

Narrativas y experiencias del cuerpo en un territorio de afectos

*Un ir y venir entre la escultura en
expansión y el ejercicio de caminar
como práctica artística*

Karen de los Santos

Maestría en Arte y Cultura visual



Narrativas y Experiencias del Cuerpo en un Territorio de Afectos

*Un ir y venir entre la escultura en expansión
y el ejercicio de caminar como práctica artística*

Karen de los Santos

*Maestría en Arte y Cultura Visual Facultad
de Artes Universidad de la República*

Área de concentración: Creación en Arte y poéticas visuales

Tutor: Prof. Dr Hélio Ferverza

Cotutor: Prof. Dr. Fernando Miranda

13 de agosto de 2024

Agradecimientos

Este trabajo ha contado con el apoyo y el cariño de muchos y muchas. No ha sido un caminar sola, sino todo lo contrario, y por ese motivo agradezco:

Al tutor Hélio Ferverza y su cotutor Fernando Miranda, por la generosidad y sensibilidad con que acompañaron el proceso.

A cada uno de mis compañeros y compañeras de la primera cohorte de la Maestría en Arte y Cultura Visual, por la inmensa red de cariño y por estimular mis búsquedas y mi práctica.

A los y las docentes de la maestría, que han enriquecido este trayecto.

A Melissa Ardanche.

A mis compañeros y compañeras del Área de

Escultura, con quienes comparto a diario: Rosana, Gabriela, Noelia, Marcelo, Matías, Belén, Andrés y Lucía.

A los y las estudiantes con quienes aprendo constantemente (incluyo aquí estudiantes de Escultura, de la Licenciatura en Danza y de la Tecnicatura en Rivera).

A mis amigas.

A mi familia.

Un agradecimiento especial a Jane, Rosana, Martín, Loli, Tati y Gabi. A mis plantas, que son parte de mi cotidiano, de mi hogar, y traen tacuaritas, colibríes, abejas, mariposas y un montón de seres que me hacen compañía.

A Ema y Mora, mi familia de cuatro patas.

Al río que vive en mí.

Y a don Felicio.

Abuelo, gracias por hacerme la infancia más amable, por enseñarme a imaginar otros mundos posibles.

Tabla De Contenido

Resumen	9
Abstract	10
Apertura del camino	13
Una experiencia escultórica desde el habitar	18
El cuerpo que habito	19
Una pausa. Desvíos del caminar	21
Procesos. El caminar como metodología	27
Francis Alÿs: una práctica caminante	30
Una caminata colectiva. Chalouá-itaj: mi cuerpo, archivo de memoria	33

Por un caminar despojado, sentipensante, reflexivo.....	36
El cuerpo en el centro de mi práctica.....	39
Desde saberes del cuerpo a un cuerpo continuado	41
Louise Bourgeois: una narrativa autobiográfica	45
Ana Mendieta: un cuerpo-escultura, un cuerpo-territorio	50
Nelbia Romero: territorios de identidad	55
Hacia Una Narrativa Propia A Partir De Un Cuerpo En Territorio De Afectos.....	59
Deriva en prácticas de creación personal y de cómo se fue gestando el deseo	65
La performatividad del gesto. Memoria, cuerpo, territorio	67
A orillas de un río, un nido	73
Un habitáculo multiespecie	74
Sobre la elección del territorio y otros antecedentes del caminar y por qué camino.....	77
Derivas de la frontera. Rivera-Santana.....	80
Retorno a Paysandú	86
Montevideo.....	91
El cierre de una práctica, una apertura a la creación en otro lugar.....	93
Habitando el campus. Un formato de instalación	95
Conclusiones.....	101
Referencias.....	107
Bibliografía consultada.....	109

Resumen

Narrativas y experiencias de un cuerpo en un territorio de afectos es una investigación en creación en arte y poéticas visuales, en el marco de la Maestría en Arte y Cultura Visual que propone desplazamientos.

Desde mi formación como escultora, y en la búsqueda de nuevos modos de hacer, me propongo indagar en una práctica artística desde el cuerpo, en relación con el espacio, en un territorio de afectos y con las memorias que de allí surgen. Con una metodología caminante que desvía la mirada al entorno en que transito, donde se producen cruces y encuentros constantes. Encuentros con materialidades que traen con ellas sensaciones, percepciones y recuerdos; encuentros con el paisaje, con otras formas de vida y otros modos de habitar. La pausa para la contemplación activa recuerdos en territorios de afectos y surgen nuevas narrativas.

Este caminar ha generado cruces con ideas y conceptos de referencias artísticas contemporáneas: Francis Alÿs, Louise Bourgeois, Ana Mendieta, Nelbia Romero, Hélio Oiticica, así

como con autoras como Suely Rolnik, Marina Garcés, Donna Haraway y Silvia Rivera Cusicanqui, entre otras que han nutrido y acompañado este proceso investigativo.

Este proceso de investigación culmina con una exposición, resultado de las cosechas realizadas en años de desplazamientos en tres territorios de afectos: Paysandú, Rivera y Montevideo. Es una propuesta que invita a las personas a interactuar en un entorno que, de algún modo, recuerda a mi propia experiencia de desplazarme y habitar; en ese sentido, se desenvuelven obras en conexión con el lugar expositivo, que buscan evocar las experiencias sensoriales de los territorios, en una invitación a reflexionar sobre las propias memorias y relaciones con el espacio.

Esta tesis y la exposición son el cierre de un proceso investigativo que abre nuevas posibilidades de creación, nuevas prácticas artísticas y, principalmente, nuevos diálogos y encuentros donde cuerpos y territorios se entrelazan en un tejido de afectos.

Abstract

Narratives and experiences of a body in a territory of affection is an investigation into creation in art and visual poetics, within the framework of the Master's Degree in Art and Visual Culture that proposes displacements.

From my training as a sculptor, and in the search for new ways of doing, I propose to investigate an artistic practice from the body, in relation to space, in a territory of affections and with the memories that arise from there. With a methodology path that diverts my gaze to the environment in which I go along, where constant crossings and encounters occur. Encounters with materialities that bring with them sensations, perceptions and memories; encounters with the landscape, with other forms of life and other ways of living. The pause for contemplation activates memories in territories of affection and new narratives can emerge.

This journey has generated intersections with ideas and concepts of contemporary artistic references: Francis Alÿs, Louise Bourgeois, Ana Mendieta, Nelbia Romero,

Hélio Oiticica, as well as with authors such as Suely Rolnik, Marina Garcés, Donna Haraway and Silvia Rivera Cusicanqui, among others who have nurtured and accompanied this investigative process.

This research process culminates with an exhibition, the result of the harvests carried out in years of displacement in three affected territories: Paysandú, Rivera and Montevideo. It is a proposal that invites people to interact in an environment that in some way, is reminiscent of my own experience of moving and living. In this sense, works are developed in connection with the exhibition place, which seek to evoke the sensory experiences of the territories, in an invitation to reflect on one's own memories and relationships with the space.

This thesis and the exhibition are the closing of a research process that opens new possibilities of creation, new artistic practices and, mainly, new dialogues and encounters where bodies and territories are intertwined in a fabric of affections.

The background is a solid orange color with a subtle, grainy texture. Scattered across the surface are several white footprints of varying sizes and orientations, suggesting a path or journey. The footprints are most prominent in the upper left, upper right, and lower right areas.

Apertura del Camino



Apertura del Camino

Me interesa inicialmente resaltar y traer aquí mi formación en escultura, mis exploraciones en la performance y el ejercicio de caminar como práctica artística. Esta deriva en mi hacer ha marcado mi práctica, logrando matizar cuestiones que creo siempre estuvieron presentes, pero que he hecho más conscientes en el transcurso de esta investigación (y en el transcurso de maestría). En estos años de exploración en mi práctica artística con el cuerpo, acompañada por lecturas sobre ello, he hecho el intento de encontrar las palabras adecuadas para reflejar la idea de mi experiencia en el espacio/paisaje (natural o urbano), en mis rutinas caminantes. Ahora, ¿cómo encontrar, desde el lenguaje, las palabras que den cuenta de estas ideas? Teniendo presente el concepto de Rosalind Krauss (2015) sobre escultura en el campo expandido¹ –que ha sido muy significativo en mi proceso pro-

¹ En su artículo “Sculpture in the Expanded Field”, en el que Krauss presenta nuevas características de la escultura posmoderna, un cambio de paradigma, la autora escribe: *Hacia el centro del campo hay un ligero montículo, una hinchazón en la tierra, que es el único aviso que se da de la presencia de la obra. Más cerca se puede ver la gran cara cuadrada del pozo, así como los extremos de la escalera que se necesita para descender a la excavación. Por lo tanto, la obra en sí está completamente bajo rasante: mitad atrio, mitad túnel, el límite entre el exterior y el interior, una delicada estructura de postes y vigas de madera. La obra Perime-*

fesional y de aprendizaje sobre lo escultórico en la contemporaneidad–, junto con una de las frases más conocidas de la escultora francesa Louise Bourgeois, “mi cuerpo, mi escultura”,² he intentado fusionar estos conceptos y pensar en la idea de un cuerpo en el espacio expandido. Por mucho tiempo me simpatizaba esta apropiación de conceptos, y poner mi cuerpo como escultura en esta idea. Me cuesta entender, ya desde hace unos años, la escultura desde una idea excluyente y cerrada; me entusiasma ampliar sus materialidades de exploración, así como desdibujar sus límites y experimentar territorios que comparten intereses (arquitectura, diseño, paisajismo, performance, videoarte, fotografía). ¿De qué trata la escultura (y estas otras disciplinas) sino de trabajar con

ters, Pavilions, Decoys, 1978, de Mary Miss, es por supuesto una escultura o, más precisamente, un movimiento de tierras. En los últimos diez años se ha dado en llamar escultura a cosas bastante sorprendentes: pasillos estrechos con monitores de televisión en los extremos; fotografías de gran tamaño que documentan caminatas por el campo; espejos colocados en ángulos extraños en habitaciones corrientes; líneas temporales cortadas en el suelo del desierto. Nada, al parecer, podría dar a un esfuerzo tan variopinto el derecho a reclamar lo que sea que uno pueda entender por la categoría de escultura. A menos, claro está, que se pueda hacer que la categoría se vuelva casi infinitamente maleable (2015, p. 281).

² “Para mí, la escultura es el cuerpo. Mi cuerpo es mi escultura. Mi obra temprana es el miedo a la caída. Más tarde se convirtió en el arte de caer. Cómo caer sin herirme. Luego vendría el arte de sostenerse.” (Bourgeois, en Tercero, 2010).

conceptos vinculados al espacio-tiempo? Poder hacerlo desde prácticas y procesos artísticos contemporáneos, asimismo, me habilita a ampliar posibilidades de poética o acción política desde lo individual y lo colectivo.

De acuerdo con Freire y Longoni (2009), ¿cómo nombrar mi práctica “cuando las categorías clasificatorias disponibles se vuelven insuficientes y la dificultad para nombrar es una constante” (p. 340)? ¿Cómo escapar de clasificaciones que promueven delimitaciones prejuiciosas del hacer y no me identifican como Sujeta creadora? Freire & Longoni (2009) desarrollan estas cuestiones:

A propósito, el término categoría, como enseña Pierre Bourdieu, viene del griego *Kathegoresthai*, que significa acusar públicamente. La categoría tiene pues una cara combativa que se transforma, en ese caso, en dispositivo técnico de lucha simbólica. Eso significa que no abarca solamente un problema lingüístico o semántico, sino también político, pues se rebate en el régimen de visibilidad de las instituciones. Son esas categorías que ordenan y reducen lo desconocido, aplacando la confusión proveniente de la falta de referencias, y en el caso de Brasil y de América Latina, el lugar periférico que les fue imputado en el orden histórico de la dominación. (p. 341)

Pensar en un (mi) cuerpo-escultura en el campo expandido me resultó interesante, hasta que todo se volvió expandido (la fotografía, la cerámica, la gráfica, el teatro, la danza, la poesía y todas las opciones imaginables) diluyendo un concepto que marcó un quiebre importante en la escultura. Debo desovillar aquí un poco la idea: no pretendo juzgar si la apropiación de este concepto está bien o mal, pero sí decir que, en mi caso, dejé de necesitar ese recurso para simplemente decidir dialogar con otras manifestaciones artísticas, sin dejar de estar atravesada por la escultura. Hago performance como un *cuerpo-escultura*,³ pienso en una imagen fotográfica entendiendo el espacio como escultora, recorro el paisaje y encuentro constantemente en un árbol, en una antena de tensión, en el horizonte más profundo del campo o en la cercanía absoluta de un edificio en la ciudad; en la piel de un humano o de una fruta, en la niebla que cubre el territorio y los volúmenes que en él se posan, en el sonido

³ Cuando me refiero a cuerpo-escultura lo hago desde la experiencia de mi propio cuerpo. Cuando camino, en los desplazamientos o habitando el río, por ejemplo, hay una relación con el espacio que es otra: el (mi) cuerpo toma una sensibilidad mayor, toma dimensiones escultóricas, posee otras percepciones espaciales. Es un cuerpo en situación escultórica, de experiencias, y no un cuerpo-escultura para ser observado. No se trata de un objeto-escultura, sino de una experiencia escultórica desde el (mi) cuerpo.

que atraviesa un bosque de pinos o en el silencio mudo del monte nativo, en todo encuentro vínculos con la escultura. O mejor decir: inevitablemente pienso en lo escultórico, en lo espacial; está en mi mirada, está en mi cuerpo. Como señala Francesco Careri (2013):

Algunos campos disciplinares han realizado por medio del recorrido una “expansión de campo propia” (Rosalind Krauss) con el fin de enfrentarse a sus propios límites. Al recorrer los márgenes de sus propias disciplinas, muchos artistas han intentado no caer en el abismo de la negación. (p. 20)

Desde mi cuerpo escultura decido también una expansión hacia el paisaje, hacia la naturaleza, hacia los afectos que allí surgen y me propongo traer aquí otros saberes que de esa experiencia de territorio emerjan. Saberes comunes a todos y todas, saberes de memorias personales, memorias colectivas, saberes que vienen del territorio. En esta investigación propongo el caminar como punto de partida para la construcción de una poética y una práctica de creación que involucra mi cuerpo, un territorio y la narrativa que de allí surge, y se desplaza y retorna a lo escultórico, lo material, la imagen, un cuerpo-escultura, un cuerpo-territorio, una ex-

periencia del habitar. Para ello me propuse profundizar en referencias artísticas contemporáneas vinculadas a estos tres ejes: el desplazamiento en territorio como método de trabajo, el cuerpo y la narrativa que de allí surge; así como también en artistas que retornan a la traducción, a la materia, a la evidencia en una construcción posterior.

Con este propósito defino trabajar, accionar en tres locaciones: Paysandú, Rivera y Montevideo, mi territorio de afecto, para luego traer el material y desarrollar una propuesta expositiva, un laboratorio de construcción de sentido, de producción creativa, un espacio de resignificación-reconstrucción de lo recorrido en el proceso de estos años. Este proceso realizado me invita, además, a reflexionar sobre la investigación artística como campo de construcción de conocimiento, una herramienta fundamental en el ejercicio de mi profesión.

En el relato de esta tesis me tomo la libertad de moverme como cuando camino, un poco intuitivamente, un poco a partir del diálogo del encuentro con otros, con Hélio y Fernando (Tutor y Cotutor de esta tesis), que aportan en este trayecto, pero también con estudiantes y colegas con los que

comparto. Es un camino de sinusoides y cruces, que abraza lo inesperado y evita linealidades cronológicas; más bien busca hacer sentido desde la palabra (en la escritura), un sentido propio y particular. Es así que quien lea *Narrativas y experiencias del cuerpo en un territorio del afecto* encontrará continuamente un fluir de referencias artísticas y antecedentes propios que arman este entramado tan fundamental en el proceso de mi práctica investigativa.

Una Experiencia Escultórica Desde El Habitar

Hace casi 20 años hice mi primera escultura en gran formato, una forma un poco tosca de una *maternidad*, un cuerpo femenino (humano-animal) con su cría en brazos. Una talla en madera que presenté a un llamado a esculturas para ser emplazadas en el espacio público, dentro de una actividad de extensión de la Universidad de la República, en el marco de “Las artes por los derechos de niños, niñas y adolescentes”.⁴ Esa experiencia de trabajar en gran formato implicó un esfuerzo físico importante para mí en aquel entonces; la tallé a mano, con azuela, apenas hubo unos pocos cortes con máquina

(motosierra) para realizar los encastres. Mi cuerpo se involucró con aquel material de un modo tal que aún recuerdo el gusto de la resina y el aroma en mi pelo y en mi piel de la madera de ciprés. Horas a solas con el material, la herramienta como extensión del cuerpo y el espacio (pequeño triángulo de un galpón en el fondo del edificio de la Facultad de Arte). Al año siguiente realicé otra escultura de mayor porte –en este caso con maquinaria y herramientas de mano–, compuesta por dos volúmenes, también para ser emplazada en el espacio público. ¿Por qué el interés en el gran formato? En aquel momento me estimulaba el desafío físico que implicaba desarrollar, en general en poco tiempo, un trabajo con esas características y condiciones, el uso de maquinaria que no estaba pensada para mi cuerpo, la dificultad de la materia y, claro está, la posibilidad de estar en el espacio público, particularmente en la calle, conviviendo con los flujos de la ciudad. Hoy, con varias esculturas de este tipo realizadas, pienso que la acción de construir espacialmente, de habitar la escultura, era lo que más me atraía. Mi cuerpo accionando sobre la materia, el espacio y el tiempo. La forma, el resultado era secundario; había algo en la acción: mi cuerpo siendo

4 Ver: https://archivo.presidencia.gub.uy/_web/noticias/2005/11/2005110407.htm

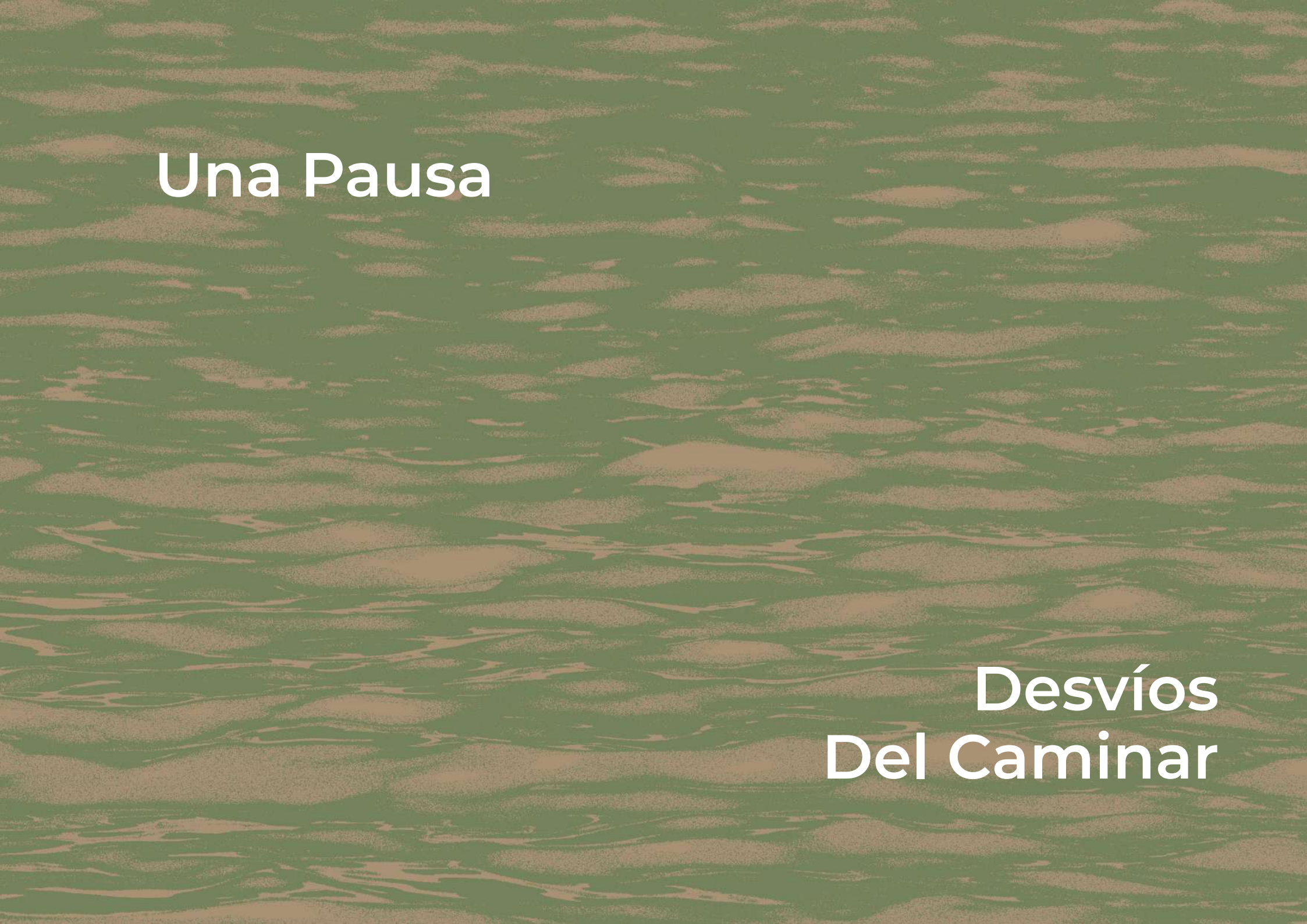
escultura, habitándola. Tallar el tronco, habitar el hueco, sentir la contención de la masa sobre mí, conocer la madera en sus texturas, sus colores, su sabia, y habitar otro tiempo, otra experiencia del tiempo. Muy parecido a lo que experimento hoy en las caminatas (Montevideo-Rivera-Paysandú) y habitando el río.

