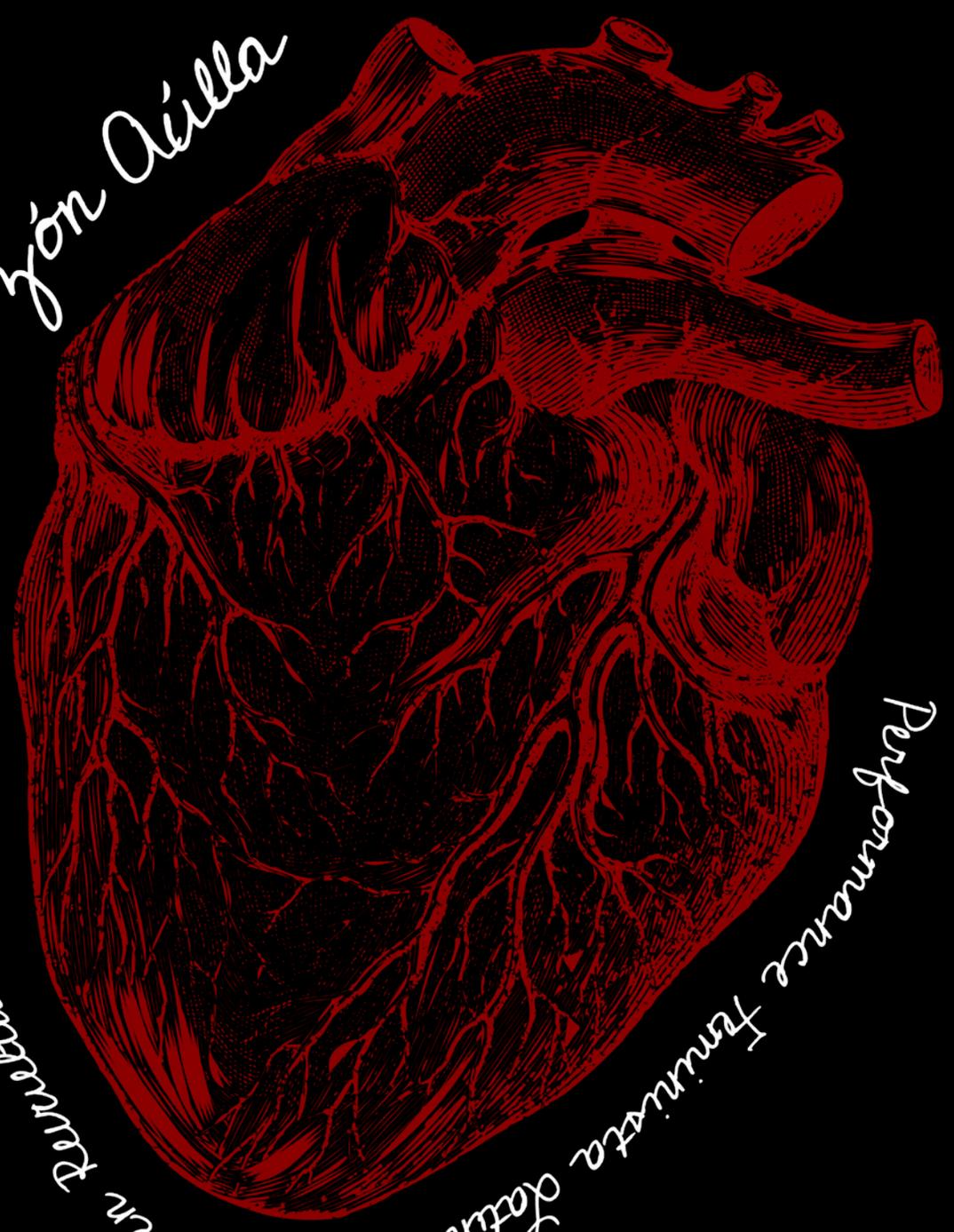


El Corazón Añlla



Performance Fmivata Y dotinamericano en Fmivata

El Corazón Aúlla (Heart Howls): Performance Feminista Latinoamericano en Revuelta

Cada vez que una mujer se levanta por sí misma, sin saberlo, posiblemente, sin clamarlo, se levanta por todas las mujeres.

