

Por Agustina Muñoz

El animismo, esa creencia que atribuye a todos los seres, objetos y fenómenos de la naturaleza un alma o principio vital, no es estático, sino que circula y conecta a seres y cosas entre sí, derribando los límites entre lo vivo y lo no vivo. Me parece que podría usar ese término para pensar la *performance*, un arte que vincula los cuerpos y el tiempo presente y que históricamente buscó generar otras maneras de relación entre los cuerpos humanos y su entorno, buscando otras escalas de encuentro y reconocimiento. Hoy, el posible carácter animista de la *performance* la vuelve una manera de aprendizaje, una práctica capaz de generar otra responsabilidad y afecto con las cosas y los seres del mundo.

Hace algunos años, hubo una proliferación de *performances* políticas de una manera directa, obras que señalaban y se posicionaban discursivamente en el problema que habían decidido tratar. Yo tenía la sensación de que, ante este tipo de obras, las *performances* que invitaban a experiencias más íntimas, quedaban como ingenuas, chiquitas, susurrando al lado de los brazos en alto sosteniendo pancartas, casi inaudibles. Me acuerdo de un día en el que había ido a ver dos obras muy diferentes, la primera era una obra de Milo Rau, un director suizo que suele hacer teatro documental sobre conflictos políticos; esta era sobre las secuelas de la guerra de Yugoslavia. Salí y estuve horas conversando: era una obra que generaba palabras ante el horror. Unas horas más tarde, fui a ver una pieza de la coreógrafa canadiense Thea Patterson, en la que la artista invitaba a mirar por la ventana de la sala, escuchar unos temas desde unos parlantes que ella apoyaba directamente contra el suelo haciendo que todo vibrara, tocar y oler limones con los ojos cerrados, entre otras cosas. La obra daba la experiencia de pasar tiempo juntas atendiendo a detalles y experiencias que nunca habría hecho sola aun teniendo el tiempo para hacerlo. Nos había dado tiempo y espacio para volvernos sutiles. Salí y miré la calle, la gente y los árboles que justo estaban en ese momento en el que el viento los mueve como en un baile; me acuerdo que se me acercó una mujer a preguntarme algo y mi cuerpo estaba disponible al encuentro de otra manera. La obra había operado un cambio en la manera en la que sentía ese borde entre el afuera y yo (¡el afuera! Pero si estamos adentro, dice un cuento budista¹). Me acuerdo de algo que leí una vez: la *performance* trata sobre lo que el arte puede hacer con la nostalgia de los cuerpos².

Pensando en cómo abordar este texto, me surgía la pregunta sobre la manera en la que aparece la necesidad de lo performático en artistas que no vienen del trabajo con cuerpos vivos. Artistas que pasaron de trabajar con la materia inerte a explorar con personas, animales y cuerpos orgánicos puestos en relación con ellas mismas.

¹ En este cuento, un monje joven está afuera del monasterio justo en el momento en el que empieza una fuerte tormenta. Otro monje se asoma y, al verlo mojado, le dice: - ¡Métete adentro! Y el joven bajo la lluvia le responde: - ¿Adentro? Pero si no existe el afuera, acá estoy más adentro que nunca.

² Phelan, Peggy (1997). *Mourning sex, performing public memories*. Londres: Routledge.

Ese paso de la materia no viva a la viva y cómo se las vincula siempre me genera emoción e intriga. Vengo del teatro y con el tiempo fui acercándome a lo performático, algo que es muy amplio de describir pero que en mi caso podría decirse que puede prescindir del texto como eje central y rector, que no tiene personajes ni una ficción de la manera en la que es entendida en el teatro narrativo, que no tiene un comienzo, desarrollo y desenlace alrededor de un 'conflicto', y que se piensa muy fuertemente en relación al espacio y al tiempo presente. Pienso de nuevo en esa definición de animismo y el hilo vital que une a todo lo que existe. Los cuerpos son una materia particular, escurridiza y cambiante y el trabajo con ellos no es obvio ni directo. La práctica es pasarse horas con otras personas probando lo que puede hacer la voz, lo que pasa en el encuentro entre un cuerpo y una piedra, entre una persona y otra cuando intentan sostenerse entre sí. Se trata de obras que pueden pensar el encuentro entre las personas que miran y participan de la pieza, entre la luz que entra por las ventanas, los objetos que se vuelven también intérpretes en un presente que une entre sí a todos esos seres, vivos y no vivos, para generar un momento compartido. ¿Pero cómo llega esa voluntad de empezar a trabajar con cuerpos vivos cuando no se ha hecho antes? Más allá de la tendencia de lo performático en las artes visuales -que no es menor porque es precisamente la posibilidad de hacerlo-, pienso que se trata sobre todo de una necesidad genuina y colectiva. Un llamado, en el sentido de algo que nuestra época nos pide: crear experiencias que construyan otras maneras de relación con los otros y con lo otro. Les hice la pregunta sobre el origen de esta necesidad a artistas cuya obra es o era esencialmente material pero que se vieron empujadas o tentadas en un momento determinado hacia lo performático, más precisamente a propiciar experiencias que ponían en relación sus obras con cuerpos vivos. Este texto es, finalmente, un comentario sobre el recorrido de Sol Pipkin, Jimena Croceri, Sofía Bohtlingk y Mercedes Azpillicueta de la obra material a la *performance*; que en el caso de las tres es un camino circular que va de la materia inerte a los cuerpos y de los cuerpos a la materia inerte, transformándose y travistiéndose para quebrar las dos categorías en cada vuelta.

