

Universidad Nacional de San Martín

Escuela de Arte y Patrimonio

Maestría en Prácticas Artísticas Contemporáneas

Trabajo Final

TEXERE

(textil, escritura, cuerpo)

Andrea Brunotti

Directora: Dra. Laura Gutiérrez
Co-Directora: Dra. Georgina Gluzman

Mar del Plata
Febrero 2025

 UNSAM

Resumen

Este trabajo final es el trazado, la huella y el archivo de un proceso de investigación/creación desarrollado entre 2021 y 2024 en el marco de Maestría en Prácticas Artísticas Contemporáneas de la Escuela de Arte y Patrimonio de la UNSAM. La escritura será acompañada de la presentación de una instalación de sitio específico en la Sala Hoyer del Campus Miguelete en el mes de abril de 2025.

Partimos de la interrogación por los vínculos entre prácticas textiles y de escritura desde el rastreo en mis propios archivos y la investigación en archivos de otros, los diálogos entre lecturas y prácticas somáticas, que devienen en una instalación textil, sonora y performática denominada *Texere*.

Como trazado del recorrido, indagamos sobre los gestos que articularon la investigación y creación, para dar cuenta de cómo el marco teórico, las genealogías, los apoyos/soportes y metodologías contaminan las prácticas artísticas y viceversa. En este proceso el bordado se vuelve metáfora de las formas en que el texto se fue armando, a partir del rastreo en mis archivos de escrituras, anotaciones, recuerdos y percepciones. Junto con la cita, se presenta como un procedimiento subversivo, una intervención feminista a los modos de dar cuenta de los resultados de una investigación.

Este trabajo apuesta, desde una mirada feminista y una escritura encarnada en la práctica artística, a ser una de las tantas formas posibles de desandar un camino. Está dividido en dos capítulos, el primero de ellos refiere a los posicionamientos teóricos, metodologías y los procedimientos que revelan los cruces entre práctica y teoría en este proceso de investigación/creación. El segundo capítulo retoma las preguntas e inquietudes en relación a la cita y los archivos que persisten desde los gérmenes de esta investigación y describe los procesos creativos y las piezas que formarán parte de la instalación *Texere*.

Tanto el texto como la instalación refieren a un proceso de investigación anfibio que circula entre territorios distintos pero aledaños, explora las relaciones entre prácticas artísticas y de escritura como formas de reflexión, indagación y (auto) conocimiento, como una apuesta para insistir en la pregunta por las maneras en que los artistas leemos, escribimos, pensamos y vivimos.

Índice

Agradecimientos	3
Introducción	5
Va y viene (como el hilo y la aguja)	6
Pre-posiciones y preguntas incómodas	6
El encanto de Sofonisba	10
Bordado como cita y como huella: las citas subversivas	14
Capítulo 1: El punto atrás, entre la rumia y el archivo	17
Objetividad feminista	19
Trastornar el tiempo	22
Caminar de espaldas. Identificar y rastrear gestos	25
Citar/traficar	28
Sobre los hombros de Ursula y Lucrecia.....	30
Registros de escritura y herramientas (ser paciente como mi gata).....	35
Acuerpar la escritura	38
Capítulo 2: Texere	41
Archivos/huellas. Una artista en la cocina.....	47
Patchwork y collage de citas.....	54
Una artista en el archivo	56
Desplazamientos. Sin cuarto propio.....	59
Escritura en movimiento	62
Bord(e)ar la cita: lo escrito, lo grabado, lo bordado.....	65
Sonidos. Traductora de cantos de aves.....	67
Inventar prácticas. Ensayar un manifiesto: escribir con hilos.....	71
Un bordado y sus espaldas. Algunos intentos de perder la cara.....	74
Libros como máquinas. Indicaciones confusas para escritura desquiciada con una Olivetti Lettera	79
Una escritura desquiciada. Indicaciones para crear con una Olivetti Lettera 32.....	81
Cómo escribir.....	86
Conclusiones: cuerpo de escritura. Lo textil performático	91
Bibliografía	100

Agradecimientos

a mis abuelas Inés y Antonia

a mis hijos Agustín y Francisco

Agradecer también es hacer memoria feminista, nada de todo lo que aquí está escrito podría haberse realizado sin la ayuda y apoyo de las personas que me han acompañado en este trayecto de cuatro años. Hay aquí una larga lista de agradecimientos, pues ha sido un tiempo de emociones intensas compartidas entre muchxs.

A mi directora de TFM, Laura Gutiérrez, por el afecto, respeto y compromiso para leerme y orientarme en las derivas de mis deseos. Gracias por confiar en mí y apuntalarme cada vez que pensé que no podía, nunca hubiera llegado a esta instancia sin la motivación y la lectura minuciosa presentes en cada una de tus devoluciones.

A Georgina Gluzman, co-directora de este proceso, por haber encendido en mí la llamita para soñar con una historia del arte feminista y hacerme parte de ella. Gracias por despejar los fantasmas y las dudas y hacerme confiar en que “la mejor tesis es la que podemos hacer”.

A la directora de la Maestría en Prácticas Artísticas Contemporáneas, Marie Bardet, por haber imaginado esta mostri maestria del amor/refugio/trinchera en estos tiempos hostiles, y por haber sostenido con convicción y entusiasmo que la investigación y creación son experiencias que tienen más en común de lo que pensábamos.

A lxs docentes de la Maestría por haberme abierto las puertas a infinidad de universos y preguntas. A val flores por revivir en mí el deseo de la escritura y por la invención de la escritura colectiva. A Josefina Zuain, por la pasión y compromiso como motor de la docencia. A Susana Paponi por la profundidad de nuestras conversaciones y el afecto mutuo. A Sebastián Russo por animarme a investigar desde/con/contra las imágenes y habernos dado cobijo en un noviembre oscuro. A Elian Chali por la defensa de un modo político de hacer arte. A Lucia Nazer por coreografiar/nos un universo de prácticas artísticopolíticas. A Juan Cruz Pedroni por los textos y referencias que me ayudaron a pensar los cruces entre arte y escritura. A Silvia Dolinko y Ana Longoni, personas a quienes admiro profundamente, me siento privilegiada de haber transitado por sus clases. A Ana Pol por abrir/nos el universo de la escritura al cuerpx. A Julia Risler, Agustina Triquell, Guillermina Mongan, Lucia Patiño Mayer gracias por acercarme con tanto afecto a los mapas, traducciones, derivas y archivos. A Silvio Lang por inventar/nos otras formas de lecturas posibles.

A Romina Piriz, Julia Cabral y Carolina Banegas del Centro de Estudios Espigas por haberme enseñado tanto desde su compromiso con los archivos y haber hecho de mis Prácticas Profesionales una experiencia inolvidable.

A Anabela Bres y Sabrina Gil por el interés en mi obra y por escribir sobre mis prácticas, sus reflexiones me han servido para seguir pensando en la potencia del textil.

A las arteducadoras de la colectiva Maleza, por el Laboratorio y el libro *Ladera y Orilla*, que con tanto afecto nos invitaron a sentipensar nuestro territorio bonaerense.

Quisiera agradecer especialmente a mis compañerxs de Maestría desde 2021 a 2024, con quienes he transitado y compartido la experiencia de aprender en comunidad, sin competir y

apoyándonos mutuamente. Ustedes son el corazón de esta Maestría. A Ine Dorado por ser *planta caminadora*, motor de mis escrituras. A Flor Mazzadi por la hermosa rebeldía que nos conmueve. A Lara, Ruth, y Roxi por el aguante, compañía y orientación en los viajes. A Carito y Ceci, la banda oriental, estaré siempre agradecida por la organización comunitaria de lecturas, audios y archivos que con tanto afecto nos han brindado. A Mariana Milanesi por las dos semanas que vivimos en Espigas, la mejor compañera de prácticas que una podría desear. A Ana Teintelbaum, por los abrazos reales y virtuales, por la magia de tu lenguaje en movimiento. A Vale Sanchez, mi compañera *costaatlántica*, por animarnos mutuamente en esta aventura. A María Landeta por fermentar/nos a la distancia. A Saeed por las charlas, los empujes y apapachos. A Maga Pagano por su feminismo militante, nuestras charlas e intercambios están grabadas en mi memoria afectiva. A Paula Teller por abrirnos las puertas de La Zona para *Afuerar las prácticas*. A Erica, Guadalupe, Violeta, Sebastián, Celia, Maru, Manuela, María, José, Madeleine, Constanza, schapi, urpi, demo, cala, Cris, Tere, Gustavo, Chechu, Flor, Fran, Karin, Rodo, Eugenia, Emilia, Mayra, Lucía, Raquel, Rosario, Ana, Nidia y Caro, ustedes han sido parte fundamental de este proceso de escritura. Sus gestos y palabras han contagiado mis prácticas.

A las estudiantes de la EAV Malharro, Natacha, Jimena, Romina, Sabrina y Micaela, porque hemos compartido la aventura de la investigación en artes codo a codo con tanto entusiasmo.

A mis compañerxs del Equipo de Conducción de la EAV Malharro, por alentarme a seguir estudiando. A Ariel Celaya por su mirada atenta en el diseño de la portada.

A Abril Acevedo por hacer maravillas con la cámara y sacar las fotos de mis obras.

A Andrea Hernández quien tan gentilmente me prestó sus escrituras, para ayudarme a seguir con las mías.

A Patri y Mario por haber sido casa y familia en Devoto.

A mi querida Celina Yohai, por la entrega generosa de un archivo textil para confeccionar mis piezas. Tus hallazgos/regalos fueron humus poético para que florezca mi intuición.

A mis amigas Soledad Ros Puga y Roxana Corvaglia, por alentarme a estudiar y escribir contra viento y marea. Nuestras conversaciones diarias me han motivado cada día a seguir intentándolo. A mi amiga Silvia García por invitarme al feminismo. A mi amigo Andrés López, por haberme abierto las puertas de su casa en La Plata, cada vez que he necesitado un hogar en tránsito.

A mi mamá Silvia Oliva y mi papá Luis Brunotti, por haber cuidado de mi gata, mi casa y mis hijos en cada viaje, sin su ayuda incondicional no lo hubiera logrado.

A mis compañeras y amigas de mAtriZ ColectivA: Celi, Sole, Silvia, Caro, Ea y Felisa, de ustedes aprendo cada día a ser más feminista feliz. Todo lo que hacemos juntas ha cambiado mi vida.

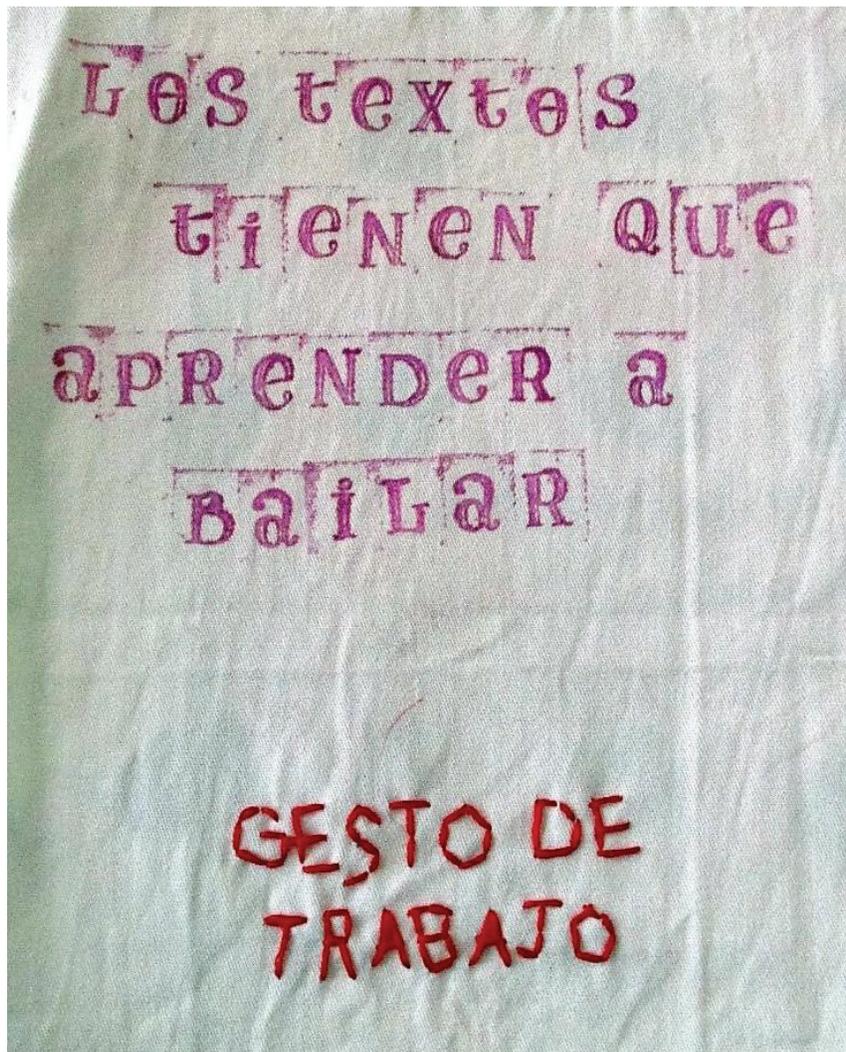
Gracias mi amor y compañero, Luis Acevedo, por leerme, escucharme y pensar juntxs, por ser diseñador y técnico informático a toda hora, sé que no ha sido fácil sostenernos en mis viajes y desvelos, y aun así aquí estás a mi lado, con una respetuosa distancia, animándome a hacer aquello que deseo.

Introducción

Hace días que escribo y bordo, bordo y escribo, tomo textos que escribí y los bordo, algún día serán libros o telas bordadas o una enorme instalación en la Sala Hoyer. Fantaseo que algún día ese espacio mágico pueda alojar algo de lo que estoy haciendo, que hago mientras lo estoy haciendo, me pregunto ¿qué estoy haciendo?¹

2020 fue el año en el que los días, como perlas rotas, se salieron del collar del tiempo

Paul B Preciado



Página de libro textil sellado y bordado. 2024

¹Trabajo final de Laboratorio de Investigación y creación 1, MPAC, 2023 (segunda cursada).

Va y viene (como el hilo y la aguja)

Los gérmenes de esta investigación nacieron durante la pandemia de COVID 19 en Mar del Plata, un tiempo que parece lejano, pero sobre el que reverberan heridas, nostalgias y cicatrices profundas de una historia mediada por auriculares y pantallas, por implosión de lo doméstico y por una profunda necesidad de huida e introspección. También vienen a mi memoria los primeros viajes desde Mar del Plata al Campus Miguelete: mi primera clase presencial en el Laboratorio de Investigación y creación del 2022, fue con barbijo y ansiedad. Todo el trayecto de investigación/creación posterior se realizó entre mi ciudad y Buenos Aires, con idas y vueltas recurrentes, acompañada de una valija con telas, agujas, bastidores, libros y cuadernos que fueron cargados como amuletos para orientar la intuición. Hay huellas de todos esos momentos en las obras y los escritos, referencias ineludibles a una experiencia que no fue sólo académica, sino de un profundo cambio en la organización de mi vida laboral y familiar. No creo que sea un dato menor mencionarlo, porque esta es una escritura situada en esa complejidad de escenarios y porque este proceso me atravesó sustancialmente.

Este trabajo es el trazado escrito del recorrido de investigación/creación de la instalación *Texere* -una instalación gráfica, textil, sonora y performática a partir de la articulación entre el bordado y estampado de textos, la escritura y el procedimiento de la cita, en sus diferentes materialidades, herramientas y procedimientos- que se realizará durante el mes de abril de 2025. La misma fue realizada en el marco de la Maestría en Prácticas Artísticas Contemporáneas de la Escuela de Arte y Patrimonio de la Universidad de San Martín entre 2021 y 2024.

Como proceso de investigación es anfibio, circula entre territorios distintos pero aledaños: el cuerpo textil, el cuerpo de escritura, una cuerpa que viaja e investiga, borda y escribe. Estas páginas son el resultado parcial de un proceso de investigación/creación que explora las relaciones entre prácticas artísticas y de escritura como formas de reflexión, indagación y (auto) conocimiento.

Pre-posiciones y preguntas incómodas

La experimentación de las preposiciones como forma de articular y pensar la vinculación entre la práctica artística y de escritura fue la primera herramienta de indagación de esta investigación. Preposición que articula conceptos pero también pre- posición, es decir lo anterior a un posicionamiento, aquel lugar previo a una acción o postura de investigación. De todas las exploradas hubo dos en las cuales profundicé: *entre* y *desde*. ¿Entre qué prácticas estaba realizando esta investigación? ¿Desde qué concepciones teóricas e intuiciones me posicionaba para realizarla? Sin embargo, y en contra de los supuestos que rigen una investigación académica tradicional, no supe que estaba realizando una investigación hasta

muy adentrado el proceso. La conciencia de que eso que estaba haciendo también era investigar y podía registrarse fue posterior al inicio de la misma pero también, a medida que avanzaba, se volvió irreversible. Batallar entre formas de escritura aprendidas y cristalizadas, y otras que se traman entre lo autobiográfico, el ensayo, el diario y la poesía, fue una de las premisas de este escrito y también un desafío para instaurar otras maneras de recorrer un proceso de investigación/creación que se da dentro de una Universidad pública pero que a su vez puja por ser reconocido dentro de ese espacio, desde sus propias formas de enunciación.

Para darle sustento y marco teórico a estas ideas, en las que creo firmemente, tuve que valerme de los aportes de quienes, desde las prácticas somáticas, los feminismos queer y decoloniales, los estudios visuales y las pedagogías críticas instaban a re pensar las jerarquías en los campos de conocimiento y a reflexionar sobre qué voces estaban habilitadas en el ámbito académico universitario. Por otra parte, mi propia conciencia fue mutando en relación a la Universidad. Comencé sintiéndome fuera, me di la oportunidad de ser parte sin alejarme de algunas convicciones y permití que fuera cobijo y trinchera de deseos y conspiraciones comunes.

La pregunta ha sido un modo de indagación que me posibilitó acceder al marco teórico de esta investigación desde una perspectiva situada. ¿Qué de esto que estoy leyendo me afecta y se vincula con mi práctica artística? La pregunta, sin ambición de ser respondida, fue una manera de poder dar voz a la incomodidad, como ese lugar indefinido en el que asumí que me situaba: entre el grabado y el textil, el ensayo y el texto académico, la poesía y las cartas, el bordado y el texto escrito a máquina, la investigación y la docencia, la vida doméstica y la de estudiante, Mar del Plata y Buenos Aires. Algunas de las preguntas que han guiado este recorrido y que me sirvieron de anclaje para trazarlo son las siguientes:

- ¿Es posible realizar una práctica artística y de investigación de manera paralela y sin grandes distinciones?
- ¿Cómo puedo escribir/crear/investigar desde ese lugar entre (Bardet, 2013) la teoría y la práctica, la investigación y la docencia, la lectura y el bordado?
- ¿Qué tipos de escritura habilita la investigación en artes?
- ¿Qué le hacen las prácticas textiles a las formas de escritura. Que modos de lectura inventan/proponen?
- ¿Cómo configuran las máquinas del siglo pasado (de coser, de escribir) nuevas visualidades de la escritura/obra?
- ¿Puede ser la obra soporte de la escritura?
- ¿En dónde y cuándo escribimos lxs artistas?

A partir de estas preguntas encuentro que la escritura ha sido objeto, tema y problema de mis prácticas artísticas y de investigación, y es en torno a esa indefinición permanente que intento recuperar en el trabajo final de investigación, el trayecto y recorrido realizado entre 2021 y 2024.

El trayecto no fue ni es lineal, se parece a un rulo, o a un espiral, o a las raíces de una planta caminadora², que a veces se fuga hacia bordes imprecisos, que me llevaron a lugares desconocidos e impensados. Desde el bordado de textos en hojas y telas impresas mediante técnicas de fotograbado, hasta la confección artesanal de pequeñas revistas y libros de artistas; desde la escritura mecanografiada, a la sellada y realizada con hilos, la escritura ha sido material, soporte, tema y problema de mis prácticas artísticas y de investigación.

La organización de este texto está todo el tiempo tratando de fugarse de la idea de tesis. Me propongo usar esta máquina de escritura³ como soporte autobiográfico de un proceso de investigación/creación, desde una “postura metodológica indisciplinada” (Mombaça, 2016, p.345) o una metodología queer en el sentido que la define Jack Halberstam, siendo desleal a los métodos académicos convencionales (en Mombaça, 2026, p. 345). El desafío será entonces escribir *desde/entre* e incluso *contra*⁴ el proceso artístico, sin escindir la teoría y la práctica, los procesos de investigación y creación. Salirse del binomio para discurrir entre disciplinas, formas de hacer, sentir y pensar. Es un intento de fuga y también una invitación a huir de las formas académicas, que suponen la escisión entre sujeto y objeto de investigación. Me permito hacer una cita larga del texto de Marie Bardet, *Perder la cara*,

² La planta caminadora es una metáfora que surge en palabras de Ine Dorado en una clase de Mapeos colectivos en 2022, que apunté en mi cuaderno y luego bordé y sobre la que escribí luego una poesía. La pienso en su capacidad de extender raíces e ir brotando en diferentes sitios, como toda maleza es invasiva, no pide permiso. Y aquí me permito nombrar a las compañeras de la Colectiva Maleza que tan bien han hecho cuerpo estas definiciones en sus propuestas pedagógicas de los Laboratorios Ladera y orilla.

³ Deleuze entiende que los libros no son una imagen del mundo ni meros significantes. Considera que en el libro no hay nada que entender, sino mucho por utilizar: “El libro debe formar máquina con alguna cosa, debe ser un pequeño útil sobre un exterior” (Deleuze, 1987, p.13) En este sentido pienso que la escritura también está formando máquina con la práctica artística.

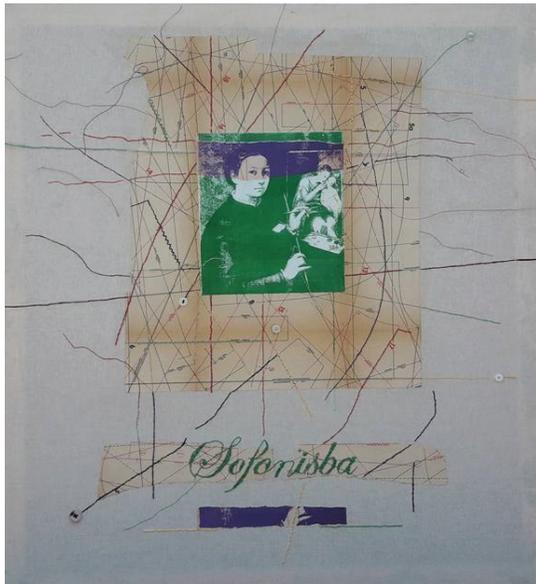
⁴ En el programa del Laboratorio de Investigación y Creación 1, año 2023, se fundamenta lo siguiente en torno a las preposiciones como metodología de extrañamiento de la propia práctica: “El desarrollo epistemológico y metodológico de las investigaciones que se plantean “desde” las prácticas artísticas más que “sobre” el arte como obra u “objeto” de estudio, abre a una serie de preposiciones (“entre”, “con”, “debajo de”, “contra”, “hacia” ...) como operadores epistemológicos y metodológicos para interrogar y ahondar las relaciones que las prácticas de investigación fomentan con los procesos creativos, y el mundo que requiere, por un lado, conocer un amplio abanico de experiencias de investigaciones-creaciones realizadas en lenguajes variados y heterogéneos; y, por otro lado, apropiarse y debatir algunas herramientas para la construcción de preguntas, tensiones y narrativas de problemas que se articulen en un proyecto de indagación/creación, desde perspectivas situadas en relación a inquietudes contemporáneas, que ponen en juego las miradas feministas, queer, ecologistas, postcoloniales y antirracistas, en especial desde el sur.” (Bardet, 2023)

para argumentar la manera en que esta tesis, lejos de querer encajar en una estructura pre configurada, que define claramente un objeto de investigación, está todo el tiempo oscilando entre objeto y sujetx, escritura y textil:

Ahora bien las condiciones de posibilidad- y sus efectos por acumulación de estos gestos repetidos- de un conocimiento “claro y distinto” es que la mirada sea una ob-servación a distancia, de un sujeto que proyecta la luz de su conciencia a través de un ojo sobre un ob-jeto bien definido (el pre fijo ob proyecta hacia adelante, de manera frontal un objeto respecto del cual el sujeto conocedor se mantiene a una buena distancia) es decir ni confuso (debe estar delimitado distintamente) ni oscuro (debe ser llevado a la luz). De este modo se reafirma el oculoctrismo como modalidad hegemónica en ejercicio: esa mirada focal, frontal, central que exige de modo intrínseco “tomar sus distancias” para restituir y mantener “intacto” el sujeto respecto del objeto conocido. Tener una idea clara, no divagar, delimitar bien el objeto de investigación, son otros tanto imperativos cotidianos de los espacios de pensamiento e investigación, pero también de nuestros espacios de prácticas políticas, donde animarse a tomar la palabra sin estar completamente segura de lo que una va a decir , entrar desde los bordes no muy distinguidos en una conversación, meterse y dejarse afectar por las relaciones de conocimiento, ignorancia, aprendizaje, creación, exigen a implican nuevas alianzas sensibles , materiales, gestuales, somato políticas. (Bardet, 2021, p.135-136)

A partir de estas reflexiones, y de las orientaciones para la realización del TFM de la Maestría, este trabajo propone desde una presentación artística y su escritura, modos de investigación y creación que a veces se confunden, son indistintos, se tocan en intimidad sin proximidad (Bardet, 2021), tantean, se acercan y se alejan de objetos y sujetxs, para desafiar la idea de que la investigación es teoría y la creación artística, práctica. Ambas, como partes convivientes del proceso, se fueron afectando mutuamente a lo largo del tiempo. Es por ello que el texto está tramado a partir de fragmentos de escrituras realizadas estos años y que la obra se materializa en textos que también son procesos de lectura, señalamientos de conceptos, anclaje de ideas y formulación de preguntas. La principal dificultad reside en inventar una estructura posible y situada, anti metodológica, que pueda dar cuenta en su propia forma de enunciarse, de cómo fue ese recorrido: indisciplinado, desjerarquizante, caótico, desbordante, no lineal, en movimiento y sobre todo entre múltiples formas de abordar la lectura, la escritura y la creación artística.

El encanto de Sofonisba



Sofonisba, de la Serie *Labores Feministas (Develar)*, bastidor de liencillo bordado con collage de estampa y papel de molde con voile superpuesto y bordado, 70 x 90 cm, 2019.

Desde el año 2017 mis prácticas artísticas se han ido cruzando con las intervenciones feministas a la historia del arte⁵. La primera de las artistas develadas fue Sofonisba Anguissola⁶, su nombre, de una sonoridad enigmática, fue una invitación al bordado. La investigación posterior fue realizada a la intemperie, es decir por fuera de cualquier amparo institucional y sólo motivada por la creciente conciencia de la militancia feminista que

⁵ Para Griselda Pollock “Una intervención feminista en el arte inicialmente confronta los discursos dominantes acerca del arte, es decir, las nociones aceptadas de arte y artista. Las intervenciones feministas demandan un reconocimiento de las relaciones de poder-género, haciendo visible los mecanismos del poder masculino, la construcción social de esa diferencia y el papel que desempeñan las representaciones culturales en esa construcción. [...]. Una intervención feminista excede la preocupación local por la cuestión femenina y pone al género en una posición central dentro de los términos de análisis histórico. Es una redefinición de los objetos que estudiamos y de las teorías y métodos con los que lo hacemos de forma que la producción y lectura de prácticas artísticas/culturales pueda tener lugar en una esfera ampliada de las artes y las humanidades (Pollock, 2013, en Gutiérrez, 2017, p. 34).

⁶ Sofonisba Anguissola (Cremona, h. 1530–Palermo, 1626). Pintora italiana. Perteneciente a una noble familia de Cremona, fue educada en la pintura junto a sus cinco hermanas. Destacó en la realización de retratos, llevando a cabo un tipo de representación un tanto informal, en el que a menudo sus modelos desarrollan tareas aparentemente domésticas, acompañados de una serie de objetos que definen en mayor profundidad su personalidad. Ejemplo de ello encontramos en sus numerosos autorretratos en los que Sofonisba aparece leyendo, tocando algún instrumento musical o pintando; todos estos atributos son a la vez representaciones elocuentes de las actividades a las que está sujeto un noble de su rango. (en museodelprado.es)

compartí con mis compañeras de mAtriZ Colectiva⁷. La indagación y búsqueda de algunas artistas del pasado fue el puntapié para explorar el autorretrato y para que la palabra aparezca en la imagen, en primer lugar, en forma de nombre bordado. No puedo recordar claramente el momento en que decidí bordar. Lo cierto es que yo no bordaba hasta ese momento, ni siquiera tenía agujas ni hilos. En mi familia mis abuelas cosían y tejían pero ninguna de ellas bordaba, así como tampoco mi mamá lo hacía.

El enigma de cómo viene una idea a modificar rotundamente un proceso artístico es una de las cuestiones que me permito militar en mi lugar como docente. No siempre sabemos por qué hicimos algo, o en qué momento preciso decidimos hacerlo; aunque luego podamos tomar plena conciencia de las derivas hacia donde esa decisión nos llevó y qué implicancias tiene en nuestra práctica. Lo más desafiante de los procesos artísticos es que nunca sabemos a dónde vamos a llegar. Se trata de lanzar una o varias piedras⁸ sin tener absoluta conciencia de la dirección y alcance de las mismas. Reconstruir esos procesos puede ser una tarea tortuosa pero necesaria. La incerteza, la duda, el enigma, lo que no sabemos, forman parte de los procesos artísticos pero también de investigación. Este es un intento, de todos los posibles, por hacer esa reconstrucción.

