

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Artes

Maestría en Estética y Teoría de las Artes

**Intersecciones entre el activismo feminista de acción
directa y el arte contemporáneo:**

La experiencia de Women on Waves (2000 - 2004)

Maestranda: Daniela V. Andreassi

Directora de Tesis: Marina Matarrese

Codirectora de Tesis: María Guimarey

La Plata, 19 de septiembre 2024

Índice General

Introducción	3
Antecedentes	8
Marco Teórico	10
<i>Feminismos</i>	10
<i>Arte contemporáneo</i>	11
Capítulo 1. Women on Waves.....	18
1.1 La historia del barco	18
1.2 Las Campañas	19
1.2.a Irlanda 2001	20
1.2.b Polonia 2003	21
1.2.c Portugal 2004.....	22
Capítulo 2. Feminismo se escribe en plural.....	24
2.1 Women on Waves como parte de los feminismos	24
2.2 Los devenires de los feminismos.....	27
2.3 La acción directa: un instrumento estratégico de los feminismos.....	30
2.4 Redes de acompañantes de aborto: Socorristas en Red	31
Capítulo 3. Arte y contemporaneidad	35
3.1 Arte y estética: crisis disciplinares y categoriales.....	36
3.2 Lo contemporáneo en el arte como categoría teórica	37
3.3 Repertorios de la contemporaneidad en el arte	43
3.3.a <i>Lo situacional y lo transitorio: instalación y performance</i>	43
3.3.b <i>Estética de postproducción y estética relacional en Women on Waves</i>	47
Capítulo 4. Arte contemporáneo y acción directa: experiencias feministas	51
4.1 Ana Mendieta	54
4.2 Guerrilla Girls	55
4.3 Pussy Riot	58
4.4 Nosotras Proponemos	63
Capítulo 5. Lo artístico contemporáneo en Women on Waves	65
5.1 Leer a Women on Waves en clave contemporánea.....	65
5.2 Habitar el vacío, burlar las fronteras	70
5.3 El A-Portable y las campañas: instalación y performance en Women on Waves	73
Conclusión	78
Referencias.....	82
Índice de Imágenes.....	88
Anexo de Imágenes	89

Introducción

Esta tesis se organiza en torno a la inquietud fundamental de reponer el diálogo entre la metodología feminista de la acción directa y el gesto (disruptivo, provocador) del arte contemporáneo. Concretamente la pregunta problema que inspira esta tesis es: ¿Cómo puede leerse la experiencia feminista activista de Women on Waves -una organización no gubernamental de origen holandés que lucha por los derechos (no) reproductivos- en clave estético política propia del arte contemporáneo?, y la pregunta secundaria: ¿Cómo se articula, en la experiencia de Women on Waves, la metodología de la acción directa -que caracteriza al movimiento feminista- con una puesta y experiencia estético-activista?

Al respecto, la hipótesis que delineamos es la siguiente: Entre el arte contemporáneo y el activismo feminista identificamos un marco común que incluye gestos (como la provocación) y metodologías (como el despliegue performático en los espacios públicos). Este espacio de coincidencias y superposiciones se pone de manifiesto en la experiencia estético-activista de Women on Waves. Esta convergencia se materializa en la metodología de la acción directa como forma de incidencia política y estética. Estos encuentros se producen en la apuesta por derribar fronteras (disciplinares, geopolíticas, materiales, simbólicas, legales, conceptuales), en el desafío al pensamiento compulsivamente binario de la modernidad y en la habilidad certera para detectar y habitar el vacío (legal, físico, categorial). La contemporaneidad brinda las condiciones de posibilidad para que se encuentren arte y activismo feminista: la transformación de lo real como horizonte y la vinculación con lo vital como resorte.

A partir de la pregunta problema se trazaron los siguientes objetivos general y específicos.

Objetivo general: Analizar y definir la experiencia de Women on Waves como un gesto contemporáneo que pone en relación los movimientos feministas y el activismo artístico.

Objetivos específicos:

- Describir la experiencia de Women on Waves en su dimensión política y estética.
- Repasar la diversidad de los movimientos feministas y recuperar la singularidad de los feminismos cuyo método es la acción directa, realizando un rastreo historiográfico a partir de la metáfora de las olas.
- Retomar la definición de arte contemporáneo, sus particularidades y las operaciones que se ponen en juego como parte de las aperturas contemporáneas.

- Analizar experiencias que contribuyan a rastrear los solapamientos entre arte contemporáneo (gestos, operaciones, modalidades) y las estrategias políticas activistas que buscan correr el límite de lo posible.
- Tensionar los aspectos estéticos de la experiencia de Women on Waves, su impacto en la esfera de lo sensible y su arraigo en la contemporaneidad, en diálogo con sus objetivos políticos y las estrategias desplegadas para concretarlos.

Para cumplimentar los mencionados objetivos, y para contextualizar el caso de estudio, describiremos la experiencia de Women on Waves en su dimensión históricamente situada, detallando sus aspectos políticos y estéticos. Para ello, desde un abordaje metodológico cualitativo, analizaremos, interpretaremos e interpelaremos -en clave estética- a la práctica artístico activista de WoW¹ y su *A-Portable*: una clínica de abortos montada en un contenedor, diseñada y realizada por el artista contemporáneo Joep van Lieshout. En esta instalación-clínica móvil, emplazada en un barco, se ofrecía acceso a abortos seguros con medicación a personas de países donde la práctica estaba altamente restringida, al amparo de las regulaciones marítimas que establecen que, en aguas internacionales, los barcos están regidos por las leyes del país adonde la nave está registrada (ver Figura 1 en el Anexo de Imágenes)². Recorreremos las experiencias de los tres viajes realizados entre 2001 y 2004. Decidimos hacer este recorte temporal pues fue durante estos años cuando se realizaron las primeras tres incursiones (llamadas campañas) con destino Irlanda, Polonia y Portugal. Estas campañas fueron las que más repercusión generaron, cargadas de épica y logrando un enorme eco internacional con el fin de visibilizar una situación problemática e intervenir en el debate público. A partir del despliegue performático se disputa visibilidad y se expone una problemática silenciada.

Con relación a la metodología utilizada, para desarrollar esta tesis optamos por un enfoque cualitativo, puesto que es el más adecuado para analizar la construcción social de significados, incluyendo la perspectiva de los actores sociales en diálogo con los condicionantes contextuales que les atraviesan.

Este enfoque permite poner a dialogar las experiencias, representaciones y significados en torno a Women on Waves como un espacio de convergencia entre feminismo y arte contemporáneo.

Respecto de las técnicas a las que acudimos, optamos por las siguientes:

¹ Sigla abreviatura de Women on Waves, que en adelante utilizaremos esporádicamente como alternativa al nombre completo, a fin de facilitar la lectura.

² Todas las imágenes referenciadas en la presente tesis están agrupadas en el Anexo de Imágenes, al final del documento. En adelante haremos referencia a ellas en el cuerpo del texto como "Figura X" (ver Figura 2, 3, etc.), sin repetir su ubicación.

- **Análisis documental**, consistente en la búsqueda bibliográfica y revisión de fuentes primarias y secundarias extraídas de bases académicas, documentos visuales y audiovisuales y plataformas digitales, para organizar posteriormente este material en categorías temáticas acordes a los capítulos de la presente tesis. A fin de construir una perspectiva rica y variada, se trianguló información de fuentes de diversas procedencias y en diferentes soportes: escritos, audios, visuales, audiovisuales.
- **Estudio de caso**, centrándonos específicamente en de Women on Waves, con foco en la relación entre acciones artísticas, lucha feminista y su contexto de inserción.
- **Análisis de contenido**, realizando un análisis de carácter crítico-interpretativo, en tanto es la perspectiva que permite construir una visión integral, estudiando el contenido y elaborando un modo de comprenderlo, a fin de detectar representaciones clave, recurrencias, regularidades, tensiones en torno al vínculo entre feminismo de acción directa y práctica artística. De esta manera, se puede ligar al contenido con la teoría, dando sustento a la hipótesis de que las acciones de WoW condensan feminismo y arte contemporáneo. La crítica ayuda a definir cómo las discursividades puestas en juego contribuyen a construir o modificar realidades y a influir en la percepción del asunto que moviliza a la organización.

Esta tesis no es sobre aborto, ni sobre feminismo. Sin embargo, el activismo por el aborto seguro como parte y junto con la política feminista son componentes fundamentales del contexto y del objeto de estudio, en tanto producen la condición de posibilidad para la ocurrencia del hecho estético que analizamos en la presente tesis. Otro factor que aparece como catalizador de este fenómeno es el *vacío*. Se trata de un vacío legal que surge del hecho de que, según la legislación internacional, cuando un barco navega a más de 12 millas de cualquier costa se encuentra en el territorio sin ley de las aguas internacionales y, por lo tanto, lo que ocurre a bordo de la nave queda regulado por las leyes del país de la bandera insignia. Ese vacío adopta -de modo efímero- el entramado legal del país representado por la bandera que flamea: una abstracción contenida en un símbolo. Women on Waves se apropia del vacío generando un espacio -físico, simbólico y legal- para que los derechos que son negados bajo una bandera sean transitoriamente garantizados por otra. Se combina la convicción política, la percepción del vacío y la vocación por habitarlo.

Estar en los bordes, detectar las vacancias, ubicar los huecos en los que meterse para fugar de lo dado, servirse de estructuras existentes para configurar nuevas posibilidades: todas estas son cuestiones absolutamente coincidentes con la contemporaneidad artística. Partimos de Arthur Danto [1995] (2009) en el concepto central de que el arte contemporáneo se apropia de producciones culturales históricas, sirviéndose del pasado como materia prima que se recupera, se recontextualiza y posibilita la configuración de nuevos territorios estéticos

y discursivos. Las operaciones del arte contemporáneo habilitan a generar y ocupar lugares que no son *ni una cosa* (el pasado y sus significados cristalizados) *ni la otra* (algo nuevo que emerge de la negación de la historia), sino algo más: son una terceridad. Lo contemporáneo es territorio de lo trans, lo ambiguo, lo que es -o puede ser- más de una cosa al mismo tiempo. Es por ello por lo que, entre las aperturas a las que habilita la contemporaneidad, la disolución de los límites disciplinares es protagonista. El filósofo Santiago Castro-Gómez (2007) hace hincapié en la potencia de lo trans a la hora de minar las configuraciones oposicionales binarias características del pensamiento moderno, resaltando que la raíz etimológica de "trans" es "tres" y señalando que «la transdisciplinariedad busca cambiar esta lógica exclusiva ("esto o aquello") por una lógica inclusiva ("esto y aquello")» (p. 90).

Aplicar la noción de transdisciplinariedad en el campo de la estética resulta útil para orientar la reflexión acerca de eso que emerge cuando los límites disciplinares de la actividad artística empiezan a diluirse posibilitando diálogos, cruces, fusiones, préstamos y colaboraciones entre disciplinas y, en palabras de Arlindo Machado (2008) «la convergencia entre medios». La des-definición y la convergencia dan lugar a las contaminaciones, favoreciendo las operatorias tendientes a des-localizar y re-localizar producciones preexistentes; contrarias a las premisas de la Modernidad europea. El gesto de tomar piezas que fueron diseñadas para estructurar una narrativa y modelar una realidad, subvertirlas y obligarlas a significar algo diferente, construir otra discursividad, articular un relato *otro* usando elementos previamente informados es un recurso característico del arte contemporáneo. Este tipo de pensamiento, y los recursos operativos asociados, es el que movilizó la médica holandesa Rebecca Gomperts, fundadora de Women on Waves (ver Figura 2), cuando se apropió de un producto cultural informado por tradiciones sociales y entramados institucionales: la legislación que regula el tránsito por aguas internacionales. Haciendo pie en sus vacíos, se apropió de este constructo y lo subvirtió como medio para poner en acto la realidad anhelada desde la convicción feminista. Ella no cambió la ley, sino que la usó de otra manera.

En el caso de Women on Waves, arte y política se ponen en juego y en tensión. El arte involucra a la faceta estética y a los recursos simbólicos, retóricos y formales movilizados en esta experiencia. La activación de la dimensión artística se manifiesta muy explícitamente desde el vamos, en el hecho de que se comisionó la realización de la clínica (que es a la vez una escultura móvil) a un colectivo artístico contemporáneo, el Atelier van Lieshout, una iniciativa del artista holandés Joep van Lieshout que trabaja bajo la premisa de la obra colectiva y el cuestionamiento tanto de las categorías artísticas como de los entramados regulatorios, problematizando fundamentalmente las nociones tradicionales de vivienda y movilidad. Aparece también en el carácter performático de las sucesivas campañas del barco de Women on Waves, en el componente épico -vecino de la categoría estética de lo sublime-

del barco navegado por mujeres-amazonas enfrentándose simultáneamente a la inmensidad oceánica y también a la inmensidad del andamiaje legal-represivo de los Estados-Nación, en una suerte de reedición de la asimetría David vs Goliat, en clave contemporánea y feminista. Estos repertorios propios del arte construyen sentido -y se potencian- en su cruce con el activismo feminista y su apuesta política por la transformación de la realidad. Tomando como punto de partida a los entramados legales y -sobre todo- sus vacíos, la convergencia arte-política problematiza las restricciones en el acceso a derechos, desafiando la legitimidad de los constructos regulatorios de los Estados-Nación y burlando sus alcances.

A través del activismo, Women on Waves pone en acto una serie de articulaciones entre arte e intervención social. Esta relación no es nueva, tiene sus antecedentes en la historia de los movimientos feministas que optaron por la acción directa como metodología para incidir en la realidad y se ubica en lo contemporáneo en tanto categoría que habilita la posibilidad de recurrir a todo tiempo pasado y reactualizarlo como cita, referencia, continuidad. La contemporaneidad propone que nada puede darse por cerrado, saldado o agotado, sino que por el contrario todo es factible de ser revisado, revisitado, recuperado y renovado. De esta manera, ideas, estrategias (insumos metodológicos) y operaciones que parecen alejadas en el tiempo, se acercan, se reeditan y se reponen.

El gesto de Women on Waves no es nuevo, al menos en el sentido en el que la Modernidad clasifica lo nuevo, ligándolo a lo original o a lo inédito. Por el contrario, en Women on Waves es posible rastrear referencias, citas, ecos de movimientos que ya sucedieron y que vuelven una y otra vez, con la recurrencia propia del feminismo y del arte, que tienen en común la certeza de que no hay nada cerrado ni terminado. Es en este marco que hablamos de feminismos (en plural) y suscribimos a la metáfora de las olas para revisar sus devenires, pues consideramos que sigue siendo efectiva para dar cuenta de la existencia de múltiples feminismos que se desarrollan en otras tantas corrientes (demandando derechos civiles, abogando por la igualdad, apostando a la diferencia, visibilizando la intersección de opresiones múltiples, cuestionando identidades y asignaciones, desafiando mandatos y roles, señalando inequidades, etcétera). La mención de las olas como metáfora, también es efectiva para dar cuenta de que esas luchas no están saldadas, sino que reaparecen cíclicamente, se solapan, se superponen, se reeditan. El mencionado tropo da cuenta de los encuentros y reencuentros que producen síntesis, tensiones, préstamos. En tal sentido, lejos de una sucesión lineal y estanca, los feminismos proponen una circularidad (ideológica, metodológica o ambas) que permite poner en diálogo a las sufragistas de hace más de un siglo con una experiencia ocurrida hace 20 años. Por ello, los capítulos de esta tesis se proponen como una suerte de mosaico que busca dar cuenta de lo múltiple y simultáneo, que nos niega la comodidad ordenada de lo lineal y sucesivo porque se trata, en cambio, de un fenómeno plural y vivo que se manifiesta en un permanente surgir de líneas de fuga, que

abren nuevas posibilidades de análisis y de acción. Lo antedicho refiere también a la contemporaneidad que -a diferencia de lo Moderno- permite y activa la disponibilidad de la historia, del pasado, de lo ya hecho y, lejos de negarlo, lo convierte en insumo. A partir de este gesto se produce una serie de reinventiones y reescrituras que son un modo de hacer, de estar en el mundo y de intervenir sobre la realidad.

Realizaremos un rastreo historiográfico que permita repasar la diversidad de los movimientos feministas y recuperar la singularidad de los feminismos cuyo método es la acción directa a partir de la metáfora de las olas. Nos guía el propósito de dar cuenta de sus dinámicas, asentadas en el ejercicio de la cita y la permanente revisita de las estrategias y demandas del pasado puestas en relación con el presente, conformando un *continuum* político. Seguidamente construiremos una interpretación del arte contemporáneo que permita repasar sus particularidades, exponiendo las operaciones que se ponen en juego como parte de las aperturas contemporáneas. En similar sentido buscamos analizar una serie de experiencias feministas-activistas que contribuyan a visibilizar los solapamientos entre los repertorios del arte contemporáneo (gestos, operaciones, modalidades) y el horizonte transformador que informa las estrategias políticas activistas. Finalmente nos proponemos hacer converger lo anteriormente desarrollado en el análisis de los aspectos estéticos de la experiencia de *Women on Waves*, reivindicando su condición de pertenencia en el arte contemporáneo en simultaneidad con su carácter político.

A continuación, se explicitan los antecedentes de la tesis, así como el área de vacancia que se desprende de ellos y en la que se inscribe este documento.

Antecedentes

La literatura académica ha abordado el cruce entre Arte y Feminismo de diversas maneras. Sin dudas, la vertiente más extensamente estudiada es la que vincula ambos campos desde el punto de vista historiográfico, ya sea problematizando las condiciones estructurales implicadas en el restringido acceso de las mujeres a la carrera artística (Linda Nochlin, [1971] 2001), analizando las obras de artistas mujeres desde una perspectiva feminista, (Griselda Pollock, [1982] 2001; [1988] 2013), elaborando teorías que vinculan estética y feminismo (Hilde Hein [1990]; [1998] 2020) o exponiendo las desiguales condiciones de representación y circulación femenina tanto en las instituciones del arte como en las narrativas historiográficas (Baker & Hess, 1973; Agata Jakwbowska, 2022). A nivel local, es destacable el aporte de Georgina Gluzman (2018, 2019, 2021) en relación con la visibilización, desde la historiografía del arte, de la obra absolutamente oculta de artistas argentinas de los siglos XIX y XX, recorriendo su trabajo y su contexto desde una perspectiva feminista.

Otras investigaciones recuperan y visibilizan producciones artísticas feministas realizadas por artistas o colectivos de artistas contemporáneas, apuntando a recuperarlas desde una mirada amplia que, atenta a los múltiples atravesamientos que inciden en las personas y en las escenas artísticas (en línea con el concepto de interseccionalidad, al que nos referiremos más adelante), se sitúa *en* y piensa *desde* las condicionalidades que impone la pertenencia al Sur Global. Ejemplo de esta línea es Andrea Giunta (2018), que en su libro *Feminismo y Arte Latinoamericano* recupera una serie de obras y prácticas artísticas feministas que, en sintonía con las corrientes emancipatorias de los años setenta, se propusieron problematizar el lugar del cuerpo sometido en la sociedad patriarcal, tensionando la representación y la asimilación social del binomio masculino-femenino. Giunta analiza una serie de producciones de artistas, con acento en su situacionalidad latinoamericana. En similar sentido, Andrea Diaz Mattei (2022) realiza un análisis feminista de dos propuestas curatoriales a partir de las cuales hilvana el concepto de “activismo curatorial” y su puesta en diálogo con categorías tales como interseccionalidad, colonialidad de género y racismo epistémico e institucional. La autora aborda la problemática de la subrepresentación de mujeres en las instituciones del arte latinoamericano, en especial las mujeres de color, y releva las estrategias de visibilización que se ponen en juego en las prácticas curatoriales feministas a fin de «producir representaciones socioculturales más inclusivas e igualitarias a través del llamado activismo curatorial» (2022, p. 83). Vale mencionar también trabajos como el de María Laura Gutiérrez (2016) quien indaga en los cruces, aportes y derivas de las intervenciones artísticas feministas en el arte contemporáneo.

Pocos estudios, sin embargo, se concentran en el específico cruce que nos proponemos abordar acá, que apunta a la convergencia metodológica que se produce entre el activismo feminista de acción directa y las prácticas artísticas contemporáneas. En su libro *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*, María Laura Rosa (2014) orienta el análisis a experiencias artísticas directamente vinculadas al activismo recorriendo, entre otras, la historia de la Unión Feminista Argentina (UFA) y de los colectivos Grupo Feminista de Denuncia y Lugar de Mujer. Por su parte, autorxs como Guillermina Cabra (2021) y Nicolas Cuello & María Laura Gutiérrez (2017) recorren la obra de la colectiva de acción gráfica Mujeres Públicas, quienes desde el año 2003 realizan intervenciones en la vía pública con pegatinas de obras gráficas orientadas a visibilizar problemáticas tales como el aborto o el mandato de heterosexualidad obligatoria. En similar sentido, vale mencionar a Carrie Lambert-Beatty (2008), Camilla Reuter (2015), Rosi Braidotti (2015), Tiina Rosenberg (2016), Carly Rosen (2016), Noelia Zussa (2019) y Matilde Oviden (2023), autoras todas de cuyos aportes nos serviremos en esta tesis en los capítulos 4 y 5 a la hora de analizar nuestro caso de estudio y otros ejemplos de cruces entre acción directa y contemporaneidad. A partir de la persistencia de una conversación con el pasado que aparece tanto en las metodologías

feministas como en las prácticas de la contemporaneidad artística, es posible visitar y reactualizar, en combinaciones inéditas, elementos preexistentes e informados por ciertas tradiciones.

A partir de lo expuesto, la presente tesis se inscribe en un área de vacancia que radica en el análisis del caso *Women on Waves* como un gesto contemporáneo que pone en relación los movimientos feministas y el activismo artístico. El objetivo de este cruce no es la obra o práctica estética propiamente dicha, ni la modificación de las condiciones en las que las artistas mujeres desarrollan su carrera, ni la instauración de nuevas narrativas en torno al arte, ni la visibilización de producciones realizadas por mujeres, ni la disputa por espacios de representación en las instituciones legitimadoras del arte y sus circuitos de circulación. El horizonte, en este caso, es incidir -mediante prácticas que pueden categorizarse como artísticas- en una realidad que excede el campo del arte. Es decir que lo artístico contemporáneo se utiliza metodológicamente sin que se agote ahí el objetivo de la acción. A fin de desarrollar lo antedicho, en el siguiente apartado se explicita el marco teórico desde el que se plantea desarrollar el análisis.

Marco Teórico

Los conceptos clave a partir de los cuales se despliega el abordaje conceptual de esta tesis son el arte contemporáneo, articulado con una perspectiva que involucra a la instalación y la performance como operatorias, y a la postproducción y lo relacional como modalidades estéticas; y el feminismo, particularmente la vertiente que opta por la acción directa como herramienta metodológica.

Feminismos

Para el análisis de nuestro caso, asumimos al feminismo según la perspectiva de Susana Gamba (2021) que lo presenta como «la lucha política impulsada por las mujeres contra toda forma de opresión, en busca de lograr la igualdad de derechos» a partir de la cual se promueven «pensamientos, acciones y cambios profundos en las relaciones sociales» (p. 395). La autora hace énfasis en el carácter heterogéneo y permanentemente abierto de las ideas feministas, que hacen parte de un movimiento político dinámico, integral (puesto que atraviesa todos los ámbitos de la existencia de las personas) «y expresa la lucha de las mujeres y las disidencias contra cualquier forma de discriminación» (p. 395). En el mismo sentido, seguimos la tesis de Margarita Favada (2016) que sostiene que, a partir de las iniciativas del siglo XIX, el feminismo se conformó como un movimiento social, lo cual implica la articulación orgánica y autónoma de un sector de la sociedad en pos de la conquista de una serie coherente de demandas. Tomaremos también a esta autora en su definición de la

acción directa como metodología de carácter contextual, desplegada como estrategia visibilizadora que permite poner en el debate público problemáticas y demandas, y también como herramienta de incidencia utilizada en acciones colectivas «específicamente orientadas a desafiar y cambiar la condición subordinada de las mujeres haciendo uso de un repertorio de prácticas que abierta e intencionalmente transgreden los límites del orden social» (p. 220). Finalmente, sumaremos a este armado teórico la afirmación de María Luisa Femenías (2019) de que el feminismo -categoría conceptual compleja que presenta numerosas aristas- involucra *además* una «razón ética» (p. 6) desarrollada teóricamente a partir de las articulaciones del feminismo filosófico, cuya potencia transformadora se pone en acto en las luchas que buscan modificar las condiciones de existencia de las personas.

En definitiva, entendemos al feminismo como un movimiento político de carácter social y situado, que se articula en torno a la acción buscando desarticular las opresiones que el binomio patriarcado-capitalismo hace pesar no sólo sobre las mujeres sino sobre todas las identidades que fugan de la masculinidad heteronormada. En permanente diálogo con su entorno, el feminismo mira al pasado, aprende de sus experiencias previas, las recupera y se reinventa operando sobre el presente e incidiendo sobre la realidad. La vocación transformadora feminista, articulada en torno a una ética que informa todas sus iniciativas, se proyecta hacia el futuro con el horizonte ineludible de la liberación.

Arte contemporáneo

En relación con el arte contemporáneo como categoría teórica, partimos de los conceptos de Danto [1995] (2009), de quien tomamos el concepto central de que el arte contemporáneo se apropia de producciones históricas, recuperándolas y recontextualizándolas, disponiendo del arte del pasado «para el uso que los artistas le quieran dar» (2009, p. 27-28), de lo cual se desprende que no existen parámetros que condicionen *a priori* cómo debe verse una obra de arte. Por el contrario, las obras -liberadas de toda obligación formal- «pueden parecer cualquier cosa» (p. 37) resultando en que la contemporaneidad trae aparejada la imposibilidad de definir las obras a partir de sus cualidades visuales. De este modo, Danto clausura cualquier tendencia esencialista que se pretenda utilizar para justificar el otorgamiento del estatus de obra de arte a unas producciones por sobre otras.

Retomaremos de Marc Jiménez [2005] (2010) su análisis en relación a la desaparición del objeto artístico en cuanto «objeto clásico, la obra de arte en sentido tradicional» (p. 255), en referencia no a la desaparición matérica de la obra, sino a su aparición mediante una serie de soportes materiales novedosos, inesperados, inéditos, que irrumpen en las prácticas artísticas a partir de las décadas del sesenta y setenta, y que en los años posteriores –hasta nuestros días- continúan diversificándose y abarcando posibilidades cada vez más amplias, que van desde los recursos más banales y cotidianos a otros que podríamos denominar como

materias primas sin procesar, hasta otros sofisticados y novedosos, como aquellos relacionados con ámbitos otrora ajenos a la circulación de artistas tales como los laboratorios y la tecnología. Jiménez [2005] (2010) aborda la problemática de la identificabilidad del arte en cuanto tal a partir de las aperturas de la contemporaneidad. No sólo porque la decodificación se dificulta en virtud de la hermeticidad de ciertas obras, sino porque «las interferencias entre disciplinas tornan difícil la especificación de la actividad artística» (p. 257). Tomaremos a lo transdisciplinar como categoría a partir de la cual pensar los corrimientos, contaminaciones, intercambios y préstamos disciplinares, acudiendo a la conceptualización de Santiago Castro-Gómez (2007), quien sostiene que las disciplinas representan agrupamientos de conocimiento experto que se presentan como jerárquicamente distintas y crecientemente especializadas, lo cual genera «unas fronteras epistémicas que no pueden ser transgredidas» (p. 80). Seguiremos al autor en su señalamiento de que este modelo disciplinar del conocimiento (que -agregamos- ha tenido su correlato en el arte moderno), encuentra su contestación en la contemporaneidad a partir del paradigma del pensamiento complejo, que concibe a la realidad como un todo orgánico, dando lugar a la noción de transdisciplinariedad, que «afecta el quehacer mismo de las disciplinas porque incorpora el *principio del tercio incluido*» (Castro-Gómez, 2007, p.86, en itálica en el original). En el territorio de la transdisciplinariedad, «el ideal ya no sería el de la pureza y el distanciamiento, sino el de la contaminación y el acercamiento» (Castro-Gómez, 2007, p. 89). Tal sería el caso de Women on Waves y la clínica móvil, donde la estrategia jurídica y el argumento legal en el que se inscribe se solapan con el ejercicio de la medicina y una serie de recursos y operatorias propias del arte contemporáneo, y todo, a su vez, está organizado en función de la convicción feminista que mediante la acción directa busca modificar la realidad y ampliar el horizonte de derechos de las personas. Las campañas de Women on Waves conforman dispositivos artístico-políticos que ponen a circular una imaginaria disruptiva. Retomando la conceptualización de Giorgio Agamben (2014) entenderemos por dispositivo a «cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes» (p. 18). Tomaremos al dispositivo como una red de relaciones conformada a partir de una serie de elementos significantes que constituyen, en conjunto, la condición de posibilidad para que se desplieguen unas operatorias que hacen al fenómeno (performático, activista, político, médico). Siguiendo a Oscar Traversa (2001), la función primera del dispositivo consistirá en gestionar el contacto entre instancias, no en referencia (al menos no exclusivamente) a una técnica en general, sino a un modo de funcionamiento.

Para nuestro análisis del fenómeno Women on Waves en clave contemporánea, acudiremos también la perspectiva del arte de postproducción que propone Nicolás Bourriaud [2001] (2009), a partir de la cual lo leeremos como el resultado de una serie apropiaciones, un habitar

formas dadas y servirse de ellas para inaugurar recorridos originales entre signos preexistentes. Siguiendo a este autor, diremos que Women on Waves se apropia de una serie de «productos culturales disponibles» (Bourriaud, [2001] 2009, p. 7) y los reprograma (Bourriaud, [2001] 2009, p. 9) inventando un espacio dual, simultáneamente simbólico y material. También seguiremos a Bourriaud [1998] (2008) en su desarrollo de la categoría de estética relacional, que sostiene que la participación es un medio del arte, que está en continuo intercambio con otras disciplinas y evidencia un interés integral por el arte para establecer relaciones con ámbitos de la ética y la política, así como con la pedagogía y los estudios sociales. En sintonía con conceptos mencionados anteriormente, nos apoyaremos en la afirmación de que «La actividad artística constituye un juego donde las formas, la modalidad y las funciones evolucionan según las épocas y los contactos sociales, y no tiene una esencia inmutable» (Bourriaud, [1998] (2008), p. 9).

El marco teórico explicitado, en referencia al caso, se despliega en cinco capítulos que constituyen el derrotero de la tesis y que se comentan a continuación.

En el Capítulo 1 se realiza un repaso por la experiencia de Women on Waves y las campañas que la organización desarrolló en Irlanda (2001), Polonia (2003) y Portugal (2004), consistentes en trasladarse (previa invitación de las organizaciones feministas locales) a países en los que el aborto era una práctica ilegal.

