

TRABAJO FINAL DE LICENCIATURA EN ARTE Y GESTIÓN CULTURAL

# CARTOGRAFÍA DE UN ARTISTA

Dispositivo de aproximación  
a las estrategias de producción  
y los procesos de creación.  
Los casos de Juan Canavesi y  
Ariana Andreoli en  
Córdoba, Argentina  
entre 2018 y 2024.

**FACULTAD DE ARTE  
Y DISEÑO**

UNIVERSIDAD  
PROVINCIAL DE  
CÓRDOBA

**ARGENTINA**

2025

**ALICIA CRESPO  
JOSÉ MARÍA GUZMÁN  
MA.PIA LA ROCCA  
CANDELARIA PEDRAZA**

**DIRECTOR  
ADRIAN MANAVELLA  
CO-DIRECTORA  
MAISA JOBANI**

Universidad Provincial de Córdoba

Facultad de Arte y Diseño

# Cartografía de un artista

Dispositivo de aproximación a las estrategias de producción y los procesos de creación.  
Los casos de Juan Canavesi y Ariana Andreoli en Córdoba, Argentina entre 2018 y 2024.

Trabajo Final de Licenciatura en Arte y Gestión Cultural

Alicia del Valle Crespo

José María Guzmán

María Pía La Rocca

Candelaria Pedraza

Director: Manavella, Adrian

CoDirectora: Jobani, Maisa

Investigación

2025

## Agradecimientos

Este escrito es el resultado del trabajo final de la Licenciatura en Arte y Gestión Cultural de la Universidad Provincial de Córdoba, el cual nos implicó un largo recorrido que nos dejó muchas marcas y, sin dudas, nos brindó un enorme aprendizaje. Para que puedas estar en este momento leyendo nuestro TFL, hubo muchas personas involucradas de manera directa.

A nuestras familias les agradecemos por acompañar con amor y desde el amor, por darnos soporte y contención de todas las formas en las que lo hicieron.

A nuestro director Adrián y nuestra co-directora Maisa, por estar predispuestos a acompañarnos, ofrecer generosamente su tiempo, su escucha, su consejo y su trabajo.

A esta universidad, y a través de ella a todas las universidades públicas, ya que sin ese derecho no habríamos accedido a una formación universitaria. Incluso algunos de este grupo somos la primera generación de la familia en graduarse universitariamente. Por ello deseamos que quede plasmado en este escrito que la educación pública, gratuita y de calidad nos transformó la vida, y por eso la defendemos de cualquier intento de volverla un privilegio o una mercancía.

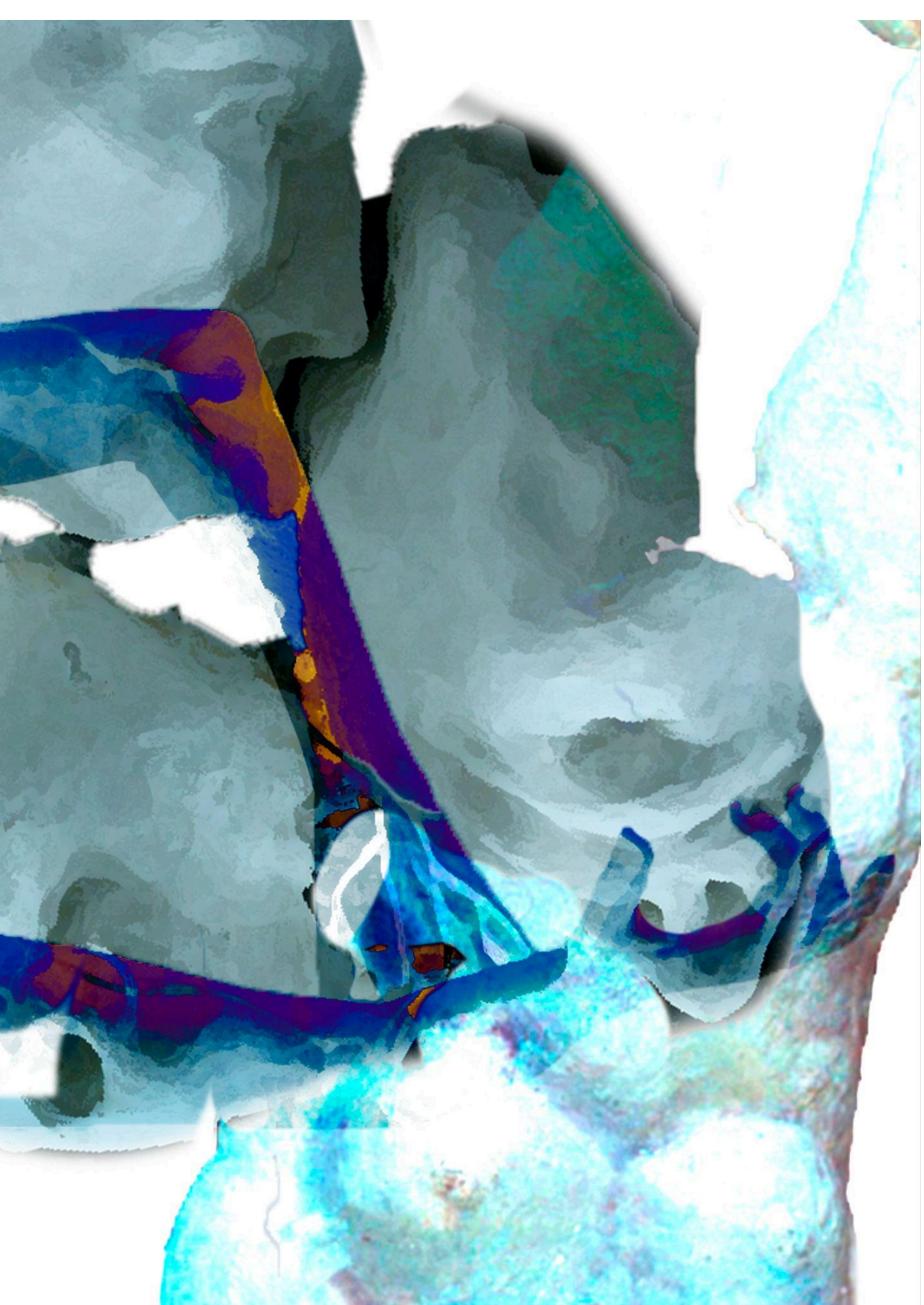
Por último, y especialmente, a Juan y Ari por su existencia en este mundo; porque sin su aparición en nuestra formación primero y en su práctica artística después, no habríamos descubierto una puerta de entrada a un mundo que nos permite encontrarnos a nosotros mismos, (re)conocernos y, desde allí, crear, enseñar, producir, vivir.

## Resumen

Esta investigación indaga los procesos de creación y producción artística de los artistas contemporáneos cordobeses Juan Canavesi y Ariana Andreoli, entre 2018 y 2024. El estudio propone un dispositivo de cartografía sensible como herramienta metodológica para aproximarse a sus prácticas, combinando registros biográficos, observación de procesos, análisis de materiales y representación visual de la información. Lejos de concebir la obra como un objeto aislado, se entiende la creación artística como un proceso dinámico, en el que cuerpo, memoria y contexto se entrelazan y configuran estrategias singulares de producción. La investigación permite identificar cómo la vida del artista se refleja en su obra, generando mapas de resonancia entre experiencias personales, decisiones estéticas y metodologías creativas, ofreciendo un marco para comprender la práctica artística como un espacio de conocimiento situado, relacional y sensible.

## Nota Aclaratoria

*El siguiente trabajo de investigación ha sido redactado con lenguaje inclusivo porque creemos importante hablarle a la diversidad de identidades que comprende la sociedad actual y sobre todo el campo artístico, y porque creemos que es de suma importancia adoptar esta práctica en los espacios académicos de las instituciones que nos forman. Nos apoyamos en la “Guía para una comunicación con perspectiva de género” del Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad, del Gobierno de la Nación Argentina; adhiriendo a la recomendación propuesta por el Rectorado de la Universidad Provincial de Córdoba, en la Resolución Rectoral n° 0033, en la Pcia. de Córdoba, año 2021.*



