

# TRAVESÍAS

## En pos del rompecabezas que nos representa

Ana Maria Battistozzi

Muchas son las razones que me llevaron a pensar que una exhibición destinada a dar cuenta de los últimos desarrollos en la obra de Teresa Pereda debía centrarse en la apertura de horizontes como experiencia vital que la gobierna. El horizonte ha estado implícito —ya como dimensión metafórica o literal— en todos y cada uno de los desarrollos que ocuparon los últimos dieciséis años de su trayectoria. En la decidida expansión que alentó la artista bajo un impulso minucioso y tenaz que le permitió proyectar su trabajo en pos de intercambios geográficos, sociales, económicos, religiosos y culturales. Y también en el modo de resolver la tensión de transformar su propia práctica artística.

Los vínculos que anuda ahora desde esta sala del Centro Cultural Recoleta con la Tierra del Fuego, el Salar de Uyuni en Bolivia y la Amazonia intentan acercar al público, una nueva instancia —imperfecta e inabarcable desde ya—, de esa vocación expansiva que desde hace tiempo la moviliza.

El horizonte constituye, sin lugar a dudas, una peculiaridad geográfica de enorme peso en la cultura argentina que ha sido referida tanto en el arte como en la literatura con parecida intensidad<sup>1</sup>. Esa línea imaginaria, del todo inalcanzable, pero absolutamente presente, como oportunamente

<sup>1</sup> Esa fue una problemática central abordada por la VIII Edición de Estudio Abierto de 2005 que abarcó varias muestras, entre ellas *Arquitectura, Buenos Aires y el Río*, curada por Claudio Robles y Hernán Bisman *Argentina bajo la línea del horizonte de cara al Río*, curada por Patricia Rizzo y Adriana Lauría, que retomó y amplió el tópico de una exhibición anterior realizada en el Fondo Nacional de las Artes en diciembre del 2000. Luego en 2007 este tema asumió un lugar importante en *Pampa, ciudad y suburbio*, la exhibición curada por Laura Malosetti Costa en Imago, Espacio de arte de la Fundación OSDE. Para un panorama de las referencias en la literatura véase Ariel Schettini "Más allá del horizonte" en *Estudio Abierto Experiencias de Arte y Cultura Contemporánea Buenos Aires 2000- 2006*. Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires 2007 pp112

la describió Adriana Lauría en el texto que acompañó una exhibición que abordó esta cuestión<sup>2</sup>, ha contribuido más allá de los dos últimos siglos a proyectar los más variados imaginarios, nacidos en ésta y otras tierras. Como es sabido, las grandes planicies que se despliegan a los cuatro puntos cardinales de nuestra geografía fueron depositarias de tantos sueños como frustraciones en legiones de hombres y mujeres que llegaron a estas tierras con un caudal de esperanzas que no siempre pudieron encauzar.

Mucho se ha dicho y escrito sobre esto último pero muy poco sobre la otra verdad de los “desiertos”, espacios que en cierta manera fueron vaciados de sus habitantes y su flora y fauna original para habilitar la proyección de la mirada europea. Pero en modo alguno eran desiertos como se los intentó presentar. Se recordará en este sentido el sugestivo nombre que adoptó la empresa llevada adelante por el general Roca en territorios del sur de la provincia de Buenos Aires y la secuela de tensiones que aún permanecen tras su huella.

Tal vez haya que rastrear allí la razón que llevó a Teresa Pereda, quien pasó su infancia en un campo lanero de la actual provincia de Neuquén, a hacer lugar a ese núcleo problemático en su obra. Con precisa intención desde comienzos de los 90, ella empezó a desplegar una intensa actividad dirigida a entender la pertenencia a un lugar desde la estructura de convivencias que lo habita y de hecho había formado parte de su cotidianidad. Un profundo interés por el cruce de expectativas, modos de vida, necesidades y creencias que articularon nuestra polifacética identidad, la llevó a explorar minuciosamente esa diversidad que nos constituye y a inscribir su poética en la confluencia de esos horizontes e imaginarios a los que hemos hecho referencia.