La estrategia de Women on Waves era simple: con una clínica -diseñada y realizada a modo de instalación móvil por un artista visual- montada en un barco, la organización navegaba hasta el país destino. Una vez en puerto, las mujeres que deseaban acceder a un aborto con medicación abordaban la nave y el barco navegaba hasta alejarse poco más de 12 millas náuticas de la costa. Una vez en aguas internacionales y al amparo de la bandera insignia (y, por lo tanto, de las leyes de la nación en ella representada) se realizaba una consulta médica y se suministraba a la persona la medicación abortiva.

A partir del recorrido por el origen de la organización, las primeras campañas, las reacciones provocadas y los resultados obtenidos, realizaremos una primera aproximación, de carácter descriptivo, que nos acerca al fenómeno a estudiar.

En el Capítulo 2 buscamos profundizar en una categoría conceptual y política que es la columna vertebral en torno a la cual se organiza la iniciativa activista de Women on Waves. Nos referimos a los feminismos y, particularmente, al carácter plural de esta categoría política. Un primer repaso en clave historiográfica nos permitirá acercarnos a la diversidad de las experiencias que tuvieron lugar desde finales del S. XVII hasta la actualidad, sirviéndonos para ello de la metáfora de las olas, extendidamente utilizada para dar cuenta del carácter dinámico -nunca lineal ni agotado en una coyuntura histórica acotada- de los devenires de un

movimiento que cuenta entre sus características definitorias con la habilidad de volver sobre sí mismo y servirse de experiencias pretéritas para configurar nuevas modalidades de ser y de hacer. Esa conciencia de lo continuo otorga a los feminismos la fuerza de lo aditivo, en la cual las experiencias pasadas perviven en las estrategias presentes, colándose por los intersticios de la historia y reeditándose cada vez con el impulso creciente de la circularidad. Seguidamente se ahondará en la acción directa, la metodología en la que se enmarca el activismo de Women on Waves. Este instrumento estratégico, de larga data en los feminismos, tiene antecedentes que se remontan a las intervenciones de las sufragistas en el espacio público y encuentran en la actualidad una de sus más concretas manifestaciones en la proliferación de redes de acompañamiento en aborto seguro. Estas iniciativas, cuya premisa fundamental es la de intervenir directamente sobre la realidad que se desea modificar, se sintetizan hacia el final del capítulo en el caso de Socorristas en Red, una articulación de colectivas feministas con presencia en más de 40 localidades de Argentina, que desde el año 2012 brinda información y acompañamiento a personas que deciden abortar.

En el Capítulo 3 abordamos al arte contemporáneo como categoría, en primer lugar recorriendo las circunstancias históricas y teóricas desde las cuales surge esta categoría y luego esbozando, en base a las propuestas de Andrea Giunta (2014) y Alan Badiou (2013), una síntesis que aporta herramientas para navegar sus ambigüedades.

El Arte Contemporáneo constituye el otro campo conceptual rector de esta tesis que, en cruce con la metodología feminista de acción directa, conecta la experiencia de Women on Waves con unas ciertas tipologías estéticas, operaciones y recursos metodológicos que le son propios. Este repertorio involucra operaciones estéticas que, sostenemos, se vinculan con la postproducción, entendiendo a la misma en tanto modo de apropiación, combinación y reconfiguración de una serie de artefactos culturales históricamente determinados. Se trata en este caso de los marcos legales que regulan la navegación por aguas internacionales, sumados a las leyes que eximen a las obras de la posibilidad de embargo que pesa sobre los objetos foráneos a la categoría de Arte y combinados ambos con las performatividades propias de la práctica médica hegemónica y su carga de autoridad simbólica sobre las corporalidades, especialmente las feminizadas.

A partir de la ocupación simbólica y material de vacíos legales y espacios narrativos, se produce la condición de posibilidad para desplegar acciones concretas que inciden directamente sobre la realidad. Es decir, unos productos culturales histórica y socialmente informados se constituyen como insumo, materia prima que se recombina y da paso a un entramado inédito. Women on Waves recurre también a modalidades de obra netamente contemporáneas, tales como la instalación -en base a la cual se realiza la clínica móvil- y la

performance. A partir de lo performático, que se despliega en cada una de las campañas, se desarrolla un arco narrativo que combina elementos épicos, disruptivos y provocadores. Estos gestos están contenidos, a su vez, en el marco amplio de las estéticas relacionales interviniendo en la percepción de lo real a partir de un entramado que combina la pedagogía feminista que apuesta a la democratización de saberes, la potencia activista de la entrega solidaria y el ejercicio de la autonomía corporal.

Habiendo delineado en los capítulos anteriores los pilares teóricos en los que se sustenta esta tesis, nos dedicaremos en el Capítulo 4 a detallar cuatro ejemplos en los cuales lo contemporáneo como categoría se intersecta con el arte y los movimientos feministas. Estas experiencias se relacionan entre sí no sólo a partir de su adscripción ideológico-política al feminismo, sino también a través ciertas continuidades metodológicas tales como el fuerte acento en el carácter performático, colectivo y/o visual de las intervenciones; la opción por la grupalidad anónima que desafía las lógicas capitalistas de la individual autoral; la ocupación disruptiva del espacio público como método privilegiado y la problematización de los marcos institucionales de circulación y visibilidad. Comenzaremos por Ana Mendieta, artista cubana referente de la performance, la foto-performance, el *body art* y el *land art*, autora de un corpus de obra que se caracterizó no sólo por su compromiso sino por su opción por lo intimista, por su apuesta a tensionar la relación personal-político desde la sutileza breve y leve en contraste brutal con el despliegue de acciones e intervenciones falo-monumentales que proliferaron en la década del setenta con el auge del movimiento *land art*. Para ilustrar su singularidad nos detendremos en su foto-performance *Trasplante de vello facial* (1972). Seguidamente recorreremos la trayectoria del colectivo neoyorkino Guerrilla Girls que, hace casi 40 años, recogió tempranamente el guante de la problematización de los espacios hegemónicos de circulación de obras de artistas feminizadas y racializadas, denunciando la inequidad y desafiando mediante intervenciones gráficas y performáticas a la autoridad museal en tanto organismo legitimador de la desigualdad institucionalizada. Como ejemplo de las múltiples líneas de contacto entre las experiencias descritas en este capítulo, señalamos la acción de protesta de la que participaron las Guerrilla Girls en 1992 la ceremonia de reinauguración del Guggenheim de Nueva York, denunciando la desigual representación de artistas mujeres y negras invitadas a participar al tiempo que repudiaban la participación del presunto asesino de Ana Mendieta, su expareja y artista visual Carl André. Una característica distintiva de este colectivo es la política sostenida de mantener en el anonimato los nombres y los rostros de las activistas, utilizando máscaras de gorila en toda aparición pública y presentándose con seudónimos (nombres de artistas consagradas). El resguardo de su identidad tenía como fin proteger sus puestos de trabajo -vinculados con las instituciones del arte- y también problematizar el concepto de autoría individual. A continuación, se presenta a la colectiva

rusa Pussy Riot, quienes adoptan el método de la “guerrilla performance” realizando intervenciones performáticas no autorizadas en el espacio público. Los tópicos de sus performances, para las cuales se caracterizan como una banda punk y ejecutan canciones que duran lo que tardan las fuerzas policiales en reaccionar a la irrupción (normalmente no más de un par de minutos), están informados por su convicción política feminista, la defensa de los derechos LGBTTIQ+ y fundamentalmente su oposición al régimen político del presidente ruso Vladimir Putin y sus vínculos con la cúpula de la Iglesia Ortodoxa Rusa. Pussy Riot se inscribe en la línea de Guerrilla Girls, cubriéndose el rostro con balaclavas³ para ocultar su identidad, en una doble operación de protección de su integridad jurídica -visto el contexto político fuertemente represivo en el que activan- y una redoblada apuesta por la des-individualización y el hacer colectivo. Finalmente se presenta una experiencia local, recorriendo el surgimiento y las acciones de Nosotras Proponemos, una iniciativa argentina surgida en 2018 que articula a teóricas, artistas y trabajadoras del arte de diversas disciplinas e instituciones. Nosotras Proponemos se presenta como una Asamblea Permanente de Trabajadoras del Arte, cuya metodología se orienta fundamentalmente a la realización de obras y acciones que se desarrollan en los medios digitales (redes sociales) y en el espacio público, configurando un punto de contacto metodológico con las dinámicas de Pussy Riot (quienes compensaban lo breve y efímero de sus intervenciones callejeras poniendo sus grabaciones a circular por YouTube a modo de videoclip). Además, tanto por la composición de la colectiva como por su interés en intervenir no sólo en marchas y manifestaciones, sino también en los espacios institucionales del arte, Nosotras Proponemos se inscribe genealógicamente en el entramado inaugurado por Guerrilla Girls en la década del ochenta.

Por último, el Capítulo 5 funciona como una síntesis que densifica el recorrido previo a través del análisis de Women on Waves en tanto experiencia activista de acción directa y fenómeno artístico contemporáneo, con énfasis en el despliegue de categorías conceptuales, modalidades estéticas y operatorias performáticas e instalativas puestas en juego por la organización. Según los conceptos desarrollados por Arthur Danto [1995] (2009), el arte contemporáneo toma elementos del pasado y los re-informa de acuerdo con el uso que se les quiera dar. Haciendo un paralelismo conceptual, Rebecca Gomperts echó mano de una serie de convenciones (legales) preexistentes y las puso en juego en una reconfiguración novedosa, desbordante de nuevos sentidos y en diálogo con la materialidad ambigua del container-clínica que hibrida el corsé regulatorio con el arreglo de lo sensible en la obra del artista Joep van Lieshout y el colectivo AVL. De aquí surge la posibilidad de leer a Women on Waves también desde la perspectiva del arte de postproducción que propone Nicolás

³ Pasamontañas típicos de Rusia y Europa del Este.

Bourriaud [2001] (2009), en tanto resultado de una serie apropiaciones, como un habitar formas (legales, artísticas) dadas y servirse de ellas para inaugurar recorridos originales entre signos preexistentes. A partir de la reinterpretación y la recontextualización de una serie de «productos culturales disponibles» (Bourriaud, 2009, p. 7), Women on Waves inventa un espacio dual, simultáneamente simbólico y material que, para decirlo con Heidegger [1975] (2014), «inaugura mundos».

Hasta aquí dimos cuenta del desarrollo y ordenamiento en clave de capítulos. Finalmente se concluye que la experiencia activista de Women on Waves puede efectivamente ser leída como un fenómeno artístico contemporáneo enmarcado categorialmente en las estéticas relacional y, en cierto sentido, también de postproducción. Lo relacional se configura en el excedente de significación surgido de los intercambios entre las personas involucradas en las acciones de Women on Waves y los sentidos que se generan a partir de ellos. Las prácticas estéticas de postproducción se ponen en juego de modo intangible pero no por ello menos concreto, a partir de la recombinação de productos culturales previamente informados, que se articulan en relaciones novedosas a partir de las cuales se abren a nuevos sentidos y provocan una serie de efectos en la realidad material. Este despliegue involucra, además, unas operatorias propias del arte contemporáneo, tales como la instalación y la performance, que se materializan en el marco de la apuesta por transformar lo vivible prefigurando el mundo deseado.

Capítulo 1. Women on Waves

En el presente capítulo se contextualiza e historiza, en primer lugar, el surgimiento de Women on Waves como proyecto activista que buscaba ampliar el acceso a abortos seguros en países donde la práctica estaba restringida. Se releva el desarrollo del proyecto en torno a la estrategia político-legal que combina la instalación de una clínica móvil en un barco y se recorren las primeras tres campañas, en función de las cuales se marcó el período de estudio de la presente tesis a fin de contextualizar al lector en la complejidad que condensa. De lo expuesto se desprende su pertinencia como objeto de análisis que permite poner en relación operatorias y rasgos propios del arte contemporáneo con el activismo feminista de acción directa.

1.1 La historia del barco

Women on Waves es una organización feminista formada en Holanda en 1999, impulsada por Rebecca Gomperts, una médica especializada en abortos que además es graduada en arte contemporáneo por la Reitsveld Academy de Ámsterdam. Este detalle es crucial para comprender que la imbricación arte-activismo es un aspecto fundacional de Women on Waves: esta relación es, si se quiere, ontológicamente constitutiva de la experiencia a estudiar. Los antecedentes biográficos de Rebecca Gomperts, además de incluir su profesión médica y su formación en artes, involucran también a los barcos: durante la década del noventa, la Dra. Gomperts formó parte de la tripulación del Rainbow Warrior II, el mítico barco de la organización ambientalista Greenpeace. En uno de los viajes del Rainbow Warrior II, Gomperts visitó Sudamérica y tomó contacto con numerosas historias de mujeres, conoció sus experiencias de aborto, condenadas a la clandestinidad, la estigmatización, el miedo y en muchos casos la muerte. El impacto que le produjeron estas experiencias traumáticas en torno a una práctica estrechamente vinculada con la autonomía corporal y el acceso a los derechos fundamentales de las personas fue la chispa que inició lo que poco después sería Women on Waves.

En conversaciones con sus compañeros de Greenpeace, Rebecca expresó su determinación de actuar sobre esas realidades, sin saber exactamente de qué manera podría contribuir para acercar la posibilidad de acceder a abortos seguros con medicación a personas que habitaban países cuya legislación prohibía la práctica. Fue el capitán del Rainbow Warrior quien aportó la pieza que faltaba para poner en marcha Women on Waves, sugiriéndole que realizara la práctica propiamente dicha (es decir, suministrar la pastilla abortiva) a bordo de

un barco (Vessel, 2014). Según la legislación internacional, cuando un barco se ubica en aguas internacionales lo que ocurre a bordo está regulado por las leyes de la bandera insignia. Es decir, en un barco de bandera holandesa anclado en aguas internacionales (normalmente alrededor de 20 km/ 12 millas desde la costa) las leyes que aplican son las de Holanda.

Ya de vuelta en los Países Bajos, Gomperts fundó Women on Waves y convocó al artista Joep van Lieshout para que diseñara y construyera la clínica móvil que navegaría no sólo por las aguas internacionales sino también por los vacíos de las leyes internacionales. El artista accedió y, con la financiación de la Mondriaan Foundation, Atelier van Lieshout fue el entorno que vio nacer al *A-Portable* (2001): una obra que es por fuera un container y por dentro un consultorio ginecológico, que eventualmente fue registrada como escultura móvil y que es, en definitiva y en todos los sentidos de la palabra, una instalación. La ambigüedad constitutiva del *A-Portable* es el punto de convergencia del entramado legal, político, artístico, conceptual y activista que se urdió en el telar de Women on Waves que entre los años 2001 y 2004 llevó adelante las campañas que detallamos a continuación (ver Figuras 3 y 4).

1.2 Las Campañas

A partir del año 2001 Women on Waves comenzó a realizar viajes, denominados “campañas”, que consistían en navegar con un barco alquilado portando la clínica móvil hacia países donde el aborto era ilegal y desde donde el movimiento organizado de activistas feministas hubiese convocado a la organización para invitarlas.

La propuesta era la siguiente: el barco se acercaba al puerto local, las mujeres que querían abortar lo abordaban, el barco se alejaba hasta pasar las 12 millas náuticas de distancia de la costa y una vez en aguas internacionales, al amparo de la ley holandesa, se proveía la medicación para abortar. El viaje incluía también la realización de una ecografía y la correspondiente explicación del proceso de aborto, así como las pastillas necesarias para completar el procedimiento una vez en tierra, al día siguiente de haber tomado la primera medicación.

Mientras sus barcos estuvieron atracados en puertos (no fue el caso en Portugal, pero sí en los otros países donde la organización navegó), Women on Waves organizó conferencias de prensa y dictó talleres para activistas, abogados y médicos, y también para artistas y escritores. «La intersección con los modos, tradiciones e instituciones del arte no es

coincidente ni incidental en Women on Waves» (Lambert-Beatty, 2008, p. 315).⁴ De hecho, entre las charlas y actividades públicas que se llevaron a cabo a bordo del barco, el arte activista fue el tópico del taller para artistas durante la campaña en Irlanda en 2001 (Lambert-Beatty, 2008) (ver Figura 5). La documentación fílmica de los viajes conformó la materia prima del documental *Vessel* (2014, escrito y dirigido por Diana Whitten), sumando testimonios de la tripulación y las activistas que formaron parte de la epopeya de Women on Waves entre el 2000 y el 2012. Tal como sostiene Lambert-Beatty (2008):

Women on Waves ha estimulado el debate sobre la legalización del aborto en lugares donde estos debates no habían ocurrido durante años. Sus visitas galvanizaron a los grupos locales de activistas que invitaron al barco del aborto a cada país, y catalizó la formación de más grupos activistas que generaron conciencia (...) [Women on Waves] generó concientización y encendió el debate en todo el mundo (p. 312).⁵

Hemos realizado hasta acá un breve repaso por la génesis de Women on Waves como organización política orientada a la acción por el acceso a abortos seguros en entornos restrictivos. A continuación, detallaremos las particularidades de las tres primeras campañas de la organización, realizadas entre 2001 y 2004 con destino Irlanda, Polonia y Portugal.

1.2.a Irlanda 2001

En junio del año 2001, un barco alquilado cuya tripulación era casi enteramente femenina, portando un aparente container que en realidad era una clínica médica totalmente equipada y funcionando, y que además contaba con dos médicas y una enfermera, zarpó del puerto holandés de Scheveningen con destino a Irlanda (ver Figura 6). En ese año el aborto todavía era ilegal en Irlanda bajo casi cualquier circunstancia. Utilizando el dinero que recolectó a partir de donaciones, Rebecca Gomperts alquiló el barco y pagó a la tripulación. Mientras navegaban hacia Dublín, Gomperts y su equipo recibieron numerosas llamadas de prensa y cientos de correos electrónicos de mujeres irlandesas que necesitaban abortar. La repercusión las tomó por sorpresa. Antes de llegar se suscitó una situación que amenazó con hacer fracasar enteramente la campaña, puesto que desde el puerto holandés se comunicaron con el barco para intimarlas a abandonar la misión y descargar el container, debido a que el mismo no tenía todavía la correspondiente licencia del Ministerio de Salud para funcionar como clínica médica y por lo tanto estaba en infracción. El grupo respondió

⁴ «The intersection with the modes, traditions, and institutions of art is neither coincidental nor incidental to Women on Waves» (Lambert-Beatty, 2008, p.315). Traducción de la autora de la tesis.

⁵ «Women on Waves has spurred debate on abortion law where such debates had not occurred for years. Its visits galvanized the local groups of activists that invited the abortion boat to each country, and more such pro-choice groups were formed in its wake (...) [Women on Waves] raise[d] awareness and spark[ed] debate worldwide» (Lambert-Beatty; 2008, p. 312). Traducción de la autora de la tesis.

que el container no era un consultorio médico sino una obra de arte. Joep van Lieshout envió vía fax el registro del *A-Portable* como escultura móvil, y el barco siguió rumbo a Irlanda: «Una vez más, el encuadre de la organización como activismo artístico en lugar de como facilidad médica contribuyó a mantener viva la misión piloto» (Rosen; 2016, p. 34).⁶

Cuando el barco de Gomperts atracó en Dublín, todavía no contaba con la licencia del Ministerio de Salud holandés. Los grupos activistas, a partir de cuya convocatoria se había organizado la visita del barco, tenían opiniones divididas sobre qué hacer. Esta situación derivó en que Women on Waves decidiera que no podían seguir adelante con el plan original de embarcar mujeres y proveerles la medicación abortiva en altamar sin contar con el apoyo unido de las activistas locales. En una rueda de prensa, Rebecca Gomperts declaró que no podrían suministrar pastillas. Los medios y la opinión pública acusaron a la organización de traicionar a las mujeres irlandesas.

En palabras de Gomperts, el objetivo del viaje piloto de Women on Waves fue poner en evidencia la hipocresía de la situación en Irlanda respecto del aborto y catalizar esfuerzos para liberalizar las leyes en el país, conformando coaliciones para presionar por la reforma legislativa y probar la factibilidad de utilizar un barco a modo de clínica de salud reproductiva (Women on Waves, 2014a). Estos objetivos se cumplieron sobradamente mediante el activismo de acción directa y la atención de los medios de comunicación (Rosen; 2016, p. 32). Así finalizó la primera campaña, y el barco zarpó de nuevo dos años más tarde, con destino Polonia.

1.2.b Polonia 2003

La segunda campaña tuvo como destino a la ciudad polaca de Wladyslawowo en junio de 2003 (ver Figura 7). Acorde a la premisa política de embarcar únicamente con destino a países donde las redes de activistas locales las hubieran invitado, el viaje a Polonia fue producto de una convocatoria de la coalición de grupos de mujeres polacas “STER Comité Mujeres Deciden” (Ellis-Kahana, 2011).

La reacción de los grupos anti-derechos fue sumamente virulenta, con ribetes neonazis. Esto implicó que la seguridad estuviera incluso más rigurosamente planificada que en Irlanda, pues la campaña generó una oposición violenta. El dispositivo de seguridad se conformó con personal policial, abogados, activistas polacas y holandesas, y el barco cumplió con el cometido de embarcar mujeres y llevarlas a altamar para suministrarles la pastilla abortiva. Se realizaron tres viajes, que contaron con una cobertura masiva de los medios de comunicación nacionales e internacionales. La repercusión fue tan enorme que contribuyó a

⁶ «Yet again, the framing of the organizations as art activism rather than a medical intervention helped to keep the pilot mission alive, allowing them to continue on their mission» (Rosen, 2016, p. 34). Traducción de la autora de la tesis.

reabrir el debate en Polonia, no sólo en el ámbito de la opinión pública sino también a nivel gubernamental: «Estadísticas recabadas de las encuestas realizadas por el Centrum Badania Opinii Społecznej (la oficina de sondeos oficial polaca [...]) muestran que el 61% de la población polaca desea la liberalización del aborto. Antes de la visita del barco (otoño de 2002), el 44% de la población estaba a favor de la liberalización del aborto por motivos socioeconómicos» (Women on Waves, s.f.-a, párr. 6).⁷

En síntesis, en esta segunda campaña también se pone de manifiesto la multiplicidad de aristas que traccionó Women on Waves en torno no sólo a la concreción de los abortos con medicación, sino también con relación a la instalación del tema en la agenda pública, la educación y difusión de información en torno a la temática y la militancia en relación con los derechos reproductivos. Al año siguiente, Portugal fue el destino de la tercera campaña, tal como se desarrolla a continuación.

1.2.c Portugal 2004

En 2004 Women on Waves emprendió viaje rumbo a Portugal, como siempre a partir de la invitación de las activistas locales, en este caso de las colectivas Não te Prives, Youth Action for Peace, UMAR y Clube Safo (Women on Waves, s.f.-b, párr. 1).

Luego de la repercusión mediática y política de la campaña a Polonia del año anterior, la reacción del gobierno portugués se anticipó a cualquier posibilidad de que las mujeres portuguesas se subieran al barco holandés. En una medida que sin dudas se podría caracterizar como una performance hiperbólica de escala monumental, el ministerio de Defensa envió dos buques de guerra para bloquear el avance del barco feminista (ver Figura 8), con el argumento de que la embarcación holandesa representaba una amenaza para la seguridad nacional, impidiéndole ingresar en aguas nacionales portuguesas y obligándolo a permanecer más allá del límite de las 12 millas náuticas de la costa. En articulación con las organizaciones anfitrionas, Women on Waves intentó conseguir un barco local para trasladar a las mujeres que esperaban en la costa portuguesa hasta la clínica flotante, pero no fue posible encontrar alguno que se arriesgara a enfrentar el despliegue desproporcionado de la armada portuguesa. Aunque la primera reacción fue asumir que la campaña iba a fracasar, pronto se dieron cuenta de que la cobertura mediática se había ampliado a nivel internacional (ver Figuras 9 y 10), en paralelo con la escalada diplomática que involucró la intervención del Ministerio de Asuntos Exteriores holandés y el poder judicial portugués. Esta efervescencia, combinada con la agilidad política de Rebecca Gomperts, condujo a un cambio de estrategia

⁷ «Statistics gathered from the surveys done by the Centrum Badania Opinii Społecznej (the official Polish polling bureau [...]) have shown that 61% of the people in Poland want abortion to be liberalised. Before the ships visit (fall 2002) 44% of the population was for the liberalization of abortion on social/economic grounds» (Women on Waves, s.f.-a, párr. 6). Traducción de la autora de la tesis.

rotundo. Gomperts aceptó una invitación de un programa matutino de la televisión portuguesa y, una vez en el panel televisivo, mostró las pastillas abortivas y explicó detalladamente cómo utilizarlas para realizar un aborto seguro, qué dosis utilizar y cuáles son los síntomas esperables. La repercusión fue tan grande que las mujeres empezaron a llamar masivamente a la línea telefónica atendida por las activistas locales, para obtener información acerca del aborto con medicación. El debate público cobró aún más impulso, y en el año 2007 Portugal legalizó el aborto.

El impacto se extendió a los grupos activistas de todo el mundo, y el concepto del acceso a la información como parte constitutiva de los derechos de las personas en el marco de la reducción de riesgos fue el amparo legal que potenció la multiplicación de colectivas de consejería y acompañamiento en países de Europa, Asia y Latinoamérica. De este modo, el difundir la existencia de las pastillas que permitiera interrumpir un embarazo de forma absolutamente segura se convirtió en la bandera de un sinnúmero de activistas. La conciencia política de que la información implica agenciamiento fue la piedra de base de enormes avances en los movimientos por el aborto seguro y los reclamos por la legalización del aborto a nivel global.

Women on Waves adquirió notoriedad internacional y personas de todo el mundo comenzaron a comunicarse por correo electrónico solicitando información y ayuda para obtener el medicamento. Fue entonces que Gomperts se dio cuenta de que, si bien las campañas con el barco tenían una enorme potencia político-performativa y sin dudas eran sumamente efectivas para catalizar el debate, a la hora de accionar directamente sobre la necesidad concreta de acceder a la medicación había otra navegación más efectiva, que no podía ser bloqueada por buques de guerra: la de internet. En el año 2005 Gomperts fundó Women on Web, un servicio internacional de aborto en línea que continúa activo, facilitando el acceso a servicios de aborto seguro en casi 200 países.

Hasta acá repasamos el derrotero histórico del objeto de estudio de esta tesis, y cómo fueron articulándose variadas estrategias en las campañas según los contextos, expandiendo diversas aristas y traccionando y posibilitando abortos seguros en algunos casos, educación sobre derechos reproductivos, puesta en agenda de la temática, entre otros. En el capítulo siguiente recorreremos, en clave histórico-cronológica, el devenir del feminismo en tanto movimiento político de vertientes plurales, cíclicas y simultáneas, y la inscripción genealógica de Women on Waves en una línea activista cuyo instrumento estratégico es la acción directa.

Capítulo 2. Feminismo se escribe en plural

En este capítulo daremos cuenta del devenir histórico de los feminismos a partir de la metáfora de las olas, analizaremos a la acción directa como herramienta metodológica para el despliegue de acciones y profundizaremos en la experiencia de Socorristas en Red para ejemplificar la puesta en acto de este tipo de activismos desde una perspectiva local y contemporánea.

2.1 Women on Waves como parte de los feminismos

Women on Waves es una organización feminista. Esta denominación implica la asignación de un *locus* político que conlleva unos modos de ser y hacer. *Desde* y *en* los feminismos se encuadran las convicciones políticas, se organiza la toma de decisiones y se proyectan las acciones orientadas a prefigurar el mundo deseado. La categoría teórica “Feminismo” es compleja. Existen sobre ella numerosas teorías y posturas, lo cual la hace conceptualmente difícil de abarcar y obliga, por consiguiente, a la toma de posición que impone cualquier recorte que se haga sobre un asunto tan amplio. En tal sentido, optamos por hablar de feminismos, y no de feminismo. Cuando hablamos de feminismos, en plural, lo hacemos con la intención de evitar caer en el reduccionismo de las concepciones monolíticas: puesto que el repertorio de experiencias vitales que conducen a abrazar el feminismo es diverso y situado, los modos de concebirlo también lo son. En Women on Waves converge una forma particular de activismo feminista, que es el que recurre a la acción directa como metodología, es decir, a intervenir de forma concreta sobre la realidad que se desea modificar. Esta metodología es la que habilita e invita al cruce entre el feminismo y las operatorias de la contemporaneidad artística, provocando incidencias político-estéticas que condensan la transformación de lo real y la vinculación con lo vital.

Según la perspectiva de Gamba (2021), podemos entender a los feminismos como una forma de lucha que se da en el campo social a fin de desarticular los entramados opresivos del patriarcado y lograr igual acceso a derechos para todas las personas. La autora hace énfasis en el carácter heterogéneo y permanentemente abierto de las ideas feministas, contribuyendo al dinamismo de este movimiento cuyo carácter integral se expresa en el hecho de que atraviesa todos los ámbitos de la existencia de las personas, «[expresando] la lucha de las mujeres y las disidencias contra cualquier forma de discriminación» (Gamba, 2021, p. 395). Se trata de una concepción que se articula en torno a la acción. Profundizando en esta línea, Margarita Favada (2016) sostiene que, a partir de las iniciativas del siglo XIX, los feminismos

se conformaron como un movimiento social que implica la articulación orgánica y autónoma de un sector de la sociedad en pos de la conquista de una serie coherente de demandas. Completando este posicionamiento, sumamos la afirmación de Femenías (2019) en relación con la razón ética feminista (desarrollada teóricamente a partir de las articulaciones del feminismo filosófico) cuya potencia transformadora se pone en acto en las luchas que buscan modificar las condiciones de existencia de las personas. Según la autora:

¿Quién se atrevería a no reconocer y valorar a cada ser humano, con independencia de su sexo, su género, sus características étnicas, sin autoimputarse como sexista, racista, violento o discriminador? Con esto quiero subrayar que las bases éticas del feminismo y de la teoría de género no admiten dudas. Los desarrollos teóricos que se siguen de esos mojonos iniciales, las reformas legales y sociales de los últimos años, y las que puedan seguir formulándose en ese sentido constituyen un claro ejemplo de que la razón ética transformadora queda fuera de toda duda. (Favada, 2016, p. 6)

De lo anteriormente expuesto concluimos que los feminismos involucran tanto una ética como unos afectos. Por ética entendemos al repertorio de conductas -en este caso informadas por el paradigma político ideológico feminista- que modelan nuestra forma de ser en el mundo y de relacionarnos con las personas. Esta base ideológica conduce inevitablemente al ejercicio de una serie de conductas intrínsecas a la integridad y la identidad feministas. Los feminismos son afectados, porque implican una instancia somática de acercamiento a lo real. Las feministas tomaron conciencia hace ya mucho tiempo de que los cuerpos, instancia inaugural de la mediación entre el ser y el mundo, son un territorio originario de disputa. La conciencia y la vivencia de las opresiones que atraviesan nuestra integridad corpo-mental provocan *æfectos* de los cuales los feminismos se apropian para traducirlos en un aumento de la potencia de obrar o, en otras palabras, un motor para la acción. Inherente a lo afectado surge también la empatía -la alineación emocional con las vivencias de los otros seres. A partir de la sinergia entre ideología, *ethos* y *pathos*, se configura una *praxis*: el feminismo, en cualquiera de sus vertientes, se ejerce.