Las cuatro artistas comienzan sus experiencias con el cuerpo durante los primeros cinco años de la década de 2010. En las cuatro se trata de un descubrimiento en la manera de relacionarse con los materiales y sus devenires, donde la escucha atenta a lo que la materia proponía las llevó a experimentar primero con el propio cuerpo -algo que curiosamente llega a ser tan desconocido como el ajeno. A partir de ahí, de la observación sensible y la relación cercana y abierta con lo que las rodeaba (física y afectivamente), pasaron a generar pruebas en las que lo efímero y titilante de la *performance* se volvía una forma necesaria para explorar otras maneras de relación y reconocimiento con lo otro y los otros. "No es (solo) una idea que ilumina, no es una emoción que embarga, no es la comprensión de un funcionamiento o de una estructura: es un lazo que por fin se suelta, una imagen de un mismo (o de otros) que se modifica, un aprendizaje que se hace, una fuerza que se recupera o que se

descubre"³. ¿Podría ser eso el animismo en relación al arte? ¿La relación entre cuerpos diversos en un tiempo compartido y en constante relación? ¿Los afectos precisos e insospechados que los cuerpos se dan o pueden darse entre sí? ¿La conciencia de cuidado y responsabilidad que de eso surge?

Los misterios alrededor

Cuando estaba yendo a la muestra de Sol Pipkin en la galería Sly Zmud allá por 2016, tenía muy presente *Piltriquitrón inside*, una exposición anterior suya⁴. El nombre del cerro que se eleva a dos mil doscientos sesenta metros sobre el nivel del mar en Río Negro -la ciudad natal de la artista- es la entidad natural que atraviesa la muestra, que, al contrario de la monumentalidad del Piltriquitrón como paisaje, parecía traer la experiencia física de una exploración a pie por el vasto y delicado mundo natural del que es parte. Me había sorprendido cierta suavidad y cuidado que había percibido en las personas que la recorrían. Juegos de luces y sombras hechas por ramas y agujeros calados en superficies delicadas, cáscaras de huevos grabadas con dibujos de constelaciones o lo que podía ser el alfabeto de una antigua civilización. Rastros y huellas que el espectador recorría como se rastrea un animal en el bosque. Había algo en la disposición de las obras, en la materialidad hiperfrágil de las mismas y lo que eso generaba como atmósfera que modificaba la circulación y la relación con las piezas. Y si bien era una situación de museo que no proponía la participación de lxs visitantes, un quiebre en el ritmo hacía que lxs cuerpos también empezaran a formar parte del conjunto, intervenidos por el espacio. Había que agacharse para mirar algo muy pequeño de cerca o mirar hacia arriba para descubrir un detalle escondido, lo que producía también cierto estado de alerta concentrada. El recorrido no era lineal, las obras no estaban dispuestas a la altura de los ojos y todo eso torcía la visita. "En ese momento, había pensado la relación cuerpo a cuerpo entre lxs espectadorxs y las esculturas (pensadas también como cuerpos de otros materiales)", me cuenta Sol. Le pregunto por el origen de ese pensamiento, el de tratar como cuerpos a materialidades tan disímiles. "En mi forma de hacer, el interés primero es por los materiales. Con el dibujo, primero me aparecen unas líneas, y desde la calidad de esas líneas, desde la curvatura o desde lo que va apareciendo, va comenzado una conversación con esa imagen, con la materialidad del soporte, del lápiz, o de un alambre. Incluso lo visual me gusta verlo desde una experiencia física. Mi intención de incluir los cuerpos de lxs espectadores tuvo como origen el deseo de llevarlxs a experimentar esa forma de percepción, como una ampliación de sensorialidad".

³ García Navarro, Santiago (2017-2018). El pasaje y la encrucijada. En Görner, Klaus, Noorthoorn, Victoria y Villa, Javier (curadores). Catálogo de la exhibición *A Tale of Two Worlds. Experimental Latin American Art in Dialogue with MMK Collection 1944-1989*. Buenos Aires-Frankfurt: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires - Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main-Keber Art, pp. 195-201.

⁴ *Piltriquitrón Inside*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2014.