—Maya Angelou

La violencia de género en América Latina es una preocupación urgente. Abarca desde las crecientes altas en feminicidios, violaciones, agresiones misóginas y transfóbicas, hasta la ausencia de leyes que garanticen la potestad de la mujer sobre su propio cuerpo y que protejan su vida de la violencia patriarcal estructural. En *El corazón aúlla*,



Regina José Galindo, *Monumento a las desaparecidas (Monument to the disappeared)*, 2020. Digital print. Courtesy of the artist.

como curadoras presentamos a catorce artistas que se identifican como mujeres cis, mujeres trans y personas no binarias, quienes utilizan el performance para gritar, afligirse, reclamar poder, sanar y unir su liberación con la de las demás mujeres. Este sentido colectivo de sororidad, conecta la lucha latinoamericana contra la violencia de género con las reivindicaciones que actualmente se están dando en los Estados Unidos y alrededor del orbe.

Artistas de Costa Rica, Guatemala, Perú, México, El Salvador, Chile, Brasil y Argentina aprovechan sus prácticas para la rebelión, activando espacios de rabia, miedo, locura, rechazo, duelo ritualizado y cuidado comunitario feminista. El

performance es una herramienta particularmente poderosa para confrontar la ausencia y la pérdida brutales porque, tal como la vida misma, todo se experimenta en el momento y pasa. Una vez que tanto el performance como la vida humana han pasado, sólo nos quedan documentos y recuerdos.

Estos performances, sus decisiones estéticas y sus contextos particulares responden a preguntas que otros medios artísticos, más tradicionales, no pueden responder. A través del lenguaje performático, *El corazón aúlla* denuncia la violencia de género, la cual alcanza sus picos más altos en el feminicidio y la violencia estatal, tema que necesita ser aullado cuando gritar no es suficiente. Es asimismo un problema que debe pasar por un cuerpo politizado y por los más temidos sentimientos, cuando el sentido común nos es insuficiente para generar el cambio. Y es, finalmente, un asunto que justifica el descreimiento en las instituciones de poder,



Rossella Matamoros-Jiménez, *¿Cómo llegué aquí? (How Did I Get Here?)*, 2020. Video still. Courtesy of the artist.

misoginia o, en otras palabras, matar a una mujer por su condición de mujer. El que exista o no en cada país este reconocimiento legal del feminicidio, hace una diferencia significativa en las estadísticas y en la clasificación de casos. La palabra “feminicidio” es, no obstante, más que un término legal, pues su utilización ha propiciado que se dependa menos de términos incorrectos, románticos y patriarcales como “crimen pasional”.

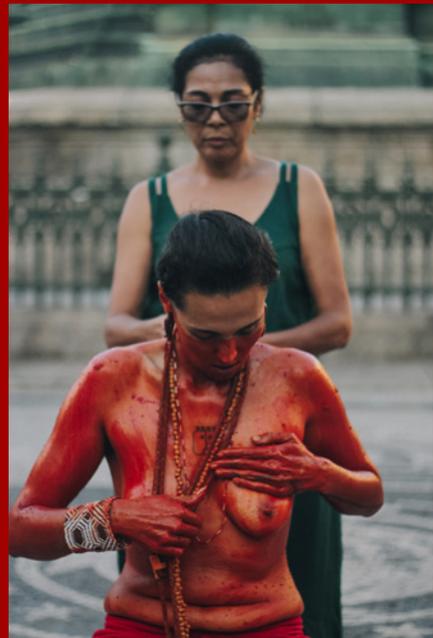
Al concepto curatorial de esta exposición le interesa el performance como una manifestación estética, imbuida en carácter político, que trasciende su campo original y se instala en el espacio público. Para Diana Taylor, el performance, o arte de acción, funciona como un acto vital de transferencia, que transmite el saber social, la memoria y el sentido de identidad a través de acciones reiteradas, caracterizadas por Richard Schechner como “comportamiento doblemente actuado” (*twice behaved-behavior*). Las conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública.¹

En el contexto del arte contemporáneo, el término “performance” fue reinventado por la teórica alemana Erika Fischer-Lichte, quien acuñó el concepto de “giro performativo” para referirse a un modelo que reemplazó a la palabra escrita en su capacidad de aprehensión y comprensión del mundo. Entran en juego otras percepciones más allá de lo intelectual, como lo son los afectos, la volición, las energías, lo fisiológico y lo motor.² Al sobrepasar la verbalidad y entrar al terreno de lo inenarrable, el performance logra acceder a otros registros de expresión e incorporarse en muchos otros discursos culturales que se han planteado las identidades, colectivos y subjetividades.¹

