

ESCUELA DE BELLAS ARTES  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

*Lo de afuera está adentro, también.*

La acción del cuerpo dispone un encuentro, o la distancia.

Tesina de Licenciatura en Bellas Artes

Alumna: Florencia Gimenez

Tutora: Lic. Patricia Spessot

2020

## INDICE

1. Introducción pág. 4
  
2. La extrañeza como encuentro posible: Revisiones discursivas pág. 7  
a partir de la producción artística propia.  
  
2.1 ACTO UNO: rígida y vacía (pieza I)  
2.2 ACTO DOS: caótica y transparente (pieza II)  
2.3 ACTO TRES: corporea y orgánica (pieza III)
  
3. La **performance** como territorio de transformación. pág. 26  
Algunas referencias artísticas.  
  
3.1 Rebecca Horm: Cuerpo y objeto en transformación  
3.2 Alejandra Mizrahi: El despertar de los sentidos en el hacer artístico  
3.3 Seminario *Tighra*: Una exploración individual y colectiva  
desde el propio cuerpo
  
4. Algo se desprende: Vinculaciones entre el cuerpo que crea pág. 40  
y el objeto artístico.
  
5. COMPOSER LA ACCIÓN: pág. 44  
***Lo de afuera está adentro, también.***  
  
Algunas significaciones y registros en la construcción de la pieza performática
  
6. Conclusión pág. 54
  
7. Bibliografía pág. 56
  
8. ANEXO pág. 57

(...)

*Algunas veces es difícil hallar la clave.*

*Algunas veces es difícil hallar la clave.*

*Algunas veces es difícil hallar la clave.*

*Abramovic, (2013)*

## 1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo me propongo explorar acerca del acto de la creación y propiciar ciertos diálogos conceptuales y simbólicos producidos durante el proceso de creación del objeto artístico. En estas búsquedas, utilizo mi propio cuerpo como medio para “hallar la forma”, transformarlo en un objeto que conduzca a la extrañeza y a la producción de ciertos efectos performáticos.

Para enmarcar este trabajo en el campo teórico y práctico que me convoca, tomé algunos referentes artísticos a los fines de establecer ciertas relaciones simbólicas y/o “anclajes” con mi recorrido como estudiante de la carrera de Bellas Artes.

Algunos de estos referentes han marcado mis primeras búsquedas estéticas como la artista *Rebecca Horn*, quien considero una de las precursoras en establecer vínculos entre el cuerpo y el objeto a través de acciones performáticas e instalaciones.

Propongo además hacer foco en algunas obras y experiencias más contemporáneas de la escena local y nacional que propician diálogos en búsqueda de un encuentro entre el cuerpo y el objeto artístico. Estos diálogos permiten sostener una búsqueda de carácter sensible y a su vez controversial donde convergen cruces de lenguajes que ponen en discusión todo hacer artístico.

Esta investigación intenta reflexionar sobre las múltiples posibilidades de interacción del cuerpo con objetos contruidos por medio de y a pesar del propio cuerpo. La energía del cuerpo es por tanto la que lleva a esa materialización, el objeto entonces es, en este caso, producto de esa energía y de ese proceso.

Diana Aisemberg compara el momento de la creación con el estado de beso, “el estado de beso es el cuerpo a cuerpo del amor que se reproduce en cualquier acto genuino de creación” (Aisemberg 2018:27). La creación es vista como un estado o duración entre dos momentos del cuerpo-objeto. Un instante de inmaterialidad que se torna material cuando llega a su culminación. En el proceso que transcurre durante esa proyección de energía se generan ciertos efectos que abren algunos interrogantes acerca de cómo nos corporiza la propia práctica artística ¿Qué cosas y/o estados nos significan los procesos de construcción de una pieza escultórica? ¿Cómo se dispone nuestro cuerpo en esa materialización? ¿Se devela algo íntimo mediante este proceso de creación? ¿La exterioridad y la interioridad se encuentran en un punto? ¿O son siempre el mismo cuerpo?

Creo necesario poder rever y pensar estos procesos de creación para reconocerlos o no como un reflejo de la obra. ¿A qué estamos expuestos y dispuestos en una acción performática? ¿Cuánto del cuerpo que crea queda a la intemperie en esa pieza artística? ¿Qué permanece y qué se pierde en cada acto creador?

*La obra de arte es apenas actingout, no comprensión.*

*Si la comprendiéramos, ya no  
existiría la necesidad de hacer la obra.*

*El arte es una garantía de cordura, no una liberación.*

*Vuelve una y otra vez...*

*Bourgeois,  
(1992)*

2. La extrañeza como encuentro posible: Revisiones discursivas a partir de la producción artística propia.

Haciendo una retrospectiva de mi camino como estudiante de la carrera de Bellas Artes, intento reconocer y revisar algunas características y significaciones que fueron componiendo de alguna manera las bases de mi práctica actual dentro del campo artístico.

Pienso en todas las imágenes y sensaciones que van construyendo esta investigación como un gran Atlas Mnemosyne<sup>1</sup> en continuo movimiento.

Cada una de las instancias y experiencias que fui vivenciando, para encauzar un lenguaje artístico propio, conforman este entramado de “piezas” que habitan tanto en la memoria como en el cuerpo.

Las piezas artísticas que describiré a continuación funcionarán a modo de “actos”, donde se exponen algunas líneas discursivas y estéticas que irán complejizando la trama a lo largo de la investigación.

Para comenzar a delimitar algunos significantes pienso cómo se involucra el cuerpo mediante los procesos artísticos de producir, pensar, construir una idea

---

<sup>1</sup> El término *Atlas Mnemosynes* creado por Aby Warburg, historiador alemán quien desarrolla como método de investigación un sistema de relaciones abierto, entre las imágenes y la memoria, que permite recrear un gran mapa cartográfico de conocimientos y que se dispone como un proceso abierto e infinito.

u objeto. Pudiendo reconocer, al menos para mí, que toda manifestación y expresión artística pone en comunicación y/o diálogo a la pieza creada y a su espectador.

Me pregunto:

¿Qué es lo que le otorga “fuerza” a una obra? ¿Desde qué punto queremos irrumpir en la esfera del arte?

La extrañeza ¿puede ser un encuentro revelador entre la obra y el espectador?  
¿Y si ese estado de perplejidad es el gesto necesario para develar el vínculo entre la obra y quien la creó?

La posibilidad de indagar en estos procesos me permitirá descubrir aquellos signos y sensaciones significativas que acompañan las distintas instancias de producción.

A partir de determinados aspectos conceptuales que *David Le Breton* propone al reflexionar sobre el origen etimológico de la palabra *gesto* (Le Breton, 2009: 38) podemos intuir ciertos conceptos que implican la simbología corporal y la comunicación no hablada<sup>2</sup>:

*“Etimológicamente, **gestus** se construye a partir de la raíz **gerer**, que significa “hacer” y “llevar”. Cuando decimos de alguien que “hace un gesto” en favor de un adversario o una causa determinada, entendemos con ello que el*

---

<sup>2</sup> David Le Breton en su libro “Pasiones ordinarias. Antropología de las emociones” (2009) destaca lo siguiente: “(...) Comprender la comunicación es comprender también la manera en que el sujeto participa en ella con todo su cuerpo” (p.38). Es decir que por ejemplo todo aquello que implica un gesto corporal sea un suspiro, una forma de pararnos, una mueca, un movimiento con nuestros ojos, nos están revelando aquello “no hablado” que es también comunicación.

*gesto no es una mera gesticulación despojada de sentido, sino que cumple una función significativa y participa en la eficacia simbólica que preside toda acción, la de mover el mundo con signos. El gesto es una figura de la acción, no un simple acompañamiento decorativo del habla (...).”*

A continuación y para habilitar una mayor comprensión de cuáles son los orígenes de esta investigación y reconocer algunos antecedentes, voy a detenerme en mi cursado por la especialidad de Escultura<sup>3</sup>, para intentar describir y mencionar cuáles fueron los aspectos más significativos de las tres piezas escultóricas realizadas, y que retomo en esta instancia ya que dialogan con el actual trabajo de investigación y producción performática. Para referir este proceso elegí nombrar estas tres piezas como actos, ACTO I ACTO II y ACTO III.

El eje conceptual y/o formal de este transcurrir es el cuerpo, mi propio cuerpo y la confluencia de sus posibles lenguajes. Sin embargo, es importante aclarar que en esa etapa de mi carrera, todavía yo no era lo suficientemente consciente de qué significaciones simbólicas, metafóricas y discursivas estaban emergiendo de mi propia práctica artística.

En ese momento, la propuesta de la cátedra era realizar tres trabajos escultóricos que posibilitaran un diálogo entre sí, ya sea, a través de una idea, de un eje conceptual, de un eje formal o de ambos. Se llevaron a cabo tres presentaciones, independientes una de la otra, pero enmarcadas en ese recorrido discursivo y/o conceptual común.

