Yo cada vez estoy más convencida. No sé todavía cómo elaborarlo, pero creo que se están juntando, creo que varia gente, por ejemplo ésta Silvia Rivera Cusicanqui, creo que justo las feministas comunitarias, algunas activistas, Lorena Wolffer, Mónica Mayer. Ella no está hablando del arte de élite. Está diciendo, vamos a luchar juntas para sobrevivir y también mostrar lo que hacemos. Es parte de el reconocimiento propio de las historias de las mujeres escribir sobre las mujeres. Entonces yo cada vez pienso que es vital las prácticas artísticas como los haceres artísticos, el goce, el disfrute estético, como irte al mar y meterte en el agua. Eso es un goce estético. Es del cuerpo. No se va a escribir en un libro sobre la estética y el arte pero es una experiencia estética. Sí es una experiencia estética.

K: Es difícil porque nosotras que sabemos que el arte es vital...es que justo porque el arte no es logos, ¿no? No es la palabra. Es otra forma de sentir. Entonces obvio, que es difícil explicar en palabras por qué es importante. Porque la experiencia del arte no termina en el logocentrismo. Pero eso se hace más difícil explicar por qué el arte es tan vital. Solo puedo

decir, “tienes que experimentarlo. No sé cómo explicarte por qué es vital. Tienes que saber por tu misma”.

A: Y que también es una...como te decía, sólo una élite lo sabe. “Es para todos pero sólo una élite lo sabe”. La educación artística aquí en Ecuador es hacer manualidades. Es como...y también en algunos países de latino Américas. Entonces por ejemplo en el espacio de Mujeres de Frente hay también, como en los espacios de arte con los wawas, por ejemplo, en Calzones Parlantes mismo. También intentamos que los wawas puedan experimentar con materiales. Que tengan esa experiencia estética y que puedan saber que sentir que puedan crear algo que a ellos les guste. Y eso también ha sido despojado de las clases populares. Porque para las clases populares en estos colegios públicos, y también en muchos colegios privados, arte es sinónimo de hacer manualidades. Que no lo crítico, sí es posible. Pero es justamente hacer algo como para otros o algo que ya sabes cómo va a resultar, el objeto final...entonces eso ya no es una creación. Tú estás haciendo algo que te estás imaginando que no sabes cómo va a ir el resultado, porque eso para mi es, por ejemplo, alguno de las características del arte, ¿no cierto? Que, solo es una pulsión, una obsesión por algo que sabes que más o menos va a terminar pero puede ser terrible y simplemente ser un desastre, ¿no? Entonces para nosotras yo...es algo que yo he intentado posicionar bastante en el colectivo en las organizaciones. Eso también es romper con los privilegios de clase. Que unos wawas, unas mujeres vean que no solamente es una gente la que puede decir cosas de una manera. O puede hacer arte, sino que lo podemos hacer todos. [Y eso, dar herramientas para que se puedan. -----] Compartimos las herramientas de las prácticas artísticas a mujeres y niños que no tienen tanto acceso...estamos dando herramientas para contar el mundo, su propio mundo, hacer exigencias, poder comunicar emociones.

K: En esos proyectos de arte activismo, específicamente en Calzones Parlantes, tenías que escribir un informe para AZ y Fundación de Museos. ¿Cómo te preguntan si terminó exitoso? O ¿Lograron los objetivos? ¿Qué opinas sobre medir estos proyectos en...? Tengo la pregunta acá...¿Cómo mides el éxito del proyecto? ¿Es posible medir tal cosa? ¿Cómo describes si lograste o no con los objetivos que te pidieron al inicio?

A: El éxito y fracaso son, también, cosas del capitalismo.

K: Sí, exacto. No sé cómo decir en otra forma.

A: Sí, o sea voy a responder luego a la pregunta porque sí se hace. Una está en unos marcos porque los proyectos te piden estos objetivos, metodologías, resultados, conclusiones, observaciones...bitácora...tal. Sí en la Fundación de Museos teníamos que presentar una bitácora, aparte de toda la cosa de la investigación y método científico. También era bitácora justo para como poder leer estas cosas entre líneas. Entonces, justamente desde la educación, y desde la educación activa y popular, el fracaso es algo súper valioso. Para mi, esto también ha sido un aprendizaje como...que a veces es difícil llevarlo pero es un aprendizaje saber que un fracaso te lleva a poder justo buscar otra opción, buscar otra posibilidad, saber en que te equivocaste, cómo mejorar las cosas. Entonces creo que habido bastantes fracasitos dentro de los procesos y eso ha permitido que luego vaya tomando camino, se vaya haciendo un camino, y que al final quienes participamos de los procesos en general nos sintamos bien, con lo que hemos vivido, con lo que hemos compartido. Entonces si quiero evaluar cómo nos sentimos, cómo las mujeres también se sintieron...porque también soy muy cuidadosa de cada sesión, y eso lo he hecho desde que trabajo como metodologías así en talleres, en casa sesión, pregunta, dar un tiempo al final antes del cierre, preguntar como ¿cómo nos sentimos? ¿Cuál es su evaluación del taller? Decirlo con toda la confianza para poder mejorar justamente esas cosas, cambiar, quitar lo que sea. Y también una evaluación final. Es complicado porque a veces sí la gente va...como ya hay una relación de amistad, van a normalmente acoger ¿no? Las mujeres siempre nos acogemos y como que somos bastante generosas. Pero han habido pequeñas cosas que se han dicho “esto no me gusta” “se puede mejorar en esto”. Pero en general sí hay una sensación de bienestar. Como, “me siento bien estar en este grupo” “voy a volver la siguiente vez”. Entonces yo evaluaría los proyectos como exitosos según cómo nos sintamos, quienes hayamos participado y nos hemos sentido bien. En Calzones Parlantes nos sentimos bien. Cuando hicimos este primer...la exposición, ahí en la lavandería con los calzones colgados, fue súper bonito porque se imprimieron las fotografías de las mujeres y en cada piedra de lavar se puso un retrato de cada mujer. Entonces el montaje era así lindísimo porque estaba ahí la lavandería con las luces y con cada retrato

de las mujeres con su calzón. Pusimos también fotografías en la estructura de la lavandería. Pusimos un cordel, ahí también se puso luz y ahí se pusieron los calzones. Entonces las mujeres, yo las veía como muy orgullosas. Ellas estaban presentando su trabajo. Cocinaron, hicieron unas bebidas para compartir con las familiares, con la comunidad. Entonces ahí como el “éxito” o como...lo que funcionó, que para mi es valioso, sería esa la palabra por ejemplo, como te decía, si es valioso o no el proceso...justo por dar el valor y reconocimiento lo de valioso me parece como importante que se puede utilizar, es verlas a ellas como una posición corporal justamente de mostrar, decir “yo hice esto”, “estamos denunciando esto”, se puede llamar a estos teléfonos, se puede ir a esta casa de acogida, no me ha pasado solo a mi, nos ha pasado la violencia a todas, o sea ese tipo de cosas para mi creo que es lo que determina si un proyecto fue, o sea cuán valioso fue un proyecto. Bueno aunque no sé si puede decir que otro proyecto no fue valioso. No sé.

K: Eso tiene que ver con lo que hablamos hace un rato sobre por qué hacemos desde el arte. Hay mucha crítica, mucha confusión, de qué tan valioso es hacer activismo desde el arte porque es difícil cuantificarlo. Entonces no todas las personas pueden tener la misma información sobre un proyecto o sentir la misma cosa. Porque si es algo, un proceso más...¿científico? Se puede cuantificar y los resultados están allá como “llegamos a cuanta gente, cuantas personas, niños, ese periodo, logramos conseguir estas medidas económicas” pero el arte, como dijimos, es fuera de logocentrismo, fuera de información recibida por palabra o números, es difícil expresar el valor o el éxito.