En resumen, siguiendo a las autoras citadas decidimos nombrar a los feminismos, en plural, a fin de dar cuenta de su diversidad y heterogeneidad constitutiva. Los feminismos tienen base orgánica, se construyen colectivamente y se desarrollan en corrientes variadas y situadas que emergen sucesiva o simultáneamente, muchas veces superponiéndose, combinándose y recombinándose, incorporando o rechazando categorías conceptuales de otras vertientes. Esta multiplicidad permite ubicar a Women on Waves como parte de un entramado que la precede y que, a su vez, contribuyó a ensanchar. A grandes rasgos, el piso político común de los feminismos es el objetivo último de dismantelar las lógicas patriarcales de acumulación de poder o bien, según la vertiente a la que se suscriba, directamente derribar

al patriarcado. Este objetivo se articula más o menos explícitamente según el caso, y comenzó a enunciarse con carácter programático a partir de las décadas del sesenta y setenta. Siguiendo a Rita Segato (2016), entendemos al patriarcado como un sistema sociopolítico de relaciones que se basa en la desigualdad de género, a partir de la cual se impone una serie de opresiones materiales, ambientales, físicas, económicas, sexuales y simbólicas sobre la mayoría de la humanidad. Según esta autora, «[el patriarcado] es la estructura política más arcaica y permanente de la humanidad (...) que moldea la relación entre posiciones en toda configuración de diferencial de prestigio y de poder» (p. 18).

Si bien la mayoría oprimida está fundamentalmente compuesta (en términos cuantitativos) por personas biopolíticamente asignadas mujeres, la violencia patriarcal se ejerce sobre todas las personas excluidas del sector -numéricamente minoritario, pero estructuralmente privilegiado- asignado biopolíticamente varón. Cabe resaltar también, el entramado histórico que pone de relieve Ana María Bach (2017) con respecto al patriarcado, cuando sostiene que es «un sistema que atraviesa la historia, que se acomoda de acuerdo con las distintas épocas y que sólo puede ser explicado con referencia a sí mismo» (p. 32). En este último sentido es menester recorrer en clave de derrotero histórico las luchas feministas y sus distintas olas.

Tradicionalmente se periodizan los devenires feministas organizándolos en términos de oleadas sucesivas. La metáfora de las olas fue acuñada en 1968 por la escritora Martha Weinman Lear, en su artículo *The Second Feminist Wave*, publicado en el New York Times. Según reseña Amneris Chaparro (2022), a partir de preguntarse qué objetivos perseguían esas mujeres, la autora recogió en su escrito la experiencia de la *National Organization of Women* (NOW) y de otros grupos más radicalizados. Lear describió en su artículo los principales objetivos del movimiento feminista y se refirió también a las diferencias ideológicas al interior del movimiento, dando cuenta de la heterogeneidad característica del feminismo. Según Chaparro (2022) «el trabajo de Lear representa entonces un punto nodal en la clasificación discursiva y política del movimiento de mujeres a finales de los años sesenta» (p. 80). Consideramos que la metáfora *ola* sigue siendo una herramienta de análisis efectiva que denota el carácter cíclico, acumulativo y orgánico de las agendas y los devenires feministas y su configuración como un *continuum* que, con flujos y reflujos, se encuentra en permanente movimiento. Tomamos la idea de olas no en sentido temporal sino con relación a que cada una «viene relacionada con un concepto o unas ideas [previas] específicas» (Garrido-Rodríguez, 2021, p.7).

Según qué autora se siga, las olas del feminismo se periodizan de diferente manera. Algunas consideran que el feminismo ilustrado constituyó la primera ola, y que el sufragismo fue la Segunda (Valcárcel, 2004; De Miguel, 2011; Aguilar Barriga, 2020). Otras corrientes, en cambio, ubican a ilustradas y sufragistas en la Primera ola (en tanto parte de un *continuum* teórico y activista orientado a la conquista de derechos civiles), y establecen el comienzo de

la Segunda hacia fines de la década del cincuenta y principios de los sesenta, abarcando también los años setenta. Vamos a optar por periodizar las olas de acuerdo con este último criterio (Rodríguez Martínez, 2011; Favela Gavia, 2016; Femenias, 2019; Garrido-Rodríguez, 2022) y en función de ello en los apartados siguientes las desarrollaremos en relación con el tema que nos ocupa.

2.2 Los devenires de los feminismos

Este recorrido genealógico se inicia en la modernidad ilustrada europea de finales del siglo XVIII, cuando Olympia de Gouges y Mary Wollstonecraft alzaron su voz, en Francia e Inglaterra respectivamente, para cuestionar la falacia universalista de la *Declaración de los derechos del hombre y el ciudadano* promulgada en Francia el 16 de agosto de 1789. Esta declaración excluía de su amparo igualitario, libertario y fraterno a toda persona que no encajase en la categoría social 'hombre-blanco-europeo-burgués'. Esto dejaba en evidencia el carácter de constructo social de unas asimetrías huérfanas de justificación natural o divina. Esta denuncia de las disparidades fundamentales que viciaban la supuesta universalidad de derechos se denomina "vindicación", definida por Celia Amorós (2009) como «la interpelación por incoherencia a las abstracciones ilustradas (...) que se establecían en términos universalizantes y se aplicaban en términos restrictivos, es decir, excluyendo a las mujeres» (p. 23). La exclusión de las mujeres del ejercicio de derechos ciudadanos básicos (tales como reunirse, asociarse, organizarse políticamente y participar de la vida pública), fueron el marco para lo que se dio en llamar la primera ola del feminismo, programáticamente orientado a la conquista de derechos civiles. Aquel movimiento de carácter inicialmente ilustrado y teórico evolucionó hasta encontrar su expresión paradigmática en los movimientos sufragistas de fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, que se replicaron en distintos países y que suponen además las primeras expresiones de lo que hoy denominamos activismo feminista de acción directa, categoría sobre la que volveremos más adelante.

Importa además mencionar iniciativas como la de Sojourner Truth (esclava negra) y Flora Tristán (militante socialista), quienes ya en el siglo XIX comenzaron a señalar el carácter multidimensional de las opresiones padecidas por esclavas y proletarias. Los aportes de las feministas anarquistas, socialistas y comunistas fueron vitales para articular las conceptualizaciones en torno a los atravesamientos de clase y género, dando cuenta de que la vertiente interseccional existió desde los albores del feminismo, a pesar de las largas décadas que demoró en formar parte de las discursividades y conceptualizaciones feministas a nivel global.

A partir de mediados del siglo XX se desarrolla la llamada Segunda Ola del feminismo. Según Amorós (2009), Simone de Beauvoir fue la teórica que supo caracterizar las consecuencias filosóficas «más radicales de la lógica de la vindicación» (p. 24), obrando como bisagra entre el feminismo ilustrado-sufragista y las vertientes radicalizadas que aparecen a partir de las décadas del sesenta y setenta. En ese entonces se pusieron en tensión algunas premisas sociales profundamente arraigadas tales como el mandato de maternidad obligatoria, la reclusión de la mujer al ámbito doméstico y su rol como aglutinante del modelo de familia nuclear en su papel de cuidadora universal (Friedan; [1973] 2017). Se evidenció el carácter de constructo social de la categoría mujer y los roles de género asociados a determinadas asignaciones biológicas (De Beauvoir; [1949] 2017). En este contexto se produce el “giro” que conduce a las luchas sistemáticas y masivas por la liberación sexual, y constituye la antesala a la problematización del biologicismo y de la categoría mujer que cobraría fuerza en los años ochenta. Se pone en tensión a la maternidad como sinónimo de realización femenina y la reivindicación de las experiencias y la práctica de la autoconciencia, que a su vez dio paso a la “política de la experiencia”, es decir, «el análisis de la sociedad desde la experiencia personal» (Varela, 2008, p. 94).

Durante estas décadas cobran fuerza el feminismo liberal, el feminismo socialista -acaballado en los avances revolucionarios de las izquierdas, especialmente en Latinoamérica- y el feminismo radical. Respecto de este último y de su aporte para el surgimiento de posteriores corrientes feministas, dice Nuria Varela (2008): «El feminismo radical abrió las compuertas. A partir de su teoría y su práctica -de “lo personal es político” y los grupos de autoconciencia- las aguas se desbordaron. Cada feminista comenzó a trabajar sobre su propia realidad» (p. 93). En la década del setenta surge también la corriente del feminismo de la diferencia -de tendencia conservadora y esencialista, con un cierto giro a lo que, contemporáneamente, Betty Friedan (2017) denominó el «desgarro esquizofrénico [de] la mística de la feminidad» (p. 47), enarbolando un repertorio de ideales esencialistas y biologicistas a los que las mujeres se veían compelidas a amoldarse. Su principal teórica fue la francesa Luce Irigaray.⁸ Durante este período se consolidó una serie de demandas en torno a los derechos sexuales, reproductivos y no-reproductivos, además de persistir la disputa por la ocupación del espacio público y redefinir los conceptos de género y patriarcado. En palabras de Graciela Tejero Coni (2019), a partir de esta época las mujeres se presentan «como sujetos de su propia liberación, protagonistas de un proyecto político de cambio social anti patriarcal» (p. 143).

Durante la década del ochenta tuvo lugar una marcada desmovilización en algunos sectores del feminismo, especialmente en los países del Norte Global, producto de la reacción

⁸ Sus principales obras son *Espéculo de la Otra Mujer* (1974), *Este sexo que no es uno* (1979), *Ética de la diferencia sexual* (1984).

conservadora a los avances de la década anterior, del vacío social ocasionado por el fin del relato de los grandes ideales que tuvo como símbolo la caída del muro de Berlín, del fenómeno institucionalizador a partir del cual muchas feministas comenzaron a ocupar cargos gubernamentales y, en definitiva, de la avanzada neoliberal mundial. A pesar de ello, el impulso teórico y político de la década del setenta persistió y fue la base a partir de la cual se incorporaron en las discursividades y demandas feministas aspectos emanados de la teoría *queer*. En este sentido, el feminismo *queer* irrumpe para poner en tensión las concepciones esencialistas y biologicistas que el feminismo de la Diferencia había planteado previamente. Además, cobran densidad teórica el antirracismo y las corrientes postcoloniales. Consecuentemente, y en base a la premisa de que la condición de mujer no es una categoría monolítica y universal, hacia la década del noventa, se incorpora al entramado conceptual de los feminismos, la categoría de interseccionalidad (Varela, 2008). Siguiendo a Femenías (2019), si bien desmarcadas del esencialismo de las vertientes francesas e italianas de la década anterior, las corrientes que toman fuerza a partir de la década del ochenta involucran aspectos basados en la diferencia: «a la versión europea como diferencia sexual [se suman] la versión estadounidense que prioriza la diferencia etnoracial en términos de “negritud”; y la versión latinoamericana que hace primar la interseccionalidad de las diferencias según la clase, la etnia, el género» (p. 12).

La incorporación del concepto de interseccionalidad en la constelación de categorías teóricas en torno a las cuales se construye el paradigma feminista actual posibilita el reconocimiento de que existen múltiples formas de ser-mujer y de experimentar el mundo, las cuales están modeladas por condicionantes sociales, culturales, raciales, religiosos, nacionales, económicos e identitarios (Gandin y Medina, 2014). En resumen, la interseccionalidad da cuenta de «la relación de subordinación específica de la mujer con otros tipos de subordinaciones específicas» (Gandin y Medina, 2014, p. 5), que habían sido señaladas ya en el siglo XIX por las esclavas, las socialistas y las anarquistas, y que se conciben como co-constitutivas. Es decir, que no se adicionan como una sumatoria de elementos aislados, sino que se trata de distintos factores que se intersectan configurando distintos cruces que «contribuyen a experiencias únicas de opresión y privilegio» (Bach, 2017, p. 49). En este marco, cobran fuerza los feminismos negro, *queer*, chicano, comunitario, indigenista, trans, decolonial y el ecofeminismo, pues «la discriminación de género no es adicional, sino relacional, lo que significa que colorea y es coloreada por otras divisiones sociales, como la clase social y la raza (o etnicidad)» (Rodríguez Martínez, 2011, p. 29).

La manifestación de esta heterogeneidad, que siempre existió pero no había conquistado aún su espacio de enunciación redundó en una serie de tensiones entre distintas corrientes feministas. Como mencionamos anteriormente, ya en 1968 al inaugurar la metáfora de las olas, Martha Weinman Lear dio cuenta de que el feminismo no es -y nunca fue- un movimiento

homogéneo, sino que está poblado de tensiones y encuentros, referencias a otras vertientes, divergencias, citas y reflujos.

Hasta aquí, un sumario de los devenires feministas de los últimos dos siglos. Puesto que la acción directa es la modalidad estratégica adoptada por Women on Waves, a continuación profundizaremos en este concepto, que es una herramienta metodológica del activismo feminista. Esta metodología es uno de los puntos de contacto y análisis en la propuesta del movimiento que es objeto de estudio de esta tesis, en la que convergen rasgos del arte contemporáneo y el activismo feminista.

2.3 La acción directa: un instrumento estratégico de los feminismos

La acción directa es un método, una forma de acción por la que optan algunas iniciativas feministas, pudiendo o no estar combinada con otras formas de acción. Según Margarita Favela Gavia (2016), «la acción directa consiste en acciones colectivas específicamente orientadas a desafiar y cambiar la condición subordinada de las mujeres haciendo uso de un repertorio de prácticas que abierta e intencionalmente transgreden los límites del orden social» (p. 220). En su análisis de la conformación del feminismo como movimiento social, la autora menciona esta metodología señalando su especificidad contextual y su instrumentación como una estrategia para visibilizar y llevar al debate público determinadas demandas feministas, desplegando un repertorio de acciones cuyo objetivo es, en definitiva, transformar las condiciones de desigualdad, desnaturalizando la opresión e identificándola «como un problema social» (p. 220). Una característica definitoria de la metodología de la acción directa es su condición acuerpada: la implicación del cuerpo en la situación de disputa, en la ejecución de la acción, ha sido tradicionalmente propia de este método. Así, el involucramiento físico forma parte -casi por defecto- de esta «contracara necesaria a la teórica, a saber, la práctica, el ejercicio revolucionario» (Gandin y Medina, 2014, p.11).

Las sufragistas constituyen el antecedente más claro del uso sistemático de este tipo de estrategia. A partir de 1903, luego de décadas de publicar infructuosamente escritos y declaraciones y de dedicarse a hacer *lobby* (cabildeo) parlamentario sin éxito, las feministas inglesas optaron por tomar medidas de lucha directa desplegando tácticas tales como interrumpir los discursos de los ministros, irrumpir en reuniones partidarias para plantear sus demandas (lo que les costaba la expulsión policial, multas y encarcelamiento), huelgas de hambre en la prisión (derivadas en alimentación forzada por parte de las autoridades), realizar marchas callejeras e intervenciones sobre edificios públicos. La espiral de violencia policial y

jurídica contra las sufragistas se profundizó hasta plasmarse en la condena a trabajos forzados a Emmeline Pankhurst. En 1913 muere Emily W. Davidson en el hipódromo de Epsom, atropellada por un caballo como consecuencia de su acción en pos del voto femenino (Varela, 2008, p. 34). Otro ámbito en el que prosperó la metodología de la acción directa a fines del siglo XIX y principios del XX, fue entre las feministas anarquistas. En la década del setenta, retomando aquellas iniciativas de principios de siglo, la corriente del feminismo radical⁹ se decantó por la opción estratégica de la acción directa, con énfasis en las movilizaciones, intervenciones del espacio público e irrupción en ceremonias y actos. Surgen en esta época una serie de grupos de acción directa en torno al aborto en Francia, Italia y Estados Unidos, que proveían consejería, acompañamiento y en algunos casos la realización del aborto propiamente dicho, tal el caso de la colectiva *Jane*, en Chicago. Estas iniciativas constituyen antecedentes directos de Women on Waves.

En el próximo apartado realizaremos una breve caracterización de la experiencia de Socorristas en Red (feministas y transfeministas que abortamos), en tanto versión local del activismo feminista de acción directa que aboga por abortos seguros, organizándose en red tanto a nivel nacional como regional.

2.4 Redes de acompañantes de aborto: Socorristas en Red

«El feminismo es mucho más de lo que la palabra inicialmente designa, e involucra una enorme pedagogía, una forma de reaprendernos, de volver a preguntarnos cómo estamos en relación con el mundo»
(Giunta, 2021, 1:12'46'')

En el marco de las iniciativas activistas por el acceso al aborto seguro, la acción directa es una metodología ampliamente utilizada que se canaliza en las redes de acompañamiento en aborto. El fenómeno de las redes de acompañantes, muy expandido en Latinoamérica, se inscribe genealógicamente en la experiencia de *Jane* y, más recientemente, en una serie de redes que se tejen a partir -en parte- de las campañas de Women on Waves. En el año 2008,

⁹ El feminismo radical es una corriente surgida en EE. UU. en la década del setenta con vínculos en los movimientos de izquierda, de derechos humanos y antibélicos. Operó bajo la premisa de que la raíz de la desigualdad social es el patriarcado y problematizando la escisión público-privado en tanto esferas funcionales a la opresión patriarcal que suponen el confinamiento de las mujeres al ámbito doméstico, las tareas de cuidado y el mandato de maternidad. (Bambú, 2019; Koedt, 1969). Entre sus referentes teóricas más importantes se cuentan Kate Millet y su obra *Política sexual* (1970) y Shulamith Firestone con *La dialéctica del sexo* (1970)

la organización fue convocada por las feministas latinoamericanas, específicamente las ecuatorianas de la Coordinadora Juvenil por la Equidad de Género. A partir de su encuentro en Quito, que incluyó capacitaciones para que las activistas brindasen información sobre aborto con medicación, se conformó la primera línea telefónica directa de acompañamiento de abortos en el país. Esta línea se promocionó mediante la realización conjunta de acciones de intervención en el espacio público (Vessel, 2104, 48' 57"). Posteriormente, y en sintonía con la experiencia ecuatoriana, también en articulación con Women on Waves, se trabajó en la formación de las activistas en aborto con medicación, en el año 2009 se lanzó en Argentina la línea "Más info menos riesgos", impulsada por la organización Lesbianas y Feministas por la Descriminalización del Aborto.

Una experiencia señera, tanto en el acompañamiento de abortos autogestionados como en el tejido de redes, es la organización argentina Socorristas en Red, que desde el año 2012 proporciona información y acompañamiento a personas que deciden abortar. En la actualidad, la red está integrada por más de 40 colectivas repartidas por todo el país. Las socorristas acompañan abortos (tanto autogestionados como, desde la sanción de la ley 27.610 en 2020, en el marco del sistema de salud) mediante el uso de medicación: misoprostol solo, o mifepristona y misoprostol. Al igual que otras colectivas de diferentes partes del mundo, Socorristas en Red ha tenido -y sigue teniendo- contacto directo con Women on Waves y muchas otras organizaciones internacionales surgidas en paralelo o posteriormente. En efecto, los feminismos que se ejercen en el marco de la acción directa tienen una aguda conciencia de la importancia de tejer redes, intercambiando experiencias como modo de expandir el acceso a saberes y haceres que no por situados dejan de ser extrapolables a otros contextos. En tal sentido, es con las redes de acompañantes que se extienden a lo largo y ancho de América Latina y el Caribe con quienes se tejen las más fuertes alianzas y se proyectan acciones conjuntas.

Las y les activistas de Socorristas en Red intervienen en la realidad, incidiendo de forma directa y concreta en el acceso a abortos seguros. Comparten información científica sobre el aborto con medicación, buscando y generando vínculos con profesionales de la salud. Como parte de su universo de acción, abogan por el efectivo cumplimiento de la Ley 27.610 de Interrupción Legal y Voluntaria del Embarazo en Argentina. La columna vertebral del activismo socorrista son las reuniones presenciales que mantienen con las personas que acuden a la organización, a quienes acompañan en su proceso de aborto, ya sea que opten por autogestionarlos o decidan acudir al sistema de salud. Los acompañamientos son el núcleo fundamental del activismo de Socorristas en Red, y se organizan en un dispositivo que involucra cuatro momentos diferenciados. Primero, la persona se contacta con alguna de las más de 50 líneas públicas de Socorristas en Red. En segundo lugar, se realizan reuniones presenciales grupales donde se comparte información acerca de la ley y el uso seguro de la

medicación, además de hacer lugar al intercambio de experiencias y sentires de quienes participan. En una tercera instancia, se acompaña telefónicamente el proceso del aborto. Finalmente, se brinda acompañamiento posaborto mediante el cual se busca propiciar «la realización de controles médicos posaborto y colaborar en la formación de vínculos con profesionalxs y trabajadorxs de salud» (Zurbriggen; 2021, p.792). A lo largo de este proceso se recogen datos que desde el año 2014 se sistematizan anualmente, construyendo así, un corpus de estadísticas sólido y sin precedentes en el país respecto de las prácticas y el acompañamiento del aborto en Argentina. En sus 12 años de activismo, Socorristas en Red ha construido un profundo conocimiento sobre el aborto con medicamentos, basado en la escucha atenta y en la meticulosa recolección y sistematización de datos. La articulación de Socorristas en Red con equipos médicos y profesionales de la salud es constante, facilitan capacitaciones sobre aborto medicamentoso a efectores de salud y forman parte del Consejo Asesor del Programa Nacional de Salud Sexual y Derechos Reproductivos.

Las pedagogías feministas de Socorristas en Red en torno al aborto se nutren de los encuentros con las personas que abortan y de la experiencia distintiva de acompañar. Paralelamente, estas pedagogías se despliegan en campañas, producciones y acciones, buscando desestigmatizar el aborto y a quienes abortan. Desde Socorristas se busca expandir el acceso a abortos seguros, visibilizar y combatir situaciones que son intolerables, y dar cabida a otras sensibilidades y narrativas en torno a las prácticas y el activismo abortista. En palabras de Ruth Zurbriggen (2021), activista feminista que se cuenta entre las fundadoras de la red de Socorristas:

Las prácticas de acompañar a abortar son, de alguna manera, la materia empírica sobre la cual se amalgaman un sinnúmero de posibilidades de acción, entre ellas, el desarrollo de investigaciones comprometidas con la producción de saberes sobre el acontecer de los abortos. Senred es el gesto activista con el que ensayamos la instalación de unas pedagogías que buscan dotar de belleza política tanto a las prácticas de abortar como a las de acompañar, que realzan al aborto como acontecimiento político e íntimo. (p. 793)

Socorristas en Red impulsó y forma parte de la Red Compañera, una coalición de organizaciones feministas de acompañantes de aborto en América Latina y el Caribe, y participa e interviene todos los años en el Encuentro Plurinacional de Mujeres, Lesbianas, Travestis, Trans y No binaries de Argentina (ver Figura 11).

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, existe una trama política que se despliega a través de las olas feministas reseñadas, que enlaza experiencias temporal y socio-geográficamente diversas. Es un entramado complejo que incluye vaivenes, continuidades, divergencias e innovaciones, un tejido que se construye a partir del ejercicio feminista de

pensar(se) en clave genealógica, aportando a densificar los sentidos que orientan las acciones. Women on Waves forma parte de este entramado ideológicamente feminista, políticamente comprometido y metodológicamente inscripto en la tradición de la acción directa, a partir de la cual desarrolló campañas que marcaron un hito en la lucha por el acceso al aborto en todo el mundo, y se constituyó como una referencia para organizaciones y redes feministas que se desarrollaron en diversos países con el fin de incidir de forma concreta en la realidad inmediata. Como ejemplo de activismo feminista de acción directa, y rastreando la influencia de Women on Waves en el movimiento local, hemos acudido a la experiencia de Socorristas en Red.

Las prácticas de acción directa muchas veces involucran activaciones de carácter performático que, en el caso de Women on Waves, fueron centrales en su accionar y que se articulan con las modalidades propias del arte contemporáneo en tanto problematizan el estado de cosas, interpelan al contexto social en el que se producen, contribuyen a visibilizar problemáticas y tensionan la percepción de lo real. En el próximo capítulo, desarrollaremos la puesta en relación de la práctica activista de Women on Waves con el arte contemporáneo, sus operatorias y sus modalidades estéticas.

Capítulo 3. Arte y contemporaneidad

Hablar de arte contemporáneo implica abordar un tópico difícil de definir, en parte porque la pertenencia epocal dificulta la toma de distancia necesaria para la reflexión, y en parte porque una de las características intrínsecas a la contemporaneidad es lo ambiguo, lo escurridizo, la imposibilidad de establecer cercos categoriales a partir de los cuales elaborar definiciones estancas. Lo contemporáneo es huidizo porque, según sostiene Alan Badiou (2013), la impermanencia (tanto material como conceptual) es uno de sus rasgos característicos. La contemporaneidad aparece trenzada sin contradicción con elementos de la Modernidad y de épocas incluso anteriores, pues no reniega del arte del pasado, sino que más bien apuesta a integrar y abrirse a toda suerte de contaminaciones: disciplinares, categoriales, procedimentales. Lo contemporáneo ya no está vinculado con la ruptura y la negación, sino que más bien emerge del suelo fértil de lo trans, dando paso a las terceridades superadoras. Para leer a *Women on Waves* en clave artística contemporánea importa pensarla no en términos de “obra” sino en cuanto acción desplegada en tiempo y espacio. Para ello resulta adecuado acudir a Nelson Goodman (1990) y su teoría con relación al carácter contingente de la obra de arte como tal, sugiriendo que la pregunta adecuada no es de carácter ontológico: el interrogante no se orientaría hacia el *ser* del arte sino más bien a su ocurrencia, trocando el “qué” (que remite a la obra cerrada, terminada y autocontenida) por el “cuándo” (que señala un momento, una situacionalidad, una contingencia). Siguiendo al autor, hay arte cuando la relacionalidad de experiencia estética provoca el sacudimiento de lo sensible y contribuye a alterar lo real, siquiera temporalmente (ver Figura 12). Encontramos aquí una convergencia concreta entre los objetivos de la acción directa feminista y los descentramientos provocados por las operatorias de la contemporaneidad: «Una de las cosas sorprendentes de *Women on Waves* es el paralelo entre el barco que proporciona un escape temporal de la ley de una nación y el mundo del arte como un lugar donde las regulaciones normales no se aplican del todo» (Lambert-Beatty, 2008, p. 323).¹⁰

A fin de profundizar en la lectura de *Women on Waves* como hecho político-estético situado en la contemporaneidad, realizaremos un recorrido teórico que contribuirá a estructurar el análisis. A tal efecto, en este capítulo desarrollaremos en primer lugar un análisis de las crisis disciplinares y categoriales que atravesaron a la Estética y el concepto de Arte. Seguidamente profundizaremos en el arte contemporáneo como categoría teórica para, finalmente, desarrollar un recorrido por los repertorios de la contemporaneidad en el arte incluyendo las

¹⁰ «One of the striking things about *Women on Waves* is the parallel between the boat that provides temporary escape from a nation's law and the art world as a place where normal regulations do not quite apply» (Lambert-Beatty, 2008, p. 323). Traducción de la autora de la tesis.

definiciones de instalación y performance. Por último, presentaremos las estéticas de la postproducción y lo relacional en virtud de su relevancia explicativa para analizar nuestro caso de estudio.

3.1 Arte y estética: crisis disciplinares y categoriales

La estética como disciplina surgió a partir de la necesidad moderna de establecer criterios rectores para el campo del arte, en coherencia con el paradigma de pensamiento moderno y su imperativo clasificatorio, generador de disciplinas estancas regidas por normas precisas, cerradas y excluyentes. En el caso de la estética, su desarrollo estuvo ligado a fundamentar el gusto, privilegiando la experiencia receptiva (subjetiva e individual, pero con fundamentos universalizables). En la medida en que el gusto está mediado por la sensibilidad, ésta encuentra su justificación como facultad del conocimiento humano, si bien de menor valía (menos confiable, por su volubilidad característica) que el conocimiento obtenido a partir de la razón¹¹. Durante el siglo XVIII se sella la división tajante (iniciada siglos antes) que establece una definición de Arte donde se ubican como polos antinómicos "lo bello y lo útil" (para decirlo en términos kantianos). En su tratado *Crítica del Juicio* [1790] (1973) Kant sostiene que la experiencia estética es una "finalidad sin fin", en tanto carece de finalidad cognoscitiva, práctica o moral. Se trata de una digresión propiamente euro moderna, una problemática surgida de un particular sistema de pensamiento, histórica y geográficamente situado, es decir, contingente. A partir de la Modernidad se impuso el paradigma antropocéntrico: el sujeto (individuo, yo) como entidad autoconsciente y autónoma que puede dominar y transformar la realidad. Este modo antropocéntrico de concebir el mundo tuvo su correlato en la estética entendida como experiencia subjetiva de recepción.

La expansión hegemónica (sucesivamente colonialista e imperialista, que decantó luego en la globalización totalitaria y totalizante) implicó la imposición del pensamiento binario y sus consiguientes pares dicotómicos incluso en sistemas culturales otrora ajenos a esas tensiones, permeando -más o menos significativamente, según el caso- sus concepciones y configuraciones simbólicas y estéticas. En su libro *El mito del arte y el mito del pueblo*, Ticio Escobar (2008) sostiene que la construcción de mitos fue una estrategia desplegada por las culturas dominantes para manipular ideológicamente a las poblaciones sometidas. Durante

¹¹ El filósofo Alexander Baumgarten (1750) concibió a la estética como una "gnoseología inferior", en tanto esfera de saber en la cual el conocimiento del mundo se encuentra mediado no por la razón sino por el aparato perceptivo humano, de carácter variable. Lo sensorial es inferior a lo racional, pues está a merced de las facultades sensoriales humanas, que no son una constante -como la razón- sino unas variables antropológicas de carácter histórico, no inmutable, y proporcionan por lo tanto un saber confuso, no universal.

la Modernidad, signada por la expansión colonial de las potencias euro occidentales, el discurso hegemónico produjo una serie de mitos legitimantes mediante los cuales absolutizó las formas artísticas que lo representan, esencializándolas y dando por resultado el "mito del arte", al cual Escobar se refiere como «uno de los grandes relatos de la modernidad» (p. 43). Es en la contemporaneidad cuando se pone en crisis el paradigma de pensamiento moderno (positivista, fundado en la racionalidad científicista). La Estética como disciplina también entra en crisis, y con ella sus fundamentos categoriales, empezando por la definición de Arte y el otorgamiento de estatus artístico a determinadas producciones. Esta problemática, siguiendo a Escobar (2021) deviene una «puja política fundamental (...) El saber/ poder establecido busca fijar los criterios de lo que debe o no ser considerado 'arte' circunscribiéndose a sus propios principios, sensibilidades e imaginarios (los de siempre: blancos, poderosos, heteropatriarcales)» (pp. 114-115). El autor sostiene que, en la contemporaneidad, «despojada la obra de fundamentos que acreditan su estatuto artístico, éste debe ser conquistado en situación» (Escobar, 2021, p. 36). Es decir, que la atribución de artisticidad es contingente: no está dada por naturaleza, no goza del amparo del canon ni tiene justificación metafísica. Por el contrario, las más de las veces depende «de situaciones específicas de tiempo y lugar, de súbitos antojos institucionales y apuestas mercantiles» (Escobar, 2021, p. 158). Este estado de situación representa un quiebre del pensamiento monolítico y, por ende, la posibilidad de habitar zonas intermedias, explotar y explorar territorios indeterminados, en definitiva, colarse por intersticios categoriales para dar lugar a la circulación de otros significados y sentidos posibles, producto de otras legalidades. Lo analizado hasta acá nos lleva a dar cuenta, en el siguiente apartado, de cómo de la mano de las transformaciones categoriales de la estética también se transformaron las concepciones y las tensiones políticas en torno al arte, específicamente ciñéndonos al arte contemporáneo en el que se inscribe el objeto de estudio.

