

ARTÍCULO

# Grasa y Barro: arte-factos-efectos cosmopolíticos de alimentos, memorias y abrigos

CELESTE MEDRANO | Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto de Ciencias Antropológicas, Universidad del Museo Social Argentina, Spectra Laboratorio de Antropología Especulativa. Argentina.

celestazo@hotmail.com | ORCID: 0000-0002-1475-9806

KEKENA CORVALÁN | Universidad del Museo Social Argentina. Argentina. Argentina.

kekena@gmail.com | ORCID: 0009-0004-3067-0459

Presentación: 10/6/2024. Aceptación: 12/8/2024. Publicación: 4/10/2024.

## Resumen

A partir de las prácticas artísticas desarrolladas en Argentina por las colectivas Viento Negro (Río Gallegos, Santa Cruz, Patagonia Austral) y Caudillas del Barro (Victoria, Entre Ríos, Litoral del río Paraná), reflexionaremos a partir de la grasa y el barro —que éstas mismas colectivas convocan— como arte-factos-efectos cosmopolíticos, materialidades en fuga de los binomios modernos; ensambles trans-especies-cosas. Grasa y barro y las prácticas que involucran, serán a su vez consteladas a partir de la epistemología mechera (una que huye de la captura académica, una indisciplinada). Si las mecheras son mujeres que en tiempos de crisis económicas y sociales se agencian de alimentos y vestimentas para la sobrevivencia conjunta; las mecheras de las artes contemporáneas (y su epistemología) desplazan los materiales y lenguajes, las corporalidades que definen el objeto artístico hacia disputas estético-políticas, agenciando posibilidades de existencia conjunta. Este recorrido será analizado en la medida en que procurando artefactos/efectos de alimentos, memorias y abrigos, actualizamos las formas de producir conocimientos y comunidad, reafirmando vitalidades.

**Palabras clave:** montañas sagradas, Gales, antropología histórica

## Fat and Mud: Cosmopolitical Art(i)-Facts-Effects of Food, Memories and Shelters

### **Abstract**

Based on the artistic practices developed in Argentina by the collectives Viento Negro (Río Gallegos, Santa Cruz, Patagonia Austral) and Caudillas del Barro (Victoria, Entre Ríos, Litoral del Río Paraná), we will reflect on the fat and mud —which these same collectives summon— as cosmopolitical art(i)-facts-effects, materialities in flight from modern binomials; trans-species-things assemblages.

Fat and mud, and the practices they involve, will in turn be constellated from the mechera epistemology (one that flees from academic capture, an undisciplined one). If the mecheras are women who collect food and clothing for collective survival in times of economic and social crisis; The mecheras of contemporary arts (and their epistemology) displace the materials and languages, the corporalities that define the artistic object towards aesthetic-political disputes, creating possibilities of joint existence.

This reflexive proposal will be analyzed by seeking artifacts/effects of food, memories and shelters, in order to update the ways of producing knowledge and community, reaffirming vitalities.

**Keywords:** materialities, cosmopolitics, artistic practices

En el momento en que el amo, el colonizador proclaman «nunca hubo pueblo aquí», el pueblo que falta es un devenir, se inventa. En los suburbios y los campos de concentración, o bien en los *ghettos*, con nuevas condiciones de lucha a las que un arte necesariamente político debe contribuir. (Deleuze, 1987, p. 288)

## **PALABRAS DE APERTURA**

| 3

Hoy, más que nunca, somos un pueblo en devenir<sup>1</sup>, en invención cotidiana, tal como reza el epígrafe de este texto. Nuestras condiciones de existencia, las de los sures, traen consigo la lucha. ¿Pero cuándo todos y cada uno de los frentes están abiertos? ¿Cuándo la trinchera es la casa común donde desplegamos las vitalidades diarias? ¿Dónde nos alistamos? Nosotras, la que escribimos este manuscrito, preferimos dar batalla en el campo de las prácticas artísticas «necesariamente políticas» (Deleuze, 1987, p. 288). Particularmente vamos a conversar sobre la performance pues la entendemos, en nuestros territorios, como actividad de guerrilla, como una forma de la insurgencia. Menciona Diana Taylor que «las prácticas performadas y encarnadas logran que el «pasado» esté disponible en el presente como un recurso político que posibilita la ocurrencia simultánea de varios procesos complejos y organizados en capas sucesivas» (2009, p. 105). Performatizar podría ser entonces: devenir la piel en el territorio del otre, donde territorio es momento y es coordinada. Donde territorio «no es tanto espacio como distancias, la territorialización es el acto literal y expresivo (una performance, en definitiva) de «marcar las distancias». La distancia no es una medida, sino una intensidad, un ritmo» enuncia Vinciane Despret (2022, p. 95).

Así, dialogar sobre la performance es compenetrarnos en unas formas de producir conocimiento situado (véase Haraway, 1995) y territorializado, no común pero sí comunitario. Pero para este tipo de construcciones ¿nos sirven las epistemologías tradicionales? Podríamos discutir la respuesta, pero como tenemos la urgencia de sobrevivir, vamos a evadirnos y a inventar una: la epistemología mechera (Corvalán y Medrano, 2023). Esta forma de todes, ha emergido a la luz de convidarnos no sólo prácticas artísticas sino también afectos, teorías, sostenes de todo tipo, metodologías propias y colectivas, parentescos raros, guisos y bailes<sup>2</sup>.