A partir del encuentro con el bordado fui hilando textos e imágenes que conformaron un archivo de autorretratos de artistas y textos escritos por ellas. Nombrar a las artistas mediante el bordado de sus nombres de pila, resultó ser una de las maneras de hacerlas visibles, y mi obra se transformó en una reflexión sobre la historia del arte, tal como lo menciona Sabrina Gil⁹. En este interés por usar estos autorretratos de artistas del pasado, fui desarticulando algunos límites entre la teoría y la práctica artística. Investigué y busqué información sobre artistas mujeres en la historia del arte, acerca de la invisibilización sistemática por parte del relato canónico de la disciplina. Comencé explorando en las pinturas e historias de artistas como Artemisia Gentileschi, Sofonisba Anguissola y Marie Barskirtseff, hasta llegar a otras más contemporáneas y cercanas como Lía Correa Morales, Emilia Bertolé, Lola Mora y Martha Peluffo.

⁷ mAtriZ Colectiva es la grupa de activismo feminista de la cual formo parte desde 2019, desde el grabado y arte impreso intervenimos las calles y espacios educativos y culturales con pegatinas de estampas, talleres de grabado abiertos, ponencias performáticas y acciones que acompañan la agenda feminista en la ciudad de Mar del Plata y el sur de la provincia de Buenos Aires.

⁸ Sandra Rey considera que la práctica artística se asemeja al lanzamiento de un proyectil sin rumbo. Me apropio de esa metáfora, pero voy a intercambiar proyectil que tiene un sentido bélico por piedra. Lanzar piedras al agua es una de las actividades que comparto con mis hijos cuando viajamos a la Patagonia.

⁹ En su artículo *Entre la línea y la matriz*, Sabrina Gil propone un análisis de la serie *Labores feministas* en el cual piensa a estas imágenes artísticas como intervenciones al relato de la historia del arte. (en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/42246>)

En este proceso fue fundamental primero la lectura y luego el contacto y diálogo a distancia con Georgina Gluzman, ya que sus investigaciones sobre mujeres artistas en Buenos Aires (Gluzman, 2016) y posteriormente la visita a la muestra El Canon Accidental en 2022 fueron fuentes de información imprescindibles para descubrir o develar algunas de estas artistas que son referenciadas en la serie. Pero también el posicionamiento desde las teorías feministas para interferir y problematizar el relato de la historia del arte, fue un corpus de lectura que me acompañó desde ese momento tanto en mis prácticas artísticas como en mi labor docente.



Presentación de ponencia en las I Jornadas Internacionales de Investigación EAYP, UNSAM, 2022.

De esas lecturas surgieron nuevos nombres y conceptos como: canon, carrera de obstáculos, linaje paterno, genealogías, que fueron utilizados para bordar/intervenir las imágenes coleccionadas y conformar con ellas las páginas de dos libros de artista que forman parte, y son antecedentes, de la instalación presentada. Este proceso de investigación/creación alimentó mi práctica artística y también mi escritura. En este sentido, la revisión de la historia del arte y de mi propia historia y formación como docente/artista fueron atravesadas y atravesaron este proceso. En estas primeras series, bajo el título de

Labores Feministas, aparecen dos de los nudos sobre los que daré vueltas todos estos años: el bordado y el texto como formas de hacer y pensar feministamente (Bardet, 2023) la obra y la escritura.

Bordado como cita y como huella: las citas subversivas

El bordado como ejercicio y como resultado, es decir en su dimensión de acción y también de objeto material, se fue apropiando de los espacios y soportes mediante la exploración de posibilidades. Nunca aprendí a bordar y no tengo expectativas de hacerlo, para mí el bordado es una forma de escritura. No apelo al preciosismo, ni pienso en la aguja como un pincel, sino más bien como un lápiz o pluma, incluso como un teclado, como una herramienta para (des)articular el texto o para incidir en la escritura. Utilizo materiales diversos, telas y papeles principalmente que en su mayoría provienen de otros usos: han sido obra descartada en su momento pero también pequeños tesoros, objetos domésticos cargados de historia que vienen a mí¹⁰.

Gran parte este trabajo de escritura constante tiene que ver con la costumbre de tomar apuntes en cuadernos, esto que, en un principio, fue una metodología de estudio, fue mutando en una especie de diario de aprendizajes, pero también cuaderno/bitácora o modo de dejar la huella de un texto, palabra, idea o gesto que me resonaba aunque no supiera exactamente el porqué de su importancia. En palabras de Marie Bardet “Escribir como trazando sobre una huella que se crea al mismo tiempo (...) Traza el desplazamiento, traza el gesto, traza la escritura” (Bardet, 2021, p.69).

Los primeros bordados de palabras los organicé en un libro de artista en el cual convivían imágenes y texto. Posteriormente, a partir de algunas prácticas somáticas y de escritura guiadas por Ana Pol¹¹, las palabras fueron tomando protagonismo hasta el punto de convertirse en imagen. Ese punto de inflexión estuvo asociado a la constante reflexión sobre las citas. Haciendo memoria o rastreando los pasos que me trajeron hasta aquí, recuerdo un ejercicio que realicé en la pandemia pidiéndoles a mis amigas que completaran alguna de estas frases: Las mujeres no...Lxs artistas no...Organicé esas respuestas en un texto poético que tenía como procedimiento estructural la aliteración. Luego les pedí que grabaran con sus voces, algunas de las partes. Finalmente organicé un archivo de audio con la lectura a muchas voces en diferentes tiempos. Hoy, un largo tiempo después, identifico que eso fue el inicio de otra de mis preocupaciones recurrentes: las citas y las conversaciones con otrxs. La intención de bordar citas que provienen de diferentes materiales, todos presentes en el ecosistema de

¹⁰ La mayoría de las telas bordadas para este trabajo fueron donadas por Celina Yohai a partir de sus incursiones en la “casa del fondo”

¹¹ Ana Pol Colmenares dictó el Seminario Escrituras 2 en abril del año 2022 en el Programa de Posgrado en Prácticas Artísticas Contemporáneas

mi investigación/creación, supone materializar el rastro y recorrido del trabajo y también poner en diálogo las lecturas y escrituras que fueron humus poético de mis prácticas.

La confección de libros de artista a partir del grabado y el arte textil, sobre los que se ampliará en el Capítulo 2, puede pensarse en mis obras como una posible articulación entre la teoría y la práctica. Las páginas de estos libros de artista, realizados con procedimientos y materiales textiles, remiten a la historia del arte y también a mis propios recorridos vitales. Con una escritura mínima y seleccionada, interactúan estampas de grabado sobre soportes textiles, con el bordado de palabras y el dibujo de la máquina de coser. Las piezas textiles con las que trabajo contienen traducciones bordadas de escrituras de diversas fuentes: bibliografía, marco teórico de esta investigación, apuntes de clase, procedimientos para la realización de obra y la escritura misma.

Mi bordado es autodidacta, no es prolijo, no es decorativo, se lee y se deshilacha, no pretende entronarse en la moda contemporánea del arte textil, más bien se codea con las acciones en el espacio público o las pancartas de una manifestación, con el diario de una adolescente o el borrador de una novela nunca escrita. El bordado me importa en su potencia subversiva de hackear la domesticidad y la productividad. Es una elección por su tiempo rítmico, por su escritura lenta y seleccionada, y así como un día llegó podrá irse en algún momento. No estoy enamorada del bordado, sino de las palabras que se bordan.



Conspirar (respirar/pensar con otrxs) página de Libro textil. 2022

Este trabajo se organiza en dos capítulos. El primero de ellos desarrolla el marco teórico de este proceso anclado en textos y práctica somáticas que disputan a los modos tradicionales de investigar, otras formas posibles, contagiadas por los procesos creativos y de escritura artística. Además, se despliegan las metodologías y genealogías sobre las cuales se apoyó el proceso creativo de la obra presentada y la escritura que sucedió *desde* y *entre* ese proceso. El segundo capítulo desarrolla el trayecto de realización y proyección de una instalación textil, centrándose en los diálogos que se dieron entre la teoría y la práctica, en la manera en que la bibliografía afectó a las piezas textiles y viceversa. Las imágenes

seleccionadas interactúan con la escritura, no como una ilustración del relato, sino como parte visual indispensable para orientar la lectura. En relación a la presentación de la instalación este capítulo se presenta como una proyección de deseo, intenta imaginar de qué manera los materiales textiles, sonoros y prácticas corporales pueden ser dispuestos en un espacio específico, la Sala Hoyer del Campus Miguelete de la UNSAM, para ofrecer a lxs asistentes una experiencia artística que dialogue y tenga espesura en relación con este escrito.

La escritura pivotea todo el tiempo entre el pasado y el presente sin una organización sincrónica. Va y viene como el hilo y la aguja en el bordado, entrama y organiza, pero también desborda y enreda. Rastrea en el pasado las huellas de una proto investigación en proceso, los intereses y las preguntas que surgieron a partir de la interpelación a la idea misma de investigar, como un aspecto de la teoría, y a la producción artística como una instancia siempre ligada al campo de la práctica. Es así que el modo en que este escrito se presenta intenta dar cuenta, en su organización, de los propios modos en que se articuló este proceso de investigación/creación. Es por ello que se entraman y profundizan en ambos capítulos cuestiones que son comunes y muchas veces indiferenciables: genealogías, marcos teóricos, materiales, metodologías, decisiones procedimentales y de emplazamiento de la obra artística y de la escritura. En este sentido hay cuestiones propias de los procedimientos textiles como son los nombres de los puntos de bordado o la forma en que se hilvanan y entraman los textiles, que me sirven como metáfora que evoca algunas de las metodologías de este proceso de investigación/creación. Vale en este sentido preguntarse si pueden ser las prácticas artísticas textiles y sus modos particulares de materializarse una guía para organizar prácticas de escritura, lectura e investigación.

Capítulo 1: El punto atrás, entre la rumia y el archivo

Una metodología es siempre una ficción. Como una biografía, un cuerpo, una identidad. Cuando pienso la figura de la metodología, específicamente la académica, la imagino como un algoritmo, un conjunto de instrucciones o reglas sucesivas que tienen por objetivo eliminar la duda en torno a los procedimientos. El carácter clausurado de las metodologías académicas me lleva a imaginarlas como procesos fijos, estandarizados y estables que no permiten, ni con mucho esfuerzo, pervertir esas lógicas anquilosadas que performan la validez, científica o institucional, a partir de la repetición.

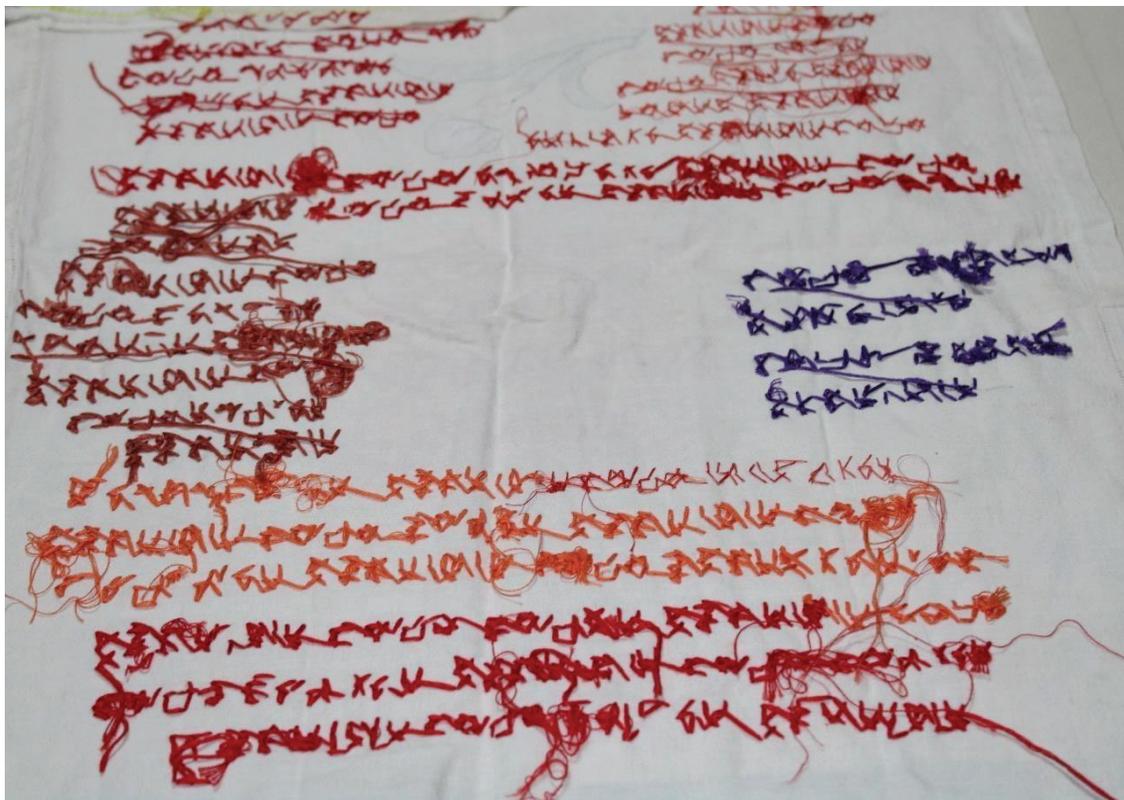
Lucía Egaña Rojas

Cuando escriban, respiren profundo. Es una artesanía, es un gesto de trabajadora. Y cuando lean lo que escribieron, vuelvan a respirar hasta sentir que hay un ritmo. Los textos tienen que aprender a bailar

Silvia Rivera Cusicanqui



Página bordada de libro textil. 2024



Escribir como. Espaldas de bordado sobre mantel. 2024

El punto atrás es el punto más básico del bordado. Se realiza de manera casi intuitiva, no hace falta mucha experticia para aprenderlo, todxs podemos bordar con punto atrás. Paradójicamente el punto hacia atrás, también llamado punto hilván, hace que la aguja vuelva hacia un paso anterior para que el bordado avance, es decir va hilvanando hacia atrás para ir hacia adelante. El rastro del punto atrás es claramente visible en las espaldas del bordado, cuestión que me interesa revelar en la puesta de la instalación y que será profundizada en el Capítulo 2. La coincidencia entre la materialidad del bordado, o su forma de realizarse y la manera en que se fue construyendo este texto, me parece central para pensar en cómo las prácticas artísticas contaminan los procesos de investigación y viceversa. Entonces, más que una metáfora sobre el proceso de escritura, el punto atrás es una metodología que se hace presente en la realización artística (por ser el punto de bordado con el cual están escritas muchas de las piezas de la instalación) pero también deja en evidencia la forma en que se abordó la escritura de este proceso, yendo hacia atrás para avanzar.

En este capítulo se plantean algunos *apoyos/soportes*¹² de este proceso de investigación/creación, que han dado lugar a las preguntas guías para desarrollar la escritura

¹² En los Laboratorios de investigación y creación 1 y 2 hemos realizado prácticas corporales en relación a la idea de apoyo, como punto necesario para sostenerse y también soporte en el sentido de ser a su vez lugar en el cual sustentar el peso del apoyo. Esta forma somática se vincula con la idea de textos y

en y desde las prácticas artísticas. En principio se aborda la manera en que pensamos la investigación en artes como un tipo de investigación que se diferencia de otras (las de las ciencias sociales, por ejemplo) apoyándonos en el concepto de objetividad feminista de Donna Haraway. Este aspecto permite luego abordar el diálogo entre teoría y práctica, desde posicionamientos teóricos que insisten en la posibilidad de no oponer y diferenciar totalmente las prácticas de investigación y creación artística. A partir de esta intuición, se identifican metodologías utilizadas en este proceso en base a dos conceptos: articulación y gestos, vinculados a su vez con dos procedimientos: la rumia y el rastreo, en este caso desde y sobre los archivos propios y el material bibliográfico que ha sustentado el proceso, tanto creativo como de escritura paralela.

De esta forma, la cita y el movimiento se abordan como los ejes centrales de este proceso que queda evidenciado en la propia materialidad de la instalación, conformada de textos bordados que son citas del marco teórico y que fueron realizados entre Mar del Plata y Buenos Aires, entre mi casa y la Patagonia, en los viajes realizados desde 2021 hasta la fecha. También aparecen en este capítulo las relaciones entre los textos que han servido de apoyo para elaborar algunas ideas acerca de la relación entre la cita, la escritura y la certeza de no originalidad. Por último, se detallan aspectos referidos a las herramientas y procedimientos utilizados para la realización de las piezas textiles y gráficas que componen la instalación y la forma en que se vinculan el cuerpo y la escritura en mis prácticas.

Objetividad feminista

Por lo tanto, yo con otras muchas feministas, quiero luchar por una doctrina y una práctica de la objetividad que favorezca la contestación, la deconstrucción, la construcción apasionada, las conexiones entrelazadas, y que trate de transformar los sistemas de conocimiento y las maneras de mirar

Donna Haraway

Antes esto, no nos enunciamos como una investigadora abstracta pretendidamente cargada de objetividad sino como un cuerpo (de)construido histórica, cultural y socialmente que intenta hacer preguntas sobre las estrategias de intervención artístico-políticas feministas y las imágenes que éstas hacen (o no) pensables.

Laura Gutiérrez

Una de las apuestas de este trabajo, como se hace mención en la introducción, es dar cuenta de un tipo de metodología de investigación/creación que se fuga de las estructuras académicas tradicionales estableciendo una relación entre objeto y sujeto de la investigación que no es novedosa pero sí, muchas veces, resistida dentro de los espacios académicos. Esta premisa no se piensa solamente para abordar la investigación, sino para pensar el modo de

conceptos como apoyos para desarrollar ideas pero también soportes que permiten validar la propia escritura y práctica y hacerla parte de un ecosistema o genealogía de pensamientos y prácticas artísticas.

narrarla, darla a conocer, sin *escindirse objetivamente* de la forma en que la investigación fue/está siendo realizada. En este capítulo, me apoyo entonces en los textos de algunas escritoras e investigadoras que han dado cuenta de este encorsetamiento de la investigación, que pre supone metodologías y estructuras fijas para todas las disciplinas. Una de las condiciones de base de esta escritura es su imposibilidad de pensarse como objetiva en los términos tradicionales. Una de las autoras que más fervientemente ha problematizado la idea de objetividad es Donna Haraway. Sobre estas premisas, desarrolladas en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La re invención de la naturaleza* (1995) se apoyan luego otras autoras que tomo como referencia: Marie Bardet, María Luisa Femenías y Laura Gutiérrez, por nombrar algunas de las que han sido apoyo/soporte para pensar un tipo de investigación situada y defender una “posición encarnada como cuerpo en la investigación” (Gutiérrez, 2017, p.17). Las referencias que aportan los trabajos de estas autoras interpelan la idea de un saber hegemónico que se presenta como norma y proponen entender a objetos y sujetxs como históricos y concretos, deseantes y poseedores de intereses particulares (Femenías, 2017). Las epistemologías feministas parten de la “afirmación de que quien conoce es alguien que está en una determinada situación, posición o circunstancia. Todas las corrientes niegan que el conocimiento se produzca desde “ninguna parte” (Bach, 2010, p.69). Me interesa hacer estas apreciaciones para inaugurar este apartado ya que considero que esta investigación se realiza en el marco de una formación de posgrado universitaria, desde una perspectiva situada, que es la de mi condición de mujer artista y docente feminista, de clase media, madre de dos hijos, que se formó en la educación pública y vive y trabaja en la ciudad de Mar del Plata, a 400 kilómetros de la Universidad de San Martín. Ninguno de estos aspectos está escindido de los caminos y decisiones que fueron transitados en este proceso de investigación/creación y bien pueden pensarse como condicionantes de un “posicionamiento- conocimiento situado” (Gutiérrez, 2017, p.18). Al respecto de la idea de objetividad en la investigación, Laura Gutiérrez sostiene:

A esta altura pareciera ser un latiguillo común escuchar que uno de los aportes principales del feminismo a la arquitectura de la construcción de conocimiento occidental moderno es haber generado un campo teórico-epistemológico capaz de ofrecer estrategias posibles en la deconstrucción de las pretendidas nociones de universalidad y objetividad de los conocimientos. Sin embargo, la exigencia de objetividad aún atraviesa los procesos de escritura académica, legitimando quién y de qué modo enuncia, cómo se da cuenta de los conocimientos sobre las experiencias de otras/os, de qué modo se habla sobre cuerpos históricamente hablados por otras/os, cuerpos históricamente silenciados. (2017, p.18)

Aquella posición que, para Gutiérrez, fue una premisa necesaria a la hora de investigar las intervenciones artístico políticas de algunas colectivas feministas en Argentina¹³, se vuelve condición imprescindible y sirve de sustento para quienes, como yo, realizamos una investigación en/desde su propia práctica artística.

Escribir en primera persona no está bien visto en ciertos ámbitos académicos. Como sostiene Donna Haraway, a las mujeres se nos pide una objetividad impoluta que muchas veces es incompatible con nuestras experiencias en los campos del saber en los cuales nos movemos: “La objetividad feminista trata de la localización limitada y del conocimiento situado, no de la trascendencia y el desdoblamiento del sujeto y el objeto. Caso de lograrlo, podremos responder de lo que aprendemos y de cómo miramos” (Haraway, 1995, p.13). Habilitar una escritura que recorra los textos y conceptos en íntima relación con las vivencias que eso conlleva, es una apertura a pensar en otras formas de registrar, estudiar, enseñar y también ser artista/investigadora. En palabras de Haraway:

una escritura feminista del cuerpo que, metafóricamente, acentúe de nuevo la visión, pues necesitamos reclamar ese sentido para encontrar nuestro camino a través de todos los trucos visualizadores y de los poderes de las ciencias y de las tecnologías modernas que han transformado los debates sobre la objetividad. Necesitamos aprender en nuestros cuerpos, provistas de color primate y visión estereoscópica, cómo ligar el objetivo a nuestros escáneres políticos y teóricos para nombrar dónde estamos y dónde no, en dimensiones de espacio mental y físico que difícilmente sabemos cómo nombrar. (Haraway, 1995, p.12).

Este tipo de objetividad, que asume la parcialidad y el lugar desde dónde se investiga es el que intento desarrollar en este cruce entre la investigación y la escritura.

Seré una planta caminadora
un árbol torcido,
una ladrona de citas,
traficante de malas ideas,
escritora compulsiva,
lectora lenta,
de bordado innecesario
caminadora-abandonadora,

¹³ Desarrolladas en su tesis de Doctorado *Imágenes de lo posible. Intervenciones y visibilidades feministas en Argentina (1986-2013)*.

viajera eterna,
 sembradora de dudas,
 planta caminadora,
 sin raíces profundas,
 más bien dispersas,
 que todo lo llena,
 todo lo absorbe,
 todo lo tapa
 en exceso vegetal
 Viajera¹⁴



Página de libro textil *Conspirar (pensar/respirar con otrxs)*. 2022

Trastornar el tiempo

Como se menciona en la introducción, este trabajo se sitúa dentro del marco de una Maestría que propone (des) articular las distancias entre teoría y práctica, no pensarlas como campos diferenciados y opuestos, entendiendo los procesos de investigación y creación como

¹⁴ Trabajo final de Propagación Laboratorio de Investigación y creación “Los apenas gestos” Programa de Posgrado en Prácticas Artísticas Contemporáneas, 2022.

instancias de búsqueda y reflexión, en este caso no *sobre*, sino *desde* la propia práctica, es decir entramar una escritura y práctica artística que se fueron pensando en la medida que se iban haciendo. En palabras de Marie Bardet, podríamos asumir ambas situaciones en una “relación de solidaridad que no es ni de correspondencia punto por punto, ni de semejanza, ni de identidad absoluta” (Bardet, 2021, p.125).

De esta manera, el marco teórico de este proceso de investigación/creación se ha ido nutriendo y tejiendo entre aportes teóricos y hallazgos somáticos en relación a las propias prácticas artísticas y de escritura. Guiada por la intuición de que, como afirma Bardet, citando a Silvio Lang “la práctica teórica permite formular las preguntas–gritos, las preguntas–rabias, las preguntas–hartas, las preguntas–dicha (...). Permite extrañarse de la propia obra y dejar el espacio ahuecado por las lecturas teóricas que sacuden las palabras que usamos” (Bardet, 2023, p.8). Intentaré en este capítulo no otorgar distintas jerarquías a los saberes que provienen de distintos campos y pensarlos como apoyos/soportes que me han acompañado en este trayecto. La posibilidad de escribir *mientras/entre* los procesos de creación permitió el rescate de lo efímero, aquello que, si no se registra, se olvida en el hacer. La escritura *mientras/dentro* de los procesos, me permitió ampliar la mirada sobre mis maneras de crear/investigar en los márgenes, en la incomodidad de la no certeza y de la floración de preguntas e inquietudes, más que en la voluntad de dar respuestas.

¿Con qué gestos y en qué contextos realizamos nuestras prácticas de investigación/creación? Nos invitaba a preguntarnos Marie Bardet en el Laboratorio del Programa de Posgrado en 2021. ¿Cómo podemos pensar la relación entre teoría y práctica, sin suponer que la teoría encuentra su aplicación en la práctica y la práctica su correlato en el mundo de la teoría? (Bardet, 2013). En este sentido hay dos conceptos que son relevantes para evidenciar esta propuesta de investigación/creación. Uno de ellos es la idea de articulación, que Marie Bardet encuentra en el término *écart* como una posible manera de nombrar esta relación: “brecha o apertura que no produce exactamente distanciamiento” (Bardet, 2013, p.93)

El segundo concepto es el de gestos, abordado teórica y somáticamente con insistencia en las cuatro veces que cursé los Laboratorios de Investigación y creación¹⁵. Es así que el concepto de gestos, desarrollado en varios de los textos de Marie Bardet a partir de la danza y la filosofía, (2016, 2019, 2021, 2023) puede ser movilizado a otras disciplinas artísticas como las artes visuales. Ese pensar–danzar que propone la autora y que supone no

¹⁵ La forma de cursar esta Maestría también fue, en cierto modo, espiralada y rumiante. En 2021 cursé de manera virtual el Laboratorio de Investigación y creación 1, en abril de 2022 cursé la primera propuesta presencial del Programa de Posgrado: Laboratorio de Investigación y creación 2, dictado por Marie Bardet y Elian Chali. En abril de 2023, con el inicio de la propuesta de Maestría, cursé nuevamente, esta vez presencial, el Laboratorio de Investigación y creación 1 y en abril de 2024 el Laboratorio de Investigación y creación 2, también dictado de Marie Bardet y Elian Chali

oponer sujeto y objeto en una práctica de investigación, fue una de las maneras de extrañar(me) para delimitar esa distancia situada entre lo que estoy haciendo (prácticas textiles y de escritura) y cómo lo hago. En anotaciones de mi cuaderno encuentro una definición posible de los gestos en la investigación y creación como formas de abordar y dar a conocer la propia práctica: los gestos “remiten a pensar responsabilidades sobre cómo se transmiten/circulan los procesos/resultados de nuestras investigaciones/creaciones”¹⁶. Al respecto escribía en 2021, casi en los inicios de este trayecto, en medio de la pandemia por COVID 19, y desde los encuentros virtuales intensos, que se sucedían cada martes por la tarde: “Al interrogarme sobre mis propios gestos creativos e investigativos es que puedo dar comienzo a una escritura fluida y constante acerca de lo que hice y lo que estoy haciendo, que fue acompañando esos procesos y mi transitar por el laboratorio”. (Brunotti, 2021). Y en esta conciencia posterior voy descubriendo rastros y gestos de una metodología para la escritura y la práctica artística que se parecen, se contagian, se entrecruzan, discurren por caminos unas veces paralelos, otras superpuestos e indiscernibles, al punto de no poder diferenciar a veces si eso que estoy haciendo es práctica artística, investigación, escritura.



Estampa de grabado sellada y plegada. 2024

¹⁶ Cuadernos de apuntes Laboratorio de Investigación/creación. Dictado por Marie Bardet. Programa de Posgrado en Prácticas Artísticas Contemporáneas. IAMK, UNSAM.

Caminar de espaldas. Identificar y rastrear gestos

Me propongo, ante este hallazgo, caminar de espaldas, es decir volver hacia atrás, trastornar el tiempo (Bal, 2016) y revisitarme o rumiarme (Masson, 2017). No encuentro una manera más genuina de encarar el *trazar*¹⁷ de la investigación que no sea mirando *con/desde* las espaldas (como en el bordado).

Caminar de espaldas o cómo perder la cara.

La desorientación espacio/corporal como una metodología para ampliar las posibilidades perceptivas hacia la propia práctica artística y de escritura.

Perder la cara, como perder la imagen.

Perder la cara, como perder el norte y desorientarse, para encontrar una metodología propia/situada y acotada en el tiempo.

Esta metodología, para esta investigación, y no otra.

Perder la cara para pensar en las espaldas del bordado, como las espaldas de la investigación, todo lo que está latente, pero no es visible.

Un camino hecho de tanteos, titubeos, experimentaciones, desenfocado a veces, como la vista que pierde nitidez, y que requiere de otros dispositivos de apoyo¹⁸ para volver a encauzarse.

La escritura será entendida entonces como un gesto de caminar hacia atrás, “como una manera de pensar lo que hacemos, cómo lo hacemos, cómo hacemos juntxs, y cómo nos contamos o damos cuenta de lo que hacemos. Un deslizamiento de terreno ontológico, epistemológico, estético y por eso mismo político” (Bardet, 2021, p.204). Los gestos del escribir y del pensar contaminados de los gestos del bordar y coser dan cuenta de una metodología cruzada entre varias prácticas que pueden ser *desovilladas*, para explicarse y compartirse.