Podría decirse que en el complejo rompecabezas que la artista empezó a armar a partir de los primeros meses del 94, cuando realizó su primer viaje al pueblo de Yavi, en Jujuy y continuó un año más tarde a los Alazanes, en Neuquén, ya emergía su curiosidad por el ritual, una práctica

2\_ Véase Adriana Lauría, *¿Horizonte lejano?* en Estudio Abierto Ob.cit. pp. 116

eminentemente comunitaria, que habría de definir una importante parte su obra y constituye un capítulo central en esta muestra<sup>3</sup>. Así también aquél remoto interés suyo por las creencias de cada cultura, permanece —varias veces afirmado y afinado— en las experiencias, del todo movilizadoras, que realizó en el bosque Yatana, en Tierra del Fuego en 2007; en el Salar de Uyuni en Bolivia y en Amazonia en el 2008, que constituyen el tramo reciente que compone sus *Citas por América*. La distancia temporal y espacial, que media entre aquellos dos primeros puntos y los que hoy nos convocan en este espacio, forma parte de una misma vocación abarcadora que entonces despertó en la artista y vemos desplegar aquí con amplitud sinfónica.

### **Participar: individuos, grupos comunidades o equipos de trabajo**

Quisiera poner el acento en las perspectivas que se fueron abrieron en la obra de Teresa Pereda a partir de ciertos desarrollos puntuales y encañados entre sí. En primer término el trabajo con la gente desde esferas particularmente sentidas por la artista como las labores cotidianas y sus creencias. Luego la precisa elección de materiales que resultó clave para la conexión entre culturas, la tierra primero, la lana después y la narración oral en todo momento. Y por último el paisaje en relación con la energía que emana de sitios naturales erigidos en espacios de devoción.

Desde cada una de esas perspectivas me interesa indagar el sentido que propone su obra en tanto proceso de expansión de conciencia que tiene lugar a partir del principio de participación. Ya de individuos, grupos, comunidades o equipos de trabajo que de distintas perspectivas afectaron, reflejaron o participaron de sus prácticas artísticas<sup>4</sup>. Nacidas

<sup>3</sup> Me refiero al par recolección-restitución que funciona como eje de esta exhibición. Recolección refiere a la tierra solicitada que se constituye en símbolo de pertenencia. Restitución es la ceremonia de entrega que posibilita múltiples encuentros. En 1997 Teresa Pereda visitó y entrevistó a Gabriel Cañicul, segundo jefe mapuche de la agrupación Cañicul quien le entregó por primera vez tierra.

<sup>4</sup> Esto se verifica en el esmero que la artista pone en detallar ante cada acción, la nómina de participantes y el reconocimiento que debe a cada uno por su aporte puntual.

en un primer momento de lo que Mercedes Casanegra describió como intencionalidad antropológica<sup>5</sup>, su obra fue abriéndose decisivamente a una dinámica de participación que desplazó el rol de observador y productor hacia el interior de las relaciones interpersonales que sucesivamente articuló. Como cabría imaginar, este proceso no dejó al margen medios ni modos de producción, algo que se tornó particularmente significativo en las experiencias que compartió con Charly Nijensohn y Juan Pablo Ferlat en Bolivia y Amazonia en las que todos, incluida la gente del lugar fueron a la vez productores, actores y materia viva de rituales compartidos o concebidos por la artista.

“Me moviliza la intención de establecer un sistema de comunicación no estrictamente verbal ni visual sino más profundo, íntimo y directo, un estado de ser y sentir el mundo y su energía transformándose a través de la posibilidad de compartir un accionar”, afirma la artista en la apertura de este catálogo, en una afirmación que expresa la importancia de los vínculos interpersonales, a medida que éstos fueron convirtiéndose en medio y material de trabajo. Se comprenderá entonces que tal fin le haya planteado apartarse de la estricta producción de un objeto formalizado que se dirige a un espectador, para concebir su obra como espacio de reflexión; un sitio de confluencia cuya capacidad anticipatoria —como Teresa sostiene— “movilice deseos, voluntades comunes y delinee futuros posibles”.

No es por mero azar este giro comience a operarse en la obra de la artista a principios de los 90, un momento significativo en el que coincide con otros artistas, que en el mundo entero sienten, aún con estrategias

5\_ Véase Mercedes Casanegra “La tierra potencial. Los itinerarios de Teresa Pereda.” *Teresa Pereda Tierra*, Buenos Aires, El Ateneo 2008.

6\_ A partir de los años 90 surgen en distintas partes del mundo numerosos proyectos de artistas que otorgan especial relevancia a la participación social. Por lo general se encuentran referidos a ámbitos cotidianos y fundamentalmente urbanos. Es a propósito de estas prácticas que el teórico francés Nicolás Bourriaud publicó su texto “*Esthétique relationnelle*” traducido y editado en Buenos Aires por Adriana Hidalgo, 2006. Los presupuestos de la teoría de Bourriaud, basada en estas prácticas, hacen foco en un arte que se plantea “como horizonte teórico la esfera de las relaciones humanas y su contexto social”.

diferentes, la necesidad de perseguir objetivos similares<sup>6</sup>. Más allá de sus problemáticas diversas y las distancias, seguramente podrá rastrearse la razón de tal coincidencia en la saturación del discurso exitista que acompañó la globalización económica sin que llegara a plasmarse en real globalización de bienestar. O quizás también en la profunda crisis en los vínculos sociales y afectivos, que sí logró imponer el nuevo orden global. Lo cierto es que rescatar instancias capaces de propiciar una restauración de tales vínculos se tornó para muchos artistas un imperativo más dotado de sentido que la experiencia que proponía la estética centrada en la relación sujeto-objeto, que domina desde el siglo XIX.

