

2022

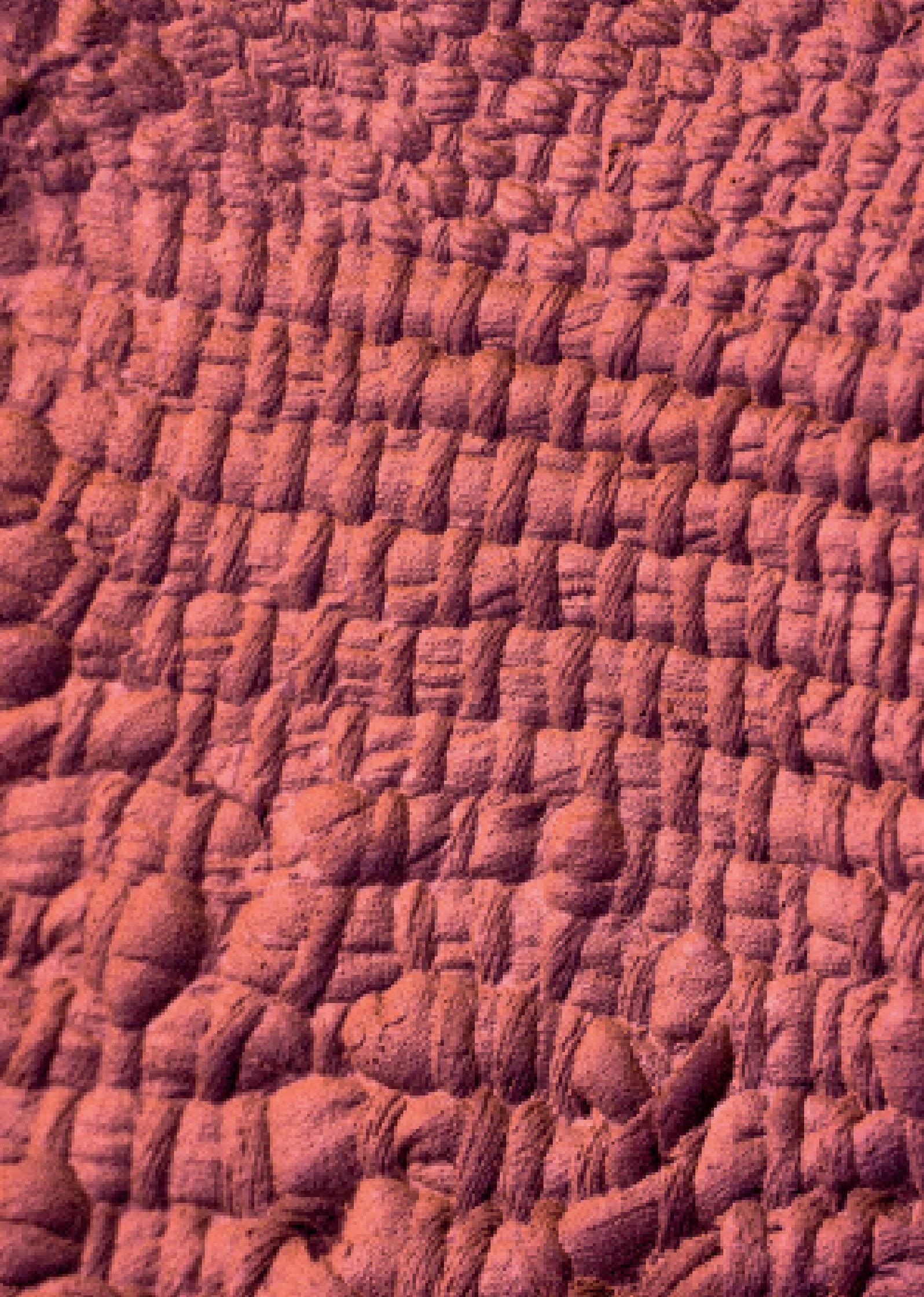
NUDOBLANDO

TRABAJO FINAL DE GRADO
Prados Maica & Sciretta Ayelén

Directora: Sofía Menoyo



Universidad
Nacional
de Córdoba



I N D I C E

| | |
|--|----|
| Introducción | 5 |
| 1. Orientarse en un terreno desconocido | 7 |
| 2. ¿Por qué arte colectivo? | 9 |
| Hilo y barro | 14 |
| 3. Pensando con las manos | 15 |
| Constelación | 20 |
| 4. Hacia otros modos de hacer | 23 |
| 5. Las etapas | 26 |
| Imaginario | 27 |
| Intercambio & exploración | 30 |
| Ida | 32 |
| Vuelta | 34 |
| Giros | 35 |
| Archivo y montaje | 37 |
| 6. Ensayando desenlaces | 43 |
| Oráculo | 47 |
| Bibliografía | 49 |
| Agradecimientos | 52 |

"Importa qué materias usamos para pensar otras materias; importa qué historias contamos para contar otras historias; importa qué nudos anudan nudos, qué pensamientos piensan pensamientos, qué descripciones describen descripciones, qué lazos enlazan lazos. Importa qué historias crean mundos, qué mundos crean historias."

Donna Haraway (2019)

¿ **C**ómo configurar una práctica artística experimental entre dos? ¿Cómo configurarla desde un ejercicio teórico, político, estético? ¿Cómo localizarla (si tal cosa fuera posible)? ¿Cómo esa práctica podría ser anudada a figuras que la orienten en todo un universo de figuras anudadas? ¿Cómo, con las manos, empujar también el imaginario en común? ¿Cómo dialogar, cuestionar, indagar, acercarse, alejarse, entremezclarse? ¿Cuánta disposición a desbordar, descentrar, perderlo todo? ¿De quién es la obra? ¿A quién le pertenece? Ayelén, Maica. Somos nosotras dos y también otras ¿Cómo entremezclar?

A M y a e i l c é a n

¿Por qué es importante una práctica artística que diversifique, involucre y comprometa actores, materiales, contextos, decisiones?



Introducción

Esta investigación es una propuesta que se piensa en medio de una *zona de conflictos*¹. Pretende ser una crónica de cómo fuimos investigando sobre las prácticas artísticas en simultáneo al despliegue de una práctica artística en particular, como quien balbucea y hace propio un idioma del que está aprendiendo.