El término mechera pertenece al habla rioplatense por lo que no se encuentra, por ejemplo, en el diccionario de la RAE. Sí puede consultarse en el siguiente sitio web: <https://es.thefreedictionary.com/mechera>. Nosotras hemos reconstruido el término sintetizando varias entradas web y la jerga de calle. Así, podemos definir «mechera» como: «mujer que se especializa en birlar objetos de una tienda sin violencia», y también «ladrona que, en los comercios, hurta los objetos en su bolso, en la blusa o en la falda, o valiéndose de estratagema

parecida, mientras aparenta examinar las mercaderías o logrando que se aleje quien la atiende, a quien encarga buscar alguna otra cosa. En este género delictivo es muy frecuente la reincidencia». Frente a esta definición, la nuestra:

(...) mujer, u otro estado de vitalidad en resistencia, en disidencia (lesbianas, gays, travas y travestis, gord\*s, viej\*s, niñeces, más-que-human\*s, animales, plantas, tierras y piedras), en los amplios territorios del Nuevo Mundo —aquel violentamente saqueado—, que *contrasaquea*. Ejerce un tipo de predación de borde, porque su necesidad es la sobrevivencia, porque ha sido empujada a los confines de una taxonomía que valora el trabajo duro y competitivo, las buenas costumbres, la erudición, la elegancia, esforzarse en pos de un patrón que se lo devora todo. Y que además, sobrevalora y aplaude la resignación. (Corvalán y Medrano, 2023, p. 16)

| 4

Así las mecheras, particularmente las de las artes contemporáneas, se saben arrastradas por una historia del arte que las dejó en el camino. Ellas (y nosotras), desautorizando esta violencia, existen contrasaqueando: «Las mecheras y su acción insurgente agrupan, por lo tanto, una epistemología —una forma de saber y saberse— que colma de vitalidad las ruinas que las formas coloniales se empeñan en actualizar. Formarse en la escuela de la «epistemología mechera» es saberse situado. Mehear no es robar; tiene que ver con un régimen ontológico territorializado» (Corvalán y Medrano, 2023, p. 17). También pensamos al verbo mehear —el que le da sentido a esta epistemología— como «animativo», como acto de repudio generalizado, de resistencia al mandato performativo estandarizado, normativizado, en los términos que lo propone Diana Taylor:

Los animativos, como yo los defino, se basan más en los cuerpos que en el lenguaje; su eficacia radica en la transmisión afectiva de cuerpo a cuerpo, en lugar de los pronunciamientos verbales. Representan temores, esperanzas y también el ultraje. Lo animativo es en parte movimiento, como en la animación. Parte identidad, ser, espíritu o alma, como en el caso de las ánimas o como en la vida misma. El término capta el movimiento fundamental que es la vida, el soplo que da vida, el ánimo que inspira las prácticas corporales. (2017, p. 16).

Y sigue: «Lo animativo se refiere a acciones que tienen lugar «en el suelo», por así decirlo, en los actos desordenados, a veces feos, y a menudo menos estructurados» (Taylor, 2017, p. 16) y funcionan junto con lo performativo: como acuerdos y contra-acuerdos que tienen la potencia de la transformación. En este

sentido, «la relación mechear/performar, mecheo/performance, mechera/performer es cercana e indisoluble» (Corvalán y Medrano, 2023, p. 23).

Así, en este ensayo, nos concentraremos en bucear en la práctica de dos colectivas artísticas contemporáneas argentinas que emprenden estas prácticas mecheras en aras de sus vitalidades propias. Nuestro «trabajo de campo» consistió en acompañar a las mujeres que integran ambas colectivas, en primer lugar, en sus prácticas artísticas en el contexto de los campamentos artístico-curatoriales (como compañeras de estos acontecimientos primero y como amigas conforme avanzó la relación) y, en segundo lugar, en distintos eventos-charlas, donde ellas desplegaban acciones y opiniones. Iniciamos este acompañamiento sin ánimos de desarrollar ningún texto académico; fueron las propias acciones de las colectivas y sus enunciaciones las que nos motivaron a la producción etnográfica-ensayística para lo cual retomamos las interminables notas que plasmamos en nuestros cuadernos de campo, revisamos las fotos y videos que tomamos y no descartamos transitar un sinnúmero de conversaciones telefónicas que, a través de audios y mensajes de texto, nos permitían ir poniendo en común nuestra producción ensayística. Asimismo, compartimos una versión corta de este texto que luego fue retomado por las mismas mujeres con lo cual pudimos reorientar el manuscrito.

Por un lado, conversaremos con las prácticas de las Viento Negro quienes nos inspiran a su vez a pensar en la grasa como materialidad portadora de una política particular de mundo, por otro, interpelaremos a las Caudillas del Barro y los barros, valga la redundancia, que ellas nos presentan. Elegimos a estas dos colectivas pues encontramos en el diálogo entre la grasa y el barro una tensión catalizadora de lo que deseábamos explorar. Karen Barad, en pos de responder la pregunta: ¿Cuándo el lenguaje ha sido más importante que la materia? responde: «la performatividad es en realidad una impugnación de los hábitos mentales no problematizados que conceden al lenguaje y a otras formas de representación más poder del que merecen a la hora de determinar nuestras ontologías» (2023, p. 67). Reflexionaremos entonces no sólo en torno a las disputas que estas mujeres emprenden trabajando —o más bien mecheando— en el campo de las artes contemporáneas sino también sobre las materialidades que adquieren regímenes de vitalidad insurgentes en los contextos de las acciones de estas performanceras.