A: Y aunque hacen estas divisiones varias feministas— y que yo no estoy de acuerdo de estas divisiones dicotómicas del objetivo/subjetivo, cuerpo/alma, cuerpo/espíritu, tal—a veces sí para estudiar pueden utilizar estas categorías y hay muchos estudios sobre la subjetividad. Y sí eso es desde un aporte de psicoanálisis, feministas también que varias trabajan con esa corriente de psicoanálisis, y sobre estudios de la subjetividad, donde yo hice mi tesis sobre Alfombra Roja, estaba pensando bastante en esto de los cuerpos individuales y cuerpos sociales y los cuerpos comunes, algo más grande conformado por varios cuerpos individuales y articulándose. Ahí yo decía que la performance— porque es una de las características de la performance— no permanece como una obra material, sino que desaparece, como en una

materialidad tangible, pero que permanece en la subjetividad. Y para mi eso era muy lindo. Phelan, una mujer que habla sobre esta como, cómo la performance permanece en el tiempo y la subjetividad de las mujeres y quienes viven esa experiencia de la performance. Porque es una experiencia corporal—sí real también pero que ocurre en un instante— y decía que el capitalismo es algo que justo valora esta de la materialidad, de intercambio, de la acumulación para poder enriquecer a unos y tal. Pero, justo la performance se escapa de eso. Y su permanencia está en la subjetividad, en algo que no te pueden quitar. Algo muy profundo. Y me parece muy chévere también eso de...en el arte, en estos proyectos que también luego pueden desaparecer en el tiempo, las obras en la materialidad tangible de los museos, de las colecciones, lo que sea...pero que hay una permanencia en las compañeras, en mi misma también, en mi propia subjetividad. Y en una subjetividad social. Una subjetividad común, ¿no cierto? Porque entonces, [se corta] lo colectivo, que hacemos cosas juntas. Entonces luego tienes un paro, tienes una olla popular, tienes una experiencia en un barrio, en una comunidad, en la que justo por tu subjetividad por tus emociones te lleva a otra experiencia, ya hay una referencia. Por ejemplo de confianza entre mujeres. Que es difícil porque el capitalismo y patriarcado lo que hacen es desagregarnos, separarnos entre nosotras que nos odiamos, que nos tengamos envidia, no sé. Entonces cuando una logra participar de estas experiencias en las que podemos estar juntas, en las que podemos tener confianza, estamos ahí como que...sí también conformándonos subjetividades sociales, que luego sí también van a ayudar estos cambios sociales que estamos buscando como activistas, feministas, artistas. Desmontar un cierto sistema.

K: Entonces ¿dirías que parte del cambio social y parte cambio político sería crear estas subjetividades colectivas para hacer nuevas referencias?

A: Sí

K: Porque el “cambio social” o político es muy difícil definir también. Iba a preguntar esto ¿Cómo definirías el cambio de lo político o social? Creo que eso de crear subjetividades y referencias es muy sencillo.

A: Sí y en experiencias personales y colectivas puntuales. Porque, yo creo que ya no es posible, o por lo menos ver, o a mi no me va a tocar por lo menos, ver un cambio social del sistema capitalista. Es enorme, es algo demasiado gigantesco. Pero sí veo posible, o sea aunque creo en eso, veo posible para lo que yo puedo hacer, esos cambios en mi comunidad con unas mujeres que están alrededor mío, mi misma, mi familia. Y eso es un montón. Eso es muchísimo. Y es muy valioso también. Yo creo que no podemos cambiar el mundo, tú y yo, pero podemos cambiar nuestra comunidad de poquitas artistas feministas que nos hablamos y hacemos cosas juntas. Escribimos, hacemos las muestras. Entonces esas pequeñas cosas ya son importantes. Son como unas...también ésta que es una académica de la Andina, que habla de las fracturas y las fisuras— que también muchas artistas han hablado sobre eso— como que son pequeñas fisuras y fracturas en el sistema, pero esas pequeñas fracturas permiten la vida de varias mujeres. Nosotras como Mujeres de Frente trabajamos con...15 mujeres, luego 30, y ahora hay una red de 60 personas. Es poquito en relación al mundo, a la población de empobrecida, del mundo de desposeída y tal. Pero si te pones a pensar en cada vida de esas mujeres, es muchísimo. Tiene un valor enorme. O nosotras como mujeres artistas, no sé. Como, que ya podamos hacer un cambio en [nuestra vida] y nuestra comunidad de artistas, o lo que sea, ya es bastante. Ya son mundos que se están cambiando. No es el mundo enorme, pero son las cosas minuciosas, las chiquitas, y una persona es un mundo, entonces...ya es bastante. También yo creo que hay que reconocernos esas cosas. Darnos así como decir “mira nos estamos haciendo bien”

K: Me parece que cuidar como forma de resistencia es parte de tu activismo. ¿Me cuentas tus ideas sobre el cuidado como acto de resistencia (porque muchas veces no está visto como “lucha” en términos convencionales), y cómo lo haces en tu práctica artística o activista? ¿Qué papel tuvo el cuidado en tu activismo?

A: Yo creo que he tenido también la suerte de estar dialogando con gente, con feministas que están pensando muchas cosas, como, haciendo pero también reflexionando. Y ahí creo que sí ha sido muy importante mi proceso, las jornadas feministas donde se encuentran varias feministas, estas jornadas organizadas por FLACSO, lo que hicimos como Mujeres de Frente, el encuentro sobre justicias, que ahí también puede dialogar con varias mujeres.

Entonces hay mucha gente que está pensando sobre el cuidado desde el feminismo. Como Silvia Federici, como, incluso conocí a Silvia Federici, yo no puedo creer. Me parece algo muy chévere. Y de compartir de una manera no jerárquica ¿no? Eso fue en México y además yo estaba haciendo un mural, y ella estaba con unos talleres con otra gente, y un compartir muy horizontal. Entonces yo creo que he tenido la oportunidad de compartir con gente que está reflexionando bastante sobre el cuidado. La propia Cristina Vega, y que también está haciendo activismo. Esta cosa de formación en salud, ahora como la promoción de promotores de la salud. También estaba bastante involucrada la Cristian Vega. La Andrea Aguirre también, reflexiona full. Y tiene full herramientas también para hacer estas relaciones entre las autoras y tales. Y desde el hacer, sobre todo. Y ahí como...un conocimiento de las compañeras de justo de cómo sobrevive en condiciones...en condiciones bien difíciles. [---], por ejemplo, que tiene de varios de sus hijos y que su compañero cada vez entra a la cárcel, que lo agarran por micro tráfico, y ella también tuvo su proceso con el micro tráfico. Y ella...me encantó porque hicimos un video de Mujeres de Frente y yo estuve un poco coordinando eso. Ella decía como, “la vida no existe si no cuidamos...” Ella decía, “si yo no cuido mis wawas, después de unas horas van a venir los bomberos, van a hacer un relajo...entonces hay que cuidarlos. Hay que cuidar los wawas, hay que cuidar las gallinitas, hay que darlos comer, como que las mujeres estamos, nosotras somos las que estamos haciendo que las cosas funcione.” Y eso era una manera muy sencilla de hablar de la reproducción de la vida, ¿no? Como que hablan muchas feministas justo de que las mujeres, estamos sosteniendo la reproducción de la vida. Que los wawas puedan crecer, incluso sosteniendo el capitalismo ¿no? Cuidando de los futuros obreros, cuidando de estos mujeres, hombres ya jubilados, mayores que el Estado o el mercado no se hacen cargo. Sino que son las familias, y las mujeres los que se hacen cargo más de los cuidados. Entonces el cuidado para mí es como...atender. Atender a las personas, la comunidad, el entorno, para que pueda existir. Vivir. Como las plantas, hijos, las otras personas, una misma, como el auto cuidado. Es hacer que florezcan las cosas. Acompañar también. Entonces pienso que tiene doble filo ¿no cierto? Como...creo que podemos...lo que hacen los feministas, como exigir que se valore justo este trabajo. No solamente desde el reconocimiento—que a veces tampoco es un reconocimiento ¿no? — de los afectos y tal, sino como un reconocimiento también en dinero o alguna manera otro reconocimiento, porque es mucho trabajo no pagado, lo de la casa, el