---

<sup>3</sup>Hago referencia al último año de la especialidad de Escultura realizada en el año 2013, cátedra dictada por el artista y docente Roman Vitali.

A continuación, paso a describir las tres “piezas artísticas” en orden de realización.

## 2.1 - ACTO UNO: rígida y vacía (pieza I)





La primera pieza escultórica la realicé en cerámica. Consistía en una figura tridimensional modelada de aproximadamente 30 x 30 cm. Representaba un torso femenino ahuecado e inclinado hacia atrás, sin extremidades (ni brazos y ni piernas) ni cabeza, que se sostenía por sí sola, se presentaba como una especie de capa de piel rigidizada, donde solo se podía reconocer la zona del pecho y el abdomen curvado.

La intención fue generar una pieza que presentara dos “estados opuestos”, una superficie exterior diferenciada de una superficie interior. Esa “piel externa y superficial”: como una superficie pulida, brillante, rígida y aquel “reducto interno”: como poroso, rasgado y vacío. Todo esto habitado en un torso femenino.

Si bien la principal búsqueda al construir esta pieza era generar cierta contraposición entre un exterior y un interior, lo que se intentó también fue significar un gesto que pudiera figurar un enlace, un diálogo entre esas dos superficies.

En la imagen que expuse en este relato, se puede distinguir este gesto. Sobre aquella “piel externa” (en el centro del abdomen representado), aparece una textura diferente de trazado circular concéntrico, como si hablara de una especie de “desgarro” guiado por una fuerza en “dirección centrípeta”. Este gesto genera un diálogo de extrañeza.

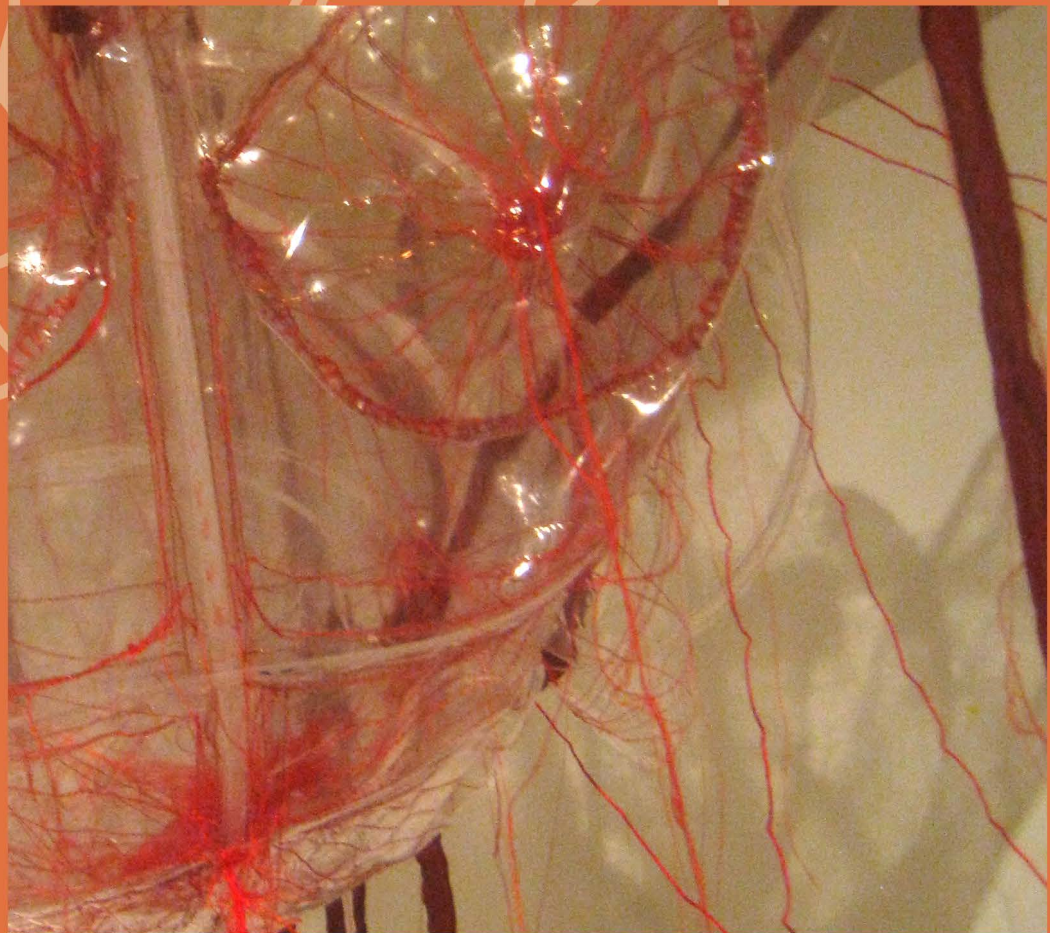
En cuanto a la búsqueda de la forma, investigué realizando algunas torsiones físicas con mi propio cuerpo: me fotografié haciendo algunas posturas, que me permitieron reconocer diferentes tensiones e incomodidades para sostener una posición fija.

Retomo esta pieza ya que, mirando ahora en retrospectiva, ha sido el punto de partida para nuevas configuraciones y desarrollos dentro de mi práctica. Si bien en el momento de construcción la percibí como un simple registro a modo de boceto que recreaba una forma, terminó convirtiéndose en un lugar de referencia.

Esa acción me permitió descubrir y medir ciertos límites y tensiones que habitaban en mi propio cuerpo mediante las diferentes posturas investigadas. Posibilitó en mi perspectiva un nuevo canal de búsquedas conceptuales y estéticas ligadas a una exploración más sensorial, creando nuevas significaciones que aportaron al desarrollo de las dos piezas siguientes.

- También, pudo ser rígida y vacía.

## 2.2 ACTO DOS: caótica y transparente (pieza II)





Durante el desarrollo de *Caótica y transparente* surgieron nuevos y diversos interrogantes, que me permitieron una mayor exploración; desde lo formal en relación a cómo fue su construcción, y desde lo conceptual por cómo fue tomando mayor relevancia y discursividad la búsqueda estética.

Esta pieza fue construida en nylon cristal, material que de por sí presenta una gran maleabilidad y tiene la particularidad de ser transparente, en este caso fue una cualidad precisamente buscada.

Continuando con la lógica de serie, para esta segunda *pieza* la idea y/o concepto fue guiado por la forma, ya que una vez más representé un torso femenino en tridimensión pero a escala humana.

Para aportar una comprensión más precisa de esta pieza primero voy a nombrar los materiales y herramientas que fueron utilizados para su confección:

- hilo de nylon rojo
- nylon cristal transparente
- ballenas de corsetería
- bies poliéster bordo
- máquina de coser

Para construir la forma del torso en un material -como el nylon cristal- y que se acercara más a la manufactura textil, debí entender, en lo formal, lo importante de aplicar un sistema de moldería. Este conocimiento que hasta ese momento no había explorado en profundidad o dicho de otro modo, no fui suficientemente consciente que desde mi experiencia personal, mis conocimientos tenían que ver más con cierta técnica de “moldería intuitiva”<sup>4</sup>. Menciono esto como algo relevante durante el proceso de construcción de la *pieza*, ya que el resultado esperado estuvo a cierta distancia de lo que fue la resolución final.

Procedí a tomar algunas medidas con cinta métrica sobre mi propio torso para acercarme a una representación más orgánica y estilizada, que representara a forma y a escala mi cuerpo.

Si bien una vez más esta figura no tendría ni extremidades, ni rostro, la intención fue generar cierto volumen notorio sobre la zona del pecho y que se demarcara la zona del abdomen hasta antes de la cadera.

En la construcción de la estructura, tanto de los contornos, como las líneas y los ejes transversales, utilicé ballenas plásticas de corsetería que, al ser un material maleable, me permitió explorar distintas variantes en la confección. Mediante el trazado de la forma generé ciertas similitudes con la estructura ósea del cuerpo humano como por ejemplo: un eje central como es la línea de la columna, otras

---

<sup>4</sup> Creo importante destacar que la experiencia personal e íntima que se genera en el encuentro con algo nuevo, desconocido o no explorado hasta ese momento, como fue en mi caso la moldería textil, me habilita a pensar en la importancia de valorar aún más los procesos cuando producimos algo.

Diana Aisenberg en su libro MDA. Apuntes para un aprendizaje del arte. (2017) hace referencia a su experiencia dentro de su taller y dice: “Es importante no perder el contacto directo con la materia y entrenar el hacer como pensamiento y el pensamiento como acción. Poner el cuerpo por encima del discurso es muy importante” (pag.32)

líneas transversales como ser las costillas y también el contorno externo que rodea al cuerpo.

Durante el proceso de construcción fui complejizando la trama, me refiero a lo discursivo y conceptual. El recurso del hilo operó como elemento principal dentro en este aspecto. El hilo (color rojo) fue la “unidad primaria” para lograr destacar y delimitar las líneas o superficies que dibujaban y recorrían la forma del torso.