El Cuerpo Que Habito

Habiendo experimentado la escultura en materiales diversos (alambre, resina, cera, fibras vegetales), y utilizado solo herramientas eléctricas o habiéndome limitado a no usar ninguna en experiencias exploratorias –donde atar, quemar, anudar, coser fueron modos elegidos de vincularme con la materia–, sentí la necesidad-deseo de trabajar con mi cuerpo (diría un *continuar trabajando*, pero de otro modo). En el 2017 nació un proyecto de dos años que comenzó tímidamente preguntando por el cuerpo y con la inquietud de lograr, desde mi práctica escultórica, un *decir-hacer* más cercano y, de algún modo, directo, que no lograba expresarse a través del objeto-escultura. Empecé tímidamente con pruebas en látex directamente sobre la piel, luego látex y textil, cera, cera y textil, y continué con moldes, copias de mi propio cuerpo y, a partir

de ellas, otros moldes, en este caso flexibles, para terminar trabajando con cáscaras de papel, con fibras vegetales (semillas, hojas, ramitas de mi propio jardín) como material último. Emergió de allí la muestra “El cuerpo que habito”, una instalación en la que incluí, además, escritos bordados de mi bitácora y una montaña de moldes como escombros. Como si un nacimiento se hubiera dado, un cuerpo surgió de ahí, un cuerpo cáscara, un cuerpo que habité, que vestí, que se desprendió para volverse escultura. Y que luego, unos años más tarde, se transformarían en los habitáculos-nido, trabajos que presento más adelante en este escrito.





Una Pausa

Desvíos
Del Caminar



Una Pausa. Desvíos Del Caminar

Las ideas no son teorías que sobrevuelan la realidad, sino que son tomas de posición en el mundo. Pensar una idea es hacerla propia y situarse. Por eso siempre hay alguna que determina de manera más fundamental que las otras nuestra forma de ser y pensar.

Garcés (2020, p. 33)

En mis desplazamientos en territorio, cuando camino, tengo vagamente una idea inicial de trayecto en mi cabeza, una intención, pero generalmente se modifica, toma otros sentidos en el andar. Para ello la pausa y los desvíos son parte fundamental del hacer, y muchas veces sustanciales para propiciar el encuentro con el material de trabajo. Considero la escritura de esta tesis también una deriva, un caminar que se ha ido construyendo en la medida en que he desarrollado mi práctica de creación, así como también desde el encuentro con aportes del universo conceptual, que han afectado mi proceso de investigación. Pensamientos y reflexiones de Donna Haraway, Marina Garcés, Silvia Rivera Cusicanqui y Suely Rolnik, entre otras y otros, son parte de este recorrido, como también lo son las reflexiones y escritos de artistas sobre sus experiencias del hacer, el desarrollo de su práctica y el

contexto del arte en el que se encontraban (Louise Bourgeois, Ana Mendieta, Francis Alÿs, Hélio Oiticica, Nelbia Romero).

En este desvío, invito a quien lee a recorrer caminos de reflexión que me han posicionado en la marcha. En el ejercicio de la práctica artística que he venido desarrollando durante años, hay modos, metodología, estrategias del hacer, temáticas de interés, pero son otras las lógicas de la investigación académica; lo que ha dejado siempre latente la pregunta de qué hace pertinente a una (mi) investigación artística y dónde poner la mirada.

En primer lugar, me ubico desde un cuerpo que habita un espacio y tiempo concretos, y desde el rol de hacedora, investigadora y docente de arte enfoco mi mirada. ¿Cómo mirar en una investigación-creación?

Marina Garcés (2013) apunta, en *Un mundo común*, esa necesidad de conquistar nuestros ojos, para no solo ver el mundo que tenemos enfrente, sino para explorar desvíos, otros modos de ver, “aprender a percibir todo aquello que cuestiona y escapa a visualidades consentidas” (p. 111). Citando al arquitecto Juhani Pallasmaa, propone estar atentas y atentos a nuestra visión periférica, entendiéndose ésta como “la capacidad del ojo sensible para inscribir lo que ve en un

campo de visión que excede el objetivo focalizado”. El ojo sensible de la mirada periférica relaciona lo enfocado con lo no enfocado, atento no a lo que está enfrente, sino a lo que lo rodea. En palabras de la autora: “La visión periférica es la de un ojo involucrado: involucrado en un cuerpo de quien mira, involucrado en el mundo en que se mueve” (p. 112). Este ejercicio de visión periférica “rompe el cerco de inmunidad” y nos expone al mundo, despierta nuestra vulnerabilidad (esa capacidad de ser afectadas y afectados) y nuestra implicación (la posibilidad de intervenir), es decir, “la posibilidad de tocar y ser tocados” (p. 113). Me interesa traer este concepto a mi práctica desde mi ser hacedora-investigadora-docente, incluir la visión de un cuerpo vulnerable “liberado de la paranoia del control y de la inmunidad” (p. 113), que nos aísla y nos transforma en simples espectadores del mundo contemporáneo. Propongo estar atenta a esa mirada periférica, afectarme para intervenir; quizá así surjan otros modos de investigación, despierte otras prácticas de creación y encuentre otros modos de habitar universos posibles.

Intentando afectarme desde una visión periférica, involucrando mi cuerpo y lo que se mueve a mi alrededor,

me planteo –inscrita en las ideas de una de las autoras contemporáneas más influyentes, Donna Haraway– realizar una investigación desde conocimientos situados. En afinidad con los deseos de Haraway (1995), quien manifiesta querer “una doctrina de la objetividad encarnada que acomode proyectos de ciencia feminista paradójicos y críticos”, donde “la objetividad feminista significa, sencillamente, conocimientos situados” (p. 342), y con la convicción de que, desde una investigación artística, podemos (y debemos) tomar estos conceptos y, además, hacerlos aplicables a la investigación académica toda, me propongo investigar con la idea de que una “visión de lo infinito es una ilusión, un truco de los dioses” (p. 327). Haraway (1995) enfatiza al respecto:

Yo busco una escritura feminista del cuerpo que, metafóricamente, acentúe de nuevo la visión, pues necesitamos reclamar ese sentido para encontrar nuestro camino a través de todos los trucos visualizadores ... Necesitamos aprender en nuestros cuerpos, provistas de color primate y visión estereoscópica, cómo ligar el objetivo a nuestros escáneres políticos y teóricos para nombrar dónde estamos y dónde no, en dimensiones de espacio mental y físico que difícilmente sabemos cómo nombrar. Así, de manera no tan perversa, la

objetividad dejará de referirse a la falsa visión que promete trascendencia de todos los límites y responsabilidades, para dedicarse a una encarnación particular y específica. (p.326)

Se trata de investigar ejercitando una mirada periférica, descentrada, desde un conocimiento situado, en contexto, y con la firme idea de que pensar, sentir y hacer marchan juntos con este cuerpo que se pregunta, camina, contempla, se emociona, reflexiona y encuentra en la escritura, en la imagen, en lo escultórico, en el gesto performático, la posibilidad de encuentro con otros. Estas son aspiraciones que intentaré mantener en la deriva de este trabajo.

En esta pausa del camino, en esta acción de posicionarme en mi práctica de investigación artística, me interesa referirme a Silvia Rivera Cusicanqui (2018), socióloga y activista boliviana de ascendencia aymara,⁵ quien plantea en sus reflexiones el rechazo hacia el pensamiento binario que solemos reproducir sujetos y sujetas, esa separación absurda entre el pensar y el hacer, que quienes trabajamos en el arte (desde la investigación, la docencia o el hacer) enfrentamos continuamente. Insis-

timos en la separación constante entre teoría y práctica, como si fuera posible hacer vaciado de lo teórico, del pensamiento, la reflexión, o viceversa. Pienso en mi investigación y en mi práctica, y las entiendo como un tejido del pensar-hacer-sentir, un trenzado que construye un todo y genera sentido. Asimismo, Rivera Cusicanqui transpola esta idea al ámbito académico, planteando que ese divorcio existe del mismo modo entre “el pensar académico y la reflexividad diaria de la gente de a pie”, ese otro espacio que surge de los ámbitos cotidianos, fuera de las instituciones académicas, el que se da en “las interacciones y conversaciones en la calle, de los sucesos colectivos vividos con el cuerpo y los sentidos” (p. 86). Creo que, desde nuestras prácticas artísticas, desde el estudio de la cultura visual y desde las artes en general, tenemos la chance y la responsabilidad de acortar esas brechas impuestas, pero reales, traer esos saberes que son de todos y todas. De igual modo, desde nuestros espacios institucionales como investigadores y docentes, volvemos más permeables a lo cotidiano, a la vida.

En este hacer-pensar-sentir me pregunto cómo recuperar esos otros saberes y, principalmente, cómo no excluirlos del ámbito académico. ¿Podemos apostar a la construcción de saberes que sean permeables a un grupo de personas

⁵ Rivera Cusicanqui es descendiente del Inca Túpac Yupanqui. Ha estudiado cosmologías quechua y aymara y es cofundadora del Taller de Historia Oral Andina; en la actualidad dirige el Colectivo Ch'ixi.

menos selecto? ¿Qué rol jugarían las prácticas artísticas contemporáneas en esa construcción? Y particularmente, ¿cómo podría articular esto una investigación-creación en el ámbito de nuestra Facultad de Artes? Me planteo, desde mi investigación-creación, la posibilidad de traer, infiltrar esos saberes. Después de todo, ¿no ha sido también esto uno de los motores (intereses) en las prácticas de muchas y muchos artistas?

Comparto este deseo con otras y otros colegas, con propósitos semejantes desde la investigación académica y las propuestas pedagógicas en nuestras instituciones, y esto me impulsa y carga de sentido este proyecto.

Sobre este punto, el Seminario Permanente de Investigación Artística (SPIA) de la Universidad Veracruzana, en una de sus publicaciones colaborativas sobre investigación artística en las que vienen profundizando en el concepto y sus alcances, refuerzan estas ideas y advierten que no podemos dejar que la investigación ni el arte queden aislados del resto de los saberes (Calderón et al., 2022, p. 9). Nos proponen indisciplinar la investigación, y así “abrir grietas en la rigurosidad de la investigación académica que tradicionalmente se ha limitado a la metodología científica

cuantitativa y positivista” (Calderón & Caro Cocotle, 2020, p. 16). Esto con la convicción de que necesitamos poner en valor otros saberes como “la intuición, lo sensible, lo emocional, lo vulnerable, lo corporal y lo subjetivo, que posturas más conservadoras han menospreciado e invisibilizado, pero que son clave en la relación que establecemos con el conocimiento” (Calderón & Caro Cocotle, 2020, p. 19). He aquí, entonces, otro de los intereses principales que mantengo como sujeta investigadora-creadora y docente: incluir metodologías y saberes que han sido desplazados o desvalorizados desde la investigación académica y que son propios de nuestro hacer, con la certeza de que, desde las artes, hay mucho para aportar a la construcción de conocimiento.

Trabajar en una investigación artística incluyendo otros saberes, con metodologías propias de nuestras prácticas artísticas, pero conservando la rigurosidad que implica una investigación en el marco de una maestría universitaria, es un deseo y un desafío que espero evidenciar tanto en la escritura de esta tesis como en mi propuesta expositiva de cierre.



Procesos.

El Caminar

Como Metodología



Procesos. El Caminar Como Metodología

No existe una teoría del caminar, solo una conciencia. Pero puede haber cierta sabiduría involucrada en el acto de caminar ... Es un estado en el que puedes estar alerta a todo lo que pasa en tu visión y audición periférica, pero totalmente perdido en tu proceso de pensamiento.

Francis Alÿs (en entrevista con Ferguson, 2012)

Caminar ha sido siempre una actividad que he disfrutado desde pequeña. Tanto de trayectos cortos como largos, la experiencia del desplazamiento andando ha despertado en mí el encantamiento por el camino y lo que aparece en él; y, de alguna forma, he desarrollado una capacidad de observación que me mantiene alerta a la sorpresa. Un mismo camino nunca es igual, los espacios se encuentran en constante movimiento; sea en la ciudad o en la naturaleza, nada es permanente, sino que se mueve con flujos algunas veces sutiles, otras más evidentes.

Siempre me desplazé caminando a la escuela, ocho cuerdas de camino recto, durante siete años el mismo trayecto. Los primeros años lo hacía acompañada de mi madre y luego sola, o con alguna compañera o compañero que vivía en la zona. Recuerdo que me encanta-

ba hacerlo. Me entusiasmaban los árboles, mirar por las ventanas de las casas, reconocer a vecinos y vecinas y a otros transeúntes extraños. Me gustaba pisar hojas secas en otoño por el sonido crujiente de mis pasos, sentir los aromas de la panadería tempranito en la mañana, o el de las cocinas de los hogares durante el trayecto de vuelta, al mediodía; una experiencia del andar que ha hecho huella en mi experiencia de habitar espacios al transitar caminando. Porque caminando también se habita.

La experiencia del tiempo y el espacio cambia bruscamente en el desarrollo de una persona; en la adultez nuestro tiempo se acelera, y los espacios se vuelven más hostiles; los trayectos, fugaces; los desplazamientos, funcionales, productivos. Vamos de un lugar a otro siempre con prisa. En el trayecto de esta maestría he vuelto a conectar con mi ser caminante. Anteriormente hubo algún estímulo pulsante⁶ que se activó para convertir el

⁶ Entre los años 2015 y 2018, fui parte del equipo docente del curso optativo Prácticas de intervención interdisciplinaria en el espacio urbano, en el marco del núcleo de investigación. Considero que este curso ha sido un gran motivador no solo en lo que refiere a mi práctica docente, sino también a mi práctica de creación. El recurso de la deriva, los mapeos y cartografías en la ciudad para pensar, mediar y diseñar acciones en el espacio urbano ha sido fundamental. Pasó a ser parte de mi propia práctica artística y despertó mi ser caminante.

caminar en una práctica fundamental para el proceso de esta investigación.

Trabajo en mi práctica y decido caminar. Me desplazo, camino y evoco otros modos de habitar el tiempo y el espacio diferentes al de la cotidianidad apresurada y productiva; un caminar sentipensante, reflexivo y atento a lo que allí aparece.

Frédéric Gros (2014) escribe sobre estas cuestiones: La precipitación y la velocidad aceleran el tiempo, que pasa más deprisa, y dos horas de prisas acortan una jornada. Cada instante se rompe a fuerza de segmentarlo, de llenarlo hasta reventar, en una hora se amontonan muchísimas cosas. Los días en los que se camina despacio son muy largos: te hacen vivir más tiempo porque te has permitido respirar, has dejado que se haga más profunda cada hora, cada minuto, cada segundo, en lugar de llenarlos hasta arriba, dando de sí las costuras. Cuando uno se apresura, el tiempo está lleno a rebosar, como un cajón saturado en el que se han metido millones de cosas sin orden ni concierto. La lentitud consiste en adherirse perfectamente al tiempo, hasta el punto de que los segundos se desgranán, gotean como la lluvia sobre la

piedra. Este estiramiento del tiempo profundiza el espacio. Es uno de los secretos de la marcha: un acercamiento lento a los paisajes, que los vuelve progresivamente familiares. (p. 25)

Francis Alÿs. Una Práctica Caminante

Muchos artistas han utilizado el caminar como método, o como práctica artística. Los dadaístas, los surrealistas, el grupo de los letristas, la Internacional Situacionista y, en la actualidad, el colectivo STALKER/Osservatorio Nomade (del que Francesco Careri forma parte), entre otras y otros artistas en distintos territorios.

Pero aquí me interesa traer a un contemporáneo, el artista belga Francys Alÿs, quien vive en México desde hace ya casi 40 años. Me interesa la gran trayectoria de Alÿs por varios motivos: primero, porque realiza su práctica en el territorio y en varios de sus trabajos existe la caminata, el deambular por el espacio urbano o natural como recurso, método, como práctica artística. Sus acciones son en el territorio que transita, en un gesto poético y político. Luego de la contemplación de los espacios donde trabaja, genera pequeñas acciones que implican, muchas veces, desplazamiento (ver figuras 1 y 2).



Figura 1
El colector



Figura 2
Paradoja de la praxis 1

*Nota: Imágenes
tomadas de la web
del artista.
<https://francisalys.com/>.*

En algunas de sus propuestas, Alÿs genera acciones, gestos sutiles que nacen de la observación de aquello que aparece en el lugar y que capta su atención. Una forma de exploración del paisaje (urbano o natural) para convertirlo en narrativas visuales, escritas. El artista genera un señalamiento de algo que sucede allí, en el espacio común, para producir un nuevo gesto en pos de ese señalamiento, con una carga política y poética que lo potencia. En mi caso, propongo un caminar despojado, donde se estire el tiem-

po y se profundice el espacio (Gros, 2014), donde también la contemplación-observación de lo que allí sucede vaya generando intereses, y surja el deseo de intervenir con pequeños gestos espontáneos que se vinculen a la experiencia del cuerpo en territorios de afectos. Estos territorios despiertan, activan la memoria, lo ya vivido y experimentado, y desde el gesto simple, performático, en el río, en la tierra, en la naturaleza, dentro de la ciudad, se cargan también de intenciones políticas y poéticas.

Es interesante encontrar en Alÿs cómo mantiene un ejercicio de la escritura que acompaña la línea de sus acciones performativas (Figura 3), pequeños gestos también presentes desde la escritura. El recurso de lo simple, lo llano, me resulta interesante y muy afín a mi práctica.

```

AS LONG AS I'M WALKING, I'M NOT CHOOSING
" " " " " , I'M NOT SMOKING
" " " " " , I'M NOT LOSING
" " " " " , I'M NOT MAKING
" " " " " , I'M NOT KNOWING
" " " " " , I'M NOT FALLING
" " " " " , I'M NOT PAINTING
" " " " " , I'M NOT HIDING
" " " " " , I'M NOT COUNTING
" " " " " , I'M NOT ADDING
" " " " " , I'M NOT CRYING
" " " " " , I'M NOT ASKING
" " " " " , I'M NOT BELIEVING
" " " " " , I'M NOT FHEKING
" " " " " , I'M NOT DRINKING
" " " " " , I'M NOT CLOSING
" " " " " , I'M NOT STEALING
" " " " " , I'M NOT MOCKING
" " " " " , I'M NOT FACING
" " " " " , I'M NOT CROSSING
" " " " " , I'M NOT CHANGING
" " " " " , I'M NOT CHEATING
" " " " " , I'M NOT TALKING
" " " " " , I'M NOT REACHING
" " " " " ,
" " " " " ,
" " " " " ,
" " " " " , I WILL NOT REPEAT
" " " " " , I WILL NOT REMEMBER

```



Figura 3
Texto parte de El colector

Figura 4
El colector

Nota a las figuras 3 y 4. Imágenes tomadas de la web del artista. <https://francisalys.com/>.

En esta oportunidad, quiero destacar la obra de Alÿs como una referencia sin traer el análisis de un trabajo en particular, sino quedarme con esto que he planteado anteriormente, la esencia del gesto, un gesto despojado que se activa en los espacios públicos que recorre y se carga de capas de sentido. Así como rescatar su método en la práctica, el caminar, la contemplación, la observación, el encuentro con el material (con esto me refiero a lo que despierta su interés) y el ejercicio constante de la escritura, que acompaña.

Una Caminata Colectiva. Chalouá-Itaj: Mi Cuerpo, Archivo de Memoria

Quisiera traer en este punto un antecedente, realizado en el marco de la Maestría en Arte y Cultura Visual, que ha sido uno de los mojones importantes del proceso de esta investigación. En el segundo semestre del año 2020, durante el seminario Experiencia Estética y Prácticas Cotidianas, último curso compartido con todo el grupo de la primera cohorte de la maestría, y aún en pandemia, propusimos a los docentes, como práctica de creación final, una actividad en colectivo: caminar desde Atlántida a Montevideo, 48 km, lo que realizamos en dos días (figuras 5 y 6). En este peregrinaje, cada

caminante tenía una propuesta individual de acción en el trayecto, además del simple y potente gesto colectivo.



Figuras 5 y 6
Registros del trayecto Atlántida-Montevideo del colectivo de la primera cohorte

La caminata, el trayecto colectivo, algunas personas la experimentamos en tramos cortos, mientras que otras decidimos hacer todo el trayecto para tener una experiencia de desprendimiento de la cotidianidad y compartir-construir juntas nuevas vivencias de territorio y tiempo. Guy Debord (1958) describe así la experiencia de la deriva:

Una o varias personas que se entregan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en sus relaciones, trabajos y entretenimientos para dejarse llevar por las solicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden. La parte aleatoria es menos determinante de lo que se cree: desde el punto de vista de la deriva, existe en las ciudades un relieve psicogeográfico, con corrientes constantes, puntos fijos y remolinos que hacen difícil el acceso o la salida de ciertas zonas. (p. 1)

Durante el confinamiento y distanciamiento social impuesto por el covid-19, experimenté por meses la quietud, el desplazamiento en unos pocos metros cuadrados de mi hogar y el diluir del afecto. Mi cuerpo sintió la falta de contacto, la necesidad del vínculo, la imposibilidad del otro/otra y de lo otro; una carencia que limitó la capacidad de generar archivo, de construir memoria. Vi entonces, en esta propuesta de peregrinaje en colectivo con mis compañeras y compañeros de maestría, la posi-

bilidad de recuperar material, experiencias, emociones, corporalidad; acervo para mi memoria. Mi acción se inició unas semanas antes, comencé con desplazamientos en la ciudad (Montevideo) preparándome para el acontecimiento colectivo. Caminé largas distancias sin destino, en oportunidades sola, otras con el compañero Martín Verges, que vivía en la misma zona; y alguna vez lo hicimos con otras y otros compañeros de manera sincrónica, pero en recorridos diversos, compartiéndonos en tiempo real la cartografía de nuestros trayectos por Whatsapp.

