

Activaciones feministas matanceras. Resistir con el cuerpo y otras experiencias

Andrea Trotta¹

Territorio²: espacio de encuentro como campo de batalla

En “la quinta provincia” -tal como se conoce a La Matanza por su extensión, demografía y riqueza- resistir es una característica común entre quienes, en el reparto, no se ven especialmente beneficiados. Sus más de dos millones de habitantes viven realidades muy diferentes y diferenciadas ya que este partido abarca tres cordones que van desde las localidades urbanas, lindantes con la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, hasta llegar a zonas rurales que bordean al partido de Cañuelas.

Muchas carencias existen en este inmenso distrito y las políticas neoliberales que *el cambio*³ impulsa, agrava la situación de vastos sectores. Cuando se tiene, entonces, casi todo en contra, cometer la osadía de ejercer una práctica artística se vuelve un acto de rebeldía y subversión. Y La Matanza es un hervidero de artistas provenientes de disciplinas variadas, de grupos, colectivos y agenciamientos que fueron movidos estos últimos años, frente la crisis política, económica y social que se instala y extiende, a conformar redes, mapeos de espacios culturales, trabajos territoriales de acción y activaciones de todo tipo que exceden incluso al propio distrito.

Estas propuestas artísticas y espacios culturales se desarrollan bajo estructuras más o menos horizontales, de manera independiente y autogestiva. MaMa (Matria Matancera)- sororidad cultural, por ejemplo, colectiva conformada por egresadas de la Tecnicatura en Gestión del Instituto de Educación Superior “Paulo Freire” de San Justo, han logrado realizar el mapeo de espacios culturales más importante de La Matanza en el que llevan ubicados 144 puntos en el Google Maps, y siguen contando. El Frente de Artistas del Oeste conformó una red interbarrial de la que participan colectivos y artistas independientes. Este frente lleva a cabo encuentros de formación en arte y política, mesas de debate y reflexión, talleres de artes gráficas, entre otras muchas actividades. El colectivo Conurbardo, autodefinido como activistas del conurbano bonaerense, operan en espacios públicos con serigrafías, intervenciones callejeras y realizan fiestas multidisciplinares de la que participan, incluso, músicos de la Ciudad Autónoma quienes allí encuentran cada vez menos alternativas para

¹ Artista visual, performancera, gestora en Matanza Nómada, docente en la Escuela de Arte Leopoldo Marechal y colaboradora en la cátedra Laurenzi de Historia de las Artes Visuales en la UNA (Universidad Nacional de las Artes). Integrante de Bizarrras.

² Si bien hoy se habla de “territorio” en un sentido amplio, que trasciende los bordes de un distrito ya que éste se ve afectado por problemáticas que responden a aspectos culturales y sociales del tecnocapitalismo financiero o “capitalismo cognitivo” globalizado y que produce subjetividades a través de diversas tecnologías como las redes sociales o los medios de comunicación, en La Matanza cualquiera de ellas las afecta de manera particular por las características que les son propias.

³ Las políticas neoliberales implementadas por los gobiernos nacional y provincial actuales han aumentado los índices de pobreza y se ha agravado la situación laboral. Según el INDEC las personas bajo el índice de pobreza en el segundo semestre del 2017 alcanza el 25,7% y la desocupación del 9,1%. Estos índices son a nivel nacional, sin embargo, en una nota publicada por el diario *La Nación*, estigmatizadora por cierto, en La Matanza el índice de personas que no llegan a la canasta básica alcanza el 40%. Roberts, C. 2017 “La Matanza: una Argentina marginal y feroz en el corazón del conurbano” *La Nación* Buenos Aires, 18 de junio.

tocar en público. Estos son sólo algunos ejemplos para tener una idea de la diversidad que existe en ese inmenso territorio.

Entre esta intensa producción artística, aparece el trabajo Bizarras, una colectiva feminista que nació al fervor del creciente movimiento de mujeres en la Argentina y que desarrolla su práctica dentro del campo de las artes performáticas y de las artes gráficas.