A continuación desarrollaremos un espacio de trabajo colectivo y experimental que formará parte del cierre de un ciclo institucional en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

1 Es con este término que la autora Nelly Richard (2014) se refiere a los aportes de las teorías críticas que habrían permitido desobedecer las jerarquías absolutas de lo fundante, lo único y lo verdadero de aquello considerado arte. Esta, según Richard, es una época en la que el arte se reformula bajo múltiples conflictos de autoridades culturales.

¿De quién es la obra? ¿A quién le pertenece?

1

Orientarse en un terreno desconocido

Los conceptos no son una cosa dada en el mundo, no aparecen frente a nosotros como bloques capaces de ser acariciados. Se tratan de construcciones devenidas en el tiempo.

Habiendo reconocido esto, nuestra inquietud a la hora de iniciar esta investigación fue cómo nombrar las cosas que íbamos haciendo de a dos. Lo siguiente fue desarmar un enredo, una masa informe, desarmar en partes mínimas, casi elementales que nos permitieran dar cuenta de la articulación del sistema de significados que funciona y cuál otro quisiéramos hacer funcionar. Dar cuenta de cómo pensamos los procesos artísticos para encontrar posiciones comunes y construir discursos dialógicos.

Diversificamos las prácticas de cada una. Inauguramos en simultáneo un territorio desconocido y un proceso de trabajo donde se construiría un tipo particular de conocimiento. Siguiendo la idea de Romano (2017), en sus palabras: “el proceso de investigación, en tanto oficio desplegado, es el lugar concreto donde se construye el conocimiento artístico y no una instancia previa”.

En el primer acto para construir mundo en común, estuvimos disponibles a la manifestación de cosas no enmarcadas en calendario alguno. El acto siguiente fue almacenar esas cosas. Para finalmente, cuestionar el almacenamiento, como una coreografía que

va desalineando sus movimientos para extender el espacio donde se desenvuelve.

La inquietud nos lanza a tomar posición en un terreno desconocido. El sentido de orientación aparece en la conjunción de singularidades y pluralidades, incertidumbre y posibilidad, descanso y tensión. En consecuencia, la práctica individual desborda hacia la práctica colectiva.

Nos guía el desafío que supone una escritura entre dos. Ponernos de acuerdo pone en funcionamiento una metodología de trabajo que se vuelve así, el tema de esta investigación.

2

¿Por qué arte colectivo?¹

La teoría universal dice que el arte es todo conjunto de prácticas que tengan la posibilidad de producir objetos únicos e irrepetibles, que expresen el genio individual. Fundamentalmente, objetos que expresen la capacidad de exhibir la forma estética pura: sin utilidad, sin función. Esta idea de herencia kantiana, hace distinción de artes mayores y artes menores. Unas poseedoras de belleza pura, autónoma y autosuficiente, otras dependientes de valores y condiciones.

El devenir histórico y los estudios críticos² van a desmontar estos rasgos definidos y entenderlos como contingentes del arte occidental moderno. Rasgos cristalizados como arquetipos normativos que terminan encubiertamente por descalificar modelos distintos.

En este sentido, el concepto ilustrado de arte resultaría insuficiente porque es reduccionista: se identifica con un producto histórico determinado. Deja de lado objetos y hechos de la cultura

1 Este apartado se inspira y funciona a modo de resumen del capítulo La cuestión de lo artístico del libro publicado en el año 2014 en *El mito del arte y el mito del pueblo*, del autor Ticio Escobar.

2 Los estudios críticos según la autora Nelly Richard (2014) hacen referencia a los estudios feministas, decolonialistas, etc. que sirven a la elaboración de un pensamiento latinoamericano pero, ya no en términos centro/periferia como localizaciones fijas y opuestas sino, en términos de hibridez transcultural, postcapitalista, postestructuralista, etc.

popular³ que, por haber sido creados en otras condiciones, tienen cualidades y posibilidades diferentes.

En las culturas populares, el sentido estético (lo formal, perceptible, material) y el nivel poético (la posibilidad de expandir los sentidos de lo real) se confunden.

La función estética sirve de aglutinante de las otras: religiosas, sociales, lúdicas, etc. Los objetos y el cuerpo ingresan en un nivel ritual que sintetiza la experiencia colectiva, aunque la elabora y transforma continuamente. Se trata de modelos culturales que se auto representan enteros y con mecanismos míticos para procesar contradicciones internas. Ante la dificultad del pensamiento dualista occidental (que atribuye autonomía estética a sus propias prácticas artísticas) de comprender otras expresiones artísticas, Escobar (2014) recurre a las teorías del relativismo y la semiótica⁴. Argumenta de esta forma que, otras configuraciones de lo artístico, son también artísticas.

De esta forma, Escobar (2014) da vuelta el tablero e interpreta lo puro y autónomo del arte moderno también como mitos. Afirma que en los espacios expositivos los objetos son desritualizados para subrayar su valor exhibitivo (la mera contemplación artística). Se sacrifica el uso social y se promueve la apropiación privada del objeto devenido mercancía.

3 Para más referencia sobre la cultura popular, ver: Escobar, Ticio. (2014), Capítulo II: la cuestión de lo popular, *El mito del arte y el mito del pueblo*. Ed. Ariel.

4 El autor recurre al relativismo cultural como figura que permitiría considerar fenómenos que, si bien en su origen no eran artísticos, una lectura diferente realizada desde convenciones extrañas puede producir su artísticidad. También recurre al aporte de la teoría semiótica que recuerda la arbitrariedad de la lectura artística y la importancia del contexto y el concepto en la definición del nivel poético del signo. Lo artístico entonces, no depende del objeto en sí, sino de las ubicaciones que se le otorga en determinadas situaciones socioculturales.

Concluye en la idea de que el arte no es inútil y, que si el arte fuera realmente una finalidad sin fin, tendríamos que negar al arte todo significado. Por lo que el sentido de este relato institucional, es construir hegemonía para preservar la exclusividad de su terreno.

En los conceptos de la “teoría universal” habrá entonces categorías gestadas en otras historias que no encastran y deban ser adaptadas. El autor desarrolla la importancia de proponer otros conceptos capaces de asumir realidades no circunscritas al modelo dicotómico de la modernidad. Conceptos que permitan incluir la diferencia e imaginar colectividades más complejas. El término arte popular resultaría pertinente para nombrar un conjunto de formas que producen comunidades subalternas buscando replantear sus mundos y, así lo diría Escobar (2014):

“(...) como cualquier forma de arte, es el resultado de una determinada manipulación de formas sensibles que, al encarar lo real, promueve una comprensión más intensa de éste y revela accesos secretos propios, sólo comprensibles de manera imaginaria. Y, por eso, debe refutarse el mito que pretende que determinados rasgos históricos se vuelvan verdades eternas. En cuanto ciertas notas coyunturales de la creación moderna dejen de ser entendidas como arquetipos metafísicos y esgrimidas como modelos normativos universales, se estará consolidando el reconocimiento de la diferencia cultural.”