Para el trayecto colectivo Atlántida-Ciudad Vieja, preparé un dispositivo-vestuario llamado *túnica de la memoria*, que vestí durante todo el recorrido y en el que fui interviniendo (bordando, cosiendo, tiñendo), con intención de cargarlo de símbolos, objetos, fragmentos de relatos compartidos en el encuentro con el otro/otra. Un archivo de historias, momentos que, como capas, fueron cubriendo mi túnica-cuerpo y que pasaron a formar parte de mi acervo personal de memoria y de mi experiencia vital. Esta experiencia en colectivo, sin lugar a dudas, fue clave en mi práctica posterior, en mi decisión de volver a los desplazamientos en el territorio, a caminar, deambular, expandirme, habitar. Un modo de romper con la cotidianidad y experimentar otro tiempo y espacio.

De esta experiencia de caminata colectiva surgió la práctica que llamé *Chalouá-itaj: archivo de memoria*. Memoria personal, memoria de infancia, del caminar, de la naturaleza, memoria ancestral, memoria de un colectivo, memorias de afectos. Cerró con una pequeña acción performática en el espacio CasaMario⁷ (Figura 7). Mi intención al traer este antecedente aquí es comenzar a evidenciar los intereses puestos en juego en el proceso hacia la creación de una poética propia, donde el foco ha estado siempre en un cuerpo-escultura que se desplaza en un territorio de afectos activando nuevas narrativas (visuales o escritas), que surgen de la reconstrucción ficcional de la memoria. Una memoria particular, personal, acumulada en el territorio. Porque los territorios son memoria.

⁷ Cuando llegamos a CasaMario, resolví armar una pequeña instalación en un lugar de pasaje entre los dos espacios centrales de la sala, colgando desde el techo un hilo con una percha de madera, con idea de dejar allí la túnica de la memoria. Previamente realicé un pequeño gesto, que consistió simplemente en el contacto leve con cada uno/una de mis compañeras y compañeros: la mano, el hombro, el pie, casi como un ritual para finalizar (un ritual de afectos). Me quité la túnica y la dejé ahí colgada, como los moldes y copias que realicé en la muestra “El cuerpo que habito”. La túnica de la memoria dejó de vestirme, de ser cuerpo, para habilitar un momento de exposición en cuanto objeto, ya no en mi cuerpo. El lugar de pasaje creaba inevitablemente una proximidad que invitaba a observarla en detalle; al colgar del techo, generaba una inestabilidad y movimiento cuando se pasaba cerca. Un objeto que aún seguía palpitante, vivo, en movimiento.

Figura 7

Registro personal de proceso en CasaMario



Por Un Caminar Despojado, Sentipensante, Reflexivo

Cuando camino me libero lo más posible de carga. Llevo conmigo solo tres dispositivos a los que me gusta llamar *dispositivos de cosecha*: **mi bitácora**, donde escribo sensaciones, ideas, reflexiones, los relatos que aparecen (pequeñas reconstrucciones de memoria), algún boceto o intervención bordada para pegar pequeños elementos que encuentro en el territorio; **el celular** (y pequeño trípode), dispositivo de cosecha de imágenes y sonido, pequeños gestos o acciones que realizo, o simplemente el paisaje o alguno de los seres que en él habitan y llaman inevitablemente mi atención; y el tercero, **una pequeña bolsa o mochila**, a veces frasquitos, para cosecha de *materialidades*⁸ (tierra, piedras, semillas, objetos, agua de río, etc.). Esta idea de tener una práctica caminante despojada se ha vuelto cada vez más im-

8 Me refiero aquí no solo al material en sí mismo, sino particularmente a la sensación que ese material me trae.

9 Al respecto, Víctor M. Moncayo (2009) escribe: “El hombre sentipensante que combina la razón y el amor, el cuerpo y el corazón, para deshacerse de todas las (mal)formaciones que descuartizan esa armonía y poder decir la verdad” (p. 10). Incluyo a Slager citado en Calderón & Caro Cocotle (2020): “La investigación artística nos enseña a aprender de nuestro propio proceso de aprendizaje sin desvincularnos del cuerpo y sus sentimientos. De manera que la relación que establece la investigación artística con la experiencia y la vida es directa y no está determinada por un modelo de representación; más bien está comprometida con la construcción de zonas reflexivas, flexibles y múltiples” (p. 16).

prescindible y placentera, en el sentido de perderme en el encuentro con lo que el territorio que camino me revele, me regale, y poder así ejercitar la mirada periférica (Garcés, 2013) desde un cuerpo sensible, un cuerpo vibrátil (Rolnik, 2019), un cuerpo vulnerable disponible y dispuesto a experimentar, a ser afectado, un *cuerpo-escultura*.

Una metodología caminante, sentipensante, flexible, propia.

Cuando me refiero a una metodología *sentipensante*,⁹ lo hago a partir de la idea de trabajar con herramientas propias de la práctica artística, donde se ponen en juego no solo el pensamiento, lo reflexivo, lo intelectual, sino también lo subjetivo, la percepción, lo sensible, lo afectivo-emocional, el cuerpo todo en acción captando desde su complejidad, esa capacidad de comprensión plena del mundo.

La caminata tiene algo fuertemente físico, mi cuerpo camina por varias horas, deambula generalmente sin rumbo, pero con el propósito de un encuentro. Un encuentro con el paisaje,¹⁰ con un gesto del paisaje; un encuentro con otros se-

10 Sobre la cuestión del paisaje, muchos autores han trabajado este concepto desde perspectivas diversas. Por ejemplo, Maderuelo (2005) expresa al respecto: *El paisaje es un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura. El paisaje entendido como fenómeno cultural es una convención que varía*

res (humanos o no humanos) o un (re)encuentro con la memoria, con experiencias vividas en territorios de afecto.

Leer en el territorio ha sido una herramienta de aporte en el hacer/pensar/sentir esta investigación. Parar en la caminata y dialogar con lecturas que forman parte del entramado teórico desde lo práctico ha sido uno de los hallazgos que se volvieron parte de este cuerpo de trabajo. Leer en voz alta, sentada en un suelo amable bajo un sauce en el río Uruguay (Paysandú), en el parque del jardín botánico de Montevideo, en la plaza Internacional de Rivera-Santana, cobra nuevos sentidos, que se hacen cuerpo de modos diversos. ¿Será que la lectura desde un cuerpo más vulnerable y en contacto con el entorno lo vuelve más permeable? No han sido lecturas ambiciosas, más bien pequeños capítulos que, de algún modo, habían quedado

de una cultura a otra; esto nos obliga a hacer el esfuerzo de imaginar cómo es percibido el mundo en otras culturas, en otras épocas y en otros medios sociales diferentes del nuestro (p. 17). Por su parte, Martin de la Soudière (2019) apunta: *El paisaje es el aspecto de los lugares, es el vistazo, es una distancia que se adopta con respecto a la visión cotidiana del espacio. Para los agricultores, el entorno donde realizan sus labores raramente sería paisaje debido a que el trabajo agrícola sería incompatible con la disponibilidad de tiempo y espíritu* (p. 110). En esta idea de paisaje y estado de contemplación, cuando expreso en mis prácticas caminantes un encuentro con el paisaje, me refiero a la posibilidad, disposición de un mirar y habitar diferente a la cotidianidad, un disloque en el cotidiano, una pausa, una experiencia de otros ritmos, otra permeabilidad disponible.

ahí esperando ser releídos. Esta metodología caminante ha consistido en pausas, desvíos en mi cotidianidad, fundamentales para el florecimiento de esta investigación-creación. De aquí ha surgido el material para esta tesis, para la muestra y, seguramente, para muchos otros futuros trabajos ya que han sido años de prolífica cosecha de material.

En el interés por incluir otras reflexiones más cercanas, con enfoque decolonial, otras cosmovisiones posibles, vuelvo a Rivera Cusicanqui (2019), quien, al igual que Rolnik, en oportunidades trae lenguas indígenas para reflejar/testimoniar otras formas de vincularse (de ser) con el mundo. Los pueblos amerindios tienen una cosmovisión diferente a la occidental y las palabras –el lenguaje– testimonian estos conceptos. Sobre el acto de caminar, la autora menciona a los pueblos andinos y trae algunos conceptos que resultan de interés para este trabajo:

Thaki quiere decir “camino”, pero *takiña* (aymara) o *Takiy* (qhichwa) quieren decir “bailar”. El camino/baile despliega en su dualidad el movimiento colectivo de los cuerpos por las rutas de la peregrinación ritual ... Esta articulación en la travesía por los caminos que unen a las *wakás* resulta ser un intercambio de energías corporales y anímicas con el

cosmos. ... El sacrificio del propio cuerpo forma parte de los múltiples circuitos que conectan colectividades distantes y cercanas, y estas con las dimensiones sagradas de su economía, inscritas en el paisaje. (p. 62)

En estas ideas encuentro una sintonía con mi práctica: estimular el caminar para encontrar, en esos desplazamientos, circuitos de conexiones con los otros y con el paisaje. Pienso en mi historia caminante, en mi familia, en las caminatas de mi padre, siendo niño, de la ciudad al campo para ir a trabajar, en las caminatas de kilómetros de mi madre para ir a la escuela rural, en las caminatas al monte de mi tatarabuelo Benito para recolectar comida. Recuerdo mi caminar a la escuela y pienso en mis errancias para esta práctica. Concuerdo con Rivera Cusicanqui cuando declara que “el aprendizaje de estas relaciones ha sido crucial en mi comprensión del mundo” (2018, p. 58), y quiero tenerlo muy presente en las reflexiones de esta tesis y en mi práctica artística.

A close-up photograph of a person's face, partially obscured by a hand, with a wasp in the foreground. The image is heavily filtered with a dark, grainy, reddish-brown overlay. The person's face is in the upper half, with their hand near their mouth. A wasp is visible in the lower left foreground, facing the viewer. The overall mood is mysterious and intense.

El Cuerpo En El Centro De Mi Práctica



El Cuerpo En El Centro De Mi Práctica

¿Cuántos seres soy yo para ir a buscar siempre en el otro ser que me habita las realidades de las contradicciones? ¿Cuántas alegrías y dolores ha ofrecido mi cuerpo al otro ser que está secretamente dentro de mi yo, abriéndose como una gigantesca coliflor? En mi vientre habita un pájaro, en mi pecho, un león. Éste no para de pasearse de acá para allá. El pájaro grazna, parca y es sacrificado. El huevo sigue envolviéndolo, como una mortaja, pero ya es el inicio de otro pájaro que nace inmediatamente después de la muerte. No llega a haber intervalo. Es el festín de la vida y de la muerte entrelazadas.

Lygia Clark, carta a Mário Pedrosa, 1966 (en Rolnik, 2022)

Como he venido desarrollando, el cuerpo ha estado, incluso desde los inicios de mi práctica, en el centro de la investigación, y a partir de ello ha habido movimientos desde lo metodológico, intereses o búsquedas desde lo formal estético para ese *decir-hacer* lo que me inquieta, preocupa, entusiasma o, simplemente, lo que surge del deseo.

Planteo esta idea de *cuerpo-escultura* desde una experiencia propia del hacer escultura, entendiendo a ésta como algo vivo, moldeable, que trabaja principalmente con

el espacio-tiempo. ¿Cómo participa el cuerpo en una práctica de creación de desplazamientos en territorios de afecto? ¿Qué saberes surgen en el caminar y se potencian en esos recorridos y aportan a esta investigación-creación?

Desde Saberes Del Cuerpo A Un Cuerpo Continuado

Pensando en el cuerpo, quisiera introducir aquí algunos conceptos de la psicoanalista y escritora brasileña Suely Rolnik y de la filósofa y activista española Marina Garcés; he encontrado en ambas apreciaciones sobre la cuestión del cuerpo que han enriquecido este proceso. Particularmente la idea de *saberes-del-cuerpo* de Rolnik y la idea de *cuerpos continuados* de Garcés, que cobran sentido en algunas reflexiones que forman parte de esta propuesta. A continuación, desarrollo estos intereses.

Comienzo aquí con el concepto que trae Rolnik (2019) de *saber-del-cuerpo*, entendiéndolo como esa capacidad del cuerpo de ser afectado por las fuerzas del mundo, que nos permite una experiencia de afuera del sujeto siendo sujeto; ese conjunto de coordenadas, ese mapa perceptivo y las codificaciones que a partir de él realizamos, que nos permiten actuar (y ser) en el mundo. La autora desarrolla esta idea con

el ejemplo de la araña y su capacidad de generar conexiones a través de su tela. Este hilo que saca de su propio cuerpo y con el que construye en un espacio elegido su habitáculo (donde se alimenta, habita, se protege, se reproduce) tiene “la propiedad de sintonizar el espectro de frecuencias de vibración de las fuerzas vitales de los elementos que componen el ecosistema en cuestión” (Rolnik, 2022, p. 137). Pero lo interesante en este punto es que el proceso no termina allí, este tejido es una extensión de su cuerpo, fundamental para la comprensión de mundo: “La araña toca el hilo con sus patas y los pelos que las envuelven descifran la dirección y el sentido de la fuente de las vibraciones y aquello que movilizan en su potencia vital”. Este otro saber, este otro modo de captación de conocimiento del entorno es el “saber del cuerpo”, “saber de lo viviente” o “saber eco etológico”, la brújula que orienta a la arañita para definir “dónde anclar el hilo y también con qué arquitectura tejérlo” (p. 137).

En esta experiencia de mundo dada por este saber del cuerpo, no tenemos contornos personales, lo extrasensorial se da por medio de los afectos, a través de la emoción vital, que es diferente a los sentimientos (emociones psicológicas), y el modo de evaluarlas o procesarlas es “extracognitivo”. En este

caso, la experiencia del otro no es la comunicación, sino la resonancia intensiva, “el otro vive efectivamente en nuestro cuerpo, por medio de los afectos: efectos de su presencia en nosotros”. Y esos efectos se comparten en la condición de vivientes, donde al convertirnos en un solo cuerpo “las fuerzas del mundo se integran con las fuerzas que lo animan y, en ese encuentro, lo fecundan” (Rolnik, 2022, p. 101), y ese encuentro incluye otros seres –humanos y no humanos–, una experiencia con el cosmos. Esta es la capacidad (posibilidad) de un *cuerpo vibrátil*.¹¹

Desde mi experiencia vital, entendiendo que somos (soy) una batería de *ser siendo*, subjetividades en continuo desarrollo y movimiento, me interesa rescatar, activar desde mi práctica de creación este *saber-del-cuerpo-ecoetológico*, pero, además, subrayar la idea de que somos sujetos permeables a nuestro entorno. ¿Podría mi cuerpo-escultura integrarse con las fuerzas del mundo que lo

11 Estas formas de saber del mundo, saber del cuerpo, son comunes a todos y todas, pero en la medida en que nos volvemos adultos, los mecanismos de reducción de la subjetividad que el régimen inconsciente dominante aplica se vuelven tan potentes, sutiles y perversos que logran desconectar los efectos de la fuerza de la biosfera sobre nuestros cuerpos y adormecen estos otros modos posibles de ser cuerpo, de ser mundo. El régimen colonial capitalista racializante es ese “régimen de inconsciente dominante en las sociedades occidentales y occidentalizadas”. (Rolnik, 2022)

animan y, así como la arañita, podrá expandirse más allá de sus límites y de los límites de su arquitectura tejida?

Partiendo de una práctica de creación que se desarrolla en gran parte en contacto con la naturaleza, en la experiencia del caminar, habitar el territorio en el que se deambula, propongo afectar/me/se con el ecosistema circundante, encontrar en otros seres el efecto en el cuerpo, y que el cuerpo se integre a una experiencia vibrátil con otras y otros con los que compartimos este habitáculo terrestre, volver a vincular/me/se con esa capacidad, elemento esencial del saber-del-cuerpo. Como indica Rolnik, que “el cuerpo baile con la biosfera” (en Bardet, 2018).

¿Cómo experimentar, evidenciar, desde una propuesta caminante, desde un cuerpo- territorio, una práctica-investigación artística que propone abrirnos a otras sensibilidades, a otros saberes (saberes-del-cuerpo)? Considero que muchos y muchas artistas en su práctica de creación logran breves conexiones con estos saberes: por ejemplo, Alÿs en sus señalamientos, pequeños gestos en los espacios en que se desplaza-habita, pero particular y principalmente en el encuentro con los otros (sujetos y sujetas con los que comparte territorio) y lo otro

(manifestaciones propias de la ciudad o naturaleza). En esa apertura, ese desvío de la mirada (de la percepción toda), ese mirar-oír-habitar periférico y extendido (ampliando los conceptos de Garcés), esa expectación atenta que luego se traduce en un gesto cargado de sentido (el que Alÿs deposita desde su experiencia) es donde se produce un acontecimiento. En el transcurrir de esta tesis surgirán otras referencias (diversas) que van en este mismo sentido y colaboran con dar cuerpo a estos conceptos, así como también la práctica de creación realizada en estos años de investigación. En mi hacer encuentro pequeños momentos de conexión con este otro modo de habitar y ser, momentos en los que el cuerpo se encuentra más permeable a lo que lo circunda, y logra captar e integrarse a él como un todo.

Con la intención, entonces, de activar un cuerpo sensible, de experimentar desde el cuerpo otros saberes, vuelvo a referenciar aquí a la autora española Marina Garcés (2020) y me pregunto cómo limpiar la mirada, cómo lograr conectar desde el cuerpo con lo que encuentro en los espacios que habito en mis caminatas:

Hacernos otra sensibilidad: es la apuesta cultural emancipadora, desde la ilustración hasta Deleuze. Y la sensibilidad

es, precisamente, la experiencia del espacio y del tiempo y la posibilidad de transformarla. Nuestra sensibilidad, hoy, está saturada de información, de comunicación, de actividad, de oferta, de programas y de proyectos. No insistamos en saturarla, empecemos a liberarla. (p. 92)

¿Cómo trabajar nuestras prácticas en un mundo desbordante de imágenes, producciones, información que circula constantemente y cambia sin dejar huella, una tras la otra? Insisto, a partir de estas ideas, en preguntarme cómo crear-experimentar un lenguaje artístico que se desenvuelva en estas reflexiones e inquietudes.

Expongo aquí otro aspecto que ocupa mi reflexión en este trabajo: en primer lugar, la preocupación por evidenciar que, a partir de lo autorreferencial, de la propia experiencia vital de un cuerpo, es posible conectar con experiencias de otros cuerpos (otras singularidades). Este hacer, sentir y pensar como individuo (en un cuerpo), incluye siempre a otros (cuerpos). Garcés (2013) manifiesta al respecto:

Es imposible ser solo un individuo. Lo dice nuestro cuerpo, su hambre, su frío, la marca de su ombligo, vacío presente que sutura el lazo perdido. Lo dice nuestra voz, con todos los acentos y tonalidades de nuestros mundos lingüísticos y

afectivos incorporados. Lo dice nuestra imaginación, capaz de componerse con realidades conocidas y desconocidas para crear otros sentidos y otras realidades. (p.29)

Siguiendo con su planteo, somos más que un ser social, nuestra condición principal es relacional, no podemos decir *yo* sin incluir en ello un *nosotros*. “El nosotros, como pronombre personal, es un *yo* dilatado y difuso, una primera persona amplificada” (p. 29). Desde la afectación de un cuerpo, busco mi práctica y oriento mi investigación; desde un cuerpo en el que resuena un *nosotros*, entendido en la idea de ser “un cuerpo inscrito en un mundo común”. Agrega Garcés (2013):

Pero ¿y si los cuerpos no están juntos ni separados, sino que nos sitúan en otra lógica relacional que no hemos sabido pensar? Más allá de la dualidad unión/separación, los cuerpos se continúan. No solo porque se reproducen, sino porque son finitos. Donde no llega mi mano, llega la de otro. Lo que no sabe mi cerebro, lo sabe el de otro. Lo que no veo a mi espalda alguien lo percibe desde otro ángulo. La finitud como condición no de la separación, sino de la continuación es la base para otra concepción del nosotros, basada en la alianza y la solidaridad de los cuerpos singulares, sus lenguajes y sus mentes. (p. 30)

Adherirse a extender este concepto de cuerpos continuados incluyendo a otros seres (no solo humanos, e incluso no solo vivos), a expandir esta idea de Garcés a “todo el ecosistema donde nos desarrollamos: la ciudad, el territorio, las montañas, los árboles, los organismos vivos, las rocas, las personas, animales y plantas ... este cuerpo continuado, ese cuerpo-nosotros, ese cuerpo vivo” que somos todas y todos juntos (Calderón et al., 2022, p. 23) es fundamental para este proceso que parte de un cuerpo y se expande al territorio y hacia otros cuerpos. En estos años, en mis periódicos desplazamientos, tengo la certeza de haber vivido la experiencia de una primera persona amplificada; amplificada en el encuentro con humanos, animales no humanos, con bichitos, con las tías sauces, el río, la tierra.

Desde mi práctica artística entiendo que mi cuerpo mantiene una relación con la memoria de los territorios, memorias como capas depositadas en él, experiencias de otros cuerpos que allí habitaron y que aún habitan, un cuerpo inscrito en un territorio común, cargado de presencias que dejan huella en mí y se continúan. Este hablar como individuo particular, apelando a la experiencia del cuerpo (desde mi práctica artística), permite que, como creadora e investigadora, aborde el objeto de estudio desde las propias

herramientas de mi disciplina. “La posibilidad que abre la práctica artística como una experiencia de pensar, afectar(se) y conocer, y que va más allá de los modos de racionalidad a los que se asocia el conocimiento” (Calderón & Hernández, 2019, p. 3), se irá desplegando en el transcurrir de la escritura.

Louise Bourgeois: Una Narrativa Autobiográfica

Siendo fiel al trayecto desde los inicios de mi formación, introduzco aquí a la escultora francesa Louise Bourgeois (1911-2010). La atracción hacia su extenso y variado trabajo surgió siendo estudiante de Bellas Artes, en el taller del Prof. Carlos Seveso. Desde la primera vez que vi la escultura *Maman*, en un viaje a la Bienal de San Pablo, he profundizado en su obra y su gran trayectoria. En este caso en particular, no puedo dejar de mencionarla como referencia, ya que, en primer lugar, en toda su obra existe una narrativa autorreferencial (autobiográfica) clara, pero a mi entender logra desprenderse de eso individual/personal para volverse, transformarse en colectivo/compartido. Con esto me refiero a que, al recorrer sus instalaciones, volver la mirada a sus esculturas, pinturas, grabados, al adentrarnos en su historia, nos envolvemos en las nuestras pues nos evocan recuerdos propios, sueños,

necesidades, miedos. Eso es para mí lo atrapante de su obra, la capacidad envolvente que posee, que –a pesar de ser tan íntima y personal (o quizá decir que desde ese recurso)– logra que nos pensemos y retrotraernos a nuestra propia experiencia, a nuestra propia historia.