Este fragmento de cuerpo primeramente aparentaba ser una superficie “liviana”<sup>5</sup> como una piel transparente que solo contenía la forma de ese torso femenino, pero que mediante el recurso de la costura y los hilos fue generando una superficie contenedora de algo caótico.

Con el uso de la máquina de coser, trabajé para intentar generar efectos visuales que mostraran ciertos “enredos” “caos” “anudamientos” o “marañas” como figuraciones metafóricas de algo que se dejaba ver por dónde se lo mire. Otro material que utilicé como recurso para generar estos efectos visuales de desbordes, límites, contornos extendidos, fue la cinta al bias, que como un trazado gráfico sobre el espacio fue construyendo y componiendo distintas direcciones de “tiras”, “extensiones” y “nexos” que circulaban de un lado a otro por el espacio y la forma del torso.

Para acercar un poco más a una lectura conceptual de lo que quise transmitir con esta *pieza*, es relevante mencionar que fue pensada para emplazarse a una

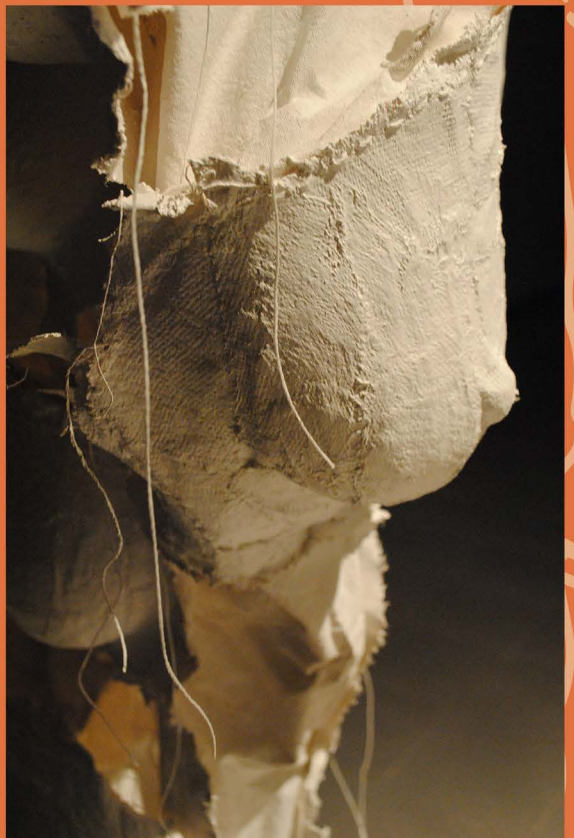
---

<sup>5</sup> Nombro esta característica que más allá de su cualidad formal de liviandad y transparencia, la utilice como cualidad metafórica, para generar cierta ambigüedad conceptual y estética dentro de esta *pieza*. Ya que debo aclarar que el propósito era la construcción de un reducto caótico.

altura aproximada de dos metros sobre el piso y en un espacio que la ubique en dirección central para que el espectador pueda recorrerla de manera circular. Justamente para acompañar la intención de mostrar un “torso alado” flotando en un espacio, pero sostenido por su propio caos, caos interno, que a su vez se visibilizaba por la transparencia de su superficie (piel- cuerpo). Este caos si bien se concentraba dentro de este torso, también generaba otras direccionalidades que se excedían de la forma contenedora (torso) para hablar de un diálogo entre lo externo, como un “desborde” de contenido.

- También, pudo ser caótica y transparente.

### 2.3 ACTO TRES: corpórea y orgánica (pieza III)





Durante el desarrollo de esta tercera *pieza* intenté involucrar el espacio físico y la luz como parte activa de la composición, es decir como dos factores importantes para generar un efecto más cercano a una instalación.

El proyecto consistía en una estructura móvil de aproximadamente dos metros y medio de altura, que construido a partir de módulos repetidos, realizados por moldes de yeso (aproximadamente 24 unidades), eran unidos junto con recortes de tela de lienzo con diferentes dimensiones y cosidos a mano.

A partir del desarrollo de las dos *piezas* anteriores, donde la representación del cuerpo era evidente, decidí que en este caso la forma -si bien iba a respetar cierta aproximación a lo “orgánico” entendido como una relación con la forma del cuerpo humano- mostraría esta vez una “transformación” de la figura total. Con lo cual dicha *pieza* lograría revelar sutilmente la huella del cuerpo en un “estado de mutación” o metamorfosis constante e inconclusa.

Los moldes que utilicé como módulos los registré de mi propio cuerpo, durante el procedimiento envolví con gasa enyesada todo el volumen de mi busto hasta llegar al contorno de la espalda.

De esta técnica de reproducción de moldes pude tomar algunos aspectos simbólicos, justamente del registro de la práctica de repetir una acción una y otra vez como una secuencia, me dispuse a reflexionar sobre ¿qué relación establecía mi propio cuerpo con la forma que estaba adquiriendo aquella *pieza*?

En la medida que fui uniendo a través de costuras estos módulos de moldes a las tiras de lienzo, se fue corporizando la figura, tomando peso y tamaño.

La idea primaria era mostrar una entidad orgánica que representara cierta extrañeza y que en apariencia pudiese leerse como un estado de transformación, similar al de una “crisálida<sup>6</sup>”.

Formalmente presentó algunos errores estructurales, ya que por la relación del peso de los módulos y la maleabilidad del lienzo era muy difícil sostener la forma orgánica deseada, a pesar de que la pieza fue plastificada con latex, y por cuestiones de tiempos académicos no se llegó a incorporar algún otro material que la fije para generar un volumen más definido.

- También, pudo ser corpórea y orgánica.

---

<sup>6</sup> El término **Crisálida** también conocida como “pupa” refiere a una fase intermedia en el desarrollo de los insectos, concepto que se desarrollará más adelante en esta tesina

*El arte sostiene a través de todas la épocas el pasaje de una intimidad extrema y una subjetividad tajante a una presencia social y pública.*

*Aisenberg, (2018)*

### 3. La **performance** como territorio de transformación.

#### Algunas referencias artísticas

En este apartado intentaré mencionar y examinar algunos conceptos y aspectos estéticos que fui retomando basándome en obras de artistas, algunas de ellas contemporáneas, con el fin de establecer diálogos significativos que aporten a esta investigación. Con esto he podido observar ciertas categorías para reemprender aspectos formales, estéticos y conceptuales que han ido tramando mi producción artística hasta hoy.

En este capítulo uno de los objetivos es poder reconocer, por un lado, el cuerpo que crea desde una acción performática y por otro, cómo el cuerpo creador y/o productor de un “objeto artístico” dialoga con su “hacer”.

Le Breton en su libro “Antropología del cuerpo y modernidad” (2002) plantea una mirada reveladora hacia cómo las experiencias que atraviesa el cuerpo, dentro de un contexto social y cultural permiten determinar de alguna manera su existencia particular. Siguiendo esta perspectiva, propongo visibilizar en la selección de estas artistas cómo la propia experiencia personal “se hace evidente” en algunas de sus producciones y acciones artísticas, tomando un carácter simbólico que llama a pensar en el propio cuerpo:

La existencia del hombre es corporal. El análisis social y cultural del que es objeto, las imágenes que hablan sobre su espesor oculto, los valores que lo distinguen, nos hablan también de la persona y de las variaciones que su definición y sus modos de existencia tienen, en diferentes estructuras sociales. (...) Nada es más misterioso, para el hombre, que el espesor de su propio cuerpo. (Le Bretron, 2002:7)

### 3.1 Rebecca Horn: Cuerpo y objeto en transformación

Entre numerosos referentes que marcaron mi trayectoria y motivaron mi investigación y producción, puedo destacar a **Rebecca Horn** como una de las artistas que ya a principios de los años 70 fue pionera en pensar, desarmar y problematizar ciertas relaciones entre: cuerpo / objeto / espacio, a través de



Fig.1 Horn, R. 1978. *The Feathered Prison Fan*. Registro fotográfico.

muchas de sus obras performativas y de instalación.

En la reconocida obra *The feathered Prison Fan* (1978) se puede registrar cómo el cuerpo y el objeto aparentan ser una “única pieza”. El cuerpo contenido sugiere un vaivén entre la prisión y la libertad. Podría pensarse que quedaría libre de su prisión paradójicamente confortable al despojarse de su “estructura emplumada”. Sin embargo, es en ese momento

que -contrariamente a quedar despojado- parece transformarse en otra cosa, que resulta elemento sustancial de la pieza performática.

Entonces, ¿qué rol ocupa ese cuerpo contenido? La artista parece proponer una metáfora donde se traduce una experiencia física, sensitiva, en la que ese cuerpo es incluido dentro del objeto, generando cierta ambigüedad en el mensaje.

