

“Lo de las mujeres no es una cosa de mujeres”.

SILVIA RIVERA CUSICANQUI

Este texto es un encargo de la colección Ca.Sa para el presente número de la revista *Cuadernos* que invita a reflexionar sobre “teorías y prácticas artísticas que contribuyen a deconstruir las limitaciones y opresiones de género”. Se centra en un grupo de artistas mujeres de la colección Ca.Sa. Partiendo de la revisión de más de cien nombres y obras, decidí orientarme por el trabajo de dos artistas en las que veo una forma de entender y practicar el feminismo que no solo busca reivindicar los derechos de un género, sino que hace del feminismo también una vía de visibilización de otras sensibilidades y, sobre todo, una metodología de trabajo.

En 2009, conocí el trabajo de la artista americana Mierle Laderman Ukeles a través de un texto de Andrea Liss, llamado “*Maternal Care*”. Su obra ha buscado por más de 50 años hacernos conscientes de la interdependencia que existe entre nuestros cuerpos y los sistemas, orgánicos y creados, que sostienen nuestra vida. Estando embarazada, un profesor universitario le sugirió a Ukeles que debía abandonar su carrera artística, ya que ambas labores, la de ser madre y artista, eran incompatibles. Lejos de rendirse, que definitivamente no era una opción, ella tuvo la brillante ocurrencia de declarar que su trabajo como madre sería también su trabajo artístico, y escribió el *Manifiesto for Maintenance Art 1969*. Bajo la idea de que toda persona merece sustento, amor y respeto, comenzó a registrar una serie de labores domésticas, desde la limpieza de la casa hasta el cuidado de sus niñas y otras labores de “servicio”, como cocinar y lavar, y las exhibió como arte. Rápidamente se dio

cuenta de que gran parte de las labores de cuidado existentes eran menospreciadas por la sociedad, surgiendo la necesidad de extender sus labores hacia la calle, involucrándose en proyectos de largo aliento con trabajadorxs de servicios sanitarios, creando acciones como *Nightcleaners* (1970-1975) y *Touch Sanitation Performance* (1979-1980), poniéndose en el lugar del/la otrx y concediendo respeto a lxs trabajadorxs en afinidad con su trabajo y el de otras madres. Ukeles profundizó en su voluntad de crear formas de empatía entre el “trabajo sucio” de lo doméstico, a cargo de las mujeres, y el vilipendiado empleo de las personas que tienen a su cargo la limpieza de la ciudad.

El trabajo de Ukeles llamó mi atención no solo por el hecho de haber dedicado su vida a reivindicar la posibilidad de ser a la vez artista, madre y feminista, sino también por la significación política y económica que implica visibilizar y poner en valor las labores de cuidado y mantenimiento en el contexto del mundo capitalista. De cierta manera, el feminismo impulsado por la generación de Ukeles siembra las bases para un feminismo actual que busca deconstruir la categoría “mujer”, oponiéndose a la idea tan arraigada de que hay naturalezas esenciales hombre / mujer. Ser mujer, en este sentido, no es representar un conjunto de atributos (por ejemplo, maternidad, cuidado), sino estar en una posición desde la cual puede surgir una política feminista.<sup>1</sup>

De ese modo, la lucha feminista se adentra en el territorio de lo común, como una forma de resistir la lógica de una sociedad occidental, colonialista y capitalista, que prioriza el bien personal por sobre el bien colectivo, y consecuentemente que el cambio individual es más deseable que el cambio

1. En su libro *Un mundo ch'ixi es posible*, la socióloga aymara Silvia Rivera Cusicanqui hace una distinción entre “lo político” y “la política”, citando a Mária Millán, según la cual “lo político” es expresión cristalizada del poder, y “la política” una práctica colectiva.