# Índice

|   |           |
|---|-----------|
| <u>Índice.....</u>  | <u>6</u>  |
| <u>Capítulo I - “Construcción de un relato”.....</u>  | <u>9</u>  |
| <u>Planteo de la problemática.....</u>  | <u>10</u> |
| <u>Objetivos.....</u>   | <u>11</u> |
| <u>Objetivo general:.....</u>   | <u>11</u> |
| <u>Objetivos específicos:.....</u>  | <u>11</u> |
| <u>Fundamentación.....</u>  | <u>12</u> |
| <u>Capítulo II - “Nadie viene sin un mundo”.....</u>  | <u>16</u> |
| <u>Indagaciones Teóricas.....</u>   | <u>17</u> |
| <u>Antecedentes.....</u>  | <u>17</u> |
| <u>Nadie viene sin un mundo: Virginia Cano.....</u>   | <u>17</u> |
| <u>Cotidiano, espacio y autobiografía: Camila Texeira Núñez Dutra.....</u>                      | <u>18</u> |
| <u>Experiencia de desplazamiento y cuerpo: Ana Mendieta (Brian Smith Hudson). 19</u>            | <u>19</u> |
| <u>Tiempo biográfico y procedimientos técnicos: Maristela Salvatori.....</u>                    | <u>20</u> |
| <u>Materialidad del cuerpo y práctica estética: Nancy Grossman.....</u>                         | <u>21</u> |
| <u>Humanización de los datos y narrativas personales: Giorgia Lupi.....</u>                     | <u>22</u> |
| <u>Documentación, catálogo y aproximación histórica: Colección de la Facultad de Artes.....</u> | <u>24</u> |
| <u>Do it (Hans Ulrich Obrist, ed.).....</u>   | <u>25</u> |
| <u>Los Iconoclasistas.....</u>  | <u>25</u> |
| <u>Reflexiones.....</u>   | <u>26</u> |
| <u>Marco Teórico.....</u>   | <u>27</u> |
| <u>La práctica artística como investigación y conocimiento encarnado.....</u>                   | <u>27</u> |
| <u>Autobiografía, autoficción y construcción de identidad.....</u>                              | <u>30</u> |
| <u>Cuerpo, materialidad y memoria.....</u>  | <u>33</u> |
| <u>Campo artístico y redes de significación.....</u>  | <u>35</u> |
| <u>Autobiografía, performance y política de género.....</u>                                     | <u>36</u> |
| <u>Capítulo III - “Cartografía sensible: aproximación y dispositivos de registro”.....</u>      | <u>39</u> |
| <u>Marco metodológico.....</u>  | <u>40</u> |
| <u>Dispositivo de aproximación a los artistas.....</u>  | <u>40</u> |
| <u>Sistema de Fichado.....</u>  | <u>40</u> |
| <u>Modelo de ficha de observación estética.....</u>   | <u>41</u> |
| <u>Diagrama de conexiones - Red visual.....</u>   | <u>46</u> |
| <u>Funcionamiento:.....</u>   | <u>46</u> |
| <u>Posibilidades de uso - Cartografía emergente.....</u>  | <u>47</u> |
| <u>Capítulo IV - “Cartografías de lo Vital”.....</u>  | <u>50</u> |
| <u>Cartografías de lo vital: El caso de Juan Canavesi.....</u>                                  | <u>51</u> |
| <u>Juan Canavesi: materia, cuerpo y memoria.....</u>  | <u>51</u> |
| <u>Entre el vértigo y el origen.....</u>  | <u>52</u> |
| <u>Juan Canavesi: entre la semilla y el vértigo.....</u>  | <u>53</u> |
| <u>Cartografía de la materia viva.....</u>  | <u>54</u> |
| <u>Cartografías de lo vital: El caso de Ariana Andreoli.....</u>                                | <u>56</u> |

|  |                     |
|--|---------------------|
| <a href="#">El cuerpo como fractal de sentido.....</a>                 | <a href="#">56</a>  |
| <a href="#">Lilith y la fundación del cuerpo insumiso.....</a>         | <a href="#">57</a>  |
| <a href="#">Hueso y palabra: la danza como articulación.....</a>       | <a href="#">58</a>  |
| <a href="#">La conferencia como territorio sensible.....</a>           | <a href="#">58</a>  |
| <a href="#">Cruce de cartografías.....</a>                             | <a href="#">59</a>  |
| <a href="#">Capítulo V - “Volver al origen, primeros mapas”.....</a>   | <a href="#">61</a>  |
| <a href="#">Reflexiones finales.....</a>                               | <a href="#">62</a>  |
| <a href="#">BIBLIOGRAFÍA.....</a>                                      | <a href="#">66</a>  |
| <a href="#">ANEXO.....</a>   | <a href="#">69</a>  |
| <a href="#">Ficha de Observación Estética 1 - Ariana Andreoli.....</a> | <a href="#">69</a>  |
| <a href="#">Ficha de Observación Estética 2 - Ariana Andreoli.....</a> | <a href="#">75</a>  |
| <a href="#">Ficha de Observación Estética 3 - Ariana Andreoli.....</a> | <a href="#">79</a>  |
| <a href="#">Ficha de Observación Estética 4 - Ariana Andreoli.....</a> | <a href="#">83</a>  |
| <a href="#">Ficha de Observación Estética 1 - Juan Canavesi.....</a>   | <a href="#">88</a>  |
| <a href="#">Ficha de Observación Estética 2 - Juan Canavesi.....</a>   | <a href="#">92</a>  |
| <a href="#">Ficha de Observación Estética 3 - Juan Canavesi.....</a>   | <a href="#">96</a>  |
| <a href="#">Ficha de Observación Estética 4 - Juan Canavesi.....</a>   | <a href="#">100</a> |
| <a href="#">Cartografías emergentes.....</a>                           | <a href="#">105</a> |



## Capítulo I - “Construcción de un relato”

*“Los mundos pueden cruzarse de planos, habitar los sueños como realidades, los mundos que los cuerpos ansían”*

Ariana Andreoli



## Planteo de la problemática

Nuestros caminos artísticos en el proceso de formación, creación y producción de obra surgen de la confluencia de experiencias personales vinculadas en un punto en común, están atravesadas por experiencias de la propia biografía y se transforman en un mecanismo que da guía al proceso y a la obra/práctica. Las experiencias personales y formativas dialogan con los modos de producir, pensar y habitar el arte.

Entendemos que los procesos creativos están impregnados de todo esto que somos y elegimos como modo de expresión creativa, reconociendo que la obra/práctica artística propia tiene una metodología singular y una red de memorias biográficas y pensamientos que la sostienen.

En el proceso de creación, cada artista produce mucho más que una obra: construye un sistema de saberes compuesto por prácticas, materiales, metodologías, registros y sensaciones. Ese sistema se sostiene en la biografía como materia viva, en los recorridos y hallazgos que delinear un mapa creativo.

Desde esta perspectiva, nos proponemos indagar cómo se configuran las estrategias de producción y los procesos de creación de dos artistas cordobeses contemporáneos: Juan Canavesi y Ariana Andreoli. Ambos despliegan modos de trabajo donde la experiencia, el cuerpo, la materialidad y la memoria se entrelazan, proponiendo dispositivos que desbordan los límites disciplinares y abren nuevas formas de pensamiento sensible, generando, en cada acto creativo, cada material, y cada decisión estética, una obra que se convierte en una extensión de su propia vida.

Siguiendo a Didanwy Kent, concebimos la investigación en arte no como un camino hacia respuestas cerradas, sino como una zona de preguntas vivas, una “picazón cognitiva que mantiene el pensamiento en movimiento”( Didanwy Kent, 2020)

Así, este trabajo se orienta por los siguientes interrogantes:

¿Qué formas adquiere la teorización y la materialización de la práctica artística en los casos de los artistas investigados?

¿Cómo transformar los datos en imágenes sensibles que nos permitan conocer y profundizar en sus obras?

¿Es posible teorizar sobre la práctica artística reconociendo la subjetividad como parte constitutiva del conocimiento?

“Cartografía de un artista” se propone como un dispositivo de aproximación: una herramienta para trazar, leer y reinterpretar los territorios que surgen entre la biografía, la obra y los procesos de creación. En este marco, el problema central de este trabajo es comprender de qué

modo las experiencias biográficas, los modos de vida y las prácticas cotidianas de Juan Canavesi y Ariana Andreoli se inscriben en sus procesos creativos, configurando estrategias estéticas y metodológicas que evidencian la profunda imbricación entre vida y arte.

## Objetivos

### Objetivo general:

- Indagar en las experiencias metodológicas y en las estrategias de producción presentes en los procesos creativos de los artistas Juan Canavesi y Ariana Andreoli, analizando cómo se configuran sus modos de hacer, pensar y materializar la obra en el contexto artístico cordobés entre 2018 y 2024.

### Objetivos específicos:

- Reconocer y describir las obras y los procedimientos de creación de cada artista, identificando los cruces entre biografía, materialidad y lenguaje.
- Analizar las metodologías, herramientas y dinámicas que cada artista desarrolla en su práctica como formas singulares de conocimiento.
- Diseñar un dispositivo de aproximación que permita mapear los procesos de creación y producción, contribuyendo a la reflexión sobre la práctica artística como campo de investigación.
- Reflexionar sobre la potencialidad del dispositivo de cartografía sensible como herramienta metodológica aplicable a futuras investigaciones en arte.

## Fundamentación

En vistas de todo el camino recorrido a lo largo de este proceso de investigación, hemos observado y reflexionado sobre nuestro modo de aproximarnos a una obra y a su artista: la manera en que nos mueve, nos conmueve y nos interpela, y cómo se establece un vínculo profundo al investigar su práctica. Esta experiencia se asemeja a contemplar un paisaje que se despliega en distintos niveles y alturas, una cartografía que invita a explorar capas visibles y ocultas, a descubrir relaciones, tensiones y resonancias que sólo se perciben desde la mirada sostenida y atenta.

A partir de esta experiencia, iniciamos un proceso artesanal de desarrollo de un instrumento que posibilite acercarnos a la producción y a la vida del artista. Este instrumento funciona como un catalejo, que nos permite observar de lejos y cerca, capturando la vitalidad que atraviesa la obra, como un fractal, donde la singularidad del artista va generando, a través de su quehacer, una obra biográfica que se expande y se ramifica. No obstante, esta tarea se revela demasiado extensa para los límites del presente trabajo, ya que los mundos de cada artista están compuestos por una obra amplia, multifacética y profundamente entrelazada con su historia personal.