3.2 Lo contemporáneo en el arte como categoría teórica

Lo contemporáneo en el arte es una categoría difícil de aprehender y más aún de cronologizar. En su texto *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Andrea Giunta (2014) rastrea una serie de "síntomas" que aparecen distribuidos geográfica y temporalmente a lo largo del siglo XX e incluso desde finales del siglo XIX.

Las manifestaciones del arte contemporáneo provocan una crisis hacia el interior de la Estética y una des-definición del arte, desembocando en la necesidad de reelaborar las categorías de la reflexión estética a partir de parámetros antes impensados, tales como la

intersección entre dimensiones aparentemente ajenas entre sí. Un ejemplo muy pertinente que cita la autora es el que ocurre en los cruces entre arte, ciencias biológicas, institución museal y autoría, que se materializan en la obra de Tomás Saraceno en el Museo Moderno, *Cómo atrapar el universo en una telaraña* (2017) consistente en dos instalaciones que combinaron telarañas (producidas durante largo meses por centenares de arañas de una especie específica), haces de luz, polvo cósmico y la amplificación del sonido ambiente mediante micrófonos colocados en la sala. Según Giunta, lo contemporáneo podría entenderse como el fin de la línea evolutiva planteada por el Arte Moderno, según la cual existía un proceso que podría decirse dialéctico en el cual cada movimiento respondía a lo planteado por el anterior. La autora propone como una posible génesis de lo contemporáneo a la posguerra de la 2da Guerra Mundial, a partir de la cual se rompe con la centralidad europea del arte y en cambio los circuitos se vuelven múltiples, aparecen otros puntos desde donde emergen y circulan obras, ideas, propuestas y criterios en torno al arte.

Coherente con su posicionamiento latinoamericanista, Giunta desarticula el relato -impuesto desde la historiografía hegemónica- de que luego de la 2da Guerra Mundial el eje del arte se movió de París a Nueva York, para señalar en cambio el fenómeno de descentralización que dio paso a una multiplicidad de focos de producción y circulación de obras, con manifestaciones ligadas tanto a los movimientos de radicalización política como a iniciativas experimentalistas de carácter formalista. Giunta renuncia de entrada a demarcar, en tono de definición, qué es lo contemporáneo en arte. Se dedica más bien a analizar los síntomas que proliferan y tensan las categorías instaladas de la modernidad, como pistas o huellas que permiten detectar la emergencia multipolar de lo contemporáneo.

De los síntomas que releva a lo largo de su libro, el primero implica la afirmación de que se produce un detenimiento, en sentido de que el arte deja de evolucionar (entendiendo “evolución” en los términos del pensamiento lineal-positivista de la modernidad). A continuación, la autora señala que una característica de la contemporaneidad es el hecho de que el arte comienza a interpelar a las imágenes del pasado y partir de ello las problematiza, las reutiliza, las resignifica y reversiona. Estas dinámicas son relacionables con las prácticas propias de la estética de postproducción (Bourriaud [2001], 2009), que desarrollaremos en el próximo apartado y que, como se mencionó anteriormente, contribuyen a la lectura del fenómeno *Women on Waves* como fenómeno del arte contemporáneo. En tercer lugar, Giunta releva que la lógica de la repetición se desarrolla como técnica (a partir de la influencia de los medios de reproducción) y como resistencia. Otro síntoma de contemporaneidad señalado por la autora es el surgimiento del “giro memorialista”, que busca indagar en los pasados traumáticos (guerras, dictaduras, dominio colonial) generando un repertorio formal y discursivo a partir de la iniciativa de preservar la memoria como un acto

de resistencia: a partir de la indagación artística del pasado, se generan una serie de tecnologías del recuerdo.

En esta serie de cambios se pone en relieve también la experiencia urbana, que recupera la incidencia del entorno ciudadano en las producciones artísticas por el cual la ciudad se convierte en un motivo filosófico, un territorio a explorar y en el cual experimentar. Otro de los rasgos contemporáneos que señala Giunta es la consolidación de la crítica al capitalismo y a la noción de productividad, habitualmente vinculada con la gestión del tiempo como un recurso del capital. En oposición a este paradigma, surgen prácticas asociadas al tiempo improductivo, como un modo de resistencia al mandato capitalista de producción. Otra forma de crítica y de resistencia a la mercantilización capitalista es la realización de obras que no pueden circular en el mercado, sea por su carácter efímero (performático) o por su carácter inmaterial (relacional), conceptos ambos que, una vez más, se pueden rastrear en las campañas de Women on Waves.

La ajenidad es otra característica del arte contemporáneo, que explora las diferentes formas de la extranjería ya sea como otredad (vinculada a lo geográfico, los desplazamientos poblacionales forzados, las oleadas migratorias) o bien desde el punto de vista de la emergencia de otras lógicas comunicativas y relacionales vinculadas con los desarrollos tecnológicos, fundamentalmente de internet. Se menciona también en esta enumeración al giro anti patriarcal, protagonizado por los movimientos feministas que se establecen como reducto de la necesaria negatividad (por decirlo en términos adornianos), recogiendo discursividades, vivencias y expresiones tradicionalmente excluidas de los circuitos legitimados de circulación de las artes. Huelga decir, en este caso, que el vínculo entre Women on Waves y este aspecto de la contemporaneidad artística es directo y evidente. Por último, Giunta señala como síntoma la profundización de la eliminación de las distinciones disciplinares y el consiguiente borramiento de sus fronteras, favoreciendo el surgimiento de categorías como lo inter y lo transdisciplinar.

De este modo, la autora produce un recorrido minucioso que delinea un arco a partir del cual no sólo evita caer en la linealidad historicista y el reduccionismo de las definiciones cerradas, sino que da cuenta del carácter simultáneo, sinuoso y multipolar del arte contemporáneo. Se visibiliza la falacia teórica que ubica al eje del arte contemporáneo en el Norte Global para, por el contrario, sostener que los múltiples "síntomas" de contemporaneidad impiden seguir entendiendo a la escena artística mundial de forma centralizada, poniendo de manifiesto el aporte de la diferencialidad artística latinoamericana (y por extensión de otras partes del mundo) durante el siglo XX en la conversación mundial del arte.

Hacia la misma época, en su disertación del año 2013, Alan Badiou analiza al arte contemporáneo a partir de una serie de condiciones que lo caracterizan, diferenciándolo sustancialmente del arte moderno. Similar a la propuesta de Giunta, Badiou no busca dar con

una definición cerrada que abarque acabadamente a la contemporaneidad, sino más bien detectar los rasgos que constituyen su diferencialidad. De los tres ejes fundamentales que, según Badiou, distinguen al Arte Contemporáneo del Arte Moderno, uno está vinculado con la posibilidad de la repetición (reproducibilidad). Esta posibilidad se opone a la categoría de obra única que animó a las producciones de la modernidad, que asignaba un valor central a la idea de la irrepitibilidad de la obra (concepto intrínsecamente asociado a la noción de originalidad). La posibilidad de la repetición seriada, surgida de los avances tecnológicos producidos en el siglo XX, supone por un lado la desacralización de la obra en tanto objeto material irrepitible -el componente aurático al que alude Walter Benjamin [1936] (2003) en su célebre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*- mientras que, simultáneamente, habilita una suerte de democratización en el acceso a las producciones artísticas. Esta situación, a la vez que representó una amenaza para las élites que hegemonizaban el consumo del arte, derivó en algunos casos en una banalización de las producciones que se materializó estilísticamente en el kitsch y decantó en el descrédito y desprecio a lo que se denominó "cultura de masas".

Otra de las diferencias que señala Badiou se vincula con la idea artista-autor. Así como la unicidad objetual de la obra era un atributo celosamente defendido por el paradigma moderno, también lo era la idea del artista como un ser excepcional, ya fuera inspirado por las musas (concepción clásica) o bien se tratase de una persona dotada de un talento innato ("artista genio", producto del ideario del romanticismo). En cualquier caso, la modernidad concibe al artista como un médium que torna abarcable la infinitud, y que -en palabras de Badiou- garantiza la unicidad de la obra. Contrario a este ideario, el arte contemporáneo propone la noción de que cualquier persona puede ser artista. La contemporaneidad reniega de la necesidad del virtuosismo técnico y, dada la posibilidad de reproducir (obras, gestos), pone al alcance de las masas no sólo la posibilidad de acceder al estatus de artista, sino de hacerlo de forma anónima. La categoría de autor es un campo polémico y no está exento de tensiones. Importa señalar, sin embargo, que la contemporaneidad no se ocupa de suprimir la singularidad del sujeto creador, sino más bien tiende a abrazar la democratización en el acceso a esa categoría (independientemente de si se opta por el anonimato o no), pues lo que se plantea es la superación de la noción de autor en los términos en los que la concibió la Modernidad: la genialidad, el talento innato de un sujeto "excepcional" y el virtuosismo técnico individual dejan de ser esenciales para que se produzca el hecho artístico, y las obras no los necesitan como garantía de unicidad. Señala Badiou (2013) que, puesto que cualquiera es capaz del gesto y no se requieren para ello habilidades técnicas o virtudes geniales, también pierde sentido la división de géneros y, en definitiva, se da paso a la emergencia de la multi/ inter/ y transdisciplinariedad, así como de vertientes estéticas tales como lo relacional o el arte de postproducción.

En tercer lugar, Badiou enumera como característica distintiva de la contemporaneidad, a la reconciliación del arte con la impermanencia. Todo lo que la modernidad intentó sistemáticamente conjurar en su afán de trascendencia, ahora se recupera como horizonte de las producciones y se manifiesta en los modos más acabadamente contemporáneos del arte: la performance (fugacidad temporal) y la instalación (despliegue efímero en el espacio). En estos territorios se ubica *Women on Waves*, y de allí que nos proponemos analizarla en el marco del arte contemporáneo. En efecto, al igual que otras experiencias políticas que, encabalgadas en operatorias estéticas, interpelan desde lo sensible a las estructuras opresivas de lo real, nuestro caso de estudio acude a las formas y los modos del arte contemporáneo a la hora de poner en acción su convicción política. La provocación disruptiva, la prefiguración de los mundos deseados y el acento en los intercambios relacionales son tanto decisiones estéticas como apuestas políticas.

Al decir de Badiou (2013), el arte contemporáneo deja de tener una finalidad meramente contemplativa y busca, por el contrario, producir transformaciones. Esta suerte de "giro a la acción" que tiene como horizonte la transformación de lo real se manifiesta plenamente en la iniciativa transformadora de *Women on Waves*. El dinamismo de la contemporaneidad, opuesto a los ideales estáticos de inmutabilidad y eternidad, se desplaza hacia lo efímero, lo contingente, lo contextual, dando lugar a la dimensión política del arte. Este arte que ya no busca trascender, sino que abraza la finitud es, por lo tanto, un arte que ocurre en el ahora, un "arte de su tiempo", noción que, si bien comenzó a circular con Courbet y los realistas del siglo XIX, cobró sentido y fuerza una vez que la contemporaneidad relevó al arte del mandato de trascendencia y lo devolvió al presente. Se trata entonces de un arte que, en su afán transformador, debe interpelar a su público. En este marco, cobra relevancia el desinterés por la permanencia que Badiou señaló como característica de la contemporaneidad: para que algo sea eterno debe permanecer inmutable, ajeno a las contingencias de la vida, alejado de la fugacidad del instante. Contrariamente, el arte que busca transformar opera necesariamente en el presente, pues para honrar su compromiso debe estar inmerso en la contingencia del ahora. Finalmente, y en relación con los conceptos anteriores, Badiou afirma que el arte contemporáneo debe ser una promesa, en tanto contiene en sí mismo la capacidad de subvertir. Sería, por lo tanto, una promesa de cambio que se manifiesta en la puesta en acto de su potencial transformador y se despliega al proponer futuros posibles estando inmersa en nuestro presente, haciendo factible la transformación de la realidad. Estas características también se pueden identificar claramente en nuestro caso de estudio.

En cuanto a la potencia transformadora del arte, resulta pertinente retomar a Andreas Huyssen (2011) y su afirmación de que es clave «no eliminar la tensión productiva entre lo político y lo estético, entre la historia y el texto, entre el compromiso y la misión del arte. La clave es exaltar esa tensión, redescubrirla y ponerla nuevamente en el centro del arte y de la

crítica» (p. 380). Según este autor, es posible reconocer como un aporte de la contemporaneidad la apertura a la contaminación inter y transdisciplinar y a los cruces entre poéticas que dan lugar a la producción de un repertorio de obras a partir de las cuales es posible configurar nuevos discursos. Este alejamiento de nociones modernas como la de "lo puro", abre paso a una categoría que la contemporaneidad ha puesto en valor y ha explotado y explorado: la de lo "contaminado" -por lo tanto, ambiguo- como posibilidad.

Pensando en clave genealógica los devenires del concepto de arte y las prácticas estéticas del siglo XX, sostenemos que, de no haber mediado las aperturas disciplinares que surgieron de las iniciativas del movimiento dadaísta tendientes a «desnudar todas las maquinarias del arte» (Brea, 2003, p. 7), sumadas a los aportes conceptuales que Walter Benjamin [1936] (2003) agudamente sistematizó en *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica*, no podría pensarse a las estéticas contemporáneas: ni obra como dispositivo, ni postproducción ni estética relacional ni tantas otras aperturas serían pensables sin remitirnos a la efervescencia teórica y las praxis artísticas de las primeras décadas del siglo XX. En su introducción a la edición latinoamericana del libro de Benjamin, escrito en 1936, Bolívar Echeverría (2003) señala que, en oposición al pensamiento hegeliano, «(...) para Benjamin el arte sólo empieza a ser tal una vez que se emancipa de su aura metafísica» (p. 14). Más adelante, podemos leer la definición de aura en palabras del propio Benjamin, en la Tesis IV: «¿Qué es propiamente el aura? Un entretreído muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar» (2003, p. 47). Tanto la desaturación, producto de la reproducibilidad técnica que condujo a la problematización del concepto de "original", como la desacralización, producto de los gestos dadaístas que puso en tensión el concepto mismo de "obra", constituyeron las condiciones de posibilidad que permiten pensar a las obras-del-arte (Wajcman, 2001). Estas obras-del-arte ponen en cuestión las imposiciones autonómicas, culturales o rituales, que las enajenaban de sus atravesamientos socio políticos y las aislaban de la vida con el pretexto de una autonomía negada a la visibilización de las problemáticas sociales o la excusa de una sacralidad cuya integridad categorial dependía de la lejanía y la intocabilidad.

Hasta aquí hemos repasado brevemente el concepto euro moderno de Arte y de su puesta en crisis durante el siglo XX. Coherente con una serie de cambios producidos en otros territorios (filosóficos, sociales, tecnológicos), en el campo del arte también se produjeron tensiones que dieron paso al surgimiento de lo contemporáneo. Siguiendo a los autores analizados, el arte contemporáneo no se manifiesta de forma cerrada y unívoca, sino que aparece de forma gradual, a veces difusa, coexistiendo incluso con el paradigma moderno y manifestándose en forma de síntomas y gestos. De estas tensiones, polémicas y contestaciones surgieron unas aperturas disciplinares (cruces, diálogos y nuevas prácticas)

que ampliaron las posibilidades del arte para intervenir en lo real en tanto ensancharon el horizonte de lo pensable (y por extensión, de lo posible) e inauguraron nuevas prácticas. Esta es la base de sustento para iniciativas como la de Women on Waves, que habitan y ponen en acto las propuestas de la contemporaneidad.

Habiendo trazado un panorama general del surgimiento del arte contemporáneo y las líneas de acción que habilita, en el siguiente apartado profundizaremos en las que son, acaso, las prácticas artísticas más características de la contemporaneidad, en torno a las cuales se materializan las campañas Women on Waves: instalación y performance. Seguidamente vamos a elaborar una caracterización de lo relacional y la postproducción en tanto categorías estéticas en las cuales se enmarca nuestro caso de estudio.

3.3 Repertorios de la contemporaneidad en el arte

En este apartado desarrollaremos un repaso por dos prácticas características del arte contemporáneo (instalación y performance), y nos dedicaremos luego a recuperar las definiciones de las estéticas de postproducción y relacional. Estas modalidades del arte contemporáneo constituyen el entramado operativo y categorial en el que se ubica Women on Waves, por lo cual son relevantes a fin de analizar nuestro caso de estudio.

3.3.a Lo situacional y lo transitorio: instalación y performance

Tal como adelantamos, en estas líneas ahondaremos en las categorías instalación y performance, su relación con el espacio y el tiempo y su potencial transformador. Las acciones de Women on Waves tomaron forma mediante estas modalidades del arte contemporáneo, que invitan a prefigurar mundos posibles y tensionan los esquemas perceptivos de quienes, involucrados en el devenir de la obra, ya no pueden llamarse espectadores sino más bien participantes o coautores.

Si bien tanto la instalación como la performance tienen -como casi todos los fenómenos del arte- sus precuelas en épocas pretéritas, se constituyeron como modos diferenciados de práctica artística durante las décadas del sesenta y el setenta.

Según Silvia Valesini (2014) la instalación es una forma escultórica expandida que prescinde del pedestal y se imbrica con el espacio del espectador (p. 109). La instalación es una práctica vinculada a la espacialidad y a la relación entre el espacio y el espectador que lo recorre y a cómo, en definitiva, es a partir de esa relación que la obra toma su forma final. Esta cualidad contingente y mutable habla del carácter contemporáneo de la instalación como forma artística que escapa de las categorías fijas y, en alguna medida, contribuye a la

desacralización de la obra como cosa cerrada, terminada e intocable. En su artículo *Del minimalismo a la instalación*, Valesini (2014) analiza la constitución de la instalación como una práctica de la contemporaneidad en la cual la obra se desplaza del lugar de objeto inerte para conformar una «presencia» en el espacio que se torna «indisociable de la experiencia del espectador» (p. 111). La concepción de obra como existencia activa que incide en la experiencia de quien la visita (a la vez que, recíprocamente, es modelada por esa visita), tiene directa relación con la obra instalación-clínica de *Women on Waves*, y su incidencia en la vida de las personas que subieron al barco en busca de su derecho al aborto. Por extensión, impactó también en la experiencia de todas las personas que se movilizaron para acceder pero no pudieron hacerlo y, ampliando el horizonte de sentido, modeló también la experiencia vital de las activistas que se movilizaron para trasladar una obra que, en definitiva, encierra la posibilidad de acceder a un derecho (ver Figuras 13 y 14). Tanto la instalación (material) como el derecho negado (intangibile) se conforman como epicentro, piedra fundamental a partir de la cual se despliegan acciones, se desarrollan infraestructuras, se gestionan legalidades, se producen articulaciones políticas, se generan tensiones y, también, se extienden prácticas performáticas.

La instalación interviene en el espacio, modificándolo, y a la vez es modificada por el recorrido del espectador que la transita/ transita el espacio, lo cual incorpora el elemento temporal hasta entonces ontológicamente ajeno a las artes visuales/espaciales. De la combinación de espacialidad y temporalidad se desprende el carácter *situacional* de la instalación, en la que «los objetos intervienen material y concretamente en el espacio del espectador» (Valesini, 2014, p. 112). Con la instalación, el espacio en el que se despliega la obra deviene escena, produciéndose una relación de correspondencia entre el sitio de emplazamiento y la manera en la que la obra modifica (o mejor, densifica) el espacio que la contiene, y el modo en que ese espacio se percibe. La posibilidad de intervención espontánea del espectador en la constitución de la obra involucra un elemento de variabilidad que también es externo a unas disciplinas hasta entonces ancladas en la inmutabilidad objetual. Al hojaldre de significantes co-constitutivos de la instalación de *Women on Waves*, se suma su singular emplazamiento naval, que desafía no sólo a la legalidad (y sus límites) sino también al mandato de inmovilidad tradicionalmente asociado con las obras vinculadas con lo arquitectónico. En definitiva, se configura una constelación espacial y semiótica que involucra a la instalación clínica-container, el sitio-barco y la estrategia activista feminista que apostó a movilizar sentidos para transformar la realidad.

En *Women on Waves* la práctica artística instalativa se imbrica indisolublemente con lo performático, completando un arco que articula lo ambiental (en sentido amplio, en tanto área que excede lo meramente espacial para involucrar también contexto, situación y evento). En

este sentido, así como la clínica-instalación representa la condición de posibilidad para materializar un derecho, la performance es la puesta en acto del discurso, una práctica que se despliega en el tiempo y que, siguiendo a J. L. Austin ([1955], citado por Hang & Muñoz, 2019) porta la característica dual de ser constitutiva de la realidad y, a la vez, de crearla. Peggy Phelan (2003) señala que la performance sólo vive en el presente, pues su Ser se realiza en su desaparición, lo cual la convierte, en términos ontológicos, en “no-reproductiva”¹² (p.147). Según la autora, la performance se desplaza desde la visibilidad a la memoria, espacio exento de regulaciones y control, lo cual contribuye a dar cuenta de su potencia a la hora de problematizar narrativas y su estrecho vínculo con las discursividades explícitamente políticas. En sus palabras: «Cambiar lo que una no tiene por lo que una desea (y por lo tanto no tiene) nos ubica en el reino de lo negativo y en la posibilidad de lo que Feldman llama “negatividad radical” (...) la performance busca una clase de eficacia física y política, es decir, la performance reclama para sí el Real-imposible» (p. 165). Es en este sentido que ubicamos a la práctica activista de Women on Waves en el terreno de la performance, puesto que activa -hiperbólicamente, dada la magnitud simbólica y material de su despliegue- el discurso político, el reclamo por el derecho negado y la voluntad transformadora. Pero además actualiza (en el sentido de poner en acto) la realidad deseada. Esta dualidad también hace a la condición contemporánea de la obra y a su relación con el tiempo, puesto que habita con comodidad lo simultáneo y pone en tensión las temporalidades presente - futuro y las condiciones reales versus las posibles. En Women on Waves la performance es una totalidad inseparable del activismo y la política, que atraviesa la vida de la organización desde el comienzo de cada viaje. Las campañas no son una sumatoria de acciones aisladas, sino una puesta en acto continua, que desafía instituciones, genera significados y transforma la realidad. No se trata de hacer una representación o un comentario acerca del problema del aborto, sino de crear una nueva realidad geopolítica.

En el prólogo de su libro *El tiempo es lo único que tenemos* (2019), Bárbara Hang y Agustina Muñoz sostienen que las artes performativas son un fenómeno «radicalmente contemporáneo» cuyo sujeto es el cuerpo, en tanto construcción discursiva «sujeta a la época en la que se construye, que trae consigo la posibilidad contestar a su propio contexto» (p. 12). La metodología de acción directa por la que opta Women on Waves se vincula precisamente con la voluntad política contestataria, que encuentra su canal de expresión en la performance que comienza desde el momento mismo en que zarpa el barco y tiene su punto cúlmine en la radical situación de desafiar las regulaciones nacionales amparándose, irónicamente, en los marcos regulatorios internacionales, tensionando a la propia legalidad y

¹² *Nonreproductive*, en el original.

poniendo en juego la corporalidad -de activistas, de personas que deciden abortar- que performatean su propia discursividad.

Tanto performance como instalación son prácticas del arte que se afirman en la disolución contemporánea de las fronteras disciplinares y contribuyen a volver a imbricar al arte en el espacio vital (del público, de la vida social, del paisaje, de la calle, del activismo político). Carentes de forma final cerrada, se ven modificadas por la intervención de quienes interactúan con y en ellas. Tal como venimos relevando, la performance como disciplina contemporánea está frecuentemente vinculada con lo transformador, con la vocación de provocar cambios, ya sea a nivel macro político (social) o micro político (en la singularidad de la subjetividad expectante/participante). En algunas ocasiones, esa apuesta por incidir en lo real se concreta en lo inmediato del tiempo efímero que ocupa la práctica performática, en la desestabilización perceptiva, sensorial y/o emocional que se produce en el público (ver Figura 15).

Profundizando en esta idea, el profesor Richard Schenker (2000) sostiene que lo performático como categoría teórica implica tensionar la distinción entre lo aparente y lo real. Es en esta tensión donde se encuentra el epicentro de la sacudida perceptual que provoca la performance de *Women on Waves*, que contribuye a desestabilizar la noción de verdad como categoría fija y cierta a partir del gesto contemporáneo que se aleja de lo contemplativo-pasivo y materializa, siquiera de forma transitoria, la “promesa de cambio” que, como vimos en el apartado anterior, Badiou (2013) le atribuye arte. Otras veces, la potencia transformadora de la performance se despliega en el tiempo diferido del cambio social y político. En estos casos, como ocurre con nuestro caso de estudio, la performance forma parte de un entramado más amplio de acciones tendientes a provocar reacciones, a visibilizar problemáticas, a prefigurar la realidad deseada. Sostenemos que en *WoW* se produce un solapamiento absoluto entre arte y militancia, generándose un fenómeno multidimensional donde la acción directa y la performance son inseparables e incluso indistinguibles, fenómeno a partir del cual se genera una red de significados sociopolítico-culturales en la que el arte está intrínsecamente implicado en la vida y el contexto.

Este recorrido por los conceptos de instalación y performance, prácticas contemporáneas por excelencia, permite dar cuenta de la estrecha relación de *Women on Waves* con las operatorias del arte contemporáneo. Esta relación se expresa en la realización instalativa de la clínica, escultura móvil que interviene en el plano espacial, emplazada en el sitio específico del barco que dialoga semióticamente con su esencia formal de container, y que modifica -a la vez que se ve modificada- la percepción de lo real-posible de quienes la habitan, la transitan y la visitan. Relevamos también cómo la performance, modalidad del arte contemporáneo ligada a la discursividad corporal que se despliega en el tiempo, efímera en su materialización

pero perdurable en sus efectos memorísticos, aparece con toda fuerza en nuestro caso de estudio en tanto contiene y enmarca cada una de las acciones (campañas), desde el despliegue visual y narrativo hasta la apuesta transformadora de prefigurar las condiciones de existencia que se reclaman.

3.3.b Estética de postproducción y estética relacional en Women on Waves

A continuación, traemos los conceptos de postproducción y estética relacional, ambos desarrollados por Nicolas Bourriaud ([1998] 2008; [2001] 2009), en tanto categorías conceptuales que nos permitirán analizar el fenómeno de Women on Waves en relación con su filiación estética. En este apartado trazaremos una definición de estas categorías articuladas con nuestra argumentación en torno a su pertinencia conceptual.

El teórico y curador Nicolas Bourriaud [2001] (2009) conceptualiza a la postproducción como una categoría estética mediante la cual los artistas «interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles» (p. 7). Esta vertiente estética realiza su producción recurriendo a la alusión directa a objetos culturales «ya informados por otros», seleccionados y recontextualizados (Bourriaud, [2001] 2009, p. 8). Resulta interesante recuperar las acciones de “reinterpretar” y “utilizar productos culturales disponibles”, en tanto precisamente esa es la operación fundante que Rebecca Gomperts realiza al tomar el entramado legal (producto cultural disponible y previamente informado), reinterpretarlo y, a partir de ese material, generar una producción (sus campañas) que se materializa en la combinación de instalación y performance. A partir de esa revisita original y del gesto contemporáneo post-productivo de reinterpretar lo preexistente ensayando combinaciones que hacen lugar a nuevos sentidos, se genera un “remix conceptual” -para ponerlo en términos bien propios de la estética de postproducción- que da paso a toda la obra propiamente dicha. Por ello, esta categoría aporta un marco que resulta útil para leer este caso en clave estética.

Siguiendo a Bourriaud [2001] (2009), entre las tipologías en las que se despliega la estética de la postproducción se cuentan la reprogramación de obras existentes; el habitar estilos y formas historizadas; hacer uso de las imágenes; utilizar a la sociedad como un repertorio de formas e investir la moda, los medios masivos (2009, p. 09 y ss.). En relación con lo expuesto en el párrafo anterior, para nuestro análisis resultarán pertinentes los conceptos de reprogramación y el «habitar estilos y formas historizadas» (p. 10), puesto que estas acciones implican apropiarse de unas determinadas formas, poéticas, prácticas, estilos y materialidades consagradas por el canon y la historia, para reconfigurarlas y ponerlas al servicio de nuevos enunciados. Una operatoria del arte contemporáneo que consiste «en lugar de prosternarse antes las obras del pasado, servirse de ellas» (Bourriaud, 2009, p. 123).

Volviendo a nuestra argumentación, existe un paralelismo entre este concepto y lo que Women on Waves hizo cuando, en lugar de someterse a las regulaciones, la utilizó a favor de su convicción política. Este gesto de apropiación es típicamente contemporáneo pues, como se ha expuesto al inicio de este capítulo, el arte contemporáneo no busca negar el pasado, sino que se adueña de lo preexistente como insumo para articular su propia discursividad. Esto (la apropiación) constituye según Bourriaud [2001] (2009) el «primer estadio de la posproducción» (p. 24), mediante el cual los artistas toman una discursividad (en nuestro caso legal, pero también estética -la clínica devenida escultura, el reclamo político devenido performance) y la despliegan en otro contexto, creando un repertorio de obras que se ponen a circular en ámbitos que les son esencialmente ajenos.

Como mencionamos al principio de este apartado, existe otra categoría que contribuye a conceptualizar estéticamente la experiencia de Women on Waves: se trata de la estética relacional. Si la postproducción es una categoría utilizada para demarcar unas ciertas operatorias, la estética relacional alude más bien a la sensibilidad que se moviliza a partir de los intercambios sociales en torno a un hecho artístico, de ahí que sea relevante para el desarrollo de esta tesis y pertinente en el marco de nuestro caso de estudio. El concepto de estética relacional, también acuñado por Nicolas Bourriaud [1998] (2008), involucra la afirmación de que la obra de arte puede «consistir en un dispositivo formal que genera relaciones entre personas» (p. 35).