En este sentido la pregunta por los gestos sirve para poner en vinculación las formas en que se desarrolla la investigación y la práctica artística. Al respecto de los gestos, Bardet afirma que “son (...) modos de relación más que una mera forma corporal; un “estilo” para

¹⁷ En las orientaciones para realizar el Plan de Trabajo del TFM se mencionan los conceptos trazar y anclar, en donde el trazar refiere al proceso de escritura que acompaña el trabajo de investigación/creación

¹⁸ En el Laboratorio de Investigación y creación 2 abordamos en ejercicios somáticos la idea de apoyo/soporte y posteriormente de prótesis como lugares/pesos en los cuales nos asentamos para dar sostén a un proceso de investigación/creación.

usar de cierto modo una técnica, o más bien, un estilo junto a una técnica, un cuerpo junto a un espíritu.” (2019, p. 91). Intenté identificar qué gestos aparecían al escribir, al investigar y al crear una obra visual, y esto me sirvió para tener una perspectiva diferente o al menos novedosa para mí. Se trata, de ir “engranando y sedimentando a la vez los gestos lanzados hacia algún lado” (Bardet, 2017, p. 64). Como una invitación a tratar de “encontrar los trayectos que escapan del proyecto pensado” (p.64) es decir aquellos pequeños gestos de la investigación que dejan rastro, o como refiere Bardet, en relación a lo arácnido “un trazar, un movimiento efectuado, que deja hilos” (p.66). Y me pregunto si es posible ir tras los hilos que conformaron la urdimbre de este proceso de investigación/creación, revisitando los cuadernos de escritura de los seminarios escritos entre 2021 y 2024, para encontrar allí las resonancias y discontinuidades, los caminos truncados, las ideas que siguen persistiendo y punzando, las preguntas abiertas como huecos que han sido germen de prácticas textiles y de escritura.

El gesto de búsqueda y selección de las imágenes y textos para conformar la instalación *Texere*, puede asociarse al concepto de rastrear, tal como lo propone Vinciane Despret en el Prólogo de *Tras el rastro animal* de Baptiste Morizot: “aprender a detectar las huellas visibles de lo invisible, para luego transformar algo de lo invisible en presencias” (Despret en Morizot, 2020, p.2). Creo que el gesto de rastrear es previo al de investigar porque supone este “caminar-con” que menciona la autora: “Ni al lado, ni al mismo tiempo: sobre los pasos de otro que sigue su propio camino y cuyas huellas son además signos que cartografían sus deseos” (p. 2). Tratar de seguir las huellas de otrx (que ya escribió, que ya investigó, que ya hizo una obra muy parecida a la que estoy haciendo, aunque no nos hayamos conocido) me ayudó a encontrar mi huella. Rastrear el camino de otrxs como lo intenté con Annie Albers, a veces suspende el curso de la investigación y deriva hacia lugares impensados. Quienes caminan conmigo en esta investigación aparecen en los textos, en las palabras bordadas de mis prácticas. Para evidenciar este acompañamiento cito un párrafo de trabajo para el Seminario Investigar con imágenes y adjunto una fotografía de la cita de Albers bordada en una pieza de la instalación¹⁹:

Annie Albers escribía como tejía, y al igual que yo, casi un siglo después, encontraba que en el hilo y en la palabra algo se anudaba, o que el telar y el texto se conectaban, como me conecto yo con su escritura un siglo más tarde. No es en vano este insistir en el siglo que nos separa. Annie y yo no nos conocimos, yo nunca estuve en la Bauhaus, tampoco hago telares. Annie escribía mientras hacía, intentaba ajustar en el texto lo que se desbordaba de la máquina...o no, o tal vez sólo me imagino que hubiera hecho yo en la Bauhaus... Algunos viajes nunca sucedieron, los imagino, me entrego a fantasearme amiga de Annie. (Brunotti, 2023)

¹⁹ Seminario Investigar con imágenes. MPAC. Dictado por Sebastián Russo. Noviembre de 2023.



Conversación con Annie Albers. Bordado sobre mantel. 2024

En ese sentido las citas y textos elegidos para bordar (así como sucedía con los autorretratos de artistas en las obras anteriores) se vuelven visibles, presentes, a partir de mi acción y del gesto de multiplicarlas, recortarlas, bordarlas y mostrarlas. Encontrar esas imágenes y textos para citar supuso un rastreo, a veces más sencillo y otras más complejo, y la necesidad de estar atenta a los hallazgos. Este accionar intuitivo, pero con atención me remite a otra cita de Despret:

Con que cambiemos un poco el modo de explorar los espacios, prestemos la atención adecuada, aprendamos las reglas que ordenan las huellas, estamos de pronto tras el rastro de invisibles, convertidos en lectores de signos. Cada huella atestigua una presencia, un «alguien estuvo ahí» que ahora habrá que conocer, sin forzosamente encontrárselo (Despret, 2020, p.2)

Así, la puesta en valor de los hallazgos (se trate de autorretratos de pintoras del siglo XV o de citas de mi cuaderno de apuntes) tuvo que tomar otras formas que no fueron las de la escritura convencional, más allá de citar o transcribir, fue necesario volver a materializar esas ideas en palabras bordadas y selladas. Pero para encontrarlas/me, tuve que cambiar el modo de acercarme a lo que estaba rastreando, en una búsqueda intuitiva y rizomática, que se desarrolló entre las citas y sus tráficos, volviéndose aspectos claves de este trabajo.

Citar/traficar

Si la propiedad es siempre un robo el robo puede a veces ser un homenaje
Eduardo Grüner

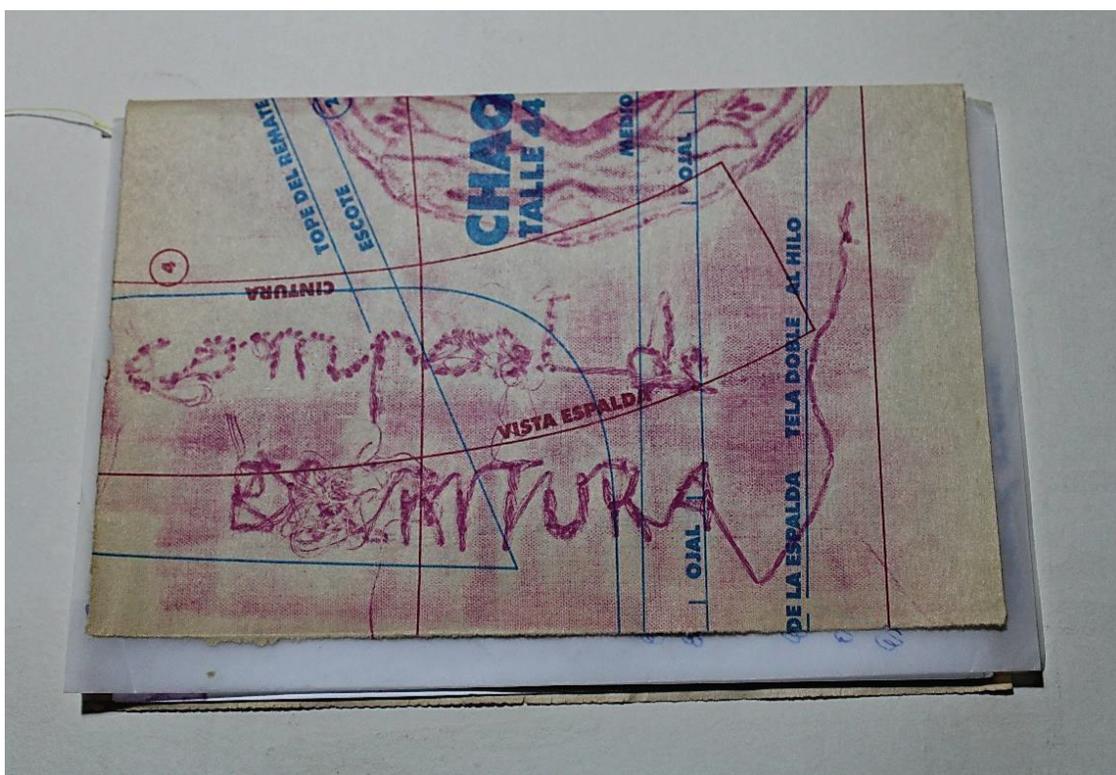
Desde antes de comenzar este proceso el gesto de citar fue uno de los más recurrentes en mis prácticas artísticas: Tomar imágenes de internet, estamparlas e intervenirlas, traerlas al presente y hacerlas convivir con las imágenes actuales. Intervenir el relato de la historia del arte, citando obras y resignificándolas. Hablar de las mujeres artistas para hablar de mi lugar como artista. Este gesto fue variando con distintas densidades al largo del proceso, en el cual comencé a mezclar citas de textos en la escritura, pero también bordar las citas sobre distintas superficies. Autocitarme, citar apuntes de cuadernos, comentarios de mis compañerxs y docentes de clase: todo entra en la bolsa de ficción (K. Le Guin, 2022)

Sobre el gesto de citar, los textos de Martina Prystupa (2023) y Victoria Dabhar (2021) fueron reveladores, pues ese modo erótico de citar se parecía a lo que para mí era una investigación en artes. No sólo me interesaba la cita en mi escritura como argumento anclado en una teoría o concepto, en el desarrollo del pensamiento de algunx autorx, que daba sustento a mis escrituras, sino que comencé a establecer un vínculo afectivo con los textos, en la intuición de sentir que me acompañaban u oficiaban de interlocutores de mis pensamientos. Este acompañamiento se dio en los viajes en los cuales el libro de Annie Albers, el *Diario de la dispersión* de Rosario Bléfari o *Perder la cara* de Marie Bardet, entre otros, fueron y vinieron en la mochila de Mar del Plata a Buenos Aires y viceversa. A veces no llegaba a poder leerlos, pero necesitaba tenerlos cerca.

Esta conversación-con, se parece bastante al caminar-con del rastreo mencionado anteriormente, y me trae a la memoria el trabajo con las preposiciones que desarrollamos en algunos de los Laboratorios de investigación y creación como modos de extrañamiento de la propia práctica que ya fueron referenciados en la introducción. Al respecto de la cita y la lectura como una conversación sostiene Victoria Dabhar

Una podría leer cualquier texto casi como una conversación. Como una cita, un encuentro, algo que en raras ocasiones funciona. En un sentido textual, citar, un pasaje, un fragmento, dentro de las resonancias o evocaciones que tiene, implica traer algo que estaba en otro lado, cumpliendo otra función, para que empiece a ocupar un lugar nuevo, o un lugar distinto. (Dabhar, 2021, p.16)

Es así como las citas hacen máquina con el texto y, al ser bordadas, hacen máquina con la obra, despiertan un engranaje de conexiones insospechadas²⁰. Como propone Dabhar, las citas ofician como interrupciones ya que nos despojan de nuestras convicciones, son “asaltantes de caminos” (p.17) y en su caminar—con nosotras interrumpen el devenir del pensamiento con alguna idea o palabra que nos lleva hacia otro lugar, antes impensado. Esa es la relación que se fue tramando entre lecturas, escrituras y obras en este proceso. Algunas de estas referencias a la cita como una conversación e interrupción de las lecturas están presentes en las páginas de los libros textiles que se presentarán en la mesa de la instalación *Texere*, haciendo mención a algunos de los procedimientos utilizados como, por ejemplo, escribir sobre otras escrituras, cuestión que se abordará en profundidad en el Capítulo 2.



Tapa de libro textil. Estampado sobre patrón de costura. 2023

Otra cuestión que resulta importante mencionar es la alteración de la temporalidad que producen las citas en sus interrupciones de la escritura. Para Dabhar “Recuperar la cita como reiteración, tiene también la fuerza de traer lo ya dicho, pero siempre desplazado, a un contexto de reflexión que no es en absoluto el previsto por el texto, y que puede por lo tanto

²⁰ En *Mil Mesetas* Deleuze y Guattari, plantean que un libro (¿y podríamos ampliar esa referencia a la escritura o a la creación artística?) es una pequeña máquina y que lo único importante es saber con qué otra máquina literaria puede ser conectada y debe serlo para que funcione.

despertar insospechadas derivas” (2021, p.17). Creo que mucho del modo o el gesto con el que voy escribiendo depende de con quienes vaya caminando, la elección de las lecturas oficia un poco como brújula de mi escritura. Cuando la autora nombra a los textos teóricos como “un gran montaje de citas” (p. 17) apela a esa conversación latente y también a la idea de asumir la no originalidad, cuestión que será desarrollada en el siguiente apartado.

Esta idea de montaje, como afirmé anteriormente, se vincula con el hallazgo de que el bordado de las citas viene a establecer en mi proceso de escritura e investigación un tiempo queer. Hay un gesto de anacronismo asociado a traer estas imágenes y textos de tiempos distintos, y hacerlas convivir y dialogar en una obra o serie de obras, que las ponen en relación consigo mismas, entre ellas y conmigo. En palabras de Dabhar se trata de “ofrecer otras figuraciones temporales no atadas a una narrativa progresista, figuraciones anacrónicas, en suspenso, interrumpidas o queer” (Dabhar, 2021, p.6). Un tiempo enrarecido por la convivencia y superposición de referencias a textos diversos, como costuras de pequeños fragmentos: un Frankenstein de escritura que se materializa en obras que son costuras de textos diferentes. A su vez, la temporalidad del bordado entrama otro ritmo en el proceso, pero sobre este gesto me detendré más adelante. Por último, vale la pena hacer mención al concepto de traficar, ya que las citas y las prácticas han sido movilizadas y llevadas a otros espacios y lugares por fuera de la Maestría, como es mi actividad junto a la grupa mAtriZ Colectiva y mi desarrollo como docente en la Escuela de Artes Visuales Martín Malharro²¹.

Sobre los hombros de Ursula y Lucrecia

Para escribir una historia tienes que confiar en ti mismo, tienes que confiar en la historia y tienes que confiar en el lector.

Antes de sentarte a escribir, ni la historia ni el lector existen siquiera, y solo debes confiar en ti mismo. Y lo único que puedes hacer para confiar en ti mismo es escribir. Dedicarte al arte. Escribir, haber escrito, esforzarte por escribir, planeear escribir. Leer, escribir, practicar, aprender el oficio, hasta saber algo al respecto y saber que sabes algo al respecto.

Ursula K. Le Guin

Uno de los gestos que profundizo en este proceso tiene que ver con la elección de los soportes y materiales que conforman la instalación. Esta decisión no fue siempre consciente y, muchas veces, los objetos llegaron a mí sin ser buscados. Partir de cosas que ya están hechas, no suponer una originalidad absoluta, sino partir de lo que otrxs escribieron o hicieron. En este sentido, suelo elegir soportes que ya vienen con una impronta de información. Esto me permitió trabajar sobre apuntes de clase, diarios de viaje, telas pintadas de otras épocas, estampas de grabado descartadas, material impreso rescatado o donado o

²¹ Desde inicios de 2024 estoy a cargo de la materia Metodología de la Investigación en artes en el 4to año del Profesorado de Artes Visuales de la EAV Malharro. Esta labor de acompañar los procesos de investigación de cuatro estudiantes también ha sido un espacio de tráfico de materiales, textos y experiencias que afectó esta escritura.

telas antiguas como servilletas o manteles. La mesa de la artista, o el archivo sobre la mesa, en donde conviven la máquina de coser, la de escribir, retazos de tela, botones, hilos, tintas, tickets, pasajes, libros y cuadernos de apuntes. Cada material aporta no sólo sus características formales sino que trae al presente un tiempo pasado, una historia a veces contada y otras imaginada. Utilizar materiales que ya contienen una información, también es establecer una conversación con ellos, con lo que dicen y también con lo que ocultan, con las historias que nos cuentan.

Este gesto de intervenir sobre materiales que no están en blanco, también se relaciona con la defensa de la no originalidad absoluta que sostienen Lucrecia Masson y Ursula K. Le Guin. Encuentro en este gesto de no suponer una total originalidad una disposición a la conversación con los textos. En palabras de K. Le Guin:

Todos los escritores nos subimos unos a los hombros de otros, todos utilizamos las ideas y las habilidades y las tramas y los secretos de los demás (...) A lo que me refiero es a que el contenido de los libros ajenos se decanta en nosotros del mismo modo que lo hace nuestra experiencia, y como es el caso de la experiencia real de la imaginación lo mezcla y trasmuta y transforma, hasta que emerge totalmente cambiado, nuestro, después de germinar en la tierra de nuestra mente. (K. Le Guin, 2018, p.123)

Este proceso de germinación que se produce entre los textos puede conectarse con la idea de rumiar que desarrolla Lucrecia Masson en *Epistemología Rumiante* (2017). Como señala la autora “Necesitamos nuevos modos de nombrar, arrebatar la posibilidad del relato a quienes cuentan nuestra historia. De ahí que la epistemología rumiante apuesta por que es posible pensar y generar relatos desde otros lugares. Desde la frontera. La epistemología rumiante todo lo traga, todo lo mastica, se lo come todo. El rumiante es poligástrico y pasa todo por sus cuatro estómagos” (Masson, 2017, p.13)

Mi primer acercamiento al texto de Lucrecia Masson fue en una clase con val flores en 2021 de manera virtual. Luego, Lucrecia, que también formaba parte de la clase, estuvo conversando con nosotrxs y participando de las escrituras colectivas. Esa forma de pensamiento asociada al comportamiento de las vacas se me hizo familiar. Así como no estuve en la Bauhaus, pero converso en mis bordados con Annie Albers, tampoco he convivido con vacas, pero la metáfora me atrajo desde que la leí por primera vez. Me di cuenta que en algunos aspectos yo era un poco rumiante, no en todas sus formas pero sí en la idea de digestión permanente y rumia, de masticación lenta y persistente de lecturas y escrituras. Darle vueltas a una misma idea, a un material, dejarlo fermentar (como se pudren las estampas y pinturas realizadas hace más de 20 años a la espera de ser rescatadas). Digerir como rumiante “que no cree en ideas propias, se sabe no original. (La rumiante) Sabe que siempre que habla, traduce” (...) en su acción de rumiar rinde tributo al proceso y no al producto acabado” (Masson, 2017, p. 9). El detenimiento en los procesos, como ejercicio de

rumia, fue una de las maneras de traer a los distintos tipos de escrituras, citas y palabras que resonaban con mis prácticas. Rumiar un texto es el procedimiento de escritura que más he utilizado y lo mismo sucede con la producción artística vinculada a esta escritura. Estar encima del texto, releer, corregir, re estampar, bordar, insistir sobre la misma palabra, la misma cita, la misma imagen. Rumiar como movimiento espiralado que es volver a pasar por la voz, por el sonido, por el cuerpo eso que punza, “seguir con el problema” (Haraway, 2019). O, como sostiene Lucrecia, la rumia como “una epistemología poética a la vez que a una herramienta para conocer —cruzar— mundos” (Masson, 2023). Si bien Masson asocia la rumia a la lentitud yo creo que me identifico con la rumia en movimiento, por los motivos que han sido explicados en el apartado anterior, vinculado a los viajes. Es entonces una rumia de vaca que se mueve, o que digiere mientras viaja, que no busca el lugar seguro en la llanura, pero tal vez encuentre la seguridad en el viaje.



Bordado sobre servilleta. 2024

Rumiar es leer e ir atando cabos, rumiar escribiendo al costado del cuaderno o marcando el texto con colores.

Rumiar es volver a leer lo escrito, y reescribirlo con una máquina de coser sobre una tela, y luego coser las telas entre sí para conformar un pliego de escrituras rumiantes.

Rumiar es elegir la cita del texto, para bordarla sobre una tela o papel, y al bordarla tener que leerla varias veces, porque los tiempos de la aguja no son los tiempos de la lectura.

Rumiar es volver a leer lo escrito hace unos años, reescribirlo una y otra vez, cambiar una coma, una preposición, borrar una oración completa, pero guardarla para otro texto.

Rumiar son las múltiples versiones de este escrito, revisitado y corregido, con los comentarios de Laura Gutiérrez, mi tutora, en una conversación afectuosa y de respeto.

Rumiante en la autocita, que es cita de todos mis pares, es cita de mis procesos, de los apuntes de clase, de quienes me acompañan en este pensamiento, que es rumiante porque persiste y ocupa todo el tiempo, con una insistencia a veces indigesta.

Rumiante en la incomodidad de la lectura que no entiendo, y a la que vuelvo y abandono y vuelvo otra vez, la anudo, la enredo, la busco, la cito, la tireo a mi antojo para que la cita, diga aquello que no me sale decir, o no quiero decir tan claramente. No siempre se trata de entender.

Rumiante “porque rumia, porque tarda en digerir” (Masson, 2023, p.19) dice Lucrecia, rumiante “porque no es segura ni eficaz” (p.19) porque no cree en la eficacia de la cita, sino en la cita como homenaje a quienes me incitaron a rumiar.

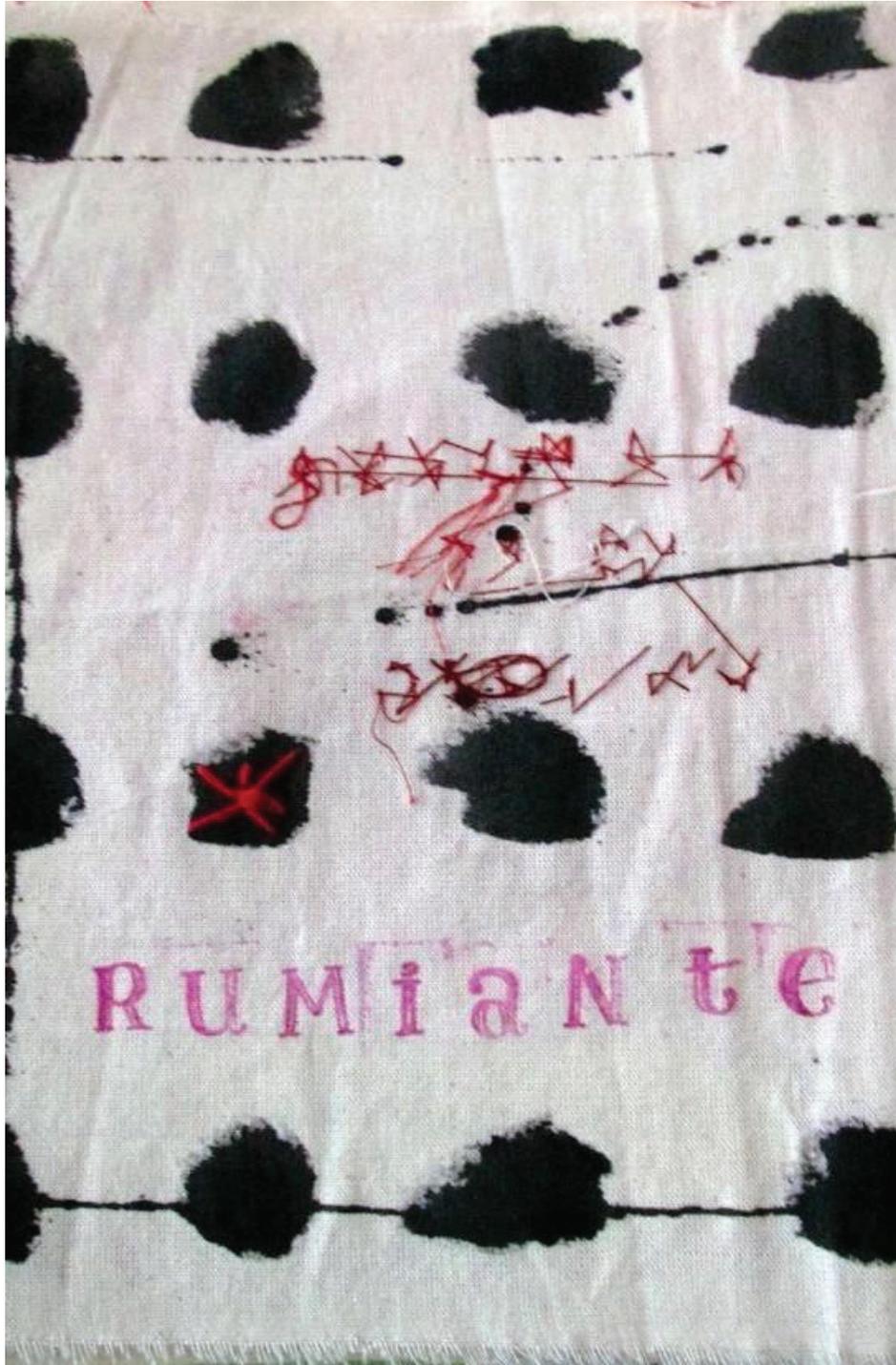
Rumia como procedimiento y metodología para no escribir siempre de cero, para suspender la hoja y el lienzo en blanco, para conformar imágenes y textos a partir de lo digerido.

Rumiante porque digiere y digiere y sigue leyendo hasta el último momento de la escritura, porque nunca la pienso acabada, sino siempre en proceso y la intervengo una y otra vez, no para perfeccionarla sino para “seguir con el problema” (Haraway, 2019).

Rumiante cuando tengo intuiciones, más que intenciones y las sigo, “nuestra vaca propone una declaración de intuiciones. Frente a la grandilocuencia de una declaración de intenciones” (Masson, 2023).

Rumiante en la decisión de escribir este texto revisitando y rumiando las escrituras pasadas, conectándolas por todos los estómagos, digiriendo nuevamente y regurgitando ideas, que no son del todo propias.

Rumiante en el archivo que ordena y desordena, casi una metodología del caos como homenaje al *Diario de la dispersión* de Rosario Bléfari, que sobrevuela esta escritura como presencia permanente.



Página de libro textil sellada y bordada

Estar haciendo varias cosas a la vez, ha sido una metodología que permitió la convivencia de todas las prácticas: domésticas/docentes/artísticas/de investigación/ de escritura. Entonces: Todo lo que hay en el espacio de trabajo puede ser parte de un archivo. Si no se dispone de un cuarto propio, la vida cotidiana se mete en las prácticas artísticas. ¿Rumiar en el archivo puede ser una metodología de investigación/creación?²².

Registros de escritura y herramientas (ser paciente como mi gata)

Lo más importante que puedo decir sobre este periodo preliminar es: no te apures. Tu mente es como un gato que sale a cazar; ni siquiera sabe con seguridad qué está cazando. Escucha. Sé paciente como el gato. Permanece muy muy atento, alerta, pero siempre paciente. Avanza lentamente. No obligues a la historia a cobrar forma. Déjala que se muestre. Déjala tomar impulso. No dejes de escuchar. Toma apuntes o haz cualquier otra cosa si tienes miedo de olvidar algo, pero no te precipites al ordenador. Deja que la historia se acerque a ti. Cuando esté lista para arrancar, lo sabrás.

Lo importante no es la tecnología. Lo importante son las palabras. El hecho de compartir las palabras. La activación de la imaginación mediante la lectura de palabras.

Ursula K. Le Guin

Como se desarrolló en la introducción, creemos que la investigación en artes es un espacio en construcción que interpela el concepto mismo de investigación. Por lo tanto, las formas de escritura en que ésta se da a conocer también pueden ser revisadas. Una de las premisas que tuve en cuenta fue el uso de la primera persona para habilitar varios tipos y tonos de escritura, en diferentes partes del trabajo, a sabiendas de que, en mi caso, el texto no aparecería sólo en un trabajo final impreso sino que era materialidad de las prácticas artísticas. Me propongo pensar a la escritura como espacio de exploración, entendiéndola como parte del proceso creativo, y no una transferencia que explique lo realizado. Si realmente creemos que el arte, es una forma de conocimiento, la escritura, en todas sus formas, puede ser una de las tantas variantes del registro de eso que vamos descubriendo.

Los distintos modos de escritura también son determinados por las herramientas que elijo para hacerlo, en este caso máquina de coser, máquina de escribir, computadora, agujas y bastidor de bordado, pluma fuente, sellos. Cada herramienta utilizada permite una extensión y formato de textos diferentes. También utilicé en los textos bordados la visualidad de los reversos, e incluso tomé las telas bordadas como matrices para entintar y estampar. Lo que aparece en los reversos en el bordado tradicional, que es la espalda de la tela y que comúnmente no se da a ver, hace emerger una especie de escritura o código inventado que, al ser puesto en relación con lo legible, habilita otras posibilidades de sentido.

Las máquinas utilizadas, de coser y de escribir, son herramientas que se corresponden con modos de hacer de principios del siglo pasado. En su uso remiten a procesos más lentos

²² En el Capítulo 2 se profundizará sobre el trabajo con archivos en la escritura y la obra textil

y menos inmediatos que las tecnologías actuales. De ambas me interesa particularmente la huella que dejan y el sonido que producen al activarse. He grabado el sonido de la máquina de coser, ya que me seduce el ritmo que propone, al igual que la máquina de escribir con su tecleo distinto al de la computadora. También las utilizo para dejar librado el recorrido de la costura al azar, es decir cuando coso, suelo dejar que la tela avance sin una guía, voy moviendo telas o papeles y la máquina parece dibujar a su antojo, fuera de sí (y de mí). En la máquina de escribir el procedimiento es distinto, pero la fuerza a trabajar de maneras para las cuales no fue pensada, por ejemplo, escribiendo sobre liencillo o sobre papeles transparentes. Hay algo de la subversión de la herramienta latente en estas decisiones, como un rescate de algunos usos inadecuados o una separación de su función utilitaria, que me interesa reponer en las piezas que realizo y que también está presente en la manera en que me apropio del bordado.