Bizarras, según la descripción que ellxsmismxs hacen en su página en redes sociales, es un “grupo de artistas que nació de la urgencia por gritar contra la violencia machista y las estructuras patriarcales que la impulsan”⁴. Estudiantes y docentes de la única escuela de artes⁵ de La Matanza, eligieron expresarse a través de la performance ya que, además de generar una expresión vital y un modo de intervenir en la realidad, les permite vincular en sororidad sus cuerpos y potenciar cada deseo, cada necesidad en un trabajo colectivo sin delimitaciones formales específicas.

El problema de la violencia hacia las mujeres fue uno de los puntos más significativos que promovió la conformación de Bizarras, ya que se trata de una constante, pero, sobre todo, porque buscaba romper con el sentido común que el patriarcado ha logrado imprimir en los discursos y en las actitudes cotidianas y, por lo tanto, sobre los cuerpos. O, mejor dicho, *en los cuerpos*⁶.

Entendiendo que la violencia hacia las mujeres no aparece con el golpe o la muerte, sino, antes, en las pequeñas cosas que atraviesan cada paso, cada palabra que se pronuncia, cada chiste que se hace, cada indicación que se da, cada rol que se ocupa. Todo aspecto de la vida cotidiana está orientado por las estructuras patriarcales. Naturalizados se vuelven invisibles. Señalados y poniéndolos en tensión, cuestionándolos y deconstruyéndolos cobran densidad, pierden la veladura inocente con que la repetición los envuelve. Sobre todo estoreflexiona Bizarras.

Performance y el devenir manada. Primera estrategia de agenciamiento.

La “performance acarrea la posibilidad de desafío, incluso de auto-desafío.” (Taylor, Diana 2012: 55) Agrega, a su vez, que connota un proceso, una práctica, una *episteme* y un modo

⁴ <https://www.facebook.com/bizarrxs/>

⁵ La Escuela en cuestión en la Escuela de Arte Leopoldo Marechal. Ubicada en la localidad de Isidro Casanova, ofrece carreras de artes visuales, música, cerámica y teatro y posee, además, sedes en Ramos Mejía y en González Catán, cubriendo así los tres cordones que abarca el partido.

⁶ Sobre este punto se hace referencia al concepto de poder desarrollado por Michael Foucault, cuya concepción no es prohibitiva como se solía pensar, sino que apunta, más bien, a una tecnología “positiva” del poder, un poder productor, que básicamente produce placer. Placer en la obediencia. Bajo esta tecnología, los cuerpos se vuelven dóciles. Por lo tanto, Foucault descarta la vieja hipótesis de que el poder lo ejercen unos sobre otros. Esta idea invita a pensar el poder como una red en donde cada uno y cada una se encuentra en situación de poder; ya no son, como pertenecientes a la clase trabajadora, por ejemplo, objeto del ejercicio del poder de la clase dominante, sino que el poder se encuentra en lxsujetxsmismxs y son los propios trabajadores, siguiendo este ejemplo dentro del esquema, quienes reproducen, ejercen y conservan el poder. Esta tecnología del poder fue mutando y desarrollándose junto al avance del capitalismo y le fue útil a su perfeccionamiento. Para profundizar sobre este tema se puede comenzar por Foucault, Michael 2002 *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. (Buenos Aires: Siglo XXI).

de transmisión, es por lo tanto una forma de conocer-se y conocer el mundo. El proyecto Bizarras, en ese sentido, un trabajo de doble función: por un lado, el de autoconocimiento para acceder a través de su práctica colectiva a una serie de herramientas expresivas y ponerlas de manifiesto con sus cuerpos y, por otro lado, el de intervenir con una propuesta concreta al cambio paradigmático impulsado por los movimientos de mujeres que está desbordándolo todo.