Este cambio puede ser observable en algunas propuestas teóricas y artísticas de los años 60, década en la que el performance se empezó a desplegar como un repertorio complejo y heterogéneo de arte vivo que cruzaba

las fronteras artísticas y disciplinarias. En palabras de Tracy Warr y Amelia Jones: "a lo largo de la historia los artistas han dibujado, esculpido y pintado el cuerpo humano. Sin embargo, la reciente historia del arte revela un significativo giro en la percepción del cuerpo por parte de los artistas, que ahora es usado no simplemente como el tema del trabajo, sino como lienzo, como pincel, como marco y plataforma".³

Con los movimientos de vanguardia del siglo XX ya había sido superada la idea de arte como belleza escindida de la realidad, y el nuevo espacio que el arte establecía frente a las problemáticas sociales hacía del performance un medio capaz de producir un cambio. Sostiene en su labor una pesada responsabilidad social y educativa.⁴ Así, esta práctica difumina los bordes artísticos y disciplinarios en busca de nuevos lenguajes, sitios y materiales, para generar "experiencias inéditas que enfatizan el proceso de creación y conceptualización frente al producto, y que hacen del cuerpo del artista su materia prima".³



Bárbara Milano, *MÁE (MADRE, MOTHER)*, 2019. Digital print on vinyl. Courtesy of the artist.

El performance se articula de manera directa con la intervención urbana, pues es a través del uso del espacio público que la acción toma parte en un conflicto y se convierte en una herramienta creativa para la toma de conciencia.⁴ Para Paul B. Preciado, estas acciones poseen un carácter reflexivo, haciendo del performance un instrumento de contestación social y de transformación del espacio público-privado en un espacio político.⁵

Como lenguaje artístico, este medio es ecléctico. Dialoga con diferentes ramas del saber, permitiendo una interpretación multidisciplinaria. Subsecuentemente, se convierte en una propuesta que, en palabras de Anne Johnson y Adriana Guzmán, "ha sido acunada y crecida en la relación entre teatro y antropología, entre estructura y proceso, entre reflexividad y flow, entre Manchester y Bali, entre arte y ritual, entre canonización y rebeldía, entre identidad y alteridad, entre forma y contingencia, entre tradición y renovación, entre lo uno y lo otro: en el puente. (...) Permite desmoronar, o por lo menos cuestionar, las fronteras entre discurso y práctica, arte, ciencia y política, academia y activismo, creatividad y rigurosidad, reflexión y percepción, razonamiento e imaginación".⁶

Históricamente, esta particularidad ha causado que el performance y el feminismo tengan puntos de intersección significativos, constituyendo un lenguaje multisensorial políticamente sólido y una agenda común. Al tratarse de una disciplina fresca, no viciada por los condicionantes del arte masculino oficial, el performance fue aceptado entre comunidades artísticas femeninas con facilidad. El ejercicio de encuerpamiento y de empoderamiento² que posibilitó el performance, contribuyó a la consecución de un nuevo sentido de propiedad sobre el discurso de las mujeres en la historia del arte.



Elina Chauvet, *Mi cabello por tu nombre (My Hair for your Name)*, 2014. Digital print. Courtesy of the artist.

Empezando en 1970, durante la segunda ola feminista, influenciada por los movimientos estudiantiles del 68, el movimiento por los Derechos Civiles y el Black Power en los Estados Unidos, las mujeres artistas empezaron a poner en evidencia las restricciones discursivas, formativas y teóricas imperantes en la institución del arte, denunciando a la historia del arte y a la academia como dispositivos dictatoriales masculinos.

Linda Nochlin notó la urgencia de construir una crítica feminista de la historia del arte, que permitiera presionar los límites patriarcales y políticos, las insuficiencias y los prejuicios de un sistema que ha excluido a la mujer por siglos.⁷ Era la época de "lo personal es político" y ello implicaba, en una lectura a propósito del performance, que "toda experiencia corporal lleva consigo un inevitable aspecto social, y que todo compromiso político tiene un ineludible componente corporal".³ El performance se aliaba con la urgencia feminista de hacerse oír, y por esta razón ayudó que fuera una disciplina artística alternativa, alejada de prácticas y circuitos tradicionales institucionalizados y monopolizados por hombres.⁸



Berna Reale, *Rosa púrpura (Purple Rose)*, 2014. C-print. Courtesy of the artist and Nara Roesler.