¡ATRAPO LAS PALABRAS CON HELOS
 Mi abuela paterna tenía las manos defo
 mas, unas manos que no conocieron la
 que contaban historias a quien quisie
 era joven y vivía en San Juan. Siempre
 algunas variaciones, que inventaba su
Manos generosas que cocinaron para ta
 y limpiaban, que se ofrecían al jardí
 ABUELA MANOS DE HUERTAS MANOS DE TIER
 CASERO Y REPULQUE DE ESPANADAS
 Como un presagio maldito, mis abuelas
 mamente, en las memorias, en el tiempo
 en donde Antonia e Inés eran una pres
abuelasno eran feministas, no se habl
 en mi casa.
 Hace un tiempo que cuando me miro las
 arrugada y la forma huesuda de esas m
unas memorias, que se habían perdido,
Torcer el destino, torcer el mandato.
 generació de mi familia que llega a
 bordea por dentro y por fuera de los
 incide, anuda lugares, inventa tract
 que investiga palabras, lecturas, cu

En definitiva, las herramientas elegidas para escribir han dado lugar a materialidades distintas de la palabra y el texto, permitiéndome explorar posibilidades técnicas y conceptuales, ensanchando el espectro de lo *escribible*.



Bordado sobre liencillo. 2024

Acuerpar la escritura

Escribir es poner en acción un cuerpo. Escribir es acción sobre el cuerpo (un cuerpo que, por otra parte, se escribe en la acción, y en una acción que puede llegar a conjurar inquietantes cuotas de pasividad, abstención, inmovilidad, espera, silencio y elusión)

val flores

Una artesanía del lenguaje” dijo hoy Ana Teintelbaun, refiriéndose a val flores, o eso quise entender. Materializar una artesanía del lenguaje, como hormiguitas con agujas o como lentas caracolas que se desplazan con una casa/valija a cuestras

Laboratorio de Investigación y creación 2, 2024

se piensa con el cuerpo / ¿cómo se dispone–pone el cuerpo para la investigación, para el ejercicio? / ¿qué gestos del cuerpo acompañan la escritura?

Lucrecia Masson Córdoba

Mi relación con los textos se vuelve así varias prácticas a la vez: leo para entender, leo para escribir, escribo, cito de lo que leo, cito mediante el bordado lo que resuena de lo que leo, traduzco a otras materialidades las palabras que me afectan. Al respecto de esta afectación al cuerpo producida por la escritura sostiene Victoria Dabhar:

Quando construimos el texto propio con las palabras de otras, y cuando nuestras palabras son citadas, son convocadas. Qué significa armar el propio texto con las palabras de otro, armar el propio cuerpo con las palabras de otro, el cuerpo del texto, pero también el texto del cuerpo, o la materialidad. Una de las primeras cosas que ocurre es que se reconfigura la idea de lo propio. (2021, p.18)

El texto no cobra materialidad/cuerpo, sólo cuando es escrito, necesita de un soporte y en algunos casos es la tela, aunque en otros sigue siendo el papel (por lo general papeles ya escritos). Desde un procedimiento, que es el bordado de palabras, sin ánimos preciosistas ni decorativos, el texto se borda con distintas tipografías manuales. Así como la escritura manuscrita, cambia según la disposición del cuerpo, de la mano, de la espalda. Tengo una letra, que es la letra del bordado, que trae consigo los movimientos de mi mano y de mis ojos, el ir y venir de la aguja, el grosor del hilo elegido. Amasija los tiempos acelerados de la vida y el trabajo, en los tiempos lentos y rítmicos del bordar. Como una temporalidad queer que suspende los embates del capitalismo y la productividad, encuentro en el coser y bordar una dimensión temporal que me aleja del tiempo productivo y organizado. Hay sobre todo en el gesto de bordar una intención de ralentizar el tiempo vertiginoso en el que vivo, y es por ello que lo asocio con el concepto de temporalidad queer, extraña, improductiva, como la define Victoria Dabhar: “Tiempo es aquí el tiempo entendido como marco, como horizonte normativo de lo que esos cuerpos podrán, en la medida en que in–corporen o no esas narrativas exitistas, productivas y reproductivas” (Dabhar, 2021, p.4).

Es una forma de escribir lenta, cíclica, repetitiva. A veces el hilo se anuda o se enreda, como el tiempo que no es lineal, da vueltas y vuelve sobre el mismo orificio, entra y sale, lastima la tela o la acaricia. En el bordar, el texto fermenta, las ideas fermentan, se pudren²³,

²³ María Landeta investiga sobre los cruces entre prácticas artísticas y de fermentación. En su artículo *La fabricación de refugios móviles* ensaya algunas aproximaciones entre ambas prácticas, desde su perspectiva de performer, profesora de movimiento y de alimentos fermentados. Me atrevo a pensar, después de haber compartido algunas de las clases de la Maestría con ella y leerla, que algo de la

dan lugar a otras palabras inventadas (Marie y val inventan palabras, quien inventa palabras inventa nuevas ideas, nuevas prácticas, hay cosas que no se pueden nombrar con los alcances del lenguaje tradicional), se vuelven densas y pegajosas. Juego con el texto, juego con el hilo. Juego con la sonoridad de las palabras e invoco una libertad de usar el lenguaje a mi antojo, heredera de prácticas de escritura colectivas, que se nutrieron del acompañamiento afectivo pero también firme de val flores. Al igual que ella experimento “el texto como máquina lectora que no escamotea a quien lee la experiencia del enloquecimiento, tejiendo no sólo una red de sentidos sino también de resonancias” (flores, 2014, p.82). He intentado no escribir sobre mis prácticas, sino como propone Marie Bardet, desde, en contra de, entre ambas (Bardet, 2022). Invitándome a dismantelar las divisiones tradicionales entre teoría y práctica, entre artista y escritora/docente e investigadora, revisando mis formas de abordar la lectura/escritura y realización de obra artística.

Así, este marco teórico y las metodologías invaden el espacio de la práctica artística, toman cuerpo textil, son cita visual y textual a la vez. Estos textos/imágenes proponen, en palabras de Ana Longoni (2022), una demora, una temporalidad distinta en su acción de escribirse bordando y de darse a leer. Entre la teoría y la auto etnografía, estas materialidades diversas demandan modos de circulación múltiples: publicaciones digitales, fanzines, ponencias, artículos, ensayos, instalaciones. Es por ello que pensé en la instalación textil como una forma artística de materializar y anclar el proceso de investigación/creación realizado en estos años. Al respecto de los vínculos entre las prácticas textiles y de escritura, hay abundante material que explica las formas en que el arte textil ha sido una de las maneras de narrar historias que han tenido las mujeres a lo largo del tiempo y en diferentes culturas. Sin embargo, la propuesta de este trabajo no supone una relación jerárquica entre ambas prácticas, el bordado y la escritura, sino que indaga en las formas en que ambas se han visto afectadas, se pregunta por los desbordes y los modos en que se hacen visibles los textos a partir de algunos procedimientos como el bordado y el sellado, así como la manera en que se vinculan, e invitan a su lectura inmersiva en la instalación *Texere*.

fermentación se ha impregnado en mi manera de rumiar los textos propios y ajenos, como una práctica que se asocia a esta forma de cultivo de esporas, en mi caso asociada a una escritura que reposa en el tiempo, pero también en ese reposo leuda y se reproduce.

Capítulo 2: Texere

La etimología del verbo «bordar» tiene una raíz indoeuropea (bhar) que significa «punta, aguja», que la emparenta con la palabra fastus del latín, que dio «fastuoso» y «fastidio». «Bordado» y «bordar» vendrían después del francés antiguo bord, que significa «lado de la nave». Ahí se relaciona con la palabra «borde», porque el bordado se usaba para decorar el borde de la tela.

Jazmina Barrera

Como los dos lados de un textil, que se crean simultáneamente, pero suelen caracterizarse con los términos contrapuestos derecho y revés, la paradoja puede definirse por su indivisible relación de términos opuestos. Al desarrollarse la superficie inevitablemente su reverso se configura. Si destejes un lado, el otro se desbarata

Annie Albers



Bordado sobre servilleta. 2024

Este capítulo es una de las tantas formas posibles de describir y reflexionar sobre la manera en que este proceso de investigación/creación deviene en una instalación textil. Dicha propuesta de instalación recupera parte de la propia escritura de este trabajo, así como vuelve visibles las citas de los textos y los escritos propios que acompañaron este trayecto. También propone el diálogo entre los procedimientos y formas de realización elegidas y las maneras en que las distintas dimensiones de la escritura afectaron y afectan las decisiones tomadas en la realización de la obra.

El desafío de realizar una instalación de sitio específico²⁴ está vinculado a que esta forma de emplazamiento permite, por un lado, compartir de manera experiencial con otros las escrituras y lecturas de este proceso y, por otro, es una invitación a adentrarse en un trayecto de creación, de sus recorridos y bifurcaciones. Podría pensarse a la instalación como una reflexión sobre la propia práctica de escritura. A partir de la convivencia de piezas textiles y gráficas realizadas en diferentes momentos, el proyecto de instalación aspira a mostrarlas como huellas de este proceso de investigación/creación. Es así que el capítulo establece un recorrido describiendo algunas de las obras que componen la instalación, e intenta articularlas con el marco teórico desarrollado en el Capítulo 1, no como una explicación de la obra, ni como una ilustración de la teoría, sino justamente dejando visible la complejidad de relaciones entre ambas prácticas.

Aquí cobran relevancia la idea de archivo como huella de la propia práctica y la indagación sobre materiales elegidos y su vinculación con la escritura, que puede desarrollarse de maneras diversas: bordada, tipeada, sellada, manuscrita. Sin ánimos de explicar y develar todo lo que el proyecto artístico propone, la escritura de este capítulo busca articular lo desarrollado en el Capítulo 1 con las decisiones creativas que se proyectan para la instancia de presentación de este trabajo. Como se explicará más adelante, las piezas que componen esta instalación fueron realizadas entre 2021 y 2024. Todas tienen en común la presencia de diversos tipos de escrituras, algunas propias y otras citadas. Por lo tanto, se desarrolla en este capítulo la faceta proyectual que implica pensar en un montaje, una manera de hacer visible y compartible lo hecho. A lo largo de este apartado el término *Texere* se va ensanchando o enraizando entre hilos, textos, cuerpos y sonidos. La escritura permite adentrarse en los gérmenes de cada pieza, en los procesos y procedimientos, en el deseo de hacer parte a quienes me han acompañado en estas prácticas.

²⁴ La instalación *site specific*, o de sitio específico ya que prefiero nombrarla en su versión en español, está pensada y proyectada para un espacio concreto, en este caso un sector de la Sala Doré Hoyer del Campus Miguelete de la UNSAM. El lugar de instauración fue elegido aún antes de finalizar las piezas que compondrían esta presentación, aunque las mismas no se han realizado en función de este lugar, sí se piensa en la posibilidad de que emerja un diálogo entre el espacio, la instalación y el proceso aquí narrado.



Patchwork de citas. Pieza textil bordada y sellada. 2023

El trabajo final de Maestría consiste en una instalación gráfica, textil, sonora y performática a partir de la articulación entre el bordado y estampado de textos, la escritura y el procedimiento de la cita, en sus diferentes materialidades, herramientas y procedimientos.

Como venimos enunciado, el eje vertebrador es el vínculo entre escritura, bordado y práctica artística a partir de la selección de fragmentos de textos, apuntes de cuadernos, archivos personales y de mujeres artistas presentes en el recorrido del TFM. La práctica textil como procedimiento feminizado a lo largo de la historia del arte y, particularmente, el gesto del bordado, me invitan a subvertir su uso tecnicista y decorativo, y utilizarlo como herramienta conceptual que permite jerarquizar, sintetizar, conceptualizar y reflexionar acerca del diálogo con la lectura y la escritura

La instalación estará emplazada en la Sala Hoyer del Campus Miguelete de la UNSAM. La elección de este espacio para el emplazamiento de la obra responde a características arquitectónicas, como la posibilidad de ver los materiales desde dentro y desde fuera de la sala, la interacción de la luz solar y del atardecer en los paneles de vidrio del edificio. Por otra parte, este ha sido el lugar físico en dónde experimenté muchas de las prácticas que han conformado los intereses de mi trabajo final: escrituras y lecturas colectivas, horizontales y a ras del suelo, desplazamientos de espaldas, cambiando el foco de atención, prácticas de jaqueo del “oculocentrismo” (Bardet, 2021), entre otras.

El espacio contará con una mesa en la que se invite a la exploración de distintos materiales realizados en papel y tela: libros de artista, fanzines, folletos encuadernados que recuperan y resignifican algunos de los textos escritos en los seminarios de la Maestría. Estarán también presentes algunas herramientas de trabajo, como una máquina de coser y una máquina de escribir, bastidores de bordado, agujas e hilos y se prevé la posibilidad de que haya alguna acción performática con ellos realizada por compañerxs y amigas²⁵. También me interesa explorar la presencia del sonido que surge al ejecutar las máquinas de coser y de escribir, con la posibilidad de que se escuchen dentro de la sala por momentos y que sirvan de ritmo/temporalidad para la performance o de que puedan escucharse desde auriculares cercanos a algunos de los textiles.

²⁵ Las personas invitadas a realizar esta performance en/entre la instalación serán: Celina Yohai (amiga y miembro de mAtriZ colectiva, egresada de la Diplomatura en prácticas artísticas contemporáneas de la UNSAM, y quien me hospedó en Buenos Aires la primera vez que fui a cursar el primer seminario presencial) compañerxs de maestría: Saeed Pezeski, Ine Dorado, Carolina Guerra, Cecilia Mauttoni, Lara Serra, Nidia Bellene, Mariana Milanesi, Cecilia Zoppi, Ana Teintelbaum (esta grupa depende de las posibilidades de estar presentes en la fecha asignada y de otrxs que deseen sumarse a la propuesta).



Doble página de libro textil. 2024-2025.

Las telas y pliegos de papel colocados a alturas variables, que conforman el núcleo de la instalación, tienen medidas distintas y son de liencillo, voile, algodón y papel de algodón. Están sellados, estampados y bordados con textos propios y citas de la bibliografía, apuntes de clase y materiales escritos por mis compañerxs en los seminarios de la maestría. Este corpus de escritura se materializa de diferentes formas, dejando visible no sólo una escritura legible, sino también las huellas de la misma, mostrando, por ejemplo, los reverses del bordado.²⁶ Invitan a una exploración corporal y temporal, se dan a leer en un tiempo y espacio situados. Algunas pocas indicaciones estarán presentes para orientar ese recorrido o lectura. Por ejemplo, sobre una mesa se dispondrán los primeros libros de artista realizados que fueron mencionados en la Introducción y que se consideran germen de muchas de las prácticas posteriores. También los dos folletos encuadernados sobre papeles encontrados ya escritos, las estampas de grabado, rescatadas, plegadas y bordadas, libros de artista hechos con telas bordadas y selladas, cuadernos de apuntes como bitácoras que dejan ver las anotaciones realizadas.

Parte de las piezas fueron realizadas en el transcurso de la Maestría y otras están en proceso, es decir pueden seguir ampliándose o mutando. También pueden presentarse de manera independiente en otros contextos. En ellas convergen y entran en diálogo/conflicto los modos tradicionales que separan las disciplinas, no sólo artísticas sino también literarias.

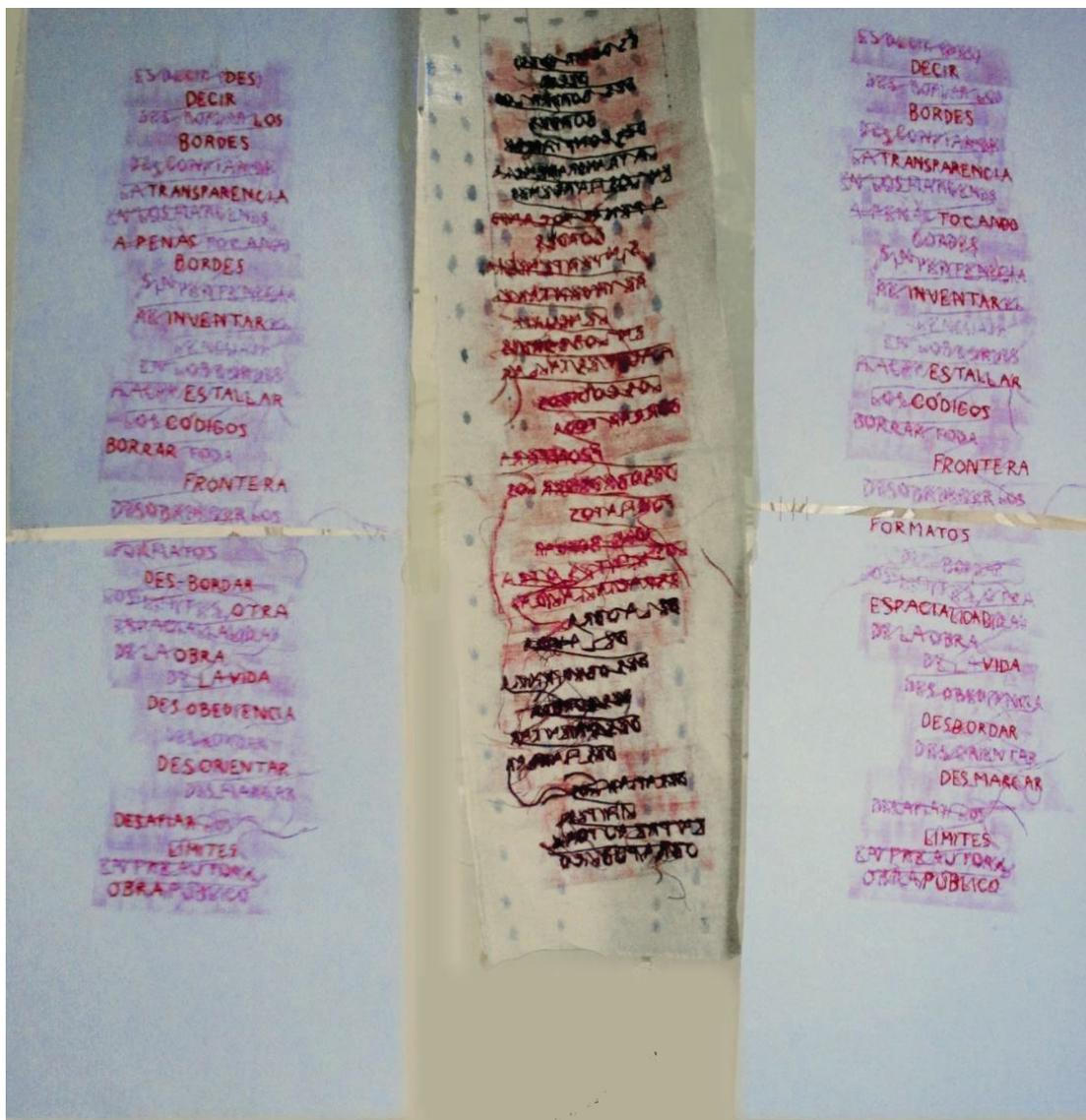
²⁶ Sobre este procedimiento se profundizará en el siguiente apartado.

Una imagen que se acompaña de texto, o una imagen que es texto, un texto que es imagen, una escritura bordada que replica la escritura mecanografiada o que toma “prestadas” citas de diversas fuentes: bibliografía, apuntes de clase, trabajos de compañerxs, conforman nuevas materialidades de la escritura, pero también proponen otras formas de visión/tactilidad/sonoridad y circulación de la obra artística y literaria. Otras veces invade el espacio, con pliegos de telas y papeles escritos mediante el bordado o sellado. En algunos casos, dialoga con otros lenguajes como el sonoro y, en otros, se vuelve meta escritura y cita referencias del marco teórico de una investigación en curso o de los procedimientos utilizados para realizarla, como comentamos en el Capítulo 1.

El emplazamiento entre paredes de vidrio transparente permitirá acceder a la experiencia desde fuera y dentro de la sala a la vez. Se intentará conformar un recorrido por la parte de la sala elegida, con la premisa de que resulte un espacio envolvente, pero a la vez con bordes difusos y porosos que permitan entrar y salir del lugar. La invitación es a explorar ese espacio y leer en movimiento, encontrando las resonancias entre esta escritura y la instalación como prácticas que refieren a procesos de investigación/creación.



Sala Doré Hoyer, Campus Miguelete, UNSAM. Fotografía desde fuera, 2023



Texere como desarmar un texto. Conversación con Nelly Richard. Bordado, estampa y costura sobre papeles y liencillo. Medidas variables. 2024

Archivos/huellas. Una artista en la cocina

Lo propio del archivo es su hueco, su ser horadado.

Ahora bien, los agujeros son frecuentemente el resultado de censuras arbitrarias o inconscientes, destrucciones, agresiones o autos de fe el archivo, con frecuencia, es gris, no sólo a causa del tiempo discurrido, sino también por la ceniza del entorno, de lo carbonizado.

George Didi-Huberman



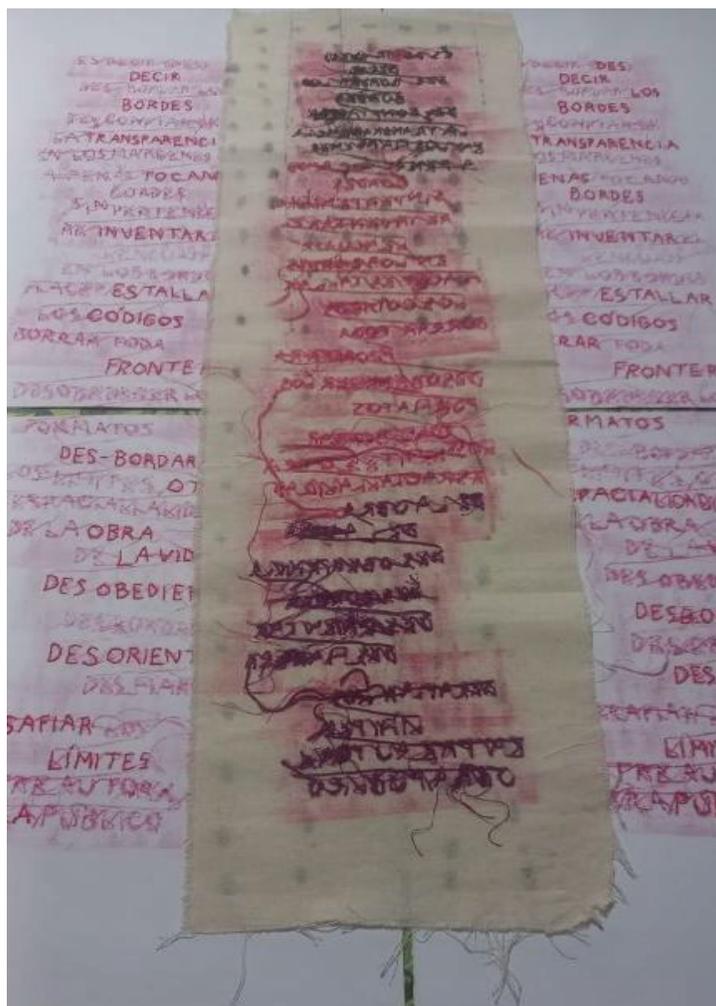
Bordado sobre cianotipia en tela. 2024

Como ya fuimos anticipando en el Capítulo 1, comencé este proceso de trabajo revisitando mis archivos, los materiales atesorados para realizar obras, las obras de los años noventa re utilizadas para armar libros de artista, la recolección de escrituras desde 2021 hasta el día de hoy, como una manera de rumiar sobre lo pensado/vivido/escrito durante este trayecto. La organización de un archivo digital de autorretratos de artistas desde el renacimiento hasta la actualidad y la revisión de los archivos de la grupa mAtriZ Colectiva, con quienes trabajamos en los desbordes de la gráfica, los feminismos y la acción en el espacio público, fueron los primeros pasos para identificar que trabajaba con archivos. Debo decir que este rastrear (Despret, 2021) fue en un principio intuitivo, pero también guiado por algunas propuestas puntuales, como la de Josefina Zuain, al invitarnos a escribir sobre nuestros archivos, sin definir específicamente qué eran. Luego se fue tramando con textos en

relación al concepto, como el de Ana María Guasch (2005–2011) quien reflexiona acerca de la concepción de la obra como archivo y su naturaleza vinculada a la memoria:

Lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado (Guasch, 2005, p. 158).

Esta posibilidad de apertura, pero también de ocultamiento y enigma para ser develado, a partir de una nueva construcción de sentido, es lo que me interesa poner en relieve en la presentación artística de este trabajo. La instalación se compone de una serie de obras que fueron realizadas a partir de la investigación de diferentes archivos y que, en la forma de montaje elegida para esta ocasión, puede ser pensada, a su vez, como un archivo/memoria de estas prácticas artísticas y de escritura.



Texere como desarmar un texto. Conversación con Nelly Richard. 2024

En este sentido vale la pena formular algunas preguntas desde/sobre el archivo como material y como procedimiento:

- ✓ ¿El uso de los archivos propios y la investigación en archivos ajenos puede pensarse como uno de los gestos que guiaron mis prácticas artísticas y de escritura?
- ✓ ¿De qué manera contagiaron estos archivos las decisiones materiales y los procedimientos de la instalación *Texere*?

Una forma de abordaje es pensar una espiral que va desde el registro visual y reconocimiento de mi propio archivo (sobre esta acción me detendré específicamente en el siguiente apartado), hasta las formas de identificación, catalogación y posterior investigación en archivos de la historia del arte.

Comencemos por el propio archivo: un escritorio plagado de papeles y telas, libros, cuadernos de apuntes, una caja de la que sobresalen y desbordan materiales, una excursión a mi pasado y a mi formación, quitando el polvo y los ácaros de carpetas de estampas de grabado, una incursión al altillo para desentelar pinturas y revivirlas, una carpeta digital que contiene autorretratos de mujeres artistas, una colección de fichas de clase que utilicé la primera vez que tuve que preparar un taller de pintura contemporánea en el año 2010...podría seguir enumerando colecciones y acumulaciones de materiales que fueron utilizados en los trabajos que se presentan en la instalación.

A partir de estos materiales, convivientes con mis prácticas, realicé un primer escrito que daba cuenta de mi vinculación con el archivo. Me permito la cita del texto completo porque lo considero germen de muchas de las preguntas que han guiado este proceso de investigación/creación:

Este archivo se dispersa e invade todos los espacios de una casa pequeña en la que convivimos cuatro. En un intento de sectorizarlo, fui poniendo cosas en una caja de cartón, estampas viejas, retazos de tela, papeles sellados, mapas, papeles varios, moldes de costura regalados por amigas que saben de mi amor por unas labores que nunca he practicado domésticamente...El archivo en movimientos tentaculares o rizomáticos se niega a permanecer en un sólo sitio, se escapa de los cajones y la biblioteca, de un escritorio que se resiste al orden. Hay una carpeta digital en donde colecciono autorretratos de mujeres artistas de diferentes épocas que conversan conmigo cada día, como compañeras del más allá, obsesionan el tiempo del que no dispongo, que le disputo a mi trabajo, a las tareas de cuidado, a la vida que parece no congeniar con estas ganas de saber más de ellas. En el archivo hay hilos, agujas, cordeles, bastidores de bordado, botones, sellos, retazos de pinturas viejas, hay tintas de grabado y rodillos, hay papeles de calcar y papel de molde, hay autorretratos propios, hay telas y servilletas de una tía de mi amiga Celina, que me fueron donadas para hacer obra con ellas. Hay palabras

bordadas robadas de citas o que son poesías que escribo sobre tela. Hay algunas acuarelas, una máquina de escribir y una máquina de coser. Hay 3 cuadernos de notas, en los que escribo desde 2021 cuando asisto a clases, es una escritura que trata de asir todo aquello que resuena, se mezclan las palabras de mis docentes y compañerxs. Hay listas de libros que debería leer, son tantos los libros que tendría que leer.... Hay algunas consignas como vivas nos queremos, hasta la victoria stencil y una imprenta en la cocina, tal vez este último título de libro es el que mejor describa lo que hace el archivo conmigo: una artista en la cocina, una artista sin cuarto propio, que escribe de manera febril en una computadora mientras prepara meriendas, administra remedios, ordena ropa y prepara la cena. Esta cocina/comedor es un archivo, sobre la mesa, a veces bailan las máquinas de coser y la de escribir a un ritmo musical que se fusiona con una playlist de Spotify. El archivo se parece bastante a mí, hace muchas cosas a la vez, está compuesto de tantas cosas que pueden ser unidas o tramadas en distintos gestos en los cuales me reconozco: cortar y pegar, copiar, citar y robar, coser y bordar, transferir, grabar y estampar, rumiar, releer, reescribir, hacer con otras, viajar una vez por semana, ir y venir, viajar cada vez que se pueda a la Patagonia. En el archivo las cosas fermentan, o florecen o se pudren, aparecen y se van, se superponen y se transparentan.

Hay cosas que pujan por entrar a este archivo: fotos de familia, fotos de cuando era adolescente y viajaba como mochilera, fotos de mis hijos, mapas y planos de lugares que visité, piedras, maderitas, semillas, una colección de plantas que sobreviven sin regar

Las preguntas que le fui haciendo a este archivo son las siguientes

¿En qué se parecen los autorretratos a mí? ¿Tienen que parecerse? ¿qué es lo que me interesa de ellos?

¿Qué relación hay entre mis prácticas y mis deseos de viajar?

¿Qué de la geografía que visito y que habito está presente en mis prácticas artísticas?
¿Cómo aparecen el movimiento, los viajes en mis prácticas de investigación?

¿Puede ser la obra soporte de la escritura?

¿En dónde y cuándo escribimos lxs artistas?

¿cómo selecciono los materiales de este archivo cuando quiero realizar una obra/investigación?