En el año 2011, pude visitar la muestra “El retorno de lo reprimido”, en la fundación Proa de Buenos Aires. Fue impactante tener la experiencia de habitar su obra, una experiencia corporal y de contemplación, donde no solo pude disfrutar su cautivante trabajo escultórico y espacial (sus esculturas, objetos e instalaciones, bordados, grabados, todo en gran variedad de formatos y heterogeneidad de materiales), sino también experimentar esa sensación de estar sumergida en los sueños, en el inconsciente de una persona que, de algún modo, también conectaba con experiencias mías. Quizá no recuerde todas las obras allí expuestas, pero sí la experiencia de una historia, un relato, una experiencia vital de la artista, que cuenta, expone algo personal, pero común a todas las personas. ¿Quién no experimentó el miedo, el deseo, la frustración, la memoria de la infancia (una memoria recortada y ficcionada), el agobio, la desilusión de los afectos, la desesperanza, el amor (o el reclamo de él)? Esta fue una de las mues-

tras que me marcó en el proceso e impulsó a continuar en la búsqueda de un lenguaje propio.

En el presente trabajo, tengo el propósito y decisión de traer experiencias personales, pequeños relatos ficcionados, recortes de mi infancia, pero en este caso en directa vinculación con el territorio y los afectos que de allí emergen en el hoy. Y la intención (deseo) está, así como pude experimentarlo en la obra de Bourgeois, en que quienes visiten la muestra, o lean este trabajo, puedan conectar con sus propias experiencias vitales de cuerpo sensible (cuerpo vibrátil), una experiencia de cuerpo-territorio.

¿Cómo lograr desde mí hacer estas conexiones? ¿Cómo traducir una experiencia del cuerpo, una experiencia vital, una experiencia de territorio de afecto y de construcción de memoria desde un lenguaje propio? Y ¿cómo evidenciarlo desde una investigación-creación en arte?

A continuación, se encontrarán imágenes de algunas de las obras de Bourgeois que me interesa traer en esta oportunidad (figuras 8 y 9, *Hada costurera* y *El cuartelado*, pertenecientes a la serie *Lairs-Madrigueras*). Las dos esculturas, de pequeño y mediano formato, las he descubierto recientemente revisitando su obra. Fueron realizadas por la escultora en los años 1963 y

1964, en ambos casos en yeso (existen otras en plomo, bronce y látex). Me ha resultado cautivante descubrir que comparto con la artista el gusto e interés por este tipo de formas naturales, casas de bichos. En mi caso, encuentro fascinante, y viene siendo uno de los intereses principales de mi hacer, la observación de

habitáculos de otras especies, pájaros, pequeños animales e insectos; no solo me atrae su arquitectura, muchas veces de gran complejidad, sino también los materiales con los que son resueltos (dependiendo de la especie: arcilla, ramitas, tierras, mezcla de vegetación, etc.) y la técnica constructiva en cada caso.



Nota. Foto de Christopher Burke, The Easton Foundation Collection



Figura 8
Fée couturière (Hada costurera), 1963

Figura 9
El cuartelado, 1964

Nota. Foto en su taller en Nueva York. Adaptado de fondodocumentalista.com/louise.bourgeois-en-el-moma/

He aprendido mucho de la observación de estas construcciones en la naturaleza: pájaros, bichitos son mis grandes maestros, y del estudio de sus métodos también surge mi escultura. Louise trae estas formas para representar ese espacio de pertenencia y cuidado, que podría asociarse también al útero materno, un espacio de refugio. La artista dice sobre ellos: “La guarida es un lugar protegido al que puedes entrar para refugiarte. Y tiene una puerta trasera por la que puedes escapar. De lo contrario, no es una guarida. Una guarida no es una trampa” (en Guggenheim Bilbao, s.f.). En mi caso, hay una relación con ello también: mis habitáculos-nidos y las pupas son construcciones efímeras en el espacio-paisaje que buscan recuperar ese espacio-casa. Quizá el que dejé en Paysandú cuando vine a estudiar, o quizá solo sea la necesidad de construir una capa más a mi cuerpo con la naturaleza, como un modo de recuperar la conexión con ella.

La serie *Lairs* de Bourgeois insinúa espacios internos como cuevas/madrigueras. La artista vislumbra en estas pequeñas arquitecturas (que imitan una construcción de insectos o emulan un espacio casa-útero) una simbología doble de guarida y celda. Son objetos, volúmenes de pequeño y mediano formato con interioridades, pero no habitables. En

mi caso, en cambio, las construcciones que he hecho hasta el momento han sido de proporción humana, para ser habitadas. Mis objetos-esculturas-nidos tienen, en su gran mayoría, una relación con el habitar, los construyo habitándolos hasta terminarlos y dejarlos en la naturaleza para que otros seres los ocupen, los transformen, los apropien.

Las pequeñas esculturas-madrigueras de Bourgeois, poco a poco, se irán transformando en *Cells* (Celdas), una importante serie de instalaciones que realizó entre 1986 y 2008. En este caso, sí hay un espacio interior para ser habitado o, al menos, recorrido, pero ella maneja otros recursos a la hora de traer experiencias de la infancia. Sus relatos ficcionados en estos espacios habitaciones-celdas están cargados de símbolos, miedos de infancia contados desde una voz adulta.

La elección de una de las celdas va de la mano de esa idea que planteo anteriormente: Louise, en ellas, recrea espacios cargados de memoria, de afecto, de experiencia que, asimismo, han cargado su existencia; en este caso, ficciones de miedos de una niña-adolescente. Me resulta fascinante la creación de espacios ficcionados, relatos de memorias propias y, de algún modo, comunes o compartidas. En Bourgeois, los objetos tienen una carga

de memoria, y la artista logra desencajarnos con pequeñas alteraciones que resultan inquietantes. Es el caso de *Precious Liquid* (ver figuras 10 y 11), una instalación con un cilindro de madera que, en su interior, contiene una cama de hierro forjado (con el dibujo de una silueta), que a la vez sostiene unos globos de vidrio como tubos de ensayo



Figura 10
Precious liquid (interior)

Nota. Foto Moma. Tomado de https://www.moma.org/s/lb/curated_lb/about/biography.html

de laboratorio, en la pared en frente un cartel que reza “El arte es garantía de cordura”, más allá un abrigo de hombre que cubre un vestido de niña y una almohada bordada con las palabras *merci-mercy*. Memorias, desplazamientos, perturbaciones que logran una experiencia espacial escultórica y psico-afectiva en quien la visita.

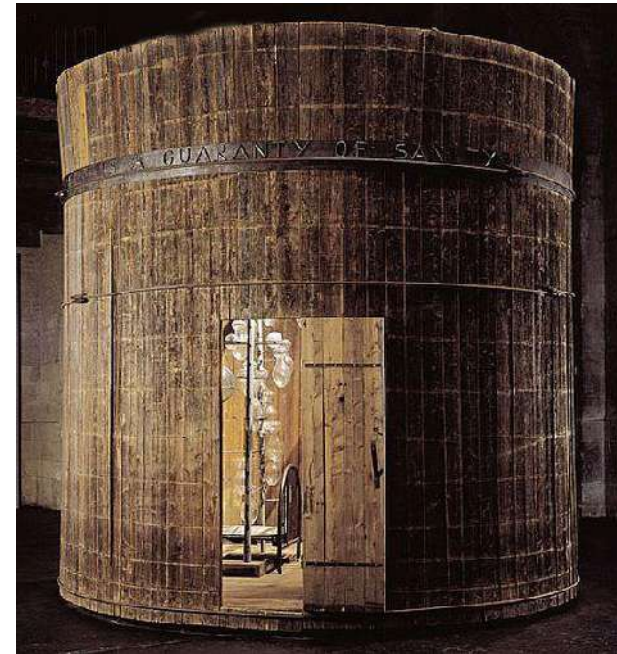


Figura 11
Precious liquid (exterior)

Nota. Tomado de Centre Pompidou. The Easton Foundation y Centre Pompidou <https://www.centrepompidou.fr/en/magazine/article/focus-sur-precious-liquids-de-louise-bourgeois>

Traigo aquí a Julienne Lorz, comisaria de la exposición “Estructuras de la existencia: las Celdas” (Guggenheim Bilbao, 2016), citada en un artículo de la revista digital *Artishock*:

Como nueva categoría escultórica, las *Celdas* de Louise Bourgeois “se ubican en algún lugar entre el panorama museístico, la escenografía, el ambiente o la instalación; se trata de una entidad escultórica que, a esta escala y nivel formal, carece de parangón en la historia del arte”, según Julienne Lorz.

Este aspecto es uno de los que más me interesa en Bourgeois. En sus instalaciones genera espacios escénicos que envuelven, con objetos, elementos cargados de simbología y de memoria. En la muestra que acompaña esta tesis, hay un retorno a lo matérico y una búsqueda de trabajar con la instalación artística en este sentido, pero desde un lugar diferente al de Bourgeois. Mi intención, en el recurso de la instalación, a diferencia del trabajo de la escultora francesa, no es recurrir al trauma (al menos no directamente), a conflictos no resueltos con los vínculos primarios en la infancia, sino a una necesidad de volver a pasar por el cuerpo, reconectar con el territorio, la naturaleza. Reconectar con la memoria de un cuerpo sensible en la naturaleza en vínculo con lo que en ella habita. Pero, ¿cómo lograr

traer estas experiencias personales, las caminatas, el territorio y la memoria a un espacio concreto y limitado (el espacio de exposición)? ¿Cómo despegarme de la representación, la comunicación o incluso la metáfora, y lograr desde poéticas visuales trasladar una experiencia personal? Cierro aquí con una frase de la artista, quien estará presente en otras líneas de este trabajo: “El espacio no existe; es solo una metáfora de la estructura de nuestra existencia” (Bourgeois, en Guggenheim Bilbao, 2016).

Ana Mendieta: Un Cuerpo-Escultura, Un Cuerpo-Territorio

*Mi arte es la forma en que restablezco
los vínculos que me unen al Universo.
Es un retorno a la fuente materna.*

Ana Mendieta (anamendietaartist.com)

Presento en este momento del camino otra de mis referencias, que, acorde a las ideas e intenciones planteadas de ser un cuerpo que vibra con la biosfera y un cuerpo que se continúa con otros y otras, cobra sentido desde una práctica artística, desde la expresión artística de Ana Mendieta (1948-1985).¹² En este caso, más

¹² La artista Ana Mendieta nació en Cuba, pero residió en EEUU. Su trabajo se desarrolló en fotografía, cine, video, dibujo, escultura e instalaciones de sitio específico.

allá de la obra en general de la artista, cuya propuesta me conmueve por diversos motivos, y de las temáticas con las que dialoga en su corta pero prolífica trayectoria (cuestiones de género, identidad, territorio, naturaleza, cuerpo, desarraigo/pertenencia), es interesante observar un hacer que mantiene una gran vigencia en la actualidad. Mendieta ha sido una artista en contexto con lo acontecido en el arte, en general, de su tiempo; y en particular, con el *land art/earth art*. Al respecto, comenta Máximo Aláez Corral (2022):

Interpreta esta tendencia artística, desde el principio, conforme a sus propias necesidades expresivas y significativas; para ella el cuerpo (siempre presente, y siempre ausente), forma parte de la tierra y del entorno natural de manera indisoluble. (p. 92,)

Pero, más allá de estar en diálogo con artistas de su tiempo, rechazaba ser encajonada en una clasificación o etiqueta (que fuera arte feminista, *earth art* o performance). Incluso cuando define cómo llamar su obra –como es el caso de las esculturas *Earth/Body*– nos muestra un posicionamiento político en su hacer. Más allá de las temáticas que desarrolla, que claramente le son propias y le interpelan, me resultan muy afines a mis ideas y mi hacer.

Dicho esto, me interesa poner el foco en algunas de sus prácticas realizadas en territorio, en la naturaleza, con cuerpo presente y la ausencia de él. Me entusiasma pensar cómo recorría el territorio, dónde elegía detenerse y cómo seleccionaba el lugar-material para realizar *in situ*, con su cuerpo, una acción/escultura/video. Me interesa pensar cómo se vinculaba con la cámara, en definitiva, esa mirada que atestiguara –mirada protésica, como llama Haraway (1998) su gesto/acción– un ejercicio constante en el paisaje. Seleccione alguno de los ejercicios de *Siluetas* y el *Árbol de la vida*.

Aláez Corral (2022), afirma que la obra de Mendieta se trata de:

Un constante diálogo a media voz con la naturaleza, de igual a igual, entre el cuerpo presente de la artista, su temporalidad, y el rastro de su ausencia en el terreno, de tal manera que los distintos materiales (tierra, espacio natural, cuerpo/huella del cuerpo) se integran en un flujo sin fin dentro del cual pueden mantener su idiosincrasia. (p. 92)

Más adelante continúa:

Lo que practica Mendieta es un tipo de *earthbody-art* en el que el espacio natural no se nos presenta colonizado, transformado, ni agredido. El espacio en la obra de Mendieta es

soporte, material, medio y fin al mismo tiempo, y el cuerpo es parte intrínseca de ese mismo espacio en el que deja su huella. (p. 93)

Un cuerpo que es parte del territorio se vuelve territorio y dialoga con lo que allí pulsa (presencias, otros seres y elementos que lo habitan), así como también con la huella de la memoria que ha ido haciendo surco en el lugar. En el caso de la serie *Siluetas*, Mendieta, con un gesto simple, marca el

territorio con su presencia-ausencia y colabora en ese gesto de construcción de memoria, con un doble sentido: una memoria que, por un lado, queda allí depositada en el dibujo de su cuerpo en el suelo y, por otro, una en la que capta (recoge) su cuerpo-escultura en relación con el territorio; una huella que se vuelve experiencia en su práctica artística, una capa más en un cuerpo como archivo.



Figura 12

Imagen de Yagul

Figura 13

De la serie Siluetas

Nota a las fig.12 y 13. Imágenes tomadas de la web de la artista. <https://www.anamendietaartist.com>

Sobre la serie *Siluetas*, Susan Best (en Aláez Corral, 2022) señala que:

... muestran una actitud de afecto hacia la naturaleza animada, y abogan por una especie de habitabilidad que puede describirse como una caricia sobre la tierra: sus marcas sobre el paisaje no dejan rastros permanentes. (p. 100).

Me resulta muy interesante la práctica en el territorio, en espacios naturales, y en el caso de Mendieta, así como anteriormente comentaba de Alÿs (en él quizá más en paisajes urbanos), se trata de acciones mínimas, evanescentes en el territorio. Su carácter efímero muchas veces surge simplemente de pasar por ahí, tocar, marcar levemente. Una acción evanescente en el territorio físico, pero de la que surge una visualidad, una obra que vive y pulsa en la imagen fotográfica, en el video, en la escritura, en una instalación, y que nos sensibiliza como si estuviéramos ahí. O al menos es lo que personalmente me sucede por la proximidad que siento con sus expresiones.

Tanto en *Árbol de la vida* como en *Un cuerpo con flores* (de la serie *Siluetas*), hay un cuerpo presente, pero un cuerpo que se vuelve uno con la naturaleza, un cuerpo que se vuelve (es) territorio. Que incluso en el acto de camuflarse como un bicho, como un insecto, o simplemente dejar la huella de

su cuerpo (en la ausencia de cuerpo) se siente presente en el territorio, integrado, siendo parte de la biosfera, como las arañas de las que habla Rolnik. En el caso de mi práctica, particularmente en el río en Paysandú, o en la tierra en Rivera, e incluso en el espacio límite del campus en Montevideo (donde trabajo para la muestra), logro integrarme al paisaje de distintas maneras o, por qué no decirlo, dilatar(me), ampliar(me), e x p a n d i r (m e).





Figuras 14, 15, 16
Árbol de la vida

Nota a las fig.14 a 16. Imágenes tomadas de la web de la artista
<https://www.anamendietaartist.com>

Asimismo, en la obra de Ana Mendieta y en la de otras y otros artistas en el paisaje-naturaleza, hay, como plantea Tonia Raquejo (2003), una vuelta al origen. La autora asocia algunas de sus intervenciones con las realizadas por el hombre primitivo. Ese acercamiento a culturas primigenias, y a los elementos que son parte de la naturaleza (tierra, agua, fuego, aire) le da un aspecto de ancestralidad a sus obras. Nuevamente, planteo la insistencia de volver a la naturaleza y a los saberes que allí permanecen como parte de mi trabajo en esta práctica de investigación creativa.

Me entusiasman las conexiones que encuentro con las artistas referentes y, en el caso particular de Mendieta, su modo de trabajo, la elección de realizar estas acciones en el paisaje naturaleza, el trabajo con lo espacial, la presencia de la escultura siempre en sus intervenciones en el territorio, las acciones con el cuerpo (ausencia/ presencia), el interés en la materia que le brinda el territorio en el que acciona (agua, barro, piedras) y el recurso de incluir la mirada de un otro, en algún caso de quien realizaba el registro (algún amigo) y en otros, simplemente el ojo de la máquina (dispositivo fotográfico o fílmico). Vinculo su práctica con la primera etapa de mi hacer para esta investigación, con mis desplazamientos por

los territorios seleccionados o *territorios de afecto* como me gusta llamarlos (Paysandú- Montevideo y Rivera-Santana). En mi caso, en los desplazamientos encuentro en el paisaje material que invita a detenerse, observar y generar pequeños gestos-acciones a los que denomino *ejercicios*. Algunas veces, es un gesto mínimo, espontáneo con la tierra, el río; otras, son gestos más elaborados, que requieren un proceso mayor, juntar material, experimentar y realizar la acción.

Nelbia Romero: Territorios De Identidad

Me complace incluir aquí como referencia la obra de Nelbia Romero (1938-2015), artista uruguaya con vasta propuesta artística. El interés en su obra tiene varios motivos. En primer lugar, Romero cruza e integra diversidad de lenguajes y materialidades. A lo largo de su carrera explora en el dibujo, la gráfica, el collage, la performance, la fotografía y la instalación, asimismo las temáticas vinculadas al territorio, la identidad, la memoria, el género; siempre desde un mirar autorreferencial y con un posicionamiento político en su hacer, cuestiones que –como vengo expresando en estas líneas– son de interés para esta investigación. Algunas de las propuestas de la artista, que serán citadas aquí, implican trabajo

con el cuerpo en un territorio cargado de afectos, de memoria. Como la propia Romero (en Banco Central del Uruguay, 2005) lo expresa: “Todo mi trabajo tiene que ver con cosas autorreferenciales, y cosas que son de lo colectivo. Son para mí indisolubles, y tengo el ojo muy afinado, estoy tomándole el pulso permanentemente a la realidad” (p. 11).

Nació en Durazno, un departamento ubicado en el centro del país, entre dos aguas: al norte, el río Negro y al sur, el río Yí. Allí vivió, entre el campo y la ciudad, hasta los 24 años, edad en que se trasladó a Montevideo para estudiar en la Escuela de Bellas Artes. Su primer acercamiento al arte fue a través de la gráfica, que mantuvo a lo largo de su carrera, pero posteriormente expandió su obra a otros lenguajes. Desde estos intereses compartidos, propongo una selección de algunas de sus obras, en las que encuentro vínculo con mi propuesta. En estas obras hay un retorno a su ciudad natal y muestran su interés por trabajar en el río Yí y en el monte nativo.

En su trabajo *San Borja del Yí* (figuras 17 y 18), realizado en el monte nativo que orilla el río, la artista se integra al espacio paisaje como si fuera un elemento más, una semilla, una hoja, un insecto, su cuerpo parte del territorio.



Figuras 17 y 18
Fragmentos de la performance San Borja del Yí, 1994

Nota a las fig. 17 y 18. Imágenes del catálogo de la muestra "Una mujer, sus gritos y silencios". Museo Juan Manuel Blanes, 1994.

Estas acciones me cautivan por el hecho de lo despojado del gesto: no requiere más que un espacio paisaje natural, en este caso el monte, el material que allí encuentra (tierra-vegetación) y su cuerpo, dos registros de memoria, la del territorio y la de su cuerpo como una capa más siendo una con el suelo. Encuentro, en esta acción, similitudes con las propuestas anteriores de Mendieta, e incluso con las mías, ese volver a la tierra (al río), un cuerpo sensible, un cuerpo vibrátil en un espacio expandido. Un accionar en un territorio de afectos.

Otra de las obras seleccionadas es *Autorretrato* (Figura 19), una pequeña instalación con un objeto-caja, en la que Romero incluye una de las fotografías de la performance en San Borja, además de otros elementos de la naturaleza y pequeños objetos cotidianos. Forman una composición simple cargada de afectos personales; en estos espacios fragmentados se guardan recuerdos, memorias de su cuerpo en el territorio y herramientas de trabajo (de su cotidiano) como extensiones de su cuerpo, así como pequeñas muestras del territorio, cual una arqueología personal y del lugar. Este objeto contenedor es, además, una valija, que guarda elementos de la memoria, pero que, a su vez, tiene una empuñadura

que trae consigo la idea de desplazamiento. Una valija que puede ser transportada, así como los pequeños elementos de mis cosechas en el territorio, fragmentos de memoria que posteriormente traeré a la muestra de cierre.



Figura 19
Autorretrato, 2000

Nota. Imágenes del catálogo de la muestra "Una mujer, sus gritos y silencios". Museo Juan Manuel Blanes, 1994.