Para aproximarnos a nuestro objetivo, concebimos la obra de un artista como una extensión viva e inseparable de su existencia, un reflejo fractal donde cada gesto creativo, cada material, cada decisión estética, resuena con su biografía y sus experiencias. El proceso creativo se entrelaza con emociones, pensamiento, contexto histórico y modos de percibir y habitar el mundo, de modo que separar al creador de su obra se vuelve no solo conceptual, sino también emocional y éticamente problemático. La creación artística, así, no es solo una manifestación de habilidades técnicas o poéticas: es un mapa de la subjetividad del artista, un territorio donde la visión del mundo, la sensibilidad y la historia personal se entrecruzan. Desde esta perspectiva, la investigación artística se convierte en un ejercicio de exploración de esa intersección entre vida, pensamiento y práctica, donde cada hallazgo nos acerca a la comprensión de la obra sin pretender reducirla a categorías rígidas, sino reconociendo la complejidad y la singularidad de cada creación.

Esta aproximación orienta la construcción de nuestro instrumento de análisis, que busca capturar las múltiples dimensiones de la obra y la vida de los artistas. Bourdieu (1992) argumenta que los gustos, las elecciones estéticas y los modos de producción artística se inscriben en un campo social que evidencia la posición, trayectoria y relación del creador con su contexto, revelando cómo la obra y la vida están en constante diálogo. Estudiar la biografía del artista, entonces, permite acceder a capas de significado que de otro modo permanecerían ocultas. Esta idea nos inspiró a trabajar con hojas transparentes, un recurso simbólico y operativo que permite revelar coincidencias, tensiones y resonancias entre la vida y la obra, y que sostiene nuestro enfoque de mapa sensible.

Sin embargo, esta relación no implica realizar una lectura exclusivamente biográfica. Por el contrario, reconoce que la vida del autor constituye un marco interpretativo esencial, capaz de potenciar la comprensión de la complejidad de su producción artística. Como señala Barthes (1967), el texto, y por extensión la obra, adquiere sentido en la interacción con quien lo percibe y con su contexto, mostrando que la interpretación nunca es neutra ni aislada. Asimismo, este acercamiento requiere un abordaje integral, que sea material, técnico y poético; y que permita, a partir de la investigación, generar información para identificar diferentes aspectos, categorías conceptuales, iconográficas y metodológicas para representarlas en el escrito. La recolección de material sensible a través de técnicas documentales —entrevistas, registro, clasificación, selección y recuperación— nos habilita a construir un mapa sensible, capaz de articular y poner en diálogo la obra y la vida de los artistas, revelando conexiones, tensiones y resonancias que de otro modo permanecerían ocultas. Es importante destacar que nuestro instrumento no pretende ser un dispositivo acabado, ni se fundamenta en categorías rígidas o dogmáticas para el análisis de la obra. Por el contrario, construimos categorías circunstanciales y flexibles, que configuran un dispositivo abierto, en constante construcción y de carácter colaborativo. Este enfoque centra la atención en la relación intersubjetiva entre los artistas y sus obras, mediada por nuestra mirada crítica y sensible, reconociendo la complejidad, los entrelazamientos y la riqueza de cada práctica. La propuesta se articula como un mapa topográfico en capas, donde la información de vida y obra se entrecruzan, generando un modo de análisis y representación gráfica que refleja la diversidad y profundidad de los procesos creativos.

Este trabajo representa la creación de un instrumento colectivo, que nos aproxima conceptual y afectivamente a la obra y la vida de dos de nuestros maestros: Juan Canavesi, dibujante, escultor, grabador y escenógrafo; y Ariana Andreoli, bailarina, actriz-clown, educadora, coreógrafa y directora. Ambos son figuras activas de la cultura cordobesa, comprometidos con su contexto social, prolíficos en su producción artística y referentes clave en nuestra formación.

Por razones de alcance y complejidad, nos restringimos a abordar únicamente estos dos casos, ambos situados en el territorio cordobés. Más allá de sus trayectorias, inauguramos este dispositivo de análisis con Juan y Ariana porque hemos sido directamente afectadas por su obra y su persona; los valoramos por su rol como docentes y artistas comprometidos, y por la huella significativa que han dejado en nuestras prácticas y en las de otros artistas de la ciudad.

Creemos que es posible y necesario hacer teoría con los afectos, reconociendo que la influencia del arte trasciende lo conceptual y se imprime en la vida. En su quehacer, Juan y Ariana han abierto caminos para nuevos artistas en Córdoba, incluyendo nosotres. Este trabajo se configura,

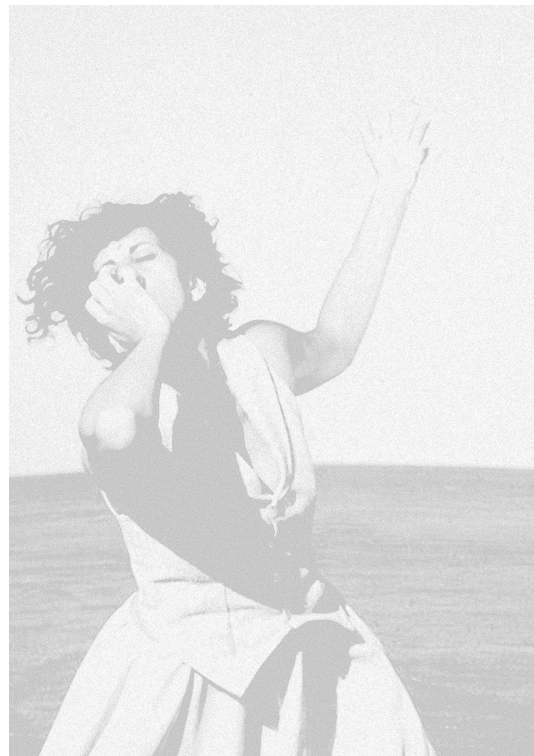
así, como un mapa fractal de resonancias, que traza los vínculos entre vida, obra y aprendizaje compartido, destacando la íntima relación entre experiencia, memoria, creatividad y transmisión, y mostrando cómo cada práctica artística es a la vez singular, relacional y profundamente significativa. Entendemos la cartografía no solo como una metáfora, sino como la expresión visual y analítica del dispositivo de aproximación que desarrollamos en esta investigación. “Cartografía de un artista” es, entonces, una práctica de lectura y de escucha. Un intento por trazar los caminos donde la vida se vuelve obra y la obra, vida. Nuestro dispositivo no busca cerrar interpretaciones, sino abrir territorios de resonancia, donde la investigación se convierte en un acto de creación.



## Capítulo II - “Nadie viene sin un mundo”

“Nada viene sin su mundo, por lo tanto,  
entender esos mundos es crucial”

Donna Haraway



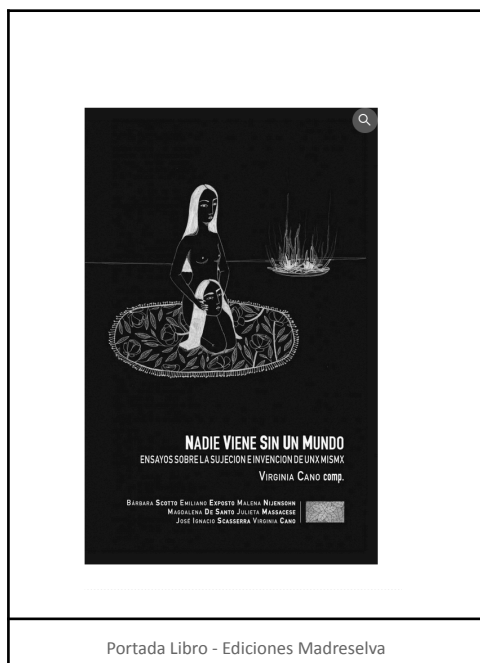
# Indagaciones Teóricas

## Antecedentes

En las últimas décadas, diversos estudios y producciones artísticas han abordado los procesos de creación de obra desde perspectivas que ponen en foco lo autobiográfico, lo sensible, lo metodológico y lo colectivo. Estos enfoques permiten repensar la práctica artística no sólo como resultado, sino como un entramado de experiencias, decisiones, técnicas y contextos que se articulan en la producción de sentido.

El punto de partida de nuestra investigación se encuentra en la noción de que la propia vida constituye un material fundamental para la creación artística, tanto en su dimensión singular como colectiva. Tal como planteamos en la fundamentación, la obra de un artista no puede entenderse sin considerar sus experiencias, emociones, contextos y modos de percepción del mundo; separar al creador de su obra sería conceptual, emocional y éticamente problemático. En este sentido, la autobiografía no sólo aporta información sobre la historia personal, sino que configura los sentidos y las metodologías de la creación, orientando tanto la producción como la investigación.

### Nadie viene sin un mundo: Virginia Cano



En *Nadie viene sin un mundo. Ensayos sobre la sujeción y la invención de unx mismx* (Cano, 2018), se destaca que la propia experiencia puede convertirse en material metodológico para la creación: "La propia experiencia, singular y colectiva, se convierte en la base de cualquier proceso creativo, constituyendo un material que sostiene la obra y la práctica" (Cano, 2018, p. 34).