¿Cuáles son los gestos y procedimientos a los cuales someto estos materiales? (Brunotti, 2023)

Este ejercicio de escritura fue sellado y bordado sobre un liencillo y forma parte de la instalación textil, como una forma de recuperar y dar relevancia a este texto dentro de la propuesta artística pero también como referencia a una metodología propia del trabajo con archivos.

un archivo en la cocina.

Este Archivo se dispersa e invade todos los espacios de una casa pequeña.

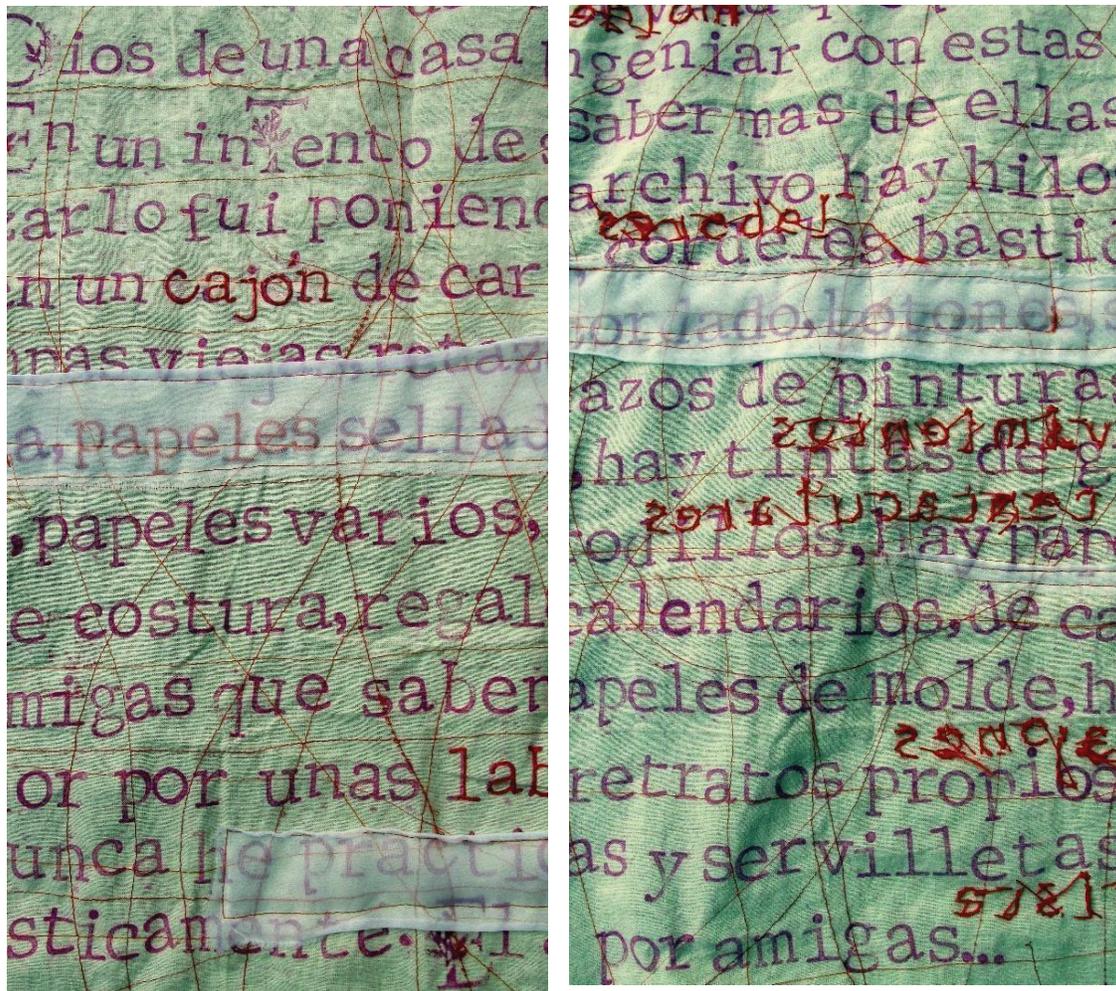
En un intento de sectorizarlo fui poniendo cosas en un cajón de cartón, estas cosas viejas: retazos de tela, papeles sellados, mapas, papeles varios, moldes de costura, regalados por amigas que saben de mi amor por unas labores que nunca he practicado domesticamente. El archivo en movimientos rizomáticos y tentaculares se niega a permanecer en un solo sitio. Se escapa de los cajones y la biblioteca, de un escritorio que se resiste al orden.

Hay una carpeta con

Autorretratos de muje
 res artistas de diferen
 tes épocas que conviven
 conmigo cada día como
 compañeras del mas allá
 obsesionan el tiempo
 del que no dispongo que
 le disputo a mi trabajo,
 a las tareas de cuidado,
 a la vida que parece no
 congeniar con estas ganas
 de saber mas de ellas. En
 el archivo hay hilos, agu
 jas, cordones, bastidores
 de bordado, botones, sellos
 retazos de pinturas vie
 jas, hay tintas de graba
 do, rodillos, hay tarales
 de calendarios, de calcar
 y papeles de molde, hay au
 torretratos propios, hay
 telas y servilletas dona
 das por amigas...

Un texto y sus cicatrices. Sellado, bordado y costura sobre liencillo y voile. 2024

En el lado uno de la obra aparecen bordadas algunas palabras, como forma de destacarlas del resto del texto, casi conformando otra posibilidad de lectura. Hay también algunas transparencias a partir de la costura de voile y del dibujo que hace la máquina de coser sobre la tela. Del lado dos hay otra parte del texto sellado y aparecen las espaldas de lo bordado en el lado uno, como forma de interferir esa lectura con otro código, indescifrable. Este juego entre lo visible y no, lo legible y lo no codificable aparece en otras de las partes de la instalación como una manera de materializar mis preguntas acerca de cómo y dónde escribimos lxs artistas.



Texto y cicatrices. Detalle lados 1 y 2

Patchwork y collage de citas

Continuemos con el archivo de escrituras: parte de las lecturas y fragmentos de textos que me acompañaron en este proceso fueron bordados durante cuatro años sobre diferentes soportes, la mayoría de ellos, pequeños objetos domésticos de algodón, algunos bordados

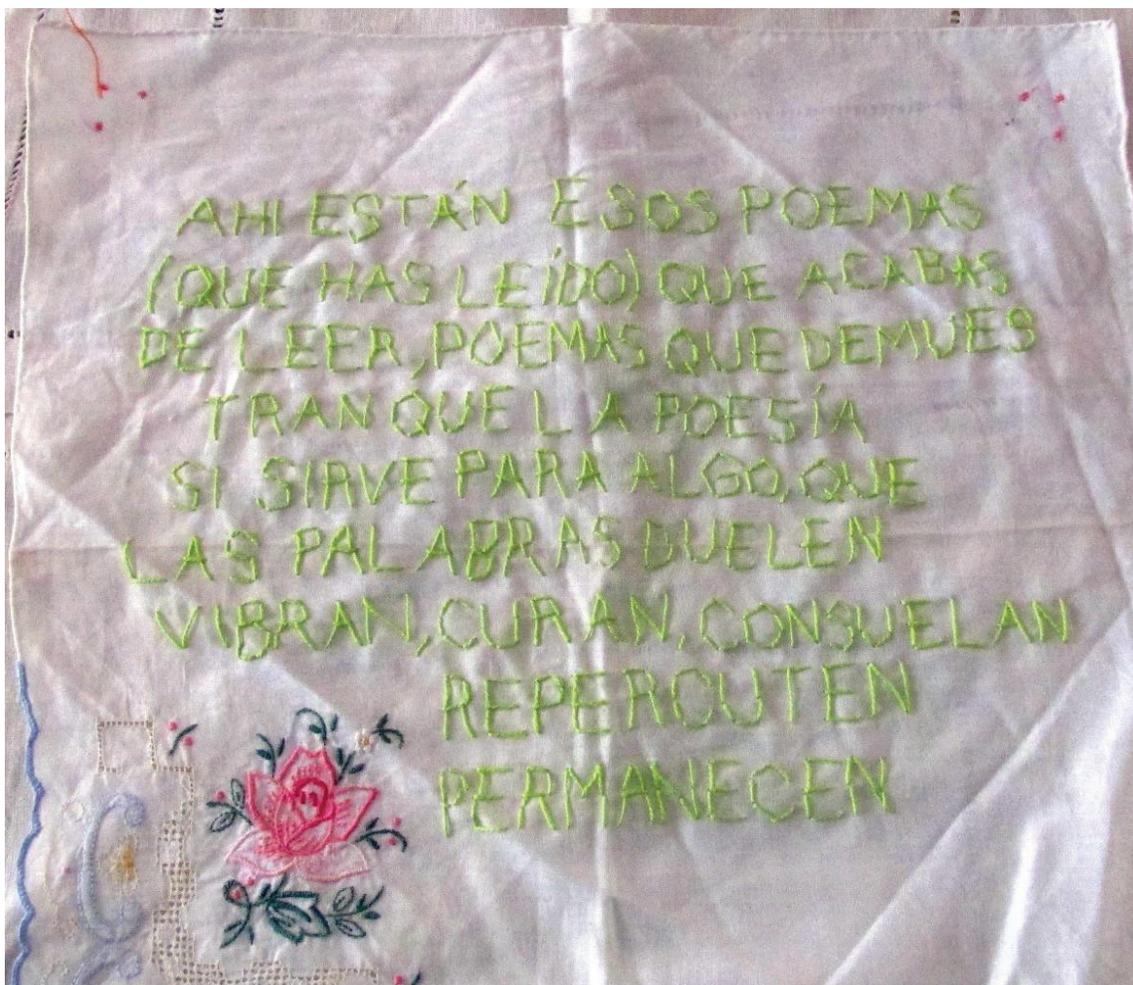
previamente, otros blancos y ajados por el tiempo. Casi como un diario de citas, o una colección de frases, se fueron entremezclando referencias textuales a la bibliografía, con frases de docentes o compañerxs, horizontalizando el impacto conceptual que tenían en mi escritura. Esa obra en proceso constante se muestra como un patchwork de citas y referencias, los pequeños fragmentos de tela fueron cosidos, conformando un paño en el que las citas dialogan entre sí.



Patchwork de citas. Bordado sobre telas y costura. 2023 en proceso

Profundizando en esta investigación sobre las citas, a partir de octubre de 2024, pedí a quienes me han acompañado y fueron parte de este proceso que me regalen una cita que les interpele o les parezca significativa para ser bordada o grabada sobre alguna superficie. Docentes, compañerxs, amigxs que han sido parte de este trayecto fueron pegando y cortando sus citas en un archivo digital compartido que fue creciendo durante estos meses y que sigue en permanente construcción. Como forma de hacerles parte, y también como desafío, me propuse bordar esos regalos en diferentes telas para conformar una pieza textil mayor, que dé cuenta del ecosistema de textos que conforman este proceso. Rememorando aquel primer gesto, de pedir que completen una frase, que luego organicé en un texto y un archivo de audio que fue mencionado en la Introducción, este gesto ampliado da cuenta de que los procesos de creación/investigación no se dan en solitario, sino que siempre investigamos con otrxs. El

documento como archivo de citas regaladas permite la vinculación de textos que provienen de diversas fuentes: libros, canciones, apuntes, graffitis, poniendo en igualdad de condiciones a todas las referencias, independientemente de su autorx y del lugar de donde se extrae. Este procedimiento está vinculado y tiene su origen en el concepto de citas afectivas de Martina Prystupa (2023) que fue desarrollado en el Capítulo 1. Es una de las piezas aún en proceso y que aspira a ser uno de los ejes de la instalación.



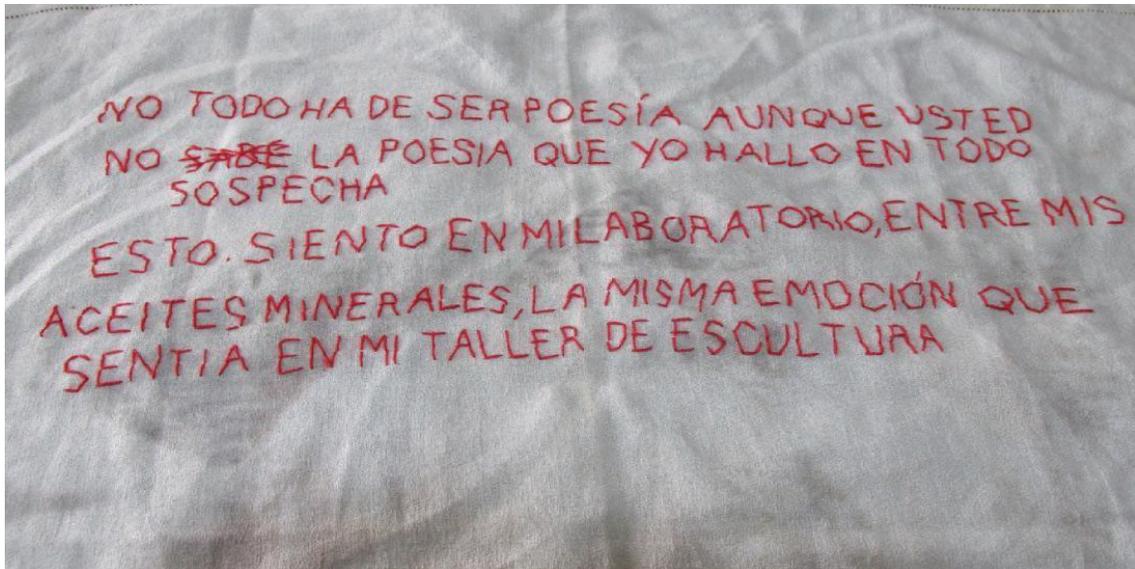
Citas regaladas. Bordado sobre servilleta. En proceso

Una artista en el archivo

La vinculación entre las labores artística y archivística se me reveló en la realización de mis prácticas profesionales en el Centro de Estudios Espigas, durante julio y agosto de 2024. Allí trabajé junto a Mariana Milanesi inventariando y procesando una colección de documentos sobre la artista Lola Mora y revisando parte del archivo de la artista Mirtha Dermisache.

Como parte del recorrido final de la Maestría realicé prácticas profesionales en Espigas, lugar de referencia ineludible para el trabajo con archivos de artistas. Parte de mi investigación se nutre de los archivos propios y esta vez intenté el encuentro con los ajenos. Realicé, junto a mi compañera Mariana Milanesi, y bajo la supervisión de la coordinadora de Espigas Romina Piriz y la archivista Julia Cabral, el procesamiento de la colección sobre la escultora argentina Lola Mora. Aprendí a manipular, numerar y clasificar documentos, a realizar un inventario archivístico y una ficha ISAD G para que ese archivo esté a disposición en consulta pública. La práctica me llevó a interiorizarme sobre la labor de esta artista, sobre todo en su periodo de investigación de combustibles fósiles en Salta, algo poco estudiado hasta el momento. Mi mirada sobre el archivo es la de un profundo respeto pero también de una curiosidad insaciable. Durante ese tiempo Lola Mora me desveló, pensando en las maneras en que ese material pudiera formar parte de mi obra y también de mi propia investigación, y también me llevó a explorar un costado de la investigación académica, para mí desconocido, vinculado al estudio y procesamiento de las fuentes con las que se conforman los relatos de la historia del arte. Me interesé particularmente por las distintas escrituras presentes en el archivo, no sólo por lo que contaban o por los diferentes formatos en los cuales se presentaban en la colección (cartas, artículos de periódico, narraciones, planos, contratos, reseñas periodísticas, entrevistas) sino, también, por la forma material de esas escrituras: manuscritas, mecanografiadas, realizadas con una máquina particular, *Hermes Baby*, utilizada en la década del cincuenta del siglo pasado, cuya tipografía es similar a la letra cursiva. Parte de lo leído en el archivo se fue materializando en escrituras bordadas y selladas sobre telas y papeles. Nos interesó particularmente, tanto a Mariana como a mí, el relato del encuentro en Salta entre Lola Mora y Rafael Arrieta, presente en los textos biográficos sobre la artista; y tomé lo que se relata de ese momento como material para ficcionarlo y friccionarlo con nuestras prácticas artísticas y de investigación.

Este encuentro habilitó una deriva que no tenía pensada hasta el momento, que fue la de trabajar a partir de esos textos y materiales presentes en el archivo. Me permitió re pensar las acciones que se ponen en juego a la hora de que mi mirada de artista se acerque a los documentos archivados, de manera distinta a como lo haría una historiadora del arte.



No todo ha de ser poesía. Fragmento de texto del archivo bordado sobre algodón.2024



No todo ha de ser poesía (el misterio de Lola y Arrieta). Bordado y sellado sobre pañuelo. 2024

Recordé aquello que afirma Didi–Huberman (2004): “Lo propio del archivo es su hueco, su ser horadado. Ahora bien, los agujeros son frecuentemente el resultado de censuras arbitrarias o inconscientes, destrucciones, agresiones o autos de fe el archivo, con frecuencia, es gris, no sólo a causa del tiempo discurrido, sino también por la ceniza del entorno, de lo carbonizado.” (p.1). Y pienso entonces literalmente en la quema de los papeles de Lola Mora que realizan sus sobrinas para salvar su honor ²⁷, y en todos los huecos y enigmas que me presenta ese archivo incompleto, caótico y heterogéneo que me/nos invita a completarlo. Y otra vez Didi–Huberman me acerca sus palabras para pensar en qué estoy haciendo: “formidable y rizomático archivo de imágenes heterogéneas, que sólo con dificultad puede ser dominado, organizado y comprendido, precisamente porque ese laberinto está compuesto tanto de intervalos y huecos como de material observable” (p.2). Y, parafraseando a Georgina Gluzman, admito que yo también tengo conversaciones ficcionadas con artistas muertas y que mi imaginación y montaje dan rienda suelta a una serie de acciones que podrían llamarse obra textil, ensayo o literatura.

Desplazamientos. Sin cuarto propio

Necesitamos viajes peligrosos, emocionantes y agotadores si queremos vivir nuevas experiencias. Pero ¿qué importancia tiene el «viaje» en la investigación y el estudio?

Mieke Bal

Tal vez el encantamiento por los viajes se debe a mis primeras lecturas infantiles, los libros de Julio Verne poblaron mi biblioteca desde que tengo conciencia de ser lectora. La avidez y la imaginación me mantuvieron largas noches atrapada en la aventura de esos viajes en los cuales hasta la propia vida corría riesgos.

Creo que los viajes conforman una parte sustancial de mis prácticas artísticas y de escritura. Todo viaje implica un movimiento y reacomodación de la vida, suspende lo rutinario, aunque sea por un corto espacio de tiempo. Ha sido en mis viajes desde y hacia Buenos Aires en donde las ideas de esta investigación han encontrado un sustrato de fermento que las han hecho crecer, madurar, pudrirse. Por otra parte, el viaje como una suspensión del tiempo cotidiano, me ha permitido abocarme a la lectura y escritura sin interrupciones mediadas por la vida doméstica, algo que dialoga con la condición de “obrero del arte” o “artista pobre”

²⁷ Dentro de la Colección Lola Mora hay un escrito novelado sobre su vida, de quien no se sabe aún la autoría. En una parte de esa escritura se relata el encuentro entre quien escribe y las sobrinas de la artista, en el preciso momento en que ellas están quemando en una chimenea parte del archivo de Lola Mora, se supone que cartas y diarios, que podrían dañar su honor.

conceptos que aún hoy me interpelan. ¿Es posible una práctica artística y de escritura sin la condición de un cuarto/tiempo propio?



Bordado sobre servilletas de algodón. 2023

En 1929 Virginia Woolf escribe *Una habitación propia*, un ensayo en donde expone las condiciones para la libertad intelectual de una mujer supeditadas, en un principio, al dinero para subsistir y la posibilidad de contar con un cuarto propio para la escritura:

Exactamente. La libertad intelectual depende de cosas materiales. La poesía depende de la libertad intelectual. Y las mujeres siempre han sido pobres, no sólo durante doscientos años, sino desde el principio de los tiempos. Las mujeres han gozado de menos libertad intelectual que los hijos de los esclavos atenienses. Las mujeres no han tenido, pues, la menor oportunidad de escribir poesía. Por eso he insistido tanto sobre el dinero y sobre el tener una habitación propia. (Woolf, 2004, p. 77)

Es entonces que, sin contradecir a Virginia²⁸, podría decir que esta escritura y este proceso de investigación/creación han sido realizados sin cuarto propio. No dispongo de un espacio para la escritura, aunque sí de un taller, pero que no queda dentro de mi casa y dados mis hábitos nocturnos para la lectura y la escritura, no es posible de ser usado para tales fines. Además el espacio no cuenta con buena calefacción y, en definitiva, nunca fue una opción, ni siquiera en la pandemia de COVID 19. Cuando Woolf habla del cuarto propio pienso que no sólo hace referencia a la espacialidad sino, también, a la posibilidad de disponer de un tiempo propio, no condicionado por otras actividades laborales, domésticas, para poder

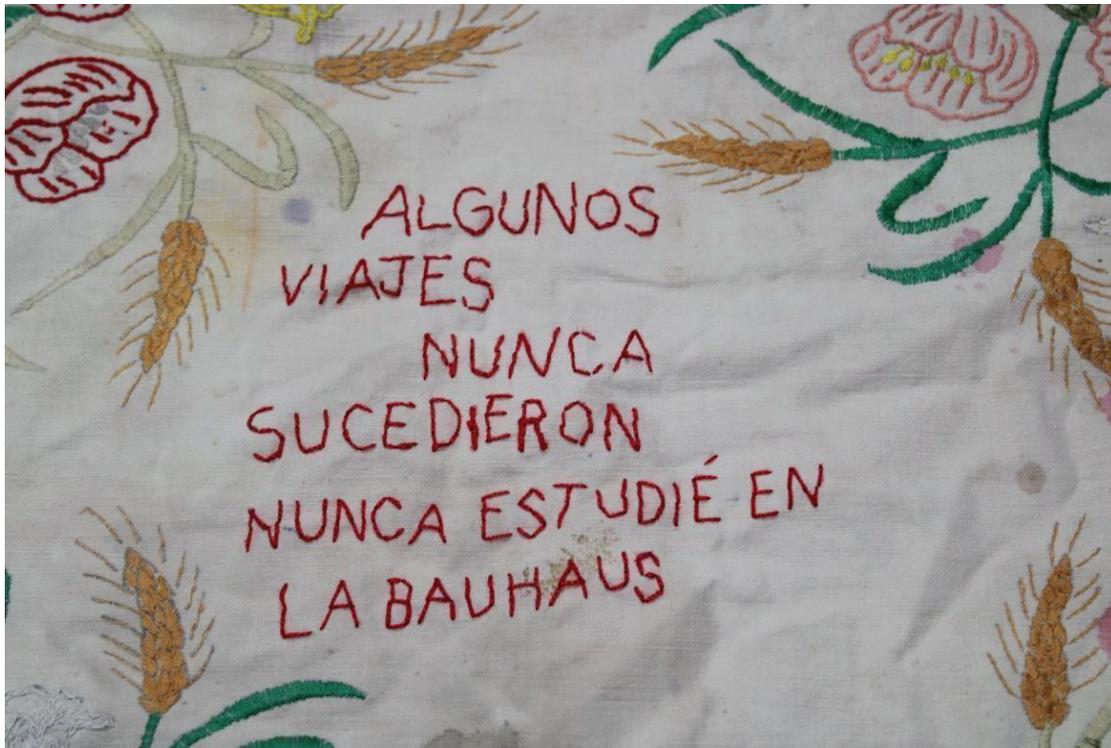
²⁸ “Cuanto podía ofreceros era una opinión sobre un punto sin demasiada importancia: que una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas; y esto, como veis, deja sin resolver el gran problema de la verdadera naturaleza de la mujer y la verdadera naturaleza de la novela” (Virginia Woolf, *Una habitación propia*).

desarrollar un proceso de escritura. Estas condiciones que se exponían en 1929 continúan siendo aún hoy una demanda de los feminismos, la posibilidad de compartir tareas de cuidado, permite el desarrollo de otras actividades, como por ejemplo la escritura. En mi caso el cuarto propio, del cual no dispongo, no fue un impedimento, e incluso podría decir que mucho de lo realizado está permeado por esa carencia. Lejos de pensarlo como un acto heroico, o de victimización, me interesa plantearlo como un lugar de enunciación: este proceso de escritura se realizó mayoritariamente de noche, cuando los demás habitantes de esta casa, mi compañero y mis hijos, dormían y dejaban este espacio de cocina/comedor vacío.

De esta manera creo que me identifico más con el llamado a la escritura que hace Gloria Anzaldúa en *Hablar en lenguas: una carta a las escritoras tercermundistas* (1988):

Olvídate del “cuarto propio” –escribe en la cocina, enciértrate en el baño. Escribe en el autobús o mientras haces fila en el Departamento de Beneficio Social o en el trabajo durante la comida, entre dormir y estar despierta. Yo escribo hasta sentada en el excusado. No hay tiempos extendidos con la máquina de escribir a menos que seas rica o tengas un patrocinador (puede ser que ni tengas una máquina de escribir). Mientras lavas los pisos o la ropa escucha las palabras cantando en tu cuerpo. Cuando estés deprimida, enojada, herida, cuando la compasión y el amor te posean. Cuando no puedas hacer nada más que escribir. (p.224)

Esta invitación a no claudicar en la escritura, y podríamos ampliarla a la práctica artística, se me hace más cercana a nuestro contexto. Por otra parte, el hecho de tener que viajar para cursar algunos de los Seminarios, inauguró la posibilidad del cuarto propio lejos del lugar en donde habito. Este espacio transitorio, una habitación alquilada en una casa de Villa Devoto, se convirtió durante algunos lapsos de tiempo en el intersticio (alejado del trabajo y las demandas cotidianas) para desarrollar este proceso de investigación, de bordado y de escritura en movimiento.



Conversación con Annie Albers. Detalle. Bordado sobre mantel de algodón. 2023

Escritura en movimiento

Ensayar, probar, arriesgar. Ningún lugar cómodo para la práctica: moverse, incomodarse, desafiarse ²⁹

Como señalo en el apartado anterior, pienso que gran parte de mi trayecto de Maestría tiene relación directa con el movimiento y el viaje. A medida que me trasladaba fui explorando de qué manera afectaban estos desplazamientos geográficos a la realización de la obra y la escritura. Sin ser diarios de viaje en un sentido estricto parte de las escrituras fueron realizadas entre/durante las idas y vueltas entre Mar del Plata y Buenos Aires, Villa Devoto y el Campus de la UNSAM, Chacarita y el Centro de Estudios Espigas, pero también en mis viajes a la Patagonia junto a mi familia y, este último año, en la presentación de trabajos en Congresos en Tandil, La Plata y Córdoba. Todos ellos conforman lo que llamo un corpus de obra y escritura rumiante en movimiento (Brunotti, 2024).

²⁹ Trabajo final del Seminario Lecturas y enunciaciones sobre performatividad. Deseo de Teoría, dictado por Silvio Lang en 2023.

Durante estos años viajé con los bordados como Violeta Parra con sus tapices³⁰, los llevé en un sobre de tela, ya que son livianos y trasladables; he encontrado un modo de moverlos. El sobre de tela no es una bolsa pero se le parece y, como la bolsa de ficción de Ursula K. Le Guin que veíamos en el capítulo anterior, se va llenando de retazos. Escribir en movimiento, escribir de viaje, trasladar escrituras, mover prácticas.