En resumen, el arte popular, no puede separarse de eventos, rituales, mitos, usos de los que participa y pertenece. Lo artístico no responde a una subjetividad pura, es parte de una experiencia colectiva.

Esta teoría nos guía hacia una práctica artística colectiva porque asumimos que nunca trabajamos solas/os, aún cuando trabajamos solas/os. Siempre hay alguien que nos da nombre, siempre hay un suelo que nos da soporte. Trabajar de forma colectiva es perseguir deseos compartidos, aunque no sea transparente aquello que se desea y aquello que se comparte. Dialogar es ir haciendo marcas, entonces, para orientarse, para aproximarse, para tramar, para ficcionar, para decir algo que no pretende ser ni único ni absoluto.

Finalmente: ¿Por qué arte colectivo? Porque el desarrollo de una producción colectiva, representa cuestionar conceptos de autoridad y autoría individual "tan preciados por el mundo del arte" (Escobar, 2014) y también como diría Menoyo (2017):

"Si hay un trabajo colectivo, hay otra forma de construcción diferente a la de los métodos colaborativos a los que refiere el arte activista. No hay colaboradoras o colaboradores, hay pares iguales. Hay aliados y aliadas. Hay trabajo en red, donde cada sujeto construye un nodo entre los que traman vínculos, alianzas y con las cuales se articula, en busca de un objetivo determinado consensuado."

Hay artistas, hay espacios expositivos que resguardan objetos artísticos, hay registros simbólicos e imaginarios, hay discursos históricos y ficciones, hay territorios, hay materiales y economías en juego. Hay múltiples elementos que señalan la importancia de muchos eventos artísticos y culturales. Cada uno de ellos forman parte de una experiencia colectiva que es construida y reconstruida continuamente.



Hilo y barro

El barro es el inicio sin forma, lo húmedo donde se gesta vida; la masa abundante en minerales que se cuece al fuego, se vuelve piedra y se vuelve eterna. Lo fresco se vuelve estructura.

La acción de tejer supone una tensión en el cuerpo, una insistencia que va configurando el espacio: la mirada se fija, las muñecas envuelven y se tuercen, se enredan los dedos con las hebras. La repetición bordea el agobio y el impulso, la incomodidad y la contemplación, el cansancio y la fascinación. Nos dispone a percibir lo real del tiempo: su lentitud, su densidad.

Manipular el barro requiere de un espacio donde puedan manifestarse ciertos movimientos dancísticos: esquivar el polvo, golpear la masa chorreante, cuidar las formas frágiles al secarse. Se trata de un lenguaje de hacer y esperar que el material responda al gesto.

Tejer es poner en funcionamiento lenguajes, memorias, ritmos, tramas y colores.

Tejer es la acción de reunir y atravesar superficies, es la acción de convertir una maraña de hilos en una trama ordenada; el tejido son las marcas de los nudos, las pausas y el fin.

Tejido y cerámica son técnicas que nos comunican con una antigüedad, con nuestra historia, con lo que somos. Tejemos, amasamos también, con todas esas que estuvieron en los mismos, distintos, iguales, parecidos, diversos lugares. Como si hubiera información codificada en el gesto corporal que implica replicar una técnica.

3

Pensando con las manos¹

Donna Haraway (2019) define la práctica del tejido² no como secular ni religiosa, sino como sensible. La define como una configuración de mundos situada que es continua, ni tradicional ni moderna. Define el tejer como una actividad cosmológica, matemática y creativa. Como una configuración de mundos relacional con fibras humanas y no humanas, seres humanos y no humanos, plantas, suelos, aguas. En palabras de Haraway (2019): “la continuidad de estos parentescos es fundamental para cuidar el territorio, para la justicia medioambiental, para fortalecer ecosistemas para humanos y no humanos”.

Para esta autora, este tipo de prácticas pueden estar del lado de la continuidad, es decir: “nutrir, inventar, descubrir o improvisar de alguna manera formas de vivir y morir bien de manera recíproca en los tejidos de una tierra cuya misma habitabilidad está amenazada” (Haraway, 2019).

1 Para este apartado, trabajamos con tres textos: Haraway, Donna. (2019), *Seguir con el problema*; Mizrahi, Alejandra. (2019), *El textil como sistema de pensamiento* y Mizrahi, Alejandra. (2015), *La randa entre la artesanía y el diseño: ensayando modelos de trabajo colaborativo*.

2 Esta definición que sigue a continuación son notas que tomamos del capítulo *Simpoiesis* (Haraway, 2019) que nos resultaron pertinentes a la idea que queremos desarrollar en este trabajo. La autora analiza y se refiere en específico a dos casos: el tejido navajo de tejedoras de Black Mesa Water Coalition y los tejidos de croché de un proyecto colaborativo denominado Arrecife Coralino de Croché de la colección del Instituto para la figuración IFF (2005).

La práctica de tejido (y podríamos extenderlo a cualquier tipo de práctica, en este caso a la de cerámica) tiene la potencialidad de volverse un proceso exploratorio con finales abiertos. Puede volverse un espacio de improvisación y compromiso comunitario donde se juegan redes de activismo, arte y ciencia (y cuanta más disciplina entre en juego en cada práctica particular). Quienes tejen, tejen vínculos psicológicos, materiales y sociales, esto puede volverla una *práctica de cuidados*³, una práctica de reconocimiento y transformación.

Otra autora que se ha dedicado a investigar sobre prácticas textiles en nuestro país⁴, es Alejandra Mizrahi (2015). Las describe como un sistema de pensamiento porque hay presentes un conjunto de reglas, principios y medidas que tienen relación entre sí. También las piensa como lenguajes performativos porque se construyen a través de la reiteración de elementos y expresan una manera de ver el mundo, dirá Mizrahi (2015): “Los tejidos se erigen como sistemas que piensan con las manos sus contextos, sus historias, sus genealogías, repitiendo un gesto que nunca es el mismo”. La repetición del gesto depende de un cuerpo que lo construya. Esto es para Mizrahi, la dimensión performativa y la que testimonia el tiempo de producción.