## **VIENTO NEGRO Y LA GRASA**

Para recuperar la vitalidad material, estética y política de la grasa, queremos hacer foco primero, en la colectiva Viento Negro (Instagram: @vient\_onegro), de la provincia de Santa Cruz, Patagonia Austral argentina (Figura 1). Esta colectiva surge a partir de una convocatoria, la del «Primer campamento artístico curatorial», realizado en Río Gallegos, del 4 al 9 de noviembre de 2019.

«Nosotras coincidimos como estudiantes, pero antes que nada como amigas. Las tres somos amigas, y remarcamos eso, porque es la potencia más grande de ir resolviendo y creciendo como colectiva», dicen sus integrantes: Ana María Copto Llaiquel, Fernanda Bonill y Yessica Gallegos, enfatizando la centralidad del vínculo afectivo por sobre el artístico o el laboral. En dicho campamento, estas tres mujeres se concentraron en investigar el tema de la grasa, durante los siete días, en convivencia, en roce y la obra que presentan, sale de ese proceso: cocinan tortas fritas, un preparado sumamente popular y económico, que se realiza con harina de trigo, agua, sal y grasa, friéndose en este último producto, dando un olor característico que se impregna en la ropa. Se suele acompañar con aderezos. Las Viento Negro las acompañan con prebe, una salsa típica del Archipiélago de Chiloé (Chile) y del sur de Chile, hecha en base a tomates y especias, molida en mortero. No podía ser de otra manera pues el eje que atraviesa todas sus prácticas artísticas es la memoria y las raíces chilotas (propias del Archipiélago de Chiloé) y chilenas. Cocinan para el público que las acompaña. Su trabajo es estético-político, se desliza por lenguajes plásticos, escultóricos, performáticos y literarios de manera glutinosa y vital.

### Figura 1

*Las Viento Negro cocinando tortas fritas en el Complejo Cultural Santa Cruz (Río Gallegos, Santa Cruz), noviembre de 2019.*



*Nota: Fotografía de Kekená Corvalán.*

En la exposición del campamento, en la sala Santa Cruz del Complejo Cultural Provincial, las artistas cocinan por primera vez y trabajan un concepto que las interpela, la grasa, como también se designan determinados espacios artísticos en la ciudad. Así, ese Complejo Cultural<sup>3</sup>, que tiene fama de que «cualquier artista entra», en tanto lugar popular, es considerado metafóricamente, tal vez también simbólicamente, *grasa*. En un lugar *grasa*, entonces, estas tres mujeres exponen *grasa*, intensificando un concepto que las excluye, haciendo del borde su potencia. Y esto funciona en el contexto de un accionar sumamente elitista del campo del arte contemporáneo argentino, local y regional,

que cuestiona que exponer en este Complejo (o en cualquiera de los museos «del interior»), no califica, es de bajo nivel: es grasa<sup>4</sup>. Por todo esto, las artistas llevan una cocina portable a la sala de exposiciones, y producen su manjar comestible produciendo un fuerte olor a grasa. Como ellas mismas dicen: «la idea es que todes se vayan con olor a nosotras encima» —con olor a grasa—. Ellas usan en esa obra siete kilos de grasa: hacen las tortas fritas, las sirven con un pebre exquisito que hizo la abuela de una de ellas, Yesica, y no llevan servilletas de papel a propósito. Entonces, quien deseaba comer (y todo el mundo presente en la inauguración se abalanzó sobre las fuentes donde se servían), debía agarrarlas con la mano, ponerles el pebre, y embadurnarse, pues no había con qué limpiarse. Además del gusto y el olor, aparece un nuevo sentido, el tacto, lo palpable, y ese fue el objetivo, que chorree un poco la grasa.

Para ellas mismas, el acto de cocinar y ofrecer su obra alimenticia en la exposición, es un proceso de aprendizaje, uno donde se ejercita lo que podría ser una crianza mutua; esta se recupera conectando grasa-artistas-público. Elvira Espejo Ayca (2023) menciona que, en la crianza mutua, razón y sensibilidad no se separan y se genera una conectividad. Particularmente en el campo del arte y en este caso particular podríamos hablar de una «crianza mutua de los bienes» (Espejo Ayca, 2023, p. 5) «el objeto, que en la terminología aymara y quechua se dice sujeto, sufre y necesita cuidados» (Espejo Ayca, 2023, p. 5). Para las Viento Negro la grasa son ellas, ellas cuidan (dan calor y preponderancia) a la grasa que se impregna en ellas y en los visitantes que la llevan luego hacia afuera, la abren hacia otros campos de enunciación. Y la grasa ratifica un estar en el mundo, reivindicando otras subjetividades; al romper la distancia sujeto/objeto, cuida unas condiciones laborales y de producción en el campo del arte que son también unas condiciones de lucha.