Así como los conceptos viajan entre disciplinas (Bal, 2016) yo también he necesitado viajar para encontrar otros significados a mis prácticas. La flexibilidad del movimiento hace a los conceptos poder pasar de una disciplina a otra y adaptarse, la escritura flexible es una escritura en movimiento, literalmente en viaje. Una artista viajera como Léonie Matthis³¹, que duerme en trenes y colectivos o en la reposerá del campus Miguelete, y traslada telas y papeles en un sobre blando, con agujas, una tijera pequeña y algunos hilos de color. Andamos kilómetros con nuestros ovillos y nudos a cuestras, atrapando las palabras con hilos, robando un tiempo que no nos pertenece, ocupando espacios que nos son ajenos. “Atracar en la Universidad (Harney; Moten, 2017) atracar y contaminar desde adentro, desde los subsuelos literales y simbólicos. Contagiar las ponencias, los ensayos, los dossiers, de la objetividad feminista (Haraway, 1995). Ir de visita a donde no se nos ha invitado” (Brunotti, 2024). En 2023 escribía a propósito de mis traslados semanales de Mar del Plata al Campus Miguelete:

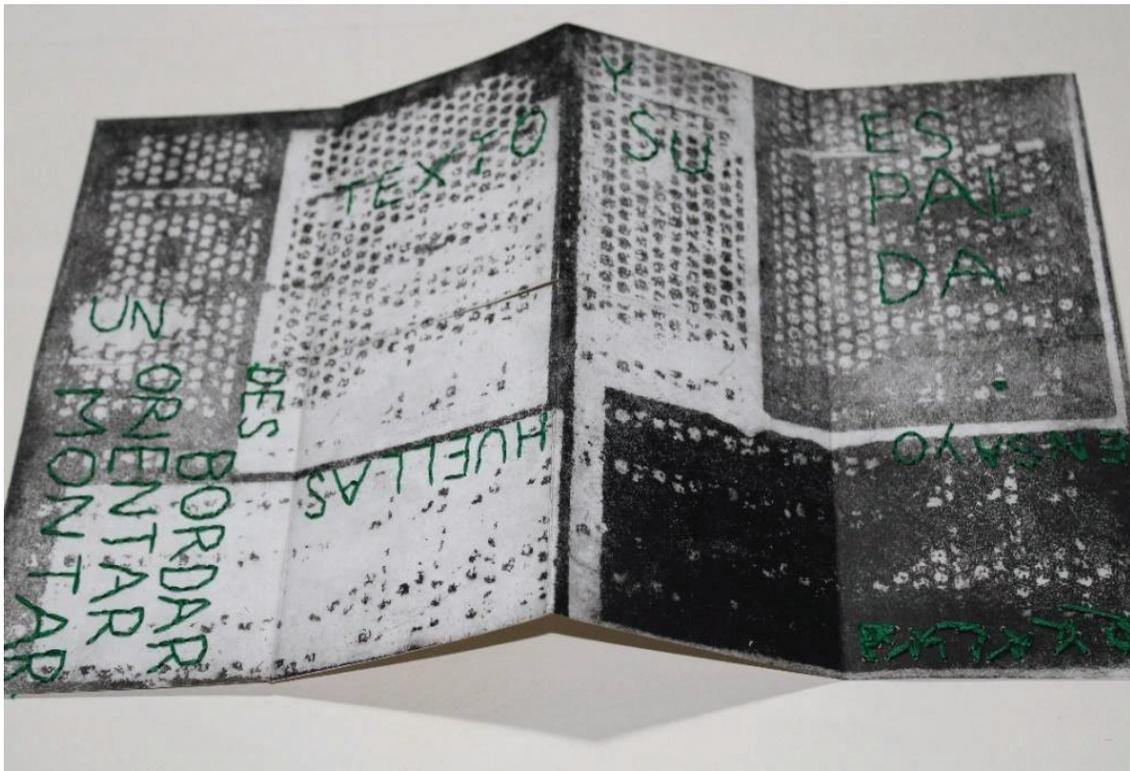
He incorporado un nuevo gesto (que tal vez sea el gesto más primitivo) que es el de viajar. No se escribe igual quieta, que, en movimiento, no se escribe de la misma manera en el Campus Miguelete, que en Mar del Plata. Soy yo la que va y viene, como la aguja cuando borda, es mi cuerpo el que escribe desde esa sensación de no lugar fijo que me inunda. No podría estar escribiendo lo que escribo, si no hubiera tomado la determinación de viajar cada semana. Moverme. (Brunotti, 2023, p.3)

Mi obra y mi taller tuvieron que volverse trasladables y también mi escritura, y eso impactó directamente en las formas de hacer. Extranjerizar la práctica, cambiarla de los lugares habituales, obliga e invita a pensar en otras formas de llevarla a cabo. Una escritura

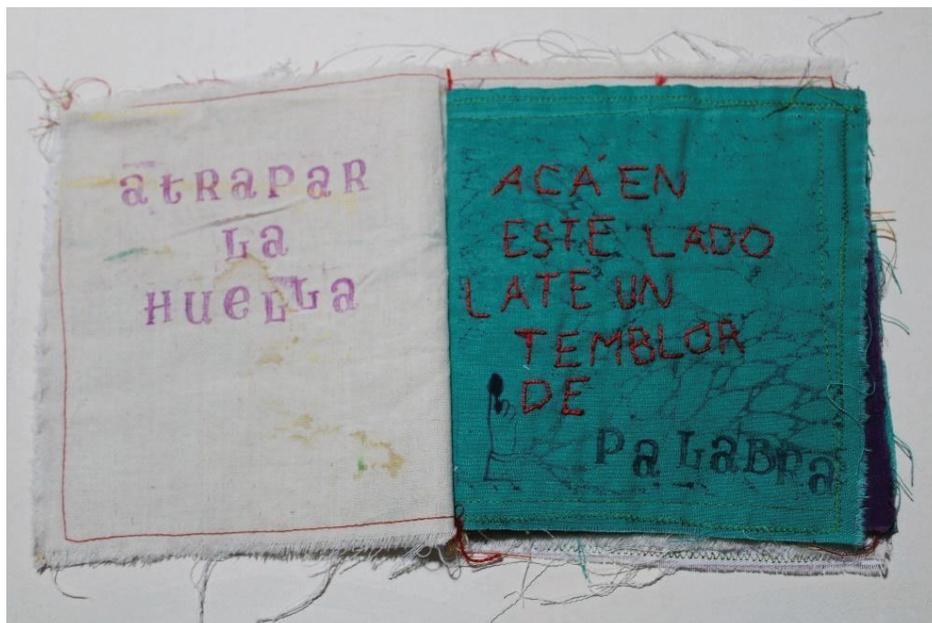
³⁰ Al respecto de la labor textil de Violeta Parra, Isabel Plante realiza un análisis de algunas de sus piezas, disponible en *Las “tapisseries chiliennes” de Violeta Parra entre lo vernáculo y lo internacional*. (Plante, 2019)

³¹ Léonie Matthis fue una pintora francesa, que vivió en Argentina a principios del siglo XX. Una de las cuestiones que me resultan más fascinantes de su vida y obra fue el hecho de que Léonie viajaba durante largos períodos por el norte argentino, retratando paisajes, y que muchas veces realizaba esos viajes junto a sus hijos y marido.

en movimiento, impregnada por los viajes, las dislocaciones, las pausas, una obra trasladable, una escritura sin cuarto propio y los textiles como archivo de mis prácticas.



Estampa de grabado bordada y plegada. 1999-2024



Libro textil bordado y sellado. 2024

Bord(e)ar la cita: lo escrito, lo grabado, lo bordado

Como ya fuimos anticipando, la pregunta por la cita interpela mis prácticas artísticas desde los comienzos. Empiezo tomando prestadas o robando imágenes de mujeres artistas desde el Renacimiento hasta la actualidad, para resignificarlas o bordar sus nombres sobre distintos tipos de soporte. A su vez, la cita me interpela como procedimiento en la escritura y como parte de una investigación. Retomando las reflexiones de Martina Prystupa (2023) me interesa utilizar la cita de modo afectivo y como encuentro con otrx que escribe o realiza otras imágenes, y establecer mediante la cita un diálogo real pero también ficcional. En ese entramado de voces entran los textos que me sirven de compañía pero, también, las voces de las amigas, lxs compañerxs de cursada y mis docentes. Trasladar la cita a diferentes materialidades, como forma de rumiar el texto, de hacerlo pasar un tiempo, fermentar y decantar, de seleccionar cuáles son las palabras que quiero sellar y bordar y en compañía de cuáles otras van a presentarse. ¿Citar o robar? La pregunta por la cita, el robo o la reproducción de algo (escrito/imagen) es un nudo en mis prácticas. Desde mi aversión a las normas APA, hasta mi vagabundeo por los cuadernos de apuntes de clase, en donde no uso comillas para escribir lo que dijo alguien en ese momento, la cuestión de la cita aparece como un problema sobre el cual merodeo cuando hago obra y cuando escribo. La cita, como dice Martina Prystupa (2023) puede ser un colchón donde apoyarse y también un trampolín para disparar hacia otro lugar. No me interesa usarla convencionalmente como un desfiladero de nombres para dar autoridad al texto/imagen, sino como una conversación imaginaria con otrxs de quienes me afectan sus palabras/obras y me invitan a pensar.



Dobra página de libro textil. 2024

Las obras que conforman esta instalación están plagadas de textos citados, algunos sin referencia, otros que son propios, en un mecanismo de autocitado, de rumia de la propia escritura, como una reafirmación de algunas ideas. Se presentan al espectadorx como una experiencia de lectura, pero también sensorial: las citas como procedimiento erótico pueden ser tocadas, oídas, acariciadas.

Así aparecen rescatadas la mayor parte de las veces, con hilo rojo, sobre superficies casi transparentes o en telas recuperadas, algunas palabras que tomo prestadas para conformar este archivo de escrituras. Me detengo sólo en algunas que me parecen significativas porque guardan relación con las formas en que se ha ido tramando esta investigación:

Una biblioteca como bolsa de ficción

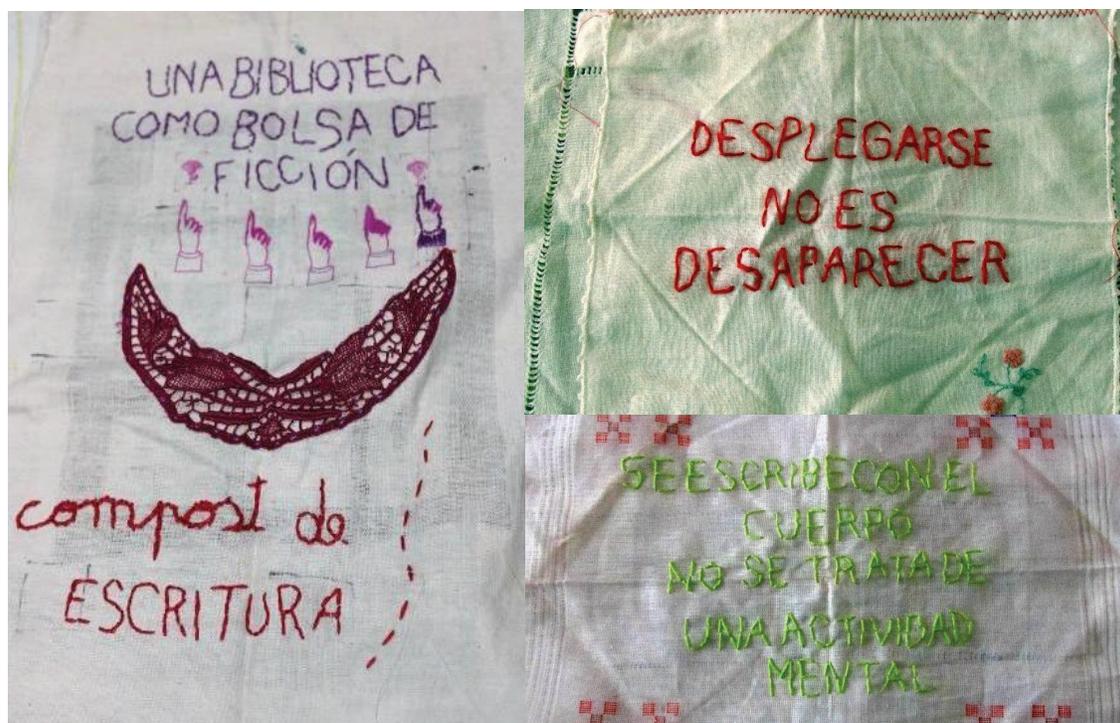
“La poesía no es un lujo”

“Lxs artistas no hacemos obras inventamos prácticas”

Escribir como una artista pobre

“Cuidado escribir es estar a la intemperie”

Viajar para escribir, viajar para ensayar, viajar para perderse



Patchwork de citas, fragmento. 2023–2024

Bordado de cita sobre pañuelo. 2024–2025

Sonidos. Traductora de cantos de aves

El uso de mi voz y de las voces de mis compañerxs y compañías en este trayecto se me vuelve una forma necesaria de hacerles presentes. Pero es también el ruido de una máquina de coser que se traba, o las teclas de una Olivetti Lettera 32³² al escribir sobre el papel o una tela. Recuperar el gesto de la lectura en voz alta, de forma colectiva es uno de los hallazgos de este trayecto. Descubro no sólo el placer, sino el gesto de leer con mi propia voz o de estar atenta a la de otrxs, como otra forma de acercamiento a la teoría. Desde el archivo sonoro de mis compañerxs, hasta las lecturas en voz alta de mis estudiantes, y el registro de los pájaros del campus o de la Sierra Paititi, la práctica de escuchar se volvió sustancial en algunas de las piezas que conforman la instalación. Entre octubre y diciembre de 2023 participé de los Laboratorios de prácticas artísticas eco sensibles dictados por la colectiva de

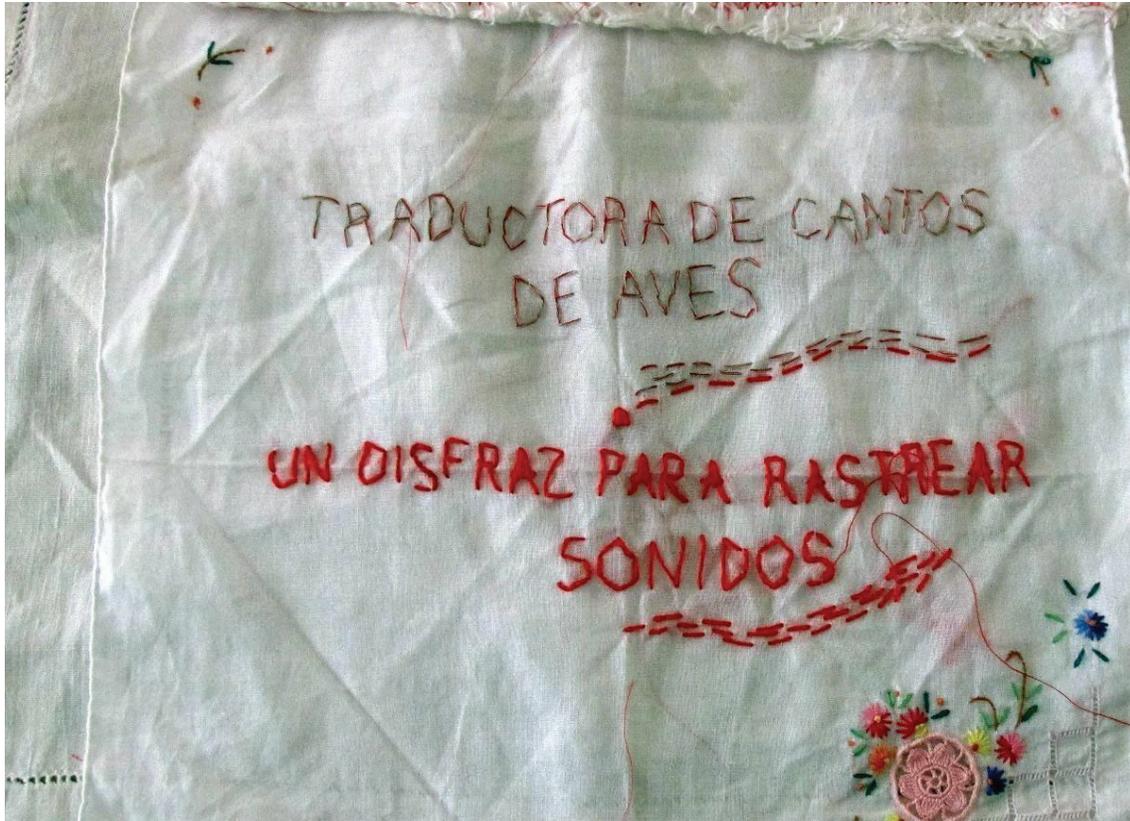
³² La Olivetti Lettera 32 es mi máquina de escribir desde los 12 años. Cuando comencé a usar teclados y computadoras la abandoné, nunca la había usado en una práctica artística. Desde 2023 comencé a explorar nuevamente las posibilidades de la máquina para escribir sobre papeles y telas.

arteducadoras Maleza³³, en los cuales desarrollé un proyecto de obra denominado *Texere (como desarmar un sonido/paisaje)* que derivaba de las experiencias entre bordado y otros códigos que venía investigando en la Maestría. El proyecto y obra final que forma parte de la instalación consistió en el registro y la interpretación de los cantos de las aves de la reserva Paititi, en la zona serrana de Mar del Plata, para su posterior traducción a un código inventado entre bordados, costuras y pintura con tintes naturales y tierra. La forma inventada de traducir cantos de aves es una de las maneras en las que lo sonoro y lo audible están presentes en mis prácticas artísticas, de investigación y docentes. Si bien este proyecto es lateral a la Maestría no podría considerarlo ajeno a la misma. El Laboratorio de Sonido desarrollado en 2021, bajo la tutoría de Lucía Patiño Mayer, inauguró la pregunta por el lenguaje sonoro y sus derivas posteriores. También la idea de traducción fue explorada en el Seminario dictado por Josefina Zuain, *Conceptos y Prácticas de la escritura en las artes*, en el cual exploramos la posibilidad de traducción del *Manuscrito de Servera*, en mi caso tomé el aspecto formal del mismo y lo traduje a un bordado.

Al respecto de la obra desarrollada junto a la colectiva Maleza, señala Anabela Bres, en el libro posterior al cierre del Laboratorio, titulado *Ladera y Orilla*:

Calzándose el traje imaginario de traductora de pájaros va dando puntadas y trazos con tintas e hilos sobre distintos géneros, unos rústicos otros más evanescentes. No hay un gesto purista en el bordado, sino más bien un pulso y una marca vital que van conformando la partitura del sonido, la escritura de ese lenguaje particular y el desciframiento de un enigma. Además, borda los nombres de esos pájaros los identifica con una nomenclatura que reconocemos, evitando con este la homogeneización y confiriéndoles un lugar de relación afectiva con nuestro paisaje. No son las aves en general, son esas, específicamente oídas un sábado de octubre en nuestra sierra bonaerense. (Bres en Maleza colectiva de arteducadoras, 2024, p. 23)

³³ Para ampliar datos sobre la propuesta ver: <https://malezaarteducacion.com.ar/>



Bordado sobre pañuelo. 2024

Y como bien dice Anabela, lo textil se vuelve gesto que me convoca, no sólo para bordar compulsivamente palabras o para intentar traducir sonidos, sino para coserme con otras temporalidades, con todas las mujeres que cosieron y tejieron antes que yo, casi como rindiéndoles homenaje, entre ellas mis abuelas.



Andrea Brunotti. *Texere (cómo desarmar un sonido/paisaje)* Instalación, medidas variables. 2024

Inventar prácticas. Ensayar un manifiesto: escribir con hilos

Importa qué historias contamos para contar con ellas otras historias; importa qué conceptos pensamos para pensar con ellos otros conceptos

Donna Haraway

Una escritura como amasijo de escuchas comprometidas, de espías obsesivas, de merodeos de fronteras, de curiosoeos de lo imperceptible, de lecturas torcidas, dispersas, fragmentarias y a contramano
val flores

La escritura se plantea como una práctica en la que el cuerpo y las herramientas se conjugan y dan forma a distintos tipos de textos. Escribo en diferentes soportes a la vez: escribo sobre cuadernos con una pluma caligráfica, escribo desde las teclas de la netbook, escribo bordando sobre telas, escribo con una máquina de escribir Olivetti y también con una máquina de coser. Voy enlazando textos que comparten citas de lecturas y escrituras “propias”, pero que pueden pensarse como herederas de una atmósfera en la que interactúan mis experiencias como docente y como estudiante.

Mientras escribí gran parte de los textos que conforman este trabajo me sumergí en la lectura de los cuadernos de Anni Albers (2019), encontrando que nuestras prácticas se tocan, emparentan, en realidad me reconozco en sus palabras o en lo que otrxs escriben sobre sus textos y textiles:

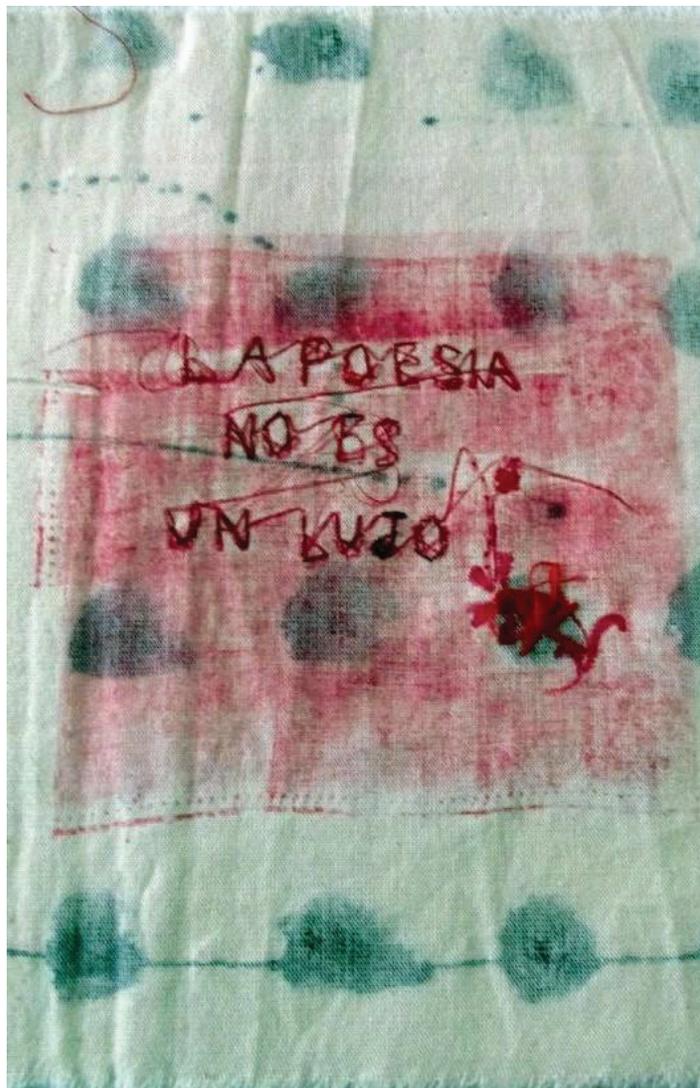
Anni Albers abordaba la escritura de manera notoriamente parecida al proceso de crear un tejido en un telar. Usando su máquina portátil, escribía su texto en hojas de papel comunes y corrientes (...) que luego pegaba con cinta como para crear un rollo. Sentía que sólo de esta manera podría lograr y juzgar el flujo y la continuidad del ensayo completado, al menos inicialmente, no quería la barrera impuesta de la necesidad de dar vuelta la página (Fox Weber, en Albers, 2019, p. XV)

Al igual que Annie elaborada grandes telares yo bordo palabras en largas telas que pueden enrollarse. Para escribirlas, hago traducciones y síntesis de textos, pasando de un soporte y dispositivo a otro: por ejemplo, busco algo escrito en mi cuaderno de notas, selecciono partes para bordar sobre telas, o escribir con mi Olivetti sobre papeles usados. También armo cuadernillos de diferentes tamaños, para encuadernar cosiendo a máquina o de modo artesanal. Son ensayos de publicaciones, gérmenes de fanzines.

Son escrituras que se pueden leer, tocar y escuchar a través de los soportes que las contienen. Bordo citas que me resuenan, las hago convivir con palabras e ideas que surgen en la propia práctica. Mezclo los tiempos acelerados del teclado, con la lentitud y parsimonia

del bordado, la cadencia de la letra manuscrita con tinta, con el ritmo tecleante de la Olivetti. Combino los apuntes de clase, con las lecturas subrayadas, las intervenciones de mis compañerxs, y las prácticas y preguntas de los estudiantes a quienes doy clase. Y vuelven a resonar las palabras de Audre Lorde y el hacer poesía, en esta necesidad de escritura en múltiples soportes, como práctica artística, como práctica vital:

Para las mujeres, la poesía no es un lujo. Es una necesidad vital. Ella define la calidad de la luz bajo la cual formulamos nuestras esperanzas y sueños de supervivencia y cambio, que se plasman primero en palabras, después en ideas y, por fin, en una acción más tangible. La poesía es el instrumento mediante el que nombramos lo que no tiene nombre para convertirlo en objeto del pensamiento. Los más amplios horizontes de nuestras esperanzas y miedos están empedrados con nuestros poemas, labrados en la roca de las experiencias cotidianas. (Lorde, 1984, p.3-4)



Bordado sobre estampa en tela.2024

En este proceso el gesto de bordar se anudó a la lectura y la escritura, volviéndose muchas veces prácticas simultáneas. Pasar del cuaderno al teclado y del libro a la aguja se reveló como una metodología de trabajo, como puede verse por ejemplo en la pieza *Patchwork de citas*, sobre la que escribí al principio de este capítulo

Escribir cada día
 como mandato/como consigna
 escribir sola, o acompañada
 de noche
 por las voces, los reclamos
 una gata nocturna.
 Escribir con la radio, con la tele
 con los memes
 con las interferencias
 cotidianas
 (un ruido amenazante, interrumpe
 cada día)
 Un escribir intermitente
 (persiste)
 gota a gota
 inundándolo todo
 atiborrando todo el tiempo
 de escritura.
 Escribir como resistencia
 (escribir contra la incertidumbre)
 a la tristeza
 (atorada de palabras)³⁴

³⁴ No diarios de Viaje. Trabajo Final Seminario Investigar con imágenes, dictado por Sebastián Russo. Noviembre de 2023.

Un bordado y sus espaldas. Algunos intentos de perder la cara

Hago una escritura tangible, palpable, que puede leerse con los ojos cerrados. Una práctica artística que, como sugiere Marie Bardet, permite situar “elaboraciones del sentido y lo sensible en una multisensorialidad, fabricar materialidades, abrir espacios–tiempos, instigar prácticas, poner en relación imaginarios im–posibles” (Bardet, 2021). Los textos bordados tienen un lado legible, y otro que es la huella del paso del hilo por la tela y que enlaza las palabras entre sí, como si fueran parte de una trama inseparable. Los bordados proponen “tocar mirando” y los reverses se configuran como “una escritura que intenta seguir la huella de un trayecto de investigación” (Bardet, 2021, p.12).

Ese registro de las *espaldas del bordado*³⁵ puede ser recuperado parcialmente, al entintar la parte de atrás de las telas, de hilos enmarañados, y estampar sobre otros soportes en prensa de grabado. El nuevo registro impreso es una escritura inventada, de signos difícilmente legibles, que actúan como la huella del tiempo del bordado. Me interesa rescatar esa imagen un poco difusa, en la cual las líneas se entrecruzan y forman un dibujo, que a su vez es un texto, pero que no puede leerse claramente. Una descomposición de la escritura, de las formas de escribir me acerca a las premisas de val flores:

Hay que descomponer las herramientas del amo para desactivarlas, y para ello poner en duda nuestro lenguaje es tarea urgente. Reintroducir en nuestras escrituras la subversión emocional, esa que las reglas institucionales de la burocratización del saber y su credo del entendimiento sin conflictos nos despojaron. (flores, 2016. p.246)

Apenas una práctica, apenas un intento...

Apenas

a -penas

a penar

los gestos de bordar

chupar el hilo, afinarlo, afinarse en el sabor y textura

enhebrar sin ver, tratar de pasar el hilo por el hueco sin lentes, sin apoyo...

qué lentes, que graduación, qué material se tiene que interponer entre mi vista y las

cosas para ayudar a mi ojo cansado, cansado por la edad, cansado de tanto ver, de

³⁵ Llamo espaldas del bordado a la parte de atrás de la tela, que, en el bordado tradicional no es visible, en las espaldas puede verse en trayecto del hilo y la aguja para conformar lo visible, lo que está al derecho. Esta alusión a frente y espalda abre el juego de lo visible/no visible de la práctica.

tanto mirar

¿cómo se cansa un ojo? ¿y cómo se descansa?

Cuando el ojo no ve, tiembla la mano, entre el ojo y la mano que tiembla, duele la cabeza.
sacar la lengua para enhebrar, tocarse con la lengua levemente el labio superior, afinar la
puntería, entrecerrar un ojo, el otro, para forzar al que no ve y enfocar.

Renunciar, no puedo.

Traspasar con la aguja la tela y bordar una puntada en la tela tensa

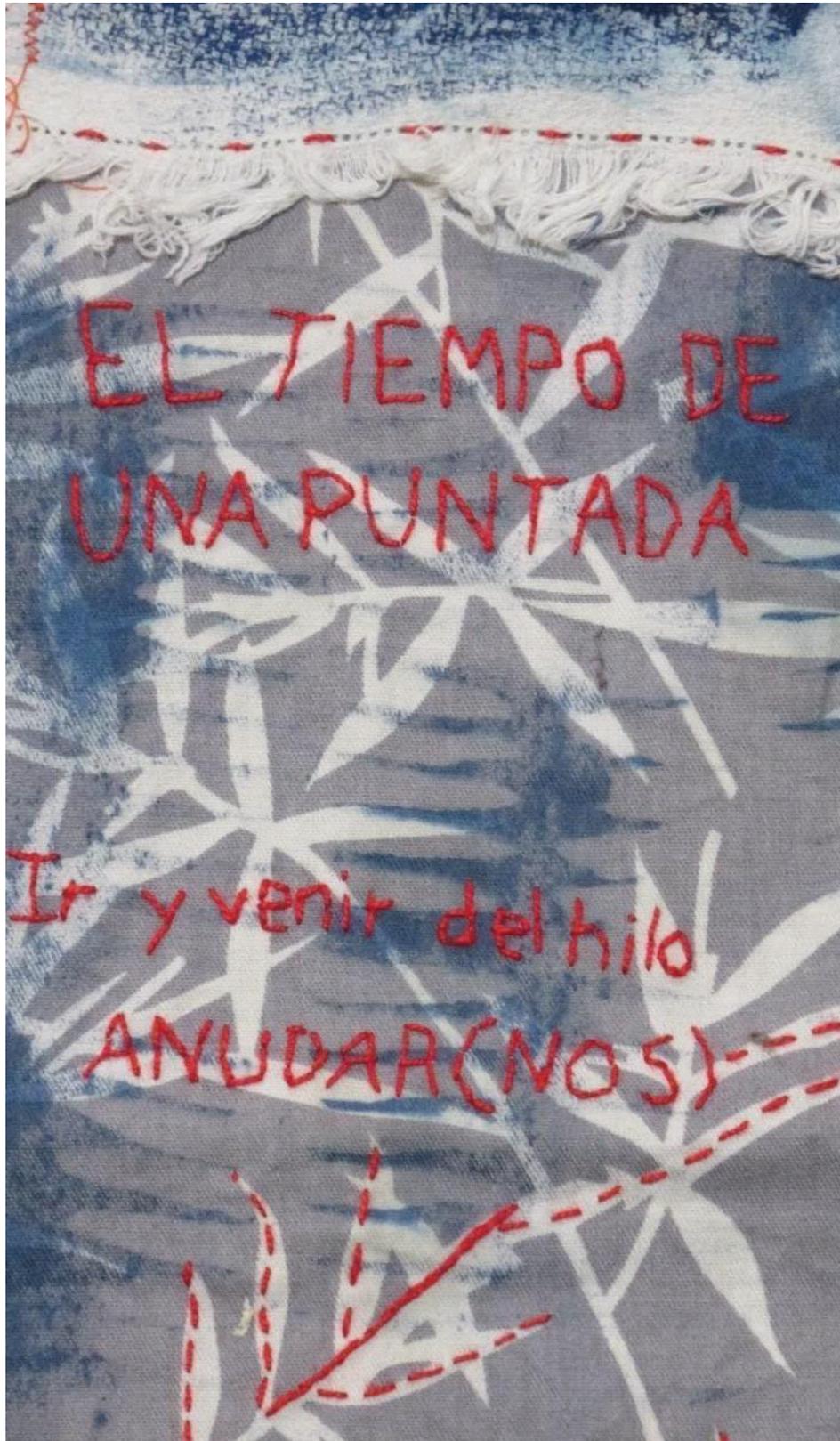
¿cuánto es el tiempo de una puntada?