cuidado de hacer la comida, no sé qué. Entonces lo ideal sería que poco a poco, se vaya valorando más ese trabajo y que lo podamos compartir entre toda la comunidad, entre toda la gente, que no sea una carga de trabajo para las mujeres sino que se pueda compartir. Y el trabajo que sí queremos hacer de cuidado que sea valorado. Porque es también vital, como decíamos. Es importante para vivir que podamos comer y tal. Y también yo creo que el cuidado justo tiene que ver con las relaciones que entablamos. También históricamente, nos han puesto esa carga a las mujeres sostener emocionalmente a nuestras comunidades, a nuestras familias. Entonces yo creo que también tenemos las mujeres unas herramientas que nos ayudan a—cómo se puede decir—justo a poder hacer que las relaciones sean más horizontales. Podemos reproducir el patriarcado y las jerarquías, pero yo creo que también como feministas hemos hecho trabajo de también construir relaciones más horizontales, menos jerárquicas y tal. Como hablar justo de las emociones, poner sobre la mesa, hablar sobre las actividades, estas cosas. Entonces creo que varias tenemos esos conocimientos, desde las familias, desde la academia, desde nuestras colectividades. Creo que también por eso cuidamos nuestros procesos. Porque sí cuido full. La relación en mis procesos, como la relación entre las personas. Es la metodología. Es parte de la metodología de cómo. El cómo me estoy relacionando. En una experiencia de arte-comunidad como Calzones Parlantes yo me he puesto en evidencia. Yo he sido transparente con mis experiencias de la violencia. Entonces estoy creando una relación, entonces sí he sido bastante cuidadosa de ser transparente, respetuosa, cuidar esa relación. Justo que no sea una relación utilitaria con las mujeres o con las wawas. Entonces por ese lado va el cuidado en mi obra. Porque está tan vinculada con mi propia vida, es la gente con la que yo estoy, con la que me transcurre la vida. Salomé, la Sisa, vos, Mujeres de Frente...es gente con la que yo estoy viviendo, compartiendo mi vida. No está separada mi obra de mi vida, como te decía. Entonces si yo rompo contigo, por alguna cosa que suceda, me va a doler también como amiga. No eres mi colega. Quiero que haya una relación de amistad y de afecto y de cariño y tal. Y así nuevamente con mis otras amigas, con la Tifen ahora. Vivo con Tifen. Es mi compañera de colectivo. Ya más unida en mi vida—vivo con ella. Son relaciones muy íntimas y muy personales. El cuidado va desde una posición también de que yo decido cuidar, pero también porque me estoy cuidando a mí misma. Porque es mi entorno cercano. En él que yo quiero dedicar el poco tiempo de vida que tengo. Porque el tiempo es poco ¿no? Tenemos una vida,

unos pocos años. Hay que valorar ese tiempo en el mundo. Entonces una decide con quién quiere construir cosas y que luchas quiere librar. Eso también me parece importante del activismo. Decidir que luchas quiere librar. Qué batallas quiere librar una. Porque hay cosas que yo por ejemplo podría bien estar, en luchas que luego se articulan. Pero creo que hay unas en las que le llaman y las siente más propias. Las que una decide estar. Y también eso se va aprendiendo con los años. Yo, de la poquita experiencia de estos años, veo cosas que digo “ay me gustaría luchar contra esto, me esto me indigna tanto, esto me da ganas de hacer una acción”. Más joven, hacía más cosas así, como “¡ah tengo iras!” y me iba a hacer cosas. Cada vez decido más, selecciono más que luchas quiero librar. Y ahí una se va formando un camino.

K: ¿Cómo decides en que luchas quieres librar?

A: Yo creo que la cosa esta de...las luchas de las mujeres, en contra de la violencia, es algo que me atraviesa tan corporalmente y tan vivida. Es algo tan personal y por eso también, he decidido. Creo que lo que me toca más profundamente y está más encarnado, esos son las luchas que yo digo “bueno, esto es algo que me sana a mi, sana a las otras”, siento que hay una reparación ahí colectiva de cosas, entonces creo que así he decidido. Y por eso también creo que ha estado bastante interesada...o cercana, menos que las luchas de las mujeres con las luchas ecologistas. Porque también estoy como, todas las luchas son integrales pero la cosa por la jerarquía de las especies, es algo que también ha estado siempre rondando a mi alrededor. ¿Por qué queremos que somos más? Creo que he escogido las luchas también pensando en lo que para mi sería las bases de opresión. El patriarcado, el especismo, y cada vez más el racismo ¿no? Entonces tener una posición anti-racista para mi cada vez se vuelve más importante. Obviamente por mi propia identidad, por las compañeras con las que trabajo y estoy junta, por la propia recuperación de la memoria, de la historia de las mujeres en Ecuador y en Latino América.

K: Ayer hablamos un poco de que, después de la muestra en la lavandería pública había unas cosas que sucedieron, habían algunas mujeres que les afectó la reacción de la comunidad,

¿Cómo fue la experiencia de tomar el espacio público para exponer las obras en una muestra comunitaria, o trabajar en una lavandería pública?

A: Creo que cada vez es más importante eso. Tomarnos los espacios públicos, como dijiste en tu exposición. Que nos ha sido negado también históricamente, como espacio para las mujeres nos han destinado a lo privado. Y con eso destinarnos al espacio privado, como a callar nuestras voces. Es como una manera de silenciar. El [desafío] es ya ocupar un espacio y tener una voz. Porque estás corporalmente utilizando un espacio y cuando hablas, vas a ser escuchado por más gente. Justo no es un lugar íntimo, privado, sino que es un lugar...hay otra gente que se puede entablar otra tipo de relaciones. Entonces que las mujeres por ejemplo, la lavandería a la que van a lavar todo el tiempo para sus familias y otras personas porque en La Venecia en 2011 por lo menos, muchas mujeres lavaban para otras familias. No solo su propia ropa sino que mucha gente que no tiene lavadora, pues, mandan a otras mujeres para lavar. Entonces en estas lavanderías estaban estas mujeres. Entonces utilizaron el espacio que está destinado para una cosa, que es el lavado de ropa, utilizarlo para otra cosa que es la reflexión, el diálogo, el posicionamiento, yo creo que uno está haciendo una re-lectura, re-posicionamiento, estás refundando un lugar, no sé, estás dando otro carácter. Claro como te decía justamente para ellas, un momento público además con las autoridades, la comunidad, de poder decir las cosas. Es justamente generar los espacios para que las mujeres puedan contar sus historias con sus propias palabras, contar su experiencia. Eso me parece importante de utilizar los espacios públicos. Pero creo que sí hay que generar condiciones. Creo que es posible irrumpir en el espacio público, que eso es lo que se hacen un poco las performances y tal. Pero incluso ahí, creo que sí debemos aliarnos y juntarnos entre varias, entre varios, variixs, para que también sea unas experiencias que nos beneficien y nos hagan sentir bien. Porque sí es una marcha debe haber unas personas que estén de seguridad, de registro, para que todo vaya bien, para que no haya accidentes. Y esto es lo que es buenísimo de las marchas feministas, por ejemplo. Las marchas feministas son unas marchas de alegría, de cuidarse entre unas y otras, de que somos familias, somos gente que van con wawas, hay que estar pendientes de los wawas, tiene que haber agua para estarse hidratando. Entonces creo que la utilización del espacio público también está bueno que se haga en colectivo, y si son acciones que son individuales que se acompañen, por un colectivo unas pocas amigas, no sé. Y en el