Por otro lado, podría ser significativo destacar, desde una mirada tal vez autobiográfica, cómo la experiencia personal de **Horn** se podría referenciar en esta pieza artística, ya que a raíz de una enfermedad pulmonar, (a causa de trabajar con resinas altamente tóxicas sin protección) se vio expuesta desde temprana edad, a máximos cuidados de salud. Esto puede manifestarse como una simbolización muy particular: ¿revela un estado de “fragilidad” ese cuerpo expuesto a otra materialidad? ¿Qué se vería representado con la “estructura emplumada”?

Si bien se podría traducir que ese cuerpo se encuentra “aprisionado” dentro de un “reducto” de grandes plumas. También a simple vista podría leerse como un espacio de refugio, suave y armonioso, pero que al ponerse en movimiento (al girar de aquella manivela), al abrirse, podría resultar desprotegido o de manera contraria, ser completamente cerrado. De esta ambigüedad podría tratarse quizá la naturaleza de la experiencia física performática.

Pero ese cuerpo, entretanto, ¿está siendo expuesto a una transformación? Sin duda, estas caracterizaciones se acercan al lenguaje que me interesa destacar de la Performance, donde una acción -si bien puede componerse de un

movimiento mecánico o repetitivo, como el abrir y cerrar “algo”- en cada uno de esos movimientos se puede estar develando un nuevo “estado” de percepción.

Para puntualizar en otra obra de la artista que formula una acción propiamente transformadora, destaco *Fingers gloves* (1972). Performance que consistía en efectuar ciertos movimientos en el espacio mediante una “extensión de dedos” que la artista construye para ambas manos, (elaborado en madera balsa y tela). Estos dos “dispositivos de acción” funcionan como prótesis que se extendían desde el propio cuerpo (manos).

¿Cómo sería aquí la percepción del cuerpo? Sin duda la artista dispone de su cuerpo como instrumento, para que se transforme en soporte y medio del movimiento o la acción que genera con ese objeto, en este caso los “dedos guantes”.

Este vínculo entre cuerpo-objeto podría reconocerse como una única pieza, una extensión de sí misma. Entonces ¿qué límite establece el cuerpo? Aquellos guantes de dedos ¿pueden sentir lo que están tocando?



Fig.2 Horn, R.1972. *Finger gloves*. Registro fotográfico.

Si bien pueden presentarse múltiples interpretaciones, me parece significativo el hecho de que este tipo de obras proponga alterar los límites de la propia percepción física y mental para disponer el cuerpo como medio de una experiencia sensible no esperada y que, de este modo, se genere cierta extrañeza, aspecto que intento destacar dentro de esta investigación.

### 3.2 Alejandra Mizrahi: El despertar de los sentidos en el hacer artístico

Para continuar con el pasaje por algunas obras puntuales de referentes que he tomado, voy a mencionar a la artista tucumana **Alejandra Mizrahi** quien tiene un recorrido por diferentes lenguajes de la esfera del arte.

En Noviembre del año 2017 tuve la oportunidad de asistir a un seminario de Performance organizado por *THIGRA*<sup>7</sup> que dicha artista coordinó junto a Mauro Guzmán (artista referente de la escena local y nacional) en la ciudad de Rosario, experiencia que ampliaré más adelante.

En la búsqueda de establecer múltiples diálogos con los trabajos de esta artista, que investiga diversos aspectos en relación al cuerpo, la vestimenta y el textil, me detendré en algunos de sus ejes temáticos. Principalmente, la exploración del entorno cotidiano, la identidad como huella y el pasaje en el tiempo. Por todo esto, su obra me permitió pensar en nuevas construcciones de sentidos y herramientas para mi propia práctica artística.

---

<sup>7</sup> El 3° Seminario THIGRA: “*I WANT YOU TO FEEL THE WAY I DO*” se dictó en la Galería *La Toma*, en Rosario, el 24 y 25 de Noviembre de 2017 coordinado por *Alejandra Mizrahi* y Mauro Guzman dirigido por el Equipo Thigra cuyas integrantes son Silvana Amoy y Ximena Pereyra.

La primera imagen citada de esta artista es: “*Todos tus vestidos*” (2009), es el registro de una acción performática, realizada junto a otra artista llamada Pilar Talavera. En aquella experiencia, (que ella misma menciona como uno de sus primeros acercamientos al lenguaje de la performance) parece relatar de forma singular cómo se establece o construye el vínculo entre el cuerpo y lo que vestimos o dicho de otro modo con aquello que “portamos” como ser una vestimenta, para cubrir-nos.

Mediante esta imagen seleccionada podemos reconocer el registro de distintas acciones que se muestran como “estados de exploración”, lo que me permite pensar también en cómo se presencia esa escena performática, donde los cuerpos están en constante movimiento: El uso de “diferentes elementos” como globos, tiras elásticas, telas, algunos objetos de uso doméstico, hilos cosidos y enredados que se incorporan a esos cuerpos y van situando diferentes “imágenes en movimiento”.



Fig.3 Mizrahi, A. 2009. *Todos tus vestidos*.  
Registro fotográfico.

Con el registro de estas acciones, nos podemos preguntar nuevamente ¿Cuál es el límite visible? En este caso es pensado desde las posibilidades que proponen estos “ropajes” (o como lo menciona la artista “vestidos”) para cubrir el cuerpo.

Estas “formas-vestidos” relatan distintas acciones y logran presentar ciertos límites, algunos más reconocibles que otros, pero también invita a preguntarnos ¿cómo interpretamos esos límites desde el cuerpo? Pienso en “*Todos tus vestidos*” como una experiencia sensible, donde quizá se pone en lucha al propio cuerpo para que una vez “rendido”, se transforme en un material y/o elemento más, en búsqueda, como todos los que aparecen allí.

Siguiendo por esta línea de interrogantes, me pregunto cómo podría ser la experiencia de sentir la textura de una tela, percibir la resistencia y maleabilidad de un elástico en tensión o no, o quizá cómo es el poder registrar con el propio cuerpo en contacto, cuánto aire “contiene” un globo inflado antes de que estalle. Todas son significaciones que nos proponen dichas materialidades diversas que se ven involucradas en esta acción performática.

La segunda obra que creo fundamental señalar como aporte a esta investigación se llama “*Superficie testigo*” (2017), es un tipo de “instalación”, que propone un ambiente, en la que el espacio se involucra para que podamos recorrerlo y por qué no otorgarle diversos sentidos.

Esta obra fue realizada en Galería La Toma, en el marco de la *13 Semana del Arte Rosario* y estaba compuesta por una gran pieza realizada en fieltro de aproximadamente 4 mts, presentada junto a la proyección de un video donde aparece parte del proceso de dicha construcción textil. Allí se mostraba el registro del proyecto guiado por la artista en la que participaron un grupo de adolescentes entre 15 y 20 años dentro del Museo de la Memoria de Rosario.



Fig.4 Mizrahi, A. 2017. *Superficie testigo*. Registro fotográfico.

La realización de esta propuesta artística parte de una experiencia que a mi entender traza algunas significaciones sensibles, y que la propia artista expresa en su catálogo de la siguiente manera:

(...) Hay algo que testimonia el tejido cuando se separa de quien lo hizo. Se carga de sentidos, historias, especulaciones, relatos; como una batería solar, que dará de sí durante mucho tiempo. Así el textil se carga, se autoabastece de su historia, materialidades y temporalidades. (Mizrahi, 2017)

De este proyecto, también me interpela cómo la artista resalta el proceso de creación -de la *superficie testigo*- por su carácter simbólico que aporta y complejiza la trama fundamental. Pensar en cómo es el tratamiento para preparar el fieltro, y sabiendo también que consiste en varios pasos, nos habla

de la importancia de estar presente corporalmente para llevar a cabo cada una de esas acciones: amasado, envoltura y prensado. Acciones todas que reflejan y profundizan la metáfora de la construcción de dicha superficie y de dicha obra.

Justamente esta experiencia artística nos recuerda que todo registro de una acción es siempre una “huella en el tiempo” y que si bien pone al descubierto algo ya ocurrido, que se



Fig.5 Mizrahi, A. 2017.

*Superficie testigo*. Registro fotográfico.

materializa mediante una “superficie testimonial”, está proponiendo recobrar sentidos a partir del encuentro con otras miradas: las del espectador, quien la carga de nuevas significaciones y la recarga de nuevas experiencias.

Creo necesario destacar mi interés sobre este tipo de obras donde se muestra cómo a partir de una acción voluntaria: la de “crear” para que se materialice, acontece, sin que exista conciencia, un acto performático “conjunto”. Es decir que en dicha obra- instalación hay cuerpos que van al “encuentro” o “cruce” de algo que los interpela, en este caso “el fieltro como huella visible”.

### 3.3 Seminario *Tighra*: Una exploración individual y colectiva desde el propio cuerpo.

Para concluir con los aportes expuestos en este capítulo, quiero señalar algunas significaciones surgidas del ya mencionado Seminario “*I WANT YOU TO FEEL THE WAY I DO*” organizado por *Tighra* al que asistí en Noviembre de 2017.