Tal vez bordar sea un gesto, una serie de gestos mínimos repetitivos, ir y venir con la
aguja de un lado al otro de la tela.

Indefinirse, no estar en ningún lado y en ambos a la vez, como el hilo, en el medio
atravesando...

Cómo lograr que el bordar no sea la inversión de un binarismo³⁶

³⁶ Fragmentos de texto escrito en 2022 durante el Seminario de Posgrado Laboratorio de Investigación y creación: los apenas gestos, dictado por Marie Bardet y Elian Chali. EAyP, UNSAM



Bordado sobre cianotipia en tela estampada. 2024

Como refiere Marie Bardet, me entusiasma deshacer en esos gestos (ahuecar, pinchar, bordar, reescribir, bordar, traspasar) la centralidad de la mirada e interrogar los modos establecidos de tomar la palabra, de escribir las palabras, de repetir las palabras, de tejer las citas, de conversar con los textos, para encontrar en las huellas de la escritura, “lo claroscuro, lo nítidoborroso” (Bardet, 2021). Una atmósfera escritural en donde resuenan los fragmentos de lo leído, lo apuntado, lo recordado y como dice Ine Dorado, una operación de rescate: al ser bordadas, las palabras dichas renacen, resucitan, son rescatadas de la muerte, o del olvido.³⁷

Vuelvo a mis preguntas del principio, sigo rumiando y encuentro que en mis prácticas estuve ensayando respuestas. Escribir preguntas, ensayar prácticas como respuesta. No estar fijamente en ningún lado, estar entre...entre Buenos Aires y Mar del Plata, entre la escritura y la docencia, en el medio, o por los bordes estoy yo, con la aguja, con la bolsa llena de semillas, o de hilos o de papelititos, o de citas... trazando el desplazamiento, el gesto, la escritura. Intento desarmar mis binarismos, desarmar mi escritura, deshilarla y enredarla, volverla práctica artística.

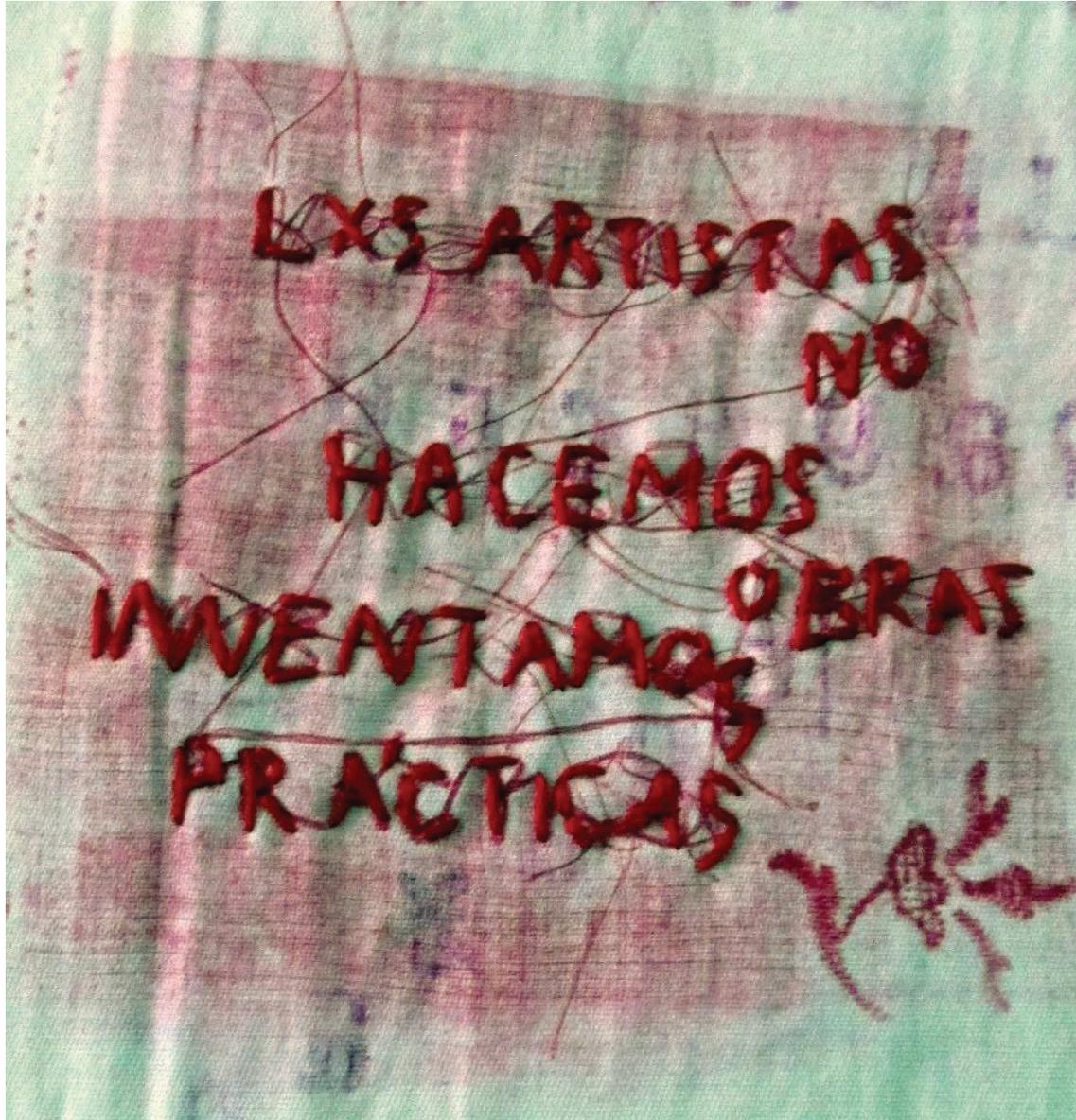
El rescate de los reverses del bordado puede pensarse como modo de acercamiento a las obras, que propone otras variables entre los binomios visible–invisible, transparencia–opacidad, tocar–mirar y entonces la afirmación de Silvio Lang en el manifiesto escénico se vuelve cita, procedimiento e invención. Inventar una práctica artística no supone una originalidad absoluta, sino armarse las propias reglas para un procedimiento inédito (al menos para una), que permita profundizar e investigar ese gesto desde las dos prácticas, la artística y la de escritura. Dejar el registro del texto, entintando el revés del bordado y hacerlo convivir en distintos espacios y soportes, fue como materializar la conversación del texto consigo mismo/conmigo misma (rumia) y permitir que la obra sea un texto, visible/tocable/legible. Escritura y metadiscurso sobre la escritura, ya que las palabras elegidas para entintar y estampar, daban cuenta de los procesos creativos y de investigación que venía realizando.

³⁷ Palabras de Ine Dorado en una clase del Seminario Escrituras 2, en 2023 al que fui invitada por val flores.



Espaldas de bordados entintadas como matrices de grabado. 2023/2024

Cuando Lang (2019) sostiene que “lxs artistas no hacemos, obras inventamos prácticas”, de manera casi desafiante, invita a repensar el lugar de lxs artistas y escritorxs en relación con las decisiones que se toman a la hora de desarrollar una práctica artística/escritural, y las posibles derivas que habilitan estos cruces. Como quien va de visita (Haraway, 2019) a una práctica e imagina otras posibilidades de expandir la escritura, para habitar en el intersticio entre lo ficcional y lo autobiográfico, el ensayo y el manifiesto, el bordado y el texto.



Página de libro textil. Bordado sobre estampa en tela. 2024

Libros como máquinas. Indicaciones confusas para escritura desquiciada con una Olivetti Lettera

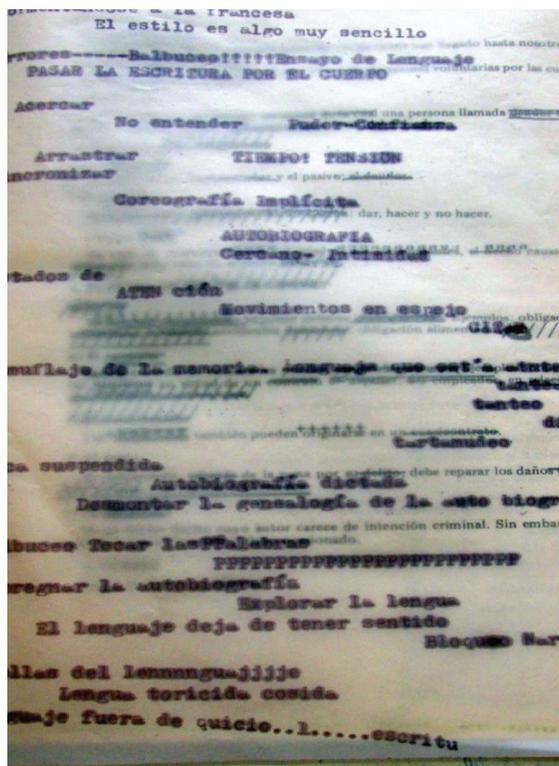
Que esconden esas páginas. Un libro como una invitación a descubrir, pero también a detenerse, a sentir lo áspero, las ondulaciones, los errores, un libro mal hecho, un no libro, un libro mal cosido, un libro de páginas irregulares, un libro de papel y de tela, un libro que se deshilacha, un libro frágil pero potente, un libro escrito y estampado. Un libro intervenido por las ideas. Un libro violentado de su

formato de libro. Un libro que se separa de su autorx, un libro que puede intervenir, un libro para que escriban otrxs³⁸

La voz a veces será voces y a veces será el sonido de un fantasma reverberando en el borde de los objetos. Tendrá sus ecos e inventará algunas respuestas para sus preguntas

Leticia Obeid

Los primeros libros de artista que realicé fueron ya mencionados en la introducción. En ellos convivían las imágenes impresas con textos bordados. En 2023, en el Taller de escrituras 2, dictado por Ana Pol comencé a intervenir y escribir libros de artista o folletos, intercalando las citas o traducciones de mis cuadernos de apuntes a páginas que ya tenían información impresa³⁹. La realización de estos dos libros escritos comenzó a hacer tambalear la división entre escritura y práctica artística que fue vital para este trabajo final ya que en ellos se exploraron posibilidades de uso del lenguaje y del espacio de las páginas como caligramas.



Mecanografiado sobre papel vegetal, detal

³⁸ Apuntes del Laboratorio de Investigación y creación 1.

³⁹ Sobre estos dos folletos se profundizará a continuación de este apartado

Una escritura desquiciada. Indicaciones para crear con una Olivetti Lettera 32

- Buscar una Olivetti
- Destruir las teclas
- Buscar un lugar incómodo (la escritura no es comodidad)
- Desafiar el silencio
- Sembrar con sonidos u objetos
- Teclear, empalagar con el ritmo
- Avanzar, usar signos tipográficos
- No tener pretensión de sentido

ablandarse

abandonarse

Caminar- Mover su Olivetti a otro espacio

atrapar el ritmo del tecleo

Improvisar una música

-Probar con ambas manos

Prestar su Olivetti a otras manos

-Tachar

Usar barras de espacio

-Usar paso de renglón

-Usar acentos, espacios, renglones

Imponerse límites ridículos

escribir sin pensar demasiado

escribir sobre otras escrituras

citar alea/toriamente sin usar normas APA

usar citas eróticas

traicionar las citas

usar la l/etra como huella----- Leer en voz alta

Usar esta máquina de escritura como soporte autobiográfico⁴⁰



Libro de artista textil. Sellado y bordado sobre tela, cosido a máquina. 2024

Los dos cuadernillos titulados *Indicaciones confusas para una escritura desquiciada con una Olivetti Lettera 32* son piezas con formato de cuadernos, tamaño a5 cosidos, que contienen escrituras múltiples y fueron realizados para el trabajo final del Taller de escrituras 2. El soporte es de papel de diferentes procedencias: desde hojas comunes utilizadas para impresora, hasta partituras musicales, papel vegetal y de calco, y hojas de libros amarillentas. Se encuentran cosidos a máquina y son piezas únicas que pueden percibirse no sólo desde la visualidad sino, también, desde su posibilidad de ser tocadas y manipuladas. En estos

⁴⁰ Parte del Trabajo Final del Seminario de Escrituras 2 consistió en traducir a un texto tipeado aquello que se había escrito en la obra con máquina de escribir. Por eso, como forma de respetar algo de la disposición visual de ese trabajo se modifican la tipografía, el alineado e interlineado del texto.

Ambas piezas podrían pensarse como un collage de escrituras de diversas procedencias. En relación a estos procedimientos Paula La Rocca (2021) plantea el análisis del gesto de elegir como soporte material ya obrado, es decir “espacios de producción que usan de base un soporte con imágenes o palabras ya existentes. Reciclan este material ajeno para trazar recorridos distintos, para poner en juego los huecos semánticos de recorridos anteriores” (2021, p.3).

En la recuperación y uso de otros materiales impresos, se establece un diálogo entre lenguajes y codificaciones: un código penal encontrado por azar en la calle, o rescatado de la basura, partituras musicales y papel de calcar de tipo escolar. En las páginas del libro amarillentas se tachan algunas palabras o se tapan con barras laterales que dejan entrever el texto tachado. También se señalan algunas palabras con un círculo de microfibras negra, como estableciendo algún tipo de jerarquía en la mirada o (im)posible lectura. Las palabras que permanecen visibles conforman grupos semánticos o nuevas oraciones. Se agrega escritura manual en letra imprenta o se reproducen los resultados del tachado (es decir el nuevo texto que surge de la supresión de algunas palabras) mecanografiados sobre papel calco. Una partitura musical, rescatada también del descarte de un Conservatorio, sirve para organizar los espacios en blanco o aquellos disponibles para un nuevo texto en otro código. A las palabras mecanografiadas se suman signos de puntuación, como si fueran elementos del dibujo: paréntesis, barras, signos de exclamación, guiones. En todos los casos se “desmantela aquella alburas de la superficie como primer paso para la composición, pero el blanco del soporte persiste como primer paso de la composición” (La Rocca, 2021, p. 4).

La procedencia de los materiales que conforman los cuadernillos remite también al paradigma del archivo (Guasch, 2011) en el sentido de hacer usar y dar ver parte de lo coleccionado, archivado, guardado (p. 10) pero, también, una variable del *objet trouvé* surrealista, puesto que la elección del soporte es azarosa y no hay intención previa de hacer interactuar los textos nuevos para apelar a la ironía o la contradicción en relación con los que estaban previamente impresos. La caja de materiales disponibles, o la mesa del artista, operan como una premisa compositiva: todas estas superficies son *escribibles* y esas escrituras pueden ser a la vez imágenes, formas, composición, textura o contraste. Hay también en las intervenciones escritas referencias a textos que se leyeron de forma paralela a la realización de las obras. Aparecen escritos los nombres de algunas autoras como Ursula K. Le Guin, Audre Lorde, Sara Ahmed y Cristina Rivera Garza, así como algunos de los títulos de los textos cuyos fragmentos han sido citados en el cuadernillo: *Contar es escuchar*, *Los muertos indóciles*, *Teoría de la bolsa de ficción*, que conforman una especie de pegoteo de “jirones citables” (Grüner, 2017) que producen un texto relativamente nuevo (p.5).

La mesa de materiales o “la bolsa de ficción” se compone no sólo de impresos, sino de las lecturas y las citas de las mismas, transcritas o escritas a mano con pluma fuente. Sobre la práctica del copiar, en el prólogo de *Galería de Copias* (Obeid, 2023), Alan Pauls refiere que

al copiar se “establece un lazo con lo copiado, se roza con él, y en ese roce se liga y anuda a él, de modo que la copia deja de ser la versión segunda, subalterna, parasitaria, para convertirse en su aliada, quizá en su par” (p.5). Esta práctica de la copia escrita, ya sea mecanografiada o a mano, está presente en muchas de las páginas de ambos cuadernillos. Se presenta en el mismo nivel de jerarquía la cita textual (que no está indicada con comillas) con las autocitas o referencias a las propias escrituras en cuadernos de apuntes de clase.

En ambos cuadernillos hay claras alusiones a las diferentes tecnologías de escritura: escritura con pluma fuente, con máquina de escribir, escritura impresa. Conviven la manualidad y lo tecnográfico. En algunas páginas aparece la mención a los propios procedimientos utilizados para la construcción de ese cuadernillo o de los textos, como una metaescritura que es texto y explicación a la vez, así como también dibujo, línea en el espacio, textura y color, elementos propios de la imagen.



Indicaciones confusas para una escritura desquiciada con Olivetti Lettera 32, Cuadernillo 1. 2022

Otras páginas pueden pensarse en su organización como caligramas, posibilidad que es reforzada por la repetición en los inicios de cada verso o línea de listado, por ej. “escribir como”. En otras la horizontalidad del texto contrasta con la verticalidad de los pentagramas rojos, ya que la partitura ha sido girada y se modifica la forma de lectura, pasando a conformar estatuto de imagen. Lo mecanografiado y partitura conforman una unidad, delimitan formas,

establecen tensiones en el soporte. Al respecto de los caligramas La Rocca (2021) señala que ver la imagen es posible sólo cuando se suspende o niega el texto que la configura y que, a su vez, al leer el texto se pierde la percepción del mismo como imagen (p.6) Este juego entre visualidad y lectura está presente en varias de las páginas que conforman los cuadernillos y, como refiere Foucault (2012 p. 20 en La Rocca, 2020) para que se perciba el caligrama “hace falta que el texto no diga nada a ese sujeto que mira, y que es voyeur, no lector” (p. 6).

En síntesis, podríamos decir que los cuadernillos invitan a pensarlos desde sus procedimientos como ensayos de diálogo entre imagen y texto pero también cómo reflexión sobre la construcción de la propia escritura en diversos soportes. Me permito transcribir uno de los textos poéticos realizados en estos cuadernos que luego fue bordado sobre telas, como parte de otra obra. La tipografía y organización visual utilizada remite a cómo se presenta mecanografiada, respetando el sistema de versos, espacios y puntuación utilizado.

Cómo escribir

escribir como bailar

escribir como cantar

escribir como contar escribir como leer

escribir como sentir

escribir como comer

escribir como caminar

escribir como rumiante

escribir como secretaria

escribir como dormir

escribir como soñar (((((((((//

escribir como ganar

escribir como (des) bordar

escribir como respirar

escribir como llorar eeeeeeeeeccccrrribir como

repetir

escribir como balbucear

escribir como callar

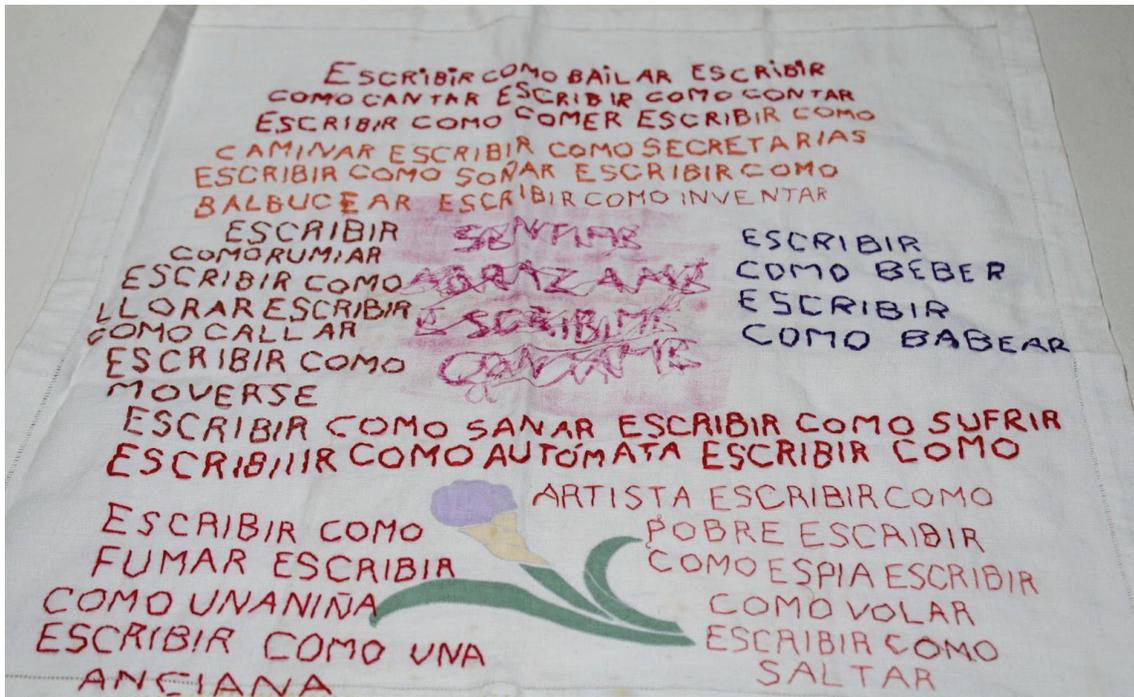
escribir como morir
escribir como fumar
escribir como viajar escribir como
cuidar escribir como medicarse
escribir como sanar
escribir como sufrir
escribir como autómata
escribir como mujer
escribir como artista

UNA PRÁCTICA CURIOSA

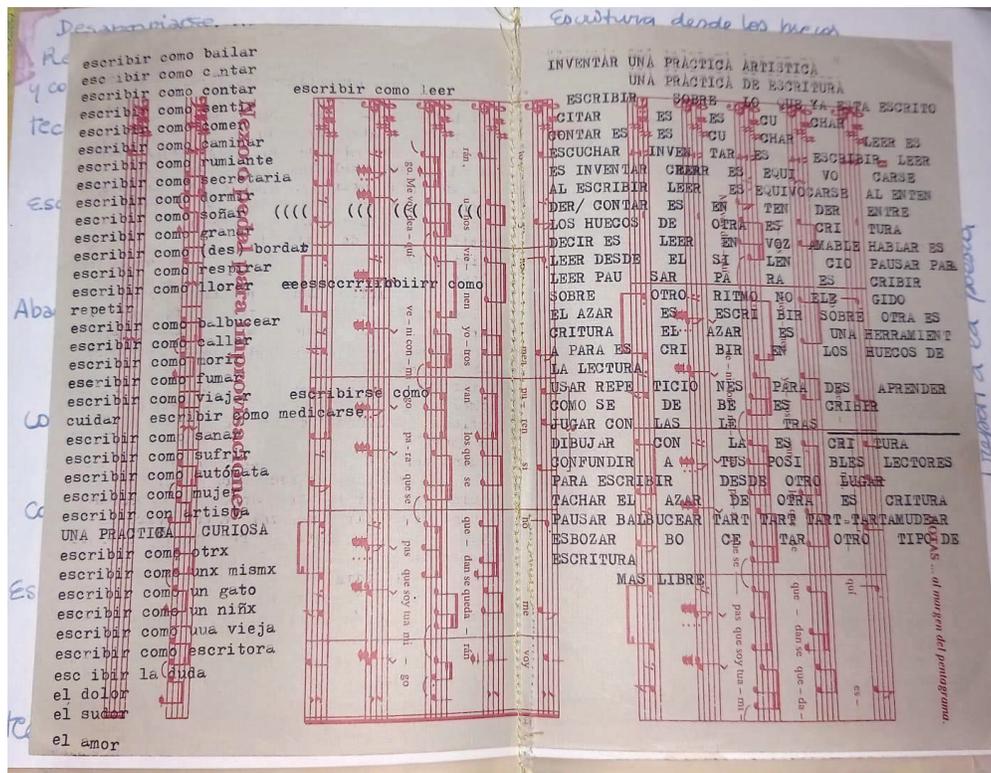
escribir como otrx
escribir como unx mismx
escribir como un gato
escribir como una niña
escribir como una vieja
escribir como escritora
escribir la duda
el dolor

el sudor, el amor⁴¹

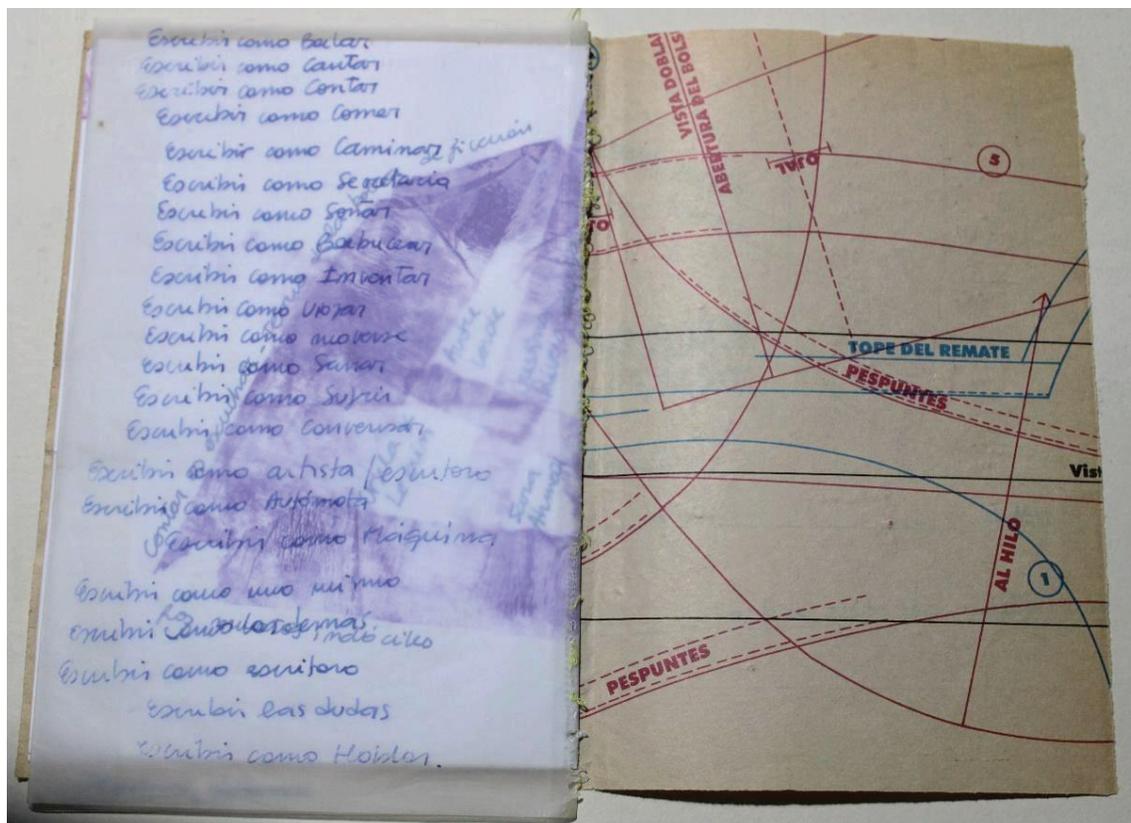
⁴¹ *Escribir como fue/es* una serie de versos que se van adicionando a partir de la reflexión sobre cómo escribimos lxs artistas y que compone una poesía en permanente cambio, ya que se agregan o quitan versos, se escribe mecanografiada o se borda sobre tela, se recita y se graba como archivo de audio. Fue leído de manera performática en la presentación de ponencia en el Congreso Orbis Tertius de la ciudad de La Plata en 2024.



Escribir como. Bordado y estampado sobre servilleta de algodón. 2023



Página de folleto mecanografiado sobre partitura



Página de folleto con texto manuscrito sobre papel de calcar

A lo largo de este segundo capítulo hemos intentado dar cuenta del recorrido que me llevó a revisar y reflexionar *desde y entre* los procedimientos y procesos creativos que dieron lugar a algunas de las piezas que conformarán la instalación *Texere*. Este rumiar o volver hacia atrás en los procesos teóricos y prácticos que dieron lugar a las piezas, se vuelve una reflexión sobre los propios modos de hacer, algo que se materializa en los textiles que conforman la instalación. De esta manera la metodología de investigación se encarna en los procesos creativos, en los cuales se articulan genealogías, marcos teóricos, referencias y archivos.

La instalación *Texere* será presentada entonces como una obra que reflexiona sobre algunas cuestiones desarrolladas a lo largo de todo este trabajo: cómo escribir sin cuarto propio, cómo deviene este proceso de investigación/creación en una escritura rumiante en movimiento, qué indagaciones y usos podemos hacer de los archivos propios y de otros artistas en el desarrollo de prácticas textiles y de escritura, como hacer convivir el texto y lo textil en mis prácticas. La instalación se propone como un archivo polifónico en el cual la cita aparece como eje para “volver disponible un mapa de lectura, y hacer comunidad de

lectores"⁴². Una invitación a indagar en el proceso creativo y las formas en que trabajamos lxs artistas. Una articulación material y posible entre la teoría y la práctica, una evidencia sensorial de un modo de investigar. Como toda obra es una invención y una proyección en el tiempo que se guía, en este caso, por la intuición de cómo hacerla posible.