Ellas, con el tiempo, construyen todo un sistema de obra genuino que revaloriza el insulto; les dicen *grasas*, y ellas radican entonces, en eso, su potencia. La precariedad de lo performativo, una vez más, se transformaba en contundencia del hacer colectivo. Algo así como resistir en tanto modo de enfrentar un poder que nos vulnera para transformarlo en una potencia creadora. De esta manera, empezaron a decir ellas mismas:

Sí... somos chilotas, chilenas, grasas, a nosotras nos dicen eso, y al resto de las familias chilenas de la Patagonia también. Nosotras abrazamos la palabra «chilote» y la hacemos obra. Cocinamos y señalamos una violencia. Desde niñas, desde la escuela, era algo cotidiano que nos digan así. Hoy las escuelas nos invitan, (...). Los talleres que damos también significan para nosotras ser artistas y son obra... Luego, en San Julián, con el proyecto del Desmonumento a las Putas<sup>5</sup>, participamos como «puticocineras», una vez más hicimos tortas fritas

y cazuela de pollo y fue una fiesta ser chilota y cocinar con grasa.  
(Colectiva Viento Negro, agosto 2023)

La grasa, emerge entonces como elemento de cocina, alimento, pero también memoria y abrigo. «¿Sabrán mis "grasitas" todo lo que yo los quiero?»<sup>6</sup> se pregunta Eva Perón<sup>7</sup> en su discurso leído póstumo volviendo entrañable la relación de la jefa con el pueblo «cabecita negra», «descamisado» y «grasa». Agrumando a aquellos sujetos políticos surgidos en la década del 40 a partir de los hechos del peronismo, vueltos interlocutores en los discursos de Evita, quien nombró (y nos nombró) a todas las mujeres y cuerpos feminizadas, convirtiéndonos en sujetas políticas capaces y visibles. «Las grasitas», otrora insultadas, ahora ejercen también la memoria, edifican la memoria en los hogares, las fábricas, las oficinas, las urnas, pero también en los campos del arte (tan de élite).

La grasa, y más aún, la olla donde se produce su alquimia nutricia aportan el afuera y el adentro de una materialidad que a algunos nos constituye. Nadie come grasa cruda, pero sin la grasa (y, reiteramos, sin su olla), nada se puede cocer. La olla y la grasa son un agenciamiento animal, mineral, humano imprescindible para sentirnos parte de algún mundo. Para ello, traemos palabras entretejidas, las que figuran en la memoria conceptual de la obra de las Viento Negro y las que hila la curadora quién nos adelante que la cocinada de las tortas fritas incluyó también una obra/instalación compuesta por viejas ollas de aluminio que las artistas recolectaron en diversos barrios populares:

En su memoria conceptual, esta colectiva expresa: *Memoria Íntima* surgió del cuestionamiento del colectivo con respecto a los roles femeninos dentro del ámbito del hogar... Las ollas con su vacío eterno, llenadas por otros, llenas a veces, vacías luego, parecen representar la vida misma... Una vez un profesor preguntó qué era la felicidad, pregunta subjetiva; respondemos momentos, no todo el tiempo se es feliz, y en esos lapsos volvemos a parecernos un poco a ollas vacías.

Queridas a veces por el aroma de nuestra deliciosa comida, dejadas a veces porque ya no hay utilidad en el aluminio que arruina la salud, solas en un rincón de la alacena aguardando el tiempo que corroe nuestro metal, llenas de grasa y guiso para quien nos necesite en tiempos de lluvia y frío. ¿Qué son un par de ollas vacías? Nosotras, nosotres. Este proyecto escultórico instalativo consiste en un conjunto de ollas que fueron usadas en hogares de la Patagonia austral, en Río Gallegos, de zonas urbanas como barrio Belgrano, barrio Judiciales, barrio Natividad, barrio Marina, barrio San Benito, barrio Evita, barrio Centro, barrio Náutico, barrio Juan Pablo II, barrio Newbery, es decir, todas barriadas populares. (Corvalán, 2020, p. 114)



Esta colectiva sigue trabajando, más que nunca, con la cocina, la comida y la grasa. La grasa es arte-facto de memoria, abrigo y alimento. Conversando con Ana Copto, ella nos dice que su práctica consiste en «resistir desde la amistad en el quehacer artístico». Y explica claramente cómo la grasa se convierte en elemento vincular, cómo transmite un saber, lo construye, repitiéndolo y es abrigo frente al frío, y alimento para el visitante. En las propias palabras de Ana:

En la época de mi abuela y de mis tías, no se conseguía aceite. Entonces se hacía desde los *redetimientos*, a partir de la misma grasa y cuero del animal. Ese era nuestro aceite, obviamente comestible. Todo lleva grasa, la olla, el pan, en las recetas. Por eso, y por la zona de la isla de Chiloé, al ser una zona tan húmeda y lluviosa, se pasaba mucho frío, y se hacían comidas contundentes, pesadas y gruesas. Y siempre andábamos con esta grasa. Desde lo afectivo, el aroma siempre estuvo, en las cocinas, en las manos, impregnadas en la ropa. Como lo hicimos en el campamento (artístico-curatorial del que participamos), se fueron con nosotras encima, como en la cocina chilota. Siempre estamos en resistencia, no estamos solas. Si algo nos caracteriza como amistad, es no dejarnos endulzar mucho el oído, seguimos siempre juntas. Nos legitiman les amigos, la misma familia. Cuando salimos a recorrer para hacer una perfo de cocinada, la familia es la primera en apoyar. La grasa viene con nosotras adónde vamos. Y siempre nos hacemos la pregunta de adónde va a parar la grasa que usamos. Y yo me acuerdo que cuando se usaba en la isla de Chiloé, la grasa iba a parar a un pozo en la tierra. Se enterraba. Y se hacían pequeños bloquecitos y se esparcían, porque eran parte de la tierra.