Dicha experiencia me permitió reconocer cuál puede ser la importancia que otorga “accionar el propio cuerpo” para lograr por ejemplo la construcción de una pieza escultórica. Es decir, posicionarse en una búsqueda más sensoperceptiva puede habilitar a conocer nuevas herramientas, por ende adquirir conocimientos más complejos. Partiendo entonces de esta vivencia logré hallar algunas respuestas y por supuesto nuevos interrogantes que suman al desarrollo de esta investigación.

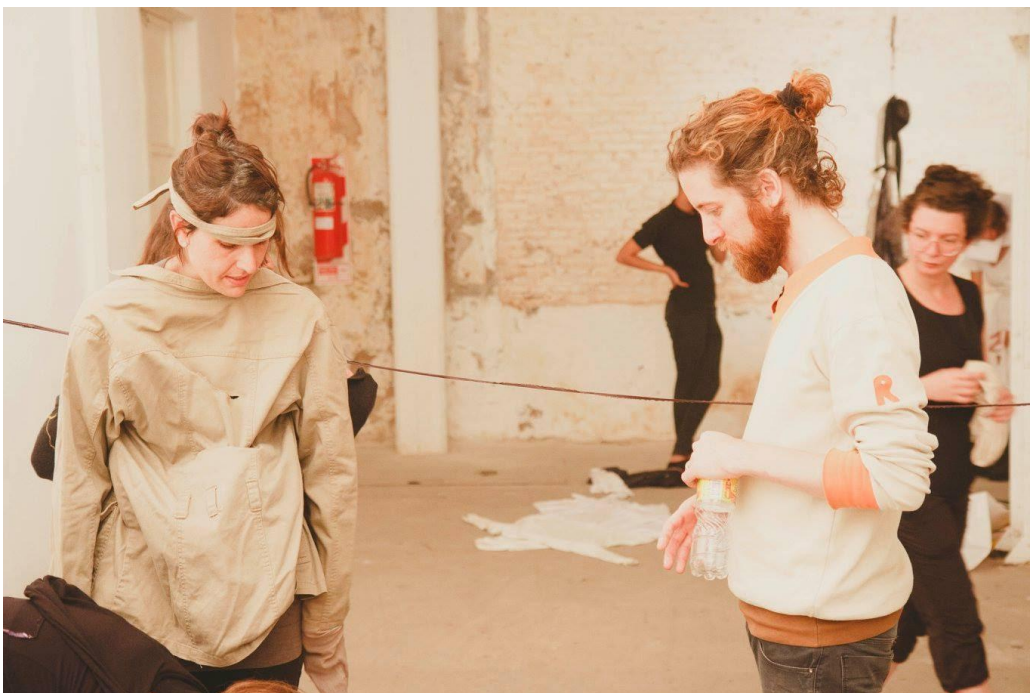


Fig.6. Seminario *Tighra*. 2017. Registro fotográfico

Lo mencionado anteriormente sobre hacer foco en la experiencia sensorial tuvo que ver primeramente con disponer el cuerpo a una acción consignada y/o ejercicios dados con determinados propósitos que si bien no partían de un objetivo preciso, habilitó a pensar en diversos paradigmas de la corporalidad.

Justamente uno de los ejes principales de esta investigación tiene que ver con valorar la experiencia sensorial y perceptual del cuerpo dispuesto en la “escena” y en la “acción”, o dicho de otro modo, poder reconocer aquella experiencia que llamo “estado presente” como un “contenido” o “pieza necesaria” para posteriormente lograr la construcción de “algo”, sea el encuentro con un material, un objeto artístico, un espacio, y/o una persona.

El Seminario se desarrolló en dos días continuados (ver ANEXO), una de las primeras actividades que me interesa referenciar consistía en elegir una prenda de forma “espontánea” que junto a otras muchas prendas formaban una gran montaña en el piso de donde había que tomarlas (de a una) para observar, recorrerla y volver a dejarla rápidamente. Esta acción se repitió sucesivamente no con la intención de reconocer su uso convencional, sino para alcanzar otro grado de captación mediante la exploración sensitiva.

La primera pauta que propuso *Alejandra* tenía que ver con reconocer y explorar cada prenda por sus bordes, sus límites, su materialidad y textura e indagar sus cualidades provistas desde el cuerpo sin tener en cuenta el uso para la que fue creada.

Dicha exploración logró una apertura de percepción física y sensitiva, que dispuso el cuerpo a un nuevo diálogo entre el material y sus particularidades, como así también al reconocimiento del entorno en el que estos movimientos se sucedían. Para continuar con dicho ejercicio había que componer en tres actos una secuencia de movimientos y/o desplazamiento en el espacio, valiéndonos de aquel “registro corporal” que cada una de esas prendas nos había proporcionado.

Y es aquí donde quisiera retomar lo expuesto anteriormente de la Performance “Todos tus vestidos”, en cuanto a la exploración con una materialidad, que permite construir partiendo de una experiencia “presente”, una herramienta que se nos revela como un potencial dispositivo artístico en devenir.



Fig.7. Seminario Thigra. 2017. Registro fotográfico.

Entonces es en este modo de producir que podemos revalorizar los “estados intermedios”, es decir concederle un valor aún mayor a los procesos para alcanzar nuestro “hacer artístico”.

Atravesar estas ejercitaciones como procesos de construcción desde un estado de exploración a cada instante, una “introspección” para llegar a un lenguaje auténtico ligado a una emoción interna. De este modo el propio cuerpo atraviesa una experiencia más intimista y legítima, que podría llegar a traducirse en una nueva significación para el autoconocimiento donde de alguna manera se expone también una experiencia colectiva.

Aquel “estado intermedio” donde el cuerpo se habilita a un espacio-tiempo de intercambio con el entorno y que permite atravesar -al cuerpo- con una experiencia sensoperceptiva única e irrepetible, podría ser lo que nos suceda al vivenciar estos ejercicios, como así también lo podría ser el accionar una Performance con un público expectante.

*La obra tiene vida propia: lo sabemos porque así vivimos la obra de los otros,*

*pero desprendernos de la nuestra es un trabajo aparte.*

*Soy yo y no soy yo, la sigo y me sigue.*

*Aisenberg (2018)*

#### 4. Algo se desprende: Vinculaciones entre el cuerpo que crea y el objeto artístico.

Una de las primeras palabras que surgió al momento de comenzar este desarrollo de investigación y búsqueda por diversas prácticas artísticas, fue la palabra “desprender”, en casi todos sus sentidos posibles, “separar, desunir, desatar lo que estaba fijo”, “echar de sí alguna cosa”, “esparcir”, “separarse”, “renunciar a ello”.

Con una acción se puede generar un desprendimiento, pero ¿qué parte de uno puede llegar a desprenderse? Y en ese desprendimiento, ¿Qué es lo que realmente queda al descubierto? ¿Es un acto de arrojo, de expulsión desprenderse de algo? Esto sin duda interpela a mi propia práctica artística y comienza a generar otros interrogantes: ¿Qué cosas se pierden para siempre y cuáles se transforman en otras en el acto de “desprender”?

Por un lado, pensé en algunas de mis propias ideas sobre lo que implica producir y cuánto de mí misma se ve reflejado en el hecho artístico. Este pensamiento, paradójicamente implica el esfuerzo de no involucrar mi propia experiencia sino más bien construir una ficción, aún con la certeza de que es imposible despegar la pulsión artística de su propio creador.

Explorar la relación que existe entre un objeto artístico y el cuerpo que lo produce o crea, lleva a detenerme a repensar algunos aspectos que llaman mi atención sobre ese vínculo.

¿Cómo podría traducir ese estado creador? ¿Qué se pone en juego durante este proceso?

Por ejemplo, cuando creamos una “pieza artística”, surge cierta energía que ejercemos sobre esa materia. Ese movimiento y/o transformación es inaugural, inicia un estado nuevo y, por lo tanto, disparador de sentidos diferentes. Cada uno de los participantes de ese proceso, materia, sujeto, herramientas, abandonan lo que eran y funcionan de otro modo mientras dure el acto de creación.