Sofía Bohtlingk responde algo similar cuando le pregunto por la necesidad de trabajar con cuerpos humanos. La conocí cuando estaba en la Beca Kuitca del Instituto Di Tella en el año 2011; me acuerdo de pasar un día por su taller y ver colgadas unas telas monocromáticas de líneas; ella estaba parada mirándolas, como conversando con ellas. Un tiempo después de eso, vi una *performance* suya en un *Performatón* del Museo Moderno⁵, en la que la bailarina Florencia Vecino componía una coreografía con una tela grande y dos palos de bastidor. Me acuerdo de un momento en el que Vecino agarraba la tela con los dos brazos estirados y la hacía girar, las dos giraban, la tela y la mujer, y la tela adquiría o revelaba un 'cuerpo'. Había otras telas colgadas de la pared, retorcidas, no desplegadas sino puestas como si estuvieran durmiendo, u opinando. En un momento las miré, eran dos telas mirando a una tela bailar con una humana. Me acuerdo que me había perturbado porque había algo 'vivo' en esa relación, la tela no era pasiva y la bailarina no la trataba como tal.

"Cuando apareció la idea de invitar a Florencia Vecino a hacer una *performance* conmigo, yo estaba muy enamorada del romanticismo, lo sublime, la fuerza de la naturaleza, 'una cosa metalera', le decía yo. Quería hacer pinturas fantásticas, generando volúmenes, y en ese mismo momento me empezó a gustar mucho titular, elegir y pensar los títulos de las obras como una continuidad, o como una traducción de un espíritu o acción que la pintura llevaba consigo. Pensé en pintar de un extremo a otro usando la extensión de mis brazos; después sentí que yo podía estar adentro de ese espacio, de esos volúmenes que antes quería generar. Ahí quise desviarme de la composición, hacer que el ritmo y la acción me guiaran". Sofía hizo en ese momento dos pinturas que eran casi iguales, y cuando se paró en el medio, sintió que estaba adentro. Se trataba de pinturas de gran tamaño que podían relacionarse armoniosamente con la propia estatura de Sofía. Lara Marmor me hace notar esto, la relación entre la altura de la artista y esas obras de gran tamaño, y es algo que me hace sentido; como si Sofía y las pinturas pudieran reconocerse mutuamente, encontrarse en ese rasgo común que las hermanaba. Una de las pinturas se llamaba *Algo entre un hombre y un ángel* y la otra *Algo entre el goce y la desdicha*⁶. En estas pinturas, los bordes están marcados por el cuerpo de la artista y sus límites físicos, Sofía seguía el recorrido del pincel cargado de pintura y también su pérdida de aliento cuando se iba quedando sin. Ese recorrido vital de la pincelada aparece en la pintura. Son obras de cierta fantasmagoría en las que se siente la exhalación de un encuentro físico.

Después de estas obras, su cuerpo empezó a estar más presente, físicamente y también en la palabra -ese otro rasgo tan humano. Siguió investigando con una serie

⁵ *Performatón* fue un ciclo curado por Javier Villa y Rafael Cippolini en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Se hicieron varias ediciones de estos encuentros, que incluían pruebas, experimentos, proyectos, charlas, videos, documentación histórica y contemporánea en torno a la *performance*. Sofía Bohtlingk participó en el año 2014.

⁶ Estas obras son del año 2010.

de pinturas⁷ de líneas. Se había propuesto que debía empezarlas y terminarlas en un mismo momento, algo performático o de tiempo real: mirar lo que hacía su mano, seguirla y ver para dónde iba y qué hacía la pincelada. Ahí empezó a achicar variables, a pintar con un solo color y con un solo tipo de pincel. Quería centrar la atención en lo que pasaba entre la pintura y su mano. "Pintando en el taller yo veía que el óleo tiene una densidad muy parecida al cuerpo, un tipo de materialidad; en un momento se cayó el clavo de una tela muy grande que había preparado y la tela empezó a caer con lentitud, se doblaba y se caía y se embolsaba. Tuve que arrastrar la tela que era muy pesada, y ese ruido de empujar la tela se parecía a arrastrar un cuerpo; era una tela grande, con maderas y con clavos que eran como articulaciones".

Una línea de pintura que se sigue como se sigue un destino o un oráculo, como se sigue el recorrido de una hormiga, con la atención que se les da a las cosas que pueden brindar una información valiosa y nueva. Una pintura que de repente se revela mucho más cercana a un cuerpo humano de lo que hubiéramos imaginado. ¿Cómo tratar 'a la cosa' que de repente se acerca tanto que se vuelve familiar? Tanto Sol como Sofía llegan al cuerpo por accidente, o mejor pensarlo como una aventura de la materia que pasa a sentirse viva, y que entonces invita al cuerpo a unírsele. La materia llama al cuerpo como a un igual. Me hace pensar en esa frase que Paul Preciado tira al futuro cuando se pregunta con qué voz hablará, a quién le pedirá prestado el habla, si al jaguar o al ciborg⁸, dos puntas de un espectro de tiempo y que a la vez podrían suplir al humano de otra manera de hablar y estar. Reconocer primero que nos falta lenguaje, que nos falta la experiencia de algo para poder después abrirnos a que otras maneras hablen y sean en nosotrxs. Reconocer la posición desde donde se habla y se hace, y dejar caer esas concepciones como cae una tela. Trastocar jerarquías y valores entre nosotrxs y el mundo, dejar de pensar el afuera como si lo que nos rodea no fuera también interior nuestro. "Recuerden que también han sido presas", escribe Berenice Morizot en su libro *El rastro animal*. ¡Ah! Me anoto en un cuaderno: "Practicar maneras que nos recuerden esa vulnerabilidad nuestra, esa pertenencia a la cadena vital en la que el oso nos puede comer y la tempestad puede llevarnos río abajo. No estamos por afuera ni arriba, estamos adentro".