Entendida en este marco, la obra de arte contemporánea se corre de la condición de producto terminado, encerrado en sí mismo y dado a la contemplación y en cambio adopta «como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado» (Bourriaud, 2008, p. 13). Es decir, la obra se transforma en un disparador a partir del cual se genera una red de intercambios que contribuyen al borramiento de los límites entre productor y espectador, dando paso a una dimensión en la que «el encuentro con la obra genera un momento, más que un espacio» (Bourriaud, 2008, p. 72). De espacio por recorrer a duración por experimentar (Bourriaud, 2008), la estética relacional plantea que no sólo el sentido, sino la obra misma se configura a partir de las redes de intercambio. De este modo, la obra de arte deviene hecho artístico, producto de la colectividad que toma su forma a partir de la impredecibilidad orgánica de los encuentros, acciones, cercanía y reacciones humanas. En definitiva, la obra no es objeto sino ocurrencia, y esta es precisamente la característica de Women on Waves. Sus campañas no fueron una cosa cerrada y predefinida, sino que se configuraron a partir de una serie de intercambios y se desarrollaron atravesadas por numerosos factores (humanos y políticos) más espontáneos que previsibles, que modelaron su forma y su resultado. La red de participantes que intervinieron en las campañas conllevó articulaciones políticas,

organización feminista, iniciativas activistas y el acercamiento de cientos de personas que encontraron en esta propuesta la posibilidad de acceder a un derecho negado. La piedra de toque que hizo posible todo el despliegue relacional de las campañas de Women on Waves fue la voluntad de participar. Coincidentemente, en su análisis acerca del arte activista, Camilla Reuter (2015) afirma que «la participación como medio del arte está en continuo intercambio con otras disciplinas. Nos muestra un interés integral por el arte para establecer relaciones con ámbitos de la ética y la política, así como con la pedagogía y los estudios sociales» (p. 24).¹³ Todos los actores intervinientes conformaron una constelación relacional dinámica que se vio impactada por factores externos altamente volátiles (tales como la reacción de las autoridades gubernamentales y los grupos políticos anti-derechos). A partir del complejo entramado que tejió Women on Waves se activaron redes de intercambio que posibilitaron la construcción de nuevos sentidos en torno a una problemática que reclamaba visibilidad.

Acorde a la propuesta de la estética relacional, la producción de sentidos movilizadora por las campañas no requirió de la intervención de un artista-autor que monopolizara las derivas de esas acciones, sino que, tal lo señalado en el apartado anterior, coincide con la premisa de que el arte contemporáneo habilita a que cualquier persona pueda ser artista, en este caso por el hecho de participar. En un doble movimiento, se tensiona la categoría de autor a la vez que la noción de “público” se desplaza a la de “participante” (por extensión, coautor) o, al decir de Silvio Lang (2019), «artista no autopercebible» (p. 113). Vinculada con la performance en más de un sentido, la estética relacional implica tanto lo impermanente (del intercambio entre participantes) como lo imprevisible (de sus resultados).

En síntesis, como expusimos a lo largo de este capítulo, es pertinente enmarcar a Women on Waves como un hecho del arte contemporáneo. Dimos cuenta de cómo, a lo largo del siglo pasado, se produjeron una serie de síntomas, gestos y aperturas fuertemente orientadas a la conciencia del presente que pusieron en tensión los grandes relatos cerrados de la modernidad (Verdad, Historia, Arte). Estas rupturas con el paradigma moderno contribuyeron a recomponer el vínculo entre arte y vida recuperando la potencia transformadora del arte en su articulación con la política, para incidir en la experiencia vital cotidiana y la percepción de lo real, lo posible y lo pensable. También, desarrollamos cómo a partir de estas movilizaciones el arte contemporáneo habilitó la emergencia de unas líneas de acción profundamente afines al activismo feminista de acción directa, tanto metodológica como conceptualmente. En referencia a lo metodológico, la pertinencia de las operatorias propias del arte contemporáneo

¹³ «Participation as a means of art is in continuous exchange with other disciplines. It shows us an integral interest in art to form relationships with spheres of ethics and politics, as well as pedagogy and social studies» (Reuter, 2015, p. 24). Traducción de la autora de la tesis.

a la hora de desplegar acciones políticas resulta incontestable al repasar nuestro caso de estudio. En cuanto al marco conceptual, la estética de la postproducción resulta epocal y nocionalmente adecuada para pensar nuestro caso de estudio en tanto parte de la premisa de que existe una vertiente del arte contemporáneo cuyas producciones emergen de la recombinación de elementos culturales disponibles. La estética relacional aporta eficacia explicativa para contextualizar categorialmente los intercambios y las movilizaciones catalizadas por las acciones performáticas de Women on Waves, tanto en vínculo con los *workshops* y conferencias desarrollados cuando el barco atracaba en los puertos de los países destino, como de las intervenciones activistas en torno a la llegada el barco con participación de colectivas locales.

Habida cuenta de lo antedicho, en el siguiente capítulo se describen y analizan cuatro experiencias que, en sintonía con lo producido por Women on Waves, articulan lo artístico con la acción directa feminista y que hacen parte (antes o después, según el caso) del contexto en el que se inscribe Women on Waves.

Capítulo 4. Arte contemporáneo y acción directa: experiencias feministas

En este capítulo repasaremos cuatro experiencias artísticas que ponen en articulación al arte contemporáneo con el activismo feminista de acción directa, tanto en sus operatorias como en su vocación por transformar la realidad y ampliar el acceso a derechos. Este recorrido tiene por finalidad dar cuenta de que la experiencia de Women on Waves no ocurrió en el vacío, sino que dialoga con otras, previas y posteriores, que contribuyen a consolidar el vínculo entre arte contemporáneo y feminismo. A tal fin, recorreremos las experiencias de la artista cubana Ana Mendieta y de las colectivas Guerrilla Girls (Estados Unidos), Pussy Riot (Rusia) y Nosotras Proponemos (Argentina).

Los encuentros y las tensiones entre arte y política son un tema largamente visitado. Si bien de forma relativamente reciente la perspectiva de género comenzó a atravesar muchas producciones al respecto, hay todavía mucho para decir acerca de los aportes singularísimos de los feminismos en el arte contemporáneo, y viceversa. Women on Waves es una de las experiencias estético-políticas que dan cuenta de ello. En el ámbito de las artes visuales se han realizado a lo largo de los siglos variadas obras que operan como comentarios y denuncias de la situación de opresión de las mujeres en la sociedad. Para citar sólo algunos ejemplos ya conocidos dentro de las artes visuales se suele nombrar a Artemisia Gentileschi,¹⁴ Rosa Bonheur,¹⁵ Frida Kahlo.¹⁶

¹⁴ Artemisia Gentileschi (Roma, 1593-1653), es señalada por algunos autores como la primera pintora feminista de la historia (Salas, 2019, p. 113). Desarrolló su obra en el contexto epocal de Barroco, específicamente en su vertiente tenebrista propia de la tradición *caravaggiesca* caracterizada por los violentos claroscuros y la teatralidad. A temprana edad, luego de haber sufrido una violación y ser casada con un pintor florentino, fue la primera mujer en ser admitida en la academia de Dibujo de Florencia. La violación sufrida a sus 18 años impactó no sólo en su subjetividad sino también en su método pictórico, su temática y su iconografía, «donde la mujer destacará por su heroicidad y valentía hacia el sometimiento y dominio masculino» (Salas, 2019, p. 115). Sin embargo, cabe destacar que tanto antes como después del suceso sus obras reflejan y denuncian (siquiera simbólicamente) las duras condiciones de vida de las mujeres de su época y la desigualdad de oportunidades, reclamando «el reconocimiento y la equiparación social de la mujer con el hombre» (Salas, 2019, p. 124).

¹⁵ Rosa Bonheur (Francia, 1822-1899) fue una pintora que logró una cierta notoriedad en vida a partir de sus pinturas de animales. Se trató de un caso poco común, no sólo por su éxito comercial y porque pudo dedicarse profesionalmente al arte en una época en que pocas mujeres podían acceder, sino también por su lesbianismo indisimulado (convivió con su pareja Natalia Micas durante más de cuarenta años en una unión de hecho que fue la primera en Francia en ser legalmente reconocida post-mortem) (Tanzi, 2014). Además, la artista gestionó y obtuvo un permiso para travestirse, que debía renovar periódicamente, lo cual «fue interpretado como una forma de romper las limitaciones de las mujeres artistas para adentrarse en espacios tradicionalmente reservados a los hombres» (Tanzi, 2014, p. 12). Según Gretchen van Syke (1998), la lucha sostenida de Rosa Bonheur por acceder a roles tradicionalmente masculinos fue expresión de sus deseos de autoafirmación frente a una sociedad que sistemáticamente limitaba las oportunidades para las artistas mujeres.

¹⁶ Frida Kahlo (1907- 1954), artista mexicana «ejemplo de disidencia moral y política, creadora de simbologías terrestres y fisiológicas» (Monsiváis, 2008, p. 14) reconocida por su obra pictórica

Desde la historiografía crítica del arte hubo iniciativas que buscaron poner de relevancia la imposibilidad que tuvieron las mujeres a lo largo de la historia para acceder a «las condiciones necesarias para crear arte» (Nochlin, [1971] 2001, p. 288). Esta concepción teórica contribuyó radicalmente al abordaje de la nula representación femenina en el corpus de obras que la historiografía tradicional del arte presenta como paradigmáticas de los distintos momentos históricos, aportando a desnaturalizar concepciones como la genialidad, el talento innato y una supuesta "facilidad natural" de los varones para desarrollarse en el ámbito del arte, narrativas todas que contribuyen a perpetuar las condiciones de desigualdad representativa en términos de género en los circuitos de producción y consumo de Arte.

Las aperturas disciplinares y procedimentales contemporáneas que hicieron eclosión durante las décadas del sesenta y el setenta, combinadas con la avanzada de los feminismos radical, negro y *queer* en los ochenta, dieron pie a que lo que hasta entonces eran comentarios o denuncias se radicalizaran y devinieran acciones, muchas veces involucrando a los cuerpos como soporte o vehículo para la construcción de sentidos. Esta tendencia, que creció y se desarrolló hasta la actualidad, siempre hizo uso de los circuitos de visibilidad que tuvo a su alcance, desde la crítica y la disputa por los espacios institucionales hasta el espacio público y la ocupación y resignificación de los circuitos marginales a los que históricamente se ha relegado a las identidades feminizadas. En esta historia de tránsito por las periferias de lo hegemónico se inscribe, con la masificación de internet a partir de la década del noventa, la incorporación de unas nuevas posibilidades de enunciación y visibilidad: la que habilitan las redes virtuales, ámbito que en virtud de su fundamental ausencia de fronteras se configura como un espacio privilegiado para la movilización de alteridades discursivas. En este sentido, en su análisis de la experiencia de Nosotras Proponemos, Noelia Zussa (2019) sostiene que «el movimiento de mujeres como práctica artística vanguardista y su intervención activa en el mundo virtual y espacio público [conforman dos] ejes vertebrales constitutivos del arte contemporáneo» (p. 1). En este trabajo de investigación la autora pone en diálogo al arte contemporáneo, el movimiento de mujeres y los ámbitos de circulación virtual y espacio público (2019, p. 3).

compleja y vasta que reúne elementos surrealistas, de vanguardia y de un incipiente realismo mágico expresado en su uso del color y en la incorporación en sus cuadros de elementos iconográficos (vegetales, animales y ornamentales) de fuertes reminiscencias latinoamericanistas. Su subordinación a la figura de Diego Rivera contrastó con su emancipación artística y política. Más allá de su relación con el pintor, su biografía abarca un accidente que le costó enormes dolores y postraciones, romances con Trotsky, con Chavela Vargas y con otras mujeres, un corpus de obra en el cual destacan sus autorretratos profundamente autorreflexivos, "examen de sí misma que es absolución y condena" (Monsiváis, 2008, p.13) y, post mortem, un proceso de iconización feroz y constante que incluye desde *merchandising* hasta reivindicaciones feministas, películas de Hollywood y la adoración de figuras pop como Madonna, en lo que Carlos Monsiváis denomina "fridomanía". Con una clara conciencia de lo performativo, en sus apariciones públicas Frida Kahlo realizaba lo que Alfonso De Toro (2008) denomina "escenificaciones públicas" con constituían «una especie de automitificación y automistificación» con referentes visuales en las culturas precolombinas (p. 109)

En base a lo expuesto anteriormente, podemos afirmar que Women on Waves no es una experiencia aislada, sino que, por el contrario, se inscribe en una densa constelación de relaciones y contestaciones que la preceden y la continúan. Recorreremos a continuación cuatro experiencias que, más allá de su singular contexto sociopolítico y epocal, funcionan como ejemplo de estas continuidades y diálogos. Ana Mendieta, cuya obra repasaremos en el próximo apartado, abrió el camino añadiendo densidad política a la acción performática y genera muy tempranamente un espacio de enunciación en donde se problematiza el mandato binario heteronormativo. Guerrilla Girls opta por el anonimato desindividualizante que desafía las lógicas de protagonismo y referencialidad propias de un ámbito en el cual la autoría constituye un valor que en muchos casos se antepone a la obra, y utiliza la intervención de los espacios públicos como táctica para poner en tensión las políticas institucionales de mostración de artistas. En este marco, retoma el reclamo por el esclarecimiento de la muerte de Ana Mendieta en ocasión del espacio expositivo brindado a su expareja y presunto asesino.

En Rusia, las activistas performers de Pussy Riot se calzan los balaclavas y se hacen eco de la opción por el anonimato (y la consiguiente contestación al culto por lo autoral) iniciada décadas antes por Guerrilla Girls. Con la provocación como objetivo y la disruptividad como sello, realizan una serie de performances de estética punk en las locaciones más polémicas de la Rusia de Putin con el objetivo político de denunciar los excesos del régimen. En las performances de Pussy Riot, la acción política feminista echa mano a la fealdad intencional y estridente del punk (cuyo objetivo es sacudir el adormecimiento al que nos conduce la banalización estética de la existencia) y la hace confluír con la metodología de la provocación revulsiva de las veladas dadaístas, que buscaban escandalizar como método para romper con el corsé de la moralina hipócrita de la burguesía ascendente de principios de siglo. Treinta años después de las primeras acciones de Guerrilla Girls, el colectivo argentino Nosotras Proponemos retoma la vocación contestataria al desafiar, desde la situacionalidad local y en el marco de la potencia singularísima de la marea verde latinoamericana, a las políticas de la institucionalidad de las artes que restringen solapada o explícitamente el acceso de artistas mujeres a circuitos expositivos y muestras permanentes. Con este fin y contenidas en el marco amplio y colectivo del primer Paro Internacional de Mujeres, publican su manifiesto y realizan intervenciones en ámbitos museales, galerías y el espacio público, participando además de marchas y manifestaciones feministas con instalaciones y obras performáticas colectivas.

Proponemos en este capítulo un recorrido que tiene por finalidad ejemplificar la vocación feminista por lo móvil, los vaivenes que implican la posibilidad de rastrear ecos, citar y retomar experiencias pretéritas, acudir a préstamos entre acciones cercanas o ajenas (epocal y geográficamente), habilitando la emergencia de continuidades en iniciativas político-estéticas

diversas y situadas. *Women on Waves* se ubica en ese denso entramado de feminismos y artes en virtud de su filiación genealógica con los movimientos de provisión de aborto de las décadas del sesenta y setenta. Su propuesta se despliega acaballada en una serie de operatorias que apuestan a la instalación y la performance como vehículo para desplegar todo el potencial simbólico de sus acciones. En efecto, las diversas estrategias que *Women on Waves* pone en juego parten de la ocupación de espacios que, aunque públicos, están política y legalmente vedados. Se echa mano además a la eficacia retórica de la “gesta amazónica” en la que un grupo de mujeres se enfrentan a poderes que se escudan en una ridícula (por desproporcionada) parafernalia bélico-viril, poniendo finalmente en juego los múltiples sentidos que se movilizan a partir de la constelación semiótica que vincula barco, libertad y derechos.

A continuación, como se anticipó, se desarrollan los cuatro casos: Ana Mendieta, *Guerrilla Girls*, *Pussy Riot* y *Nosotras Proponemos*.

4.1 Ana Mendieta

Un ejemplo temprano de la puesta en diálogo y en acción de la relación cuerpo-arte-política fue Ana Mendieta, artista cubana que produjo su obra en Estados Unidos durante la década del setenta. Según Aurora Obregón (2015) «sus primeras obras –de 1972 a 1975– estuvieron marcadas por el feminismo y la preocupación hacia las mujeres. Fue una de las primeras artistas en experimentar el arte corporal o *body art*, el *land art* o arte terrestre y la performance» (párr. 10). En pleno auge de la monumentalidad avasallante de las obras de *land art* de artistas -mayoritariamente hombres blancos- que realizaban intervenciones masivas en los terrenos en los que desarrollaban sus obras, incluyendo movimientos de toneladas de tierra o materiales y alteraciones topográficas, Mendieta se decantó por el intimismo, expresado en lo delicado y frágil de sus instalaciones *land art*. Su trabajo fue absolutamente disruptivo por lo comprometido de sus intervenciones performáticas, que involucraron siempre poner su cuerpo -femenino- en juego (incluida la utilización de su propia sangre) así como la visibilización de su condición de migrante, dando cuenta de los múltiples atravesamientos identitarios que configuran otras tantas dimensiones de opresión.

En efecto, en su obra *Trasplante de vello facial* (1972), Mendieta cuestiona la binariedad de las identidades de género y el carácter opresivo de los cánones de belleza, antes incluso de que estas problemáticas formasen parte de las agendas feministas (ver Figura 16). En esta fotoperformance la artista utiliza una vez más su propio cuerpo como soporte. Mendieta documentó el proceso en el que le cortó el bigote y la barba a un amigo y los fue pegando en

su cara. Así, explora los procesos de disolución y desintegración de identidades sexuales, desde un posicionamiento reflexivo y problematizador que no sólo comenta, sino que interpela a quien especta. Esta obra tensiona y problematiza la construcción de la identidad de género aludiendo al carácter performativo de los roles y la emergencia de lo trans como una posibilidad más en este universo de categorías arbitrarias. La decisión de utilizar su cuerpo como soporte e insumo para esta obra implica posicionarse desde una concepción que entiende que «la modificación corporal forma parte de nuestra vida cotidiana» (Missé; 2013, p. 58) y consiguientemente eludir la normatividad asignada a partir del esencialismo biologicista. Mediante el gesto contemporáneo, Mendieta propone desmontar el aparato social que impone a la binariedad como única posibilidad, producto de modelos hegemónicos que excluyen y ocuyen a las identidades que escapan al repertorio clasificatorio de la cis-heteronorma.

En síntesis, Ana Mendieta es un ejemplo de cómo las obras-del-arte, entendidas en su condición situada, están lejos de ser ecos pasivos del contexto social que las aloja. Por el contrario, son ellas quienes -desde su situacionalidad- generan cambios y prefiguran o participan de la emergencia de movimientos políticos (como el de la interseccionalidad). En definitiva, intervienen sobre la realidad y contribuyen a transformarla: «no son resultado de un contexto que les da sentido, no son un reflejo: ellas mismas crean contextos» (Giunta, 2014, p. 21). A continuación, se desarrolla el caso de Guerrilla Girls, cuyo vínculo con Ana Mendieta se manifestó tempranamente.

4.2 Guerrilla Girls

Guerrilla Girls es un grupo de artistas activistas feministas antirracistas que se formó en Nueva York, en 1985, con el objetivo de denunciar el sexismo y la corrupción en el mundo del arte, el cine y la cultura pop. Sus miembros son anónimas, se presentan con seudónimos (toman los nombres de artistas muertas) y en todas sus acciones públicas utilizan máscaras de gorilas para mantener el anonimato (ver Figura 17). Sus intervenciones ocurren en el espacio público, ya sean calles, museos u otras instituciones culturales. Su principal recurso retórico es la ironía, el medio más utilizado para vehicular sus denuncias es la gráfica en la que combinan impresiones tipográficas y fotomontajes. Su metodología es la acción directa: a lo largo de sus 35 años de historia realizaron exhibiciones, pegatinas, intervenciones irrumpiendo en exhibiciones, videoinstalaciones sobre fachadas de instituciones culturales, publicaciones, conferencias, muestras de arte callejero y videoarte. Sin dudas, el soporte por excelencia de sus discursos es la producción de afiches que, puestos a circular por la vía

pública (sea en forma de pegatinas callejeras o como gigantografías en marquesinas enormes), irrumpen en la dinámica comunicacional de las calles con un mensaje socialmente problematizador.

La mencionada política comunicacional busca disputar sentidos en el espacio público y ello no es casual. En palabras de Umberto Eco (1987) «la calle me provee de un canal a lo largo del cual puedo hacer viajar cualquier comunicación» (s. p.). Como dijimos anteriormente, las Guerrilla Girls explotaron el recurso de la intervención comunicacional en el espacio público (gráfica, performática, instalativa) a lo largo de toda su carrera. Según la Prof. Matilde Oliden (2023) ésta es una opción por la «técnica de la guerrilla de comunicación [que se basa en] formas no convencionales de comunicación que incluyen prácticas de subversión política que pretenden visibilizar las prácticas de dominación en las sociedades contemporáneas» (p. 2). La guerrilla que da nombre a Guerrilla Girls puede entonces entenderse como la guerrilla comunicacional que busca problematizar, provocar, sacudir al público reintroduciendo «una dimensión crítica en la recepción pasiva» (Eco, 1987, s. p.).

Debido a su temprana inclusión de la perspectiva interseccional, su despliegue de acciones e intervenciones colectivas, su apuesta por provocar a las instituciones hegemónicas e interpelar a la sociedad a través de la ironía -contestando, por añadidura, al estereotipo de las feministas amargadas carentes de sentido del humor- y sus formas estrictamente desindividualizadas de operar, Guerrilla Girls representa un antecedente ineludible para muchos de los movimientos activistas feministas (artísticos y no artísticos) surgidos luego de la década del ochenta. Su primera acción pública fue realizada en 1985, cuando se convocaron para protestar, con sus cabezas cubiertas por máscaras de gorilas, frente al MoMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York). Esa manifestación se produjo con motivo de la inauguración de una exhibición publicitada como de “los artistas más importantes de la época”, entre los que sólo se contaban 13 artistas mujeres de un total de 169 expositores. En esa ocasión realizaron una pegatina de afiches y *stickers*, recurso que utilizarían frecuentemente a lo largo de las décadas. La Guerrilla Girl “Frida Kahlo” (2020) -tal el seudónimo de una de las fundadoras del grupo- señala que las pegatinas se hacían estratégicamente en las inmediaciones de museos y galerías, buscando incomodar a un público específico: el consumidor de los circuitos del arte, cómodo y descomprometido en el rol de espectador acrítico. Para ello, buscaban generar un impacto fuerte a primera vista: «decíamos algo provocativo en el encabezado, y luego lo respaldábamos con estadísticas incontestables. Entonces, era muy difícil estar en desacuerdo con el titular» (Guerrilla Girls ‘Frida Kahlo’, 2020, 4m 53s).¹⁷ Los métodos que utilizaban para generar esas estadísticas eran sumamente artesanales dado

¹⁷ «We would say provocative things in the headline, and then back it up with incontrovertible statistics. So, it was really hard to disagree with the headline» (Guerrilla Girls ‘Frida Kahlo’, 2020, 4m53s). Traducción de la autora de la tesis.

que no había información disponible en los archivos de las instituciones, pues no era de interés público analizar la distribución de la representatividad en términos de género o raza. Además, lógicamente, no existía el recurso de internet en tanto modo democratizador de acceso a la información. En consecuencia, y de manera coherente con el compromiso físico y la ubicuidad que demandan las iniciativas de acción directa, Guerrilla Girls sumó la acción corporal a otra dimensión del activismo: la investigación en territorio, contando físicamente las obras expuestas en los museos y cuántas de ellas representaban desnudos femeninos, cuántas habían sido realizadas por artistas masculinos-blancos, qué porcentaje ocupaban las obras realizadas por artistas mujeres o LGTBTTIQ+, negras, etcétera.

En 1992, Guerrilla Girls participó de una acción de protesta en el museo Guggenheim de Nueva York cuando la institución, con motivo de su reapertura luego de obras de remodelación, inauguró una exposición de artistas de renombre entre los que se encontraba Carl André. André era la expareja de Ana Mendieta, contra quien ejerció violencia, y fue sospechado de haberla asesinado en 1985 cuando la artista cubana cayó del piso 34 del edificio donde vivían. A pesar de las sospechas y de sus antecedentes violentos, André fue absuelto en 1988. Cuando el Guggenheim reabrió sus puertas en el '92, Guerrilla Girls y el colectivo Women's Action Coalition (WAC), se sumaron a las 500 personas que se concentraron para manifestarse en contra de la casi nula representación de artistas mujeres en la muestra (sólo una, y ninguna negra). A ese reclamo se le sumó la denuncia por la inclusión de Carl André entre los expositores. Las activistas llevaron pancartas con la pregunta "¿Qué pasó con Ana Mendieta?". Un grupo logró entrar al museo y pegó sobre las obras fotocopias con la cara de Ana Mendieta. Además, las paredes se llenaron de pintadas preguntando «¿No estás aburridx de ver año tras año los mismos artistas hombres blancos?» (Obregón, 2015).

Las Guerrilla Girls, 39 años más tarde, siguen activas. Hubo, durante estas décadas, desprendimientos e iniciativas independientes que tomaron tanto el nombre como la metodología de este grupo, honrando la impronta horizontal de la política organizacional y su carácter fluido, producto —en gran medida— del compromiso con el anonimato. Ese anonimato, que tuvo origen en el temor a sufrir represalias laborales puesto que las integrantes del grupo eran y son artistas, curadoras y trabajadoras del ámbito del arte (rasgo que las emparenta distintivamente con la iniciativa argentina de Nosotras Proponemos), luego devino en un posicionamiento político. En efecto, el hecho de despersonalizar las acciones contribuye a que el foco esté puesto en los temas que se abordan y no en las individualidades que accionan. De esta manera, las activistas que realizaban las pegatinas por las noches podían mezclarse entre el público al día siguiente y comprobar que esas iniciativas servían, de hecho, para generar debates. En otras palabras, verificaban de primera mano el éxito de la acción directa a partir de la constatación de que, provocación mediante, los problemas

planteados se incorporaban a las discusiones, a la agenda pública. «Queríamos incomodar a todo el mundo, estar frente a ellos para que tuvieran que tener una opinión acerca de lo que estábamos diciendo» (Guerrilla Girls 'Frida Kahlo', 2014, 21m 52s). Luego de varias décadas de un activismo que incluye la producción de obra tanto como la producción de datos, con el fin de otorgar visibilidad y ampliar los espacios de enunciación en los circuitos hegemónicos del arte, las Guerrilla Girls (2020) sostienen que «es difícil entrar a un museo ahora y no pensar en quién está haciendo el arte, ya sean hombres, mujeres, personas de color, lo que sea. Realmente nuestro asunto es construir conocimiento» (9m 34s).

Mediante el gesto democratizador que implica trasladar las discusiones a la esfera pública, Guerrilla Girls logró sacar el debate de los cerrados ámbitos institucionales y académicos y ponerlo al alcance del público masivo. ¿Quién decide qué vemos y qué no vemos? ¿Quién decide qué se muestra y cómo se muestra? ¿Cómo se construye la mirada a partir de la cual nos proyectamos en el mundo? ¿Cómo se distribuye la visibilidad? En el próximo apartado daremos cuenta de la experiencia de la colectiva rusa Pussy Riot, quienes en sus intervenciones performáticas retoman algunos de estos interrogantes, y se inscriben además en la opción por el anonimato que inauguraron las Guerrilla Girls.

4.3 Pussy Riot

Pussy Riot es un colectivo artístico feminista ruso, iniciado en noviembre de 2011, en el marco de una serie de protestas y reacciones sociales provocadas por la reelección de Putin a la presidencia. Sus fundadoras fueron Nadya Tolokonnikova y Yekaterina Samutsevich, quienes —previamente— habían formado parte del colectivo de arte callejero Voina. El colectivo se inició (y continúa) abierto a toda persona con afinidad ideológica, en una apuesta permanente por la des-individualización que puede leerse como una problematización, propia de la contemporaneidad, al concepto de autoría individual: cualquiera puede ser Pussy Riot.

Su método es la “guerrilla performance”, que consiste en intervenciones performáticas no autorizadas en el espacio público, para las cuales adoptan la forma musical y estética de una banda punk ficticia (para hacer sus primeras canciones, tomaron música compuesta por una serie de bandas punk occidentales a las que les grabaron sus propias letras). Estas acciones, de carácter disruptivo y provocador, son filmadas como videoclips y posteriormente puestas a circular por internet, con la finalidad de visibilizar y concientizar al público acerca de las problemáticas que abordan. Según sostiene Jeffrey Halley (2021) «La intensidad de los eventos *shockea* a los espectadores, atrapados en el momento. Ese es el efecto político

inmediato del grupo» (4m 32s).¹⁸ Los tópicos de sus performances están informados por su convicción política feminista, la defensa de los derechos LGTTIQ+ y, fundamentalmente, su oposición al régimen político del presidente ruso Vladimir Putin y sus vínculos con la cúpula de la Iglesia Ortodoxa Rusa. Las integrantes del colectivo se presentan en diversos escenarios (techos de autobuses, la Plaza Roja, altares, etcétera) con ropas coloridas y balaclavas fosforescentes cubriendo sus rostros a fin de permanecer anónimas. En sus breves performances, que duran lo que tarda la policía en censurar la acción, las integrantes del grupo interpretan -o mejor, performatean- una canción punk. Entre las influencias estéticas y metodológicas de Pussy Riot se cuentan el movimiento estadounidense punk Riot Grrrl, que según explica Camille Reuter (2015) surgió en la década del noventa a partir de la asociación de numerosas bandas de punk feminista *under* que activaban políticamente por la emancipación de las mujeres en el arte. En su tesis, esta autora analiza a Pussy Riot en relación con las teorías del arte participativo, a fin de contraargumentar las acusaciones de vandalismo y blasfemia, señalando que

el contexto teatral en el caso de Pussy Riot sirve no sólo para promover el intercambio social, sino que también se relaciona con una serie de teorías y genera interrogantes sobre el género en la sociedad patriarcal. Al adoptar el lenguaje agresivo del punk, Pussy Riot rompe intencionalmente con concepciones anacrónicas de la feminidad como pasiva o sumisa. De sus acciones surge la posibilidad de que se produzca una transformación cultural en la sociedad rusa. (Reuter, 2015, p. 26)¹⁹

La anonimidad que garantizan las balaclavas es una declaración de principios enmarcada en la ética anarquista y horizontal en la que se inscribe el proyecto Pussy Riot. Es, a la vez, una vía de escape de la visualidad dominante en la cual las individualidades hegemónicas representan la representatividad. Adicionalmente, y desde un punto de vista más pragmático, cabe recordar que las consecuencias punitivas de desarrollar acciones no autorizadas en el espacio público de la Rusia contemporánea son otro argumento convincente en favor del anonimato.