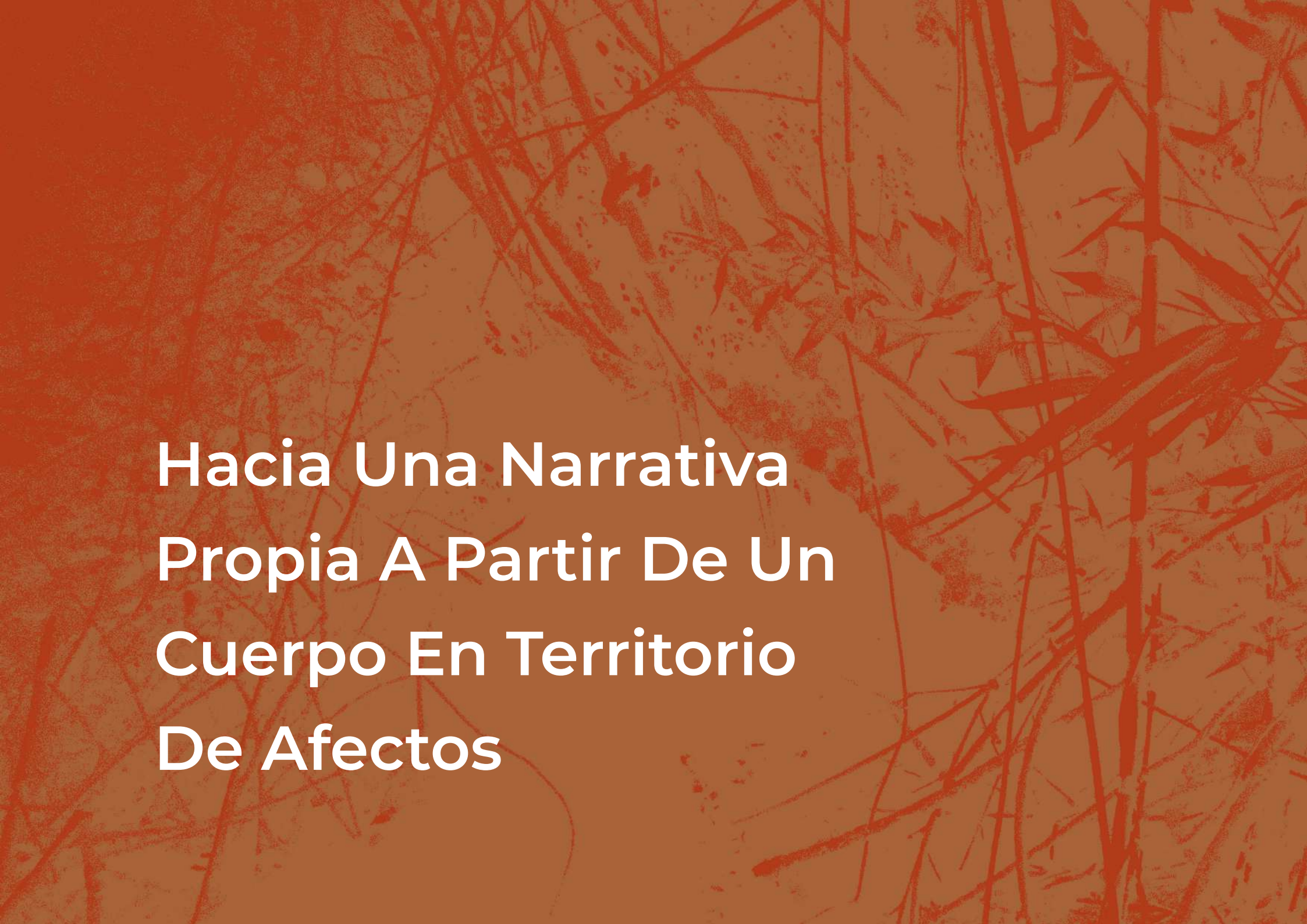
Asimismo, *Autorretrato* es una propuesta diferente a la anterior (*San Borja del Yi*); ya no es un hacer directamente del espacio natural,¹³ sino una elaboración posterior con elementos recolectados de esos espacios naturales o de su cotidianidad, y que le identifican. Algo semejante sucede en mi práctica en ese ir y venir del territorio al objeto, de las caminatas y acciones en el territorio a la instalación.

La presencia de estos pequeños elementos tridimensionales en la obra de Romero despiertan otras sensaciones en mi memoria, la visualidad de lo matérico, ahí vivo. Me trae la memoria de lo táctil, incluso lo olfativo, y me transporta a la profundidad de un espacio, me traslada a un montecito nativo, a una experiencia de cuerpo en un espacio-tiempo otro. Estos son registros de otra memoria: la que cargan los objetos y elementos allí presentes.

Estas piezas (junto a gran parte de su obra) fueron parte de la exposición “Una mujer, sus gritos y silencios”, en el museo J. M. Blanes de Montevideo, en el año 2019, cuando

este proyecto estaba tímidamente iniciando. Fue impactante ver su trabajo y la familiaridad que produjo en mí su obra. Existe, en la mía, un vínculo claro con el trabajo de Romero: en primer lugar, el compartir el mismo territorio, nuestras geografías compartidas (Paysandú, Rivera, Tacuarembó, Durazno poseen características comunes), la vuelta al lugar de pertenencia (nuestro lugar de nacimiento, del que, por un motivo u otro, hemos tenido que partir), la necesidad de volver a la naturaleza, al contacto con la tierra y lo que en ella habita, un contacto de cuerpo a cuerpo. Asimismo, me resulta inevitable traer el río, su potencia como territorio (en Romero, el río Yí, en el mío, el Uruguay). El río tiene un rol en la construcción de subjetividades de las personas que viven en su cercanía, se vuelve parte de las personas, de sus movimientos; sus flujos son parte de nuestro cotidiano.

¹³ Para esta diferencia de propuesta de creación, Smithson propone los conceptos de *site* y *non-site*. El primero, para definir la obra creada en el seno de la naturaleza, y el segundo, para aquella inspirada en y con materiales de la naturaleza, pero llevada a una sala para ser expuesta, con otras lógicas estéticas y formales (en Ardenne, 2022, p. 97).



Hacia Una Narrativa Propia A Partir De Un Cuerpo En Territorio De Afectos



Hacia Una Narrativa Propia A Partir De Un Cuerpo En Territorio De Afectos

Así como lo he planteado al traer algunas de las referencias artísticas (Aÿs, Bourgeois e incluso Romero) la escritura es parte de mi trabajo desde hace unos años; recientemente, el relato oral se ha convertido en una herramienta más para mi práctica. Parto de una escritura simple, nada pretenciosa o rimbombante, que surge del caminar en contacto con el territorio y de la lectura activa de mis referencias. Al decir de la socióloga y escritora argentina Leonor Arfuch (2018):

La voz, la escritura, la mirada, el recuerdo súbito o la introspección, lo que emerge de pronto para ser olvidado, lo que queda latente para un no decir... en ese devenir incierto se despliegan las narrativas de la memoria, que, como la biografía, evocan –y requieren– la figura sensible de la delicadeza. (p. 57)

Arfuch, en una de sus últimas publicaciones, explica su interés en cierto estilo de narrativas –presente no solo en la literatura, sino también en el cine y en las artes visuales– en las que se denota un retorno del sujeto, una necesidad de dar voz al relato vivencial de la experiencia, a hacer públicos archivos personales, traer memorias de la infancia, notas de viaje, etc. Un cúmulo de archivos personales que comienzan

a aparecer en autobiografías literarias, audiovisuales en primera persona, instalaciones y performances que ponen en compromiso y exhiben la propia experiencia vital.

¿Cuál es el sentido de narrar (con palabras o imágenes) experiencias de un (mi) cuerpo en el territorio? Durante la pandemia de covid-19 sucedió algo interesante, que resultó de aporte a esta investigación: el no poder ver a seres queridos generó la necesidad de volver al archivo familiar, recurrir a fotografías e incluso recuperar esos relatos cargados de afecto. De algún modo, ya venía trabajando en ello, esto no fue más que un impulso para continuar, y en ese contexto adquirió otro valor, otra potencia. En ese tiempo, entre familia y amistades empezaron a circular fotografías guardadas en cajitas como tesoros, cartas y recuerdos, y afloraron nuevas construcciones de memoria afectadas por la falta de contacto con el otro/otra (un contacto físico, de cuerpo). Volver al archivo, contarnos historias, fue un modo de reconstruirnos y de acercarnos a los vínculos que teníamos lejanos. En mi familia no fue la excepción y así, gracias a unas fotografías que envió una tía a mi madre, descubrí una nueva *visualidad* de mi infancia, que no tenía. Una niña que no conocía. ¿Cuántos relatos posibles existen en nuestro camino?

Hay en estas imágenes (ver Figura 20) algo semejante a lo que mencioné antes, en el apartado “El cuerpo que habito”, donde traía la idea de un nuevo nacimiento, el de ese cuerpo que habité, que vestí, un cuerpo que se desprendió para volverse escultura. El descubrimiento, desde la ajenidad-identidad, de una nueva visualidad de mi infancia.



Figura 20.
Fotografía familiar

Nota. Captura de celular

Sobre estos procesos, apunta Arfuch (2007):

Lo que lleva una y otra vez a recomenzar el relato de una vida –minucioso, fragmentario, caótico, poco importa su modo– ante el propio desdoblamiento especular; el relato de todos, lo que hace el orden del relato –de la vida– y su creación narrativa, ese “pasar en limpio” la propia historia que nunca se termina de contar. (p. 18)

Quizá, en ese contexto, “aprehender la cualidad evanescente de la vida”, como dice la autora, tomó un carácter más potente aún. Sin embargo, hoy, en la llamada “normalidad”, donde las lógicas del cotidiano nos vuelven a enredar en sus sistemas de producción y consumo, la palabra, la poesía (así como las prácticas artísticas, en general) pueden tener un rol fundamental en nuestra existencia, un rol de resistencia y de resonancia con los otros, otras (humanos y no humanos). Incluyo aquí una cita de Félix Guattari (1996):

La única finalidad aceptable de las actividades humanas es la producción de una subjetividad que autoenriquezca de manera continua su relación con el mundo. Los dispositivos de producción de subjetividad pueden existir tanto a escala de megapolos como a la de los juegos

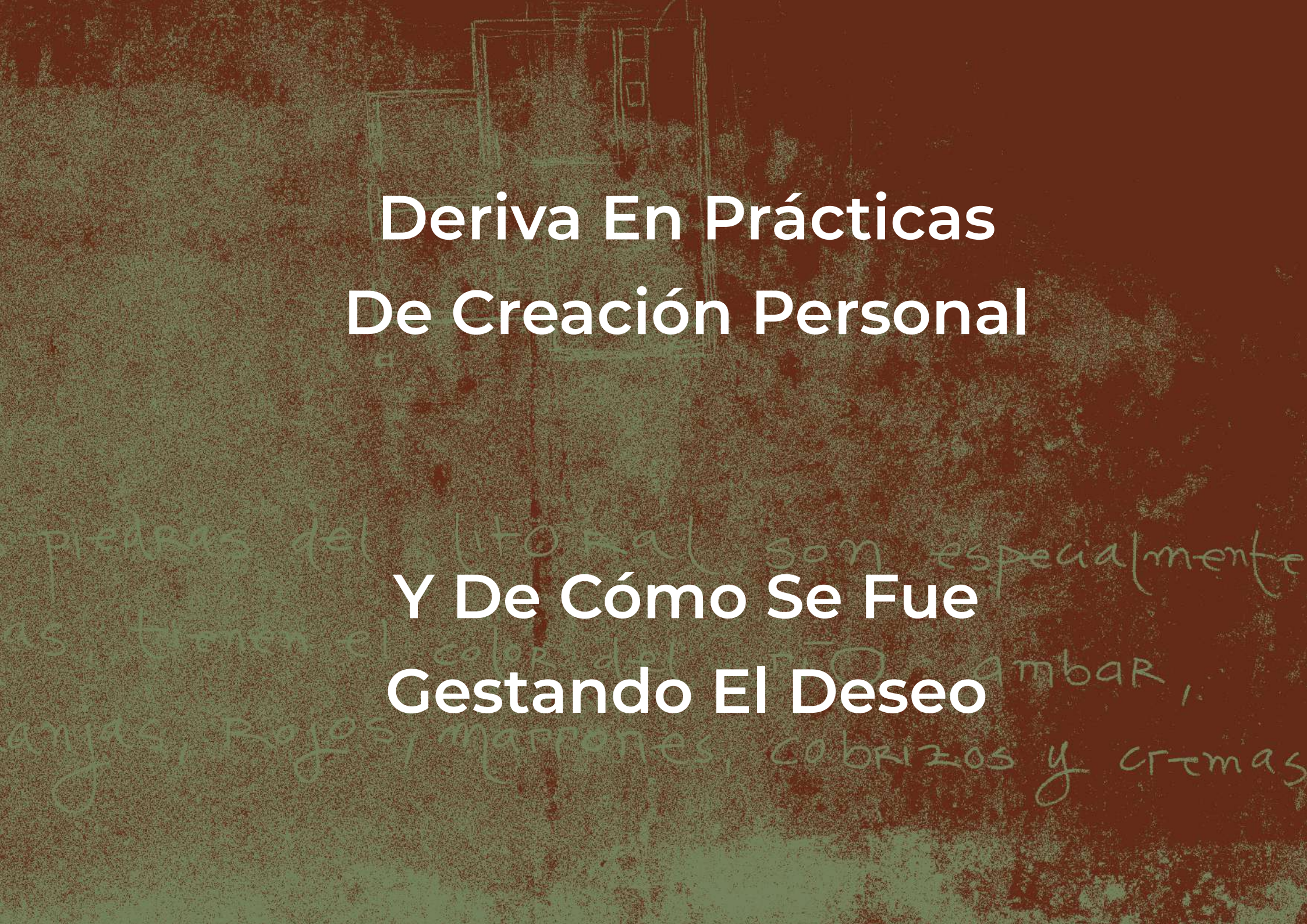
de lenguaje de un individuo. ¡Y para captar los resortes íntimos de esta producción –esas rupturas de sentido autofundadoras de existencia–, quizá la poesía tenga hoy más para enseñarnos que las ciencias económicas, las ciencias humanas y el psicoanálisis juntos! (p. 35)

Vuelvo a Garcés (2020), que tanto aporta a mis reflexiones:

La poesía no es letra escrita en verso. No es solo oficio de poetas. Es la capacidad que tenemos de confiar en la posibilidad de encontrar una palabra verdadera que rompa la confusión entre morir o matar, y que abra y desplace, así, el sentido que estamos viviendo. La poesía como ornamento es la neutralización de la poesía, de igual modo que la filosofía como teoría es la neutralización de la filosofía. Filosofía y poesía, si es que esta y separa [sic] algo más que momentos y modos de expresión, son la combinación necesaria de la insumisión radical del sentido único del mundo y de una ampliación de los contornos del ánimo humana. ... La poesía anima toda filosofía, todo oficio, toda mirada sincera, toda ciencia necesaria y toda política valiente que los asalte y los abra, que los diga y los comparta. (p. 96)

El recurrir a relatos de experiencias propias, muchas veces de la infancia, no pretende ser desde una construc-

ción nostálgica, sino de un volver a pasar por el cuerpo experiencias sensibles simples que eran tan comunes en esa etapa de descubrir el mundo y ser cuerpo. ¿Cómo poder hoy, en un cuerpo adulto, un cuerpo disciplinado, reconectar con esos espacios de afectación?



Deriva En Prácticas De Creación Personal

Y De Cómo Se Fue
Gestando El Deseo



Deriva En Prácticas De Creación Personal Y De Cómo Se Fue Gestando El Deseo

Ya he mencionado que la deriva de esta escritura de tesis tiene lógicas semejantes a las de mis desplazamientos en territorio. Se dan, en el andar cruces, empalmes, bifurcaciones, pausas, insistencias en algunos caminos, decisiones que se van tomando en el avance y que van haciendo costura en este proceso. He dejado planteada la inquietud que me surge, como persona que trabaja en las artes (tanto en la docencia, en la Facultad de Artes, como en la creación-investigación), sobre las ideas y conceptos que endurecen el ejercicio de mi práctica. Con esto me refiero, por un lado, a evitar, desde mi práctica artística, definiciones o clasificaciones rígidas; en este momento (y creo que siempre ha sido así) es imperante para mí trabajar desde un hacer híbrido, mixturado. Valerme de herramientas, métodos, tecnologías, experiencias flexibles, adaptables a los intereses de mi práctica investigativa; hacer cruces amables entre disciplinas que comparten mucho más de lo que pensamos (materiales, metodología, objeto de estudio). De igual modo, poder incursionar en la investigación académica desde las artes, trayendo a este campo otros saberes para volverlos más cercanos, más nuestros y de otros

(compartidos). Para ello refiero a otros y otras artistas que han aportado en el proceso, así como también reflexiono sobre mi práctica, sobre cómo ha nacido el deseo que ha sostenido este proceso, qué antecedentes han colaborado en el surco de este andar.

La Performatividad Del Gesto. Memoria, Cuerpo, Territorio

En el año 2016 asistí al 11^{er} Encuentro de Escultores de Palmar, en el departamento de Soriano –en aquella edición, en su formato de talleres/clínicas dirigidos por artistas invitados–. En una de las jornadas del taller en el que participé, se propuso como premisa intervenir un tejido de organza blanca, ¡intervenir un trozo de tela blanca! Resolví ir a caminar, sin ganas de participar en una propuesta que me resultaba poco atractiva. El deambular me llevó al río.

Uno de los motivos por los que volví al encuentro de escultores era lo atractivo del paisaje bordeando el río Palmar, un lugar que tanto me recordaba algún recorte de la costanera del río en mi ciudad. Sentada en una roca, bajo la llovizna, tela en mano y mirando el río, surgió una imagen, una escena en mi memoria, muy clara: la abuela lavando sábanas. Mi abuela Biruca era lavandera y lavaba a mano sábanas de hoteles.

Surgió el recuerdo de su imagen sumergiéndose en el agua aquellas telas blancas una y otra vez. Y sentí, en ese momento, el profundo deseo de realizar ese gesto ahí mismo, en el río. Fui en búsqueda de una amiga para poder tener registro del gesto. Con esa pequeña acción tuve una experiencia de espacio, una experiencia corporal en el espacio tan significativa que se volvió un mojón en mi trayectoria.

Fue un gesto surgido del recuerdo: la memoria de mi abuela que se despierta en un lugar (un espacio verde), con la tela blanca, el agua del río y mi cuerpo. “El único acceso que tenemos a nuestro inconsciente volcánico y a los motivos profundos de nuestras acciones y reacciones es a través de los impactos de nuestros encuentros con personas específicas” (Bourgeois, 2007).

Sumergir la tela en las aguas del Palmar, levantarla chorreante y moverla vehementemente una y otra vez (Figura 21) me conectó con mi abuela, pero a la vez con la amplitud del espacio, con el río, y generó una nueva experiencia, otra capa de memoria.

Fue fundamental hacer un registro de la acción; solo fueron tres imágenes, suficientes para captar la intención

del gesto, que años más tarde, en el curso de la maestría, sería retomado y completaría con otras capas.

Con respecto a la imagen, es importante reflexionar aquí sobre el hecho de la aparición de esa otra mirada presente; en este caso, la de Lorena (colega y amiga, también escultora), quien tomó las fotografías con un dispositivo celular muy sencillo y sin ninguna premisa más que la de captar el gesto (que en el camino de regreso al río le había contado). Es pertinente aquí detenerse en este punto, en esa otra mirada, que no es ingenua o pasiva. Sobre esto Haraway (1995) nos aporta:

Los “ojos” disponibles en las modernas ciencias tecnológicas pulverizan cualquier idea de visión pasiva. Estos artefactos protésicos nos enseñan que todos los ojos, incluidos los nuestros, son sistemas perceptivos activos que construyen traducciones y maneras específicas de ver, es decir, formas de vida. No existen fotografías no mediadas ni cámaras oscuras pasivas en las versiones científicas de cuerpos y máquinas, sino solamente posibilidades visuales altamente específicas, cada una de ellas con una manera parcial, activa y maravillosamente detallada de mundos que se organizan. (p. 327)



Figura 21
Acción en Palmar

Nota. Imágenes registradas con
dispositivo celular. Lorena Lasalt, 2016.

En este caso, fue la mirada de otra persona a través del dispositivo la que capturó el gesto, el momento, pero en mis trayectos caminantes serán solo los ojos protésicos de máquinas los que me acompañen.

Considero este pequeño gesto en el río Palmar importante en el desarrollo de mi práctica artística por varias razones. En primer lugar, la experiencia de realizarlo, de accionar en ese *espacio-paisaje*, trajo consigo una de las experiencias más clarificadoras de comprensión de conceptos que durante años trabajé en la escultura: la espacialidad captada por el cuerpo en el acto de retomar el movimiento que hacía mi abuela con las sábanas, entendiendo mi cuerpo como un volumen puesto ahí, en un espacio-paisaje, siendo parte de él como las rocas, la vegetación de la orilla. Había particularmente una atmósfera densa, una neblina espesa y una luz-reflejo que afectaba ese estar ahí, un cuerpo-escultura en un territorio accionando.

¿En qué se diferencia esta experiencia tan clarificadora de las tantas veces que trabajé con mi cuerpo intensamente en una escultura? Quizá lo simple del gesto, lo despojado de materialidad, la memoria que surgía

desde el afecto, la conexión con el territorio quitaron el foco del objeto y lo centraron en la experiencia.

¿Cómo esta experiencia personal particular, de un recuerdo de mi historia, podía compartirse y propiciar una experiencia semejante en otras personas, desde su propia experiencia vital? Como mencioné anteriormente, esta acción realizada en el 2016 fue retomada en el 2019, en el Seminario de articulación entre producción artística y producción teórica, con el docente Hélio Fervenza, pero esta vez en forma de relato. Sentada en una silla frente a mis colegas de la maestría, relaté el recuerdo de mi abuela lavando, y mi presencia ahí con ella; una experiencia vital en territorio (el campito del fondo de su casa en la periferia de Paysandú), una experiencia de niña, de afectos, de un cuerpo sensible en el espacio, un cuerpo que se expande afectado por otros cuerpos: la abuela, el pasto, el sauce ahí plantado, la sábana, el agua.