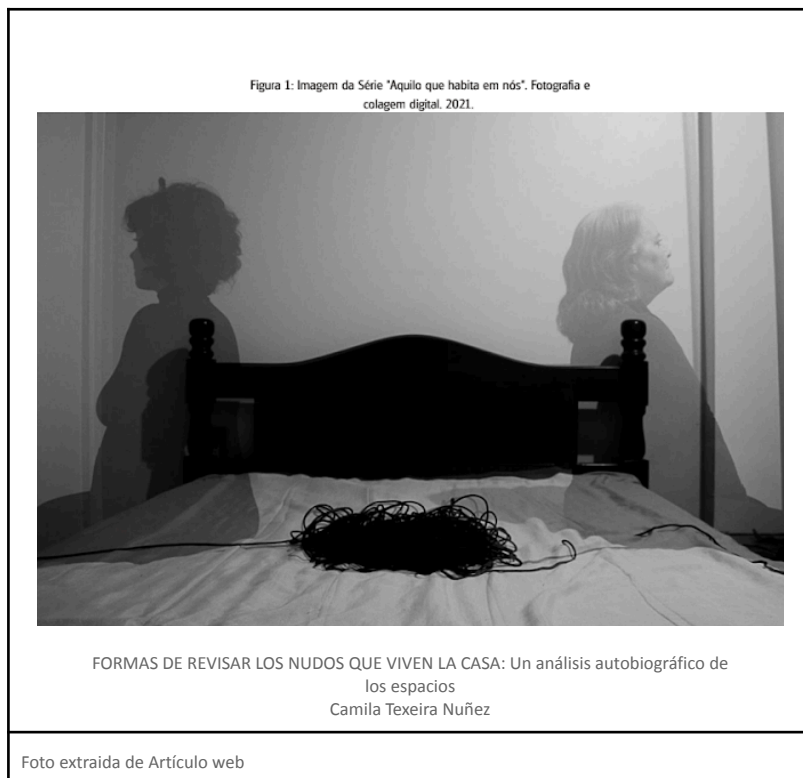
En los ensayos allí recopilados Cano teoriza a partir de la "propia vida", generando prácticas de auto-reflexión o auto-teoría y propone pensar la escritura autobiográfica no sólo como una práctica de documentación, sino como una metodología de creación y producción de

conocimiento. En estos ensayos, la biografía emerge como materia prima de la práctica artística y como herramienta de invención de subjetividades. Así, habilita un marco para comprender la creación como un proceso que entrelaza memorias, afectos y contextos (Cano, 2018).

Este planteo inspira nuestro trabajo al mostrar que la reflexión sobre la historia personal no es solo un recurso teórico, sino que configura la obra misma. Así, nuestra investigación se articula mediante un dispositivo de análisis que vincula vida y obra, donde la recolección de información sensible —entrevistas, registros, observaciones y documentación— permite construir un mapa de resonancias entre experiencias biográficas, prácticas y contextos. De esta manera, la autobiografía se consolida como el pilar conceptual y metodológico de nuestro trabajo, sosteniendo la aproximación a les artistas seleccionades y la construcción de un instrumento abierto, crítico y sensible.

Desde esta mirada de Cano, donde la vida se vuelve fuente metodológica, avanzamos hacia experiencias que amplían ese horizonte autobiográfico a otros territorios: el espacio, el cuerpo, la materia y la colectividad.

### Cotidiano, espacio y autobiografía: Camila Texeira Núñez Dutra



El trabajo de Camila Texeira Núñez Dutra: “Formas de revisar los nudos que habitan la casa: un análisis autobiográfico de los espacios” (2016), nos aporta una perspectiva que expande la noción de autobiografía hacia el entorno físico y cotidiano. Dutra nos propone una exploración poética y onírica del espacio doméstico en el cual el hogar, los objetos y la convivencia diaria se entrelazan con los sueños y la

memoria, generando un territorio creativo donde lo vivido se traduce en obra.

Su enfoque resulta relevante para nuestra investigación, al mostrar cómo lo biográfico, “la propia vida” y lo espacial se articulan en la génesis de una poética personal.

Creemos que esta propuesta permite visualizar la obra como extensión de la vida, incorporando tanto los elementos tangibles del entorno como las experiencias subjetivas del artista.

La manera en que el espacio se convierte en material creativo refuerza la idea de que la investigación debe captar no sólo la obra final, sino el proceso, las decisiones y las experiencias que la sostienen. Si Cano instala la experiencia como fuente de conocimiento, Dutra la sitúa en el espacio doméstico y afectivo, donde lo cotidiano se transforma en paisaje simbólico. Este desplazamiento desde la interioridad hacia el entorno nos prepara para comprender cómo el cuerpo y el territorio se inscriben mutuamente en la práctica artística.

Experiencia de desplazamiento y cuerpo: Ana Mendieta (Brian Smith Hudson)



Imagen extraída de la web - Obra Entre la impronta y el vacío -Registro fotográfico de la obra de Ana Mendieta, cortesía de Yissel Arce.

El ensayo de Brian Smith Hudson (2013) sobre la obra de Ana Mendieta examina cómo las experiencias de desarraigo, exilio y cuerpo constituyen el núcleo de una práctica artística situada y profundamente biográfica. Las earth/body sculptures de Mendieta se leen como intentos de reinscripción del cuerpo femenino y migrante en la naturaleza, articulando biografía, política y técnica en una sola operación estética (Hudson, 2013).

El análisis de la obra de Mendieta realizado por Hudson evidencia cómo la obra puede reflejar experiencias personales profundas, tales como el desplazamiento forzoso, la separación de la tierra natal y la búsqueda de vínculos vitales. Mendieta transforma estas experiencias en acciones artísticas que integran cuerpo y paisaje, mostrando que la obra es una extensión biográfica y sensorial del propio cuerpo. En palabras de la artista: *"He ido manteniendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino... Mi arte es la forma de restablecer los vínculos que me unen al universo. Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo"* (Mendieta, 1978, citado en Hudson, 2004, p. 23).

Este antecedente nos invita a considerar cómo los procesos creativos se nutren de experiencias vitales traumáticas o fundacionales, y cómo estas se transforman en metodologías singulares que conectan lo personal con lo colectivo y lo político. La investigación artística no solo

debe registrar hechos o técnicas, sino también captar cómo las experiencias, emociones y contexto social atraviesan la obra, confirmando la importancia de considerar la vida del artista como parte constitutiva de la investigación y del análisis. Mendieta nos sumerge en el territorio político del cuerpo. Su obra tensiona el vínculo entre identidad, memoria y paisaje, abriendo una dimensión corporal que será retomada en Salvatori y Grossman desde la materialidad y el gesto.

## Tiempo biográfico y procedimientos técnicos: Maristela Salvatori

Maristela Salvatori (2009), en *Passagens o tempo biográfico*, reflexiona sobre la incorporación de recuerdos y afectos en los procesos técnicos del grabado y el monotipo. Su propuesta, basada en el cruce entre autobiografía y temporalidad, nos aporta claves para comprender la dimensión material y procesual de la memoria en el arte. Profundiza en cómo la autobiografía y la experiencia personal dan cuenta de los procedimientos técnicos y poéticos de la producción artística. Para Salvatori, el tiempo de la creación y el tiempo de la vida del artista no son instancias separadas, sino que se entrelazan de manera compleja y fecunda. Pausas, silencios, repeticiones, observaciones y recuerdos personales se convierten en instrumentos metodológicos que generan obra, revelando que la práctica artística es también una forma de registro y reflexión sobre la propia vida. *"El tiempo singular de los procedimientos técnicos y el tiempo biográfico se entrelazan, revelando que la autobiografía puede ser fuente directa de la creación artística"* (Salvatori, 2009, p. 48).

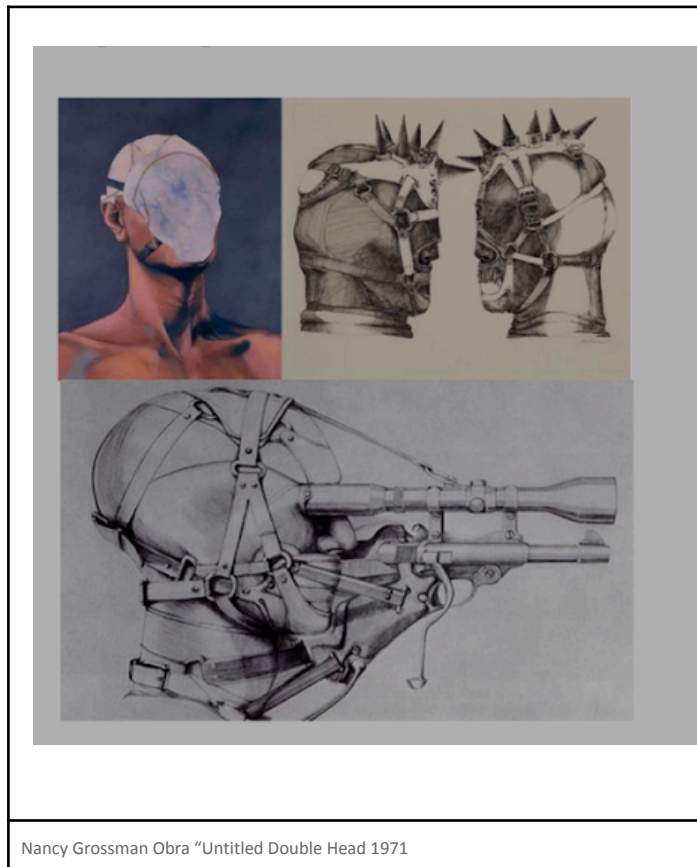
El desarrollo del trabajo de Salvatori pone de relieve que la producción de obra no se limita a la materialidad o la técnica, sino que cada procedimiento, cada imagen o gesto técnico, está cargado de memoria, afecto y experiencia personal. La autora describe cómo, al trabajar con registros fotográficos, grabados y monotypes, se buscan reminiscencias de la infancia, sensaciones, paisajes de la memoria y proyecciones de la imaginación, mostrando que la autobiografía no es un complemento, sino un motor generativo del lenguaje artístico.