Le cuento a Sol Pipkin que fui de los espectadores que sacó turno por email para la experiencia de Sly Zmud⁹, una visita individual, con los ojos tapados, sin calzado, que guiaba y propiciaba la misma artista sobre el cuerpo de cada visitante. Me acuerdo que estuve cuarenta minutos, que salí de vuelta a la esquina de Dorrego y el sol me pegó en la cara, que estaba adormilada como si el cuerpo me quedara un poco

⁷ *Escultura*, año 2012 / *Una persona seria*, 2012 / *Parecía una ballena pasando por abajo*, 2013 / *Negro opaco cada vez más brillante*, 2013. Todas estas obras fueron parte de la exhibición *Futuro*.

⁸ Preciado, Paul B (2019). *Un apartamento en Urano, crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.

⁹ *El paso errante*, 2015. En conversación con Santiago García Navarro.

grande, caminé unas cuadras y tenía la sensación de mirar todo con otra distancia, incluso con otra agudeza.

Pipkin no volvió a hacer obras así¹⁰, no se volvió una artista que a partir de eso hace experiencias físicas con sus obras y lxs espectadorxs; y quizás por eso me interesaba particularmente esa prueba a la que se había dedicado durante varias semanas con tanta devoción. Dentro de la muestra que devino en encuentros individuales entre ella y los espectadores, ella guiaba una especie de sesión dentro de la oscuridad; Sol agarraba con cuidado nuestro cuerpo mientras este entraba en contacto con sus esculturas, que ocupaban todo, que eran suelo, techo y pared. Era una experiencia de una intimidad y entrega muy grandes que pensó y llevó a cabo junto a Santiago García Navarro como curador de la exhibición. "Cuando nos empezamos a juntar, había algo que quería ensanchar, necesitaba compartir con otrxs esa experiencia física de los cuerpos en el espacio y en contacto con la materia. La idea fue que en ese pequeño espacio hubiera muchas cosas y mucha información material y situaciones físicas inevitables, de contacto, alturas, texturas. Pensamos en un parque de diversiones en el que fuera inevitable que no te pasara algo físico. Las obras y esculturas fueron pensadas como dispositivos de activación corporal. Pero cuando inauguramos no pasó mucho, los niños jugaban, pero los adultos eran espectadores que se quedaban afuera, literalmente: entraban, miraban por encima y se iban. Veían que sus cuerpos iban a ser tocados y no querían. No había espacio para observar cada una de las obras, era todo una maraña que los expulsaba. Entonces, nos tomamos la libertad de repensarla. Fue así que hicimos una carta *-fe de errantes*¹¹- en las que invitábamos a una nueva experiencia".

¹⁰ "Las sesiones eran individuales y necesitaban de una concentración energética y de presencia en el lugar muy grandes. Tuve un encuentro por día durante varias semanas, incluso llegué a tener dos por día algunas veces. Fueron unas condiciones de trabajo muy difíciles de repetir. Sin embargo, siempre me queda un anhelo de lo que pasaba en la experiencia física del espectador con mi presencia, en ese diálogo-escucha. Aunque no volví a repetir algo así, la transformación que produjo esa experiencia sigue siendo una referencia a la que vuelvo cada tanto para hacer pie".

¹¹ "(...) Los que nos dieron la clave, durante la inauguración, no fueron los adultos, todos expertos en arte contemporáneo, sino sus hijos. Ellos jugaron desde el primer momento, exploraron cada parte de la exposición con su corporalidad. Por contraste, la mayoría de los adultos entraban buscando el señuelo de la imagen visual, y se quedaban desconcertados ante una maraña demasiado heterogénea y abigarrada de elementos.

'En realidad esto recién empieza', decimos como primera conclusión. ¿Es posible que la obra exigiera esta presentación aparentemente fallida? ¿Y si, en ese caso, asumimos el error, o lo que se supone que es un error, y en vez de satisfacer las expectativas del público, seguimos esquivando el acierto, caminando entre sospechas e intuiciones, sin aferrarnos a nada? Lo visual, y en un sentido más amplio, lo óptico, controlan demasiado nuestros cuerpos. Eso es lo que se pone de manifiesto, una vez más, con la reacción del público. Pero en este caso nos toca muy de cerca. Traza una frontera entre lo que se puede e incluso se debe experimentar, y lo que no (...).

Sentimos la adrenalina de estar mostrando lo real del proceso, sin edición, sin disimulo. El vértigo de exponer sin éxito. Sin poder ofrecer una conclusión o resultado final (...).

A partir de este momento, inaugurando la segunda versión-etapa de la muestra, toda una parte de lo expuesto queda de costado. Todo el talento visual, objetual, escultórico. A partir de este momento, solo se puede visitar la muestra de a una persona por vez, con los ojos vendados y sin zapatos. Y Sol va a actuar como guía, atendiendo a lo que intuitivamente le sugieran los afectos del espectador (...)"