caso Calzones Parlantes, yo creo que el utilizar no solamente en la muestra final sino que durante las primeras sesiones utilizar la lavandería para otra cosa que no sea lavar, o mientras están lavando ahí conversar, ya estamos, como, siendo esa anomalía. Esa fractura. Esa fisura a las relaciones que se espera que tengamos mujeres entre nosotras. Estamos hablando entre nosotras de mujeres, entonces ya después de lavar, nos reunimos un ratito para conversar de cómo nos sentimos, de qué nos ha pasado, cómo hemos vivido tal cosa. Y también las siguientes generaciones observan que es posible ¿no? Los wawas que están más allacito jugando, están viendo con su rabillo del ojo que estas mujeres están asociando entonces hay una manera también de aprender este estar juntas entre mujeres. Y eso se aprenden en el espacio público. Aprenden en el espacio público a cuidarnos también entre nosotras ¿no? Como, a saber cómo vamos a responder ante una agresión, o si alguien nos dice algo. Como que cada vez uno va teniendo más...seguridad para responder o...saber si vas a responder o no, o si te vas a poner...en que posición corporal para caminar más rápido y no regresar a ver. Como que una ya también va buscando mecanismos para responder al patriarcado y el machismo ¿no? Entonces sí es un camino todavía. No es que somos dueñas de la calle ni podemos andar libremente. Entonces es súper importante ir utilizando los espacios públicos para reunirnos, para dialogar, para hacer obra, para hacer exposiciones, para hacer todo. Para cocinar ollas populares.

...cada vez esto de...cada vez más, porque está también una memoria de las organizaciones en general – de vivir de una manera organizándonos con otros con otros – que el poder del mercado y el Estado sí tienen miedo que la gente se reuna. Y ahora con la pandemia, creo que eso ha sido tan terrible, porque estás llevando estás políticas de las fronteras y las políticas de las cárceles, que es aislar a la gente. Lo estás llevando hacia toda la sociedad. Ya no ocurre solamente en las fronteras o las cárceles que te aíslan de tu familia, de tu comunidad, que no puedes conversar, que no puedes hacer cosas, sino que también ahora cada uno es aislado en su casa, como, pagando su propia cárcel, o servicios de tu propia cárcel, trabajando, sigues produciendo para el sistema. Y es un reto, y he escuchado así como Sayak Valencia que habla de la necro-política y varia gente también que está hablando de cómo en estos aislamientos mantenemos las organizaciones y tenemos el tejido social...o sea cómo mantenemos a pesar de la pandemia, el tejido social y el estar juntas. Y es algo con lo que tenemos que luchar que no estaba en nuestro espectro de cosas contra qué hay que luchar.

Porque ya sabíamos del patriarcado, el capitalismo, la colonialidad, tal. Pero este tipo de aislamiento no lo concebíamos todavía como algo que esté ya tan hacia toda la gente. Porque se ha interiorizado, se ha naturalizado que la gente en las cárceles se le trate con esta violencia o la gente en las fronteras que ya es horrible que suceda esto, pero ahora estamos viviendo todos. Globalmente. Estos aislamientos. Y también por eso nos damos cuenta de la importancia de mantenernos juntas.

A: Había algo sobre la potencia...del arte...no me acuerdo qué era pero me quedó resonando esa palabra de la potencia porque la hemos estado conversando con unas amigas que la potencia, por ejemplo, es algo físico, mecánico, que es algo que, por ejemplo, halas, y luego se lanza ¿no cierto? Tienes un elástico, para lanzar una piedra y luego se lanza. Tienes que hacer una presión, una tensión, para que luego se lance la roca. Esto que halas es la potencia. La tensión que produces. Yo creo que justo hacer proyectos colectivamente tiene esa potencia. Que hay muchas tensiones. Somos diferentes. Cada una tiene una posicionamiento. Hay una ideología, una posicionamiento en común, pero individualmente también, y cosas muy particulares. Porque tú eres diferente de mi, o sea, eso no cabe duda y yo con mis otras compañeras o con la Salomé, por ejemplo, o las compas de Los Calzones Parlantes también. Queríamos hacer algo juntas, lo decidimos, ya estuvimos, llevamos a cabo este proceso pero somos personas diferentes y desiguales. Y creo que la potencia del arte feminista y de hacer en colectivo, es justamente la diversidad. Porque hay muchas tensiones, generas tensión, al ser tan desiguales y tan diversas. Pero eso hace que tenga mucho más impacto ¿cachas? Aunque impacto también sea una palabra de desarrollo y tal. Lo que alcanza llegar a más lugares porque si yo tengo una procedencia y tú otra, entonces, como que abarcamos mi campo de procedencia, tu campo de procedencia. Si estamos trabajando con diversas lenguajes, yo qué sé, un mecánico, un carpintero, una pintora, una científica social...hay tensiones porque no estamos en los mismos ámbitos de lenguajes, pero eso genera potencia para que luego llegue también a todos estos otros ámbitos. Una genera esa tensión. Entonces cuando te pones en la diversidad y en la desigualdad, generas esa tensión, para que haya más fuerza, más poder en lo que tú quieres hacer. Y el arte también es justo la cinta, el elástico que genere esa tensión. Porque puede reunir justo varios de los campos disciplinarios. Puede reunir justo varia gente diversas y desiguales procedencias, de identidades tan lejanas.

Entonces eso sería una de las cosas que yo pienso que son importantes sobre la potencia en el arte.

Anexo 3. Transcripción de la entrevista a Colectivo Lastesis

Realizado el 19 de agosto de 2020.

Kasumi: Muchas gracias por participar. Yo soy estudiante de la Universidad Andina acá. Me gustaría empezar la entrevista con algunas preguntas básicas. He revisado muchas entrevistas, pero quería saber ¿Dónde conocieron ustedes y cómo llegaron a formar el colectivo?

Sibila: Todas somos de Valparaíso. Con Daffne estuvimos juntas, con [Paula] Cometa éramos amigas por otros lados, con Lea fuimos compañeras de colegio, secundaria. Y, a la raíz con una idea que teníamos con Daffne, traducir a la práctica del arte la teoría feminista, este proyecto o formar un colectivo que fuera interdisciplinario, invitando también la Lea y Cometa sumarse desde ámbito de diseño y de la historia en el caso de Cometa, y del diseño de vestuario en el caso de Lea. Y así se conformó el colectivo en el año 2018, fue como, abril, mayo de '18, habrá sido.

Kasumi: Esta idea de llevar la teoría feminista a ámbitos artísticos, o en otros lenguajes, quería preguntar ¿qué problemáticas encontraron en la carencia de teoría feminista en la esfera pública? O sea... ¿por qué querían difundir la teoría feminista y cuáles son algunos de los problemas que vieron que surgen de esta carencia de base teórica?

Paula Cometa: Fundamentalmente, el mundo que vivimos tiene el problema de que las bases que sustentan este sistema social, económico, político, hoy están en series problemas porque lo que hemos considerado como el enfoque feminista, y todas aquellas tesis y teorías que puedan salir, cuestionan lo que ya está construido. Entonces desde ahí es la necesidad de tener que trabajar con estas tesis, y con estos trabajos de otras autoras, para poder acercarlos, visibilizarlos a un público que sea general. Entonces es por ese lado y las problemáticas que tienen que ver con el tratamiento de, por ejemplo el asunto legislativo como el aborto, o cómo se abordan la violación en menores, en mujeres también adultas, o problemas que tiene que ver con identidades de género. Entonces más o menos por ese lado. Pero en general son los debates y discusiones que por lo menos en Chile se estaban llevando a cabo en el congreso y que tiene que ver con la despenalización del aborto.