Este artículo nos ofrece un marco para pensar el cruce entre temporalidad, autobiografía y técnica en la creación, aspecto que dialoga directamente con nuestro interés en los procesos metodológicos de los artistas cordobeses seleccionados. Estas ideas resultan fundamentales, nos permiten sostener que el análisis de la obra debe considerar el tiempo biográfico y los procedimientos técnicos como dos dimensiones entrelazadas, en las que la vida del artista se proyecta y se materializa en cada decisión estética y en cada gesto de creación. En esta línea, Salvatori propone un modo de leer el proceso artístico como escritura del tiempo, en sintonía con nuestra concepción del mapa sensible como una topografía de huellas, pausas y repeticiones. Su

reflexión enlaza la técnica con la biografía, la materia con la memoria. Así, nuestro trabajo de investigación busca construir un mapa sensible que articule vida, obra, técnica y contexto, reforzando la idea de que la autobiografía constituye un eje fundacional de nuestro dispositivo de análisis y de toda aproximación metodológica al proceso creativo.

## Materialidad del cuerpo y práctica estética: Nancy Grossman

El trabajo de Nancy Grossman representa un ejemplo potente de cómo la materialidad del cuerpo se convierte en eje de creación y medio de exploración de la propia experiencia vital. Sus esculturas en cuero, que envuelven, recortan y transforman formas humanas, funcionan como prolongaciones del cuerpo del artista y al mismo tiempo espacios donde se inscriben emociones, tensiones y memorias.



El análisis de la obra de Nancy Grossman revela cómo el uso del cuero como material escultórico se convierte en una vía para explorar la identidad, el dolor y los mandatos sociales. Su producción, atravesada por tensiones emocionales, demuestra cómo los materiales y técnicas elegidos pueden operar como soportes de narrativas autobiográficas y psicoanalíticas (Cotter, 2011).

*"Nancy Grossman, al igual que Víctor Frankenstein, alter ego de Mary Shelley, es el creador, la criatura y la escritora al mismo tiempo. La artista es una suerte de doctora anatómico-forense que cose,*

*corta, talla, pule, tortura toda clase de pieles, miembros y órganos, sentimientos e inquietudes buscando encarnar a su Moderno Prometeo"* (Autor desconocido, 2005, p. 12).

La obra de Grossman convierte la materialidad en lenguaje y el cuerpo, la piel y la textura se convierten en vehículos para la autobiografía y la experiencia vital. La manera en que la artista

interviene físicamente la materia, muestra que la creación no es sólo conceptual o visual, sino profundamente encarnada, donde cada gesto técnico es también un gesto vital y emocional.

Grossman se convierte en un referente no solo por la relación autobiografía-obra, sino también por la manera en que el cuerpo y la materialidad se integran al proceso creativo, ofreciendo un marco para pensar cómo el cuerpo del artista puede ser una herramienta de investigación estética y conceptual.

En continuidad con Salvatori, Grossman radicaliza la relación entre cuerpo, material y biografía. Su trabajo encarna literalmente la tensión entre lo interior y lo exterior, mostrando que la materia no sólo se trabaja, sino que también nos trabaja. En su práctica encontramos un eco directo con la noción de cuerpo expandido que subyace a las obras de Ariana Andreoli y Juan Canavesi, donde la experiencia vital se modela en gesto y textura. Este antecedente refuerza la idea de que la obra artística puede ser comprendida como extensión de la vida y del cuerpo del creador. La exploración de la materialidad, la textura y la forma corporal en Grossman permite trazar un puente con prácticas donde el cuerpo es también un medio de investigación y creación, orientando nuestro dispositivo de análisis hacia la observación de procesos sensibles, táctiles y corporales, en los que la experiencia vivida se traduce en expresión artística.

## Humanización de los datos y narrativas personales: Giorgia Lupi

La diseñadora de datos Giorgia Lupi propone una metodología de representación y visualización sensible de datos que, en primera instancia podrían parecer duros, despersonalizados o sin significancia personal. Lupi plantea que los datos no son meras cifras abstractas, sino portadores de historias humanas, emociones y contextos. En su enfoque de la "humanización de los datos" sostiene que la información debe representar experiencias vividas, no solo cuantificar fenómenos; de este modo, reconoce la subjetividad y complejidad del mundo humano detrás de cada conjunto de datos.

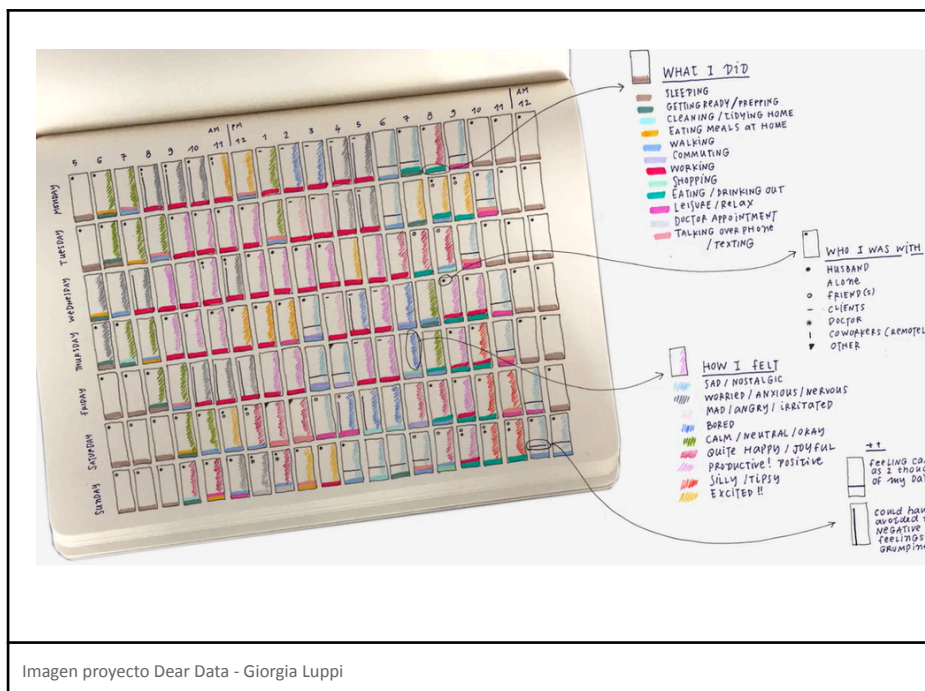


Imagen proyecto Dear Data - Giorgia Luppi

Un ejemplo destacado de esta perspectiva es el proyecto *Dear Data*, realizado junto a Stefanie Posavec, en el que ambas diseñadoras intercambiaban postales semanales con

representaciones gráficas de datos personales sobre sus propias vidas. Cada postal es una especie de micro-cartografía de su experiencia, donde emociones, hábitos, decisiones y relaciones cotidianas se transforman en imágenes sensibles y narrativas visuales.

Esta perspectiva resulta inspiradora porque nos permite repensar cómo transformar la información recopilada sobre los artistas en materiales de análisis sensible, capaces de capturar la riqueza de los procesos creativos y la subjetividad de la obra. La propuesta de Lupi no ofrece, además, un marco conceptual para nuestro dispositivo: un mapa que articula datos y experiencias, que reconoce que

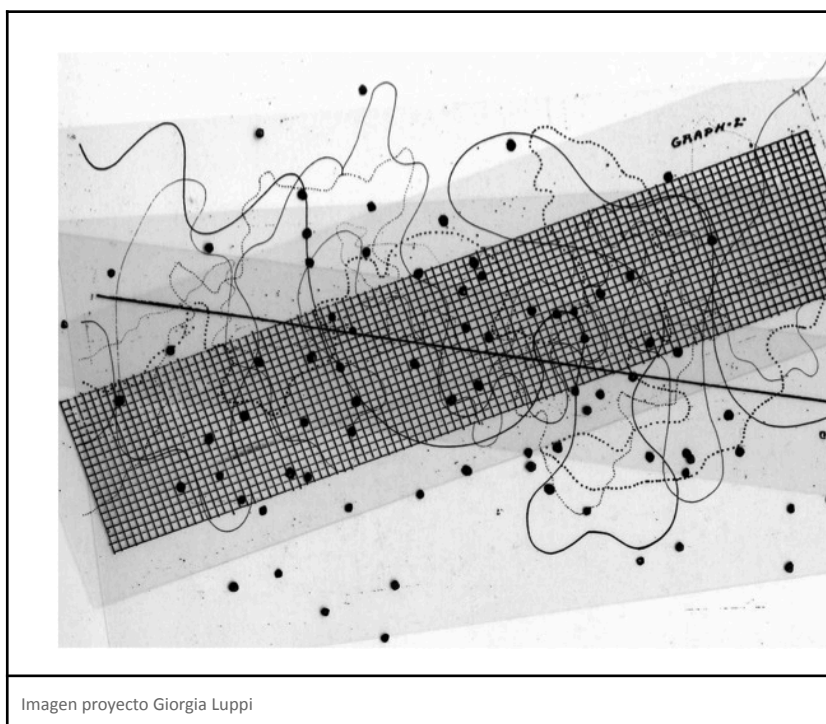


Imagen proyecto Giorgia Luppi

cada registro, cada entrevista y cada observación son testimonios de la vida y del proceso artístico.