Este proyecto fue el devenir de un trabajo y proceso individual por el cual fui madurando ideas e inquietudes que encontraron muchas respuestas y mayor claridad en los feminismos. Si bien la pregunta por el cuerpo estuvo presente desde el comienzo, los primeros trabajos pensados desde una pregunta, más específicamente, por el lugar de la mujer fueron realizados hacia 2010, con un primer proyecto que tuvo por título Las cosas del decir.

Esta obra se fue configurando, en primer lugar, a partir de la imposibilidad de expresar (sin tapujos, sin vergüenza y sin ser juzgada) todas las desdichas que padecen las mujeres frente a la maternidad, la cual, muchas veces, lejos de ser ideal, constituye un tormento, ya sea por las condiciones materiales en las que se concibe, por ser producto de una violación intrafamiliar o simplemente por no ser deseada y haber cumplido con un mandato, una imposición social y cultural. En segundo lugar, se presentaba como un cuerpo a-normal, es decir, fuera de las normas establecidas, de los cánones de belleza impuestos por el mercado, con la marca de una cesárea, pechos que amamantaban, diferentes cicatrices y huellas del tiempo vivido. Y en ese sentido, Las cosas del decir invitaba a reflexionar sobre la conjura que el patriarcado, como base estructurante del capitalismo, sella sobre las mujeres, ya que sólo admite la circulación de cuerpos que se ajustan a un ideal de consumo: jóvenes, blancos, delgados, de curvas sometidas a diferentes dispositivos de corrección. El problema de la maternidad quedó disuelto en disquisiciones previas y predominó, en los siguientes proyectos, el de la sujeción, el de la violencia, el de la pertenencia de clase.

Trabajos como Sobre mí, que propone pensar la violencia simbólica como una fina trama que asfixia y somete; Supervivencias, que propone trastocar las herramientas que se destinan al trabajo femenino por armas de resistencia, contra la sujeción, en pos de la construcción de cuerpos para otra cosa que no sea el sometimiento; Desideologización, que propuso pensar la aguja, que las pobres usan para abortar, como una lanza contra el patriarcado, una espada para encender la lucha; las versiones de Silencio y Campo de poder, una serie de performances que aluden a otros sistemas de signos, a dispositivos que permitan interpelar sobre el lugar de la mujer, el trabajo y la violencia; Doscientos cincuenta y dos, que muestra con el cuerpo la tragedia del femicidio cuya densidad y magnitud llevó tanto tiempo enumerarlas que dejó cicatrices en ese cuerpo que accionaba; Devenires, una propuesta rizomática frente a las hegemónicas formas de agrupamiento que, al contrario del rizoma, limitan, cercan, clasifican, desechan; Conversaciones alineales, que planteó diversas líneas de fuga, azarosas, lúdicas y antojadizas para pensar una posibilidad de componer en manada y escurrirse del control normativo. Cada uno de estos proyectos plantea diversos aspectos de ciertas problemáticas que tienen algunos puntos en común: la violencia. Y no cualquier violencia, sino la que, dentro de un sistema patriarcal y capitalista, somete a ciertos cuerpos de manera especial. Y esos cuerpos especiales, son los cuerpos de las mujeres. Y, particularmente, los de las mujeres pobres.

Bizarras es, entonces, la necesidad de hacer confluir la conciencia de todo aquello, el apuro por buscar formas de agenciamiento, es decir generar espacios críticos no hegemónicos de enunciación del yo, *en y desde* lo colectivo, que desafíen la norma en un proyecto colaborativo en el que no hubiera fronteras incapacitantes. Es la clara concepción de que las fisuras de ningún sistema pueden producirse en soledad.

En las primeras reuniones se pensó, en principio, cómo un grupo de mujeres -que hasta entonces, salvo alguna excepción, sólo se relacionaba a través de los lazos institucionales que les proporcionaba la escuela de arte- podían converger en un proyecto común. Se llegó a la conclusión que había, en primer lugar, una invitación, que esa invitación no era azarosa, que se invitó a esas personas porque eran las que participaban de los diferentes encuentros realizados por la comisión de género de la escuela, porque mostraban ciertas inquietudes, sensibilidades y preocupación. Y estas personas, a su vez, invitaron a otras teniendo consideraciones similares.