Y el *redetimiento* eran encuentros familiares, de celebración, o funerarios. Tiene que ver con el carneo, la faena. En Chiloé todo se centra en Castro, pero después hay muchas islas chiquititas alrededor, entonces siempre hay veinte, cuarenta minutos de lancha, o en barquitos pequeños. Y esa gente llegaba y era el encuentro familiar, nacimiento, o funerales, y el *redetimiento* servía para darles ese yoco<sup>8</sup> [una comida típica de Chiloé que se prepara generalmente en invierno], como un presente, para que vayan consumiendo en sus viajes de regreso. (Ana Copto, agosto 2023)

La grasa y su «redetimiento» conforman entonces la memoria de un devenir familiar, uno que se inventa siempre al margen, trabajando para sobrevivir e integrando, en el proceso de obra, una enunciación de estas existencias. No el óleo, no la acuarela sino la grasa como materialidad que por sí sola narra, como diría Barad (2023, p. 68), se trata de conceder a la materia su derecho como

partícipe activo en el devenir del mundo. ¿Y la olla? ¿Puede ser esta una bolsa en los términos que la plantea Ursula K. Le Guin (2022)? La autora de ficción, escribe su «Teoría de la bolsa de la ficción» para dar cuenta de una teoría —una entre tantas, una tan posible como todas— en la que el varón con su flecha mata. Pero lo que produce la transformación (¿cultural?) no es la carne (la proteína) sino la narración heroica del asesinato. La teoría de Le Guin, en cambio, muestra que el primer dispositivo cultural fue un recipiente, probablemente una bolsa «un atado que mantiene las cosas en una relación particular y poderosa las unas con las otras y con nosotras» (Le Guin, 2022, p. 38). Pero la descripción de estos contenedores y de las mujeres que los cargaban de sustentos —materiales y cosmológicos (¿grasa tal vez?)— no se presenta heroica, no está plagada de sangre y colmillos, de huidas y cicatrices. El accionar de las Viento Negro entonces queda comprendido en el mito de la bolsa/la olla, ellas (nosotras), secundarias en el relato, la necesitamos para mechar y la vamos cargando de sustentos —materiales y cosmológicos—. La bolsa (también la olla) de la mechera queda por fuera de la mitología prometeica/proteica y fastuosa de las artes contemporáneas, nadie quiere pensar que la humanidad se referencia retomando sus actos impuros, grasientos. Sin embargo, en los territorios coloniales, donde se habla la lengua del amo, se trabaja en sus haciendas, se comen y se beben despojos, se hace artesanía y se bailan danzas berretas, somos muchos más quiénes tenemos discretas bolsas/ollas para *redetirnos* en un devenir con-fundido/fundido-con. «Los otros, los de las lanzas, se llevan los primeros premios, el presupuesto, los salones, las tapas de las revistas. Nosotr\*s vamos cargando en la bolsa del mecheo [en la olla de la grasa] pura vitalidad, somos quienes vamos a sobrevivir pues no necesitamos casi nada y porque, además, nos tenemos». (Corvalán y Medrano, 2023, p. 104)

| 10

## CAUDILLAS DEL BARRO Y EL BARRO

Las Caudillas del Barro —Marisa «Tina» Núñez Caminos, Susana Zapata y Luciana Pirro (Instagram: @caudillasdelbarro)— viven en la ciudad de Victoria (provincia de Entre Ríos) a orillas del río Paraná (Figura 2). Las tres profesoras de plástica han emprendido sus prácticas artísticas en los intersticios entre ser trabajadoras de escasos salarios y madres. Barriales (de barrio), como ellas mismas se autodenominan, comenzaron explorando el barro es pos de obras escultóricas para luego trabajar con lo que ellas denominan una «escultura expandida». Empezaron de a poco, en silencio. Las vimos un 20 de marzo de 2022 volverse abrigo entre ellas, vencer el desamparo, en una performance con barros a orilla del Río Negro, en el Club Regatas de la Ciudad de Resistencia (Chaco)<sup>9</sup>. Imborrable, nunca in-barrables, ellas que son tan barriales. Que rápidamente, cuando la situación lo requiere, se embadurnan para

la acción; mujeres de armas tomar (de artes tomar), performanceando eso de existir en «el brazo amado del feminismo».

**Figura 2**

*Las Caudillas del barro realizando una performance con barro en el Club de Regatas a orillas del río Negro (Resistencia, Chaco), marzo de 2022*



*Nota:* fotografía de Antonia Ferraris.

Así, recuperan lo barrial, estallándolo de sentidos, para todes nosotres. Barrial será justamente lo que da nombre a una exposición<sup>10</sup> de Tina, una de las Caudillas del Barro, en el Museo de Paraná (Entre Ríos). Allí ella trabajará el barro como materialidad y vitalidad. En relación a «Barrial» Kekena Corvalán, escribió:

Barrial es lodo amasado y a la vez: artes visuales y del fuego, artes de acción, pero también domésticas, porque el barrial es lo barrial, porque aquí se nace al caminar junto al agua. Barro de la tierra de Victoria, masa madre que da vida y agradece porque es un modo de seguir diciendo que somos quienes somos. La tierra es agua, y el agua es tierra; la unión entre el río y el suelo que lo contiene tiene una piel, y esa piel es este barro donde habitan innumerables mundos. Barro de fronteras, de pasajes, rituales que se inventan cada vez que nos reunimos a desear, a celebrar, conmovidas en tanto roce.