La metodología de Lupi ofrece un punto de inflexión en este recorrido: al traducir la experiencia en lenguaje visual, se abre la posibilidad de pensar la investigación artística como una

forma de visualización sensible. Su trabajo dialoga directamente con nuestra idea de “mapa fractal”, donde cada dato —biográfico, técnico o afectivo— se convierte en una constelación de sentido. Así, la humanización de los datos no solo amplía el alcance metodológico de nuestra investigación, sino que también refuerza la centralidad de la autobiografía como eje de análisis, mostrando que los procesos de creación pueden ser visualizados, interpretados y comprendidos a través de representaciones sensibles que respetan la singularidad de la experiencia de cada artista.

## Documentación, catálogo y aproximación histórica: Colección de la Facultad de Artes

La Colección de obras de la Facultad de Artes. Catálogo razonado y estudios críticos (2022) constituye un antecedente metodológico clave en el campo del análisis y registro de obras. A través de fichas técnicas, análisis material y bibliografía contextual, propone una sistematización que permite comprender las obras en su historicidad y materialidad, aportando herramientas para la documentación y análisis de la producción artística en Córdoba.

La obra de arte puede calibrarse adecuadamente sólo mediante enfoques históricos debidamente encauzados, de modo que su estudio documental, técnico, científico e histórico se impone para alcanzar su mayor conocimiento, interpretación, valoración y comunicación sociocultural. Las fichas realizadas por el equipo de investigación tuvieron por objetivo recoger, en primer lugar, los datos básicos de identificación de cada obra, tales como su título, medidas, fecha de creación y técnica. Esta tarea comprendió tanto el análisis material de las piezas como el rastreo de fuentes y de bibliografía secundaria. Este trabajo colectivo se centra en la catalogación de obras de arte a partir de fichas técnicas, análisis material y rastreo bibliográfico.

La investigación documental constituye un componente esencial para comprender la obra en su totalidad. El catálogo razonado y estudios críticos de la Colección de Obras de la Facultad de Artes muestran cómo la recolección sistemática de información permite construir un mapa integral del contexto y la trayectoria de las obras (Facultad de Artes, UNLP, 2019).

Este enfoque evidencia que el análisis de la obra no se limita a la percepción estética, sino que requiere herramientas históricas, técnicas y metodológicas que permitan situar la producción artística dentro de su contexto social, cultural y material.

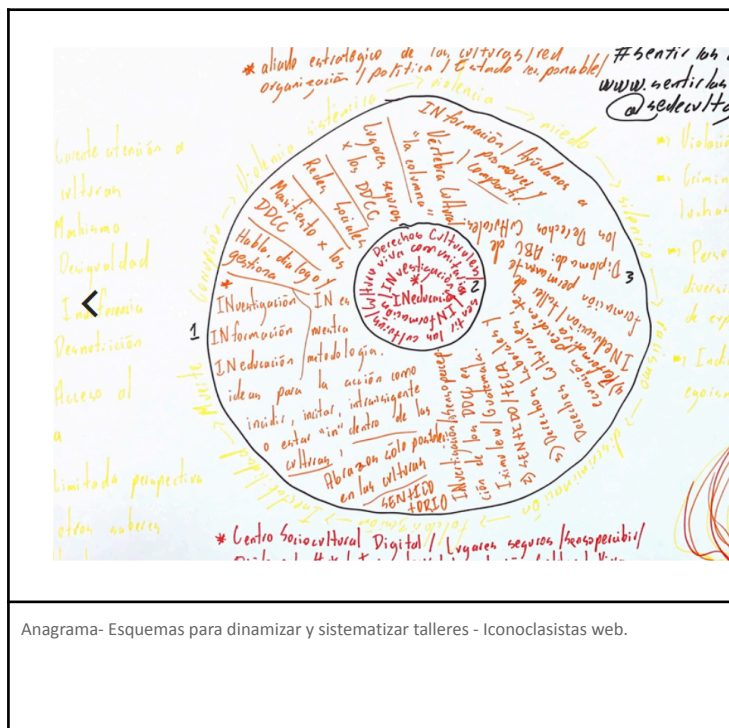
Estas prácticas documentales nos ofrecen un marco de rigor y organización, complementando la aproximación sensible y autobiográfica que guía nuestro dispositivo de análisis.

Así, la historia, la técnica y la documentación se combinan con la experiencia vivida y la subjetividad del artista, fortaleciendo la construcción de un mapa de resonancias entre vida, obra y contexto.

### Do it (Hans Ulrich Obrist, ed.)

En relación con los dispositivos metodológicos, la iniciativa Do it, curada por Hans Ulrich Obrist (2013), propone una serie de instrucciones abiertas para que cualquier persona pueda ejecutar obras de arte. Este modelo participativo desplaza la atención del objeto final hacia los procesos de interpretación, decisión y ejecución. La propuesta resulta significativa para nuestro trabajo, al ofrecer una mirada experimental sobre los modos de activar y compartir metodologías creativas. La iniciativa Do it reúne instrucciones de artistas contemporáneos que invitan a producir obras siguiendo consignas abiertas. La propuesta no se centra en el objeto final, sino en los procesos de interpretación, traducción y ejecución que cada participante pone en juego. Este antecedente es significativo para nuestra investigación porque aporta un modelo de dispositivo participativo y metodológico, donde lo central es el acercamiento a la práctica del artista a través de su hacer y no únicamente desde la contemplación de la obra terminada. Su espíritu experimental resuena con nuestro modo de concebir la investigación como un campo abierto, donde el hacer del artista y el hacer del investigador se confunden y retroalimentan.

### Los Iconoclastas



El colectivo de arte y activismo gráfico “Los Iconoclastas” combina arte visual, investigación crítica y acción colectiva, con el objetivo de cuestionar las estructuras de poder y fomentar procesos de organización social. Su trabajo se caracteriza por el uso de herramientas gráficas colaborativas, como mapeos colectivos que permiten a las comunidades apropiarse de lenguajes visuales para expresar de manera artística, sus luchas, territorios y resistencias.

Con los Iconoclasistas, el recorrido alcanza su dimensión colectiva y política. Sus mapeos colaborativos enlazan arte, pedagogía y acción social, mostrando cómo la creación puede funcionar como herramienta de conocimiento situado y transformación comunitaria. Su trabajo resulta de gran relevancia para la elaboración de nuestro dispositivo porque operan en la intersección entre el arte, la militancia política y el conocimiento colectivo, promoviendo una práctica creativa horizontal, participativa y pedagógica, demostrando una vez más que los procesos de creación pueden ser visualizados, interpretados y comprendidos a través de representaciones sensibles y que obra/vida se entrelazan en cada práctica artística en donde una es en resonancia con la otra.

## Reflexiones

En los distintos autores y experiencias que acompañan este recorrido se reconoce una deriva que va del gesto íntimo al acto colectivo, del cuerpo al territorio, del registro al mapa. Cada pensamiento aparece como una capa que se superpone a la anterior, revelando un desplazamiento: de lo biográfico hacia lo sensible, de lo sensible hacia lo político, de lo político hacia lo común. Las obras y teorías revisadas no se presentan como antecedentes lineales, sino como fragmentos de una misma conversación en expansión, donde cada artista y pensador se pregunta, a su modo, por la manera en que la vida se vuelve materia creadora. Lo personal se vuelve método, la práctica se vuelve conocimiento, y la memoria, una forma de pensar con el cuerpo.

En este proceso, los distintos autores y experiencias trazan un mapa de resonancias más que una línea recta. Cada uno aporta una forma de mirar la creación desde su propio borde: la vida como materia, el espacio como relato, el cuerpo como archivo, la técnica como escritura, la materia como herida y lenguaje, el dato como gesto sensible, la práctica como instrucción, el territorio como entramado colectivo. No se trata de una sucesión de nombres o teorías, sino de una constelación que palpita en torno a una misma pregunta: ¿cómo se hace una obra cuando lo que se busca no es representar el mundo, sino habitarlo? En esa deriva, las referencias se vuelven compañía, no cita. A través de ellas comprendemos que el hacer artístico es siempre una forma de pensamiento en acto, una manera de leer la vida mientras se la escribe. Y es desde ese pulso, desde esa trama que se enciende entre lo personal y lo común, que nuestro trabajo propone construir su propio mapa sensible: un modo de investigar que también sea un modo de estar en el mundo.