Retomar esta acción, ahora desde el lugar de la palabra que activa el recuerdo, la memoria de una experiencia de afectos, abrió otras capas de sentido. La experiencia de contarle me llevó a un volver estar ahí, a experimentar aromas, a ver a mi abuela, a sentir el calorcito del sol en la piel y las gotitas de agua que salpicaban, la visión sin fin

del campo verde. Pero ahora sucedía algo fundamental: la presencia de las otras personas (que por un momento olvidé), el docente, compañeros y compañeras que, de algún modo y por las devoluciones posteriormente compartidas, tuvieron la experiencia conmigo. Pudieron conectar con el lugar, con la experiencia, con mi cuerpo y con la abuela desde sus propias experiencias de vida. A sugerencia del docente, escribí el relato.

En el año 2020, invitada por la Prof. Magalí Pastorino (quien acompañó la primera etapa de este proceso) a un curso sobre Arte y relación con el saber, realicé una presentación con enfoque en mi proyecto de investigación para la maestría, y presenté dos relatos. Uno de ellos era este mismo relato, que ahora tenía escrito. Intenté generar una experiencia dejando la pantalla en negro y pidiendo que todos y todas cancelaran, apagaran por un momento la visión y que estuvieran más abiertos a la escucha. En ese momento, estábamos en pandemia y, al ser un curso en formato virtual, había personas de Uruguay, Brasil y España. Tanto este relato como el otro (un trabajo realizado para el Seminario de estrategias de documentación y registro, “En primera persona: aproximaciones a los cines del yo”, en formato video), generaron

en las personas una experiencia espacial, estética e incluso afectiva, que despertó en ellos y ellas otras experiencias vividas, experiencias del cuerpo en un territorio, experiencias afectivas. Surgieron así otros relatos, aparecieron memorias de familiares, de juegos de infancia, de experiencias en la naturaleza, de afectos. Me resulta conmovedor cómo un relato oral, escrito o visual de una experiencia particular personal se potencia con los otros al conectar con sus experiencias vitales, sus memorias afectivas.

¿Cómo trabajar este material desde mi práctica artística? ¿Cómo propiciar espacios de encuentro desde el hacer? Creo pertinente agregar aquí, sobre estas reflexiones, un pequeño párrafo en el que Soto Calderón (2002) apunta:

Considero necesario preguntarnos por cuáles son nuestras herramientas para imaginar, cuáles nuestras metodologías para levantar poéticas y políticas que no sean representaciones que se han adherido hasta capturar nuestro mundo onírico. Cuáles son las operaciones que nos permiten cuidar las interrupciones para que firmen su estructura, para que rescaten un trozo de lengua, imagen o gesto memorable que genere una vibración o introduzca una diferencia en lo sensible que no se pueda reabsorber ni como falta ni como exceso. El acto de imaginación desborda el instante,

la imaginación se nutre de imágenes, sensaciones, sonidos, ruidos, experiencias que ya están ahí y se propaga hacia relaciones que no han generado su encuentro. (p. 58)

Recordar, volver a traer a la conciencia y reconstruir (ficcional) relatos de experiencia vital es un modo de generar lazos afectivos con las personas, de encontrarnos con otros seres, de vincularnos con el territorio.

La construcción de la memoria es un acto ficcional y la ficción, siguiendo a Soto Calderón (2022), es un “método para ampliar el número de posibilidades”, un lugar donde levantar “políticas deseantes”. Desde ahí, desde “el conocimiento de los cuerpos y su afección, micropolíticas de la imaginación, desde este lugar, al decir de Rolnik, “permite la generación de otros mundos”” (p. 61).

Recientemente volví a Paysandú, al río,¹⁴ y nuevamente apareció el deseo de retomar ese gesto, ahora en ese lugar que tanto he habitado (ver Figura 22) y con todo el trayecto recorrido en la maestría, en esta investigación. Con esto me refiero a experiencias, reflexiones, un acumulado en el cuerpo que se va transformando, moldeando en el camino.

¹⁴ A partir de aquí, con la palabra *río*, me refiero a mi río, el Uruguay, ese trozo de río lindero en costas sanduceras.

Una experiencia otra, con otras afectaciones, otros procesos, otros sentidos, un cuerpo que es otro con otras capas, otras memorias, como sucede en la construcción de los habitáculos-nidos (que más adelante presento en esta tesis), otra capa encima en el entramado que afianza la estructura y da forma al tejido común, otra capa de sentido.



Figura 22
Acción en el río Uruguay, 2024

Nota. Fotograma de video de registro de la acción.

A Orillas De Un Río, Un Nido

En el año 2018, regresé al Encuentro de Escultores de Palmar, que en esa oportunidad proponía trabajar en el lugar con materiales que propiciaba el evento: chatarra, piedra y madera (troncos para talla). Recordando la experiencia del río en el 2016, decidí no trabajar con el material ofrecido y fui al encuentro con bitácora, un libro (*El caminar como práctica estética*, de Careri) y un pequeño set de herramientas (trincheta, pinza, alambre dulce o de atar e hilos). Durante las jornadas de trabajo me propuse caminar a orillas del Palmar haciendo paradas de lectura y escritura. En la caminata me entusiasmó la vegetación del lugar y comencé a recolectar restos de enredaderas, ramas, cañas que terminaron siendo parte de una construcción-tejido, *Nido*. Esta experiencia de habitar en un espacio que iba construyendo, tejiendo, un contenedor en el paisaje de río, me llevó el resto de las jornadas del encuentro. Cada día realizaba temprano una caminata recolectora de material para luego volver a tejer en el contenedor-nido.

Considero este ejercicio la confirmación de un nuevo modo de trabajo que estaba floreciendo en mi prác-

tica, aunque las reflexiones más procesadas vengan en este momento de escritura para la tesis. Es interesante ver en las imágenes de las figuras 23 y 24 cómo el cuerpo en el interior del volumen comienza a pulsar dando sentido al simple objeto/construcción. Un cuerpo contenido en el interior de una construcción que podría ser de cualquier insecto/bicho de la naturaleza, pero fuera de escala, conteniendo un cuerpo otro. Asimismo, es un cuerpo que se expande, se continúa con la fibra vegetal, con el espacio-paisaje, con el río y todo lo que allí habita.





Figuras 23 y 24

Nido

Nota. Registro personal.

Encuentro de Escultores
en Palmar.

El escultor y fotógrafo británico Andy Goldsworthy, uno de los artistas referentes más importantes del *land art* o—como prefiero llamar— de las *prácticas en el paisaje naturaleza*, desde un enfoque ecologista, expresa que “muchas veces olvidamos que somos naturaleza. La naturaleza no es algo separado de nosotros. Entonces, cuando decimos que hemos perdido nuestra conexión con la naturaleza, hemos perdido nuestra conexión con nosotros mismos” (en Xeros, 2021).

A partir de esta frase y en estos ejercicios/exploraciones realizadas en el encuentro de escultores de Palmar, a orillas del río, reflexiono sobre este (re)encuentro con la na-

turalaleza y sobre cómo, a partir de ese momento, comienza a estar presente en mi práctica. Aunque ya estuvo presente en mi anterior acción en el río en el 2016, ahora el interés-deseo estaba claramente puesto allí. Habitar la naturaleza, pero una naturaleza presente tanto en la ciudad como en los espacios rurales. Un modo también de reconectar con mi infancia, mis juegos en el terreno baldío de al lado, con pasto, yuyos, bichitos y la tierra.

Un Habitáculo Multiespecie

En el año 2022, participé en la residencia Artistas en el Paisaje, en Pueblo Edén. El proyecto que llevé a cabo proponía trabajar en el territorio-paisaje a partir de derivas y mapeos en el territorio, para una exploración visual y experiencial, habitar, recorrer y conocer sus flujos, sus habitantes, sus ritmos. Claramente el proyecto que presenté nacía de la investigación que estaba realizando para la maestría; en esos momentos estaba viajando seguido a Paysandú, realizando caminatas tanto en la ciudad como en el campo, buscando vestigios de la tapera donde vivió mi (tatara)abuela Lúcia e intentando llegar a lugares a los que iba de pequeña con mis padres, arroyos, caminos, árboles.

Asimismo, durante el curso de la maestría, volvimos a la presencialidad y me tocó el bloque intenso de materias vinculadas a estas cuestiones, impartidas por docentes de la Universidad del País Vasco (UPV-EHU), con una clara incidencia en lo escultórico y que dejó en mí esa necesidad de retornar a lo matérico.

Estando en la residencia, en un paisaje natural, me enfoqué en la observación y el registro fotográfico del territorio y particularmente de habitáculos de animales no humanos, bichos, bichitos que encontraba, y comencé a trabajar en el diseño de una construcción con material hallado en la zona (restos de vegetación que caen del monte). En las figuras 25 y 26 se muestra la recolección del material en las caminatas realizadas en el lugar, y en la Figura 27, algunos de los registros de habitáculos de distintas especies que fui encontrando en la observación.

Es de interés aclarar aquí que, en estas caminatas de observación, estudio el material del lugar y me detengo a contemplar métodos constructivos de las pequeñas casas-cuevas-nidos para definir un sistema propio. En este lugar en particular, observé varios nidos de cotorras; ellas usaban ramas secas de tala y coronilla, uno de los materiales más

abundantes en el sitio. Se valen de las espigas y la dureza de las ramas para generar sistemas de traba y una estructura firme de trenzados; en el interior del nido, incluyen otro tipo de vegetación más flexible.

Trenzar, anudar, enredar, entramar.



Figuras 25 y 26

Proceso de recolección de material

Nota a las figuras 25 y 26. Registro personal, residencia Artistas en el Paisaje, Pueblo Edén, febrero de 2022.





Figura 27
Observación de hábitáculos

Nota. Registro personal,
residencia Artistas en el Paisaje,
Pueblo Edén, 2022.

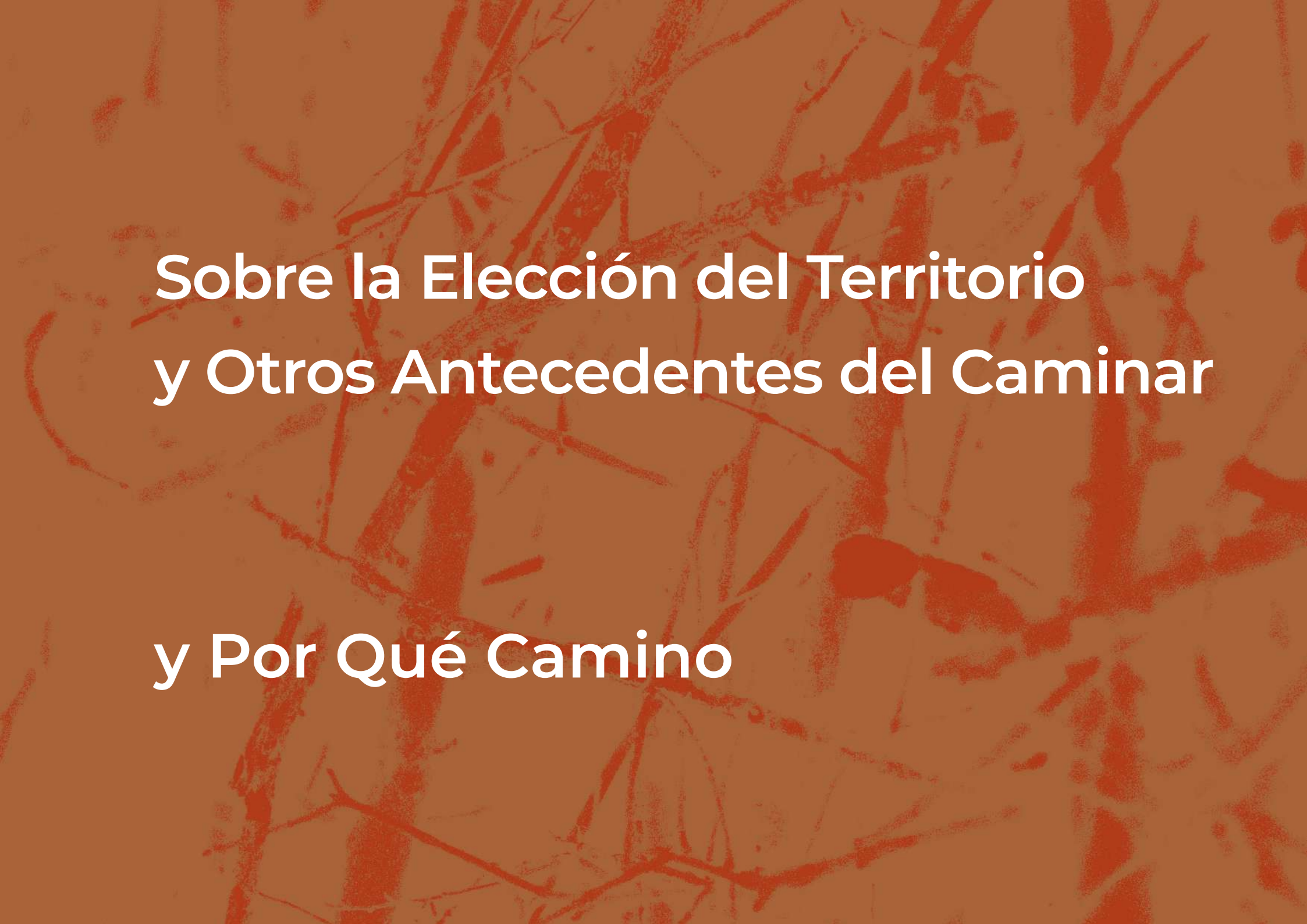
Este ejercicio de construcción era entendido como una acción performática (*Chalouá-itaj: mi cuerpo territorio*), un cuerpo que poco a poco pasó a integrarse y ser integrado al espacio. Fui generando un entramado que convivía y se integraba al paisaje (Figura 28).



Figura 28
Habitáculo-nido

Nota. Registro personal,
residencia Artistas en el Paisaje,
Pueblo Edén, 2022.

Cierro este capítulo con Guattari (2017), quien visualizaba claramente la necesidad imperante de expandirnos, volvernos permeables, borrar esos límites ficticios que nos han impuesto y devenir cosmos, una parte del todo: “Fin del encerrarse-en-sí = devenir animal, planta, cosmos/ devenir mujer, niño = deshacer estratificaciones de poder” (p. 9).

The background of the slide is a solid dark orange color, overlaid with a dense pattern of lighter orange and red brushstrokes. These strokes are of varying thickness and direction, creating a textured, painterly effect that resembles dried ink or paint splatters.

**Sobre la Elección del Territorio
y Otros Antecedentes del Caminar**

y Por Qué Camino



Sobre la Elección del Territorio y Otros Antecedentes del Caminar y Por Qué Camino

En este apartado el lector/lectora encontrará parte de lo realizado en las prácticas caminantes en Paysandú, en la frontera de Rivera-Santana y en Montevideo. Han sido muchos desplazamientos en casi tres años y medio.

En Montevideo, camino en la ciudad, en general salgo desde mi casa y camino sin rumbo; pero siempre termino en un verde, en un espacio parque, donde el ritmo cambia e invita a mi cuerpo, ya cansado de caminar, a otro estado más de habitar, a recorrer con un tiempo pausado hasta encontrar algo que active una práctica, una acción, un gesto. Como ya lo he mencionado antes, me gusta entender estas microacciones –que pueden ser una fotografía, una captura de sonido, una materialidad o incluso una pequeña acción performática (videoperformance, fotoperformance)– como *ejercicios*.

Montevideo tiene parques y jardines (abiertos o cerrados) muy interesantes y ricos en materiales: el jardín botánico Prof. Atilio Lombardo, el jardín del Museo Blanes y la zona del Prado en general, el parque Batlle, el parque Rivera, el parque del Molino de Pérez, etc.

En Paysandú es diferente. Tengo casi cinco horas de traslado en ómnibus, lo que ya me va preparando, se va dando un encuentro paulatino con el paisaje ya desde la ventana del coche. Esto activa el recuerdo de todas las veces que viajé, yendo y viniendo de la capital, donde estudiaba, a mi casa en Paysandú para encontrarme con mi familia nuevamente. En estos años de práctica de creación-investigación he organizado entre dos a tres viajes por año, con la idea clara de caminar e ir en búsqueda de material. Me he quedado de 3 a 5 días, realizando caminatas desde la mañana hasta la tarde. En una de las instancias, en noviembre del 2023, los desplazamientos fueron cortos por las intensas lluvias, y por la gran inundación que llegaba a una cuadra de la plaza Artigas. Otra experiencia vivida: caminar en una ciudad invadida por el río. Hablar con personas que estaban en los bordes moviendo sus pertenencias según los metros que avanzaba el agua y recordar los años de fuertes inundaciones en mi infancia. Al vivir en una zona alta, cerca del estadio cerrado, el agua nunca llegó a mi casa, pero tengo bien presentes las inundaciones y cómo marcaron mi niñez. El río no sabe de límites y el hombre, tampoco.

En Rivera-Santana, me propongo caminar en la ciudad y, poco a poco, me desplazo hacia los bordes. He intentado continuar la línea divisoria de frontera, la he cruzado hacia un lado y el otro. Hay algo en la tierra como materialidad que me atrae, me recuerda a la tierra colorada (aunque menos roja) de la casa de mis abuelos (maternos y paternos). La naturaleza tiene algo diferente en la frontera, más rojos carmines, magentas, naranjas, y la gente es igual de colorida, en su lenguaje y en su afecto.

Hecha esta introducción, invito a caminar, fluir, cruzar entre narrativas visuales, escritura, experiencias del andar, ejercicios de una práctica artística.

Derivas en la frontera. Rivera-Santana

Pienso que se puede metaforizar la idea de territorio, pero resulta incompleta sin la idea complementaria de tejido. Territorio y tejido forman la unidad masculino-femenina del espacio comunitario.

Rivera Cusicanqui (2018, p. 118).

¿Por qué la elección de Rivera como uno de los territorios de trabajo/potencial de creación? No ha sido solo Rivera, también Santana do Livramento, porque ahí el territorio es flu-

jo y mi cuerpo-territorio también se volvió flujo en ese lugar. Transito, cruzo, atravieso, traspaso, dibujo, recorro.

En 2019 comencé a viajar al norte para participar como docente en los cursos de la Tecnicatura en Artes Plásticas y Visuales en el Centro Universitario de Rivera (Udelar), en la ciudad de Rivera. Volver al “interior” del país (salir del centro/capital/ombligo) y, además, un lugar de frontera, me conectó con mi ciudad natal Paysandú y, por ende, con los 17 años que viví allí. Viajar tramos largos, el paisaje, los sonidos, el habla, los aromas, los cuerpos, las paradas en Tacuarembó y los pueblos para levantar gente en el camino, todo me conectaba con esa etapa. Uno de mis trayectos preferidos (de casi 8 horas de duración) es en un ómnibus que para en cada pueblo, pero con ventana al mejor paisaje del atardecer. He llegado a viajar con seis personas diferentes en el mismo traslado, el flujo de personas y de paisajes es constante y muy cautivante. En estos largos viajes, no siempre se entabla un diálogo, pero ellos se han convertido para mí en un momento de contemplación de la naturaleza y de encuentro. He visto a mi abuelo en las manos de un señor que armaba tabaco antes de su parada, identificándole los surcos en la cara, esas marcas como las de las abuelas Lúcia y Biruca, el aroma de

la tierra y el color de la piel curtida por el trabajo en el campo. La mirada al campo, sus fluctuaciones, sus cambios, su vegetación intervenida, cambiante, su color. Los verdes, carmines, magentas, turquesas y naranjas (en todas sus tonalidades: cielo y tierra), toda una experiencia nueva que conecta con esos afectos vividos. En la Figura 29, el lector/lectora encontrará algunas capturas de pantalla tomadas de Google Maps, cartografías, mapeos, trayectos recorridos: cuantas veces transité por esos lugares, cuantas líneas dibujé, rayé en el suelo. Los trayectos como flujos.

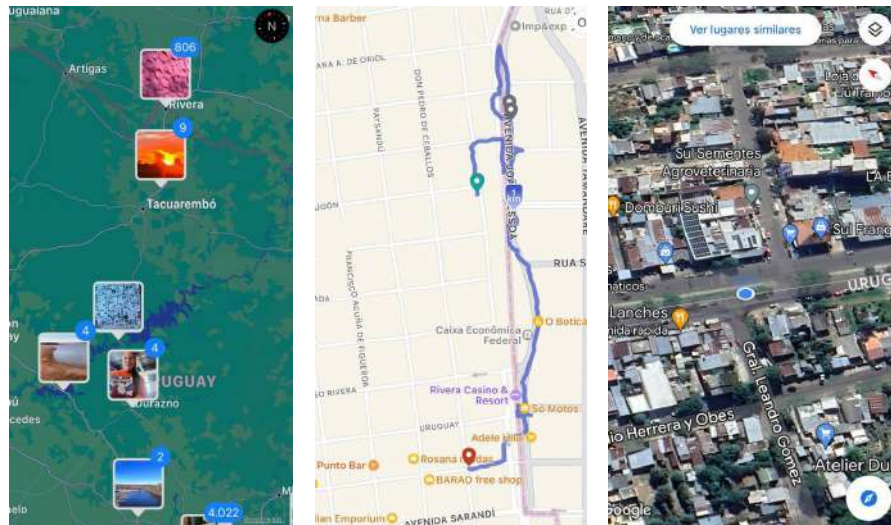


Figura 29
Recorridos en Google Maps

El viajar disloca la rutina, me saca de esos sistemas de producción; aunque allí también vaya a trabajar, hay algo que se modifica: el tiempo, el territorio, los vínculos, todo se vuelve diferente y, a la vez, me retrotrae a mi historia, a esa experiencia vivida de otro tiempo, otro espacio, otros flujos, otros encuentros. Como si se vislumbrara en ese disloque la posibilidad de otros modos posibles de vida, otros modos de mirar y de habitar espacios.