En esas reuniones no todas habían experimentado en las artes performáticas; había algunas que jamás habían hecho algo con su cuerpo con una pretensión estética frente a otros. Había un músico. Había una vegana activista, una grabadora, una odiadora del grabado. En fin, eran unas mujeres y un muchacho que sentían la necesidad de hacer con otros y que consideraron que poner el cuerpo era imperioso frente al actual contexto y cada una y cada cual estaba dispuesto a poner todo de sí y aprender todo del otro.

Violencia hacia las mujeres fue el primer tópico que se introdujo como punto de debate y reflexión. Más adelante vinieron las preguntas por las relaciones de poder inequitativas que el patriarcado establece dentro de un sistema de acumulación del capital cada vez más feroz.

Y, después, vino también la necesidad de ponerle un nombre al proyecto. Quedó, después de varias propuestas, Bizarras, porque existe en esta palabra una doble interpretación. Una que tiene que ver con la etimología del término. Bizarro tiene un origen latino, italiano más específicamente, y significa “valiente”. Más acá se define bizarro como aquello que es extraño, extravagante o raro de toda rareza. Bizarras, por lo tanto, se define como unas cuantas mujeres valientes y a-normales que pueden ser hoy cuatro, mañana doce o que podrían no formar parte de esta colectiva, pero que pueden replicar las bizarrías por cualquier lado, junto a otras y otros, en cualquier momento.

Estas mujeres valientes y anormales comenzaron, entonces, por reunirse, generalmente los domingos, para hacer posible el intercambio, realizar una serie de lecturas y ejercicios corporales hasta lograr darle forma con los cuerpos a una primera acción performática realizada un 25 de noviembre en el contexto de la Marcha Internacional Contra la Violencia hacia las Mujeres.

En primer lugar, para concebir la acción performática había que tener en cuenta que debía llevarse a cabo en medio de una marcha que se pensaba multitudinaria. Por lo tanto, había que pensar en algo que permitiese visibilizar a quienes formaban parte de la performance y que no se confundieran con el resto. Eso se resolvió fácilmente con la vestimenta. Todas tenían algo de color negro para vestirse. Era una cuestión de pragmatismo y de economizar en ese aspecto, y no de hacer una alusión a ciertas tradiciones del ambiente de la

performance. En segundo lugar, la marcha, tal como lo indica el nombre, avanza, con lo cual era importante pensar una acción que permitiera a las bizarras moverse y no permanecer en un sitio, de manera estática, como si se tratara de un evento teatral para un público cautivo. Allí todos quienes formaran parte de la marcha, eran también performanceros y performanceras e incidentalmente espectadores. Tampoco se podía, entonces, pensar una acción que exigiera el sostenimiento de la mirada durante mucho tiempo para acceder al relato, porque no todos en su marchar podrían ver, quizás, la acción completa.

Finalmente, la acción performática consistió en irrumpir en la marcha con un grupo de mujeres que acataban las órdenes regulares y disciplinadoras de un sujeto que también parecía responder, a su vez, a una orden dogmática, ya que no conseguía nada para sí, más que la respuesta sumisa de esas mujeres. Ante la orden de arrastrarse, las mujeres se arrastraban. Ante la orden intransigente de levantarse, las mujeres se levantaban. Así como venían los cuerpos, respondían. Cada una a su ritmo y según interpretaban la orden que no dejaba demasiado margen para la imaginación. Más bien consistían en órdenes esquemáticas, que buscaban la corrección de los cuerpos y la homogeneidad en los movimientos. Era la simpleza de la orden como norma que conseguía que esos cuerpos se movieran de manera más o menos similar. Hasta que una decía “no”. Y poco a poco, una a una se iba plegando al grito de rebelión hasta que al fin eran todas un “No” rotundo ante lo absurdo de la exigencia, de las imposiciones normalizadoras.