En su artículo *Punk Women And Riot Grrls*, Rosi Braidotti (2015) destaca la importancia del activismo sociocultural de Pussy Riot tomando como eje de su análisis la política visual del grupo. La autora afirma que «un rostro es un paisaje del poder» (p. 243)²⁰, una forma de organizar el territorio, y que esto es especialmente cierto cuando se trata de rostros familiares,

¹⁸ «The intensity of the events shocks the viewer, caught up in the moment. This is the group's immediate political effect» (Halley, 2021, 4m32s). Traducción de la autora de la tesis.

¹⁹ «The theatrical context in the case of Pussy Riot serves not only for facilitating social collaboration but it also relates to a range of theoretical questions about the act of gender in patriarchal society. By adopting the aggressive language of punk, Pussy Riot purposely shatters worn out conceptions of femininity as passive or submissive. From their act arises the possibility for a cultural transformation to take place in Russian society» (Reuter, 2015, p. 24). Traducción de la autora de la tesis.

²⁰ «A face is a landscape of power» (Braidotti, 2015, p. 243). Traducción de la autora de la tesis.

a partir de los cuales se elabora «la visión o visualización dominante del poder» (p. 247).²¹ En consecuencia, la decisión de Pussy Riot de renunciar a la reconocibilidad habla no sólo de su vocación por la horizontalidad, sino que, a la vez, es una apuesta por romper «con el binarismo entre el UNO reconocible y los MUCHOS anónimos [por medio de] la potencia del CUALQUIERA -la colectividad transversal de la cualquieridad» (Braidotti, 2015, p. 247, en mayúsculas en el original).²²

En enero de 2012, Pussy Riot realizó una intervención en la Plaza Roja, donde interpretaron una canción punk titulada *Putin has pissed himself* (ver Figura 18). Al igual que el resto de las acciones del grupo, la performance duró apenas unos minutos antes de que las performers fueran acalladas por las fuerzas de la ley. Estas acciones, tomando prestada la categorización que se aplica a algunas instalaciones, bien pueden denominarse como performances de sitio específico, pues su presencia guarda estrecha relación con el espacio que las contiene (Valesini, 2014). En efecto, se desarrollan en espacios públicos de enorme significación histórico-política y fuertemente vigilados, y no están destinadas a durar demasiado. El principal objetivo de estas intervenciones es la provocación, recurso que se relaciona con el concepto propiamente dicho, en torno al cual se estructura ontológicamente el grupo. Se trata de la incontestable convicción de que las instituciones humanas (sea el Arte, sean los gobiernos y sus aparatos de control social) no son sino convenciones históricamente impuestas. Y, como tales, se pueden problematizar, discutir, desconocer, burlar. En palabras de Tolokonnikova (2023),

La regla suprema y sagrada, la santa regla de la Rusia de Putin, consiste en vivir con miedo. Nosotras decidimos romper esa regla. Al romper esta regla, cambiamos el juego como tal. Lo revelamos como un simple juego. Dijimos que el emperador está desnudo (5m 03s).²³

Las intervenciones de Pussy Riot acuden a la metodología de la provocación con el fin de sacudir la conciencia adormecida (o atemorizada) de la sociedad, generar una reacción, ya sea en los transeúntes que se topaban con las breves performances, o personas que accedían al material a posteriori, una vez puesto a circular por internet. Es este sector mayoritario del público -el que accede a la performance en un tiempo diferido, posterior a la ocurrencia de la acción- el que adquiere

²¹ «The dominant vision or visualisation of power» (Braidotti, 2015, p. 247). Traducción de la autora de la tesis.

²² «To break open the binary between the recognizable ONE and the nameless MANY feminism has invested the potency of 'ANY-ONE' – the transversal collectivity of anybody-ness» (Braidotti, 2015, p. 247). Traducción de la autora de la tesis.

²³ «The supreme, sacred rule, holy rule in Putin's Russia, is to remain afraid. We decided to break this rule. By breaking this rule, we disrupted the game as such. We exposed it as a mere game. We said that the emperor is naked» (Tolokonnikova, 2023, 5m 03s). Traducción de la autora de la tesis.

su experiencia subjetiva a partir de grabaciones, fotografías y descripciones escritas una vez realizada la actuación (...). De ahí que el vídeo acompañado de audio sea el principal producto físico de la obra, que busca difundir la experiencia colectiva a un público más amplio (Reuter, 2015, p. 25).²⁴

El 21 de febrero de 2012, el grupo realizó una intervención performática en la Catedral de Cristo Salvador de Moscú. En esa ocasión, cinco integrantes del grupo tomaron el altar mientras eran filmadas durante la performance *A punk prayer*, cuya letra, dirigida a la Virgen María, dice: «Madre de Dios, hazte feminista (...) Virgen María, llévate a Putin» (Obregón, 2019). Pocos minutos después, Maria Alyokhina, Nadezhda Tolokonnikova y Yekaterina Samutsevich fueron arrestadas y acusadas de vandalismo y odio religioso contra los fieles ortodoxos. Las activistas fueron condenadas a dos años de cárcel, en una sentencia que fue objetada por la Unión Europea y por organismos de derechos humanos (tanto rusos como internacionales) por lo desproporcionado del castigo en relación con la falta. Samutsevich fue liberada bajo palabra unos meses más tarde, mientras que Tolokonnikova y Alyokhina permanecieron encarceladas en Siberia durante 22 meses, en prisiones separadas. Sin embargo, como menciona Reuter (2015),

puesto que el objetivo de Pussy Riot es generar controversia para revelar las estructuras subyacentes de discriminación e injusticia política, *A Punk Prayer* puede considerarse como una acción exitosa. La actuación no sólo despertó la atención internacional, sino que provocó con éxito que la sociedad rusa reevaluara las actitudes de gobierno hacia estructuras de poder. La actuación no sólo abordó la relación entre la iglesia y el Estado, sino también al género tal como lo define tradicionalmente la Iglesia Ortodoxa. (p. 38)²⁵

Poco antes de que se cumpliera el tiempo total de la condena, Tolokonnikova y Alyokhina fueron liberadas como parte de una serie de indultos otorgados por el gobierno ruso en el marco de lo que se consideró una campaña de mejora de su imagen a pocos meses de que Moscú fuera sede de los Juegos Olímpicos de Invierno en 2014. Para entonces, Pussy Riot ya era un fenómeno mundialmente conocido y la comunidad internacional había condenado repetidamente la represalia autoritaria de Putin, cuya «ignorancia visual» -señala Braidotti

²⁴ «Who gain their subjective experience from recordings, photographs and written descriptions after the performance has taken place. (...) Hence, the video accompanied by audio is the main physical product of the performance which is meant to spread the collective experience to a larger audience» (Reuter, 2015, p. 25). Traducción de la autora de la tesis.

²⁵ «As the objective of Pussy Riot is to stir controversy in order to reveal the underlying structures of discrimination and political injustice, Punk Prayer can be considered to be a successful action. The performance did not only awake international attention, but successfully provoked the Russian society to re-evaluate governing attitudes towards structures of power. Not only did the performance address the relationship of church and state, but also gender as traditionally defined by the Orthodox Church» (Reuter, 2015, p. 38)

(2015)- «lo llevó a subestimar hasta qué punto los rostros expuestos de las hasta entonces anónimas activistas de Pussy Riot convertirían a Nadya Tolokonnikova y Maria Alyokhina en íconos mundiales y mega estrellas» (p. 248).²⁶ Al salir de la cárcel, las artistas fundaron una organización destinada a denunciar las condiciones degradantes y crueles de vida en las prisiones rusas y a apoyar a las personas privadas de su libertad. Pussy Riot realizó intervenciones en los Juegos Olímpicos de Invierno de 2014 y, años más tarde, el grupo llevó adelante una acción performática en la que irrumpieron en una cancha de fútbol durante un partido en el Mundial de Fútbol Rusia 2018.

En la actualidad, coherentes con la fluidez constitutiva en la conformación del grupo, algunas de las miembros originales de Pussy Riot no se encuentran activas. Desde el exilio, Tolokonnikova continúa denunciando el régimen de Putin y abogando por la causa feminista independientemente del contexto geográfico. En 2022, luego de que se revocara el fallo de Roe vs Wade provocando un retroceso en el derecho al aborto en Estados Unidos, la artista activista realizó una acción frente a los tribunales de Indiana en colaboración con un grupo local. Durante la performance, en la que intervinieron el espacio público con una vagina inflable de 3 metros de altura, inauguraron una serie de Tesis en homenaje a Martin Luther King. La primera de sus tesis reza: *God save abortion*. En 2023, Tolokonnikova inauguró una muestra en Los Ángeles en la que presentó una obra llamada *Las cenizas de Putin* que combina una video-performance donde se ve un retrato gigante del presidente que arde durante 30 minutos, con la exposición de las cenizas resultantes de esa quema en frascos de distintos tamaños. Además, entre 2021 y 2023, la artista impulsó diversas acciones para recaudar fondos en apoyo a organizaciones ucranianas (contra la guerra) y a la asociación Planned Parenthood en Estados Unidos (en favor del acceso a abortos seguros). Siguiendo a Rosenberg (2016), Pussy Riot es una muestra de cómo el feminismo transnacional despliega acciones, ejecutadas como eventos performáticos, a fin de visibilizar problemáticas y provocar cambios sociales.

Vimos hasta aquí como la colectiva Pussy Riot vincula performance, intervención callejera y activismo feminista de denuncia desde la apuesta por la construcción colectiva. Por último, presentaremos la experiencia local de Nosotras Proponemos, una Asamblea Permanente de Trabajadoras del Arte que realiza obras y acciones en redes sociales y en el espacio público. Su uso de internet y los soportes digitales representa un punto de contacto metodológico con Pussy Riot a la vez que se inscribe genealógicamente en el entramado inaugurado por Guerrilla Girls en la década del ochenta.

²⁶ «His visual illiteracy made him under-estimate the extent to which the exposed faces of the previously nameless Pussy Riot protesters would turn Nadya Tolokonnikova and Maria Alyokhina into global icons and mega stars» (Braidotti, 2015, p. 248). Traducción de la autora de la tesis.

4.4 Nosotras Proponemos

Surgida en pleno auge de la “Marea Verde” -la avanzada feminista que tomó masivamente las calles de Argentina en reclamo por el derecho al aborto legal-, Nosotras Proponemos (NP) es, según su propia definición, una Asamblea Permanente de Trabajadoras del Arte, que se estableció en Argentina en noviembre de 2017, con la premisa de sostener un compromiso de práctica artística feminista. El colectivo Nosotras Proponemos está conformado, entre otras, por curadoras, galeristas, artistas, gestoras culturales, académicas y trabajadoras del arte. Muchas de ellas cuentan con extensas carreras y, a lo largo de su vida personal y sus recorridos profesionales, participaron de diferentes maneras en esfuerzos por visibilizar y combatir la opresión patriarcal en el ámbito de las artes. Según la Asamblea, esta situación de subordinación se expresa «en primer lugar, con la histórica exclusión y desvalorización de las artistas mujeres» (Nosotras Proponemos, 2017, Párr. 1). El universo de intervención de este colectivo aborda diferentes formas de opresión patriarcal que atraviesan el ámbito de las artes, ya sea en su vertiente institucional, académica, informal o privada. Entre otras situaciones, denuncian el escaso o nulo acceso a puestos directivos en instituciones de arte, la brecha salarial, la subrepresentación de artistas mujeres o no-binarias en museos y galerías, las situaciones de acoso sexual o laboral en instituciones del arte. Consecuentemente, entre las principales demandas de Nosotras Proponemos se cuentan la representación igualitaria en los patrimonios de museos y galerías; la equidad representativa en los cargos directivos en instituciones educativas, artísticas y culturales; la implementación de políticas LGBTTIQ+ inclusivas; los compromisos con actitudes solidarias y promoción del trabajo de mujeres y diversidades; la derogación del concepto de “genio” y similares categorías canónicas; la problematización de los estereotipos y constructos patriarcales de la categoría “mujer” como objeto del arte; la deconstrucción de la marginalización de las mujeres propia de la historiografía tradicional del arte; la denuncia y acción inmediata en situaciones de acoso laboral y violencia de género.

Sus obras y acciones (prácticas artísticas) circulan tanto por redes sociales como en las calles. Han realizado aficheadas en la vía pública, intervenciones urbanas en el marco de muestras en galerías, “Proyectorazos” (instalaciones lumínicas en el espacio público), diseño, distribución y pegatinas de ilustraciones y afiches -en ocasiones enlazadas interdisciplinariamente con el recitado de poesías, organización y curaduría de muestras de diversos colectivos artísticos feministas. Entre sus intervenciones en manifestaciones (también realizada en encuentros artísticos) se destaca “Trenza”, una acción-intervención textil que, según describe Andrés Almandós (2020), se trata de «un dispositivo que funciona a modo de una obra colectiva en la cual una de las características más importantes es la

intervención del público» (p. 5). Trenza es una obra de carácter performático cuyo sentido se constituye a partir del involucramiento de las personas que participan en la manifestación, proponiendo -coherente con su materialidad textil y su semántica formal- un entramado colectivo (ver Figura 19). «Trenza es un objeto escultórico que tiene más de 20 metros y que en las manifestaciones por el aborto era llevada por quienes marchaban, no exclusivamente por las integrantes del colectivo» (Giunta, 2021, 37m 03s).

Pero las intervenciones de Nosotras Proponemos no se enfocaron exclusivamente en marchas y manifestaciones, sino que también apuntaron a los espacios institucionales. De igual manera, es un movimiento que otorga una gran importancia al diálogo transnacional, al apoyo entre agrupaciones más allá de las fronteras y la realización de acciones conjuntas o simultáneas, por ejemplo, los paros internacionales transfeministas con acciones en las redes sociales, en las calles y también en los espacios institucionales (Giunta, 2021). Así, en ocasión del Paro Internacional de Mujeres del 8 de marzo de 2018, realizaron una serie de acciones en red en más de 33 instituciones del país entre las que se contaron museos nacionales, provinciales y municipales, escuelas, centros culturales, secretarías de cultura y bibliotecas. Con la finalidad de visibilizar la desigual representación de las artistas mujeres en los ámbitos de mostración de obra, los museos que participaron de estas acciones oscurecieron todas las obras en exposición, dejando iluminadas únicamente las de las artistas mujeres. En el caso del Museo Castagnino de Rosario, se realizó una visita guiada especial acerca de la violencia de género y la representación desigual de las mujeres en los museos. Además, se realizaron performances, exhibiciones de artistas mujeres, juntadas de firmas, proyección de materiales audiovisuales, realización de murales, distribución de materiales gráficos y realización de debates, conferencias y ciclos de seminarios sobre artistas mujeres. Nosotras Proponemos constituye un ejemplo cercano de organización feminista en el arte, y de cómo los recursos de la contemporaneidad (desde la ubicua desmaterialización lumínica de los “Proyectorazos” hasta la performance pública mediada por lo escultural de “Trenza”) se articulan con la metodología de las intervenciones feministas y construyen visibilidad, disputando sentidos en el debate público.

Este repaso por cuatro experiencias en donde el arte contemporáneo se cruza con el activismo feminista -algo difusamente en Ana Mendieta, con mucha claridad (aunque en distinta proporción) en Guerrilla Girls, Pussy Riot y Nosotras Proponemos- permitió detectar algunas líneas que conectan a estas experiencias entre sí y también las articulan con otras, generando posibles diálogos con movimientos artísticos y/o políticos pretéritos. En el siguiente y último capítulo, analizaremos la experiencia feminista de acción directa de Women on Waves en articulación con su artísticas contemporánea.

Capítulo 5. Lo artístico contemporáneo en Women on Waves

Hasta aquí hemos recorrido la historia de nuestro caso de estudio, relevando sus derroteros organizativos y las condiciones de su surgimiento. Repasamos luego los devenires de los feminismos a lo largo de los últimos dos siglos, con acento en la metodología de la acción directa e incluyendo un ejemplo concreto de activismo local. Después, analizamos la emergencia del arte contemporáneo y sus operatorias en relación con las categorías estéticas pertinentes para nuestro caso. Seguidamente, fin de dar cuenta de la variedad de experiencias que cruzan arte contemporáneo y activismo feminista, describimos una serie de ejemplos que, además, ponen en relieve la vocación feminista de entramarse, aprendiendo de las experiencias previas.

A continuación, a modo de cierre, y recogiendo lo desarrollado anteriormente, profundizaremos en los aspectos de Women on Waves que permiten afirmar que esta experiencia de activismo feminista de acción directa es también un hecho del arte contemporáneo. A este fin, daremos cuenta de la pertinencia de esta afirmación desde el punto de vista teórico, profundizando seguidamente en la tensión entre las nociones de frontera y vacío en el marco de nuestro caso de estudio. Por último, dedicaremos un apartado a analizar la clínica móvil en tanto instalación *site-specific* y a repasar la constelación de elementos performáticos presentes en las campañas.

5.1 Leer a Women on Waves en clave contemporánea

En este apartado recorreremos los argumentos teóricos que permiten afirmar que Women on Waves es un fenómeno artístico contemporáneo tanto como una experiencia activista feminista. En efecto, según Tiina Rosenberg (2016), los cuatro elementos característicos del arte activista son la performance, la provocación, la localización y los manifiestos. Por el recorrido hecho hasta acá, y en función del análisis que desarrollaremos en este capítulo, sostenemos que Women on Waves abarca cada uno de esos elementos, incluido el de “manifiesto”. Si bien la organización no publicó un escrito en los términos en los que se entiende tradicionalmente a esta categoría, siguiendo a la autora «un manifiesto es un acto discursivo agonístico que caracteriza un conflicto monumental y presenta una solución utópica radical. Los manifiestos son actos tanto performativos como teatrales» (Rosenberg,

2016, p. 229).²⁷ De aquí se desprende que las campañas de Women on Waves son en sí mismas un manifiesto, puesto que implican la puesta en acto de la solución radical al conflicto que visibilizan (ver Figura 20).

En su ponencia *12 millas*, la historiadora del arte Carrie Lambert-Beatty (2008) sostiene que la ligazón entre Women on Waves y el arte se presenta de múltiples formas, empezando por la radicalidad de la premisa central a partir de la cual se construyó el proyecto: «la idea de que el dominio de un Estado-nación sobre los cuerpos de sus mujeres podría evadirse mediante un viaje corto en un barco registrado en otro» (p. 313).²⁸ A partir de la acción de utilizar las aguas internacionales y las regulaciones navales para ampliar el acceso a derechos de las mujeres, se dispara una serie de asociaciones poéticas: se literaliza la metáfora de las Olas utilizada para periodizar los devenires de los feminismos y se activa la asociación mujer-mar (rica en imágenes como las sirenas y las piratas, amazonas acuáticas), mientras que en relación al barco, cuya riqueza semántica excede ampliamente esta tesis, cabe recordar que tradicionalmente se bautizan con nombres de mujer y, en inglés, se alude a ellos usando siempre el femenino (Lambert-Beatty, 2008).

En el caso de Women on Waves, el activismo feminista de acción directa fue la línea que unió los puntos del triángulo *barco - arte contemporáneo - aborto con medicación*. Esta iniciativa representa, hasta el día de hoy, una experiencia fundacional en el activismo abortero de acción directa, no sólo por los efectos políticos que tuvo en su momento, sino por la larga lista de iniciativas activistas que se desarrollaron a partir, en parte, del precedente que sentaron las holandesas. Women on Waves se inscribe en una nutrida genealogía activista por el derecho al aborto que la hermana, entre otras, con iniciativas como la de *Jane*, en los Estados Unidos de las décadas de los sesenta y setenta. Sin embargo, su singularidad se aloja en su muy contemporánea apuesta por lo ambiguo, en la comodidad con la que habita lo indefinido, lo líquido, lo contingente, en su inclinación por lo performático como apuesta política. Esta opción por la simultaneidad conforma una suerte de palimpsesto que encadena verticalmente (Dubois, 2001) a su activismo de acción directa, su convicción política feminista, su compromiso médico-ético, su opción por los lenguajes y las herramientas el arte, y su innegable vocación contemporánea, tal como dan cuenta de su situacionalidad epocal sus fundamentos ontológicos.

Women on Waves es una experiencia política, feminista y médica que puede, *además*, incluirse en el universo categorial del arte contemporáneo, apoyando su operatoria

²⁷ «A manifesto is an agonistic speech act that characterizes a monumental conflict and presents a radical utopian solution. Manifestos are both performative and theatrical acts» (Rosenberg, 2016, p. 229). Traducción de la autora de la tesis.

²⁸ «The idea that the dominion of one nation-state over the bodies of its women could be evaded by a short trip on a boat registered in another» (Lambert-Beatty, 2008, p. 313). Traducción de la autora de la tesis.

performática en lo que Lambert-Beatty (2008) denomina una apuesta política por aquello que podría ser posible y que, innegablemente, se concreta por medio de una operación tan ingeniosa como simple.

Esta política o estética de la plausibilidad es también la función del puñado de píldoras abortivas que Women on Waves realmente ha logrado dispensar. Al brindar oportunidades para la creencia (por más fugaces que sean y por más obstaculizadas que estén), tales tácticas de plausibilidad brindan experiencias emocionales especialmente ricas de “qué pasaría si” (Lambert-Beatty, 2008, p. 320).²⁹

Coherente con la polisemia que caracteriza a gran parte del arte contemporáneo, las posibilidades argumentativas (a favor o en contra, críticas o celebratorias) respecto de la categorización de Women on Waves, su barco, sus campañas y su clínica-instalación móvil de sitio específico como hecho artístico contemporáneo, son múltiples y variadas, y los paraguas categoriales que justifican las posiciones tomadas son lo suficientemente amplios para, en muchos casos, alojar discursos de lo más disímiles. Para decirlo con Danto (2009), en el arte contemporáneo «no hay imperativos *a priori* sobre el aspecto de las obras de arte, sino que pueden parecer cualquier cosa» (p. 37). Incluso una clínica móvil para practicar abortos, realizada por un artista contemporáneo y montada en un barco que navega por aguas internacionales bajo el amparo legal de la bandera que ondea en su mástil. Continuando con Danto, la contemporaneidad trae aparejada una imposibilidad: «no podemos definir las obras de arte en términos de ciertas propiedades visuales particulares que deberían tener» (2009, p. 37). Danto clausura cualquier tendencia esencialista que se pretenda utilizar para justificar el otorgamiento del estatus de obra de arte a unas producciones por sobre otras.

Otra línea posible para encarar esta argumentación a favor de la afirmación de que la epopeya de Women on Waves puede entenderse como un hecho artístico contemporáneo sería analizarlo desde el marco de los Estudios Visuales que, tal lo explica Ana María Guasch (2005), se ubican en un lugar de hibridez que desafía a la cerrazón disciplinar de la historia del arte, su apego al sistema de cánones inflexibles, su invariabilidad criterial y su vocación por las verdades transhistóricas. Los Estudios Visuales «encuentran relevancia estética en lugares en los que la Historia del Arte no ha estado nunca dispuesta a buscar» (p. 68), generando las aperturas necesarias para alojar manifestaciones como el *A-Portable*, que no pueden ser explicadas por las teorías estéticas tradicionales, sino que demandan que las mismas se proyecten «en un universo de productos híbridos, propio de la globalización» (p.

²⁹ «And this politics or aesthetics of plausibility is also the function of the handful of abortion pills that Women on Waves has actually managed to dispense. By providing opportunities for belief—however fleeting, and no matter how stymied— such tactics of plausibility provide especially rich, emotional experiences of “what-if” » (Lambert-Beatty, 2008, p. 320). Traducción de la autora de la tesis.

68). Retomamos también las ideas de Marc Jiménez (2010) y su análisis en relación con la desaparición del objeto artístico en cuanto «objeto clásico, la obra de arte en sentido tradicional» (p. 255). El sentido que el autor le da a esta afirmación en referencia a la desmaterialización del objeto artístico no implica (necesariamente) la desaparición de la manifestación concreta o matérica de la obra. Jiménez alude más bien a su reaparición mediante una serie de soportes materiales novedosos, inesperados, inéditos, que irrumpen en las prácticas artísticas a partir de las décadas de los sesenta y setenta. Estos soportes continuaron diversificándose en las décadas posteriores –hasta nuestros días– abarcando posibilidades cada vez más amplias, que van desde los recursos más banales y cotidianos (material de descarte, desechos, objetos de uso doméstico o pertenecientes a la esfera de lo íntimo, materiales industriales), otros que podrían denominarse materias primas sin procesar (la tierra y el paisaje natural propiamente dicho, el *land art*, las foto-performance con vegetales y barro de Ana Mendieta y un largo etcétera), hasta aquellos sofisticados y novedosos, relacionados con ámbitos otrora ajenos a la circulación de artistas: el material biotecnológico, los residuos patológicos, los insumos de laboratorio y los avances técnico-científicos en general, no sólo para producir bioarte sino en relación a la robótica, la realidad virtual/aumentada, lo digital. A este repertorio inagotable de posibles soportes, se suma la materialidad del container que aloja a una clínica de abortos, y también la inmaterialidad el entramado jurídico en el que se inscribe, las redes que teje, los intercambios relacionales que motoriza, el fenómeno político que desencadena. En este marco, la experiencia de Women on Waves puede entenderse como un fenómeno artístico que se configura a partir de un soporte completamente ajeno a las narrativas tradicionales del arte en sentido clásico.

Jiménez (2010) aborda la problemática de la identificabilidad del arte en tanto tal, a partir de las aperturas de la contemporaneidad. No sólo porque la decodificación se dificulta en virtud de la hermeticidad de ciertas obras, sino porque las «interferencias entre disciplinas tornan difícil la especificación de la actividad artística» (p. 257). Tal sería el caso de Women on Waves y la clínica móvil, donde la estrategia jurídica y el argumento legal se solapan con el ejercicio de la medicina y activan una serie de recursos y operatorias propias del arte contemporáneo; y todo, a su vez, está organizado en función de la convicción feminista que, mediante la acción directa, busca modificar la realidad y ampliar el horizonte de derechos de las personas.

Women on Waves se apropia de las formas de la legalidad y las imbuje de un contenido *otro*, corrompiendo su función original –que excluye de su amparo a quienes se encuentran más allá de unos ciertos límites (fronteras)– e interviniendo en la producción de subjetividades agenciadas como «un operador específico en cuyo espacio de consumo y praxis ese sujeto era producido» (Brea, 2003, p. 30). Siguiendo a este autor, las prácticas culturales inducen a las conformaciones identitarias en tanto se trata de prácticas constituyentes, que producen al

sujeto (Brea, 2003, p. 31). Leída en clave de dispositivos artísticos, las campañas de Women on Waves, y concretamente el barco y la clínica móvil, se convierten en «lugar soporte de los desplazamientos enunciativos» (Traversa, 2001, s.p.) tejiendo redes de relaciones que contribuyen a la desubjetivación de sectores marginados, proponiéndolas, en cambio, como protagonistas de la autonomía que históricamente les ha sido arrebatada. Entendemos al dispositivo como una red de relaciones conformada a partir de una serie de elementos significantes que constituyen, en conjunto, la condición de posibilidad para que se desplieguen unas operatorias que hacen al fenómeno (performático, activista, político, médico). Según Traversa (2001), la función primera del dispositivo consistirá en gestionar el contacto entre instancias. En consecuencia, diremos con este autor que un dispositivo no refiere (al menos no exclusivamente) a una técnica en general, sino a un cierto funcionamiento. Sostenemos entonces que las campañas de Women on Waves conforman dispositivos artísticos que, como tales, gozan de la posibilidad de poner a circular por determinados ámbitos institucionales –que forman parte de sus múltiples redes relacionales– una imaginaria disruptiva que reclama para sí una visibilidad que le fue largamente negada. Haciendo un paralelismo conceptual con la afirmación de Arthur Danto (2009) de que el arte contemporáneo se sirve de las producciones del pasado y las recircula mediante combinaciones inéditas, Gomperts echó mano de una serie de convenciones (legales) preexistentes y las puso en juego en una reconfiguración novedosa, desbordante de nuevos sentidos y en diálogo con la materialidad ambigua del container-clínica que hibrida el corsé regulatorio con el arreglo de lo sensible en la obra de van Lieshout. Podemos, por lo tanto, leer a Women on Waves *también* desde la perspectiva del arte de postproducción, en tanto surge de una serie de apropiaciones, desde un habitar formas (legales, artísticas) dadas y servirse de ellas para inaugurar recorridos originales entre signos preexistentes. A partir de los gestos contemporáneos de reinterpretar y recontextualizar, Women on Waves inventa un espacio dual, simultáneamente simbólico y material. La participación, como medio del arte, está en continuo intercambio con otras disciplinas. Nos muestra un interés integral para establecer relaciones con ámbitos de la ética y la política, así como con la pedagogía y los estudios sociales. En palabras de Jiménez (2010): «que [el arte actual] esté en condiciones de sorprender, irritar, seducir, entusiasmar, provocar, chocar o aburrir demuestra sin duda que sigue surgiendo siempre del régimen de la estética» (p. 274). Indudablemente estas apreciaciones pueden aplicarse a la performance activista feminista de Women on Waves, que se ubica en una zona liminar entre arte y no-arte que complejiza las argumentaciones. La experiencia de Women on Waves fue una experiencia fundacional porque hizo converger a los antecedentes del activismo feminista abortero de acción directa con la autoridad atribuida a la hegemonía médica, las estrategias paralegales del activismo ambiental y los recursos operatorios del arte contemporáneo. En palabras de Rebecca Gomperts (2014)

«Creo que Women on Waves es una muy buena fusión de la medicina, el activismo y el arte» (Vessel, 19m 27s). A partir de esa urdimbre visibilizó una problemática y aportó de forma directa a fomentar el debate público por la ampliación de derechos, contribuyendo con la transformación de la realidad. Al respecto, cabe volver a Bourriaud [1998] (2008) y a su afirmación de que «el arte contemporáneo desarrolla efectivamente un proyecto político cuando se esfuerza en abarcar la esfera relacional, problematizándola» (p. 17). Más allá del impacto directo que tuvieron en algunas vidas individuales, las campañas de Women on Waves lograron, en definitiva, contribuir con la visibilización de una problemática y aportar a la modificación de ciertos escenarios a partir de la recombinação inédita de elementos preexistentes y disciplinas ajenas entre sí.