Kasumi: En cuanto a Un violador en tu camino, han dicho en una charla antes que ustedes no lo llamaban “himno” sin embargo eran los medios o las redes que empezaron a utilizar esta palabra. Entonces quería preguntar si tienen alguna preferencia de cómo debería catalogarse.

Sibila: Como un intervención, una performance. Porque además creemos que involucra tanto la letra como el cuerpo. No solamente por la canción por sí sola, sino que cobra sentido cuando se genera la performance desde los cuerpos, en el colectivo,

Daffne: En el espacio público también. Sobre todo, también cuando está en frente a instituciones, como de la ciudad, de la sociedad importante como es la policía. Este tipo de cosas.

Kasumi: ¿Ustedes auto identifican como activistas?

Lea: Sí. Nos consideramos activistas.

Kasumi: ¿Cómo definirían el activismo para ustedes? ¿Quién es tu comunidad? ¿Quién es tu público?

Lea: Nuestra comunidad, principalmente es disidencias y feministas. Nuestro público que vendrían a ser siendo nuestra comunidad. Y claramente nos consideramos activistas porque trabajamos por lo político no desde la política pero sí por lo político y finalmente eso hace que otros seres humanos pueden adaptarse a sentir ideas en común con este colectivo.

Kasumi: Lea ha dicho en el conversatorio con La Cantaleta Feminista que es haciendo un gran tejido social, clandestino, de redes que estaremos en continuo contacto es cómo llevar, una manera de llevar algo que sucede en las redes hacia la vida cotidiana, y también saber, a través de estas redes, saber que hay un respaldo estructural (feminista) de que no estamos solas. ¿Tienen otros pensamientos sobre cómo conectar la presentación en las redes con acciones o conexiones físicas? ¿Qué opinan de la relación entre el activismo y las redes sociales? ¿Cómo conciben esta relación? Y ¿Sienten que las redes sociales impiden el movimiento o cómo pueden complementar?

Lea: Es la manera, en términos pandémicos, para seguir a ir. Para seguir haciendo presión, para seguir demandando los mismos derechos que los haríamos en la calle, o en de modo digital debido al contexto social. Pero creo que, la cosa es no parar. Siempre eso lo decimos. La cosa es no parar. De ningún medio, de ninguna forma. Claramente ahora no podemos estar en las calles. Pero una vez que esta pandemia mute, se transforme— que sepamos bien que va a pasar— vamos a seguir en las calles o en otros medios también.

Sibila: Si no fuera por las redes sociales digitales nuestro trabajo no había trascendido más allá de lo que pretendía ser, además, que siempre solo pretendía ser una acción local, en Valparaíso, y no volver a repetirse incluso, no había ninguna proyección ni intención de aquello. Y eso solo sucede gracias a la utilización de las personas de su propia voluntad, de su interés, de las redes sociales digitales. Entonces hoy, más que nunca en el mundo, además profundamente globalizado, es importante aprovechar estas redes. Tomarlas más bien como una ventaja, como una forma de comunicarnos más fácilmente también, de poder tener un acceso a una información también mucho mayor, por fuera de los medios de prensa hegemónicos que sabemos que muchas veces responden a otros intereses y no a informar realmente. En ese sentido sabemos que tiene un lado negativo de vigilancia sobre todo pero hay que aferrarse un poco al otro lado que nos permite tomarlo como una ventaja. Como una herramienta incluso.

Kasumi: Mencionaron en un episodio de Cuarecharla, que “si el problema es global, la solución tiene que ser global.” Estoy de acuerdo, sin embargo, mi pregunta sería: ¿cómo realizar esto en términos prácticos? ¿Cómo encontramos soluciones “globales” sin que sea una forzada aproximación de “talla única para todos”? Especialmente porque, por ejemplo Un violador en tu camino ha viralizado en todo el mundo, en muchos lenguajes. Hay una sensación o algo en común que nosotras podemos relacionar con la performance, pero esta idea de...¿cómo hablamos sin...no sé, generalizamos, o terminando invisibilizando otras voces?

Sibila: Es que, claro, en este sentido una perspectiva interseccional es fundamental. El cómo abordamos estas temáticas, tomando en consideración distintos niveles de opresión que se van inter cruzando también. Las distintas formas de violencia, y cómo podemos ir avanzando

en una lucha conjunta, para ojalá, aniquilar todo tipo de violencia y opresión. Pero [...] en el sentido de que al nivel organizacional, es bastante difícil. Es muy complejo porque incluso dentro de los feminismos, que también son feminismos, son distintos, hay distintas posturas también. Entonces la verdad es que nosotras hasta ahora lo que más nos ha hecho sentido quizás va más de la mano de lo micropolítico, que quiere decir tejiendo redes y también a medida de las personas con las que vamos encontrando, y con quienes también tenemos una postura similar o estamos posicionadas desde el mismo lugar: Transfeminismo interseccional, por ejemplo. Y así ir construyendo desde lo micro poh. De a poco, ir tratando de generar cambios desde lo más local, desde lo que nosotras hacemos, desde nuestros oficios también. Pero claro a nivel de solución global, si bien sabemos que con problema global la solución también debes hacerlo para realmente erradicar esa forma de opresión y violencia, en verdad ahí la única solución radica en el fin del patriarcado y eso suena casi como una utopía. No obstante nosotras creemos en esa lucha igual, y vamos a seguir desde lo micropolítico, movilizándolo, ojalá, lo macropolítico también. Pero claro es una lucha de largo aliento, en ese sentido. No sé si tengamos una respuesta así, concreta ahora ¿no?(10:30) Sibila: Es que claro, en este sentido una perspectiva interseccional es fundamental. El cómo abordamos estas temáticas, tomando en consideración distintos niveles de opresión que se van inter cruzando también. Las distintas formas de violencia, y cómo podemos ir avanzando en una lucha conjunta, para ojalá, aniquilar todo tipo de violencia y opresión. Pero [...] en el sentido de que al nivel organizacional, es bastante difícil. Es muy complejo porque incluso dentro de los feminismos, que también son feminismos, son distintos, hay distintas posturas también. Entonces la verdad es que nosotras hasta ahora lo que más nos ha hecho sentido quizás va más de la mano de lo micropolítico, que quiere decir tejiendo redes y también a medida de las personas con las que vamos encontrando, y con quienes también tenemos una postura similar o estamos posicionadas desde el mismo lugar: Transfeminismo interseccional, por ejemplo. Y así ir construyendo desde lo micro poh. De a poco, ir tratando de generar cambios desde lo más local, desde lo que nosotras hacemos, desde nuestros oficios también. Pero claro a nivel de solución global, si bien sabemos que con problema global la solución también debes hacerlo para realmente erradicar esa forma de opresión y violencia, en verdad ahí la única solución radica en el fin del patriarcado y eso suena casi como una utopía. No obstante nosotras creemos en esa lucha igual, y vamos a seguir desde lo micropolítico, movilizándolo,

ojalá, lo macropolítico también. Pero claro es una lucha de largo aliento, en ese sentido. No sé si tengamos una respuesta así, concreta ahora ¿no?

Kasumi: Eso me hace acordar otra pregunta sobre la institucionalidad. Porque en varias charlas, han dicho que la institución es tan problemático, hay que arder todo y construir una nueva sociedad sobre una base feminista. Eso sería lo ideal y lo más rápido para cambio social. Sin embargo, es una opción muy difícil. Paula ha comentado en el conversatorio con FEMCINE que el levantamiento de Octubre nos ha mostrado que ningún partido del gobierno es capaz de representarnos. Tampoco tenemos que esperar un gran partido feminista para salvar. Todas las mujeres, comunidades, territorios tienen un voz que merece estar escuchadas. ¿Cómo imaginan el camino del colectivo Lastesis de aquí en adelante, en relación a la institucionalidad? ¿Han pensando en cómo mantener la libertad y autonomía mientras buscan formas más sostenibles para la sobrevivencia del colectivo y de cada una de ustedes?