En América Latina, el performance tomó fuerza en la década de los 70, época de fuerte agitación política y movimientos sociales por la democracia, dado que muchos países de la región y en el contexto global de Guerra Fría, estaban controlados por dictaduras militares o por gobiernos no democráticos. La región estaba sacudida por los movimientos estudiantiles, las protestas por los derechos de las y los trabajadores del campo y de la ciudad, las luchas feministas y las movilizaciones contra la Guerra de Vietnam. Bajo este lente político, el performance latinoamericano se convirtió en un vehículo de expresión y de denuncia política.³ Artistas de Centroamérica, México y el Caribe hispano exploraron, desde entonces, la conexión entre el imperialismo y la violencia de género a través de propuestas artísticas innovadoras. Con la decolonización como tema

transversal, su investigación las llevó a utilizar el cuerpo femenino como metáfora tanto del territorio geográfico invadido, como de la incursión patriarcal en la vida de las mujeres.⁹

Durante este tiempo, políticas ultra homofóbicas y transfóbicas se sumaron a las violentas dictaduras militares, propiciando la aparición de la primera ola de artistas performers latinoamericanas, que reclamaba el derecho



Luiza Prado de O. Martins, *The Woods Became Long Graceful Grasses*, 2019. Performance documentation. Courtesy of the artist. Photograph by Raisa Galofre.

a la libertad sexual utilizando los disturbios de Stonewall en Nueva York, en 1969, como precedente. Los primeros grupos militantes queer en Latinoamérica, como *Nuestro Mundo* en Argentina y el *Frente Homosexual de Acción Revolucionaria* en México, profesaban una fuerte cercanía con los movimientos de izquierda. Para la década de los 80, a causa de la epidemia del sida, la lucha de los grupos sexodisidentes se encaminó a exponer la urgencia de soluciones médicas, así como a desestigmatizar a quienes contraían el virus.¹⁰ No obstante, como apunta Brianna Cano Díaz, “la construcción histórica moderna de la subjetividad individual y la división heterosexual del cuerpo que tuvo influencia en los discursos estéticos, clásicos y modernos del arte, terminaron paradójicamente por invisibilizar el cuerpo del artista y del espectador

como sujetos sexuados-genéricos”.¹¹ Es por ello que el performance funciona como una voz para las disidencias sexuales de artistas: la artista y el público son cuerpos igualmente de vulnerables y politizados.

A principios de los años 90, siguiendo el activismo de grupos como *Queer Nation* y *ACT UP*, junto con la publicación de *El género en disputa* de Judith Butler, y *Epistemología del clóset* de Eve Sedgwick, emerge el discurso queer o cuir, el cual ha sido reinterpretado de diversas maneras a lo largo de Latinoamérica. El siglo XXI vio emerger la estética post-porno y la visibilización de identidades trans y no-binaries, todo lo cual ha evidenciado el performance latinoamericano. La región se convirtió en un escenario ideal para que nuevas corporalidades desafiaran la heteronormatividad¹⁰ y llamaran a la creación de comunidades alternativas para el trabajo político y afectivo.

El performance latinoamericano contemporáneo ha seguido creciendo desde sus inicios de manera significativa. Países como Colombia, Cuba, Brasil, México, Chile y República Dominicana, por mencionar algunos, son referencias indispensables cuando se habla de encuentros internacionales de performance.³ Las preocupaciones feministas de la región han sido centrales para el crecimiento del medio, citando a Irene Ballester Buigues, porque las “artistas han plasmado sobre su propio cuerpo subvertido, su necesidad de hablar, de pensar y de actuar, y éste ha servido de soporte no sólo para hablar sobre los temas que condicionaban su situación femenina, (...) sino que han convertido su arte y su cuerpo en una plataforma para denunciar los abusos del terrorismo patriarcal como son la violencia de género y el feminicidio”.¹³

Como tema interseccional, debe recordarse que Latinoamérica está marcada por la diversidad de su población, como las personas indígenas herederas de las civilizaciones precolombinas, las raíces afrodescendientes, las

diásporas asiáticas y las nuevas identidades emergentes que surgen a partir de los movimientos migratorios y el cruce de fronteras nacionales, culturales y lingüísticas.

Múltiples han sido las discusiones en los *Performance Studies* en torno a las relaciones entre acciones originales, copias, soportes y registros. Muchas pensadoras consideran que la documentación y el archivo del performance son indispensables para construir la historia de esta práctica artística, así como para no perder los esfuerzos, las

apuestas políticas y lo efímero de la acción corporal. La autenticidad de la documentación es un ejercicio de creación de memoria.¹⁴ *El corazón allá* precisamente muestra la documentación de una serie de obras performativas recientes, realizadas a través de la región.