Recorrimos hasta acá una serie de argumentos teóricos que dan cuenta de la volatilidad formal, material y estética inherente a las obras del arte contemporáneo y habilitan, por lo tanto, a incorporar dentro de los alcances de la contemporaneidad a producciones y prácticas impensables en los cánones del arte moderno. Estos argumentos conforman el marco desde el cual ubicamos a Women on Waves como hecho artístico. A continuación, profundizaremos en las nociones de vacío y fronteras, pertinentes para analizar nuestro caso de estudio en términos indisciplinarios y en función de su estrategia artístico-política.

5.2 Habitar el vacío, burlar las fronteras

En este apartado abordaremos el concepto de fronteras desde la perspectiva que habilita Women on Waves, y la pondremos en diálogo con la idea de vacío, central en la estrategia argumentativa (detectar y ocupar un vacío legal) a partir de la cual se desarrolló todo el proyecto.

Women on Waves invita a pensar en las fronteras, desde la seducción que generan los territorios ambiguos donde se cruzan las disciplinas, las singularidades, los sentidos, la política, los saberes legitimados, las materialidades. Esos cruces se hacen posibles cuando la acción concreta desafía a los límites de las abstracciones (legales, geopolíticas, conceptuales, disciplinares). Esos desbordes se convierten en un modo de «escapar a los dominios prefijados» (Duarte Loza, 2015, p.3) que imponen los marcos regulatorios tanto como los corpus categoriales disciplinares. En su ensayo *Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes*, el filósofo Santiago Castro-Gómez (2007) sostiene que el pensamiento disciplinario es un modelo epistémico desplegado por la modernidad occidental. Este modelo epistémico se caracteriza por la «estructura arbórea del

conocimiento», en tanto las disciplinas (agrupamientos de conocimiento experto) se presentan como jerárquicamente distintas y cada vez más especializadas, lo cual conduce a una fragmentación que limita, diferenciándolos, unos campos del saber y otros, generando «fronteras epistémicas que no pueden ser transgredidas» (p. 80). La contemporaneidad, en cambio, trajo consigo el paradigma del pensamiento complejo, que se presenta como contestación al modelo disciplinar (arbóreo, fragmentado y parcelado), entendiendo a la realidad como un todo orgánico y dando lugar, en consecuencia, a la noción de transdisciplinariedad, que «afecta el quehacer mismo de las disciplinas porque incorpora el *principio del tercio incluido*» (Castro-Gómez, 2007, p.86, en itálica en el original). A partir de la noción de transdisciplinariedad «el ideal ya no sería el de la pureza y el distanciamiento, sino el de la contaminación y el acercamiento» (Castro-Gómez, 2007, p.89).

Hay una serie de potencias y agencias que se movilizan y se actualizan cuando los límites disciplinares se diluyen, se corren, se hacen porosos, se dejan permear por otros sentidos y se convierten en territorio de encuentro entre la convicción política, la acción urgente y la construcción de sentidos. Ese territorio contaminado y ambiguo encuentra en el vacío su condición de posibilidad. En este constante hojaldre de sentidos que se apilan en la experiencia de Waves, el vacío legal -intangible- que se ocupa con un barco -absolutamente material- es el escenario donde se despliega la acción que hace converger prácticas médicas con prácticas de agenciamiento y autonomía corporal. Se despliega así una apuesta feminista que busca, en definitiva, intervenir en las políticas de la visibilidad como método para azuzar el debate y provocar el cambio social. Todos estos sentidos convergen en la idea inicial de «jugar con esas diferentes entidades legales» (Gomperts, 2023, 31m 17s)³⁰ para reconfigurar los horizontes de lo posible.

En su artículo *Las fronteras, la movilidad y lo transfronterizo: Reflexiones para un debate*, la autora Marcela Tapia (2017) señala que «bajo el influjo de la discusión más reciente en la geografía, las fronteras son entendidas como espacios en construcción, móviles y elásticos abandonando la idea de los lindes como espacios permanentes y estáticos» (p. 67). En principio, se diría que las fronteras suelen estar asociadas con la separación. Sin embargo, siguiendo a Tapia (2017) observamos que en distintos momentos de la historia el concepto de frontera estuvo vinculado con el establecimiento de límites de diversa índole (civilización vs barbarie, defensa territorial, configuración de los Estados-nación) pero recuperamos que, a la vez, se vio influenciado según el enfoque teórico de los sucesivos paradigmas histórico-disciplinares (cartográfico-morfológico, funcional, realista). Esta variabilidad permite que aparezcan ciertas aperturas:

³⁰ « [the idea is to] play with these different legal entities» (Gomperts, 31m 17s). Traducción de la autora de la tesis.

En resumen, hemos transitado de unas nociones más bien fijas y separadoras de las fronteras en clave geopolítica y decimonónica, a visiones optimistas de un mundo sin fronteras en contextos de procesos de integración (...) y más recientemente al cierre de las fronteras y al surgimiento de temores en torno a quienes las cruzan. (Tapia, 2017, p.62).

Fronteras entre países. Entre personas. Entre disciplinas. Entre lo permitido y lo prohibido. En un gesto que se puede vincular con la noción de lo *transfronterizo*, en tanto estudios «que se ubican en la intersección entre frontera y movilidad humana» (Tapia, 2017, p.72), *Women on Waves* demostró que es posible recuperar sentidos que invitan a habitar esas fronteras, apropiarse de la potencia que se aloja en las intersecciones, en los vacíos, invirtiendo la lógica de la separación y proponiendo en cambio una zona de encuentros, unas regiones habitables y habitadas donde lo negado deviene posible. En un solo gesto, despliega una serie de contestaciones a problemáticas sociales, legales, geopolíticas y disciplinares. En las configuraciones simbólicas también aparecen fronteras (en forma de determinaciones disciplinares y estéticas) producto del afán de pureza que Huysen (2011) definió como la angustia [moderna] de contaminación.

La contemporaneidad permite pensar y problematizar a las fronteras en el marco del hecho artístico, materializadas en las fragmentaciones disciplinares tan caras al pensamiento hegemónico eurocéntrico. Para esto, y volviendo al concepto trabajado por Tapia (2017), resulta potente desplazarse desde la idea de fronteras hacia la noción de *lindes*, en tanto territorio móvil, espacio intermedio, intersticio: el vacío categorial, el no-lugar donde se ponen en diálogo y en tensión distintos discursos y soportes. Según Bourriaud [2001] (2009) «el intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema (...) [y permite] crear espacios libres» (p. 16). Esos lindes se configuran en las orillas de los lenguajes y, lejos de ser un borde filoso y cerrado son más bien zonas porosas que permiten y proponen la interacción, donde diversos soportes materiales, diversos lenguajes artísticos, diversas subalternidades se entrecruzan, se resignifican y se potencian.

Pensadas en su dimensión geopolítica, las fronteras son límites que, a pesar de ser meras convenciones producto de la arbitrariedad humana, se imponen mediante la brutalidad más concreta, determinando qué corporalidades quedan adentro y cuáles quedan afuera de algo que no existe más que en las ficciones cartográficas y los disciplinamientos biopolíticos (ver Figura 21). La experiencia de *Women on Waves* es una contestación que subvierte esas convenciones. Rebecca Gomperts detectó un intersticio para colarse en un andamiaje legal que, en el amplio marco de las regulaciones globales, impone a los barcos que flotan por aguas internacionales la observancia de las normativas propias del país donde está registrada la nave. Es decir, lo que sea legal en la nación cuya bandera ondea en el mástil, será legal

en el barco. La tierra, el suelo estático celosamente delimitado por el concepto de nación, deviene móvil, contingente, circunstancial y contextual. Esa fantástica posibilidad de acceder a la ubicuidad territorial se hace posible gracias al inmenso poder del símbolo-bandera. Rebecca Gomperts lo entendió y, al decir de Carrie Lambert-Beatty (2008) «barcos cargando la clínica zarparon hacia Irlanda (2001), Polonia (2003) y Portugal (2004), llevando a los Países Bajos a las costas -o al menos a 12 millas de las costas- de países adonde el aborto, la información sobre aborto e incluso los contraceptivos eran de difícil acceso» (p. 310).³¹ Rebecca Gomperts se preguntó «¿cómo podemos crear un espacio donde el único permiso que la mujer necesite sea el suyo propio?» (Vessel, 2m 32s). La respuesta tiene la forma de un vacío legal en el que cabe un barco.

A lo largo de este apartado tomamos el concepto de frontera y la leímos en el marco de los límites disciplinares que el arte contemporáneo contribuyó a diluir, en diálogo con las restricciones políticas que Women on Waves ayudó a burlar. Sumamos, casi como un contrapeso conceptual, a la noción de vacío -en tanto potencia y espacio a ocupar- y ubicamos como punto de convergencia entre ambas categorías a nuestro caso de estudio. Seguidamente retomaremos las prácticas artísticas contemporáneas (instalación y performance) desarrolladas en el capítulo 3, para densificar sus definiciones en articulación con la puesta en acto de Women on Waves.

5.3 El A-Portable y las campañas: instalación y performance en Women on Waves

En este apartado finalizaremos nuestro recorrido dando cuenta de la convergencia de arte contemporáneo y activismo feminista en Women on Waves, que se materializa y se actualiza mediante las prácticas artísticas de instalación y performance.

Comenzaremos por el *A-Portable*, la clínica móvil de Women on Waves, que fue diseñada y construida por Joep van Lieshout, un artista contemporáneo holandés, en su estudio-taller Atelier van Lieshout (AVL). AVL está ubicado en Rotterdam, donde trabaja con un equipo de artistas con experiencia en una variada gama de especialidades: arte, diseño, herrería, carpintería, elaboración de bebidas alcohólicas: los heterogéneos talentos que los distintos

³¹ «Boats bearing the clinic have embarked for Ireland (2001), Poland (2003), and Portugal (2004), bringing the Netherlands to the shores—or at least to twelve miles from the shores—of countries where abortion, information on abortion, and even contraception are difficult to access» (Lambert-Beatty, 2008, p. 310). Traducción de la autora de la tesis.

miembros aportan al equipo permiten que AVL manufacture una gama de objetos muy diversa, incluyendo casas móviles, equipamiento, muebles, etcétera. «Al adoptar una forma colectiva de producción artística, AVL puede recordar la Fábrica de Warhol, pero en lugar de transformar objetos e imágenes cotidianos en arte, AVL inserta sus obras de arte en la vida cotidiana» (Allen; 2001, párr. 3)³².

Rebecca Gomperts conoció a Joep van Lieshout durante sus años de estudiante cuando, mientras completaba la carrera de medicina, estudiaba arte contemporáneo. Gomperts le encomendó a AVL el diseño de la clínica móvil no sólo por afinidad ideológica sino por la alta calidad de sus diseños: «es importante evitar que la habitación sea demasiado fría y clínica. Joep es un artista que sabe mucho, no sólo de los aspectos técnicos y funcionales, sino también del modo en que un espacio puede influir en las personas» (Gomperts, entrevistada por Allen; 2001, párr. 27).³³ La mayor parte de los fondos utilizados para la realización de la obra provinieron de la Mondriaan Foundation, confirmando que «el arte fue, en una forma muy literal, lo que permitió llevar su idea a la práctica» (Lambert-Beatty; 2008, p. 315).³⁴ El *A-Portable* tuvo una vida que excedió su costado funcional, y fue mostrado en exposiciones en Portugal (en la *Women Building* curada por Ute Meta Bauer en 2001) y en la Mediamatic de Ámsterdam. Además, una réplica estuvo flotando en una balsa en el Arsenal en la Bienal de Venecia de 2001 (ver Figuras 22 y 23).

Un antecedente directo del *A-Portable* es el *AVL-Hospital*, realizado en 1998. Esta pieza es a la vez una escultura y una clínica médica bajo la forma de un container, emplazada en *AVL-Ville*, la comunidad autónoma (cuasi paraestatal, con bandera y constitución propias) que Joep van Lieshout fundó en los perímetros de AVL para residencia y subsistencia autosuficiente de los artistas (permanentes y pasantes) del atelier (ver Figuras 24 y 25). «Fusionando arte y vida, el taller pertenece al movimiento de arte interactivo que el crítico y curador Nicolas Bourriaud ha llamado estética relacional» (Allen; 2001, párr. 3).³⁵ Posteriormente desarrolló otros conjuntos relacionales-escultóricos-arquitectónicos tales como *Slave city* (2005) y *New Tribal Labyrinth* (2010). En palabras del artista: «No creo mis mundos para que se vuelvan realidad. Utopía, distopía, el romanticismo y la dureza, todo se

³² «By embracing a collective form of art production, AVL may recall Warhol's Factory, but instead of transforming everyday objects and images into art, AVL puts its artworks into everyday life» (Allen; 2001, párr. 3). Traducción de la autora de la tesis.

³³ «It is important not to make the room too cold and clinical. Joep is an artist who has great insight—not just into technical and functional aspects, but also into the way a space can influence people» (Gomperts, entrevistada por Allen; 2001, párr. 27). Traducción de la autora de la tesis.

³⁴ «It was, in a very literal way, art that allowed her to put her idea into practice» (Lambert-Beatty; 2008:315). Traducción de la autora de la tesis.

³⁵ «Fusing art and life, the atelier belongs to the interactive art movement that critic and curator Nicolas Bourriaud has called relational aesthetics» (Allen; 2001, párr. 3). Traducción de la autora de la tesis.

mezcla, el objetivo de mi trabajo es catalizar el pensamiento. Es comunicación» (Joep van Lieshout entrevistado por Zeiba; 2018, párr. 13).³⁶

Los containers fueron siempre un material básico del taller, y van Lieshout exploró los límites legales y las formas de burlarlos desde que fundó su atelier en 1995. Algunas obras móviles fueron casas realizadas sobre tráileres, sin cimientos ni instalaciones subterráneas. Otras, fueron construidas en, o a partir de, containers cuyo espacio interior fue rediseñado y adaptado según lo requiriese la finalidad de la obra. «La preferencia de AVL por la movilidad no es sólo un estilo característico sino la expresión del deseo del taller de mantener la autonomía y explorar el diseño al margen de la ley». Para la ley holandesa, cualquier estructura montada sobre ruedas está eximida de atenerse al código de construcción. Un ejemplo de esto es la obra *A3 Mobiel* (1998),

un gran tráiler-estudio de arte [que] fue realizado para un cliente que no pudo obtener un permiso de las autoridades municipales para construir un estudio en su propiedad. Una vez colocado sobre ruedas, el estudio ya no era un edificio y por lo tanto estaba exento de restricciones de zonificación. Tales estructuras de hecho pueden parecer – y perdurar como – arquitectura, pero desde el punto de vista legal siguen siendo vehículos; el propietario necesita una licencia de conducir, no un permiso de construcción (Allen; 2007, p. 6)³⁷

Enmarcado en su rigurosa elección por el trabajo en equipo y su férrea decisión de no firmar ninguna obra con su nombre (todos los trabajos se exhiben como obra de AVL), van Lieshout tensiona la categoría individual y moderna de autor, trabajando bajo el nombre de su taller desde hace décadas. Jennifer Allen (2001) sostiene que «al igual que van Lieshout, la Dra. Gomperts cree que el arte debe funcionar en diferentes contextos y señala que *A-Portable* atravesará territorios legales, médicos, de navegación y estéticos» (párr. 27).³⁸

El *A-Portable* invita a pensar al sitio específico como una operación que pone a dialogar a la obra con el contexto sociopolítico que la aloja. La decisión respecto de dónde se emplaza la obra moviliza sentidos a partir de la relación obra-contexto: un barco, unas aguas sin ley, unas legalidades burladas (la marítima) o negadas (la del aborto). Respecto de la relación entre obra y contexto, van Lieshout es claro: «no me interesa hacer sólo obras de arte. Una

³⁶ «I don't create my worlds to become reality. Utopia, dystopia, the romanticism and the harshness — they all mix. The goal of my work is to be a catalyst for thinking. It's communication» (Joep van Lieshout entrevistado por Zeiba; 2018, párr. 13). Traducción de la autora de la tesis.

³⁷ «a large artist studio trailer, was expressly made for a client who could not get a permit from the municipal authorities to build a studio on his property. Once placed on wheels, the studio was no longer a building and thus was exempt from zoning restrictions. Such structures may indeed look like – and last like – architecture, but, from the point of view of the law, they remain vehicles; the owner needs a driver's license, not a building permit» (Allen; 2007, p. 6). Traducción de la autora de la tesis.

³⁸ «Like van Lieshout, Dr. Gomperts believes that art should work in different contexts, and she notes that *A-Portable* will cross legal, medical, navigational, and aesthetic territories» (Allen; 2001, párr. 27). Traducción de la autora de la tesis.

obra debe funcionar en muchos niveles: arte, diseño y vida» (Joep van Lieshout en Allen; 2001, párr. 11).³⁹ A la genealogía siempre presente (explícita o no) entre un hecho artístico y sus precuelas, se suma inevitablemente la dimensión sociopolítica en la que se inserta la obra. El *A-Portable* es una clínica que es una escultura que es una instalación móvil que, aunque suene contradictorio, también es portadora de una especificidad de sitio: por la afinidad semántica entre la forma (container) y el contexto (barco) en el que se emplaza, y también porque los sentidos que despliega se relacionan directamente con un territorio específico. Esa obra encuentra su razón de ser en tanto está emplazada en un barco que es mucho más que un barco: es un pedazo -flotante- de Holanda.

Así como lo instalativo aparece en la escultura-clínica móvil diseñada por van Lieshout, el hervidero de contemporaneidad polisémica que es *Women on Waves* también despliega un eje en clave de performance. Coherente con el carácter procesual, no guionado, de las performances en el marco de las estéticas relacionales, Julia Ellis-Kahana (2011) señala que «[el activismo de *Women on Waves*] fue un proceso de desarrollo y no era un producto terminado cuando se embarcaron inicialmente. Demostraron que ser reactivas, y no defensivas, es el único modo de aprender y mejorar para futuras acciones» (p. 40).⁴⁰ Fue esta capacidad de improvisación la que produjo los talleres e intervenciones mediáticas en Irlanda en 2001 y la irrupción en la escena pública por medio de un *talk show* en Portugal en el 2004. Vale decir que, a partir del hojaldre intangible de sentidos, donde la capa del amparo legal se acopla con el cobijo simbólico de la bandera -el símbolo por excelencia, un pedazo de tela que aloja en sí la noción toda de Patria y sus innumerables componentes- *Women on Waves* generó la condición de posibilidad para convertir lo utópico en una realidad alcanzable:

En lugar de promover simbólicamente el cambio, el método del proyecto es lograr concretarlo: utilizar el derecho marítimo y el concepto de aguas internacionales para crear realmente, aunque sea temporal y provisionalmente, la situación soñada. Esta cualidad performativa de *Women on Waves* fue captada en 2001 por la crítica Jennifer Allen. El proyecto “no tematiza, representa ni ilustra el problema del aborto”, escribió, “impone una nueva realidad geopolítica que desafía [el] status quo en formas que no se pueden comprender, y mucho menos controlar” (Lambert-Beatty; 2008, p. 316)⁴¹

³⁹ «I'm not interested in making just artworks. A work should function on many levels—as art, design, and life» (Joep van Lieshout en Allen; 2001, párr. 11). Traducción de la autora de la tesis.

⁴⁰ «Their activism has been a process of development, and it was not a finished product when they initially went to sea. They have shown that being reactive, and not defensive, is the only way to learn and improve for future actions» (Ellis-Kahana, 2011, p. 40)

⁴¹ «Instead of symbolically promoting change, the project's method is to make it so: to use maritime law and the concept of international waters to actually create—however temporarily and provisionally—the dreamed-of situation. This, the performative quality of *Women on Waves*, was captured in 2001 by critic Jennifer Allen. The project “does not thematise, represent, nor illustrate

Women on Waves produjo las condiciones de posibilidad para el aborto legal a partir de una operación característica del Arte Contemporáneo consistente en tomar -del pasado, de los entramados regulatorios, de las categorías simbólicas establecidas- los elementos necesarios para la configuración del propio discurso. Tomando las palabras de Camilla Reuter (2015), la eficacia crítica de la obra Women on Waves se aloja en «la reversión exitosa de signos ya existentes» (p. 30).⁴²

En última -o en primera- instancia, Women on Waves habitó los aspectos performáticos de la legalidad y, en consecuencia, accedió a la legitimación social por medio de esa performance: «cuando declaras que lo que estás haciendo es legal, y te pones firme y hablas abiertamente de eso, la gente empieza a creerlo» (Gomperts, 2023, 46m 36s).⁴³

Las activistas de Women on Waves no se posicionan como artistas ni tienen intención de ubicar su iniciativa político-médica dentro de esa órbita, al menos no de manera explícita. Sin embargo, en un gesto de una enorme contemporaneidad, Gomperts y el equipo de Women on Waves profanaron una sacralidad, no ya en términos divinos o religiosos, sino en términos legales. Sobrepasaron un límite claro, se apropiaron de unas formas de hacer y una espacialidad reservada a esferas a las que no pertenecen ni el aborto ni las activistas, mancillando su intocabilidad al utilizarlas como soporte al servicio de un acumulado sociocultural depreciado y despreciado: «hay un contagio profano, un tocar que desencanta y restituye al uso lo que lo sagrado había separado y petrificado» (Agamben, 2011, pr. 26).

Finalizamos aquí nuestro recorrido por las categorías conceptuales, las modalidades estéticas y las prácticas artísticas que dan cuenta de la pertinencia teórica y la eficacia explicativa de incluir a Women on Waves en la intersección entre arte contemporáneo y activismo feminista. A continuación, expondremos nuestras conclusiones.

the problem of abortion,” she wrote, “it imposes a new geo-political reality that challenges [the] status quo in ways that cannot be fathomed, let alone controlled» (Lambert-Beatty; 2008, p. 316).

Traducción de la autora de la tesis.

⁴² «Successful reversing of already existing signs» (Reuter, 2015, p. 30). Traducción de la autora de la tesis.

⁴³ «When you say what you're doing is legal and you are really strong and outspoken about it people start believing it» (Gomperts, 2023, 46m 36s). Traducción de la autora de la tesis.

Conclusión

A lo largo de esta tesis se cumplimentó el objetivo general que proponía analizar la experiencia de la organización feminista Women on Waves, a partir del entendimiento de que se trata de un gesto contemporáneo que pone en relación a los movimientos feministas y el activismo artístico. Durante nuestro recorrido se satisficieron los objetivos específicos en torno a los cuales se estructuró este trabajo, a saber: describir el surgimiento de Women on Waves, definir y reponer los flujos de los movimientos feministas a partir de la metáfora de las olas, caracterizar el arte contemporáneo, analizar ejemplos que articulan arte contemporáneo y activismo feminista y analizar en profundidad el componente estético contemporáneo de nuestro caso de estudio.

Habida cuenta de todo lo antedicho y a partir de la cumplimentación de los objetivos señalados, se corrobora la hipótesis que sostiene que existe un marco común entre el arte contemporáneo y el activismo feminista, tanto gestual como metodológico. Se desprende de nuestro análisis que estas convergencias se materializaron en la experiencia estético-activista de Women on Waves, acaballadas en la estrategia de la acción directa como medio para generar incidencia política y estética. La contemporaneidad brinda las condiciones de posibilidad para que se encuentren arte y activismo feminista: la transformación de lo real como horizonte y la vinculación con lo vital como resorte.

Hemos presentado en esta tesis la experiencia de Women on Waves, conocida en el mundo del activismo feminista, especialmente en el sector que milita activamente en pos de la ampliación de derechos reproductivos y no reproductivos. Al repasar sus estrategias y las iniciativas desarrolladas entre los años 2001 y 2004, detectamos una serie de gestos, prácticas y producciones que, sin lugar a duda, permiten incluirla como un hecho del arte contemporáneo, y que ponen de manifiesto el cruce casi indisoluble entre arte y política, el encuentro entre activismo y prácticas artísticas, el solapamiento que se produce motorizado por la voluntad transformadora y la convicción que lleva a prefigurar el mundo deseado.

En virtud de la filiación ético-política de Women on Waves, nos ocupamos también de rastrear la diversidad de los movimientos feministas y sus devenires. Enmarcamos este relevamiento en la metáfora de las olas, en tanto permite dar cuenta de las recurrencias en los feminismos y pone de manifiesto su particular vocación por el pensamiento genealógico que lleva a visitar experiencias previas y reactualizar estrategias. Ensayamos una definición -abierta, en concordancia con el espíritu contemporáneo- acerca de un movimiento amplio y multipolar, que no está exento de tensiones pero que, lejos de atascarse en ellas, hace de las

contradicciones un motor para la reinención superadora. Los feminismos se revisan, recuperan las estrategias del pasado, las reeditan y las cargan de nuevos sentidos, van y vuelven y van, se potencian en la conciencia de que las redes y lo colectivo son refugio y punto de partida. Este movimiento en vaivén enlaza experiencias diversas, epocal y geográficamente ajenas, articulándolas y generando diálogos -además- con movimientos artísticos y/o políticos.

A fin de reponer el entramado de operaciones artísticas y categorías estéticas puestas en juego en las acciones de Women on Waves, retomamos la definición de arte contemporáneo, para lo cual repusimos el proceso de crisis del arte moderno como categoría hegemónica. Al hacerlo, detectamos que el advenimiento de la contemporaneidad en el arte trajo aparejada, como elementos fundamentales, la disolución de los conceptos de “autor” -en tanto individuo genial poseedor de un don y dueño de un virtuosismo técnico excepcional- y de “obra” -en tanto cosa que posee cualidades distintivas o inmanentes-. El ímpetu des-esencializante de la contemporaneidad generó un punto de fuga que hoy nos permite establecer conexiones entre el concepto de arte y otros ámbitos o prácticas (como el activismo político) otrora excluidas de su amparo categorial.

Honrando el ejercicio feminista de genealogización permanente, señalamos que los síntomas, indicios y gestos de estas aperturas contemporáneas no surgieron en el vacío, sino que sus precuelas pueden rastrearse en experiencias todavía insertadas en el paradigma moderno. Por razones operativas se omitió historizar los sucesivos movimientos que condujeron a la contemporaneidad, a fin de no alejarnos del caso estudio que nos convoca. Sin embargo, vale decir que ningún movimiento surge de la nada, sino que, como se vio inclusive en las oleadas feministas, cada innovación es deudora de experiencias previas. Sería impensable una apuesta político-performativa e instalativa como la de Women on Waves de no haber existido el precedente dadaísta que introdujo la posibilidad de que el *gesto* sea protagonista del *hecho*, apuesta que se retoma y se instala con toda fuerza a partir de las décadas del sesenta y setenta, en una continuidad que no es necesariamente formal, sino que se manifiesta en lo conceptual y lo gestual.

En este sentido, sumamos a nuestro análisis una serie de experiencias que nos permitieron rastrear los solapamientos entre arte contemporáneo (sus gestos, sus repertorios operacionales y sus modalidades estéticas) y las estrategias políticas por medio de las cuales las organizaciones activistas buscan empujar los límites de lo pensable y de lo posible. A fin de dar cuenta de ello, recorrimos las iniciativas de Ana Mendieta, Pussy Riot, Guerrilla Girls y Nosotras Proponemos.

A partir de un mosaico descriptivo, analítico y conceptual, repusimos la historia de Women on Waves, los devenires de las oleadas feministas, las aperturas y polémicas de la contemporaneidad y los aportes de otras colectivas artístico-políticas, para finalmente hacer confluir este recorrido en un análisis pormenorizado de los aspectos estéticos de las campañas de Women on Waves. Este análisis nos permitió poner en tensión la afirmación de que esta experiencia política feminista moviliza sentidos propios del arte contemporáneo, impactando en la esfera de lo sensible y estando en diálogo con sus objetivos políticos y las estrategias de acción directa desplegadas para concretarlos. Estas articulaciones, previamente expuestas, se retoman y se reafirman en el Capítulo 5, dando cuenta del vínculo explícito entre el hecho artístico y la estrategia política feminista que se manifiesta materialmente en el hecho de que la clínica móvil de Women on Waves fue encomendada no a un estudio de arquitectura sino a Joep van Lieshout, un artista contemporáneo que, en el marco de una experiencia artística colectiva (el Atelier van Lieshout), realizó una instalación de sitio específico. Reforzando este vínculo, destacamos que existía también en Atelier van Lieshout, tal como se detalló en el último capítulo, una vocación por ubicarse en los bordes de las legalidades, detectando intersticios y ocupando los vacíos surgidos de las regulaciones constructivas, poniendo en tensión la estaticidad arquitectónica y la movilidad escultórica mediante el recurso del emplazamiento: según donde se montase la obra (en tierra o sobre ruedas), quedaría obligada por uno u otro entramado reglamentario. Se detecta en este juego un paralelismo metodológico con nuestro caso de estudio, que contribuye a reforzar el vínculo entre arte contemporáneo y estrategias políticas, aplicado articuladamente desde el arte y desde el activismo feminista por Women on Waves, en donde estos vínculos aparecen, también, en las modalidades estéticas desplegadas (lo relacional y la postproducción) y en las operatorias performáticas puestas en juego.

Women on Waves encontró una manera de rodear el límite legal y, por el hecho de ubicar unos objetos (barco, clínica-escultura) en un cierto espacio bajo el amparo simbólico de una bandera, dotó de legalidad a todo lo que ocurriera en esa territorialidad inédita. La estrategia se apoya en un gesto de apropiación que, como vimos en Danto (2009), Jiménez (2010) y Bourriaud (2009), también es propio del arte contemporáneo. WoW se adueñó de las leyes de su país y de las regulaciones internacionales para garantizar el acceso al aborto en el territorio sin ley de las aguas internacionales. El gesto contemporáneo se realiza en la experiencia de Women on Waves desnudando la arbitrariedad de los entramados legales, y su carácter contingente. El activismo feminista de acción directa y su razón ética transformadora (Femenias, 2019, p. 6) operan sobre la realidad concreta, prefigurando performativamente el cambio social que se persigue.

A caballo de las estéticas contemporáneas y sus repertorios operativos, se puso en relación a la lucha feminista con el activismo artístico, generando un territorio en el que las estrategias políticas se imbrican con lo performático y lo instalativo. Como resultado, se enciende el debate público, visibilizando problemáticas y generando las condiciones de posibilidad para la transformación social.

Por último, a partir de lo analizado en la presente tesis y puesto que ninguna investigación se cierra en sí misma, sino que, antes bien, son una invitación para continuar pesquisando, identificamos futuras aristas por profundizar en este campo. Una de ellas es el juego de rupturas y continuidades entre modernidad y contemporaneidad, así como las recurrencias y reparaciones en lo contemporáneo de períodos artísticos previos, en el marco del concepto de Metamodernidad acuñado en 2009 por los teóricos holandeses Timotheus Vermeulen y Robin van den Akker.

Otra línea de investigación es la que invita a explorar las continuidades de Women on Waves en el arte, tanto dentro como en paralelo a los circuitos legitimados de circulación, en virtud de las producciones realizadas simultáneamente al desarrollo de las campañas (ver Figuras 26 a 31).