Me acuerdo que varias veces durante la experiencia pensé en Sol (a quien no conocía) tratando de entender en ese tiempo breve pero intenso lo que mi cuerpo iba prefiriendo y necesitando. Eso me generaba una gratitud muy grande. Me daba cuenta de que para ella también era algo, que yo y ella estábamos sintiendo cosas a la vez, que nos hacíamos cosas mutuamente, igual que el olor de la corteza de árbol que también me hacía cosas a su vez. Lygia Clark fue una maestra fantasma presente en la investigación de Sol y Santiago y al igual que en el momento en el que la artista brasilera generaba experiencias sensibles que repensaban lo que el arte podía ser y hacernos, hoy también sin cinismo ni ironía volvemos a pensar en la manera en la que el arte puede contribuir a devolvernos el cuerpo. Después de esa experiencia, cada vez que veo una obra de Sol, imagino lo que harían sobre mi piel; se volvieron seres vivos, cargados de afecto, latentes, ortopédicos, orgánicos, portadores de una memoria, la que da la experiencia física compartida. Son como seres-prótesis que en lugar de remplazar lo que falta, ayudan a recuperar una sensibilidad perdida. Algo que está, pero que aún no ha tenido lugar.

Que tus manos se conviertan en algo tan raro que tengas que buscar nuevas maneras de usarlas

Sofía Bohtlingk me cuenta que en el primer ensayo con la bailarina Florencia Vecino en el taller, mientras la miraba tirarse sobre una tela, enredarse y salir formando una especie de cueva, pensó: "No hay diferencia entre su cuerpo y la materia". Cuenta que mientras la veía moverse se acordaba de ella misma cargando la tela que se le había caído, "el esfuerzo del cuerpo es algo muy inútil y sagrado al mismo tiempo". Es fascinante pensar que las pinturas de líneas, algo en principio estático, la llevaron a investigar con el cuerpo. "Son líneas que no son nada, no hay forma de hacerlas mejor ni peor. Apareció lo plano, y al aparecer algo plano apareció la necesidad del cuerpo. Como si hubiera habilitado un espacio que se liberó. Desde ahí también empecé a escribir; pienso el lenguaje como virus, el tiempo lineal como algo que debe interrogarse. Ahora estoy sentada, escucho los pájaros, el perro, un auto que pasa, la luz que entra del taller a la mañana y todo eso empezó a tener que ver con lo plano: que todo ocurriera al mismo tiempo, superpuesto en capas".

Lo plano que llama al lenguaje y al cuerpo. Un grado cero de algo que pega la vuelta para ser infinito. Las interacciones cotidianas son un complejo de asociaciones. Todo el tiempo las cosas nos afectan y afectamos a las cosas. Lo que un cuerpo puede descubrir en sí mismo a partir de la observación de otras formas de vida y de otras formas de ser pide un grado de humildad y escucha muy grandes. Para muchas personas, esta reconsideración de lo vivo y lo no vivo, lo que tiene derechos y lo que carece de ellos, a lo que le damos sentimientos y a lo que no, es la clave desde la que cambiar la manera en la que el sistema trata y piensa cuerpos y territorios. "Activar

los poderes de otro cuerpo" es un concepto que desarrolla el antropólogo Eduardo Viveiros de Castro para referirse a lo que una especie puede aprender de otra, lo que una episteme puede brindarle a otra para aprehender las experiencias que se manifiestan todo el tiempo en lo que está vivo. Pienso ahora en la *performance* de Jimena Croceri en la que la artista sigue con un grafito el recorrido que va haciendo una hormiga¹². La hormiga avanza y Jimena va atrás. La obra nos hace llevar la mirada a ese desplazamiento, seguimos la maestría del insecto, sus dudas, sus caminos curvos, sus cambios de velocidad; la mano de Jimena que va marcando el rastro en el suelo como evidencia de ese estar en el mundo. Lo que queda es el dibujo del recorrido y el mapa de ese encuentro entre ellas. Mirar las líneas en zigzag sobre el suelo es una especie de reverencia a la hormiga, quien de repente aparece en su esplendor. Eso que dice la filósofa ecofeminista Yayo Herrero: "La cultura occidental, impuesta históricamente al resto del mundo, presenta un importante defecto de origen: haber creído que nuestra especie y su cultura estaban separadas del resto del mundo vivo y tenían mayor valor"¹³.