Se trataba de una acción simple, una acción que podía leerse casi de un vistazo y que no por ello dejaba de interpelar. Con hacer una breve descripción, cualquiera podía sumarse, incluso, a último momento a participar de la performance. Pero fue, también, un producto gestado por la participación de todas hasta el momento de llevarla a cabo el día de la marcha, ese primer 25 de noviembre de 2016.

Bizarras daba el primer paso al auto-conocimiento y aportaba, así, su mirada sobre la violencia y una posibilidad de ser en manada.

Efecto Bizarro. Estructuras desde dónde elaborar estrategias

Varios puntos son los que se deben tener en cuenta cuando se piensa el proyecto artístico desde una elaboración surgida desde las culturas populares, dentro de territorios tan adversos como La Matanza y desde una perspectiva feminista radical.

En primer lugar, comprender que las culturas populares son el resultado de una “apropiación desigual de los bienes económicos y culturales” (García Canclini, Néstor 1995: 62). Los sectores subalternos lo son, entonces, no por imposibilidades personales, sino por cuestiones políticas y económicas. Pero, además, es preciso tener en cuenta que sus particularidades provienen, no sólo de esta apropiación desigual y de la relación conflictiva con los sectores hegemónicos, sino de su propia elaboración simbólica. Los trabajadores tienen, sí, imaginación. En segundo lugar, Los artistas deben sortear la clausura de espacios culturales, no porque se cierran. No. No existen, prácticamente, en La Matanza instituciones estatales de exhibición y circulación de obras. No existe, tampoco, ningún tipo de financiamiento o promoción de actividades artísticas. Todo esto, sumado a los embates

de las políticas de ajuste antes mencionados, explica el profundo trabajo al que se hizo referencia: la profusión de espacios, de todas esas nuevas institucionalidades ajerárquicas y colaborativas, de las redes y de los mapeos. Los centros culturales se inventan y se activan en la medida en que surgen las necesidades. Por último, abordar cualquier práctica desde una perspectiva feminista radical, permite reconocer que todas esas problemáticas existen y que, asumiéndolas, los y las sujetas pueden reconocerse parciales, contradictorias y críticas. En La Matanza no hay simplemente mujeres. Pensar un abordaje desde una perspectiva radical implica abolir el concepto de género que algunos feminismos proponen y que pone en igualdad de condiciones a todas las mujeres, y que plantea un universalismo que finalmente resulta excluyente. En La Matanza los cuerpos son de diferentes diferencias, periféricos y sometidos a múltiples opresiones. Y es sobre esta última perspectiva que se puede abarcar y comprender las anteriores, ya que el patriarcado es “el pilar, cimiento y pedagogía de todo poder, por la profundidad histórica que lo torna fundacional y por la actualización constante de su estructura” (Segato, Rita 2016: 16).

Bizarras parte de esas *diferentes* diferencias y con ellas trabaja, con ellas se relaciona, con estas diferencias y dificultades intenta proponer algunas líneas de fuga.

El cuerpo como espacio político, crítico y emancipador

El cuerpo, por otra parte, “no es un espacio neutro o transparente” (Taylor, Diana y Fuentes, Marcela 2011: 12), por lo tanto, poner estos cuerpos en el espacio público intentando decir o proponer tiene implicancias políticas. Cada cuerpo implica una serie de subjetividades (mujeres, en su mayoría, pertenecientes a clases subalternas, diferentes edades, diferentes sexualidades, diversas particularidades físicas) que interfieren de manera singular sobre otras subjetividades que pueden verse interpeladas. A su vez, poner el cuerpo no es lo mismo que disponer objetos. Y aquí hay que detenerse.

Como ya se anunció, performance es una *episteme*. Resulta imprescindible pensar en la función pedagógica que toda práctica artística tiene, pero que en el caso de la performance, en general, y por los intereses que Bizarras tiene, en particular, es preciso destacar algunas cuestiones.