Cristina Flores, *Ojo protector (Protective Eye)*, 2020. Textile sculpture woven with mixed fibers, bronze sheet and eucalyptus dyed fibers. Courtesy of Ginsberg Gallery, Lima.

Dos artistas centroamericanas de esta exposición han trabajado por décadas la el problema de la violencia de género a través del medio del performance. Regina José Galindo (Ciudad de Guatemala, 1974) y Rossella Matamoros-Jiménez (San José, 1960) muestran las realidades locales de Guatemala y Costa Rica, y han denunciado sistemáticamente el continuo aumento de los feminicidios. La violencia sistémica organizada a nivel estatal y local es investigada por Galindo en *Monumento a las desaparecidas* (2020), donde colaboró con 28 mujeres que permanecieron quietas de pie en un parque, de día y de noche, bajo telas con colores de luto, en protesta por las 28 mujeres que desaparecen cada semana en Guatemala. “Las buscan sus hijas e hijos, sus hermanas y hermanos, sus padres. Las buscamos. ¿Dónde están?”, pregunta la artista.

En contraste, mostrados en un espacio cerrado, los trabajos en video de Matamoros-Jiménez enfatizan el impacto perjudicial de la violencia de género, implorando al público que considere su complicidad en los sistemas de inequidad. En *¿Cómo llegué aquí?* (2020), la artista se refiere al asesinato de mujeres en Costa Rica, inspirada en estadísticas, listas y coberturas de prensa sensacionalistas en torno a tales hechos. En un país de 5 millones de habitantes, el trauma profundo y el daño social generalizado se han arraigado culturalmente.

Algunas de las y les artistas presentes, parten de sus experiencias personales. Desgarradoramente, Bárbara Milano (Piracicaba, 1987), hizo una serie de performances para honrar y sanar del asesinato de su hermana embarazada. Para su obra *MADRE* (2019), Milano cubrió su cuerpo con colorante alimentario de achiote rojo y joyería curativa indígena brasileña, mientras su madre trenzaba su cabello en el duelo compartido de la maternidad y su doloroso linaje roto. En un texto que acompaña a las fotografías del performance, la artista declara: “Mi madre me trenza el pelo. Intento prepararme. La vida debe continuar. Todo desplazamiento es acción. Mi hermana murió sin ser madre, sin conocer Río de Janeiro. Siempre pedí no morir por amor a mi madre. Nunca pensé que enterraría a una hija. La hija de mi hermana no nació, creo que por eso fue asesinada por él”.

Similar a Milano, Elina Chauvet (Chihuahua, 1959), presenta documentación fotográfica de su performance *Mi cabello por tu nombre* (2014). La pieza original inició con la artista leyendo el relato de un padre acerca la identificación de los restos de su hija: “todo lo que conservé de mi hija es su cabello”. Chauvet procedió a desplegar su cabellera larga y trenzada, de la cual cortaba porciones desde la raíz y las aseguraba con bandas elásticas y cintas que contenían nombres de mujeres víctimas de violencia. Luego la artista afeitó su cuero



Wynnie Mynerva, Sin título de la serie Cerrando para abrir (Untitled from the series Closing to Open), 2021. Oil on plexiglass. Courtesy of Ginsberg Gallery, Lima.

cabelludo y tenía tatuada en él la palabra “justicia”. En *El corazón aúlla*, el público es invitado a contribuir a la oferta inicial de la artista cortando pequeños mechones de su propio cabello y atándolos con cintas color rosa en nombre de alguna mujer amada que haya vivido en circunstancias similares.

Berna Reale (Belém, 1965) logró una impresionante hazaña de actuación en la arena pública con *Rosa púrpura* (2014), en la que hizo desfilar a cincuenta colegialas, vestidas con uniformes emblemáticos de las escuelas tradicionales brasileñas, por las calles de su natal Belém, seguidas de una banda militar. En sus bocas, cada niña portaba prótesis que imitaban la cavidad bucal de muñecas sexuales inflables, denunciando cómo, a través de la cosificación del cuerpo femenino, la violencia sexual y de género

nos atraviesa como mujeres desde edades tempranas. Posteriormente, se pegaron carteles con retratos de las participantes con la prótesis oral en todo São Paulo en sitios como cines, teatros, centros culturales y escuelas de arte. Durante el programa, Reale publicó testimonios de algunos de los participantes, que describieron sus experiencias de coerción sexual, en su sitio web.