Una metáfora que podría utilizarse para representar estas mutaciones es la de la *crisálida*, que es algo latente mientras dura su estado pero esa latencia existe en función de lo que aparecerá después: la mariposa. Podría hablarse de

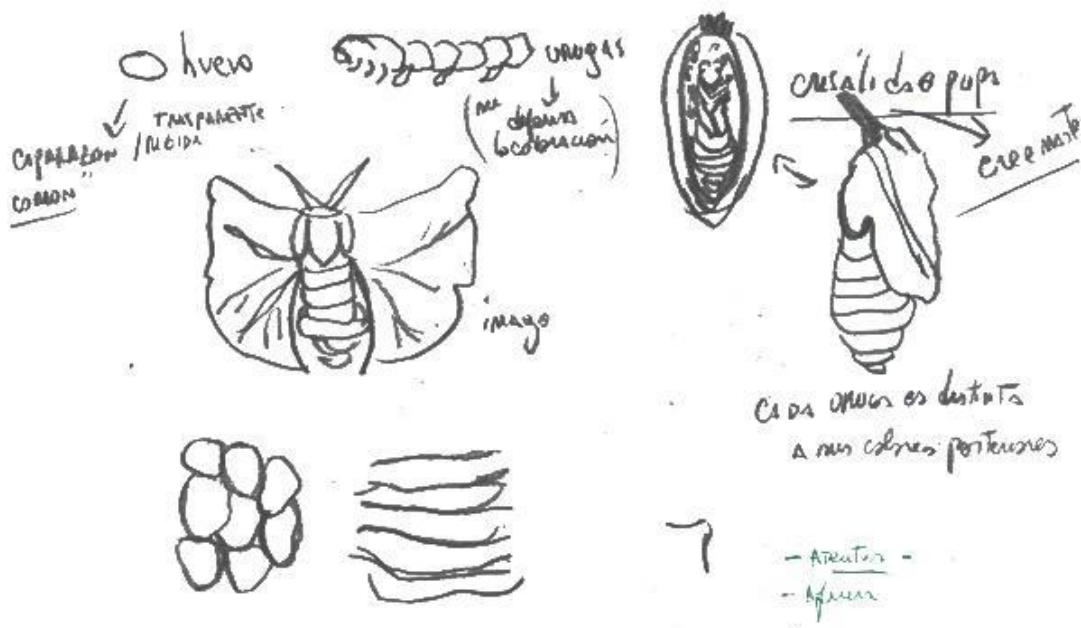


Fig.8 Forma orgánica crisálida. 2019. Dibujo grafito.

estados en suspensión, diferentes por dentro y por fuera, “en espera”, pero actuando, vivo, sugerente e imprevisible.

Este estado crisálida se complejiza más al preguntarme cuál es el vínculo entre ese objeto “artístico” –que se parece a un ropaje o a una vestimenta- y el cuerpo que lo contiene o lo transporta. Este acto de “vestir” o “contener” se ve reflejado por Alejandra Mizrahi en el registro fotográfico de las acciones “*Todos tus vestidos*” mencionado anteriormente, donde la artista se cubre y desprende de muchas maneras de los elementos que la cubren. Cada secuencia es diferente y obtura la visibilidad de distintas partes del cuerpo a la vez que abre una promesa de desprendimiento.

Me pregunto, entonces ¿Cómo pasar de un estadio a otro sin perder ninguna de las partes? Intuyo que una parte vital de una misma se va con esa pieza y su materialidad.

Siguiendo esta línea, me propuse precisar ese desprendimiento a partir de la idea de que la pieza artística se comporta también como un desprendimiento del cuerpo-materia.

Este desprendimiento puede pensarse también como un cambio de piel, una membrana, una superficie laminar y/o orgánica. En este caso, también se asume una mutación, un tiempo de fragilidad, un descubrir y acostumbrarse a otras texturas, una nueva apariencia y, tal vez, a otro modo de desplazamiento en el tiempo y el espacio.

Para significar entonces de otro modo, aquel vínculo posible entre el acto de creación y el proceso de desprendimiento del que hablo, en donde se involucra

al cuerpo-materia, Aisenberg nos interpela con su postulado de que el artista “crea en estado de beso”:

(...) Hay un momento donde la fusión con el objeto es tal que no habilita a la interferencia posible, no hay doble sentido, no hay nada más que el acto mismo”.

Aisenberg, (2018: 27)

Entonces pensando en esta “fusión” de la cual nos habla Aisenberg ¿Podemos ser cuerpo- materia- objeto para luego tomar distancia? La distancia entre el objeto desprendido y la “pulsión” del beso construyen un instante que se corporiza solo en el momento en que es percibido. Y que nos demuestran ser dos estados no evitables.

5. COMPONER LA ACCIÓN:

Lo de afuera está adentro, también.



Algunas significaciones y registros en la construcción  
de la pieza performática

*Notas a mí misma*

*-Construir la forma desde lo imprevisible.*

*- Un ritmo es orgánico, no te conviertas en algo rígido y arbitrario.*

*-Comprender que la latencia del objeto puede estar en la fusión y en la distancia.*

*-Que el acto de desprender potencie la interioridad.*

*-Pensar en los espacios intermedios, porque es donde se va a generar la textura.*

*-Trabajar las “formas” que llevan al cuerpo a otro lugar.*

*-¿Cuántas veces se pierde una encontrando algo?*

En este último capítulo -a modo de relato un tanto intimista- quisiera dar cuenta de algunas significaciones que considero relevantes dentro de mi “hacer artístico” para llegar a la producción final.

Así como la idea de “componer una acción” es percibida por mí como una instancia de construcción a partir del encuentro entre un material, un cuerpo, una vestimenta, un sonido y un espacio, siento que también es necesario exponer el vínculo entre mi cuerpo y el objeto artístico al momento de proyectar, componer y llevar adelante la acción.

### **¿Se puede construir la forma desde lo imprevisible?**

En la búsqueda y el encuentro con la materialidad pude reconocer e identificar algunos materiales y/o formas “cargadas” de ciertos sentidos y experiencias preexistentes. Ensayé con la forma del triángulo y con algunas texturas que fueron derivando a la elección de un objeto de uso cotidiano, que resultó el motor de acción para la construcción de nuevos sentidos. Un objeto que se tornó versátil desde su simplicidad y sus posibilidades de construcción y transformación.

### **Trabajar las formas que lleven al cuerpo a otro lugar**

Creo que fue clave para avanzar en la construcción del objeto el encuentro experiencial entre el material elegido y mi propio cuerpo durante las instancias en las que “fui ensayando”. Aquellas “sensaciones” y/o “estados” me dieron diversas respuestas, tanto para pensar cómo continuar la “forma” del objeto,

como así también para generar nuevos interrogantes que me desafiaban a nuevas pruebas de construcción y transformación.

Otro aspecto importante fue poder realizar los registros necesarios de video durante el proceso de construcción, lo que me permitió un lugar de observación diferente en el que pude reconocer -desde otra perspectiva- aquellas experiencias sensorceptivas surgidas.

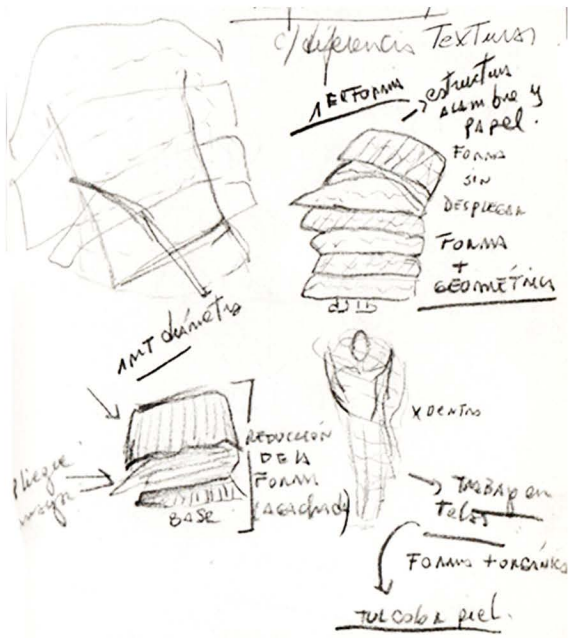
### **Un ritmo orgánico que habilite a una posible transformación**

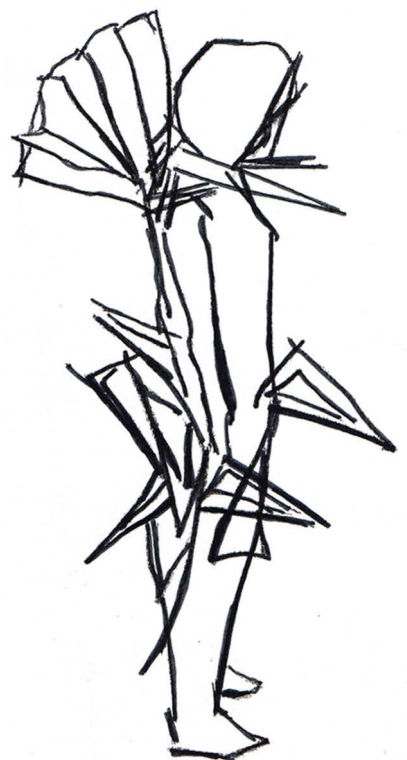
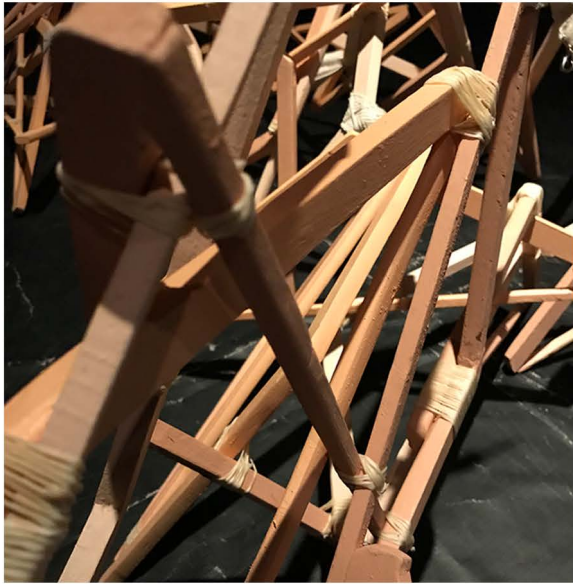
Durante el proceso de construcción fueron surgiendo algunas palabras claves que funcionaron como referencias y/o premisas que guiaron de alguna forma los gestos para llevar adelante la acción performática:

latencia - ritmo - distancia - mutación - extrañeza - transición - quietud, desplazamiento - carga - desprendimiento - transmutación.