Los objetos son reflejo de lo que se encuentra en el territorio, construyen una identidad territorial en tanto necesidad (función, uso) y disponibilidad (la materia prima).

3 Para Haraway (2019) las prácticas de cuidado son una evocación y una práctica de devenir-con responsabilidad. Los cuidados pueden darse en “una intimidad sin proximidad” por ejemplo, puede haber intimidad a través de las historias, los relatos, las ficciones.

4 En este caso las reflexiones que Mizrahi (2015) hace son a partir de un proyecto que desarrolla con randeras tucumanas.

Las prácticas articulan imaginarios y territorios, animales, personas, objetos, materiales, símbolos, lenguajes, tiempos, historias. Tanto en tejido como en cerámica se ha construido una memoria material de objetos a lo largo de la historia. Objetos con diversas funciones esenciales al desarrollo de la vida sedentaria y agrícola, tales como almacenar, contener, transportar, anidar, abrigar.

Tejido y cerámica son técnicas ligadas a cierta tradición de lo artesanal. Son técnicas de construcción y de generación de estructuras. Han dado continuidad a la humanidad desde tiempos remotos. También han servido como datos esenciales para historizar en tanto fueron encontrados como restos en yacimientos arqueológicos⁵.

Tejido y cerámica en este sentido, son prácticas cosmológicas, porque se configuran a través de técnicas y materiales que nos pegotean con otredades significativas. Nos empujan a indagar maneras de involucrarnos que no sean inocentes, siguiendo las inspiraciones de Haraway (2019), maneras sensibles de involucrarnos que movilizen a las partes de maneras impredecibles. Textiles y cerámicas expresan un sistema de pensamiento, un lenguaje performativo porque cuentan cosas, construyen sentido y generan discursos sobre la época y el lugar en que se producen.

5 Ver referencia: Cerámica, en Wikipedia. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Cerámica>





Constelación

Mapa de relaciones que participan en esta investigación activa e indirectamente

Talco_ arcillas_ pigmentos_ minerales_ suelos_
microorganismos_ mezcladoras_ bolsas_ plásticas_ transportes_
ruedas_ baldes_ mesas_ sillas_ estecas_ horno_ eléctrico_ horno_
de_ fuego_ ladrillos_ agujas_ lana_ hilos_ máquinas_ de_ bobinado_
ovejas_ árboles_ leña_ servicio_ de_ carpintería_ agua_ viento_
semillas_ algodón_ máquinas_ de_ hilado_ lienzo_ proveedorxs_
vendedorxs_ distribuidorxs_ servicio_ de_ electricidad_
dinero_ Ayelén_ Maica_ manos_ pies_ ojos_ voces_
conversaciones_ Sofía_ Universidad_ de_ Córdoba_ Sistema_
Guaraní_ preeinscripción_ libretas_ cuadernos_ lapiceras_
lápices_ familias_ animales_ amistades_ otros_ vínculos_
alimentos_ celulares_ líneas_ telefónicas_ aplicaciones_
computadoras_ redes_ códigos_ salas_ virtuales_ fotografías_
programas_ de_ edición_ sala_ de_ taller_ Amerú_ casas_
paredes_ techos_ columnas_ calles_ rutas_ entre_
Córdoba_ capital_ y_ Santiago_ del_ Estero_ La_ Banda_ el_ tiempo_
transcurrido_ en_ los_ años_ 2020_ 2022_ días_ noches_ etcétera.



"Las ciencias y las artes eran particularmente complejas y se las tenía en alta estima y reverencia. Para los jóvenes y los adultos de la mayoría de las especies de las comunidades, el juego y la actitud lúdica era la herramienta más eficaz para crear nuevos patrones de afectividad y de acción, y para diseñar formas inteligentes de enredarse con los otros en situaciones de conflicto y colaboración (...) La práctica de la amistad junto con la del jugar, ritualizadas y celebradas de manera especial, eran los dispositivos más eficaces para establecer relaciones de parentesco."

Donna Haraway¹

1 Del cuento Las historias de Camille: los niños del compost (Haraway, 2019).

4

Hacia otros modos de hacer

Esta investigación comenzó a tomar forma ante la necesidad de configurar la identidad de nuestro diálogo. Al mismo tiempo que la amistad se volvía una correspondencia, un intercambio activo, una actitud lúdica, asumíamos cierta impredecibilidad de lo que intentábamos configurar.

Involucradas con un ejercicio reflexivo y creativo, nos orientamos hacia otros modos de hacer. En consecuencia, desarrollamos una práctica artística con más actores, dejando atrás procesos de trabajo individuales.

¿Cómo configurar una práctica artística entre dos (y más de dos)? es la pregunta medular de esta investigación.

Planteamos la práctica artística como un espacio de exploración, como un espacio de trabajo colectivo. Tomará forma a través de la práctica de técnicas textiles y cerámicas.

La dinámica asumida será ensayar distintos abordajes: lecturas, experimentos, ejercicios, consignas, acuerdos y restricciones. Contrastar posiciones, mover posiciones, mutar hacia otras posiciones, ajustar posiciones, contradecirlas, editarlas, desvanecerlas, estructurarlas, dinamizarlas.

Al mismo tiempo que trabajamos con los materiales, los materiales también trabajan con nosotras. Al enseñarnos técnicas

mutuamente nos dábamos cuenta que enseñarnos no era solo construir materialmente, sino que había otros materiales presentes: simbólicos, culturales, históricos, territoriales, ficcionales. Materiales que nos acompañaban en el anudado de una red de significados, volviendo la práctica una interacción simbiótica.

Decimos entonces, siguiendo las definiciones de Haraway (2019), que nuestra práctica es cosmológica. Incursiona en la potencialidad que tienen este tipo de prácticas para involucrar otredades. Esas articulaciones son significativas, construyen mundo.

A continuación desarrollaremos diferentes etapas a modo de registro de una metodología de trabajo construida de a dos.



5

Las etapas

La metodología de trabajo estará organizada en seis etapas:

- I. Imaginario
- II. Intercambio&Exploración
- III. Ida
- IV. Vuelta
- V. Giros
- VI. Archivo y Montaje

/

Imaginario

En el primerísimo momento de nuestras reuniones, fue un cuento de ficción, *Las historias de Camille: los niños del compost* de la autora Donna Haraway (2019)¹, el que inició este espacio de reflexión colectiva. Otras lecturas y el mismo ejercicio literario, fueron claves para construir diálogos que nos permitieran encaminar la investigación.