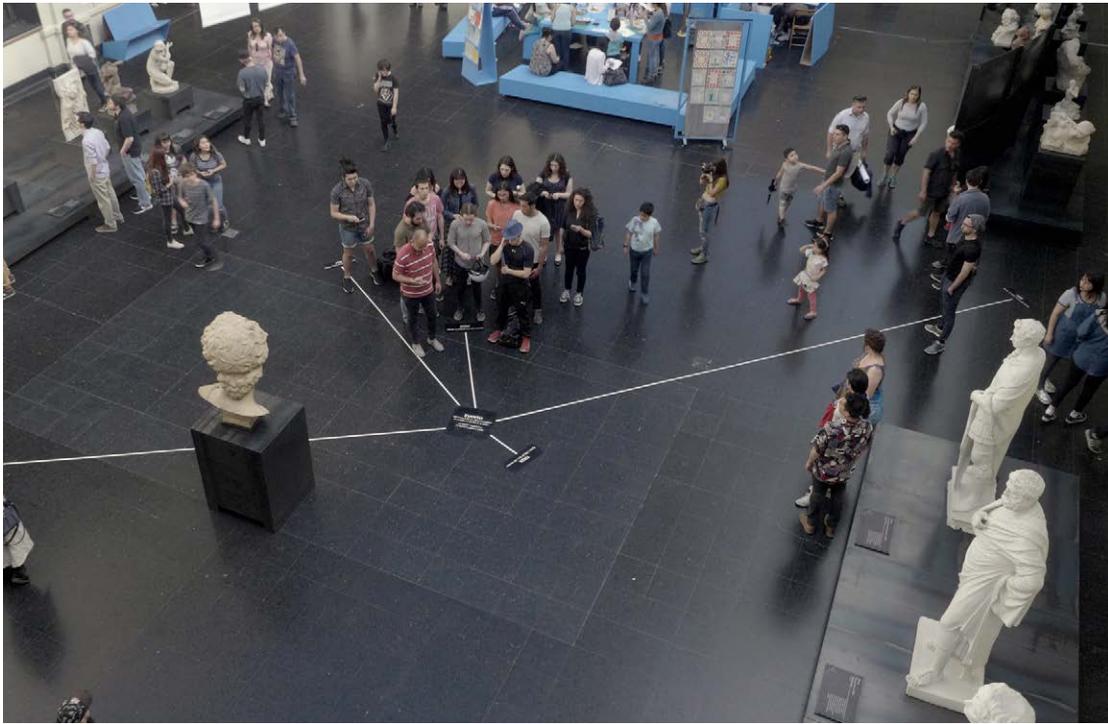


Fig. 1. Constanza Alarcón Tennen, *Terremoto para 15 cantates*, (2017)

social.<sup>2</sup> Es quizá por eso que podemos leer en las pancartas de las actuales marchas feministas en la calle: “Por nosotras, por las que estuvieron, por las que estarán”, como una forma de desestabilizar el/la cuerp<sup>x</sup> viv<sup>x</sup>, y con ello las jerarquías de poder que fomentan la competencia, el crecimiento individual, y también la construcción lineal del tiempo y la historia. En este nuevo escenario, la lucha está protagonizada por la ubicuidad e interseccionalidad<sup>3</sup> de un<sup>x</sup> cuerp<sup>x</sup> colectiv<sup>x</sup>.

Desde esta perspectiva tanto el trabajo de Francisca Benítez (Santiago, 1974) como el de Constanza Alarcón Tennen (Santiago, 1986), resultan inspiradores. Ambas han conseguido desarrollar un arte que, de la mano de un gran contenido social-político, se entrega en la creación colectiva de formas de comunicación corporales que buscan poner en primer lugar sensibilidades históricamente marginadas. Cada una, de forma independiente, invita al espectador a ponerse en el lugar de un<sup>x</sup> otr<sup>x</sup> que percibe el mundo de modo distinto, ya sea porque ha nacido, o accidentalmente crecido, bajo unas condiciones materiales y/o físicas diferentes, o porque cierta experiencia radical le ha abierto

la posibilidad de vivir su subjetividad desde otra perspectiva.

Partiendo de la convivencia con su padre sordo, Benítez reflexiona sobre las implicaciones de la lengua de señas, acercándonos a sus expresiones culturales, a su folklore y a las relaciones que estructura y determina, como explica David Moran en una entrevista reciente. Su proyecto *Estudios de rimas por formas de la mano*, comenzó en 2016 con una residencia en el Museo del Barrio, en Nueva York, y es la continuación de la investigación que hace ya años Benítez viene realizando en torno a la poesía en lengua de señas y su relación con la poesía concreta. La idea inicial fue estudiar el aspecto de la rima por forma de la mano en la poesía sorda, invitando a sus amig<sup>x</sup>s Sord<sup>x</sup>s a interpretar una serie de formas de la mano impresas sobre papel, las que luego constituyeron la obra misma. Con este experimento, Benítez descubrió el poder pedagógico de un método de trabajo que podía expandirse mucho más allá del mero ejercicio de la obra. Al año siguiente, el New Britain Museum of American Art la invitó a trabajar en colaboración con el American School for the Deaf (ASD), el primer colegio de niñ<sup>x</sup>s Sord<sup>x</sup>s de Estados Unidos,

2. Cf. hooks, b., *Feminist Theory: from margin to center*. New York: Routledge, 1984.

3. Kimberlé Crenshaw acuñó el concepto de interseccionalidad para desafiar el supuesto de que las “mujeres” somos un grupo homogéneo, subrayando que el género, la etnia, la clase u orientación sexual, como otras categorías sociales, lejos de ser “naturales” o “biológicas”, son construidas y están interrelacionadas.



expresarse como un problema concreto, cuantificable y numérico, cuando en verdad los terremotos son subjetivos, raros, y sin lenguaje.