## Marco Teórico

### La práctica artística como investigación y conocimiento encarnado

La práctica artística puede concebirse como un acto de investigación, un modo de conocimiento que no se agota en la teoría, sino que surge en el cuerpo, en la materia, en el gesto que se deja atravesar por la vida. Cano (2018) plantea que hacer teoría desde la propia experiencia permite generar prácticas de auto-reflexión: la metodología es la vivencia misma, siempre singular y colectiva, siempre situada en un tiempo y un espacio que transforman el acto creativo en conocimiento. La Investigación Basada en las Artes (IBA) habilita un acercamiento a aquello que no podría comprenderse sino a través del hacer, de la repetición, del ensayo y del error, de la escucha atenta al temblor del cuerpo y al pulso del entorno, donde cada gesto se vuelve registro y cada fracaso se vuelve aprendizaje.

Entendemos que la obra de un artista es una extensión viva e inseparable de su existencia, un reflejo fractal donde cada gesto creativo, cada material, cada decisión estética, resuena con su biografía y sus experiencias. La propia vida puede ser un foco de inquietud filosófica y, a la vez, material creativo, manifestándose a través de múltiples expresiones artísticas (Cano, 2018). Cada elección estética de Juan, cada construcción de espacio y forma, revela un pensamiento en movimiento, un cuerpo que interroga los límites de lo social y lo corporal. De manera paralela, Ariana habita el caos como pedagogía: su danza, sus improvisaciones y rituales no son actos de control sino de apertura al devenir, donde la materia viva del cuerpo se transforma en lenguaje y conocimiento.

La vivencia es un adiestramiento de la conducta humana que consiste en tomar y valorar cada cosa enteramente, solo desde el ser maquinador del ente, sin buscar nada detrás ni por encima de él, sino buscando únicamente la realización de lo vivenciable, de lo incluíble en la propia vida, exigiéndolo como lo verdadero y asegurador. El arte rige como expresión de la vida de lo que puede hacerse vivenciable de ella en el orden maquinador del ente en esta época de olvido o falta de cuestionamiento de lo esencial (Onetto, Muñoz, s.f.). Desde esta perspectiva, cada obra no es un objeto cerrado sino un proceso vivo, que permite entender la creación artística como un experimento existencial en el que se ensayan posibilidades de ser, de habitar el mundo, de generar sentido.



Obra: Seminalis - Foto Catálogo Juan Canavesi

Es por ello que en el proceso creativo, cada artista genera mucho más que una obra. Genera un conjunto de prácticas, metodologías, materiales, registros y sensaciones que se constituyen en un

sistema de saberes. Estas prácticas pueden leerse como patrones de pensamiento en acción, donde cada ensayo y

cada error conforman una estructura que, aunque singular, dialoga con procesos similares en otros creadores, mostrando cómo la creatividad se articula entre libertad, disciplina y descubrimiento. No se parte de la nada para crear, ni este acto es mecánico; se constituye a partir de un cúmulo de experiencias y reflexiones que llevan a la consecución de la obra y a su transparencia, en el modo en que ha de ser pensada y presentada (Urbina, 2009, p. 40). Para Juan Canavesi, el aislamiento creativo se vuelve laboratorio de introspección: enfrentarse a fantasmas, explorar la animalidad, la sexualidad y la ambigüedad de género permite que el cuerpo y la obra se conviertan en testimonios de un pensamiento en acción. Ariana Andreoli, por su parte, despliega la “pedagogía del caos”: la danza se convierte en un territorio de experimentación que integra prácticas individuales y colectivas, rituales y técnicas corporales diversas. Ambos artistas revelan cómo la creación puede ser simultáneamente íntima y política, personal y colectiva, mostrando que el cuerpo, la escena y la materia se constituyen como vehículos de conocimiento y memoria.

Danto (1997, 1999) y Urbina (2009) nos recuerdan que el arte contemporáneo se mueve en un territorio de pluralidad: la obra es proceso, la creación es libertad y todo está permitido. La condición misma del arte sería un estado conceptual, presente desde el inicio del proceso creativo. “Al vivir en la mente el concepto se haría arte” (Urbina, 2009, parr. 40). El arte se vincula, entonces, en esencia con el pluralismo de rasgos genéricos. Vivimos en un tiempo donde todo es posible para los artistas: no hay constricciones a priori sobre cómo debe manifestarse una obra de arte (Danto, 1999, p. 95). El concepto de obra se expande más allá de lo tangible, incluyendo los gestos, los ensayos, los desplazamientos, los errores y las interacciones que conforman el devenir de la práctica artística. Cada acción de Juan y Ariana, cada movimiento, cada intervención, se convierte en registro

de pensamiento y experiencia: la obra se hace fractal, extendiéndose en múltiples dimensiones de sentido.



Foto: Ariana Andreoli - Fotografía: Santiago Mondéjar

Antonio Escotado, en *Caos y orden* (2014), utiliza conceptos de la física moderna, como la teoría del caos y la geometría fractal, para cuestionar visiones deterministas y mecanicistas del mundo, proponiendo en su lugar una visión flexible y dinámica de la realidad. Aunque su trabajo no se centra exclusivamente en el arte, su propuesta ha influido en la comprensión de prácticas artísticas contemporáneas: el concepto de autoorganización sugiere que sistemas complejos pueden generar orden sin necesidad de planificación centralizada. En la creación artística, esto se traduce en un reconocimiento de la espontaneidad, la improvisación y la interacción dinámica como fuentes de sentido. Juan y Ariana encarnan estos principios: sus obras no son planos

rígidos, sino mapas de interacción, experimentación y resonancia, donde el caos se organiza en patrones imprevisibles, y cada improvisación es un nodo de conocimiento en expansión. Este enfoque resalta que la creación no necesita control absoluto para generar coherencia; el cuerpo, la materia y la acción se autoorganizan en una lógica propia que abre nuevas posibilidades de significación y experiencia.

Así, la práctica artística como investigación se revela no sólo como un método, sino como una manera de habitar la vida, de dialogar con la materia y el tiempo, y de construir conocimiento que es a la vez personal y compartido, íntimo y colectivo. La obra de arte, en este marco, es tanto el resultado como el proceso, un registro vivo del pensamiento encarnado que se despliega en la relación entre artista, cuerpo, materia y mundo.

## Autobiografía, autoficción y construcción de identidad

Si en el primer bloque nos sumergimos en la práctica artística como investigación y conocimiento encarnado, aquí comenzamos a habitar la dimensión autobiográfica del acto creativo. La autobiografía, más que relato de vida, se constituye en un territorio reflexivo donde el cuerpo, la memoria y la experiencia se entrelazan, generando un conocimiento que no podría emerger de otra manera. Cano (2018) sugiere que recurrir a la propia historia de vida permite explicitar percepciones, intereses, dudas y motivaciones que configuran al artista y su obra, transformando la experiencia en conciencia y la conciencia en acción artística.

Aquí convergen los aportes de Leonor Arfuch (2002) y su noción de espacio autobiográfico, que no se restringe a textos escritos sino que abarca diarios, memorias, autorretratos, bitácoras, conversaciones, performances y registros corporales. Toda obra produce un “yo” en escena, aunque no se trate del yo transparente de la autobiografía clásica. Ese espacio autobiográfico, móvil, múltiple, permeable, opera especialmente en artistas como Juan y Ariana, para quienes la vida, la materia y el cuerpo se mezclan en un territorio común donde cada gesto puede ser archivo, testimonio, ficcionalización o herida.

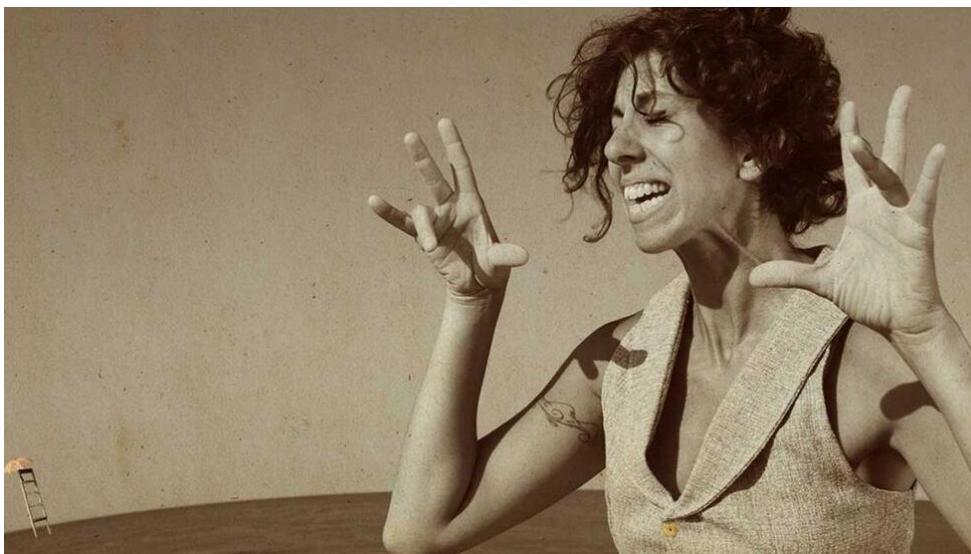


Obra:Memorias de un cuerpo - Juan Canavesi - Foto: Catálogo Juan Canavesi

En la obra de Juan Canavesi, las técnicas gráficas y experimentales, la serigrafía fotográfica y las instalaciones se vuelven extensiones del cuerpo y de la memoria. La corporeidad humana atraviesa su obra, explorando sexualidad, poder, animalidad y