De igual manera, queda pendiente reflexionar desde un enfoque semiótico en las implicancias simbólicas del barco, en tanto objeto que interviene en la producción de sentidos, protagonista de nuestro caso de estudio y de otras experiencias y obras del arte.

Finalmente, cabe profundizar en las posibles fugas feministas a la problemática autoral (que encuentra su síntesis en la firma) a partir de la tensión que surge al enfrentar las opciones por el anonimato de colectivas como Guerrilla Girls y Pussy Riot con la política de producción colectiva de Atelier van Lieshout que discursivamente reniega de la sacralidad autoral pero concretamente persiste en protagonismo del artista individual y el personalismo del apellido (ambos masculinos).

Referencias

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica* (México), 26(73), 249-264. Consultada 29 de marzo de 2024 en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0187-01732011000200010
- Aguilar Barriga, N. (2020). Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola. *Femeris*, Vol. 5, No. 2, pp. 121-146 / doi: <https://doi.org/10.20318/femeris.2020.5387>
- Allen, J. (2001). Up the organization: Atelier van Lieshout. Jennifer Allen talks with Joep van Lieshout. *Artforum*. Vol. 39, N°. 8. <https://www.artforum.com/features/jennifer-allen-talks-with-joep-van-lieshout-162520/>
- Allen, J. (2007). *Atelier Van Lieshout: Jennifer Allen-Avl for Dummies*. Nai010 Publishers.
- Almandós, A. (2020) Prácticas de resistencia feministas en el mundo del arte. un acercamiento al colectivo Nosotras Proponemos (Buenos Aires, 2017-2019). *Revista Lindes. Estudios Sociales del Arte y la Cultura*, 19.
- Amorós, C. (2009) Simone de Beauvoir: entre la vindicación y la crítica al Androcentrismo. *Investigaciones Feministas*. Vol. 0 9-27
- Badiou, A. (2013). Las condiciones del arte contemporáneo. *Brumaria*, 284.
- Bach, A. M. en Godoy E. (2017) Hacer filosofía feminista es una forma de hacer filosofía que es distinto a hacer filosofía y género. *Cuadernos del CEL* Vol. II p. 147 - 161. Centro de Estudios Latinoamericanos.
- Bambú, T. (2019) El feminismo radical, un gran incomprendido. *Pikara Magazine*. Consultado 15 de junio 2024 en <https://www.pikaramagazine.com/2019/03/feminismo-radical-incomprendido/>
- Benjamin, W. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca
- Bourriaud, N. (2008) *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, N. (2009) *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Adriana Hidalgo.
- Braidotti, R. (2015). Punk women and riot grrls. *Performance Philosophy*, 1, 239-254.
- Brea, J. L. (2008). *El tercer umbral: Estatutos de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural* (No. 3). Cendeac.
- Cabra, G., Belén, P. S., & Delle Donne, S. (2021). *Mujeres públicas: arte, feminismo y prácticas colectivas*. Libros de Cátedra.
- Castro-Gomez, S. (2007) Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. En Castro-Gomez, S. y Grosfoguel, R. (comp.) (2007) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar. Siglo del Hombre Editores.

- Chaparro A. (2022). Las olas feministas, ¿una metáfora innecesaria? *Korpus* 21, vol. 2, núm. 4, 2022, 77-92 <http://dx.doi.org/10.22136/korpus21202284>
- Cuello, N., & Gutierrez, M. L. (2017). *Mujeres Públicas. La lengua incómoda del feminismo*. Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba.
- Danto, A. (2009). Introducción: Moderno, posmoderno, contemporáneo. *Después del fin del arte*. Paidós.
- De Beauvoir, S. (2017). *El segundo sexo*. Ediciones Cátedra.
- De Miguel, A. (2011). Los feminismos a través de la historia. *Feminismo de la diferencia y últimas tendencias*, (21).
- De Toro, A. (2008) Frida Kahlo y las vanguardias europeas: Transpictorialidad – Transmedialidad. *AISTHESIS* N° 43 (2008): 101-131. Consultado 16 de junio de 2024 <https://horizonteenfermeria.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/3682>
- Díaz Mattei, A. (2022). Mujeres de color a escena. Activismo curatorial y feminismo decolonial en dos propuestas de arte contemporáneo en Latinoamérica. *Revista 180*, (50), 82-95. [https://dx.doi.org/10.32995/rev180.num-50.\(2022\).art-1045](https://dx.doi.org/10.32995/rev180.num-50.(2022).art-1045)
- Duarte Loza, D. M. (2015) Arte indisciplinario. *Metal*, 1
- Dubois, P. (2001) Para una estética de la imagen video. *En Video, Cine, Godard*. Libros del Rojas
- Eco, U. (1987). Para una guerrilla semiológica. *La estrategia de la ilusión*, 177-187.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*, trad. Roser Berdagué. Planeta-Agostini.
- Ellis-Kahana, J. (2011). The Perfect Storm: How Pro-Abortion Activists in the Netherlands Incite Social Change From International Waters. *Independent Study Project (ISP) Collection*. 1154. https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/1154
- Escobar, T. (2008) *El mito del arte y el mito del pueblo*. Metales Pesados.
- Escobar, T. (2021) *Aura latente. Estética/ Ética/ Política/ Técnica*. Tinta Limón
- Favela Gavia, M. (2016). El feminismo como movimiento social. En Sánchez, J., Elena, M., & Lagarde, M. (Coords). *El campo teórico feminista: aportes epistemológicos y metodológicos*. 203-236. UNAM
- Femenías, M. L. (2019). *Itinerarios de teoría feminista y de género: algunas cuestiones histórico-conceptuales*. Secretaría de Posgrado, Universidad Nacional de Quilmes. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes. <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3819>
- Friedan, B. (2017). *La mística de la feminidad*. Ediciones Cátedra.
- Galeana, P. (2021) La cuarta ola del feminismo. *Foreign Affairs Latinoamérica*. Consultada 29 de marzo de 2024 en <https://revistafal.com/la-cuarta-ola-del-feminismo/>
- Gamba, S. B., & Diz, T. (2021). *Nuevo diccionario de estudios de género y feminismos*. Editorial Biblos.

Gandin, B. H., & Pose, G. M. (2014) Pasionarias y guerreras: la emergencia del feminismo anarquista. *Debate feminista*. Udelar FCS.

Garrido-Rodríguez, C. (2021). *Repensando las olas del Feminismo. Una aproximación teórica a la metáfora de las "olas"*. *Investigaciones Feministas*, 12(2).

Giménez Tanzi, M. R. (2014) Artistas mujeres: un poco de historia. Teorías feministas y estudios visuales: debates y aproximaciones. *Revista Historia de las mujeres* Año XVI, No. 155, julio - agosto de 2014

Giunta, A. (2014) *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Fundación arteba.

Giunta, A. (2018) *Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI

Giunta, A. en Museo de Arte Eduardo Minnicelli (26 de agosto 2021) *Conferencia Prof. Andrea Giunta*. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=laQEBuyroCs&ab_channel=MuseodeArteEduardoMinnicelli

Gluzman, G. (2018). Mujeres artistas argentinas a fines del siglo XIX: admirables olvidos. *Estudios Curatoriales* AÑO 5 N° 7

Gluzman, G. (2019) Argentine Women Artists at the Turn of the Twentieth Century: Their Careers and Critical Fortunes, *Art Journal*, 78:3, 10-28,
<https://doi.org/10.1080/00043249.2019.1655329>

Gluzman, G., Duprat A. [et al.] (2021) *El canon accidental: mujeres artistas en Argentina 1890-1950*. Museo Nacional de Bellas Artes. Secretaría de Patrimonio Cultural.

Goodman, N. (1990). "Cuándo hay arte". *Maneras de hacer mundos*. Visor.

Gomperts, R. en USC Visions and Voices (29 de noviembre de 2023). *Rebecca Gomperts Discusses Art, Activism, and Reproductive Rights*. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=zOYTYihAnlk&ab_channel=USCVisionsandVoices

Guasch, A.M. (2005). "Doce reglas para una Nueva Academia: la «nueva Historia del Arte» y los Estudios audiovisuales". *Estudios Visuales*. Akal.

Guerrilla Girls en Rompeviento TV (7 de febrero 2014) *Arte feminista con Guerrilla Girls en Luchadoras. Rompeviento TV. 5/2/14*. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=Z_mk1PUzMWQ&ab_channel=RompevientoTV

Guerrilla Girls en The History Hour, BBC World Service (anfitrión) (noviembre de 2020). *Guerrilla Girls* [Episodio de Podcast]. Spotify.
<https://open.spotify.com/episode/5uRG8k47O1A63mjPWVOnxq?si=3e2860e1f62a4c69>

Gutiérrez, M. L. (2016). Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos. *Asparkia. Investigació Feminista*, (27), 65–78.
<https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1481>

Halley, J. en Theory, Culture & Society (29 Septiembre 2021) *Ilaria Riccioni & Jeffrey A. Halley on 'Pussy Riot as a Feminist Avant-Garde'*. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=xsn7nfuSO5Y&t=308s&ab_channel=TED

- Hang, B. & Muñoz, A. (2019) *El tiempo es lo único que tenemos*, Caja Negra
- Heidegger, M. [1975] (2014). Construir, habitar, pensar. *Fotocopioteca* (39)
- Hein, H. [1990], [1998] (2020). El papel de la estética feminista en el feminismo, trad. Gabriela Huerta-Tamayo, en *Hilde Hein, Estética y feminismo. 2 artículos*, Corte y Confección. <https://sentipensaresfem.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/08/hilde-hein-estetica-y-feminismo-2-articulos.pdf>
- Hess, T. B. & Baker, E. C. (1973). *Art and sexual politics; women's liberation, women artists, and art history*. Macmillan
- Huyssen, A. (2011). *Después de la Gran División. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo.
- Jakubowska, A. (2022). Toward Alter-Globalist History of Feminist Art. En *Horizontal Art History and Beyond* (pp. 99-108). Routledge.
- Jiménez, M. (2010). Arte, sociedad, política. En *La querrela del arte contemporáneo*. Amorrortu.
- Lambert-Beatty, C. (2008). Twelve miles: Boundaries of the new art/activism. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 33(2), 309-327.
- Machado, A. (2008). Convergencia y divergencia de medios. En: Pereira González, J. M.; Villadiego Prins, M.; Sierra Gutiérrez, L. I. (Coords.). *Industrias culturales, músicas e identidades: una mirada a las interdependencias entre medios de comunicación, sociedad y cultura*. Siglo del Hombre. p. 73-88.
- Missé Sánchez, M. (2013). *Transexualidades: Otras miradas posibles*. Egales.
- Monsiváis, C. (2008) Frida Kahlo: De Las Etapas de Su Reconocimiento. *Debate Feminista*, vol. 37, 2008, pp. 3–15. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/42625508>. Consultado 16 de junio de 2024.
- Nochlin, L. [1971] (2001). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? (traducción al español: Ana María García Kobeh), en Cordera, K. & Saenz, I. (comps.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana (Cdmx), Programa Universitario de Estudios de Género de la Unam, Conaculta-Fonca, Curare, pp. 17-44
- Nosotras Proponemos (2017) *Compromiso de práctica artística feminista*. <https://nosotrasproponemos.org/nosotras/>
- Obregón, A. (2015) Contra el olvido de Ana Mendieta. *Pikara Magazine*. Consultado 29 de marzo 2024 en <https://www.pikaramagazine.com/2015/05/contra-el-olvido-de-ana-mendieta/>
- Obregón, A. (2019) Hasta otra, Alyokhina: la casi entrevista a las Pussy Riot. *Pikara Magazine*. Consultado 29 de marzo 2024 en <https://www.pikaramagazine.com/2019/02/casi-entrevista-pussy-riot/>
- Oliden, M. (2023) Sobre artivismo: Guerrilla Girls. En *Art Matters. Arte contemporáneo y cultura digital*. Universitat Oberta de Catalunya. Consultado 29 de marzo 2024 en <https://blogs.uoc.edu/artmatters/sobre-artivismo-guerrilla-girls/>

- Oliveras, E., en Zuzulich, J. (2017) Entrevista a Elena Oliveras, 'La crítica es una creación en complicidad con el artista'. *Irrupciones*. N° 0.
- Phelan, P. (2003). *Unmarked: The politics of performance*. Routledge.
- Reuter, C. P. (2015). *Pussy Riot: Art or Hooliganism? Changing Society through Means of Participation* (Doctoral dissertation).
- Rodríguez Martínez, P. (2011) Feminismos Periféricos. *Sociedad y Equidad: Revista de Humanidades, Ciencias Sociales, Artes y Comunicaciones*, N° 2, 23-45
- Rosa, M. L. (2014). *Legados de libertad: el arte feminista en la efervescencia democrática*. Biblos.
- Rosen, C. (2016). Women on Waves, Ireland, and the Abortion Ship Pilot Mission. *Women Leading Change: Case Studies on Women, Gender, and Feminism*, 1(2).
- Rosenberg, T. (2016) Don't Be Quiet, Start a Riot!. *Essays on Feminism and Performance*. Pp. 218–238. Stockholm University Press.
- Salas, J. M. G. (2019). Artemisia Gentileschi: drama, venganza y feminismo en su obra. *Asparkia. Investigación feminista*, 2019, no 34, p. 109-134.
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas.
- Tapia, M. (2017). Las fronteras, la movilidad y lo transfronterizo: Reflexiones para un debate [Borders, mobility and the transborder space: reflections for a discussion]. *Estudios Fronterizos*, 18(37), 61-80, doi:10.21670/ref.2017. 37.a04
- Tejero Coni, G. en Bach, A. M. (Coord) (2019) *Para una didáctica con perspectiva de género* (Vol. 6). Miño y Dávila.
- Tolokonnikova, N. en TED (26 de abril 2023). *Pussy Riot's Powerful Message to Vladimir Putin | Nadya Tolokonnikova | TED*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=9HOPw9yM9pc&ab_channel=TED
- Torras, M. (Ed.). (2007). El delito del cuerpo. En *Cuerpo e identidad: estudios de género y sexualidad I*, Edicions UAB.
- Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo y seña*, (12), 231-247.
- Valcárcel, A. (2004). Qué es y qué retos plantea el feminismo. *Hacia la plena ciudadanía de las mujeres. Gabinete de Relaciones Internacionales*.
- Valesini, S. (2014). Del minimalismo a la instalación. Aportes conceptuales en torno a la experiencia del arte. *Arte e investigación*, N° 10, pp. 108-116. Consultado 29 de marzo de 2024 en <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/247>
- van Slyke, Gretchen (1998). The Sexual and Textual Politics of Dress: Rosa Bonheur and Her Cross-Dressing Permits. *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 26, no. 3/4, 1998, pp. 321–35. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/23537594>.
- Varela, N. (2008). *Feminismo para principiantes*. Ediciones B.

Wajcman, G. (2001). De los objetos al objeto. En *El objeto del siglo*. Amorrortu.

Whitten, D. (Directora) (2014). *Vessel* [Documental]. Sovereignty Productions in association with: Fork Films, Impact Partners, Chicken and Egg Pictures.

Women on Waves. (s.f.-a). What was the effect? *Women on Waves*. Recuperado de <https://www.womenonwaves.org/en/page/530/what-was-the-effect>

Women on Waves. (s.f.-b). Women on Waves is invited by... *Women on Waves*. Recuperado de <https://www.womenonwaves.org/en/page/577/women-on-waves-is-invited-by>

Zeiba, D. (2018) Interview: the artist Joep van Lieshout about utopia, dystopia, and his design for a new chaise longue. *Pin-Up*. Consultado el 29 de marzo 2024 en <https://archive.pinupmagazine.org/articles/dutch-artist-joep-van-lieshout-and-moooi-make-liberty-lounger-a-reality>

Zurbriggen, R. en Gambia, S. B., & Diz, T. (2021). *Nuevo diccionario de estudios de género y feminismos*. Editorial Biblos.

Zussa, N. (2019). *La vanguardia del Arte contemporáneo: Movimiento de mujeres, ámbitos de circulación virtual y espacio público*. Universidad Nacional de la Plata.

Índice de Imágenes

Figura 1. El A-Portable a bordo del barco Borndiep en aguas internacionales, durante la campaña a Portugal.	89
Figura 2. Rebecca Gomperts en el año 2001, dentro de la instalación-clínica móvil.	89
Figura 3. A-Portable en el depósito de containers (izquierda) y durante su construcción en Atelier van Lieshout (derecha)	90
Figura 4. Vistas interiores del A-Portable.	90
Figura 5. Activaciones durante las jornadas de barco abierto en Irlanda 2001. Talleres para artistas con el tópico arte y política, talleres legales, médicos y visitas al A-Portable.	91
Figura 6. El barco Aurora (rebautizado Sea of Change luego de la campaña de WoW) zarpando con destino a Irlanda.	91
Figura 7. El barco Langenort llegando al puerto de Wladislawowo, Polonia.	92
Figura 8. El barco Borndiep flanqueado por buques de guerra que bloquean el acceso a aguas nacionales.	92
Figura 9. La Juventud Socialista de Portugal lleva víveres al Borndiep y brinda una conferencia de prensa en aguas internacionales.	93
Figura 10. Periodistas observando el abastecimiento de víveres al Borndiep en altamar.	93
Figura 11. Socorristas en Red marchando en el 35° Encuentro Plurinacional de Mujeres, Lesbianas, Travestis, Trans y No binaries en San Luis.	94
Figura 12. Barco Borndiep en aguas internacionales.	94
Figura 13. El A-Portable durante su primer traslado, desde AVL hacia el barco Aurora.	95
Figura 14. La tripulación del Borndiep y el A-Portable.	95
Figura 15. Activistas polacas deambulando performáticamente por el puerto de Wladislawowo para confundir a los manifestantes antiaborto y evitar que identificasen a las abortantes.	96
Figura 16. Ana Mendieta, fotoperformance "Trasplante de vello facial", en 1972.	97
Figura 17. Guerrilla Girls en Nueva York.	97
Figura 18. Pussy Riot durante intervención performática Putin pissed himself en la Plaza Roja de Moscú.	98
Figura 19. Trenza, intervención performática colectiva de Nosotras Proponemos, durante una marcha por la legalización del aborto en Buenos Aires, 2018.	98
Figura 20. El barco Borndiep zarpando rumbo a Portugal.	99
Figura 21. Foto-manifestación de la tripulación del Borndiep reclamando permiso para ingresar a aguas nacionales portuguesas.	99
Figura 22. El A-Portable en exhibición en Mediamatic, Amsterdam. Durante la inauguración, el equipo y el personal médico de Women on Waves estuvieron presentes.	100
Figura 23. Réplica del A-Portable expuesta en el Arsenale de la 49° Bienal de Venecia en el 2001, mientras el original viajaba a Irlanda.	100
Figura 24. Bandera de AVL-Ville.	101
Figura 25. AVL-Ville, el proyecto de "ciudad libre" de Atelier van Lieshout.	101
Figura 26. Abortion kiosk, instalación realizada por Women on Waves y Wilhelm Velthoven para Modelarnia, en Gdańsk, Polonia	102
Figura 27. Every 6 minutes, instalación realizada por Women on Waves y Wilhelm Velthoven para la Bienal de Tesalónica. La lamparita roja se encendía cada 6 minutos, simbolizando una muerte por aborto ilegal.	102
Figura 28. I had an abortion, instalación textil de Women on Waves y Wilhelm Velthoven para la Bienal de Tesalónica.	103
Figura 29. Versión de Every 6 minutes para Mediamatic. Los tubos de neón se encendían cada seis minutos, simbolizando el fallecimiento de una mujer debido a abortos inseguros.	103
Figura 30. Eu fiz um aborto, intervenciones en la vía pública, Portugal	104
Figura 31. Barco abierto a cultura, muestra móvil de pinturas de Mario Silva y Joaquim Madeira, montada en el tráiler de un camión en contexto de la visita de WoW a Portugal.	104

Anexo de Imágenes

Figura 1. El A-Portable a bordo del barco Borndiep en aguas internacionales, durante la campaña a Portugal.



Peek, N. (2004) *A-Portable aboard the Borndiep* [Fotografía] Artsy, <https://www.artsy.net/artwork/atelier-van-lieshout-a-portable-aboard-the-borndiep> ©Women on Waves 2004

Figura 2. Rebecca Gomperts en el año 2001, dentro de la instalación-clínica móvil.



Lampen, J. (2001). *Gomperts on board the Dutch clinic ship Sea of Change in 2001.* [Fotografía] The Guardian, <https://www.theguardian.com/world/2001/dec/12/rebecca-gomperts-doctor-defying-laws-abortions>. ©Reuters

Figura 3. A-Portable en el depósito de containers (izquierda) y durante su construcción en Atelier van Lieshout (derecha)



Izquierda: S/D (2004) *Container storage*. [Fotografía] Women on Waves, <https://www.womenonwaves.org/en/page/920/riot-in-eu> ©Women on Waves 2004

Derecha: S/D (2001) *Abortion clinic container*. [Fotografía] Spiegel International. <https://www.spiegel.de/international/world/dutch-abortion-ship-no-more-pro-choice-protesters-on-the-high-seas-a-638835.html> ©AP

Figura 4. Vistas interiores del A-Portable.



Izquierda: S/D (2001) *Inside Women on Waves ship* [Fotografía] Anarchist Writers.

<https://anarchism.pageabode.com/blog/audio-a-history-of-pro-choice-struggles-in-ireland/> CC BY 2.0

Derecha: S/D (2001) *Mobile clinic interior*. [Fotografía] Women on Waves,

<https://www.womenonwaves.org/fr/page/2985/mobile-clinic-interior> ©Women on Waves 2001

Figura 5. Activaciones durante las jornadas de barco abierto en Irlanda 2001. Talleres para artistas con el tópic arte y política, talleres legales, médicos y visitas al A-Portable.



S/D (2001) S/T [Fotografías]. Recuperadas de Gomperts, R., Blaisse, P., & Böckling, J. (2002). Women on waves. Women on Waves. Disponible en <https://www.womenonwaves.org/en/page/7056/book-about-the-abortionship-campaign-in-ireland>

Figura 6. El barco Aurora (rebautizado Sea of Change luego de la campaña de WoW) zarpando con destino a Irlanda.



S/D (2001) S/T [Fotografía]. Recuperada de Gomperts, R., Blaisse, P., & Böckling, J. (2002). Women on waves. Disponible en <https://www.womenonwaves.org/en/page/7056/book-about-the-abortionship-campaign-in-ireland> ©Women on Waves 2001

Figura 7. El barco Langenort llegando al puerto de Wladyslawowo, Polonia.



S/D (2003) *Langenort in Bay of Wladyslawowo*. [Fotografía] Women on Waves, <https://www.womenonwaves.org/nl/page/431/langenort-in-holland> ©Women on Waves 2004

Figura 8. El barco Borndiep flanqueado por buques de guerra que bloquean el acceso a aguas nacionales.



Peek, N. (2004) *Warships stop Ms. Borndiep 15 miles from Portugese coast* [Fotografía] Women on Waves, <https://www.womenonwaves.org/en/page/640/war> ©Women on Waves 2004

Figura 9. La Juventud Socialista de Portugal lleva víveres al Borndiep y brinda una conferencia de prensa en aguas internacionales.



Peek, N. (2004) *Borndiep still in international waters* [Fotografías] Women on Waves, <https://www.womenonwaves.org/en/page/640/war> ©Women on Waves 2004

Figura 10. Periodistas observando el abastecimiento de víveres al Borndiep en altamar.



Peek, N. (2004) *Portuguese journalists observing the Ms. Borndiep being supplied with fresh food* [Fotografías] Women on Waves, <https://www.womenonwaves.org/en/page/640/war> ©Women on Waves 2004

Figura 11. Socorristas en Red marchando en el 35° Encuentro Plurinacional de Mujeres, Lesbianas, Travestis, Trans y No binarios en San Luis.



S/D (2022) Socorristas en el 35° encuentro plurinacional en San Luis [Fotografía]. Socorristas en Red, <https://socorristasenred.org/socorristas-en-el-35o-encuentro-plurinacional-en-san-luis/> CC BY 2.0

Figura 12. Barco Borndiep en aguas internacionales.



S/D (2004) S/T [Fotografía] Arte Útil. <https://assemble.imgix.net/456/1396292924.jpg>

Figura 13. El A-Portable durante su primer traslado, desde AVL hacia el barco Aurora.



S/D (2001) *Mobile treatment room designed by Joep van Lieshout.* [Fotografía] Women on Waves <https://www.womenonwaves.org/en/page/3457/mobile-treatmentroom-designed-by-joep-van-lieshout> ©Women on Waves 2004

Figura 14. La tripulación del Borndiep y el A-Portable.



S/D (2004) *Crew Borndiep.* [Fotografía] Women on Waves, <https://www.womenonwaves.org/en/page/619/crew-borndiep> ©Women on Waves 2004

Figura 15. *Activistas polacas deambulando performativamente por el puerto de Wladyslawowo para confundir a los manifestantes antiaborto y evitar que identificasen a las abortantes.*



S/D (2003) *Polish volunteers distracting anti-abortionists.* [Fotografía] Women on Waves,
<https://www.womenonwaves.org/en/page/603/polish-volunteers-distracting-anti-abortionists> ©Women on Waves 2004

Figura 16. Ana Mendieta, fotoperformance “Trasplante de vello facial”, en 1972.



Mendieta, A (1972). *Untitled (Facial Hair Transplants)*, Fotoperformance. Galerie Lelong & Co. ©The Estate of Ana Mendieta Collection. Recuperado de <https://galerielelong.com/artworks/29813-ana-mendieta-untitled-facial-hair-transplants-1972/>

Figura 17. Guerrilla Girls en Nueva York.



Lange, G. (1990) *The Guerrilla Girls* [Fotografía] The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/apr/29/the-guerrilla-girls-interview-art-world-sexism> ©George Lange

Figura 18. Pussy Riot durante intervención performática Putin pissed himself en la Plaza Roja de Moscú.



S/D (2012) *Pussy Riot's Punk Prayer* [Fotografía] BBC <https://www.bbc.co.uk/programmes/p05nlq59>

Figura 19. Trenza, intervención performática colectiva de Nosotras Proponemos, durante una marcha por la legalización del aborto en Buenos Aires, 2018.



S/D (2019) *Trenza verde*. Objeto escultórico performático [Fotografía] Nosotras Proponemos <https://www.facebook.com/photo?.bid=559149154604793&set=pcb.559148491271526>

Figura 20. El barco Borndiep zarpando rumbo a Portugal.



S/D (2004) Ship leaves Den Helder harbour. [Fotografía] Women on Waves. <https://assemble.imgix.net/456/1396292924.jpg>

Figura 21. Foto-manifestación de la tripulación del Borndiep reclamando permiso para ingresar a aguas nacionales portuguesas.



S/D (2004) The ship awaits entry to Portugal. [Fotografía] Vessel. <https://assemble.imgix.net/456/1396292924.jpg>

Figura 22. El A-Portable en exhibición en Mediamatic, Ámsterdam. Durante la inauguración, el equipo y el personal médico de Women on Waves estuvieron presentes.



Velthoven, W. (2003) *A-Portable* [Fotografía] Mediamatic.net <https://www.mediamatic.net/en/page/8963/women-on-waves> CC BY 2.0

Figura 23. Réplica del A-Portable expuesta en el Arsenale de la 49ª Bienal de Venecia en el 2001, mientras el original viajaba a Irlanda.



S/D (2001) *The Floating Clinic Shipping container in the Waters of Arsenale* [Fotografía]. Recuperada de Del Rosso, L. (2022) *The journey of the A-Portable*. [Tesis, Facultad de Arquitectura, Universidad Técnica de Delft]. <https://repository.tudelft.nl/record/uuid:4e2de24f-81c1-4fe9-9e57-e2928ea0b6c0>

Figura 24. Bandera de AVL-Ville.



S/D. (2001) S/T [Fotografía] Atelier Van Lieshout <https://www.ateliervanlieshout.com/work/freestate-of-avl-ville/> CC BY 2.0

Figura 25. AVL-Ville, el proyecto de “ciudad libre” de Atelier van Lieshout.



S/D. (2001) S/T [Fotografía] Atelier Van Lieshout <https://www.ateliervanlieshout.com/work/freestate-of-avl-ville/> CC BY 2.0

Figura 26. Abortion kiosk, instalación realizada por Women on Waves y Wilhelm Velthoven para Modelarnia, en Gdańsk, Polonia



S/D (2003) *Abortion kiosk in Gdansk as designed by Willem Velthoven* [Fotografía]. Women on Waves, <https://www.womenonwaves.org/en/page/449/artists-or-abortion-doctors> ©Women on Waves 2004

Figura 27. Every 6 minutes, instalación realizada por Women on Waves y Wilhelm Velthoven para la Bienal de Tesalónica. La lamparita roja se encendía cada 6 minutos, simbolizando una muerte por aborto ilegal.



Velthoven, W. (2003) *Every 6 minutes* [Fotografía] Mediamatic.net <https://www.mediamatic.net/en/page/380174/every-6-minutes-installation-view-thessaloniki> CC BY 2.0

Figura 28. I had an abortion, instalación textil de Women on Waves y Wilhelm Velthoven para la Bienal de Tesalónica.



Velthoven, W. (2003) *I had an abortion* [Fotografía] Mediamatic.net. <https://www.mediamatic.net/en/page/380171/europe-exists> CC BY 2.0

Figura 29. Versión de Every 6 minutos para Mediamatic. Los tubos de neón se encendían cada seis minutos, simbolizando el fallecimiento de una mujer debido a abortos inseguros.



Velthoven, V. (2003) *Every 6 minutes* [Fotografía] Mediamatic.net <https://www.mediamatic.net/en/page/380175/every-6-minutes-installation-view-amsterdam> CC BY 2.0

Figura 30. Eu fiz um aborto, intervenciones en la vía pública, Portugal



Izquierda arriba: S/D (2004) *Eu fiz um aborto* [Fotografía]. Women on Waves, <https://www.womenonwaves.org/en/page/877/feed-me-paste-me> ©Women on Waves 2004

Izquierda abajo: S/D (2004) *Eu fiz um aborto* [Fotografía]. Women on Waves, <https://www.womenonwaves.org/en/page/877/feed-me-paste-me> ©Women on Waves 2004

Derecha: S/D (2004) *Eu fiz um aborto* [Fotografía]. Women on Waves, <https://www.womenonwaves.org/en/page/877/feed-me-paste-me> ©Women on Waves 2004

Figura 31. Barco aberto a cultura, muestra móvil de pinturas de Mario Silva y Joaquim Madeira, montada en el tráiler de un camión en contexto de la visita de WoW a Portugal.



Izquierda: S/D (2004) *Art truck*. [Fotografía] Women on Waves, <https://www.womenonwaves.org/en/page/620/art-truck>. ©Women on Waves 2004

Derecha: S/D (2004) *Art truck* [Fotografía]. Women on Waves, <https://www.womenonwaves.org/en/page/622/art-truck-2> ©Women on Waves 2004