En los años 70 del siglo pasado, en un escenario latinoamericano atravesado también por políticas liberales y la crisis de los Estados benefactores, cierto sector del campo del arte buscó diferentes estrategias para enfrentar al poder hegemónico. Entre ellas, los conceptualismos latinoamericanos plantearon un tipo de práctica artística en el que el objeto fue abandonado por otras formas de circulación de ideas y discursos completamente opuestos al discurso establecido y a ese poder hegemónico. El artista uruguayo Luis Camnitzer, por ejemplo, pensó al conceptualismo como un puente entre la agitación y la construcción de cultura. Se trataba de establecer una comunidad receptiva, lo cual tenía un objetivo político, emancipador. “El arte, la política, la pedagogía y la poesía se superponen integran y polinizan hasta formar un todo en una forma que supera la polaridad agitación/construcción” (Camnitzer, Luis 2008: 38). Se trata de sacar al arte de los síntomas de la sociedad y llevarlos un escalón más arriba que es, según el artista, el del campo de la práctica cotidiana que crea esos síntomas. No es el objetivo el “lavado de cerebros –dice-,

sino equipar a la gente con herramientas creativas” (Camnitzer, Luis 2008: 150) que permita la “responsabilidad de completar la tarea de compartir el poder creativo y así generar un arte *por* el pueblo” (Camnitzer, Luis 2008: 151).

En ese sentido, Jacques Rancière, opone al “maestro embrutecedor”, la práctica emancipadora del “maestro ignorante”. Mientras que para el primero existe una distancia entre un maestro que posee el conocimiento y el alumno que lo ignora, para el segundo, lejos de constituir un obstáculo, desconoce esa “distancia embrutecedora que sólo un experto puede ‘salvar’”, y la asume como una distancia “normal de toda comunicación” (Rancière, Jacques 2010: 17). “Ya no estamos en el tiempo en que los dramaturgos querían explicarle al público la verdad de las relaciones sociales y los medios para luchar contra la dominación capitalista”(Rancière, Jacques 2010: 18). Sin embargo, existen artistas, según Rancière, que esperan que sus espectadores reaccionen frente a sus performances: “tal vez ellos sepan lo que hay que hacer, siempre y cuando la performance lo arranque de su actitud pasiva y los transforme en participantes activos de un mundo común”(Rancière, Jacques 2010: 18). Esto, dice el filósofo francés, sigue oponiendo dos categorías: los que poseen una capacidad y los que no. No ayuda a reducir la distancia entre el artista y el espectador. Lo que lleva a la emancipación, verdaderamente para Rancière, es cuando se logra cuestionar la oposición entre mirar y actuar, “cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción”(Rancière, Jacques 2010: 19). En este punto, Bizarras propone su estructura en un devenir. Se reestructura a cada paso y redefine las reglas de modo provisorio, según las necesidades que surjan. Es por eso que nada se da por constituido, cerrado o absoluto. Y las propuestas son sugerencias que pueden ser abortadas o resignificadas por cualquiera que, siendo espectador, puede participar de la acción y formar parte de la construcción colectiva.

En la lógica de la emancipación entre el artista y el espectador existe “una tercera cosa extraña tanto a uno como a otro”: “No es la transmisión del saber o del aliento del artista al espectador. Es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda la identidad de la causa y el efecto”(Rancière, Jacques 2010: 19). Para este filósofo el espectador no es un sujeto pasivo nunca, ya que en su situación de espectador aprende y enseña, actúa y conoce ya que liga en todo momento aquello que ve con lo que ha visto, dicho, hecho y soñado. Es a partir, entonces, de ese desconocimiento, de esa tercera cosa, que se da la construcción colectiva, y lo que se construye es algo diferente al orden existente.

Alternativas ante la crisis

Existe una realidad más allá de todo esto que son apenas unos cuantos caracteres: la crisis económica. Bizarras la padece en carne propia como tantos y tantas.