Creo oportuno citar nuevamente a Soto Calderón (2020), quien trae una reflexión sobre esta realidad que nos aqueja en la contemporaneidad, esa sensación de aceleración que nos inhabilita a otras experiencias: “La cancelación del futuro, una sensación generalizada de esta época que se manifiesta como una aplastante impresión de agotamiento. ... Un asfixiante exceso, en donde el tiempo social disponible para producir otras formas de vida es prácticamente inexistente” (p. 75).

En la frontera, como sucede en general en las ciudades del interior, se camina. Se camina para ir al trabajo, a la escuela, al almacén, a visitar a la familia o las amistades. El solo hecho de caminar transforma la percepción del espacio y del tiempo y propicia, en el movimiento del cuerpo,

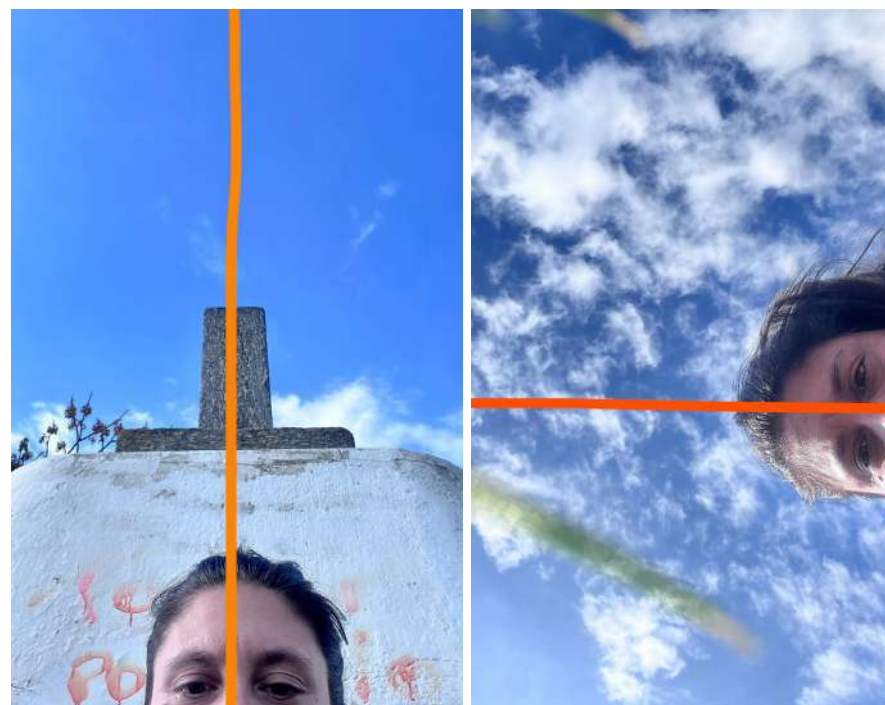
generar también desvíos con la mirada. En Rivera-Santana me vuelvo caminante.

Esas caminatas, trayectos para trasladarme y empezar a conocer el lugar, se transforman en un deseo y un ritual cada vez que voy. Camino, recorro, me pierdo. Y en ese caminar empiezo a encontrar lugares en el territorio, sonidos, aromas que me traen recuerdos de la infancia, de esa primera etapa de vida en Paysandú, y con ello aparece el deseo de volver a mi ciudad y encontrarme con aquellos lugares, aquellos recuerdos, y caminar. David Le Breton (2012) señala:

La caminata no se juega solamente en el espacio, el tiempo también es movilizad... un tiempo que se estira, vagabundea, se desprende del reloj. Progresión en un tiempo interior, regreso a la infancia o momentos de la existencia propicios para un retorno sobre sí mismo. ... La caminata solicita una suspensión feliz del tiempo, una disponibilidad para entregarse a improvisaciones según los acontecimientos del recorrido. (p. 46)

En los dos últimos años, al volver a las clases presenciales en Rivera tras la pandemia, he caminado, mapeado, trazado líneas y registrado paisaje; he rea-

lizado pequeños gestos, acciones performáticas; he escrito en mi bitácora, me he perdido y he encontrado nuevos lugares, se han propiciado encuentros con personas extrañas; he caminado acompañada y otras veces, sola; se han dado encuentros sutiles, pero fundamentales para este trabajo, encuentros también con la naturaleza (figuras 30, 31 y 32).



Figuras 31 y 32
Desplazamientos por Rivera-Santana



Figura 30
Ejercicio 1, ensayos en la línea (2023)

El estar atenta, permeable, con mirada periférica, un mirar que involucra todo el cuerpo y la afectación y el afecto que de allí surge, me ha conectado con experiencias de habitar de otros modos, pero que no resultaban desconocidos. Como cuando era niña y me quedaba horas contemplando las hormigas, dibujando líneas en el terreno y cargando colores en sus cabezas; o cerraba los ojos, sentada debajo del limonero en flor, y me dedicaba a contemplar desde el olfato los azahares, el sonido de los mangangá y las abejitas que llenaban sus patas de amarillo polen. La contemplación requiere otros tiempos, otras espacialidades expansivas porque, como revela Paul Ardenne (2022, p. 57), “contemplar la naturaleza ya es encarnarla”.

Camino, esta vez acompañada por mi amiga Fabi,¹⁵ y no puedo dejar de fotografiar el rojo-anaranjado que aparece en cada intersticio. La tierra de la frontera me recuerda la infancia, su color se parece al que quedaba en mis pies y pantorrillas los sábados de verano en que

¹⁵ Fabiane Urquhart Duarte. También es docente en la Tecnicatura en Artes Plásticas y Visuales, fotógrafa y cineasta, y vive del otro lado de la línea.

iba a la casa de la abuela. En una zona de la vereda esos dibujos de líneas se vuelven de un rojo más intenso. Un plumerillo (zucará)¹⁶ se desparrama como sombrilla y no solo refresca con su verde, sino que dibuja el suelo con líneas como un mapa. Se mete donde le hacen espacio, huecos, líneas, ranuras, hoyos. Me paso rato ahí fotografiando y tocando esa materialidad. De la casa aparece un señor (olvidé su nombre) con ojos amarillentos, mirada vidriosa por los años, y le pregunto por el árbol. Hablamos de cuándo fue plantado, de que siempre paraba gente, perros y gatos para buscar alivio del caluroso verano. Una conversación simple y afectuosa. Después de anécdotas, risas y mate, Fabi nos saca la foto y seguimos caminando (figuras 33 a 35). No recuerdo más de ese día. Era domingo y viajé más tarde. En mi vuelta a Montevideo solo pensé en la textura del rojo, la frescura del verde y la profundidad del amarillo de esos ojos.

¹⁶ El zucará o plumerillo es un nativo de esta zona, un arbusto muy ramificado desde la base, que alcanza una altura de aproximadamente 4 m.; su follaje es persistente, verde oscuro, no muy denso, de textura fina, y sus flores se agrupan en cabezuelas umbeliformes, axilares y solitarias, con una corola tubulosa de cinco pétalos cortos y estambres mucho más largos que la corola, de color rojo. Ver <https://www.jardinenuuguay.com/plumerillorojo.htm>.



Figuras 33 y 34
*Ejercicio 1. Plumerillo-
Zucará*

Nota. Desplazamientos por Rivera-Santana (2023)



Figuras 35
Encuentros

Nota. Fabi U, Rivera-Santana, 2023.



Figura 36
Tierra colorada de Rivera-Santana

Contemplar la tierra es encarnarla.
El rojo cobrizo en mis piernas.

Mi fascinación por la tierra de frontera (Figura 36) ha sido desde la primera vez que fui a Rivera, hace como 15 años. Estaba intentando recorrer los 19 departamentos de nuestro país, estuve allí un solo día y recuerdo que no pude evitar volver con una bolsita en mi equipaje de ese material preciado, con intención de algún día hacer algo con él.

En noviembre del 2022, con el Núcleo de Investigación de Facultad de Artes, realizamos allí el Seminario de Género, Diversidad y Disidencias II, bajo el título “El cuerpo como archivo”. En esta oportunidad realicé una acción performática con tierra, una experiencia compartida con personas que participaron en las jornadas del seminario. Un relato, mi cuerpo, la tierra, una experiencia compartida con otros cuerpos.

Figuras 37, 38 y 39

Tierra, acción performática (2022)



Retorno A Paysandú

*El paisaje es un paquete de sabores, colores y olores
de los que el cuerpo se impregna.*

Gros (2014, p. 25)

En la acción de caminar por Rivera, como mencioné anteriormente, surgió el recuerdo, la memoria de Paysandú. El territorio del interior del país posee lugares que se vuelven comunes, o semejantes; la estación de trenes, por ejemplo, en ese estado de pausa, un deterioro melancólico que se sostiene en el tiempo. Me trajo el recuerdo del abuelo Felicio (sereno en la estación de AFE,¹⁷ en Paysandú). Recordé sus relatos coloridos, su voz, su afecto.



Figura 40

Desplazamiento por la estación de Rivera

¹⁷ Asociación de Ferrocarriles del Estado.



Figura 41
Desplazamiento por la estación de Paysandú

La primera vez que volví a Paysandú a caminar, fui hasta la estación. Aunque estaba cerrado el paso, pude ver la garita donde pasaba las noches de guardia el abuelo; seguía ahí, intacta. Tuve la sensación de que el abuelo estaba allí, con su sonrisa infinita, y de escuchar algún tango sonando en su Spica. El espacio se sentía grande como cuando era chica, amplio, dibujado por las serpenteantes líneas de los rieles del ferrocarril. Esa esquina tiene una espacialidad diferente, es como una estrella, tres caminos que se cruzan, el del ferrocarril y dos calles, Washington y Dr Felipone. En el espacio que corresponde al terreno de AFE, se dibujan líneas y más líneas y aparecen como enormes jorobas, los vagones de hierro y

enormes galpones de chapa que continúan hasta el infinito; luego algunas pocas construcciones de material y una enorme torre cilíndrica con ventanitas que imagino que guardaba el tanque de OSE.¹⁸ Nunca pude recorrer todo el lugar, no era posible por lo extenso, porque era una niña, era peligroso y porque siempre iba de noche, en el turno del abuelo. Íbamos de paso, para hacerle compañía y acortarle un poco las horas. Ese día, después de mi encuentro con AFE (A-buelo FE-licio, él solía decir que la sigla significaba su nombre), me fui serpenteando como las vías del tren, sin rumbo, observando los árboles, alguna casita, los almacenes de barrio con sus carteles, buscando una familiaridad, sintiendo una familiaridad y a la vez, sintiendo una extrañeza/extranjería. Y llegué al río.

Cuando recorro el territorio surgen trazados, líneas imaginarias que dibujan espacialmente, pero a la vez se depositan como capas en mi cuerpo. Recorro, atravieso, genero surcos en un territorio, en mi cuerpo y en la escritura de esta tesis.

Ya desde mi primera caminata en presencia del río, su olor, su color, el horizonte, su sonido, todo me trae a casa. Lo habito y encuentro material aquí para mi práctica.

¹⁸ Obras Sanitarias del Estado.

Cada caminata en Paysandú fue diferente, pasé por mi casa (donde nací y viví hasta que vine a estudiar a Montevideo), fui a la plaza “de los redondeles”, en frente al jardín de infantes (la plaza Rivera, en las calles Charrúa y Juncal), visité cada uno de los árboles que siguen ahí parados como cuando me fui. Pasé por mi escuela primaria, estaba un poco cambiada y el patio era mucho más pequeño que en mis recuerdos, pero las moreras que manchaban de azul violeta los bolsillos de mi túnica seguían estoicas, con su generosa y verde sombra. Fui al parque zoológico París Londres, donde iba todos los domingos en moto con mi padre, y no encontré nada más que el cartel.¹⁹ Recorrí calles a lo largo y ancho de la ciudad. Me gusta caminar por el cemento, tiene algo de crudeza que me atrae, pero también me gusta caminar en el paisaje naturaleza. En cada uno de estos lugares me detuve, escribí en la bitácora, coseché material y realicé varios ejercicios para mi práctica.

En algunas de mis caminatas en Paysandú, me alejé un poco y fui al campo, cerca del Paso Guerrero, buscando la tapera de la abuela Lúcia (mi tatarabuela centenaria, a quien

conocí y fue un vínculo fuerte en mi primera infancia), pero no la encontré. Me perdí en el verde, en el liso verde. Ahí donde la población cambia, aparecen otros habitantes, vacas, caballos y muchas aves. Me acerqué a las orillas del San Francisco e intenté llegar al Paso de las Carretas, y también me perdí. No llegué, pero encontré un campo de margaritas rojas²⁰ con un delicioso néctar dulce que disfrutaba de niña. Un rojo intermedio entre el rojo-anaranjado de la tierra de frontera y el rojo de los suaves pelos (pétalos) del espinillo.



Figura 42

Desplazamiento en Paysandú, buscando la tapera de la abuela Lúcia

¹⁹ En el 2022 un fuerte temporal terminó de derribar los últimos árboles históricos del parque zoológico.

²⁰ Margarita punzó o margarita silvestre, especie originaria de Sudamérica, una plantita rastrera con florcita en ramillete de color rojo intenso, que crece en el campo del Litoral.



Figura 43
Apnea roja, margarita punzó (collage)

Realicé varios trayectos trazando líneas, cruces imaginarios y siempre terminé en el río. Incluso en las últimas visitas a la ciudad, me iba directamente hacia él. Recorrerlo, caminar bordeando, habitarlo, pasar horas con él se convirtió en un deseo y en el lugar principal de mi práctica. El río, siempre el río. Uno de mis lugares en el mundo que había olvidado, ¡cuántas veces estuve ahí, lo recorrí, lo habité!

Georges Pérec apunta en *Especies de espacios* (2001):

¿Qué puede conocerse del mundo? De nuestro nacimiento a nuestra muerte, ¿qué cantidad de espacio nuestra mirada puede tener esperanza de abarcar? ¿Cuántos centímetros cuadrados del planeta Tierra habrán tocado nuestras suelas? (p. 119)



Figura 44
río

Nota. Archivo familiar, 1993

Figura 45
Desplazamiento por el río

Nota. Registro personal, 2022

Camino, recorro, me pierdo y encuentro un árbol, un aroma, una sensación que me inunda de recuerdos y sensaciones de la niñez, el cuerpo se vuelve permeable y marcha como si tuviera millones de tentáculos o esporas hipersensibles de captación de lo que sucede. Las caminatas se desvían, en la ciudad, más hacia los bordes y siempre me llevan al río. En “la playa”, como comúnmente le decimos en Paysandú a toda la costa del río Uruguay que acaricia la tierra sanducera, ya no camino tan-

to. El recorrido se vuelve un recorrido en pausa. El río me recibe. He llegado a estar horas habitándole sin hacer nada.

- C o n t e m p l a r - sus sonidos, su música, sus susurros se filtran suavemente en mis oídos. La brisa que peina y ondula su superficie, los teros, los espinillos, los sauces, los peces y algún botecito flotando.

- C o n t e m p l a r - su aroma húmedo y refrescante.

- H a b i t a r y c o n t e m p l a r -. Descalzarme. Mirar con los pies. Tocar la tierra, la arena, el pasto y el río. Habitar y plantarme en sus aguas. El color de mi piel es el mismo que el de la suya, poco a poco mi temperatura también. El río es territorio. Es cuerpo. Mi cuerpo es territorio. Es río.

¿Por qué una práctica en el río? Porque ha sido inevitable. Ese propósito de traer otros saberes, otras experiencias de cuerpo sensible, se expandió hacia el río. Y allí se volvió potente.

¿Cómo trabajar con el relato, la memoria de un territorio de afecto? Un cuerpo sensible, un cuerpo vibrátil (Rolnik), un cuerpo continuado (Garcés), un cuerpo que se expande y se vuelve territorio. Un cuerpo escultura.

Habitar el río, mi pariente.

Las tías sauces peinan sus cabellos en su orilla y los teros le susurran cuentos traídos de la otra orilla.



Figuras 46, 47 y 48
Ejercicios en el río (2024)

Montevideo

¿Cómo traer a Montevideo, una ciudad con otros tiempos, otros flujos, estas cuestiones? Cuando vine, con 18 años, a estudiar a esta ciudad, el desarraigo de mi lugar de pertenencia –territorio, vínculos, mi cotidiano– marcó fuertemente mi experiencia de mundo. Venir a una ciudad tan diferente, con otras lógicas, el flujo de personas, vehículos, el tamaño y la fragmentación de sus espacios, todo me resultaba extraño. El cuerpo debe adaptarse a las dinámicas de un nuevo espacio-tiempo y la sensación de haber sido trasplantada, desterrada y replantada en otro sitio está aún hoy muy presente. Otras lógicas funcionan en la capital y se sienten en nuestros cuerpos, caminar con tanta gente a la vez era extraño para mí, la poca distancia entre cuerpos, el contacto-roce-fricción constante con otros. La falta de horizonte o verde, los edificios (volúmenes gigantes) que recortan el cielo y el tiempo que nunca se detiene.

La ciudad de Montevideo es hoy mi hogar, me gusta perderme en sus calles, me atraen sus contradicciones, su urbanismo, sus desbordes, su costa y sus espacios verdes. Es interesante, pero, a pesar de vivir hace tanto tiempo en ella, aún me siento extranjera. Quizá el haber cambiado de casa

tantas veces me haya hecho sentir que estoy de paso, o quizá la añoranza de un hogar de infancia, de territorios abarcables y conocidos, cargados de historia, de mi historia y de quienes me anteceden, hayan mantenido un hilo de conexión con ello. Y cuando la recorro busco semejanzas, lugares con otros tiempos, como el que experimentaba debajo del limonero en mi casa en Paysandú, o en el pasto verde en el que pisaba descalza, los aromas de espinillos en flor, los sauces, los ceibos, y otras presencias como los caballos, los teros, los ojos de las personas. Camino, me pierdo y encuentro.



Figura 49
Ejercicio 1, cuerpo-territorio

Figura 50
Ejercicio 2, cuerpo-territorio (collage)

Nota a las figuras
49 y 50. Serie
Montevideo, 2022



Figura 52a
Ejercicio 4, cuerpo-territorio

Nota. Serie Montevideo, 2023



Figura 51
Ejercicio 3, cuerpo-territorio

Nota. Serie Montevideo, 2023



Figura 52b
Ejercicio 4, cuerpo-territorio

Nota. Serie Montevideo, 2023



Hacia El Cierre
De Una Práctica,

Una Apertura
A La Creación En Otro Lugar



Hacia El Cierre De Una Práctica, Una Apertura A La Creación En Otro Lugar

Haber transitado la Maestría en Arte y Cultura Visual, en el área de concentración Creación en Arte y Poéticas Visuales, ha sido una decisión muy acertada para mi desarrollo profesional; se ha convertido en un desafío enriquecedor, un camino de gran aprendizaje que ha cambiado mi concepción de la investigación, así como el modo de pensar y desarrollar mi práctica artística. El transitar por este tipo de investigación-creación requiere, como cierre, un trabajo de creación (una exposición o muestra), además de este trabajo escrito. No ha sido sencillo, en mi caso, encontrar dentro de la diversidad de posibilidades y abundancia de material (cosecha) un modo que refleje al menos parcialmente la riqueza del proceso de hacer, pensar y sentir este proyecto. Asimismo, ha sido un desafío encontrar un sitio acorde para traer estas experiencias.

He fantaseado con la idea de mi práctica en diversos espacios, pero siempre he tenido la certeza de que requería la presencia de la *contención-expansión* que da la naturaleza, el verde y todo lo que ello implica. Hay en los espacios-naturaleza, aunque sean parques controlados por el

dominio humano, como es el caso, una tensión latente, esa pulsión constante de avance y límite, de desborde y control. Como lo encontré en mi río, en los límites de Rivera-Santana, o en algún parque en la capital.

Habitando el campus. Un formato de instalación

Un espacio donde prima la naturaleza de crecimiento controlado, pero nunca detenido, es el campus Luisi Janicki de la Udelar (Figura 51). Aquí encontré un borde, un espacio (des)habitado, un territorio cargado de memoria para mi muestra. Antiguamente funcionaba en el lugar la Facultad de Veterinaria; he vivido en barrios aledaños y, por ende, ha estado de paso en mis trayectos de camino al centro de estudios (ahora de trabajo, el local en la calle Martí de nuestra Facultad de Artes). El campus era un espacio conocido, pero en el que nunca había habitado. En la actualidad, “están contemplados en el Campus Universitario los Prorektorados de Enseñanza, Investigación, Extensión y Actividades en el Medio, y sus Comisiones Sectoriales; el Prorektorado de Gestión; la Comisión Coordinadora del Interior (CCI); el Servicio de Relaciones Internacionales (SRI) y la Comisión de



Figura 53
Campus universitario
Luisi Janicki

Nota. Captura
de Google Maps
intervenida por mí.

Evaluación y Acreditación (CEyA)".²¹ Para albergar todas esas funciones, se viene realizando la recuperación edilicia y reformas pertinentes. El lugar donde proyecto la muestra no forma parte de ninguno de estos sectores de Udelar, por eso lo veo como margen, además de que está en el borde del terreno, separado de las construcciones principales.

²¹ De la web institucional de la Udelar. <https://udelar.edu.uy/portal/2022/03/nuevo-campus-universitario-luisi-janicki-pioneras-universitarias/>

A fines del año pasado, realicé un curso en uno de los sectores recuperados y conocí parte de la infraestructura edilicia y del parque circundante. Esto me trajo a la memoria el camino a pie hacia el local del barrio Pocitos de la Facultad de Artes. Pasando por la calle de atrás del edificio (Magariño Cervantes), recordé la presencia de algún galpón y de animales (principalmente caballos y ovejas) en el terreno. Se abrió así la posibilidad de un espacio diferente en la búsqueda de un lugar para cerrar la práctica. Siempre tuve claro que quería un espacio no convencional para la muestra, pero me resultaba inquietante encontrar un espacio donde poder abrir un diálogo con la experiencia de mis trayectos habitando los territorios elegidos, territorios de afecto.