Luiza Prado de O. Martins (Guaratingueta, 1988) presenta un nuevo performance para *El corazón aúlla*, titulado *El sermón de las hierbas*. Vestida como un sacerdote, la artista recitará un texto original en forma de liturgia, con miembros de la audiencia invitados al púlpito para recibir la comunión. En respuesta a los recientes ataques a los derechos reproductivos en Brasil y Estados Unidos, la artista servirá hostias y libaciones, preparadas con hierbas e ingredientes cotidianos que también pueden usarse en preparaciones tradicionales para el control de la natalidad y el aborto. Si bien los comestibles servidos serán seguros para el consumo, a través de su uso, la artista busca fomentar conversaciones sobre la medicalización de los cuerpos, el cuidado radical y la herencia de los remedios herbales como intrínsecos al conocimiento indígena y popular.

Cristina Flores (Lima, 1986) también muestra ritos de respeto a sus antepasadas, teje su historia familiar, presenta su perspectiva feminista decolonial, y convoca su anhelo de curación en textiles y performances. Trabajando con la memoria de mujeres que sufrieron violencia médica, feminicidios y desprendimiento de su propio sentido de paz, la artista pone una mirada protectora en sus historias y crea rituales para ayudar a



Flavia Marcus Bien, De la noche a la tierra (From Night to Earth), 2020. Video still. Courtesy of the artist.



Nayla Altamirano, Las Nobodies (The Nobodies), 2011. Video still. Courtesy of the artist.

liberarse a sí misma y a todas las mujeres. Esto puede observarse en *Ojo protector* (2020), una escultura hecha con fibras mixtas, chapa de bronce y fibras teñidas de eucalipto. La artista considera el tejido como una extensión de su propia corporeidad y propone rituales de sanación para la recuperación, la reconciliación, la rebeldía y el empoderamiento. Esto le permite meditar en la construcción de su propia identidad como mujer, al mismo tiempo que conecta con otros cuerpos diversos.

La exposición también aborda la violencia creciente y persistente que enfrentan las mujeres queer, no binaries y trans. Le artiste peruane Wynnie Mynerva (Lima, 1993) denuncia un mundo donde se patologiza la diferencia y se criminalizan las identidades de género no normativas, donde cualquier desafío al sistema binario heterosexual parece requerir una explicación médica. En *Mi libertad es generada* (2021), la artista registró el cierre quirúrgico de su vagina, abriendo diferentes posibilidades de existir más allá de la opresión de base binaria. El cierre es una metáfora carnal de una gran reapertura que permite reconstrucción y compromiso.

Asimismo, Flavia Marcus Bien (San José, 1991) celebra su nacimiento como mujer trans con su obra *De la noche a la tierra* (2020) en honor a las muchas vidas que se han perdido en todo el mundo en las luchas

interseccionales de protección del medio ambiente y la liberación trans. Éste es el principio de una serie de performances donde la artista habla del ciclo nacimiento-muerte, el cual se presenta en un monitor rodeado de un ambiente tropical, donde los humanos no dominan. Como afirma la artista, “las ciudades, donde la mayoría de las mujeres trans existen después de dejar atrás sus entornos rurales, se transforman y muchas veces dictan cómo se ve nuestro cuerpo y cómo debemos existir como seres feminizados. Contrastando piñas, uno de los cultivos más contaminantes y violentos jamás desarrollados (y donde la mayoría de los costarricenses rurales trabajan por poco dinero) a los senos de silicona, un material que las mujeres trans suelen inyectar en sus cuerpos, construye una relación entre el neocolonialismo y la violencia patriarcal”.

Algunos performances, en *El corazón aúlla*, denuncian el fracaso del propio país y del estado de derecho en garantizar condiciones mínimas de vida para las mujeres. Ambos son cómplices del pacto patriarcal, cada uno ha generado la necesidad de la migración impuesta y han expuesto la inutilidad y escasez de la protección estatal frente a la violencia de género. En *Las Nobodies* (2011), la artista mexicana Nayla Altamirano (Ciudad de México, 1986), de raíces zapotecas y chilenas, buscó devolver la dignidad, el poder y los sueños a sus hermanas quienes son violadas y asesinadas por hombres al intentar cruzar a Estados Unidos, una de las fronteras más peligrosas del mundo. Recolectando y luego usando los sostenes que los polleros dejaron como trofeos simbólicos de agresión sexual, la artista asume el dolor de estas mujeres silenciadas.