Las lecturas se abrieron a interpretaciones y reflexiones, desligadas ya de las referencias. Construimos discursos propios. De estos diálogos armamos un inventario de palabras al que llamamos Imaginario. Se trata de un cuerpo de anotaciones que fueron registro de esas tertulias.

Imaginario es una trama que anuda subjetividades. Es una trama que estará presente en el espacio de trabajo. Es una trama que nos permitirá posteriormente trasladar sentidos en el hacer.

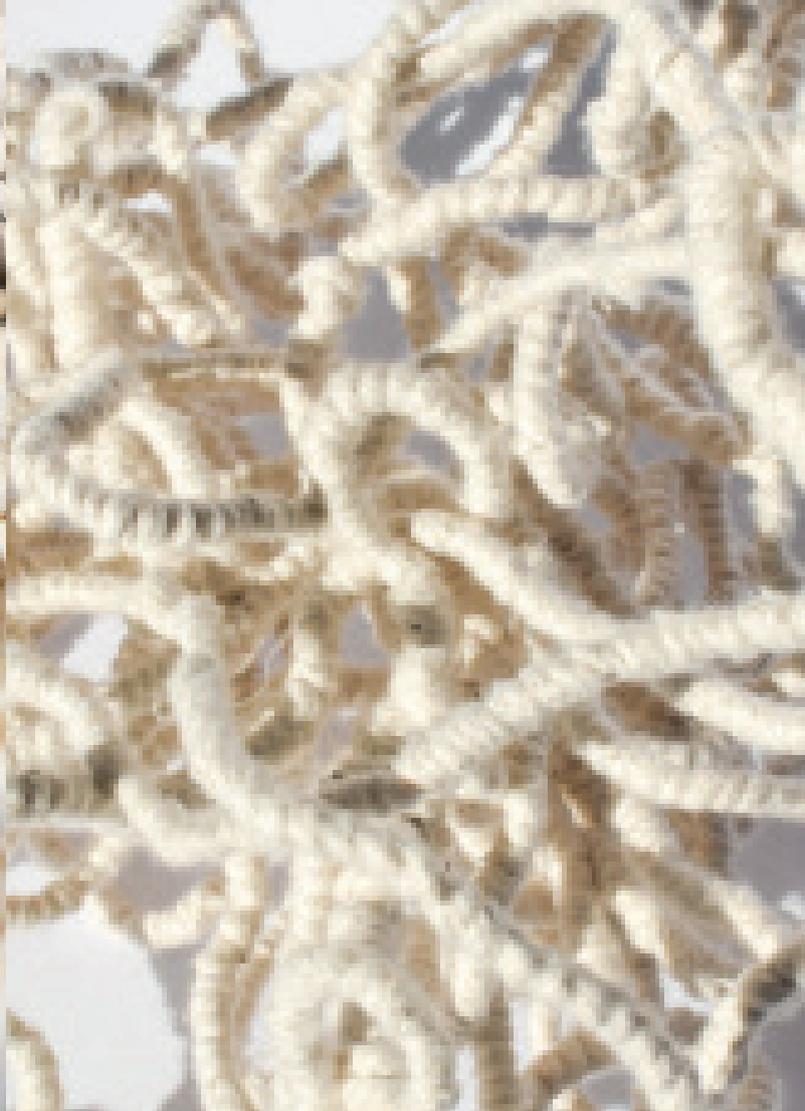
Tanto este apartado Imaginario como el apartado Constelación², son ejercicios poéticos que dan cuenta de una configuración cosmológica: allí nos encontraremos con aquellos que nos enseñaron técnicas artísticas, aquellos que hicieron posibles los materiales, aquellos espacios que dieron contexto a nuestras reuniones, aquellas historias personales que nos sensibilizaron hacia estas técnicas.

1 Este cuento nos acercó algunos conceptos que nos resultaron muy interesantes para ponerlos en juego en nuestra investigación. En primer lugar, la importancia de la ficción como continuidad de historias humanas y no humanas, las relaciones simbióticas (pensadas más allá del reino animal), las prácticas cosmológicas como forma de relacionarse, las prácticas de cuidado, el juego como actividad intelectual y creativa, etc.

2 Ver en página 20.

Red. Tránsito, enlaces, transporte, contención (lo que contiene y lo que ha de ser contenido). Primario, elemental, estructural, modular. Juntura, masa, equilibrio. Soporte, envoltorio. Peine, ábaco, esponja. Barro. Suelo. Ruina. Nube, gota, fresco, crudo, cuenco, canto, rito. Ceremonia, alimento. Choclo, chacra, cancha, carpa, poncho, callampa, papa¹. Raíz, semilla, fragmento. Color, danza, juego. Muerte, misterio, fiesta. Ceniza. Recolección. Vasija y vasija funeraria. Territorio, transición, tradición. Prácticas comunitarias. Compañía. Alquimia. Agua, textura. Redondeado, ahuecado, poroso. Serpiente, abeja, mariposa, polilla. Aire, sueños, noche, red, constelación; intriga, continuación. Patrones y coordenadas astronómicas. Espacio, ubicación, geometría, tecnología. Precariedad, fragilidad, rotura, desarme. Molde. Urdimbre, nudo, conjuro, yute, enredo, estiramiento, paisaje. Adorno, abrigo, contexto. Habitar, construir, entramar, pertenecer. Parentesco. Poder. Fuego. Convivencia. Mundo.

1 Palabras quichuas que narra Carvajal, M. Victoria en una conferencia sobre el Khipu andino, ver referencia en bibliografía.



//

Intercambio & exploración/Tejido & cerámica¹

Nos reunimos en diferentes ocasiones para intercambiar saberes específicos de tejido y de cerámica. Nos enseñamos una a la otra técnicas de tejido y de cerámica: Surullo / Trama/ Embarilado / Agua / Aduja / Plancha / Telar / Peñizco / Aguja / Bordado / Fuego. Con lo aprendido construimos piezas, inaugurando así nuestra práctica

En cuestión de materiales, por un lado para cerámica, preparamos pastas propias de baja temperatura² cocinadas en horno eléctrico. Hicimos pruebas de colores con óxidos metálicos y definimos para el resto del proceso tres: blanca, rojiza y marrón³. Para los acabados preferimos la pieza en bizcocho⁴ y en algunos casos la impermeabilizamos con cera de abeja virgen o cera incolora. Por otro lado, para los textiles seleccionamos fibras vegetales y animales: hilos de bordar, ovillos de lana, cordones, tela de lienzo de algodón y bovinas de totora/trapillo. No hubo deliberación en cuanto a colores, probamos con crudos, blancos, negros y una gama cromática a gusto.