Sibila: Igual nosotras tenemos distintos trabajos. Algunas trabajamos también en instituciones, somos profesoras, docentes en universidad, otras somos independientes, otras tenemos tres, cuatro trabajos distintos para subsistir, en distintos ámbitos. En este sentido son bien variables. Pero ahora la pregunta del colectivo, es una pregunta que nosotras nos hacemos también. Porque vivimos en un país en cual, se trabaja en el ámbito artístico al menos a través de fondos concursables. Que es concursar a fondos del estado, que mucha gente de hecho ya nos ha criticado de tipo “¿y qué van a hacer ahora? ¿Van a ir a postular a los fondos después de que critican el gobierno?” Pero, en verdad esos fondos son con dinero de todas y todos, incluyendo nuestros impuestos también. Entonces tampoco ir a pedirle nada al gobierno. Pero así todo hemos intentando buscar otras formas de financiamiento auto gestionado. Por un lado es lo que venimos haciendo hasta ahora. Siempre hemos funcionado en forma auto gestionada. Y por otro lado también aprovechando las plataformas generando por ejemplo un crowdfunding, una campaña para financiamiento para ciertos proyectos específicos, o un Patreon también. Para ver si ahí de alguna manera podemos sostener de las mismas personas que creen y apoyan nuestro trabajo y pueden hacerlo, y seguir trabajando y no depender quizás justamente de esa concursabilidad que caracteriza los fondos en nuestro país lamentablemente.

Kasumi: Quería preguntar sobre el uso del espacio público. Hay distintos videos de la performance *Un violador en tu camino*. Uno estaba en la calle, en medio de la calle, parando el tráfico, esto es en tu canal de YouTube. He visto otros videos donde está más en frente de un lugar político, en una plaza, pero no en medio de la calle. Entonces estos distintos lugares, ¿Cómo escogieron donde hacer la performance y qué significantes se adscriben a los lugares y qué lugar les ha gustado más para la performance?

Daffne: O sea hay dos criterios de selección, algunos lugares son porque son puntos estratégicos de la ciudad, donde confluyen mucha gente, entonces la idea original de esta performance era en un contexto de detener el tránsito como lo hace las barricadas ¿verdad? Con fuego, que detienen la ciudad. Era esa misma idea pero desde un lugar, con el cuerpo. Desde un lugar artístico, como el fuego era la performance de alguna manera. Entonces en ese sentido era la calle donde aquí en Valparaíso pasa más gente, o en Santiago de algunos lugares, y hay otros que son más simbólicos por el espacio que son. Por ejemplo frente a una comisaria de los carabineros, en Santiago frente a donde está la Ministerio de Mujer, los Tribunales de Justicia, haciendo referencia como a la violencia institucional. Esos dos criterios: por donde circula más gente, y por el espacio simbólico, institucional. Y ¿cuál lugar nos gusta más? Personalmente, a mi, donde tenía más sentido en la primera instancia era frente de la comisaria. Porque estábamos en ese contexto de algia protesta social pero también de algia represión. Y además mucha gente venía en contexto de la protesta, y mucha gente denunciando no solo violencia física sino violencia sexual, específicamente mujeres y también personas de la disidencia. Entonces más, para mi, donde tenía sentido en este contexto, era decirles en la cara a las carabineros, a los pacos que ellos son los violadores. Pero es personal, no sé cómo piensan mis compañeras.

Lea: Yo también concuerdo con Daffne. Para mi el momento más, en términos físicos, incluso también del miedo, porque teníamos miedo [danzando] justo en el espacio físico de los carabineros fue [--] si quiere. Comparto.

Kasumi: Gracias. Quería preguntar sobre el lado artístico o creativo, ¿Cuál es la importancia de lo estético en el proyecto? Porque entiendo todas las cosas simbólicas, quizás, y quería saber qué pensamiento está detrás de todo. El pensamiento sobre lo estético y la relación

entre lo estético y lo político en la obra. No solamente Un violador en tu camino, pero también del video de las mujeres en la cocina que recién han publicado y también del video collage con Pussy Riot. ¿Cómo piensan en lo estético en tu práctica?

Lea: Trabajamos de metodología de collage. Cada una lleva una porción de su información y su estética al grupo, y lo conjugamos, le mezclamos. Entonces igual en término de estético, está pensado el vestuario, lo que se proyecta, la forma en que se salió a protestar la primera vez. Hay una unificación estética para que se transforme en un lenguaje en común. Yo creo que igual estaba pensado, de cuidado.

Kasumi: Por ejemplo los pañuelos verdes o de vivas nos queremos o cómo se visten los participantes en Un violador en tu camino, cuando convocan, esto está dirigido o llegaron la gente ya con este estilo, este estético con sus pañuelos. ¿Cómo llegó este estética del video?

Daffne: La que convocamos nosotras, por ejemplo la convocatoria era ropa de fiesta. O ropa de salir, de alguna manera. Para hacer referencia a esta idea de que no importa la ropa con que estás vestida o cuando en las noticias o la opinión pública se les culpa, se les responsabiliza las mujeres por la ropa que andaban. Por andar por la mini falda o también por salir de noche, por exponerse a estar sola. Eso era la primera convocatoria. Como, esa ropa que, por la que te juzgan. También era con pañuelos negros en la...la vendas de los ojos para proteger la identidad de las personas debido al contexto en que estábamos, en esta ciudad que es pequeña. No queríamos que nadie fuera a ser detenida, reconocida o perseguida por la acción. También después se vinculó con la gente que está mutilada, que perdió sus ojos en el contexto de la protesta, por esa encegucimiento de parte de la policía al pueblo. Y bueno el pañuelo verde yo creo que es simbólico. Más allá de nosotras es un símbolo del feminismo latinoamericano y de la lucha histórica del aborto, por los derechos reproductivos de nuestros cuerpos. Entonces yo creo que es un poco espontáneo pero también por lo que significa.

Kasumi: ¿En cuanto a la realidad de las mujeres, se ha transformado el espacio público con la entrada de las redes sociales como nuevo espacio público? ¿Cómo es esta experiencia de ser tan visibilizadas en ambos entornos?

Daffne: Bueno, es complejo porque también está en, como, desarrollo, esa noticia, ¿no? Como que muchos espacios que teníamos las personas, no sé, como asistir a una clase y hoy se transformó en esta situación como que sí o sí hay un antes y después, y que nuestra forma de relacionarnos y nuestra historia va a ser diferente desde este punto hacia adelante.