En 2017, creó *Terremoto para 15 cantantes*, una performance en la que cantantes de ópera y silbadorxs reproducen en vivo archivos de audio provenientes de la traducción de datos sísmicos del terremoto ocurrido en Chile el 27 de febrero de 2010. Los datos, obtenidos por varias estaciones geológicas alrededor del mundo que registraron dicho evento, fueron transformados a archivos sonoros y a una partitura auditiva para ser interpretada por lxs cantantes. Trabajando con profesorxs de los departamentos de Geología de Yale y USD, Alarcón Tennen tuvo acceso a una base de datos y programa desarrollado para visualizar y convertir en archivos de audio los datos sismográficos de diferentes eventos tectónicos. “Lxs geólogos, —cuenta la artista— hablaban del ‘sonido del terremoto’ para referirse a estos archivos, sin embargo una vez que pude tenerlos en mis manos me di cuenta que no existía sonido alguno, y que, en realidad, eran un ejercicio de traducción”.<sup>4</sup>

Durante la acción, lxs cantantes y silbadorxs estaban dispuestos en la sala de exposición a vista de los espectadores que podían moverse libremente en el espacio. Cada unx de ellxs interpretó los datos de acuerdo a sus registros vocales, llenando el espacio con sonidos telúricos y emotivos, recreando un acontecimiento que hasta entonces existía en la memoria colectiva como algo borroso, tal vez traumático, o como un recuerdo incompleto. La intensidad de los afectos y los sentimientos, y la inexactitud de nuestras capacidades para transmitir información subjetiva, son centrales en la

obra de Alarcón Tennen, donde cuerpo y subjetividad se presentan como realidades inconvenientes para las construcciones de una autoridad homogénea y hegemónica, y por lo mismo se vuelven poderosas herramientas de resistencia.

En este sentido es posible entender que para esta artista el terremoto es una vía para hablar de fenómenos radicales, radicales al cuerpo, a la experiencia, a los sentidos y con ello adentrarse en el terreno de lo individual-colectivo como un espacio común en el cual podemos atender sensibilidades más subjetivas, e incluso menos normadas, como el sonido. En el transcurso de sus performances está implícita una forma radical de comunicación, una conexión no visual, corporal, más cercana a la experiencia de la energía invisible del amor y la empatía que a cualquier otra forma de percepción o representación mental-racional.

Si bien los trabajos de Benítez y Alarcón Tennen no se corresponden con el imaginario más radical y activista del feminismo, sí presentan aspectos del feminismo que, como diagnosticaría bell hooks, tienen que ver con modos de hacer y vivir diferenciados del modelo tradicional patriarcal. Esa interdependencia entre lxs cuerpox y los sistemas que sostienen nuestra vida, central en la obra de Ukeles, se presenta en la obra de ambas artistas como una forma de cooptar y subvertir las lógicas dominantes. Porque como dice Silvia Rivera Cusicanqui, “lo de las mujeres no es cosa de mujeres”,<sup>5</sup> sino del mundo, del planeta, y el arte una tierra fértil desde donde oponer resistencia a toda forma de poder que intente coartar nuestras libertades como mujeres y como seres humanos ●

4. Conversación con la artista, enero 2020.

5. Diálogo entre Silvia Federici y Silvia Rivera Cusicanqui. FIL Zócalo. Ciudad de México, 2018.

#### CAROLINA CASTRO JORQUERA

(San Felipe, Chile, 1982) Es curadora e investigadora. Doctora en Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Ha cursado el Master en Arte Contemporáneo y Cultura Visual del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en España (2010) y participado en el Cuarto Curso Internacional de Curadores de la Bienal de Gwangju (CBICC), Corea del Sur (2012). Sus escritos han sido publicados en

revistas como Artishock, Latinxspaces, The Miami Rail, Terremoto y en la plataforma online de la Colección Patricia Phelps de Cisneros. Su investigación doctoral ha sido publicada bajo el título El Camino de la conciencia: Mira Schendel, Víctor Grippo y Cecilia Vicuña en ediciones UFT, Santiago de Chile, 2020. Actualmente es profesora del Magister en Creación y estudios de la imagen de la Universidad Finis Terrae.

#### BIBLIOGRAFÍA

Andrea Liss, *Feminist Art and the Maternal*, Minnesota University Press, 2008.

Bell Hooks, *Feminist Theory: from margin to center*, Routledge, Nueva York, 1984.

Kimberlé Crenshaw, On Intersectionality, The New Press, Nueva York, 2017.

Silvia Federici, *Revolución en punto cero: trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*, Traficantes de sueños, Madrid, 2013.

Silvia Rivera Cusicanqui, *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta limón ediciones, Buenos Aires, 2018.