El principal objetivo de esta primera etapa era anclar conocimientos técnicos, por lo que no se definieron tamaños para las piezas.

Dimos por finalizada esta etapa una vez hecha la puesta en común de los resultados, en donde ensayamos relaciones intuitivas y formales entre piezas y piezas.

1 Algunas piezas textiles de esta etapa fueron construidas en el marco de la beca para el módulo Joya/Cestería del Programa de Joyería Contemporánea Textil dictado por Jessica Morillo (2021, Tucumán)

2 Las pastas de baja temperatura son pastas de arcillas que son sometidas a temperaturas de entre 930° y 1100°.

3 Para las pruebas con arcillas coloreadas, usamos: óxido de hierro, manganeso, pigmento amarillo, óxido de cromo y óxido de cobre. Las pastas para las piezas fueron armadas según las siguientes fórmulas: pasta blanca con arcilla Tinkar, talco y chamote; pasta roja (I) con arcilla APM, talco y chamote; pasta roja (II) con óxido de hierro en pasta blanca; pasta marrón con APM, talco, chamote, óxido de manganeso y óxido de hierro.

4 Piezas de monococción.



///

Ida

En esta nueva etapa generamos consignas. La intención era compartir un mismo marco de producción, pero cada una resolvería individualmente la construcción de piezas que respondieran a cada una de las consignas.

Dichas consignas fueron:

A. Construir una pieza tomando referencias de los sentidos poéticos anotados en el Imaginario¹.

B. En una misma pieza combinar técnicas de tejido y cerámica.

C. Pensando en la cerámica como pesada/rígida y del tejido como liviano/flexible, desplazar cualidades materiales para construir una pieza.

Contemplamos y acordamos cualidades de almacenamiento, transportabilidad y movilidad, por lo que resolvimos un tamaño aproximado de 25x25x25 centímetros por cada una de las piezas.

1 Ver página 28.



IV

Vuelta

Una vez producidas las piezas de la Ida y, en una puesta en común, compartimos los conceptos, imaginaciones, sentidos y métodos que guiaron la construcción de estas. Nos develamos el secreto de cómo hicimos las piezas.

A continuación, decidimos intercambiarnos las piezas una a la otra y viceversa, generando inmediatamente una nueva consigna:

A. Seleccionar objetos de la producción de la otra y construir otros nuevos objetos. En esta nueva operación, poner en práctica diferentes modos de comprometerse con la pieza y el proceso de la otra.¹

No se determinaron cambios técnicos en las dimensiones de las piezas ya pautadas anteriormente.

1 Tuvimos como referencia una cita de Michael Baxandall (1989) para pensar formas de acercar los procesos de ambas: *Inspirarse en, acudir a, aprovecharse de, apropiarse de, recurrir a, adaptar, malentender, remitirse a, recoger, tomar, comprometerse con, reaccionar frente a, citar, diferenciarse de, asimilarse a, asimilar, alinearse con, copiar, dirigirse, parafrasear, absorber, hacer una variación sobre, revivir, continuar, remodelar, imitar, emular, travestir, parodiar, extraer de, distorsionar, prestar atención a, resistir, simplificar, reconstruir, elaborar sobre, desarrollar, enfrentarse con, dominar, subvertir, perpetuar, reducir, promover, responder a, transformar, emprender.*

V

Giros

Hasta este momento habíamos construido piezas individualmente en una dinámica colectiva. Estas piezas eran intercambiadas, copiadas, intervenidas, etc.

En esta etapa planeamos nuevos modos de hacer que socavaran aún más los rastros de cada una. Nuestra decisión fue reforzar una actitud que desdibujara los límites de la autoría. Trabajamos a cuatro manos en piezas y dinámicas colectivas, fusionando el hilo y el barro.



Video. Registramos acciones performativas que nos vinculaban en un mismo espacio de trabajo y a través de los materiales. Recopiladas en un único video, presentaremos diversas escenas de procedimientos técnicos desarrollados de a dos.



Quema. Reunión ritual en la que construimos, de manera experimental, piezas con barro e hilo en una suerte de alquimia. En esta ocasión la quema será en horno de leña, aunque los materiales son los mismos que venimos trabajando.

VI

Archivo y montaje

"Cada punto de un rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Esto es completamente diferente del árbol o la raíz, que una vez que establecen un punto, fijan un orden."

Deleuze-Guattari

En esta etapa nos vemos ante la necesidad de ordenar las piezas almacenadas. El criterio para ordenar esta producción seguirá el concepto de archivo que definen los autores Foster (2004)¹ y Giunta (2010)².

El ejercicio archivístico permite asumir ciertas políticas de cómo se configura lo acumulado. Nuestro ejercicio consiste en un ordenamiento temporal del espacio de trabajo: Imaginario, Exploración e intercambio, Ida, Vuelta, Giros³. Son las distintas etapas que marcan el ritmo de la obra y el carácter procesual de ésta. La obra es el espacio de trabajo y la metodología de producción dentro de ese espacio. Todas aquellas piezas producidas son fragmentos y registros de la obra.

No hay establecidas jerarquías, cada etapa tiene su importancia: no hay fragmentos que tengan más carácter de obra que otros. La obra es el conjunto. La obra es colectiva, por esto, el archivo es un ejercicio de horizontalidad en donde no se distinguen huellas individuales.

1 Según Foster (2004) el archivo puede ser encontrado, construido, real, ficticio, público, privado. Puede disponerse a través de yuxtaposiciones, mutaciones, conexiones y desconexiones. Pueden en él, verse tensadas, consideraciones posmodernistas en relación a la originalidad y la autoría. El archivo se caracteriza porque reclama interpretación humana. Propone órdenes de asociación parciales y provisionales sujetas a una elaboración posterior o como indicaciones enigmáticas para escenarios futuros.

2 El archivo en Argentina está ligado a la construcción de una memoria colectiva. Giunta (2010) cuenta la relación entre archivo y eventos históricos.

3 Ver páginas 26-36.

El archivo permite tensiones, asociaciones y potenciales significados. Nos sirve para ordenar los fragmentos de modos no fijos y exploratorios: puede crecer, puede disminuir, puede combinarse, puede haber yuxtaposiciones y conexiones rizomáticas, puede seguir configurándose.