Es en este contexto que me parece oportuno situar la obra de Teresa Pereda. Y al mismo tiempo intentar una comprensión más amplia de su proyección a la luz de la crisis del discurso estético de la modernidad, que fue objeto de ataques múltiples desde comienzos del siglo XX. En gran parte por su concepción limitada de la realidad, derivada del principio de autonomía de arte, que contribuyó a aislar a la experiencia estética de su contexto, pero en mucha mayor medida por haber aceptado y participado del principio de "racionalidad instrumental" que impuso el modernismo positivista, cuyos efectos aún se hacen sentir.

Si bien nada de esto pareciera habitar la obra actual de Teresa Pereda, importa traerlo a colación porque la sitúa en el contexto en que surge y lo que su obra se obligó a modificar hacia adentro y hacia afuera.

### **Hacia una razón dialógica**

Para profundizar este punto me interesaría ahondar en el análisis de Rana Nergis Ögüt sobre el dominio que ejerció la racionalidad instrumental del positivismo moderno sobre gran parte del discurso estético del siglo XX<sup>7</sup>. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de racionalidad instrumental? Entre otras cosas a las consecuencias de lo que Heideg-

7\_ Rana Nergis Ögüt "A Phenomenological Critique of 20th Century Aesthetics", *Sanart International Symposium on Art and Aesthetics*, Ankara Junio 2001

ger llamó el “punto de vista tecnológico” que ejerció un peso determinante en el pensamiento de la modernidad —hoy sabemos que más allá de él— que concibió al mundo como una reserva disponible para la tutela y uso arbitrario de quien ejerce el poder. Con todo, el concepto de razón instrumental, que fue desarrollado por Adorno y Horkheimer, como consecuencia de la Segunda Guerra, va más allá. Se remonta a la crítica que estos filósofos hicieron al pensamiento de la Ilustración, el cual, en su aspiración a liberar al hombre del pensamiento mítico-religioso, mediante el uso de la razón, lo habría sometido aún más a la lógica dominante de la razón científica. Para estos dos filósofos de la Escuela de Frankfurt esa “razón”, convertida en principio supremo y abarcador, impuso un notable empobrecimiento de la capacidad humana al subordinar el resto de las esferas del conocimiento humano a su lógica científicista. Pero también a los individuos, incluidas sus apetencias y necesidades más íntimas<sup>8</sup>.

Así el paradigma de la racionalidad positivista, basado en la metodología de las ciencias naturales y afirmado sin mayores resistencias durante el siglo XIX, se convirtió en modelo de actividad cognoscitiva del hombre. Mientras tanto los conceptos estéticos, relativos al arte, la verdad artística y la intuición, al ser eminentemente subjetivos y no poder ser demostrados objetivamente, perdieron relevancia. Como consecuencia, los vínculos del hombre con el mundo se vieron notablemente disminuidos y reducidos a un conjunto de operaciones técnicas afines a esa concepción, instrumental al principio de dominación.

De allí la fragmentación y jerarquía entre ciencias del espíritu y ciencias de la naturaleza y también las aberraciones cometidas en nombre de la ideología del progreso en los procesos coloniales. Y de allí también la reacción de las primeras vanguardias negativas, que a comienzos del siglo pasado pusieron en cuestión esta racionalidad positivista y de las numerosas corrientes de pensamiento que, al promediar la centuria orientaran

<sup>8</sup> Max Horkheimer-Theodor Adorno *Dialéctica del Iluminismo* Bs. As. Editorial Sudamericana 1987  
<sup>9</sup> Entre las vanguardias negativas cabe mencionar al Surrealismo y el movimiento Dadá y entre las corrientes de pensamiento resultan fundamentales por su aporte la fenomenología y el estructuralismo.