El camino de Jimena Croceri hacia las experiencias con otros cuerpos empieza a partir de la atención a la manera con la que los fenómenos físicos transforman la materia. Jimena empezó a observar cómo las cosas y sus procesos orgánicos se desplegaban en el tiempo y dejaban un testimonio. Y eso le produce una sensación de maravilla: empieza a desarrollar obras en las que ella participa casi como observadora, generando las condiciones para que un fenómeno ocurra y se desarrolle. El origen de esa colaboración entre ella y otros materiales y seres empezó con una serie de tintas sobre papel de filtro de café. Jimena cargaba varias con bastante tinta y las ponía a descansar todas juntas, una al lado de la otra. "La búsqueda no era tanto estética, ponía dos o tres cosas a relacionarse en el tiempo: agua, papel de filtro y pigmentos. El agua arrastraba los colores a través del papel y los pigmentos se iban separando, formando unas llamas de colores como respiraciones de aire o hermanas de una misma familia. Algo que hacía en ese momento era dejarlo en marcha, irme y después volver y sorprenderme con lo que había pasado". Esto que cuenta Jimena parece seguir presente en todas las obras que les siguieron a estas primeras pruebas: una coparticipación o colaboración entre ella, el tiempo y los devenires de otros cuerpos.

Después de esas pruebas y ante cierta asfixia que la artista dice haber sentido con la bidimensionalidad del cuadro, aparecen sus primeras experiencias utilizando su propio cuerpo como material. Se trata de dos obras del año 2012, *Mañana nos*

¹² *El tiempo débil*, performance y dibujo, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2015.

¹³ Herrero, Yayo (2018). Sujetos arraigados en la tierra y en los cuerpos. Hacia una antropología que reconozca los límites y la vulnerabilidad. En Muiño, Emilio Santiago, Herrero, Yayo, Reichmann, Jorge, *Petróleo*. Barcelona: Arcadia, pp. 78-112.

despertamos en otro lugar e Implosión, explosión. En esta última, la artista estira y suelta un pulóver que lleva puesto, generando una expansión de materia en el aire. ¿Qué hay en esa imagen? Un cuerpo en el tiempo, con su polvo, su ropa, su emoción frágil ante la constatación de que estar a la intemperie deja rastros. Una nube de polvo que estaba quieta y que se materializa, que ocupa el espacio junto al cuerpo de una chica: que es en y con ese cuerpo.

Después de eso, Jimena realiza una serie de obras que involucran los cuerpos de otras personas; si antes había trabajado con los objetos de su cotidiano (¡el filtro de café!), los primeros cuerpos humanos con los que trabajó fueron los de personas cercanas con las que comparte tiempo y vida y donde la pregunta por el vivir juntos se volvió obra y manera de relación. De ese momento son las piezas de yesos de *El aire entre nosotros tiene forma de hueso*, donde el yeso ocupaba el espacio entre dos cuerpos que se abrazan y se juntan, las remeras de *Sin título (Abrazo)* en la que una persona con una remera húmeda de lavandina abraza a otra persona traspasándole la sustancia. También están las obras del hacer junto a otrxs, como en *Intento uno intento dos* donde dos personas atan juntas los cordones de una zapatilla. O *Hable adentro de la boca de otro*, en la que una persona utiliza la boca de otra como cámara de resonancia para su sonido. Son obras en las que en principio se trata de desprogramar al cuerpo, de observar ciertos procesos y maneras para observar otras implicancias y jerarquías. Jimena cuenta que esas primeras obras colectivas surgieron de encuentros íntimos en su casa, dos o tres amigos que se juntaban para probar algo, después o antes de cenar: "Hicimos las primeras esculturas de yeso hacia fines de 2013, se abrazaban ellxs o yo o intercambiábamos unes con otros y alguien tiraba el yeso, probaba hacer trenzas que había estudiado en Youtube, pero las hacía uniendo el pelo largo de dos amigas mientras charlábamos¹⁴). Nadie era *performer* ni actor ni hacía falta ningún talento especial, pero había vínculos previos entre ellos y conmigo que creaban confianza para hacer lo que sea, sin presiones ni expectativas más que la experiencia misma". Ese tiempo íntimo y simple se siente en las piezas, que tienen al mismo tiempo una contundencia y una sencillez luminosa, son actos precisos que surgen de otorgarle tiempo a diferentes encuentros y tareas que siempre contemplan el cuidado del otrx, que revelan el afecto con el que seres y cosas se tocan entre sí, generando mundo.

Jimena cuenta que un tiempo después de realizar estas obras encontró en Liliana Maresca varias ideas sobre la alquimia y las transformaciones que ocurren en los materiales y a la vez (y por eso) en las personas. Croceri se dio cuenta de que en sus obras también existía una transformación de la materia, el yeso se endurecía y subía mucho su temperatura en el contacto con la piel, o en el caso de las remeras

¹⁴ Amarre, 2013, video y fotografía.

decoloradas con lavandina, que se iluminaban como soles a medida que las personas permanecían juntas. Dice que en su obra hay algo insistente sobre lo que está en medio o pasa de una persona a otra.