Sibila: Claro para nosotras la visibilidad que pasamos a tener en todos los ámbitos, es muy extraño en verdad. Extraño porque no es algo que hayamos buscado tampoco. Nosotras no elegimos ser tan visibles en el espacio público, en ninguna de estas dos esferas. Porque si bien es, como tu dices, por un lado era en el espacio público como generalizado, pero también este espacio público digital, por el cual estábamos siendo viralizadas, por el cual se empezaron a, no sé, sacaron fotos de nuestro Instagram y las publicaron en distintas páginas, en distintos lugares, las intervenían para bien o para mal. También salió mucha ilustración también con nosotras, con nuestras caras, con nuestros cuerpos, o sea, como de alguna manera, convirtiéndole en un estandarte de una lucha, en un símbolo de una lucha, que nosotras tampoco pedimos ser. Pero sin embargo, sucedió. Entonces de alguna manera, perturbador, pero por otro lado una lo, finalmente lo tenía aceptando porque no se puede hacer nada, y agradeciendo de cierta manera el hecho de que ahora tenemos un espacio de enunciación, tenemos una plataforma, tanto en el espacio público como “normal” como digital, en cual podemos decir cosas, y hay gente que nos va a escuchar. Entonces en este sentido una responsabilidad también con las demandas feministas de estar constantemente poniéndolas sobre la mesa de la forma que sea, ya sea a través de nuestras creaciones artísticas, ya sea los conversatorios, ya sea en un live, ya sea en un meme o un gif, da lo mismo. Todo vale, en ese sentido. Porque históricamente, quienes hemos estado relegadas al espacio doméstico y privado, en todos los sentidos que se pueda entender el espacio privado también, hemos sido las mujeres, y también personas de la disidencia que siempre se han intentado opacar y se siguen intentando opacar también sus voces. Entonces si ahora tenemos este espacio, siempre pensamos, “hay que aprovecharlo”. Lo lamentable es que esto también nos ha puesto la mira muchos ataques, bastante nocivo, violento, de distinto tipo, y sobre todo a través de las plataformas digitales por donde más se dan, porque claro, no cualquier persona tiene el coraje de decirte a la cara pero si bien detrás de una pantalla. Entonces era un poco, también una relación agridulce con habitar estos distintas formas del espacio público de manera tan visible.

Kasumi: Y este lugar de enunciación que mencionaron en otras charlas también, este lugar de enunciación lleva la responsabilidad, que acaba de mencionar, me gustaría saber más sobre cómo definen su lugar de enunciación, y quizás profundizar más sobre la responsabilidad. ¿Qué responsabilidad se sienten o si se sienten esta presión en la práctica?

Lea: Por ejemplo, todo el mundo nos quieren entrevistar, todo el mundo nos hace las mismas preguntas, todo el mundo quiere saber cómo lo hicimos, porque lo hicimos, qué pasó. Mucha gente siempre está como, intentando, como encontrar la fórmula, para, qué sé yo, también hacerlo ellos, entonces son preguntas que igual, al rato que me parece un poco superficial. Porque finalmente, nosotras hicimos lo que nos parecía en ese momento, político en nuestro país, como necesario, porque no habían...no se estaba creando algo tan similar a como lo que hicimos nosotras que fue la teoría a llevarle a práctica. Entonces igual también te hace que tienes que estar constantemente pendiente de correos, constantemente pendiente de lo que otras están opinando de tu trabajo, quien que te opina para bien o para mal, y está bien, una no pretende que tu trabajo le guste a todos, porque es imposible. Pero sí, hay comentarios que igual te bajonean, por ejemplo hubo un comentario que decía que nuestro trabajo era así como, superficial, y yo como ¿superficial? Así como comentarios de gente insidiosa, gente envidiosa, gente que realmente no está haciendo las cosas entonces por lo mismo se da tiempo para estar opinando de la vida de otros que sí están haciendo las cosas, o de otras, ¿cachai? También uno se sobre...por el mismo hecho de mantenerse las redes y mantenerse en comunicación igual también te sobre explota poh. Tenemos muchas entrevistas de repente, muchos días que tenemos que hacer cosas, entrevistas por Zoom que igual te...cambia tu dinámica de vida. O sea nosotras de ser personas totalmente desconocidas que teníamos todo el tiempo para nosotras y para nuestro trabajo en común, ahora igual tenemos que estar de repente, no sé, estoy en una cena familiar y yo tengo que ir a correr a estar en Zoom entonces somos finalmente a veces no son tan gratas pero una lo hace porque es nuestro trabajo. Pero también esa dualidad de cómo...hasta cuanto uno se sobre explota, hablemos mucho de estar ante el ritmo capitalista pero igual a veces lo cumplimos, a veces estamos a la merced y las demandas de ese mismo tiempo. Entonces es una dualidad que no sabe cómo vivir porque también es una experiencia muy particular. El hecho de haberse hecho tan viral y masiva también es como lo que dice antes Sibila, nunca lo pretendimos, nunca lo esperamos. Entonces sigue siendo y va a ser una tema como extraño y más todavía en este momento

pandémico que todo lo hacemos digital, todo a través de las pantallas. A través de la pantalla no es la misma fluidez que en la persona. Por ejemplo en mi caso yo tengo un internet pésimo, a veces se corta, entonces a veces se pueden tergiversar las formas de hablar o expresarse. Entonces igual es una tema complejo.

Kasumi: ¿Me cuentan sobre las dificultades de organizarse que Sibila mencionó en la charla de la UNAM? Dijo que cuando se fueron a Argentina, en Febrero, para participar en el movimiento en pro de la ley del aborto, había un nivel de organización impresionante y que no es posible este nivel de organización en Chile por el neoliberalismo y la privatización. Dijo que se pierden estas prácticas-- ¿Se refiere a gremios? También mencionaron que se hace más complejo este tipo de militancia en Chile. ¿Me pueden ampliar un poco de esto?

Paula: El contexto en Chile, a nivel político, vinculado a la pregunta sobre la institución y todo eso, es muy institucionalizado. Entonces, tu para tener cierto representación, o cierto lugar en la esfera política, tienes que pertenecer a un partido. Y eso es lo que se está cuestionando en este momento porque los partidos no están representando a quienes no pertenecemos a partidos políticos. Entonces lo que pasa es que cada vez que tu genera cierta organización a nivel comunitario, barrial, o de colectivos, siempre quedan, como que, se perciben que quedan en una esfera media, como, de la buena intención. Como “que bueno que se organicen, que bueno que hagan algo” pero más allá de eso, como que, no pasa mucho. Lo que vimos en Argentina era una organización [interrupción en la conexión] de campaña por el aborto legal y que en realidad era bastante interesante porque congrega a mujeres de distintas edades, entre ellas, algunas de las abuelas de Mayo, entonces, hay una composición que es política también ahí, de organizarse para que, para enfrentarse al Estado, de una manera bastante, así como, impactante como de, como, con fuerza. Una manera poderosa poder como de enfrentarse este congreso y hacer pañuelazo, y dar cuenta de que las mujeres están unidas, organizadas, y eso es lo que se ve. Pero en eso también hay un montón de recursos económicos que también están ahí dando vuelta. Por ejemplo montar una escenografía, un escenario con bandas, también es desde la misma auto gestión de las mujeres. Pero sí era una energía, una situación muy histórica también la que se vivía ahí. Una organización muy pensada con un objetivo muy claro. Y lamentablemente por la pandemia, no llegó al congreso la discusión, y se suspendió, y ahí se está quedando. Entonces todavía

la campaña sigue activa porque todavía no ocurre esta votación y esta discusión. Pero quizás va por ahí la respuesta.

Sibila: Yo quería agregar también. De que, así como lo que dice Cometa al respecto a la falta de representatividad desde la política institucional es un tema, por otro lado es la consecuencia de la centralización, que fue también parte de la campaña se podría decir, de la dictadura, de Augusto Pinochet. De desarticular, descomunicar las distintas regiones de Chile. Es un país muy largo. Tiene una distancia geográfica impresionante. Lo que hicieron justamente fue, incluso desde la institucionalidad, intentar cortar esas comunicaciones. Y eso es algo con lo cual hasta el día de hoy estamos luchando. Contra esa, o a favor más bien, de esa descentralización. Por ejemplo existe una universidad de Chile, y estaba presente a lo largo del país. Eso se erradicó. Cortaron esas vías de comunicación por ejemplo a nivel de organización universitaria, que en general suelen ser muy potente como gremio, como movimiento estudiantil. Generando universidades de cada ciudad, y cortando todos los canales de comunicación. Entonces eso se ve reflejado en todo en nuestro país, aún. Y ahí quizás la dificultad también. Y de ahí también quizás la importancia justamente de las plataformas digitales que nos han ayudado a volver a reconectarnos y generar alianzas descentralizadas también entre las distintas regiones del país. Y no solamente en diálogo con la capital.