Jazmín Ra (Santiago de Chile, 1989) presenta *Falo x Falo—El Estado de Chile nos viola y nos mata* (2019), performance que condena crímenes de lesa humanidad como la violación, la tortura y el maltrato, en la plaza de un monumento nacional. Estas atrocidades perpetradas por las fuerzas de seguridad del Estado fueron utilizadas como una forma de reprimir las protestas y el activismo político de las mujeres que surgieron durante los disturbios sociales del país ese año. Ra se somete a un arma de fuego, cuyo cañón apunta hacia arriba entre sus piernas abiertas, con el gatillo preparado para disparar si intenta moverse. Este acto simboliza la falla estructural que permite que el abuso domine. En la cabeza porta una capucha, en alusión a los secuestros políticos generalizados que históricamente han ocurrido en su país, luciendo en su frente el escudo de armas de la nación.



Jazmín Ra, *Falo x Falo—El Estado de Chile nos viola y nos mata (Falo x Falo—The State of Chile rapes us and kills us)*, 2019. Video still. Courtesy of the artist.

El accionar ciudadano de base nos lo muestra la obra de Denise E. Reyes Amaya (San Salvador, 1989), y el archivo de la artista Fernanda Laguna (Buenos Aires, 1972) y la escritora, activista y teórica queer Cecilia Palmeiro (Buenos Aires, 1975). Por un lado, Reyes Amaya examina la tolerancia del público a la violencia de represalia contra las mujeres a manos de las pandillas organizadas (maras) en El Salvador, uno de los países más violentos del mundo.

Actuando como un “cuerpo desechado”, con su performance *Bolsas de colores para la basura* (2014), yacía cubierta por bolsas de basura al costado de una concurrida calle de San Salvador, mientras una cámara de vigilancia registraba la aparente indiferencia de los muchos transeúntes, de una sociedad que tolera, que ha normalizado y que permite el feminicidio. La bolsa negra tiene la simbología de ser un objeto de desecho y a su vez se utiliza para disponer de cadáveres, en los que las víctimas, en su mayoría mujeres, han sido masacradas.

Actuando como un “cuerpo desechado”, con su performance *Bolsas de colores para la basura* (2014), yacía cubierta por bolsas de basura al costado de una concurrida calle de San Salvador, mientras una cámara de vigilancia registraba la aparente indiferencia de los muchos transeúntes, de una sociedad que tolera, que ha normalizado y que permite el feminicidio. La bolsa negra tiene la simbología de ser un objeto de desecho y a su vez se utiliza para disponer de cadáveres, en los que las víctimas, en su mayoría mujeres, han sido masacradas.



Denise E. Reyes-Amaya, *La bolsa de colores para basura (The Colored Garbage Bag)*, 2013. Video still. Courtesy of the artist.