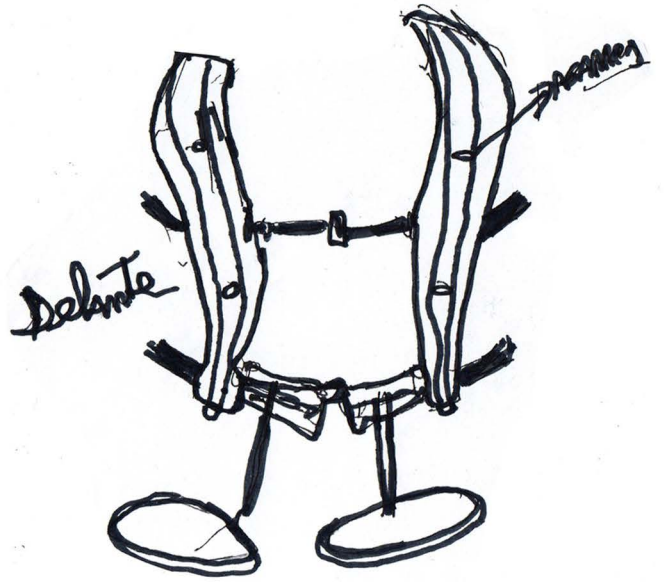
En la acción performática se hacen presente algunos sentidos de estas palabras reveladas como así también las sensaciones y emociones que fueron provocando en mí los distintos momentos de transformación, creación y construcción.

A continuación se expone una selección de imágenes que dan cuenta del proceso de construcción de la acción performática como trayecto final de dicha investigación teórico-práctica.





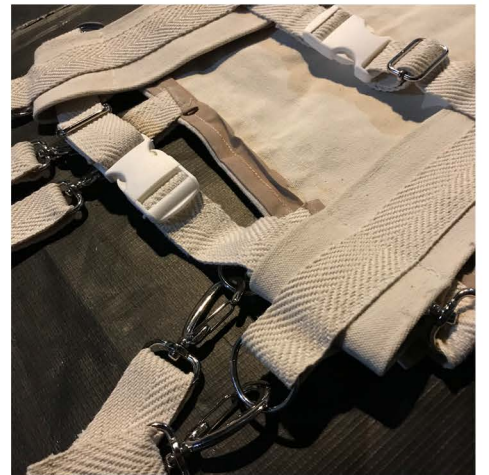
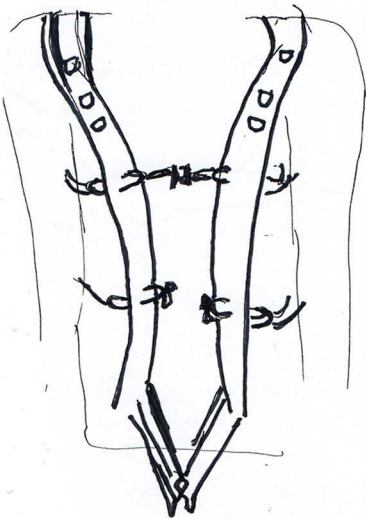


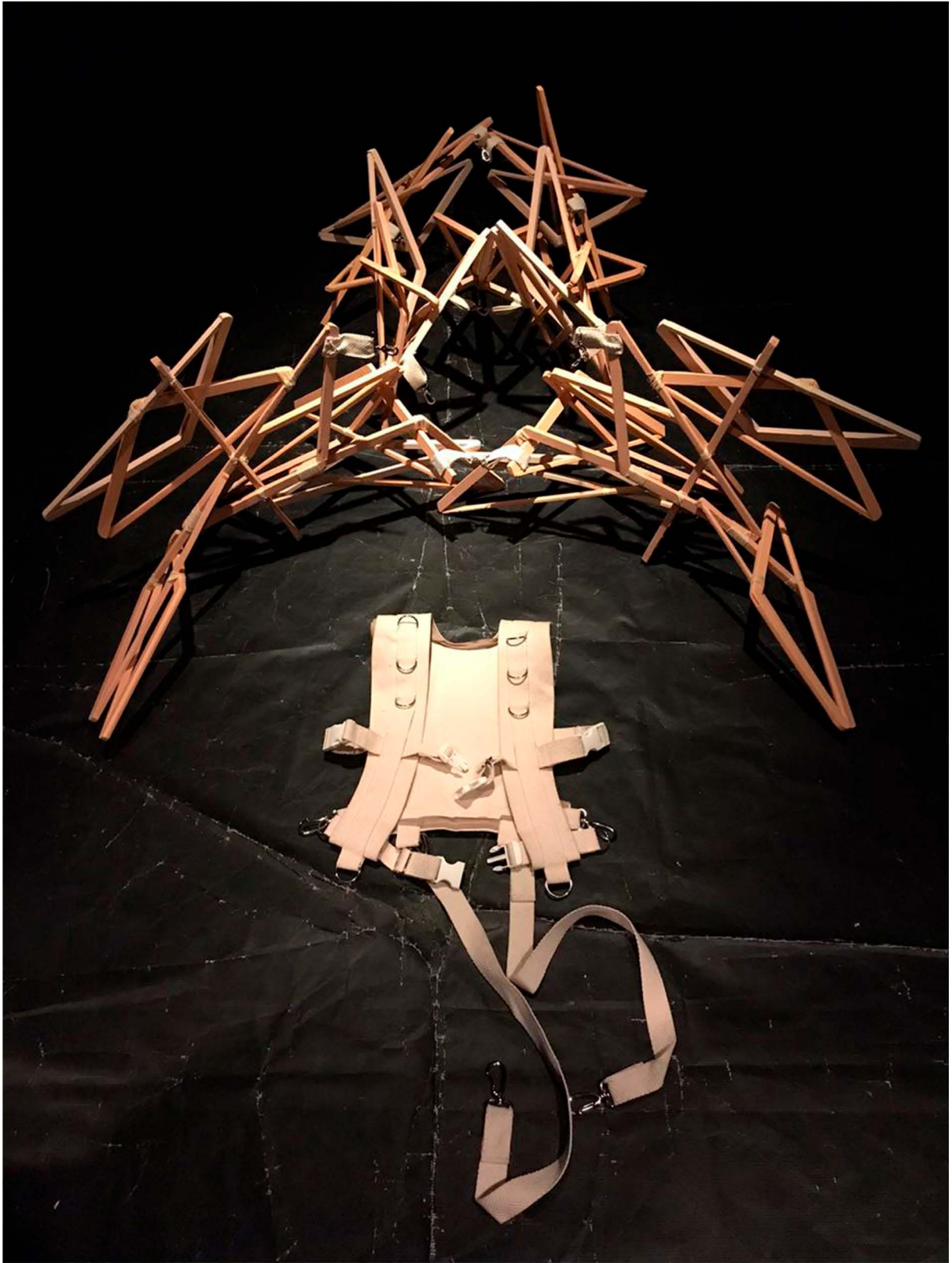


ARNES

(Frente)

Detras





## Conclusión

Este trabajo me permitió concebir mi propio cuerpo como posibilidad para materializar algo, como un reclamo latente y visceral que pide expresarse. Entonces me encontré con la incertidumbre de preguntarme cómo hacer para reconocer dicha experiencia sensible desde un afuera, desde un lugar que me permita observarlo como gesto artístico. Descubrí que a veces la clave es no pretender otorgar tantos sentidos como conceptos posibles sino provocar-se una misma, para hallar-se al fin en un gesto artístico.

Construir y producir una experiencia artística, es hacer “algo” posible: materializar con el cuerpo, componer una acción, crear un objeto, una secuencia, una textura, un movimiento en el espacio, provocando efectos esperados como también fortuitos.

En mi recorrido pude pensar en el arte como espacio en construcción que habilita a nuevos sentidos, desprendiéndome de la idea de que el objeto artístico sea inmutable, perpetuo y terminado. Prefiero pensar que la materialización de ese objeto es la posibilidad de transformar algo allá afuera... es decir donde lo interno se externaliza, se desprende para transformarse con otra mirada y otro presente. Nace, entonces, un nuevo interrogante: ¿Qué muta y qué se transforma a partir de exponerse a esa otra mirada?