Kasumi: Es un paso muy grande poder conectar por las redes pero no sé cómo superar las dificultades que aún tenemos. ¿Qué dificultades han experimentado en ese sentido? Como, comunicar con otras redes de feministas en el mundo o local.

Lea: Yo creo que en términos de dificultades, por ejemplo, muchas veces nos hacen entrevistas en inglés y yo encuentro absolutamente barsa y como súper, inconsciente primero porque el trabajo es de cuatro latinoamericanas, chilenas, específicamente. Segundo porque es súper falta de respeto para nuestras compañeras que no saben hablar inglés perfecto o más avanzado, yo encuentro que, por ejemplo esas cosas son, o sea me da mucha rabia por dentro porque yo lo encuentro súper barsa. Porque si yo voy a Estados Unidos para hacer una revolución, ni cagando me van a intentar a entender el español. Pero si la revolución viene de Chile porque ellos no hacen todo lo posible para hablar en español. Porque también tiene

que ver con un tema con Europa y Norte América siempre han sido los referentes. Es allá donde tenemos que mirar esa. Allá donde tenemos que aspirar esa, allá donde tenemos que leer la grande información, los grandes textos, los grandes pensadores. Pero, que basta. Si una revolución mundial que se generó en español, ¿porque la gente no empieza hablar en español cachai? Eso me genera mucha ira. Yo encuentro muy barsa, muy injusto. Es como seguimos teorizando, seguimos viendola ustedes como objeto de estudio latinoamericano, cómo ustedes cuatro pobretonas de Valparaíso pudieron lograr hacer esto y en español, más encima. En eso a mi me genera mucho conflicto. Encuentro que es la hora que la gente empieza aprender el español. Si están interesados en el trabajo de cuatro latinoamericanas, empiecen a buscar y hablar en español. Es lo mínimo que podía hacer como...es respeto encuentro yo. Es un visión más particular de mi. No sé si el grupo piensa así.

Kasumi: Quería preguntar sobre la demanda, no sé si pueden responder, porque en estos procesos legales, no pueden decir cosas fuera, pero solo quería saber cómo es este proceso, y si tu abogado ha dicho cómo puede terminar todo eso. Qué es lo que puede pasar, qué es lo que quieren, el carabinero. Legalmente, digamos.

Daffne: Son dos denuncias en contra nuestra, una por incitar la violencia, y otra por desacato a la autoridad. Y están en proceso de investigación aún. Entonces ahora solo estamos esperando a ver que dice la investigación de los propios carabineros sobre su propia denuncia.

Sibila: En el mejor de los casos, la fiscalía lo desestima porque tras la investigación que los mismos demandantes están haciendo, consideran que no hay suficiente antecedentes, lo desestima y ya. Eso es en el mejor de los casos. En lo peor de los casos, no. Se nos cita a declarar por ejemplo en una primera instancia. En el peor de los casos esto deriva en un juicio por ejemplo, en nuestra contra. En el peor de los casos se intenta hacer un ejemplo de nuestro caso. Y se nos intenta condenar de alguna manera. Ya sea con fina mensual, con arraigo nacional. Poco probable que sea cárcel, porque ninguna tiene antecedentes penales, pero en peor de los casos, en nuestro país, todo es posible. O sea si un profesor, saltó un torniquete, estuvo ¿cuánto? Como 5 meses en la cárcel. Y además jugaba con la ley antiterrorista, todo es posible.

Daffne: Exacto. Más allá de lo legal, de lo efectivamente legal, creemos es simbólico, todo. Es un ejemplo. Un castigo ejemplar para todas las personas que protestan, para todas las mujeres que salen a la calle, para los artistas que usan el espacio público. Tiene muchas capas simbólicas de violencia, entonces, en este sentido, es esa aspecto de verlo como un ejemplo, se puede esperar cualquier cosa. Y claro, tampoco no tomamos como algo hacia nosotras, sino que en realidad es para todas. Para todas las que se atrevan a salir de su lugar de subordinación o de silencio. Entonces bien fuerte, feo, además que el gobierno la apoye públicamente.

Kasumi: Han mencionado en este contexto de la demanda que ahora el desafío es cómo combatir la auto censura. ¿Cómo piensan en combatir con la auto censura y tiene algunas palabras que pueden compartir de la experiencia sobre eso, y también lo que piensan sobre la libertad de expresión artística?

Sibila: Estamos todavía muy cerca del evento, para tener ya como, estrategia ¿no? Como que por ahora más bien una sensación y una consecuencia directa de esta forma de violencia institucionalizada vía legal y censura, pero no sé si aún tenemos una forma de luchar en contra esa preocupación que nos dice ahora cada vez que hacemos algo, como, “quizás esto no, quizás esto sí” “esto mejor decirlo con otra palabra” “quizás mejor evitar ocupar esta palabra”. Como, estas cosas, estamos muy cerca aún, de tener como, definido cómo enfrentarlo. Lo estamos enfrentando aún. Todavía. Y no sabemos tampoco por cuánto tiempo más lo vamos a enfrentar, porque sin duda si lo hicieron una vez, lo pueden hacer de nuevo. Es complicado. Lo único que sí sabemos es que, silencio, no. De que nos callemos, y dejemos de hacer lo que hacemos, no va a suceder. Para nada.

Kasumi: ¿Había otros casos de represión de libertad de expresión en Chile? ¿Cómo piensan de esto, el contexto tuyo, de Chile?

Paula: Es que el gobierno y sus agentes, les perturba que haya colectivos y personas iguales que cuestionen la política que llevan adelante. Entonces esa perturbación para ellos resulta en castigos ejemplificadores, como dice la Daffne, o en cierto amedrentamiento para no usar el espacio público, que por lo menos desde el confinamiento es, en nuestro caso, lo virtual, y en el caso del otro colectivo de Delight Lab, es el uso de edificios para proyectar palabras,

conceptos, ideas, que también están cuestionando al gobierno entonces, eso es como la dinámica de censura. Ahora los carabineros en nuestro caso dicen que ellos no están denunciándonos por la libertad de expresión. Sino que es las otras dos denuncias. Pero en rigor, ese control que quieren ejercer sobre las obras posteriores que se sigan haciendo, tiene que ver con ese filtro que tendríamos que hacer entre decir lo que queríamos decir, y no decirlo, o con otras palabras. Entonces, no estamos viviendo una censura totalitarista como del antiguo régimen, pero sí es una censura y una intervención de todas maneras a las obras que los colectivos están generando.

Kasumi: Sí, pienso en el texto de Rita Segato de Patriarcado: de borde al centro, en la sección “Disciplinamiento y la pedagogía de la crueldad”. La violencia es el punto, ¿no? No es una consecuencia de otras acciones sino que quieren ejercer primero la violencia para callar la gente para aislar más, que ahora es más fácil intentar a aislar la gente, la población ¿no? Quería preguntar si hay varios métodos de crueldad del Estado Chileno, en qué otras maneras han surgido en el contexto de la pandemia y la demanda pro ejemplo.

Lea: La policía chilena igual tiene una historial de abuso, de violencia. Por ejemplo ahora que estamos en pandemia andan militares, fuerzas especiales, con armas, metralletas en la calle. Entonces eso es un símbolo absolutamente bélico, y absolutamente violenta y agresivo hacia todos, todes. O sea, de vivir en un lugar que no sales a la calles y no veás nada, y ahora ves gente armada, es brutalmente violenta yo creo. Entonces no tan solo pasa con las demandas, por ejemplo con un colectivo feminista que está haciendo arte sino que pasa por todo lo ciudadano. Todo lo ciudadano ahora tiene que acostumbrarse a un lenguaje callejero de gente armada. Yo lo encuentro sumamente violento.