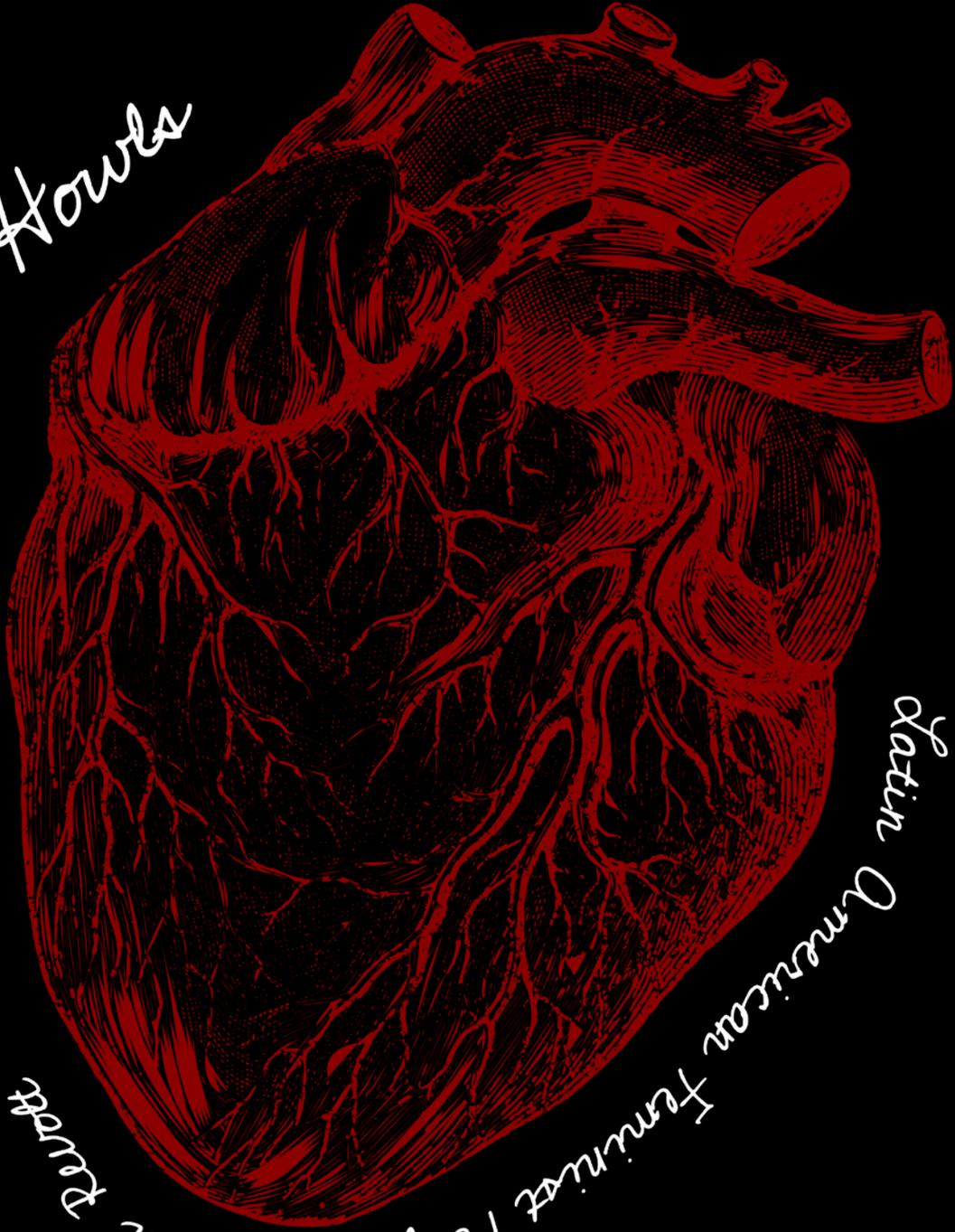
Fernanda Laguna and Cecilia Palmeiro, *Mareadas en la marea (High on the Tide)*, 2017-present. Archive of South American feminist protest ephemera. Installation view at The Drawing Center, New York, 2022. Courtesy of the artists and The Drawing Center. Photograph by Daniel Tierna.

Por otro lado, el trabajo colaborativo de Laguna y Palmeiro muestra un lado más consciente de la sociedad, que se resiste a que la violencia de género y los feminicidios sigan normalizándose en América Latina. De 2015 a 2020, compilaron un archivo vivo de artefactos y efímeras de *Ni Una Menos*, un movimiento de base comunitaria que se opone a la violencia de género y defiende los derechos de las mujeres latinoamericanas, del cual son cofundadoras. Compuesto por pancartas, volantes, ropa de protesta, fotos y una cronología de eventos, si instalación archivística *Mareadas en la marea* captura la urgencia, la rabia y el poder colectivo de la lucha feminista por la seguridad, la autonomía corporal y la igualdad. Desde 2015, con el surgimiento de *Ni Una Menos* en Argentina, los movimientos feministas de todo el mundo han experimentado un crecimiento y una aceptación sin precedentes: “En manifestaciones oceánicas de cientos de miles y hasta millones, los cuerpos sexuados y feminizados comenzamos a salir a las calles en todo el planeta para reclamar el fin de las violencias contra nosotras y nosotres, creando un movimiento transversal, horizontal e interseccional capaz de hacerle frente al neoliberalismo. Llamamos a este movimiento la marea feminista”, declaran Laguna y Palmeiro.¹⁵

Si bien hablamos de un movimiento performático feminista latinoamericano compartido, cada país y época tiene sus particularidades, haciendo que el medio recorra sus trayectorias únicas. Esto se demuestra en *El corazón aúlla* como una pluralidad de metodologías y enfoques, que abordan temas amplios atravesados por la violencia de género: discriminación, sexismo, duelo, amor, diferencia, racismo, medio ambiente, herencia indígena, memoria, migración, represión sexual, heterosexualidad, imposiciones binarias, miedo, dolor y muerte.

—Tatiana Muñoz-Brenes, agosto 2022

Heart Howls



Latin American Feminist Performance in Detroit