Como una consecuencia de esa búsqueda, surge el trabajo con seres no humanos, de la misma manera que todo lo anterior, de la observación de lo que existe y vive junto a ella. Las hormigas estaban en su propia casa; el charco de agua entraba a la cocina desde la terraza y ella decidió empezar a dibujar su contorno. Durante un viaje, realizó una serie de dibujos con cuerpos de agua (ríos, lagos, el mar), observando sus ritmos, su velocidad y su expresividad. En ese momento ya se instala esa conciencia de colaboración con todos esos seres y fuerzas como una manera de no trabajar sola, de llamar al azar, a eso que interrumpe o desvía la vía del pensamiento propio. "Me interesan los trabajos circulares que no dejan resultados permanentes y hay que volver a hacerlos una y otra vez; como las estaciones o barrer el piso. No hago mucho con la forma. Lo mantengo muy simple, más bien se trata de generar una experiencia o un procedimiento. Hay algo del azar, por ejemplo, en las cajas con agua¹⁵ o las tintas o los yesos que hace que cualquier cosa que pase va a estar bien. Cuando hice eso consciente, pasó a ser una estrategia y un aprendizaje liberador. No existía el éxito o el fracaso en esas experiencias. Incluso la idea de autoría queda un poco confusa. Con los dibujos de las olas siento que reescribo una línea dictada por la lengua mojada del mar que viene y va. Como una escriba o una secretaria del mar. Para mí no se trata de "huellas", sino de acercarme a un sentido crucial que creo puede haber en esos textos, observar un ritmo que organiza la experiencia".

La voz del cuerpo

El camino de Mercedes Azpillicueta va de la materia a la no materia para hacer confluir ambas en trabajos que relacionan cuerpos, voces y temporalidades diversas constantemente. Como en la obra de Sol, Sofía y Jimena, la materia se carga de memoria física y afectiva, y los cuerpos dejan ver la transformación de la materia de la que están hechos. Si bien su trabajo de graduación de la universidad fue una instalación textil, los años que le siguieron a eso fueron de exploración con la palabra y la voz, algo que habilitó luego el trabajo con el cuerpo físico y la colaboración con artistas de las artes performáticas y escénicas. Lo primero que vi de ella fue *Un Mundo Raro (A Rare World)*¹⁶, una instalación en la que varias pantallas mostraban el cuerpo de la artista en un traje de guerrera Adidas; era un cuerpo transformado, que ponía en pregunta las maneras establecidas de la humanidad. Un cuerpo que

¹⁵ *Fuerte y blando*, 2015, instalación, fotografía.

¹⁶ *Un Mundo Raro (A Rare World)*, Rijksacademie, Amsterdam, 2015.

nos provocaba la pregunta sobre lo que un cuerpo puede ser. ¿Qué hacía que ese cuerpo se volviera extraño? Querer usar el término "animal" es ya la prueba de que la naturaleza nos queda "afuera", que nuestro cuerpo civilizado es otro. Más cercano al paisajismo, a los jardines de pasto cortado, picnics y flores sin mosquitos. Ahí el trabajo con la voz era preciso y emocionante, como si el devolverle al habla su instinto fuera su manera de rebelión. La idea de que la voz es un interior que sale al exterior, un interior que reconocemos también conquistado.

La voz se fue volviendo en la obra de Mercedes el lugar donde todo ocurre, la obediencia, la violencia, la herencia, el grito, el aprendizaje, la emoción, la voz como el fuelle del cuerpo que resiste, aprende, obedece y también, se rebela. Vuelvo a pensar en esa idea de la nostalgia del cuerpo, tal como existe la añoranza por el paraíso perdido. Ese lugar al que queremos volver sean quizás los cuerpos.

Me acuerdo de esos minutos en los que pasé mirando cómo el tórax de Mercedes se volvía una especie de coral moviéndose con la corriente. Lo que pasaba no era la contemplación de algo que hacía otra persona, sino que ese cuerpo nos hablaba, porque estaba hecho de lo mismo que el nuestro. Y lo que ese cuerpo hacía, también lo podíamos hacer. Y queríamos haberlo hecho. "Mi camino hacia el cuerpo o hacia la *performance* se desarrolló a partir de la literatura. Cuando estaba en Buenos Aires, iba mucho a lecturas de poesía. Me acuerdo de disfrutar mucho del momento en el que la voz tomaba la escena, el tiempo en el que esperaba sentada a que empezara la lectura junto a otras personas, los cuerpos ensimismados escuchando, los poetas que cuando leen no tienen una habilidad o una performatividad planeada; todo eso tenía una potencia para mí. Durante un taller de poesía con Mariano Blatt y Alfredo Jaramillo, participé de una lectura con público. Me acuerdo que leer delante de personas que no conocía fue un impacto. Ahí tomó fuerza la lectura y una manera de escuchar, ya sea el espectador que escucha o una misma que escucha. Me interesó hacer de esa escucha algo público".

Cuando Mercedes se mudó a Holanda en el año 2013, siguió escribiendo. Primero, con una primera persona en la que se intuía a ella misma: la voz de la persona que escribe. Con el correr de los trabajos, esa voz se fue despegando de esa primera persona y empezó a escuchar las voces de alrededor, lo que Mercedes escuchaba en el mercado y en la calle, muchas veces en idiomas diferentes al de ella. "Esa voz interna que tomaba espacio y cuerpo en las lecturas empezó a devenir otra cosa, en vez de leer, empecé a memorizar los textos, y ahí el cuerpo se convirtió en una especie de canal, de herramienta, que se deja atravesar por lo que escucha, por los gritos, por lo que está en la calle, en otros textos. Los cuerpos empezaron a llevar a escena ese caudal de información que se volvía materia". De ahí en más, la obra de Mercedes siguió uniendo cuerpo y voz, palabra y sentimientos, formas arcaicas, herencia cultural y memoria física.