sus sistemas a darle por fin el tiro de gracia<sup>9</sup>. Rana Nergis Ögüt ha destacado muy especialmente el papel que la crítica fenomenológica cumplió en ese sentido al oponer el principio de *racionalidad dialógica* como forma alternativa. Todo lo contrario del modelo positivista, que supone el aislamiento del sujeto, la *racionalidad dialógica* concibe al sujeto como parte de un diálogo. El eje de este nuevo paradigma es el principio de intersubjetividad y se corresponde, según Nergis Ögüt con la idea de la Fenomenología de que la realidad que no es “una mera colección de hechos sino un mundo rico y dinámico de entidades cualitativas donde el sentido se construye a partir de actos creativos y críticos de quienes participan en su continua reconstrucción”

Es a partir de este punto, superador de la tradición enciclopédica positivista, que intenta sacarle el sayo irracional o místico a todo lo que no se exprese en una racionalidad discursiva, que me interesa volver sobre el sentido de las acciones de Teresa Pereda. No cabe duda que ese rompecabezas que hace tiempo ella se propuso armar a partir del encuentro de culturas, nace de un núcleo de tensión que reclamaba un cambio en la estructura de valores de la razón heredada.

En esa dirección, sus acciones de recolección de tierras se ubican en las antípodas de la vocación taxonómica, propia de la lógica de la ciencia. En realidad son su contracara y no sólo por que se postulan inseparables de la acción de restituir, que ya reviste una gran importancia para la reversión de la lógica que se cuestiona, sino porque, a diferencia de la razón científica que la abstrae para “un mejor análisis”, estas acciones son también inseparables de su medio y origen. De allí que Teresa elija la modalidad del ritual para llevar adelante sus *Citas por América*. Por el profundo arraigo que tiene y porque aporta el valor participativo de una representación que se conoce y se ha afirmado repetidas veces.

Pero aún va más allá: es el medio que le permite ligar y resignificar historias de vida en un gran relato —más de signo poético que antropo-

lógico— que cruza intercambios y lugares tan distantes y diversos como el de la familia Quispe de la comunidad Aymara de Jaruma en Bolivia, el de Gabriel Cañicul, de la comunidad mapuche de Huechulafquen en la Patagonia, el de Jordi Roset Aura de Casa Marxant, en los Pirineos catalanes, el de doña Cecilia Moreira de Cestac de Azul, provincia de Buenos Aires, el don Dionisio Duarte de Oberá Misiones, el Tránsito Tomás Campillay de Ojo de Agua, en Córdoba o el de Marcia Regina Costa du Nascimento y Vicente de Paula Moraes. Así es posible compartir las leyendas de la *Curupira*, el *Boto vermelho* y el *Mapinguarí* de la Amazonia con las historias de la tejedora Ercilia Moreira nieta del cacique pampa Manuel Grande. De manera tal, que si bien la lana y la tierra constituyen la materia de sus intercambios, la travesía y el relato son los medios que los articulan.

Todo pareciera sugerir que el objetivo de este armado, pieza por pieza, que Teresa Pereda lleva a cabo a partir de distintos actos creativos y críticos, no persigue una totalidad sino la reconstrucción de sentidos parciales bajo el principio de razón dialógica que hacíamos referencia. Es por eso que importa tanto lo que facilitará las relaciones con el otro como lo que cada uno mismo aportará a ellas.

### **La Tierra y la Lana**

En esa lógica de intercambios ocupan lugar esencial la tierra y la lana, dos materiales que forman parte de la historia personal de la artista y son considerados por ella poseedores de energías vitales: “la tierra, buscada, recogida, ofrendada, y la lana, torzada, tendida, enlazada”, según sus propias palabras. Estos dos materiales, tan naturales como el agua o el aire y tan distantes del repertorio de objetos de consumo de la cultura contemporánea, por el sólo hecho de alejarse de ella, se cargan de un poder especial para cumplir con los rituales e infinitos nexos que se propone la artista. No cabe duda que la dimensión participativa constituye una cuestión central en su obra y resulta clave para evaluar en sus estrategias de producción simbólica. El minucioso trabajo preparatorio

que encara ante cada una de sus *Citas por América* en pos de garantizar la participación hasta en sus mínimos detalles, deriva en una dinámica procesual y performática que encadena varias instancias e implica diversos actores y prácticas. Me animaría afirmar que el propio derrotero de estas instancias por momentos resulta tanto o más interesante que el trabajo final. Este es quizás uno de los principales problemas que nos tocó abordar al pensar esta exhibición. ¿Cómo referir en un solo ámbito, por abarcador que éste sea la riqueza del acontecer colectivo de experiencias tan movilizadoras que tuvieron lugar en escenarios tan espléndidos remotos entre sí? ¿Cómo plasmar en una aproximación cabal todo esto a lo que estamos haciendo referencia?