Trescientos peces de arcilla y adobe, cocidos en cardumen en un horno ladrillero del barrio donde vive Tina, en Victoria. Agua, tierra, fuego, aire, para un gesto ancestral que transmuta la materia en símbolos, representaciones, memorias, en un continuo donde quién sabe dónde empieza y dónde termina una ola, porque la naturaleza es cultura y la cultura es naturaleza y todo es afectividad, intensificación de los cuerpos, potencia performativa que vuelve lo precario de la mezcla

agua y tierra en el entre mientras de la materialidad para construir y deconstruir los mundos. (Corvalán, 2022b, p. 5)

La exposición Barrial se compone de piezas de cerámica que, dispuestas en un gran círculo, fueron quemadas en hornos ladrilleros. De allí también la doble impronta barrial. Es realmente el barro del barrio de Tina el que está en juego. Se invoca también al pisadero como uno de los lugares característicos de las fábricas de ladrillos; circunferencias de seis o siete metros de diámetro donde se mezclan los materiales: aserrín, paja o bosta de caballo y la tierra, luego se le agrega agua y se pone a andar a los caballos (mulas o burros) circularmente. El propio taller de Tina está hecho con estos ladrillos de pasta y adobe, artesanales. Existe todo un intercambio en función del gran pozo donde se prepara, de ese pisadero donde los animales pisan y mezclan. Cada ladrillo es hecho artesanalmente, bajo el rayo del sol o en un frío extremo invernal. Y a ese modelar se suma la fiesta de armar el horno, quemar, transformar en ladrillo y luego venderlo para que siga su camino haciendo la casa de alguien (las múltiples casas de las multiplicidades), para que abriguen a otros con su memoria de tierra. Porque el barro es dicha, es territorio, es piel, y es transformado en una práctica artística capaz de enunciar dichas vitalidades. Volviendo a la «Crianza mutua de las artes», convocamos a Elvira Espejo Ayca cuando menciona:

Por eso decimos, por ejemplo, «pensar con la yema de los dedos». Como cuando hacemos una preselección de las fibras. Lo mismo pasa en la cerámica, con las arcillas. Es una educación que va por la yema de los dedos, donde los dedos son más aptos que los ojos o que la cabeza. La sensibilidad de la yema de los dedos capta la textura de la fibra y se almacena en la cabeza y en otras partes del cuerpo. (2023, p. 10)

Entonces el barro es eso que cuidamos y nos cuida —que es casa y es cuenco, que es olla (de nuevo) y camino—, que amasamos y nos amasa, que quemamos y nos quema, en una enseñanza donde la materialidad no es ajena, no es objeto, es subjetividad, vitalidad, donde vitalidad es «la capacidad de las cosas —comestibles, mercancías, tormentas, metales— no solo para obstaculizar o bloquear la voluntad y los designios de los humanos, sino también para actuar como cuasi agentes o fuerzas con sus propias trayectorias, inclinaciones o tendencias» (Bennett, 2022, p. 10). Materialidades y afectividades para pensar con los poros llenos de tierra, diría la Epistemología Mechera, esa que desafía a las epistemologías gestadas en la modernidad, las de todos los binarimos y confunde (funde-con) la mente con el cuerpo, el arte con la ciencia, lo animado con lo inanimado y así sucesivamente. El barro entonces se cría, es una criatura más-que-humana y en ese devenir se van amasando las «caudillas»:

para recuperar y sostener las tareas de cuidado de ser profesoras y madres, trabajadoras de la educación, barrudas y ladrilleras, excarbadoras, litorales.

Ahora bien, como lugar de una extracción social también se deviene barro. Porque no es lo mismo vivir en el barrio con calles de barro, que con calles asfaltadas. No es lo mismo ser de los centros que de los arrabales / barriales. No es lo mismo oler el barro, que embarrarse y producir también ese olor. Ese barro inicia; ellas se bautizaron en ese pisadero y ese bautismo fue empezar a accionar, un bautismo que no las ligó con lo divino —al menos no en su versión monoteísta—, las puso a vibrar en el movimiento, junto al coro anfibio de los charcos del Paraná. Allí es donde se generó el Proyecto barro (tan más-que-humano). Ellas también fueron bautizadas en esos hornos, en esos adobes ejerciendo esas artes de borde. Tan embarradas ellas como grasas las Viento Negro, tan grasas las Caudillas como embarradas las Viento Negro.

| 13

## CONSTELACIONES PERFORMÁTICAS Y COSMOPOLÍTICAS

Grasa y barro, barro y grasa llegan hasta aquí, entonces, como arte-factos/efectos cosmopolíticos de alimento, memoria y abrigo que, actualizando las formas de producir conocimientos y comunidad, reafirman vitalidades. ¿Por qué arte-factos/efectos? Porque se fugan parcialmente de la mera materialidad, porque constelan un devenir que se burla de la corriente división entre objetos y sujetos —y sus correlatos binarios disciplinadores: sensible/inteligible, obra/artista, materialidad/concepto, boceto/acabado, obra menor/obra maestra, artesanía/artes—, tornando a dichas circunstancias una potencia de enunciación oscilante. Eduardo Viveiros de Castro expresa una posibilidad, la de los «dispositivos de imaginación» (2006, p. 326) cuando describe a los espíritus *xapiripë* que conviven con los indígenas yanomami sosteniendo que ellos son «más una imagen que una cosa, más una experiencia que una especie, más una relación que un término, más un evento que un objeto». Un grupo de etnógrafos, dialogando con el antropólogo, esgrimen que algo similar podría decirse de los objetos según estos se presentan en sus trabajos de campo: «qué ítem ocupa el lugar de sujeto u objeto depende de las características de cada evento singularizante que, en relación, hace emerger cosas y humanos, objetos y sujetos en el flujo mismo de su devenir» (dos Santos et al., 2023, p. 404). Grasa y barro, barro y grasa son entonces materias que afectan o efectos en un flujo fáctico, ambas cosas al mismo tiempo condensando la posibilidad de alimentar, abrigar y recordar.