⁴² Nota de mi cuaderno de apuntes del Seminario Metodologías cruzadas, cursado en noviembre de 2025, en el cual reflexionamos acerca de la política de las citas en nuestros procesos de investigación

Conclusiones: cuerpo de escritura. Lo textil performático

Buscar o investigar no es, de ningún modo iluminar.

Es una travesía en las sombras, una exposición de contraluces, un correr de velos, un espejismo, una ficción.

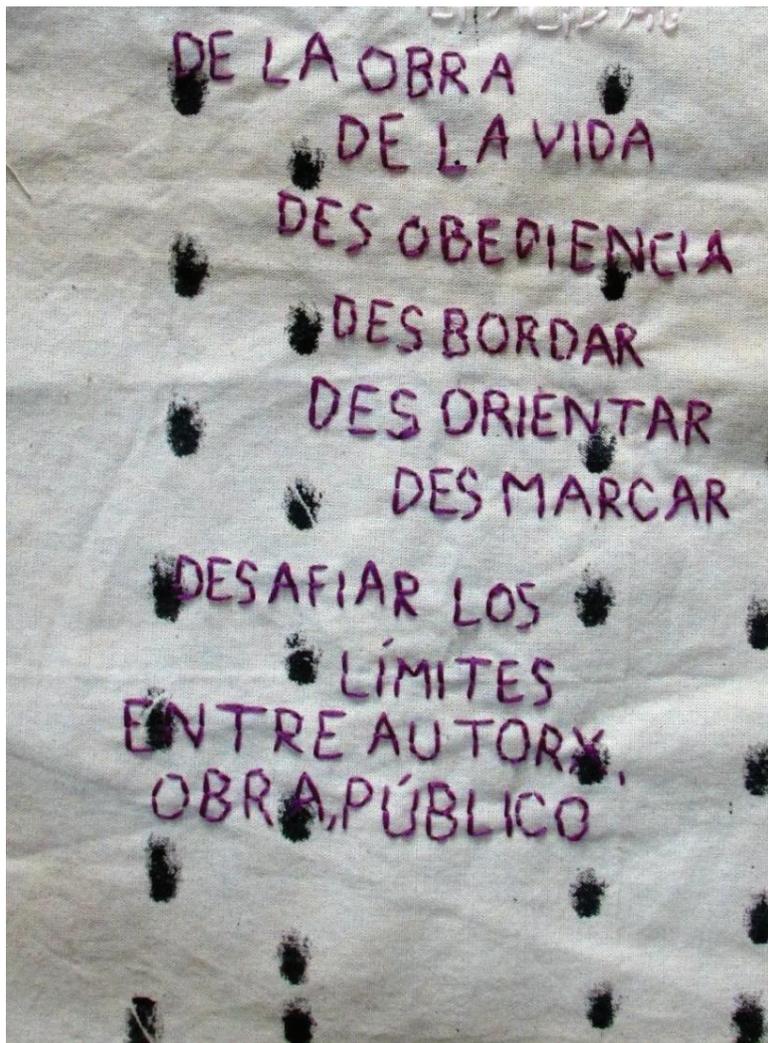
Es apenas la nostalgia de un cuerpo, y su desesperada imaginación. Investigar será siempre la invención de un relato, el insistente rodeo de una imagen que vemos aparecer y que intempestivamente se desvanece.

Por nostalgia intentamos atarla a una escritura, fijarla y develarla, pero sólo iniciamos proceso de duelos. Lo que aparece es apenas un presagio, un cuerpo del deseo.

Ileana Diéguez

Cuerpo: Todo lo que tiene existencia material. // Materia orgánica de los humanos y los animales. // Espesor, consistencia

Andrea Alejandra Hernández



Texere como desarmar un texto. Conversación con Nelly Richard. 2024

Estoy en una sala muy amplia y luminosa de paredes de vidrio transparente, en donde la luz mágica de una tarde de invierno se me quedó grabada en la retina en 2022, como proyectil que marca hacia donde es el recorrido. Camino entre pliegos de telas transparentes, un poco amarillas, un poco blancas, antiguas, manchadas. A medida que me desplazo por el espacio voy bordando palabras sobre esas telas que tienen también algunas escrituras. Casi frenéticamente, tejiendo en el aire, tejiendo con la espalda, bordando con el cuerpo, indicándome a mí misma posibles recorridos⁴³. Enredo algunos hilos entre las telas, desarmo un ovillo, me envuelvo también en esas hebras, enredando mil veces las vueltas sobre el mismo problema que aparece como objeto. Problema y objeto de investigación son lo mismo, o reverses de una misma superficie (parecen ser lo mismo, como investigadora y artista) y están llenos de grafías, de palabras, de citas robadas, de fragmentos de textos leídos, de palabras compañeras, de espaldas ilegibles del bordado. El recorrido hasta ese lugar fue un viaje con una bolsa llena de ficciones (fricciones) o de escrituras. En este trayecto, la práctica del bordado ha sido parte de una metodología de investigación sobre las maneras en que las lecturas y escrituras afectaban mis procesos. El bordado se hace visible como registro, como huella, como procedimiento indisciplinado, por no ajustarse a una técnica, ni preciosismo. La apropiación del textil como práctica feminista subvierte su uso doméstico y se vuelve lugar de enunciación desde la fragilidad y el deseo. Las escrituras bordadas se presentan como una manera posible de trazar un recorrido en el cual se entraman la teoría y la práctica.

El gesto de bordar, de escribir bordando, puede ser un gesto performático y también un gesto de investigación, me interesó explorar esa posibilidad. Hay algo de los movimientos rítmicos que lo emparentan con la danza, también hay una técnica, aunque sea muy básica, que se debe respetar y permite el avance del hilo sobre la tela o papel, para la conformación de las palabras. A su vez, como enuncia Annie Albers (2019) al ir armando ese tejido, se entrama otro código en el revés de la tela, uno que se va materializando sin que podamos verlo. Esta doble dimensión del bordado ha sido potenciada en muchas de las piezas realizadas para la instalación final, apelando a modos no unívocos de lectura. Por eso, en algunas piezas comencé a utilizar las telas transparentes como el voile, algo que ya había experimentado en series de obras anteriores, para remitir a la idea de veladura, pero también de aquello que no es claramente visible o legible, que se vincula con el modo de abordar mi propio objeto de investigación. Al bordar sobre voile, el trayecto del hilo y la aguja están parcialmente visibles, conviven la mirada de quien borda con las palabras que se van formando. Por otra parte, el voile remite a conceptos y percepciones que me interesa traer en esta propuesta de instalación: la idea de veladura, la idea de nítido/borroso, lo volátil, la condición de que pueda traspasarse, la textura suave que acaricia lxs cuerpxs, remiten a

⁴³ Papeles regalados por mis compañerxs en la práctica de presentación del trayecto. Seminario Laboratorio de Investigación y creación 2, 2024.

formas de percepción y conocimiento más allá del oclocentrismo desarrollados en los Capítulos 1 y 2.

Al respecto de la práctica del bordado, como he mencionado a lo largo de todo el trabajo, no es algo que yo haya aprendido de mis ancestras, tampoco me he interesado particularmente por sus cuestiones técnicas. Como procedimiento, me interesa su vínculo con los feminismos. Las prácticas de la aguja han sido asociadas históricamente a la condición femenina, como una labor doméstica (y domesticadora) privada, utilitaria y decorativa, asociada al hogar y la familia. También ha sido el bordado, como lo explica Rozsika Parker (2023) un modo de ganarse la vida y de que las mujeres de clases trabajadoras pudieran aportar a la economía del hogar y, en algunos casos, sostenerla. En su relación tirante con las llamadas bellas artes, las prácticas textiles y, particularmente, el bordado, también se han asociado a la artesanía y el oficio, como parte de la producción de objetos utilitarios. Sin embargo, esta autora señala que, desde la década del setenta del siglo pasado, algunas artistas feministas han utilizado la aguja como pincel para hacer declaraciones feministas. Se apropiaron de una práctica feminizada y la subvirtieron para utilizarla como herramienta política de disputa: “Las artistas de los setenta emplearon el bordado como un medio heredado de generaciones anteriores de mujeres y, por eso mismo resultaba más apropiado para hacer declaraciones feministas que la pintura, asociada históricamente a los hombres” (Parker, 2023. p.12). Es entonces que la práctica del bordado fue utilizada en este proceso de investigación/creación para interpelar algunos aspectos del trayecto: el bordado se vuelve cita subversiva, declaración feminista, acercamiento a un marco teórico de modo anti metodológico, reflexión sobre los modos de hacer, metaescritura de la investigación.

La instalación textil/sonora/perfomática ofrece un acercamiento a la lectura a partir del cuerpo y el movimiento. Se dispone para ser transitada y leída, escuchada y tocada. Como menciona Ileana Diéguez (2019) la pienso como una invitación a excavar en el pasado, para exhumar los rastros y restos de una investigación. Es así que las piezas presentadas dan pistas de la bibliografía, del trayecto por los Seminarios de la Maestría y aluden al propio proceso de investigación/creación. Por medio de las citas bordadas y selladas se hizo referencia al modo de realización, se dispararon interrogantes y se apeló a la afectación de quienes se acerquen a transitarla, como cuaderno de notas expandido en un espacio específico.

Algunas preguntas sobrevuelan de manera insistente en este volver al pasado para traer esas citas, esos apuntes, esos gérmenes de escritura a este cuerpo textil y textual en el espacio: ¿es esto un cuerpo de escritura? ¿Qué es un cuerpo de tesis? ¿Cómo se ven afectadas las prácticas textiles y de escritura por el cuerpo que las hace y las recorre? Se pueden pensar la escritura/lectura como prácticas performáticas y el bordado de palabras como una manera de hacer teoría? ¿Puede ser la instalación textil una invitación a acercarse al marco teórico de la investigación?

En las Jornadas de Investigación en artes de la UNC en 2024, una de las personas que asistieron a la presentación de los pasos previos de este trabajo, me dijo que, al leer el resumen de la misma, pensó que yo iba a bordar toda mi tesis. Lejos de parecerme una tarea imposible, pensé que eso era algo que ya estaba haciendo sin proponérmelo. Gran parte de los conceptos fundamentales de este escrito fueron bordados o sellados en repetidas ocasiones, es decir escritos *en/desde* las prácticas artísticas.

A partir de esto me interesó revelar que la escritura de este trabajo está signada por un proceso de rastreo y rumia en los archivos, apuntes y trabajos finales de Seminarios, textos leídos, bordados, sellados, escritos de manera tradicional, tipeados o manuscritos. Como ya se ha mencionado, no tuve en claro desde el inicio cuál sería la mejor forma de hacerlo, aunque sí algunas intuiciones y recurrencias que me interesaba hacer visibles: la posibilidad de escribir algo que no fuera un texto desde una página en blanco, *acerca de/sobre* una propuesta artística a realizar. Tampoco me interesaba cumplir con la estructura tradicional de un proyecto, sobre una obra artística futura, sino transitar e invitar/nos al espiralado camino de volver en el tiempo/espacio sobre aquello que ya había escrito y hecho, como sucede con el bordado de punto atrás, mencionado en el Capítulo 2. Es así que los dos gestos que persisten, tanto en la escritura como en la puesta de la instalación, son el rastreo y la rumia, claramente situados en dos textos cortos como son la Introducción a *Tras el rastro animal* de Vinciane Despret y *Epistemología rumiante* de Lucrecia Masson. Este modo de investigar me acerca a las palabras de Ileana Diéguez cuando afirma que “eso que llamamos investigar es también dejarse afectar, contaminar. Abrir los ojos, mirar, preguntar, reflexionar, comunicar. Pero también acompañar, accionar, caminar y estar dispuestos a cambiar el rumbo. Esta manera de bordear la investigación se realizó a partir de algunos gestos:

- ✓ Rastreo y tanteo de archivos, de notas que fueron escritas sin la idea de que esto iba a ser un Trabajo Final de Maestría. Recuperar estos pasos previos, implicó un trabajo de investigación sobre el propio archivo. La conciencia de que eso era un archivo, también fue posterior y se fue vislumbrando en el propio proceso de escritura.
- ✓ Rastreo de los antecedentes de esta instalación en las preguntas que me había hecho al iniciar este proceso. Encuentro con resonancias y contradicciones en apuntes y notas, escrituras al margen, pequeñas anotaciones provisorias, marcadas por la intuición de que eso que estaba leyendo podía ser algo relevante para mi práctica artística.
- ✓ Rastreo de recuerdos y sensaciones, de ejercicios somáticos guiados y propuestos por diferentes docentes a lo largo de la maestría: mapeos, lecturas colectivas, performáticas, ejercicios de movimiento y percepción del cuerpo

propio y ajeno, afuera la escritura, desquiciarla, incomodarme muchas, tantas veces...explorar la incertidumbre, compartir las dudas y preguntas, escucharme/nos.

- ✓ Rastreo de sensaciones sobre lugares y sonidos, tensiones, dolores corporales, rondas y miradas, temperaturas, materialidades. Hurgar en la propia memoria del proceso, pero también en las memorias colectivas que fueron registradas en archivos comunes, escritos y sonoros compartidos, que se han brindado solidariamente para que todxs podamos recuperar allí algo de lo vivenciado.
- ✓ Rumiar en la insistencia de volver sobre las mismas preguntas y desarticularlas, darlas vuelta, desquiciarlas. Rumiar en una lectura más del texto propio y del ajeno. Rumiar, sabiéndome no original, asumiendo que tomo prestadas citas, ideas, voces, palabras de otrxs, que han sido parte de este proceso.

Es por ello que afirmamos que nadie investiga solx, ya que, cómo sostiene Lucrecia Masson no escribimos solas, sino junto a otrxs,

aquelles con quienes comparto creaciones y pasiones, con les que hago mundos. La maestra Gloria llamaba comadres de escritura a aquellas personas que participaban de alguna manera en su tarea de escribir. Con las *writing* comadres conversaba acerca de sus textos, pensaba, escribía, corregía, creaba (2024, p.6).

Por lo tanto, podemos sostener que no fue en la individualidad de recortar un objeto, claramente distinto de un sujeto, que se produjo esta investigación, sino en las múltiples esporas, raicillas que, como planta caminadora, se han dispersado al largo de estos años entre nosotrxs, una comunidad de docentes y estudiante que apostamos a inventar modos de investigación/creación que puedan compartirse y validarse dentro de la universidad pública.

De este modo, este trabajo final, tal como lo sugieren las pautas del TFM de la Maestría en Prácticas Artísticas Contemporáneas, se compuso de dos instancias denominadas *anclar* y *trazar*. El *trazar*, me ha permitido explorar y rumiar *en/entre* los procesos y archivos de investigación y escritura, *en y entre* mis prácticas textiles, para *anclar* y proyectar una instalación, como apuesta para compartir y hacer visible el proceso de trabajo de estos años. Pero también como una forma de articulación entre investigación y creación. En ese sentido *Texere* puede pensarse como una evidencia poética-material que da algunas respuestas a esas primeras preguntas que problematizaban sobre las relaciones entre investigación y creación artística en mi hacer. El bordado, la cita, la poesía, el ensayo, los viajes han sido los modos y las excusas para reflexionar sobre las maneras de investigar *entre y desde* las prácticas artísticas.

En el Capítulo 1 se han evidenciado los enfoques desde los cuales pensamos la investigación en artes, desde el apoyo teórico de las epistemologías feministas y de los modos

de acercar las prácticas teóricas y artísticas, que desarrolla Marie Bardet, a partir de las articulaciones y diálogos entre la filosofía y la danza. Se han compartido las metodologías de investigación, a partir del rastreo y la rumia, como formas de problematizar la práctica artística, para volver porosos los límites de lo que se considera teoría y práctica. También se presentó el procedimiento de la cita para desarticular su uso tradicional, como afirmación de prestigio y autoría, para habilitar conversaciones de/con textos de distintos autorxs y desjerarquizar las procedencias de las palabras que se despliegan en la instalación. De esta manera, se deja en evidencia que las instancias de investigación y creación comparten momentos y procesos, que nos permiten seguir preguntándonos acerca de las prácticas artísticas contemporáneas, como territorio fértil para pensar en otras maneras de investigar.

En el Capítulo 2 nos abocamos al rastreo de los gérmenes que dieron lugar a la instalación titulada *Texere*, en clara referencia a los vínculos entre texto y textil. El proyecto de la instalación retoma fragmentos del marco teórico, cruces entre prácticas somáticas y de escritura, la dimensión de las prácticas textiles como formas de subvertir y desbordar, desde los feminismos, los conceptos de arte, artista, obra, investigación y escritura. En un recorrido, que no es lineal ni sincrónico, se hizo referencia al proceso de realización de las diferentes piezas que compondrán *Texere*. Es así que en el proyecto de instalación se ha intentado evidenciar la manera en que la escritura se materializa en la obra como procedimiento textil, como meta escritura y como reflexión situada de un proceso de investigación. Al bordar y sellar en telas y papeles referencias al propio proceso de investigación y de escritura, la práctica textil se vuelve reflexiva sobre sí misma y se acerca a una dimensión conceptual.

Las palabras bordadas muchas veces remiten a los propios procesos creativos, revelan también un desborde, una potencia, que permite instaurar la pregunta por las conexiones posibles entre reflexión teórica y bordado. Como decía en un escrito de 2021:

La potencia de las palabras bordadas es que juegan con la imagen que las acompaña, o juegan entre ellas, entre sus líneas, sus hilos, sus nudos, sus colores. La potencia de las palabras elegidas reside en que no pueden ser explicadas unívocamente. Nos generan una duda, incertidumbre, opacidad de las palabras. Las palabras bordadas se leen, pero también pueden ser tocadas. La palabra que toca la imagen (las imágenes que tocan lo real, queman diría Didí-Huberman) produce un estallido que hace proliferar los sentidos. La palabra bordada es un placer para el tacto. La palabra leída, enunciada también puede generar placer. La voz que lee las palabras es muchas voces que han sido llamadas⁴⁴ (Brunotti, A. 2021).

Concluyo este trabajo sin ansias de obtener resultados precisos, que supongan respuestas cerradas y concluyentes, sino con la invitación a abrir huecos e intersticios entre la teoría y la práctica, para contaminar los procesos de investigación con la propia vida. Ambos

⁴⁴ Brunotti, A. (2021) Trabajo final Seminario Laboratorio de Investigación y creación. Entre gestos y contextos. Programa de Posgrado en Prácticas Artísticas Contemporáneas. EayP. UNSAM.

procesos, el de escritura y la proyección de la instalación, son una invitación a que otrxs puedan explorar y preguntarse por los cruces entre las maneras de hacer arte, docencia e investigación. Este trabajo es una apuesta a insistir en la pregunta sobre cómo, dónde y cuándo escribimos lxs artistas y qué lugar le otorgamos a la escritura en nuestras prácticas.

La propuesta, en el plan de trabajo inicial, aspiraba a evidenciar los cruces y articulaciones entre teoría y práctica artística mediante la producción de textos estampados y bordados que se presentan en distintos formatos y soportes: libros de artista, fanzines, escritura ensayística y poética, emplazados como una instalación. En tal sentido se ha experimentado con piezas gráficas y textiles, estampadas y bordadas sobre diferentes tipos de tela y papel en las cuales están presentes las citas y fuentes del marco teórico de la investigación, con el fin de ensayar formas de escritura y práctica artística a partir de la investigación en el propio archivo, archivos de artistas y corpus bibliográfico seleccionado para tal fin.

Dicho todo esto, también se vuelven imprescindibles nuevas preguntas que emergen de esta escritura:

- ✓ ¿De qué manera se ve afectada la escritura académica, cuando se escribe e investiga a la vez que se desarrolla un corpus de obra?
- ✓ ¿Dónde y cuándo escribimos las mujeres, qué espacios/tiempos nos habilitamos entre la domesticidad, lo laboral y lo creativo?

Texto y textil comparten la raíz etimológica latina *texere*, que refiere a “tejer, trenzar, entrelazar”⁴⁵. Podría inventar un verbo: *texerear*, para remitir a las maneras en que se han entramado y tensado los límites entre las prácticas de escritura y bordado, los recorridos de investigación y los viajes, lo laboral, lo académico y lo doméstico en este proceso. Esta presentación escrita y la instalación *Texere* invitan a re pensar los modos en que se comparten con otrxs y se validan los procesos de investigación y artísticos. Se propone el recorrido como quien husmea en un diario de viaje o bitácora de trabajo. Es por ello que no se intenta explicar claramente, ni justificar cada punto de las decisiones tomadas, sino más bien ofrecer un espacio para la duda, la pregunta, la incertidumbre, que habilite un no saber hacia dónde se dirige una práctica pero, así y todo, acompañarla.

Para finalizar me permito compartir unas palabras que fueron escritas durante el Seminario Escrituras tránsfugas. Prácticas de desgobierno ficcional, dictado por val flores en 2021, y leído en voz alta por zoom en el cierre del Seminario Mapeos colectivos, dictado por

⁴⁵ <https://textoytextil.wordpress.com/acerca-de/>

Ana Longoni y Guillermina Mongan en noviembre de 2021, ya que creo que condensan gran parte de la experiencia compartida, que ha permeado y posibilitado este proceso:

un ritmo que se contagia,
una respiración que sólo se oye,
un silencio que ya no es incómodo,
una tarde acá, que allá es medianoche,
una primavera/otoño,
desde el atlántico a frankfurt,
respirando buenos aires y montevidéos,
desde la patagonia sur a
bolivias y chiles,
de la pampa a santa fé
unx niñx que se asoma,
una gata que busca protagonismo,
un micrófono abierto,
una cámara apagada,
un rumor de teclado,
un sonido que fermenta,
una duda rumiante,
una práctica frenética,
una escritura babosa,
un tiempo (paréntesis)
un espacio compartido
una timidez entrecortada
un texto entre muchxs

Palabras que se encadenan con otras, no desde un régimen gramatical ni significativo, a veces sonoro, a veces como familias disfuncionales de textos deshilachados, escogidas y reunidas nuevamente, en una escritura/collage de cicatrices y llagas, que habitaron nuestras prácticas conjuntas.

Bibliografía

- Albers, A. (2019). *Annie Albers. Del diseño*. Alias.
- Anzaldúa, G. (1988). Hablar en lenguas. Una carta a las escritoras tercermundistas. In A. Castillo, & C. Moraga, *Esta puente mi espalda* (pp. 219-230). Ismo.
- Bach, A. M. (2010). *Las voces de la experiencia: el viraje de la filosofía*. Biblos.
- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Akal.
- Bardet, M. (2013). Entre la teoría y la práctica, un ecart. In M. M. del Mármol, *Ni adentro ni afuera. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte*. (pp. 91-96). La Plata: Club Hem Editores.
- Bardet, M. (2017). Mover, engranar, trazar. *Revista Barda*, 63-74.
- Bardet, M. (2019). *Hacer mundos con gestos*. Cactus.
- Bardet, M. (2021). Gestos del pensar-pensar entre gestos. In *Pensar con Bergson* (pp. 122-144). Editorial Universidad del Norte.
- Bardet, M. (2021). *Perder la cara*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Bardet, M. (2023). La incomodidad, ese fuego de ciertas preguntas. *Revista Anfibia*.
- Bardet, M. (2023, abril). Programa Laboratorio de Investigación y creación 1.
- Barrera, J. (2022). *Punto de cruz*. Almadía.
- Bléfari, R. (2023). *El diario de la dispersión*. Mansalva.
- Brunotti, A. (2021). *Entre/con hilos, textos, imágenes y palabras*. Trabajo Final Laboratorio de Investigación y creación. Entre gestos y contextos. Programa de Posgrado en prácticas artísticas contemporáneas. IAMK. UNSAM.
- Brunotti, A. (2023). *Cómo ensayar otras prácticas (un ensayo que son dos...o más)*. Trabajo final del Seminario Lecturas y enunciaciones sobre performatividad. Deseo de Teoría, Dictado por Silvio Lang.
- Brunotti, A. (2023). *Indicaciones confusas para una escritura desquiciada con una Olivetti Lettera 32*. Trabajo Final Taller de Escrituras 2, dictado por Ana Pol.
- Brunotti, A. (2023). *No diarios de viaje*. Trabajo final Seminario Investigar con imágenes. MPAC. EAYP. UNSAM.
- Brunotti, A. (2023). Un archivo en la cocina.
- Brunotti, A. (2024). *Texere Practicas artísticas y de escritura. XXVII Jornadas de Investigación en Artes. CePIA. UNC. Córdoba*.
- Dabhar, V. (2021). *Otras figuraciones. Sobre la violencia y sus marcas temporales*. Editorial Asentamiento Fermesh.
- Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Ediciones Paidós.
- Despret, V. (2021). Prólogo. In B. Morizot, *Tras el rastro animal*. Isla desierta.

- Didi-Huberman, G. (2004, octubre 28). *Das Archiv brennt*. filologíaunlp:
<https://filologiaunlp.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>
- Diéguez, I. (2019). Interpelar la oscuridad. Mirar , excavar, exhumar. In A. Carreira, & S. Baumgärtel, *Efetividade da ação: pensar a cena contemporânea*. Gramma Editora.
- flores, v. (2014). Desmontar la lengua del mandato, criar la lengua del desacato. CUDS.
- flores, v. (2014). *Interruções. ensayos de poética activista. escritura, política, pedagogía*. La Mondonga Dark.
- flores, v. (2016). La intimidad del procedimiento. Escritura, lesbiana, sur como práctica de sí. *Badebec*, 230-249.
- Gago, V. (2015). Contra el colonialismo interno. *Revista Anfibia*.
- Gil, S. (2023). Entre la línea y la matriz. Andrea Brunotti, María Gimeno y las formas intermediales de reescribir la historia del arte. *Artilugio*(9), 149-165.
<https://doi.org/https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42246>
- Gluzman, G. (2016). *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblos.
- Grúner, E. (2017). *Iconografías malditas, imágenes desencantadas. Hacia una política warburguiana en la antropología del arte*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia*(5), 157-183.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Haraway, D. (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. In D. Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres La reinención de la naturaleza*. (pp. 2-28). Cátedra.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Hernández, A. A. (2024). *Cuando baja ma marea. Trabajo Final Integrador. Especialización en cerámica gráfica contemporánea*.
- Lang, S. (2019). *Manifiesto de la práctica escénica*. Retrieved abril 12, 2024, from Caja negra editora:
<https://cajanegraeditora.com.ar/manifiesto-de-la-practica-escenica>
- Le Guin, U. K. (1986). *La bolsa para transportar una teoría de ficción*. Ediciones precarias.
- Le Guin, U. K. (2018). *Contar es escuchar. Sobre la escritura, la lectura, la imaginación*. Círculo de tiza.
- Longoni, A. (2022). *Giro Gráfico . Como en el muro la hiedra*. Madrid. Retrieved agosto 12, 2024, from https://issuu.com/museoreinasofia/docs/giro_grafico_modificado_pa_gs_53_54_3-10-2022_onli
- Lorde, A. (2002). La poesía no es un lujo. In *La hermana, la extranjera*. Horas y horas.

- Maleza Colectiva de arteducadoras. (2024). Lo textil como gesto. In *Ladera y orilla. Prácticas artísticas ecosensibles* (pp. 21-32). Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata. Maleza colectiva de arteducadoras.
- Mármol, M. d., Magri, G., Mora, A. S., Provenzano, M., Sáez, M., & Juliana Verdenelli. (2013). *Ni adentro ni afuera. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte*. La Plata: Clun Hem Editores.
- Masson Córdoba, L. (2023). Invocación Conversación con Laura Aguilar: borrador para un método rumiante: borrador para un método rumiante. . *Post(s)*, 9, 134-157.
[https://doi.org/https://doi.org/10.18272/post\(s\).v9i1.3166](https://doi.org/https://doi.org/10.18272/post(s).v9i1.3166)
- Masson Córdoba, L. (2024, enero 31). *Issue.com/microutopias*.
https://issuu.com/microutopias/docs/de_comadres_y_pastoreos
- Masson, L. (2017). *Epistemología rumiante*. Retrieved abril, 2024, from Pensaré cartoneras:
<https://issuu.com/pensarecartoneras/docs/rumiante>
- Masson, L. (2023). *Escrituras rumiantes*. Imperfectas fordistas.
- Mombaca, J. (2016). Rastros de un submetodología indisciplina. *Concinitas*, 334-354.
- Moten, F., & Harney, S. (2017). *Los abajo comunes. Planear fugitivo y estudio negro*. (M. M. Cristina Rivera Garza y Juan Pablo Anaya, Trans.) Campechana Mental y El Cráter Invertido.
- Obeid, L. (2023). *Galería de Copias*. Buenos Aires: Ripio.
- Parker, R. (2023). Introducción y Capítulo 1. In T. d. Molina, *La puntada subversiva* (pp. 1-28). Cobijo taller.
- Plante, I. (2019). *Las "tapisseries chiliennes" de Violeta Parra entre lo vernáculo y lo internacional*.
<https://journals.openedition.org/artelogie/2923>.
- Pollock, G. (2015). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Preciado, P. B. (2022). *Dysphoria mundi*. Anagrama.
- Prystupa, M. (2023, abril 13). *Las citas eróticas*. Retrieved abril, 2024, from Cuadernosdedanza.com.ar
- Rey, S. (2021). *Revista cambios y permanencias*, 12, 900-919.
- Rocca, P. L. (2021). Usos del tachado. Espacialidad y procedimientos de composición. *Revista Laboratorio N°25*.
- Woolf, V. (2004). *Una habitación propia*. Lumen.