Veamos por caso lo que ocurrió en abril de 2007 en la primera Cita que tuvo lugar en el Bosque Yatana, en ocasión de la I Bienal del Fin del Mundo en Ushuaia<sup>10</sup>. La artista previó algunas cosas y otras tantas ocurrieron más allá de su previsión. Entró en contacto con gente de la comunidad local que trabaja en la preservación del pequeño bosque, última reserva de especies nativas, pero también con representantes de los pueblos originarios. Y así como en otras ocasiones investigó la correspondencia de cada nombre propio con la tierra de origen, aquí rastreó el origen del nombre *Yatana*, que significa “tejer” en lengua yaghana. Ese dato sirvió para introducir un giro en el ritual de recolección de tierras que venía llevando a cabo e incorporó la lana. Así Teresa llevó a Ushuaia treinta y ocho kilos de lana con los que armó un ovillo que entregó a la gente. Ellos lo echaron a rodar en el bosque y armaron espontáneamente un tejido entre los árboles y la gente que conformó una construcción cargada de nuevos sentidos para el lugar.

Me animaría a llamar a esto *transformación en una construcción*, que es la expresión utilizada por Hans George Gadamer para definir el giro por

<sup>10</sup> “Otro mundo es posible” fue el lema que presidió esa primera edición de una Bienal que en sus dos ediciones ha intentado llamar la atención sobre un mundo cada vez menos preocupado por proyecciones de futuro que se tornan particularmente urgentes en el ámbito de la preservación de la naturaleza y los vínculos sociales.

el que el juego humano alcanza su verdadera perfección, que es la de ser arte. El filósofo alemán ha equiparado el modo de ser del juego al ser de la obra de arte, en tanto experiencia que modifica a quien las experimenta. En ese sentido antes que nada despoja al juego de las connotaciones subjetivistas que han dominado las referencias a él desde la estética o la antropología. Jugar es siempre representar, sostiene. Y lo que se representa es algo que no depende de la subjetividad de quienes juegan sino que se manifiesta como entidad propia<sup>11</sup>, como aquello que llamamos juego de luces, juego de agua o esa construcción que tuvo lugar en el Bosque Yatana y superó la intención individual de quienes participaban.

¿Qué quiero decir con esto? Que merced al juego del arte, lo que era antes se transformo en otra cosa y esa transformación es el dato de su verdad, como la verdad del actor que hace de Hamlet es ser Hamlet. El juego representado le habla al espectador desde la realidad de una representación de la que él también forma parte, aún cuando esté enfrente. Esto se explica mejor desde el tipo de representación que es la acción cultural, que sólo alcanza sentido en la propia comunidad que participa de ella. Desde ese punto de vista no es por mero azar que las acciones de Teresa Pereda trabajen sobre ese modelo replicando la modalidad del ritual como un todo significativo, que puede ser representado repetidamente y ser comprendido en su sentido de manera extendida en diversos lugares.

Así unos puñados de tierras procedentes de cuatro regiones de la Argentina y unos cuantos kilos de lana patagónica formaron parte de los rituales de intercambio y ofrendas a la Pachamama antes de que Teresa y su grupo de trabajo entrara a trabajar en el Salar de Uyuni, en Bolivia. También les posibilitaron la participación en la ceremonia local de "floreamiento de las llamas" en la comunidad aymara de Jaruma. Nuevamente Teresa, la tierra y la lana y un ovillo echado a rodar por las aguas en Amazonia; tierra procedente de cuatro regiones de la Argentina que llevó consigo, entregó y a cambio recibió tierra de una huerta local y un caudal de leyendas.

11. Hans George Gadamer, *Verdad y Método*, Salamanca Ediciones Sígueme 1993, pp. 150-154

Es importante señalar las diferencias entre una práctica artística que adopta la modalidad del ritual, como parte de un acerbo representacional que significativamente se busca rescatar y el ritual religioso propiamente dicho o el de la comunidad en sí. Seguramente esto se percibirá de manera más diáfana en la propia experiencia que prevé la cuarta etapa del proyecto que tendrá lugar en el marco de la instalación prevista por Teresa en la sala Cronopios. Allí la cita ha sido pensada como *construcción colectiva de un espacio-tiempo de encuentro y de conciliación*. La experiencia del arte así concebida resume y pretende transmitir el caudal de lo aprendido y conocido en años de travesías, encuentros e intercambios con otras culturas. Seguramente ella hará lugar a una verdad distinta de la religión o de la ciencia. Porque su razón es comprender y comprenderse en un tipo de experiencia que modifica a quien la experimenta y por fuerza debe proyectarse más allá del territorio autónomo que quiere que el arte sea el reino donde sólo rigen las leyes de la belleza.