A la hora de montar el archivo, nuestro rol será a la manera de un arqueólogo que tiene la tarea de hacer imaginar cómo se movía un esqueleto antes de ser huesos desarticulados.

El montaje será otra operación, distinta a la voluntad de archivo pero atravesada por su lógica. Consistirá en contar la historia de los objetos acumulados, la reunión de dos mundos: conceptual y material, individual y colectivo, tejido y cerámica.

Usamos el montaje como un método de composición⁴ para ordenar objetos en el espacio a través de distintas operaciones.

Este espacio se tratará del taller Amerú⁵, taller de cerámica donde se realizó parte de nuestro trabajo y será adaptado para esta ocasión. Tiene una dimensión de 12m. x 4m. con vidriera en frente y una iluminación de focos led de luz cálida, colgados del techo a lo largo del local.

El espacio cuenta con dos hornos de cerámica inamovibles que estarán presentes al momento de la inauguración.

Las piezas de nuestra obra serán ordenadas de la siguiente manera: contra la pared derecha ubicaremos en un estante de pino, las piezas de las etapas Ida y Vuelta. Se trata de un mueble de 4m x 1,80m. con 3 estantes abiertos.

Contra la pared izquierda, ubicaremos un estante de 6m. x 0,6m. entre

4 Según Peter Burguer (1974), el montaje se entiende como principio constitutivo o estructurante de la obra. El contenido está fragmentado y su organización es determinada por un objetivo. El orden es construido a partir de fragmentos cuya relación no es clara hasta que se conoce la totalidad de la obra. De esta manera, el lector tendrá que ser activo y generar un posible sentido para la yuxtaposición de escenas o fragmentos sucesivos.

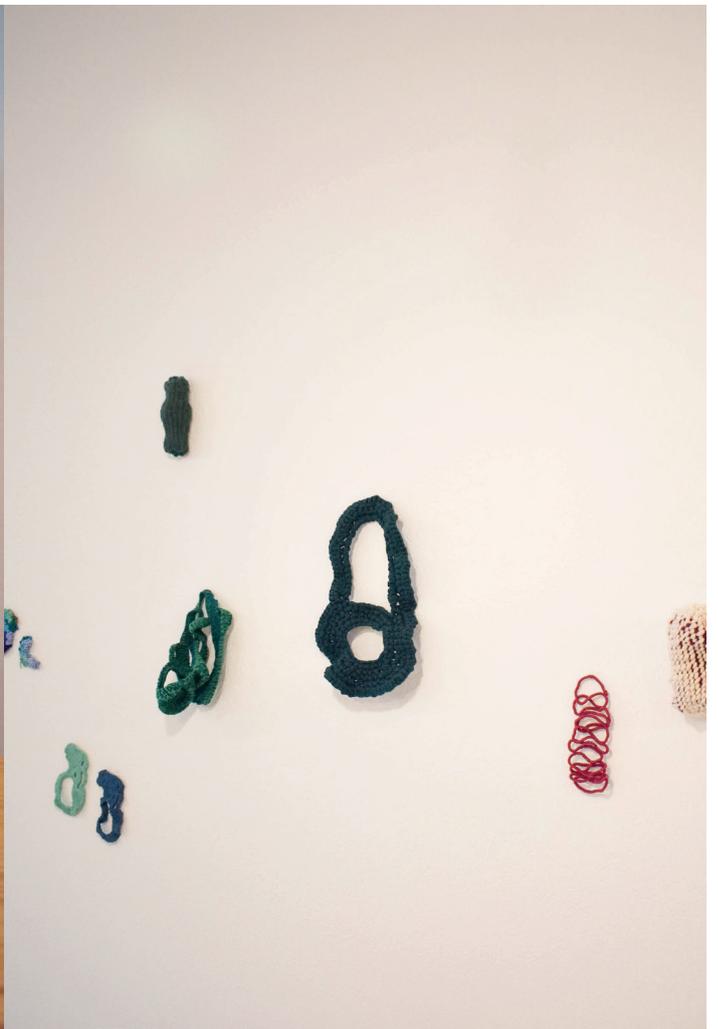
5 Taller de cerámica ubicado en calle General Alvear 235, local 9.

dos columnas de 26cm de profundidad que son parte de la arquitectura del lugar. En este estante se dispondrán todas las piezas de cerámica de la etapa Intercambio&exploración. Encima, sobre esta misma pared, colgaremos las piezas de tejido de la misma etapa.

El imaginario construido en la etapa / . aparecerá sobre la pared izquierda justo en la entrada de la sala.

En el eje central de la sala, ubicaremos un pedestal bajo de 90cm x 80cm x 30xcm que servirá a modo de soporte para las piezas de Quema, de la etapa Giros.

En el fondo del espacio demarcado, montaremos a modo de pared una tela de lienzo crudo de 5m x 4m. Justo contra esta pared improvisada, ubicaremos una mesa de pino que será usada de soporte para el video de la etapa Giros, el cual se proyectará repetitivamente en la pantalla de una pantalla. En esa misma mesa, montaremos algunas herramientas y materiales usados para la producción de las piezas. Queremos contar que el taller está abierto y seguimos trabajando.





Prácticas comunitarias. Compañía. Alquimia. Agua, textura. Redondeado, ahuecado, poroso. Serpiente, abeja, mariposa, polilla. Aire, sueños, noche, red, constelación; intriga, continuación.

6

Ensayando desenlaces

"Lo que Camnitzer enfatiza es que el arte es una forma de respuesta, originada ante ciertas observaciones, preguntas o problemas vitales, que puede desplegarse de formas diversas. Los procedimientos que se elaboran como una necesidad para comunicar nuevas experiencias y conocimientos no deben cristalizarse en una definición del arte como medio de producción. Por el contrario, su cometido es enfatizar que la función medular del arte es expandir nuestras impresiones, pensamientos o sensaciones acerca de "lo real"."

Carolina Romano (2017)

"Lo transdisciplinario es la zona fronteriza en la que la reflexión en torno al arte entra en un nuevo régimen de proximidades y traspasos entre saberes mezclados (...) que, desinhibidamente, se interrumpen unos a otros con preguntas y respuestas siempre parciales para evitar cualquier totalización del conocimiento."

Nelly Richard (2014)

"La obra es siempre obra de instalación específica, no solo porque dialoga o discute con circunstancias concretas que la constituyen sino que reflexiona también críticamente sobre el propio régimen que administra los lugares de lo sensible y lo inteligible."