Mercedes necesitó entrenar el cuerpo y la voz para poder ensanchar las posibilidades. Investigar con y en su cuerpo las maneras en las que la voz (y las voces) pueden alojarse, la manera en la que el aire nos recorre como si fuéramos una cueva o una autopista, la materialidad de las articulaciones, de los gestos aprendidos. Había que practicar para que ese cuerpo adquiriera otras potencias. De ese trabajo, curiosamente, empezó el camino de regreso a la materia. El trabajo físico llevó la atención a lo que llevaba puesto cuando declamaba o leía, a cómo se movía, si transpiraba mientras estaba en escena, si se ponía colorada; necesitó observar lo que hacía con el pelo, pensar la manera en la que entraba a escena y cómo salía. *Pensar la escena*, significó considerar su cuerpo y lo que lo rodeaba, lo que producía y lo que podía producir. La identidad, que también se construye, y la metamorfosis de la que puede ser parte. "Investigar el cuerpo me llevó a ampliar la concepción misma de cuerpo, porque todo es cuerpo; entonces ahí aparecen los objetos, el vestuario, los trajes y las telas. Me reconecté con lo matérico, con la textura de lo que se toca y de lo que se percibe: 'el cuerpo de la tela', se dice, y es curiosa como frase porque al empezar a trabajar de esa manera no se duda de que todo tiene un cuerpo, físico y sensible".

En las cuatro artistas, el trabajo con la materia llevó a una sensibilidad diferente de lo físico como cuerpo sensible y el cuerpo humano como una materia factible de transformación. El entrenamiento de las cuatro en esa escucha fue también el trabajo minucioso de reconocer que había un uso del cuerpo escaso, que había mucho más por descubrir en la interacción atenta con lo que hasta ahora había sido pasado por alto. El cuerpo humano aloja una afectividad, como dice Mercedes, "hay una inteligencia y una memoria donde los movimientos se alojan y permanecen". Y eso no es solo una capacidad humana. Esa pregunta por la expansión de los cuerpos y sus categorías, los vivos que van hacia los no vivos y viceversa, reconociéndoles nuevas maneras, precisamente, de "estar vivos", abre el juego de la experiencia y de la obra. Una manera de relación que podría cambiar nuestra manera de pensar la naturaleza supuestamente inanimada de las cosas. Lo que una rama de árbol despierta en un cuerpo es físico y sensible, es un reverso oculto y una chispa. Intentar escuchar al mar, sostener una tela como una forma diálogo, seguir una hormiga, escuchar las voces en un mercado atiborrado de lenguas. Una tela que es como un cuerpo, dicen casi de la misma manera Mercedes y Sofía. Una tela es un cuerpo.

DIRECCIÓN INVESTIGACIÓN
LARA MARMOR
LUCRECIA PALACIOS

TODOS LOS DERECHOS
RESERVADOS A LOS AUTORES,
A LOS TITULARES DE DERECHOS
DE AUTOR Y A COLECCIÓN
OXENFORD

INVESTIGACIÓN OBRAS
ARIADNA GONZÁLEZ NAYA
VALERIA INTRIERI
BELÉN LEUZZI
CAMILA PAZOS
AYELÉN VÁZQUEZ

COLABORACIÓN TEXTOS
ALEJANDRA AGUADO
FEDA BAEZA
GABRIELA CEPEDA
MARIANA CERVIÑO
BELÉN COLUCCIO
GUADALUPE CRECHE
NICOLÁS CUELLO
SOFÍA DOURRON
LEOPOLDO ESTOL
JIMENA FERRIERO
SANTIAGO GARCÍA NAVARRO
GABRIEL GIORGI
CARLOS GRADÍN
CLAUDIO IGLESIAS
MARCOS KRAMER
AIME IGLESIAS LUKIN
FABIOLA ISA
MARTÍN LEGÓN
FRANCISCO LEMUS
MARIANO LÓPEZ SEOANE
FLORENCIA MALBRÁN
MARIANO MAYER
AGUSTINA MUÑOZ
LETICIA OBEID
ALEJO PONCE DE LEÓN
FLORENCIA QUALINA
NANCY ROJAS
GRACIELA SPERANZA
VIVIANA USUBIAGA
JAVIER VILLA
ANA VOGELGANG

EDICIÓN Y CORRECCIÓN
EZEQUIEL ALEMIAN
VALERIA PIRRAGLIA

TRADUCCIÓN
ANA BELLO
ALEJO PONCE DE LEÓN

DISEÑO GRÁFICO
Y DE INFORMACIÓN
VANINA SCOLAVINO
CECILIA SZALKOWICZ

COORDINACIÓN GENERAL
COLECCIÓN OXFORD
ERICA BOHM