¿Por qué arte-factos/efectos cosmopolíticos? Si, «la propuesta cosmopolítica no tiene nada que ver con un programa, y sí tiene mucho que ver con un sentimiento de espanto que hace mascullar las seguridades» (Stengers, 2014, p. 22), según Isabelle Stengers —una refundadora del concepto—. Si, tal como escribe Bruno Latour, recogiendo el guante de la filósofa:

La presencia de cosmos en cosmopolítica resiste a la tendencia de que política signifique el dar-y-tomar en un club humano exclusivo. La presencia de política en cosmopolítica resiste a la tendencia de que cosmos signifique una lista finita de entidades que considerar. Cosmos protege contra la clausura prematura de política, y política contra la clausura prematura de cosmos (2014, p. 48)

Grasa/barro, barro/grasa son arte-factos/efectos cosmopolíticos porque nos susurran la multiplicidad, porque insisten en la composición de muchos mundos con existentes —grasas, barros, pero también humanas, plantas, animales, dioses y diosas, otros arte-factos/efectos, viento, rocas y ríos y un largo etcétera—, con voluntad de acción. Grasa/barro, barro/grasa también son arte-factos/efectos cosmopolíticos porque ralentizan el pensamiento, se demoran habitando los bordes, gritando otras formas vitales, tal como menciona Stengers «la propuesta cosmopolítica no tiene nada que ver con el milagro de decisiones «que ponen de acuerdo a todo el mundo». Lo que importa en este caso es la prohibición del olvido, o, peor, de la humillación» (2014, p. 39). El barro recupera entonces a la grasa, la grasa al barro, se amasan mutuamente, en toda la potencia del estigma social que dispara cada palabra proférica como un proyectil del mundo seco al húmedo, del barrial y al redetimiento; al de las grasitas que andan siempre con barro en las patas. Entonces, la cosmopolítica nos interesa tanto porque es un modo de ordenar nuestras ficciones para una bolsa repleta de herramientas blandas, pegajosas y afectivas de lucha política y organización social.

Y finalmente, ¿por qué leerlo todo a partir de la lente paria de la epistemología mechera? Porque necesitamos sublevar a las epistemologías que la modernidad nos legó y a su prima Bellas Artes (la de marco dorado que todos queremos tener); necesitamos saberla propia de una sola versión de mundo —una entre una pluralidad de prácticas artísticas, de mecheos— y despojarla de su carácter de ideología, de élites, hasta de dogma, de canon (claramente): «Ellos [los que aún abogan por una epistemología y por un arte patriarcal, casto, blanco, por una naturaleza explotable, por una sociedad binaria] dicen representación. Nosotros decimos experimentación. Dicen identidad. Decimos multitud» (Preciado, 2019, p. 40). Necesitamos entonces comprometernos, aquí y ahora, a multiplicarnos en humanas y no-humanas performativamente «donde performativo tiene el doble sentido de *dramático* y de *no-referencial*» (Butler, 1998, p. 300), necesitamos mecharlo todo, meterlo en el bolso de nuestras potencias y salir sigilosas a la calle, llegar a casa —a esa repleta de una multitud de humanas y más-que-humanas— y compartirlo.

## Notas

1. Este texto fue escrito en 2023 en el contexto de un asfixiante avance de la derecha que visualizábamos como un tiempo de profundos retrocesos en materia de derechos, entre otras pérdidas no menos significativas. Fue escrito ya casi en estado de resistencia, de trinchera.

2. La 'epistemología mechera' emergió luego de un 'campamento artístico-curatorial' desarrollado en enero de 2023 en Victoria (Entre Ríos, Argentina) del que participamos, la primera autora de este manuscrito como asistente y la segunda como curadora. Este encuentro es uno de una serie de campamentos que, propuestos inicialmente por Kekená Corvalán y realizados en diversos territorios argentinos, conforman un ejercicio de territorialización del deseo, conectando subjetividades de manera localizada, situada, entramada, creyendo en la potencia colectiva, aprendiendo a confiar en ella (véase Corvalán, 2022a).

3. Su edificio fue el ex hospital de la ciudad, convertido en espacio cultural gracias a la gestión del ex Presidente Néstor Kirchner, quien promovió la edificación de un hospital nuevo y transformó toda la zona. El complejo fue inaugurado en diciembre de 2000 y alberga, además, el Museo Regional Provincial «Padre Jesús Molina», el Programa de Recuperación y Estímulo del Patrimonio Artesanal de la Provincia de Santa Cruz, auditorio, biblioteca y escuelas artísticas.

4. Incluso figura en el diccionario de la RAE, con esta entrada: «m. y f. despect. coloq. Arg. y Ur. Persona de hábitos y preferencias vulgares». Consultado en: <https://dle.rae.es/grasa?m=form> (27 de marzo de 2024).