Ticio Escobar (2014)

Esta investigación ha tomado forma, en su escritura y su obra, a través de fragmentos: notas, piezas, partes que hacen funcionar a una máquina más grande. Es una crónica en la que ensayamos orientarnos en un terreno desconocido, balbucear un lenguaje que estamos aprendiendo, inventar mundo en común, nombrar cosas de a dos, pensar las prácticas de modos sensibles, continuar con las historias, asumir políticas para configurar lo acumulado.

Nuestro trabajo ha tomado un carácter transdisciplinario y fronterizo. Lo colectivo en esta investigación nos sirve para orientarnos y buscar posición en el mundo de las formas que se definen como arte, artesanía, diseño, juego, ritual, ficción. Lo colectivo nos guía para pensar estéticamente, éticamente, políticamente categorías del mundo del arte que, en la modernidad, se han cristalizado para sostener discursos hegemónicos que no permiten incluir aquello gestado diferente pero que también es artístico.

A la hora de responder la pregunta, ¿Cómo configurar una práctica artística entre dos? nos encontramos con que somos más de dos, que la realidad es producida por colectivos y no por individuos. ¿Cómo desarrollar una investigación artística entre dos? Es una pregunta que nos moviliza a correr desde lo individual hacia lo colectivo. En ese paso, ponemos en ejercicio la acción de localizar la práctica artística.

El diálogo permite ponernos de acuerdo. Nos permite armar una red de significados en la que nos comprometemos colectivamente. Al ponernos de acuerdo entre nosotras, empiezan a aparecer entonces, otras nociones que van más allá de nosotras dos.

Lo que hacemos aquí es arte colectivo. No pueden ser separados los objetos de las ficciones, las funcionalidades, las cargas sensibles,

los contextos, espacios, particularidades históricas y geográficas, procesos temporales en los que fueron construidos estos objetos. No podemos reducirlos a su mera apariencia formal.

Ninguna producción artística se constituye desde la pura subjetividad. Nuestra investigación tiene como punto de contacto, entre nosotras y con la teoría artística, la práctica ceramista y textil. Este contacto nos permite desarrollar un espacio de trabajo que, a través de decisiones, ha tomado un carácter particular. Definimos un espacio de trabajo y metodologías que ordenaron ese espacio. Una convivencia, un ejercicio humilde de responsabilidad y continuidad como futuras trabajadoras del arte.

Molde. Urdimbre, nudo, conjuro, yute, enredo, estiramiento, paisaje. Adorno, abrigo, contexto. Habitar, construir, entramar, pertenecer. Parentesco. Poder.
Fuego. Convivencia. Mundo.

Oráculo

Ir,
orientarse en un terreno desconocido,
volver extrañas las prácticas cotidianas
Con afecto, aprenderlas de nuevo.

Volver,
recuperar gestos en los que se inscriben otros gestos.

Girar,
desanudar la memoria,
para comprender para qué estaban de esa forma los nudos,
para comprender qué era lo que protegían.

Intercambiar,
no identificar dónde empieza una voz,
dónde termina otra voz.

La tarea es recuperar el presente,
continuar con las historias, inventar otros desenlaces,
volver sensible nuestra labor como trabajadoras del arte.



Bibliografía

Bürguer, Peter. (1974), *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, España, Ediciones Península.

Camnitzer, Luis. (2009), *La enseñanza del arte como fraude* (Conferencia II). Cuadernos Grises, volumen 4. Bogotá, Ediciones Uninandes.

Carranza, Sol. (2018), *Objetofrontera*, Tesis de grado. UNC, Córdoba, Argentina.

Carvajal, M. Victoria. Museo Violeta Parra. (2020, septiembre). *Conferencia de Maria Victoria Carvajal: "Khipu: El milenario sistema andino de información"*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=4kF5MEuM8CQ&ab_channel=MuseoVioletaParra

Chiti, Jorge Fernández. (2019) *Manual de Cerámica*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Condorhuasi.

Escobar, Ticio. (2014), *La cuestión de lo artístico. El mito del arte y el mito del pueblo*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Ariel.

Fondo Nacional de las Artes. (2018), *La Argentina Textil*. Recuperado de <https://fnartes.gob.ar/publicaciones/la-argentina-textil>

Foster, Hall. (2004), *Un impulso de archivo*. Revista October, volumen 10.

Giunta, Andrea. (2010), Archivos. *Políticas del conocimiento en el arte de América Latina*. Bogotá, Colombia, Revista Errata, año I, n° 1, pp. 20-37.

Haraway, Donna. (2019), *Seguir con el problema*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Consonni.

Harrasser, Karin. (2019), *Allí todos los que tartamudean*

también deben cojear: interrumpir el tiempo, agotar los cuerpos, construir mundos. Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina (COMPS.). *El tiempo es lo único que tenemos*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Caja Negra.

Menoyo, Sofía. (2012), *Intervenciones públicas performativas: aportes de la experiencia feminista al mundo del arte*. Temas de mujeres, Revista del CEHIM, volumen 8.

Menoyo, Sofía. (2017), *Cruces entre estética decolonial y crítica de arte feminista. En busca de claves de lectura y un hacer reflexivo*. Feminismos Latinoamericanos: recorridos, acciones, epistemologías. Conicet, UNC.

Mizrahi, Alejandra. (2015), *La randa entre la artesanía y el diseño: ensayando modelos de trabajo colaborativo*. Pensar la cultura pública. Buenos Aires, Argentina, Editorial Cultura Argentina.

Mizrahi, Alejandra. (2019), *El textil como sistema de pensamiento*. Revista DIS, año II, volumen 2, pp. 38-45.

Richard, Nelly. (2014), *Diálogos Latinoamericanos en las fronteras del arte*. Zona de tumultos. Buenos Aires, Argentina, Editorial Clacso.

Romano, Carolina (2017) *Una perspectiva sobre la investigación en artes*. Puntos de partida y preguntas acerca de un problema abierto, Mimeo, Córdoba, 2017, pp. 1-9.

Romano, Carolina. *Transitar el duelo. Archivo, montaje y oficio para establecer un diálogo*.



**Para todxs aquellxs de quienes aprendimos y con quienes
compartimos este recorrido.
Por la amistad, que siga significando.
A nuestras familias, por su paciencia y contención, gracias.**

**A M y a e i l c é a n y otrxs
Octubre 2022**