La falta de trabajo o los trabajos informales de algunas integrantes hizo que las reuniones se acotaran y que los espacios de reunión para seguir pensando acciones conjuntas y reflexionar sobre la práctica artística y el contexto se fueran espaciando. Esta situación

llevó a la colectiva a pensar otras estrategias y prácticas posibles de acción cuya presencia corporal asidua no fuera excluyente.

El cuerpo se puso de otras maneras cuando no fue posible gestar encuentros frecuentes para proyectar performances. Así surgió la producción gráfica de Bizarras. Xilografías, punta seca, dibujos, afiches de producción digital comenzaron a circular por diferentes vías. Sin abandonar el carácter participativo y colaborativo propio de las performances que se desarrollaron y que se siguen proyectando dentro de Bizarras, se coparon plazas y calles bajo diversas convocatorias como el Paro Internacional de Mujeres o la del Ni Una Menos y se montaron mesas gráficas en donde todxsxsque participaban podían llevarse su producción, reproducirla y hacerla circular.

Otra actividad que viene desarrollando Bizarras, a causa de las serias dificultades económicas que atraviesan parte de sus integrantes y más allá de ellas, también, es el trabajo territorial; se planean encuentros que cumplan diferentes funciones: ampliar los espacios de debates y difusión y generar una vía de auto-financiamiento con talleres y feria.

La búsqueda de diferentes tipos de activaciones y estrategias cumplen un rol imprescindible en la construcción de modos de afectación, en el desarrollo de “modos de subjetivación singulares” (Rolnik, Suely 2013: 25), diría Suely Rolnik, que resisten a todo tipo de microviolencias para constituirse como alternativas, como otras narraciones posibles, abriendo paso a nuevas formas de sensibilidad, de producción y de creatividad. En definitiva “una singularización existencial que coincida con un deseo, con un gusto por vivir, con una voluntad de construir el mundo en el cual nos encontramos, con la instauración de dispositivos para cambiar los tipos de sociedad, los tipos de valores que no son nuestros” (Rolnik, Suely 2013: 25).

A modo de preámbulo porque no creemos en las conclusiones

Bizarras ha realizado en menos dos años un recorrido agitado. El trabajo colectivo le permitió comprender y, como hemos analizado acá, comprenderse. No es un caso cerrado, no se trata de una sociedad diferenciada, sino diferente de diferentes, horizontal. No hay, por lo tanto, ninguna voz autorizada por sobre otras. Bizarras es susceptible a las transformaciones de sus prácticas. Es alineal, anormal. No hay líderes ni representantes porque tiene plena conciencia de que todo aquello que no posee, todo eso que no es, es lo propio a esas estructuras patriarcales contra las que se pronuncia.

En este sentido, existe algo que Bizarras sí es, que sí posee y es la necesidad de actuar en manada e intentar resolver juntxs todas las problemáticas que surjan, porque los feminismos le dio a la colectiva un saber y un sentir inalienable: la sororidad.

Bibliografía

Camnitzer, Luis (2008) *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano* (Montevideo: Casa Editorial HUM, CCE, CCEBA)

García Canclini, Néstor (1995) *Ideología, cultura y poder* (Buenos Aires: UBA)

Guattari, Félix y Rolnik, Suely (2017) *Micropolítica. Cartografías del deseo* (Buenos Aires: Tinta limón)

Ranciére, Jacques (2010) *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Ediciones Manantial)

Segato, Rita Laura (2017) *La guerra contra las mujeres* (Buenos Aires: Tinta limón)

Taylor, Diana (2012) *Performance*(Buenos Aires: Asunto Impreso)

Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (2011) *Estudios avanzados de performance*(DF México: Fondo de Cultura Económica)

Otras fuentes

Rolnik, Suely (2007) “La memoria del cuerpo contamina el museo” *Brumaria* N° 8, Disponible en <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es>