En este trabajo traté de rescatar el instante en el que “ese algo” se está gestando, en el que otro/otra se está desprendiendo al tiempo que ya está siendo creación artística. Podría concluir que, si bien ese instante es inasible, contiene todas las posibilidades y los sentidos que tanto buscamos en un acto creador.

Es así como surge en mí la idea de tomar el proceso natural de la *crisálida* como una metáfora, en donde algo se construye de adentro hacia afuera, una estructura que quizá será refugio por un tiempo, pero que luego se pondrá en marcha para mudar a otro estado, dicha transformación podría ser desprenderse de lo que ya no necesita ser habitado.

## Bibliografía

Aisenberg, Diana (2018) *MDA Apuntes para un aprendizaje del arte*. Buenos Aires, Argentina: Ed Adriana Hidalgo.

Aisenberg, Diana. (2004) *Historias del arte. Diccionario de certezas e intuiciones*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Adriana Hidalgo.

Le Breton, David. (2009) *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Nueva visión.

Le Breton, David. (2002) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Nueva visión.

Proa Fundación.(2011) *BOURGEOIS Louise: El Retorno de lo reprimido*. Ed. Buenos Aires, Argentina: Fundación Proa.

### **Páginas Web:**

Mizrahi, Alejandra en <http://alejandramizrahi.com/>

## ANEXO

Entrevista a Chivi Amoy

Co- directora de *Thigra*

Archivo Febrero 2020

¿Cómo empieza tu proceso de pensar la obra? ¿Y qué lugar fue ocupando el cuerpo?

- Creo que mi trabajo siempre estuvo vinculado a una emanación de un deseo, de una necesidad. Hay algo de la necesidad que a veces me cuesta mucho traducir o explicar, y posiblemente tenga que ver con que las necesidades, por lo menos en mí, se constituyen como estadios corpóreos que atravieso en diferentes variantes. Pensaba en esto y me pongo a buscar sobre la palabra necesidad, y sin más su etimología tiene que ver con algo que no para, con algo que es inevitable. Creo que así imagino mi necesidad, un poco corrida de la sola idea de ausencia de algo, sino como ese algo que debe ser, deber ser y es irrefrenable de que se produzca. Me escucho a mí misma mientras pienso estas cosas y todo me lleva a mi naturaleza de signo agua en que las cosas suceden o te invaden como tsunamis. No es algo controlable y de hecho me considero demasiado emocional, lo cual a veces es un incordio para finalizar procesos o darle cierre a las cosas. No estoy renegando de eso, simplemente lo expongo y me contradigo a mí misma porque es mi modo de hacer. Para pensar un poco en el proceso de aparición de lo que considero mi producción artística diría que

la corporalidad para mí constituyó un modo de autoconocimiento que me ayudó a autosanarme y a descubrir facetas de mi persona que quizás no las estaba viendo. Cuando digo corporalidad hablo de primeros acercamientos a la danza, a la expresión corporal, a la improvisación, etc. Justamente desde mi recorrido por la facultad sentí mucho vacío en relación a esos intereses, sentía una escisión muy dura de los procesos artísticos y de los procesos corporales, y posiblemente en ese momento no me daba cuenta que hoy estoy segura de que todos necesitamos un ejercicio de la corporalidad para aprender, sea lo que sea que aprendamos. Yo no sé si buscaba ejercicios o qué, pero encontré formas de pensar y de accionar que surgieron desde la exploración corporal y no desde el mero machacarme y pensar. Actualmente trabajo en poner de manifiesto muchas de estas cosas que ya se han dicho pero no todos acceden o tienen interés en transformar. La corporalidad es quien contribuye a los procesos mentales y no la mente la que se hace solo mente. No me voy a explayar en esto, pero me resulta muy importante demarcar que a medida que me iba haciendo consciente de esto, y sin necesariamente haber leído teoría en ese momento, a medida que eso iba pasando iba adquiriendo poder en el cuerpo y el poder en el cuerpo es una de las mayores herramientas para activar cuerpos dóciles y organizados en pro de lo que hay que hacer o debería hacerse. La docilidad de los cuerpos nunca fue un olvidado de nuestras escuelas o sociedades, sino que por el contrario fue la herramienta más eficaz que utilizaron para escindirnos de nosotros mismos y no tener la posibilidad de conocernos. Entonces por todo eso va lo que hago y mucho más, y si soy bastante amplia en todo lo que deseo y pienso. Para mí la práctica artística es un despertador de mi propia vida porque yo aprendí a conocerme a través del hacer, y lo que hago

nace de mi propia historia, de procesos que me di cuenta que no sanaban meramente yendo a una psicóloga, deprimiéndome o haciendo lo que todo el mundo me decía que debía hacer para sanarme (en realidad nunca hablan de sanación otros, sino de estar bien). Me di cuenta justamente, y no hace tanto, que casi todo lo que hacía me obligaba a mirar las partes más horribles de mis propios traumas y enfrentármelos con otras personas, digo con otras y no ante otras porque estoy convencida de que las personas juegan papeles energéticamente importantes en esos procesos, tanto para mí como para la relectura de sus propias vidas. En fin, creo que me extendí un poco, pero quería decir que mis procesos surgen de mis propias experiencias de vida, de realidades que veo, de situaciones injustas, de situaciones que posiblemente intente asimilarlas, vivirlas desde mi propia corporalidad. Y sí, mi cuerpo fue mutando desde ser quizás sujeto de mi propia obra, justamente lo sujeto aún sigue atado a algo, a estructuras, hasta esto que siento soy hoy y que es precisamente la posibilidad de reinventarme todas las veces que quiera, como quiera, como pueda y como necesite. Desde el musculo, desde el nervio, desde mi propia percepción, desde todo lo soy yo cuerpo y puedo transcribir a la forma que más me guste, a la que menos me duela y a la que más me sane y haga feliz.



2- ¿Sentís o pensas que la performance te habilita un estado sensoperceptivo más “profundo” que te permite encontrar nuevas herramientas?

- Uf. No sé si esto ya lo conteste antes jajaj Creo que la performance me permite ser lo que quiera sin límite de nada y eso me parece increíble. Decimos que en otras disciplinas (si es que aún podemos seguir hablando de esto) no hay límite, pero creo que el campo del arte en general trabaja en una construcción de modos de hacer que eventualmente me aburren un poco, y la performance es lugar que dejaron para que todo eso que no se sabe que es pueda ser. Ojo, no digo que esto sea siempre bueno, porque hay performers batiendo dos frutas e instalando un modo de hacer performance como si para hacer performance se precisara una receta. Y justamente hoy que la reivindicación, en cierta parte, de la performance viene de la mano de esa parafernalia y espectacularización del hacer y los cuerpos, justamente ahí más sigo sosteniendo mi hacer como mínimo, interno, cariñoso y transformador. Entonces, creo que la performance me invita a pensarme en el aquí, ahora, en contexto, en relación a otrxs y con otrxs; creo que la performance me acerca más a mí en la medida que más me acerca a otrxs, porque justamente mi trabajo está virando mucho a ese lugar donde yo no soy sin un otrx, y no solo mi trabajo, sino mi propia vida. Estoy bastante convencida de que vivimos en sociedades que se ofuscan por tapan los dolores con todo lo que puedas imaginar (objetos, acciones, accesorios, caretas) y cuando no es así buscan dar lugares lamentables al dolor, lamentables para que el otrx se convierta en víctima y vos en salvador, o no sé qué flashean. Pero si de algo me doy cuenta es que tenemos una relación de negación muy grande con los dolores individuales y los colectivos y que casi siempre se ubican en esos dos extremos, y que cuando no es así es un poco difícil de entender o es juzgado.

Creo que nos obligan a sanar de manera individual cuando nos constituimos como entramados de seres y que la historia de los pueblos ancestrales lo demuestra bastante, y lo sigue demostrando. Uno sana con otrx, y precisamos amigarnos con los procesos no tan bonitos de la vida y empezar a verlos como bonitos, empezar a encontrarles la fiesta, el compartir, el ir compartiendo con otrxs cosas que nos pasan a todos. El capitalismo, bien ya dice Federici, se empecino en separarnos y volvernos egoístas y miedosos ante nuestro entorno. Justamente este creo que es una vuelta y un legado hermoso que trae el feminismo, el volver a sentirnos como comunidad y dejar de pensar que yo sola haciendo arte voy a cambiar el mundo, porque eso no va a pasar y simplemente nos van a seguir aislando más. Que justo pensar en esto ahora y que por las ramas que me voy jajaja Claro que sí entonces la performance, o más que la performance la vida y el recorrido por este hacer, me dieron muchas herramientas sociales, personales, críticas, actitudinales y vinculares para hacer mientras voy siendo. Que es algo que me recuerde a unas palabras de Esther Ferrer donde ella dice que no le importa si hace arte o no, que hace lo que necesita. Y creo que la necesidad es deseo, y el deseo es vida. ¡Así que aquí estamos!