En el deseo de encontrar un galpón para trabajar en una instalación, solicitamos, con uno de mis directores, visitar el lugar. En el primer encuentro, atendiendo a mi solicitud de un espacio amplio, rústico, tipo galpón, nos dirigimos a la zona en el borde del terreno que aún no ha sido intervenida arquitectónicamente, una zona que se conserva como detenida en el tiempo. Aquí hay aún vestigios de la Facultad de Veterinaria, de las personas y

animales que allí transitaban, la zona de las caballerizas y el ex hospitalito de animales, un espacio cargado de memoria y de naturaleza que conecta directamente con mi práctica. Un espacio archivo de memoria, un espacio cargado afectivamente.

Pero ¿cómo articular aquí la experiencia de mis desplazamientos en territorios cargados de memoria y de afecto para mí? ¿Cómo hacerlo en un lugar desconocido? Ningún espacio es neutro, o está vacío de memoria, pero hay algunos que tienen una carga particular y este es uno de ellos. Los objetos, los espacios, están cargados de memoria. A este nuevo territorio de trabajo (un borde) hubo que prepararlo, limpiarlo. He decidido habitarlo para convertirlo en otro territorio de afecto. A partir de ello ver cómo ensamblar, articular, trenzar la experiencia vivida en estos años de desplazamiento y un nuevo lugar con su carga afectiva, además de los aspectos formales y estéticos que trae consigo la arquitectura. Las ideas que he venido bocetando en mi bitácora se modifican, moldean a esta nueva realidad.

En el diseño de propuesta para esta muestra surge la posibilidad de generar, en tres espacios, un diálogo que evidencie los procesos investigativos y experienciales en

estos años de trabajo. Cada uno con su particularidad arquitectónica y con su carga histórica (que, aunque desconocida para mí, se percibe al habitarlos). Estos espacios cobran mucho sentido con mi práctica y la potencian, despiertan la necesidad de experimentar-construir-acuerpar-expandir esas experiencias e ideas. A continuación, presento cada uno de los espacios.

Espacio 1. Laboratorio-taller

Proceso-experimentación

Esta zona, parte del inicio del bloque de caballerizas, cuenta con ventanales y gran iluminación natural, lo que me ha permitido estar allí proyectando la intervención de los espacios para la instalación. Un lugar de trabajo donde escribir en la bitácora, dibujar, bocetar, donde fui construyendo algunos de los objetos que son parte de esta instalación. El primero de los espacios que limpié y habité. Este espacio amplio, con grandes ventanales, alguna silla y una gran pileta con agua, pasa a ser como el laboratorio de experimentación. Dibujo, escribo mucho en una nueva bitácora, obsesivamente. Habitar los lugares, caminar, recorrer, descubrir para volver a la escritura, a bocetar ideas.

Espacio 2. Bóveda. Instalación audiovisual

Desplazamientos

Un lugar amplio pero contenedor, que me atrajo inmediatamente por su forma de bóveda. Una construcción diferente, curva, que abraza y que tiene una sonoridad (acústica) muy particular, pertinente para realizar aquí la instalación audiovisual (video y fotoperformance, registro sonoro) de mis desplazamientos en los tres territorios. Este lugar tiene poca entrada de luz, lo que lo hace ideal para las proyecciones. Es un espacio que siento amable, contenedor. Inmediatamente quedo atraída por una grieta que dibuja en una de las esquinas de la pared y me imagino un río de tierra. Pienso en la tierra negra de mi jardín, en la tierra que traje de Paysandú, su perfume, e imagino un hilito *rojonaranjoso* (tierra de frontera) que baja emulando las aguas del río. Este es el espacio contenedor de mis desplazamientos y de mis ejercicios en mis tres territorios.

Espacio 3. Caballerizas-habitáculos. Instalación, materialidades

Habitar - compartir

Las caballerizas son el espacio que más tiempo de cuidado ha requerido, preparación de vaciamiento, limpieza y proyección de los habitáculos. Aquí trabajo en los pequeños

espacios (aunque después de vaciarlos, no eran tan pequeños), que se convirtieron en habitáculos, parecidos a los que he construido (los habitáculos-nidos), pero en una arquitectura predeterminada, no en la naturaleza. Cada cubículo (al menos, esa es la idea inicial) se ha convertido en un contenedor de memoria de esos otros territorios recorridos en mis caminatas: del río en Paysandú, de los trayectos y encuentros con la tierra en Rivera-Santana, y de aquellos en Montevideo.

Seis espacios enumerados: trabajo aquí con materialidades, con mucho de lo que traje de mis cosechas y otros elementos que surgen del propio lugar. En cada cubículo trabajo en un relato, en un espacio de memoria, en una experiencia del cuerpo en el territorio que recorrí, en un sonido, una visualidad, en un deseo.

En esta etapa del proceso me encontraba preparando una clase para el curso de performance, del artista brasileño Hélio Oiticica, con foco en los *parangolés*. Durante la lectura y preparación de la clase, vuelvo a entrar en contacto con su obra *Tropicália*. No puedo dejar de traerla a mis reflexiones y, en particular, a esta parte de la escritura y del hacer, en el inicio de la construcción del primero de los habitáculos, el número 5.

Encuentro gran conexión con esta etapa de Oiticica, en particular en tres de sus obras: *Edén*, *Los nidos* y *Tropicália*.²² Oitica trabaja en los *penetrables* y en las construcciones de estos tres proyectos partiendo de una experiencia personal. En una entrevista realizada por Guy Brett en Londres, en 1969, Oitica reflexiona sobre ello:

Antes de hacer estos nuevos gabinetes quise “apropiarme” de lugares que me gustaban, lugares reales donde me sentí vivo. De hecho, el *Penetrable Tropicália*, con su multitud de imágenes tropicales, es una especie de condensación de varios lugares. *Tropicália* es tipo un mapa de Río y es un mapa de mi imaginación. Es un mapa en el cual uno entra, pero ahora creo que lo más importante es la idea de que las personas deben construir su propio ambiente. (En Oitica, 2015, p. 213-214)

²² *Tropicália* (1967) es expuesta por primera vez en el MAM de Río de Janeiro. Oitica realiza allí una invitación a recorrer, experimentar en un entorno con arena, plantas, piedras, pequeños pájaros más dos penetrables, dos pequeñas estructuras de madera diseñadas para ser atravesadas, una formada por paneles de madera pintados de colores y, en el interior, una bolsa de plástico transparente llena de arena; y en la puerta un cartel con la leyenda “La pureza es un mito”. La segunda construcción era un laberinto con paneles de madera cubiertos de tela con estampados y colores. *Tropicália* era una experiencia concentrada en el paisaje brasileño.

Descubro aquí un nexo importante con mi propuesta. En mi caso, el territorio de afectos comparte esa idea de “lugar real en los que me sentí viva” o, como he venido desarrollando, esos lugares cargados de memoria y afecto en los que he tenido una experiencia vital, una experiencia de cuerpo sensible en comunión con lo circundante, y en los que se da una extensión-expansión del cuerpo con el territorio. Y traerlo a una otra arquitectura, donde construyo desde cero una espacialidad diferente, un ambiente otro, es también una “condensación” de esos lugares y experiencias recolectadas (co-sechadas) en el caminar.

Esta propuesta expositiva de *Narrativas y experiencias de un cuerpo en un territorio de afectos*, también es “un mapa de río (mi territorio), un mapa de mi imaginación”,²³ un mapa de afectos. Ahora, en esta instancia, también lo que más importa es que las personas construyan su propio ambiente, sus propios relatos, sus propias experiencias de cuerpo en territorios de afecto.

²³ Oitica se refiere a Río de Janeiro y yo, al río Uruguay (y a mis otros territorios).

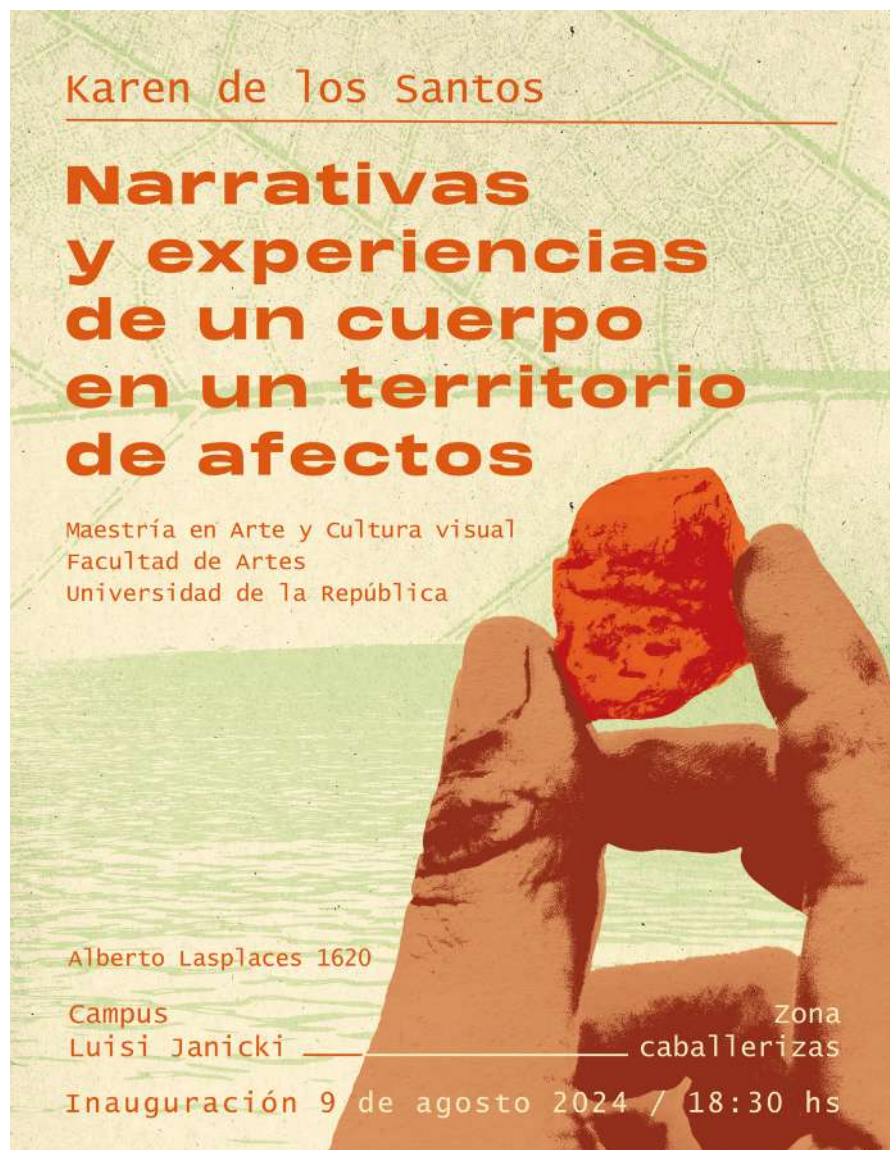


Figura 541

Invitación a la muestra "Narrativas y experiencias de un cuerpo en territorio de afectos"

En esa entrevista de 1969 antes referida, Oiticica también cuenta que los *penetrables* surgen de los sentimientos de dos espacios de su casa, del lugar donde creció, y claramente pienso en cómo inicia este proyecto de creación-investigación: en AFE en una caminata en Rivera, pensando en mi abuelo y en la pequeña garita en la que trabajaba.

Cito nuevamente a Oiticica (2015, p.123), de quien me siento muy cercana:

MUNDO-ABRIGO

ABRIGO-GUARIDA:

llegada gradual a una experiencia colectiva

el día a día experimentalizado

no excluye — se dirige a lo que es vida

An aerial photograph of a coastal landscape. In the foreground, there is a sandy beach with some sparse vegetation. A line of trees runs along the edge of the beach. Beyond the trees, the ocean is visible, with a small boat or structure in the water. The sky is blue with some clouds.

Conclusiones



Conclusiones

Si hay territorios que dependen de ser cantados ... si hay territorios que dependen de ser marcados por simulacros de presencia, territorios que devienen cuerpos y cuerpos que se extienden a lugares de vida que devienen cantos o cantos que crean un sitio, si hay potencias del sonido y potencias de olores, hay sin duda gran cantidad de modos de ser del habitar, que multiplican los mundos. ¿Qué verbos que evoquen esas potencias podríamos descubrir? ... ¿Cuántos y qué verbos pueden hacer al territorio? ... Crear Mundos más habitables sería entonces buscar cómo honrar maneras de habitar, inventariar lo que los territorios implican y crean como maneras de ser, como maneras de hacer. Esto es lo que pido a los investigadores.

Vinciane Despret (2022, p. 35)

Esta experiencia de investigación-creación, que inicia con desplazamientos en tres territorios activando el cuerpo en contacto con lo que allí habita, ha sido y es una invitación a estar atentas y atentos al tacto, a la memoria que se despierta al encontrarnos con materialidades como la tierra, el río, y otros elementos y seres (piedras, vegetación, bichos). Los aromas y sonidos que de allí emergen van conformando una red, capas de información en la construcción de experiencias

sensibles, un tejido de memorias afectivas, de experiencias vividas que se activa y renueva, generando una capa más de datos. Donde se recibe y se comparte el territorio, que es (entre otras cosas) memoria, que también ha sido afectado por tantos cuerpos que por allí pasaron, el tero, un caballo, la piedra, los sauces, un pescador, una lavandera, ciclistas y caminantes. En mi caso, ha sido volver a conectar con un cuerpo sensible, permeable a esos lugares cargados de afecto y experiencias vividas y reconstruir, a partir de ellas, nuevas narrativas visuales, táctiles, sonoras, una práctica de un cuerpo-escultura en el espacio expandido.

Mi práctica de creación ha sido enriquecida, he realizado largos desplazamientos en varios años, mi cuerpo ha sido escultura, ha acumulado una capa más de experiencia sensible de un cuerpo vibrátil, atento, con una mirada periférica a lo circundante. He trabajado en tres territorios y los he habitado, espacios cargados de memoria personal y cargados de afectos, y en otros espacios que se han teñido con mi pasaje sutil.

He trabajado con materialidades de mis cosechas en un nuevo lugar, en otra arquitectura. Hasta el momento había trabajado con mi cuerpo, la naturaleza, en la naturaleza, pero no había hecho el ejercicio de una práctica expositiva

de estas dimensiones, en un lugar de estas características. He trabajado en un sitio específico, con materialidades de otros lugares, pero incluyendo lo que allí también estaba. Los espacios, en este caso la arquitectura del campus universitario, en particular las caballerizas y la bóveda, no me han sido indiferentes. Puedo reflexionar sobre lo determinante que son los espacios en los que decido trabajar. Considero que los ejercicios realizados en mi práctica artística durante estos años de investigación han amalgamado, hecho costura con el lugar elegido para la exposición, y ha cobrado así otra capa de sentido, ha potenciado el proceso de creación, las reflexiones y la experiencia toda de esta investigación-creación.

He traído mi casa, el río, memorias a estos cubículos, he traído la tierra de frontera, mis afectos, a mi parentela no humana, a Paysandú. Una experiencia singular, personal de afectos. Trabajo en una propuesta expositiva que trae nuevamente el objeto (videos, sonidos, texto, materiales, objetos de mi cosecha), un lenguaje de cruces, de atravesamientos. Hago una invitación que es una mezcla entre el objeto (el cuerpo de las cosas) y mi cuerpo, que se cruzan, se interrelacionan.

He logrado dialogar con referencias artísticas que me han nutrido desde mi metodología caminante, sentipensan-

te y flexible (Allys), desde una práctica en vínculo con la naturaleza (Mendieta), desde una práctica autorreferencial en un territorio de pertenencia (Romero) y en ese volver a lo matérico, al objeto, un desplazamiento necesario para compartir experiencias personales de memoria, de afectos, de territorios (Bourgeois y Oiticica); así como también con mis referencias conceptuales sobre cuerpo vibrátil, saberes ecoetológicos (Rolnik, Garcés), que me han acompañado en mi hacer, pensar y sentir esta investigación.

Cuando este proceso se cierre, devolveré al territorio el material. Quizá el camoatí se lleve a un fuego y se transforme o, mejor, vuelva a la tierra; y una vez más yo deje esa parte de mi cuerpo, de mi memoria y de mi territorio, y así surja renovada con un otro cuerpo, otra capa, otra experiencia de afecto.

Aquí, entonces el cierre de una práctica de investigación-creación: con un cuerpo, un relato y el territorio como partitura. Un punto de encuentro, de cruces. Un punto de encuentro donde las cosas se funden. Una apertura hacia otros caminos.

Referencias

Aláez Corral, M. (2022). Ana Mendieta y la (es)tética de la desaparición, *Monograma*, (11), 86-105.

Ardenne, P. (2022). *Un arte ecológico. Creación plástica y antropoceno*. A.hache.

Arfuch, L. (2018). *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Eduvim.

Banco Central del Uruguay (2005). Catálogo conmemorativo de la 11.ª Edición del Premio Figari.

Bardet, M. (2018). ¿Cómo hacernos un cuerpo? Entrevista con Suely Rolnik. *Lobo suelto*. <https://lobosuelto.com/como-hacernos-un-cuerpo-entrevista-con-suely-rolnik-marie-bardet/>

Bourgeois, L. (2007). *Destrucción del padre/Deconstrucción del padre*. Síntesis.

Calderón, N. y Caro Cocotle, B. (2020) *¿Indisciplinar la investigación artística? Metodologías en construcción y reconstrucción*. SPIA, Universidad Veracruzana.

Calderón, N., Cervantes, A. y Salazar, A. (Coord.) (2022). *Saberes vivos en la investigación artística*. SPIA, Universidad Veracruzana.

Calderón, N. y Hernández F. (2019), *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Octaedro.

Careri, F. (2013). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. GG.

De La Soudière, M. (2019). *Arpenter le paysage. Poètes, géographes et montagnards*. Anamosa.

Debord, G. (1958). Théorie de la dérive. *Internationale Situationniste*, (2). <https://www.bopsecrets.org/SI/2.derive.htm#1>

Despret, V. (2022). *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y pensar los territorios*. Cactus.

Ferguson, R. (2007). Russel Ferguson in conversation with Francis Alÿs. [Extracto de entrevista]. <https://unrealnature.wordpress.com/2012/04/09/el-rebote/>

Freire, C. y Longoni, A. (Org.) (2009). *Conceptualismos del sur/sul. Conceitualismos do sul/sur*. Annablume editora.

Garcés, M. (2020). *Fuera de clase. Textos de filosofía de guerrilla*. Galaxia Gutenberg.

——— (2013). *Un mundo común*. Edición Bellaterra.

Gros, F. (2014). *Andar una filosofía*. Taurus.

Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Manantial.

——— (2017). *La revolución molecular*. Errata naturae.

Guggenheim Bilbao (s.f.). Guarida articulada, 1986.

[Entrada a la exposición de Louise Bourgeois]. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposicion/guarida-articulada-1986>

——— (2016). Louise Bourgeois. Estructura de la existencia: las celdas. [Entrada a la exposición de Louise Bourgeois]. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/louise-bourgeois-estructuras-de-existencia-las-celdas>

Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra.

Krauss, R. (2015). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma.

Le Breton, D. (2014). *Caminar. Elogio de los caminos y de la lentitud*. Waldhuter.

Louise Bourgeois. Estructura de la existencia: las celdas (2016, 22 de marzo).

Artishock. <https://artishockrevista.com/2016/03/22/louise-bourgeois-estructuras-la-existencia-las-celdas>

Maderuelo, J. (2005). *El paisaje: génesis de un concepto*. Abada.

Moncayo, V. M. (2009). Fals Borda: hombre hicotea y sentipensante. En Fals Borda, O. *Una sociología sentipensante para América Latina*. Clacso.

Oiticica, H. (2015). *Experimentar lo experimental*. Bienal de Cuenca. https://issuu.com/bienalcuenca/docs/experimentar_lo_experimental_issuu

Pérec, G. (2001). *Especie de espacios*. Galilée.

Raquejo, T. (2003). *Land Art*. Nerea.

Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos de un presente en crisis*. Tinta Limón.

Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.

——— (2022). Las arañas, los guaraníes y algunos europeos. Otros apuntes para descolonizar el inconsciente, *F-ILIA*, (5), 133-170.

——— (2018). Una mujer, sus gritos y silencios. Catálogo de muestra Museo Municipal Juan Manuel Blanes.

Ruido, M. (2002). *Ana Mendieta*. Nerea Editorial.

Soto Calderón, A. (2022). *Imaginación material*. Metales pesados.

Tercero, M. (2010). Louise Bourgeois (1911-2010). *Letras libres*, XII (139). <https://letraslibres.com/revista-mexico/louise-bourgeois-1911-2010/>

Xerox, H. (2021). Artist Andy Goldsworthy emphasizes the power of connectivity between humans and the natural space. *Artshelp*. <https://www.artshelp.com/andy-goldsworthy/>

Hang, B. y Muñoz, A. (Comps) (2019). *El tiempo es lo único que tenemos*. Actualidad de las artes performativas. Caja negra.

Mayayo, P. (2002). *Louise Bourgeois*. Nerea.

Krenak, A. (2022). Futuro Ancestral Taurus

Rebentisch, J. (2018). *Estética de la instalación*. Caja Negra.

Waye, D. (s.f.). *Lousie Bourgeois. An unfolding portrait*. MoMA. https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/louise_bourgeois/lb_essay_2017.pdf

Bibliografía consultada

Babiker, S. (2019). Suely Rolnik: “Hay que hacer todo un trabajo de descolonización del deseo”. *El Salto diario (Pensamiento)*. <https://www.elsaltodiario.com/pensamiento/entrevista-suely-rolnik-descolonizar-deseo>

Barzaghi de Laurentis, G. (2023). *Louise Bourgeois y modos feministas de crear*. No libros.

Bourgeois, L. (2011). *El retorno de lo reprimido*. Catálogo Fundación Proa.