5. Este proyecto consiste en un señalamiento histórico de la figura de cinco mujeres, trabajadoras sexuales de San Julián, ciudad costera patagónica del mar argentino, que el 17 de febrero de 1922 se negaron a cumplir tareas sexuales con los gendarmes que habían fusilado a 1500 obreros rebeldes protagonistas de las huelgas rurales de lo que se conoce como levantamiento de la Patagonia Rebelde.

6. En ese mismo discurso, otra mención: «Todo

lo que se opone al pueblo me indigna hasta los límites extremos de mi rebeldía y de mis odios, pero Dios sabe también que nunca he odiado a nadie por sí mismo, ni he combatido a nadie con maldad, sino por defender a mi pueblo, a mis obreros, a mis mujeres, a mis pobres 'grasitas'» (Último escrito de Eva Perón. Leído por el locutor oficial desde los balcones de la Casa de Gobierno en presencia del general Juan Domingo Perón el 17 de Octubre de 1952, a 82 días de su muerte desde Casa Rosada, Plaza de Mayo, ciudad de Buenos Aires. Luego este manuscrito integra el libro póstumo de Eva Perón titulado 'Mi mensaje') (véase Perón, 2019).

7. Eva Perón, paria, rubia teñido aspiracional, populacha, intensa. A ella, una vez más, acudimos, porque quizás nos ayuda a darle sentido a este entrelazar mundos que andamos queriendo hacer, porque fue quien le abrió las puertas al aluvión zoológico y simbólico, grasoso y barrudo, con esas muñecas y muñecos de color negro que regalaba desde la Fundación a todos los niños del mundo. Figuran en nuestro memorial argentino aquellas muñecas que regalaba Evita, las negras. Bebotes oscuros, afrodescendientes, mestizos, morenos, indios, 'paraguas', chilotas, 'perucas', 'bolitas', negras porque también tienen las caras sucias, no limpias arias, no caucásicas, sino sudamericanas del barro y la grasa.

8. El Yoco consiste en un carneo de cerdo que se cocina al caldero, produciendo el «redetimiento» que se acompaña de Milcao, tragua o chagua de chanco, sopaipillas, roscas, prieta y chicharrones. Lo que queda de carne y chicharrones se guarda en latas con la manteca que se acumuló en el caldero.

9. El siguiente link es un vínculo que conduce a un registro de dicha performance: <https://www.youtube.com/watch?v=2LJOnlcj-Pk>.

10. «Barrial. Proyecto cerámico y performativo en el territorio», exposición individual de Marisa Núñez Caminos realizada en el Museo Provincial de Bellas Artes Dr. Pedro E. Ramírez, en la ciudad de Paraná, entre el 29 de julio y el 28 de agosto de 2022.

## Referencias bibliográficas

Barad, K. (2023). Performatividad posthumanista: hacia una comprensión de cómo la materia entra en materia. *Cuadernos materialistas*, 8, 66-92.

Bennet, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja Negra.

- Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, 18, 296-314.
- Corvalán, K. (2022a). *Curadurías del fin del mundo. 5 casos de curaduría afectiva*. Autoras en tienda.
- Corvalán, K. (2022b). *Texto curatorial de la Muestra «Barrial. Proyecto cerámico y performático en el territorio» de Marisa Núñez Caminos*. Museo Provincial de Bellas Artes «Dr. Pedro E. Martínez», Secretaría de Cultura, Gobierno de Entre Ríos.
- Corvalán, K. (2020). Curadurías inestables: todo patrimonio es molesto. En Elbirt, A .L. y Muñoz, J. I. (Comps.). *Los patrimonios son políticos: patrimonios y políticas culturales en clave de género*. Ministerio de Cultura de la Nación, Museo Therry Tilcara.
- Corvalán, K. y Medrano, C. (2023). *Epistemología mechera. Estrategias de resistencia, reexistencia y deseo desde el litoral en el Arte Contemporario Argentino*. Cariño ediciones.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós comunicación.
- Despret, V. (2022). *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios*. Cactus.
- Dos Santos Montangie, A., Robledo, E., Rodrigues Lopes, G., Sarra, S., Mansilla, V. Varela, M. Porsella, R. Medrano, C. y Tola, F. (2023). Devenir objeto, devenir sujeto. Materialidades sensibles en la etnografía amerindia. *Chungara Revista de Antropología Chilena*, 55(2), 393-407.
- Espejo Ayca, E. (2023). *Yanak Uywaña, la crianza mutua de las artes*. Imperfectas Fordistas.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Cátedra.
- Latour, B. (2014). ¿El cosmos de quién? ¿Qué cosmopolítica?: Comentarios sobre los términos de paz de Ulrich Beck. *Revista Pléyades*, 14, 43-59.
- Le Guin, U. K. (2022). *La teoría de la bolsa de la ficción*. Rara Avis.
- Perón, E. (2019). *Mi mensaje*. Ediciones del País.
- Preciado, P. (2019). *Un apartamento en Urano, crónicas del cruce*. Editorial Las Martas.
- Stengers, I. (2017). La propuesta cosmopolítica. *Revista Pléyades*, 14, 17-41.
- Taylor, D. (2017). ¡Presente! La política de la presencia. *Investigación Teatral*, 8(12), 11-34.
- Taylor, D. (2009). Performance e historia. *Apuntes De Teatro*, 131, 105-123.
- Viveiros de Castro, E. (2006). A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *CADERNOS de campo*, 14/15, 319-338.