ambigüedad de género, interpelando mandatos sociales y revelando cómo la historia personal se proyecta en la estética y en la escena. Como él mismo señala: “La violencia y la corrupción se confunden con el amor” (J. Canavesi, comunicación personal, 7/5/2020). Cada instalación es un registro de su pensamiento y experiencia; cada intervención es un ensayo donde lo íntimo se expone, se analiza y se transforma en discurso visual y espacial. Neumann (1973, en Buscarini) plantea que la identidad no es estática sino un proceso dinámico, donde lo objetivo y lo subjetivo se articulan. La autobiografía, entonces, no es solo una crónica de hechos, sino un ejercicio de construcción del yo que captura la tensión entre memoria y proyección. Leonor Arfuch amplía esta noción, proponiendo el “espacio autobiográfico” como un campo amplio que incluye diarios, memorias, bitácoras, performances, redes sociales y registros corporales; un territorio donde la experiencia singular del artista se hace visible y se comparte, generando redes de significación y resonancia con los otros. Georges Gusdorf( 1991) recuerda que la autobiografía es una segunda lectura de la vida: no describe lo que fue, sino lo que se cree, se quiere o se interpreta de la propia existencia, dotando de memoria, perspectiva y sentido a la experiencia vivida.

En el trabajo de Ariana Andreoli la autobiografía se vuelve poética y performativa, atravesando la ficción y la memoria: el cuerpo es archivo, los huesos son palabras y los gestos son memoria encarnada. La autoficción, como plantea Sergio Blanco, permite que el relato autobiográfico sea fragmentado, desordenado y reinventado; un acto de resistencia que abre el cuerpo y la palabra hacia la reflexión, la singularidad y la comunidad. Ariana despliega un diálogo constante entre lo vivido y lo inventado, donde la experiencia personal se reinventa y se proyecta en la escena, generando un espacio donde la memoria y la imaginación coexisten en tensión productiva.



Obra: Yacer o Ya-Ser - Ariana Andreoli - Foto extraída libro “Prácticas Fractales”

Juan Canavesi, desde otra sensibilidad, convierte su aislamiento creativo en obra: transforma sus vivencias, emociones y pensamientos en instalaciones y escenografías que exploran la corporalidad, el deseo y el poder, en un diálogo íntimo con lo social y lo estético. Ambos artistas muestran cómo la autobiografía y la autoficción no son simplemente narrativas: son herramientas de pensamiento, experimentación y transformación, vehículos de conocimiento que atraviesan lo íntimo, lo colectivo y lo político.



Obra: El mandato' instalación (detalle) / modelado en arcilla y vaciado en fibrocemento blanco (white cement Belgian) "El último grito" (25x 45 x 10 cms.) / 2012

Sergio Blanco (s.f.) entiende que el hilo del relato autobiográfico puede ser inconexo, fragmentado y desordenado, liberando al artista de las restricciones de la temporalidad cronológica y la lógica lineal. La potencia política de la autoficción reside en su capacidad de resistir la estandarización, en palabras del autor: "resistir a este individualismo totalizador que termina formateando

comportamientos y conductas aberrantes, para volver así a relatos autoficcionales que aspiren a una palabra singular, libre, autónoma e independiente" (Blanco, p. 7). La autoficción permite alejarse de lo real, convocarlo y transformarlo, generando un espacio donde el cuerpo y la palabra operan políticamente: no se exhiben, se exponen; no se muestran, se encarnan en la comunidad. En esta construcción, la identidad se reinventa constantemente, operando como un juego infinito de alteraciones, correcciones y ampliaciones: "una ingeniería del yo" (Blanco, pp. 13-15).

Así, la autobiografía y la autoficción emergen como métodos de investigación artística: no solo narran vidas, sino que las ponen en diálogo con la memoria, el cuerpo y la escena, ofreciendo herramientas para explorar la identidad, la política y la creatividad. Juan y Ariana demuestran que habitar este territorio es también un modo de conocimiento: cada gesto, cada instalación, cada improvisación, cada intervención se convierte en registro vivo de pensamiento encarnado, expandiendo la noción de obra hacia un proceso que es a la vez personal y colectivo.

## Cuerpo, materialidad y memoria

El cuerpo no es un soporte neutro, sino un territorio cargado de memoria, afectos y posibilidades. Es materia en transformación, archivo poroso, superficie donde la vida deja huellas que luego devienen gesto, obra o lenguaje. En este capítulo, el cuerpo aparece como un núcleo epistémico: un lugar donde se produce conocimiento, donde se organiza la experiencia y donde la creación se vuelve modo de pensar el mundo.



Ariana Andreoli en escena - Foto extraída de su blog personal

En la obra de Ariana Andreoli, esta dimensión aparece con claridad. Su pedagogía del cuerpo —una “pedagogía del caos”— despliega la idea de que el gesto, la respiración, la vibración

muscular y la relación con los objetos no son solo herramientas escénicas, sino vehículos de conocimiento. La danza se vuelve un modo de pensamiento encarnado: no representa, sino que produce sentido. Cada obra funciona como una célula dentro de un organismo mayor, donde lo individual se enlaza con lo colectivo y lo íntimo con lo político. El cuerpo es territorio, archivo, fractal de memoria; cada movimiento condensa genealogías, heridas, resistencias y potencias.

En Juan Canavesi, la corporalidad aparece como materia en tensión: sexualidad, animalidad, vulnerabilidad, deseo, poder, ambigüedad de género. Su trabajo con la figura humana fragmentada, con los restos, con la semilla, con la tierra, no busca representar un cuerpo sino interrogarlo. En su aislamiento creativo, Juan convierte el cuerpo en laboratorio: un espacio donde emerger con sus monstruos, sus fantasmas, sus genealogías y sus preguntas. La materia (metal, arcilla, resina, madera, óxido) funciona como extensión de esa búsqueda, como superficie donde se inscribe la

memoria. En la obra de Juan, el cuerpo es una matriz de experimentación donde cada fragmento intenta decir algo sobre lo humano.



Obra Seminalis - Juan Canavesi - Foto extraída del Catálogo del Museo Emilio Caraffa

Desde una dimensión conceptual, Antonio Escohotado (2014) vincula estos procesos con las dinámicas no lineales de la teoría del caos. La creación artística, dice, no responde a un orden preestablecido, sino que emerge de un sistema complejo: incierto,

móvil, sensible, capaz de generar orden sin necesidad de planificación centralizada. Así, la obra no nace de un guión fijo sino de la interacción entre subjetividad, azar, intuición y materia. En Juan, esto se ve en la manera en que la obra se organiza a partir de la manipulación casi ritual de materiales; en Ariana, en cómo el movimiento se autoorganiza desde el temblor, la respiración o el desvío improvisado. Ambos artistas encarnan la lógica del caos como potencia generadora.

Austin Kleon (2012) amplía este panorama al afirmar que toda creación se nutre de lo que ya existe. “Roba como un artista” no es una apología del plagio, sino una invitación a reconocer que crear siempre implica tomar, transformar y resignificar tradiciones, obras y experiencias previas. La creatividad es una red: un sistema circulatorio donde fluyen influencias, gestos heredados, materiales culturales. En el caso de Juan, las huellas de la escultura clásica, la iconografía religiosa o la tradición gráfica se recombinan con lenguajes contemporáneos. En Ariana, la danza posmoderna, los rituales ancestrales, la poesía, la improvisación y las prácticas corporales heterodoxas se vuelven materia para un lenguaje propio. En ambos casos, lo “robado” es transformado: la experiencia de vida y la sensibilidad personal reorganizan el material preexistente en algo singular.

Ezio Manzini (2015), por su parte, propone una mirada democratizadora del diseño y de la creatividad: todos diseñan, todos crean. La creatividad es una práctica distribuida y cotidiana: una capacidad que emerge en los vínculos, en las comunidades, en los modos de habitar el mundo. Traslada al arte, esta perspectiva desmonta la noción de genialidad individual para pensar las

obras como parte de un entramado colectivo. En Juan, esto aparece en sus colaboraciones con compañías de danza, en sus proyectos instalativos, en su diálogo con los materiales del entorno. En Ariana, se manifiesta en su trabajo pedagógico, en su práctica comunitaria, en la escena como territorio compartido donde el cuerpo aprende y enseña simultáneamente. Ambos artistas revelan que la creación no se produce en soledad: se produce “entre”, en la trama viva de relaciones, gestos y materiales.

Así, cuerpo, materialidad y memoria se enlazan en una dinámica donde el arte no es un objeto sino un proceso vivo: un ecosistema en permanente transformación. En Juan y Ariana, esta relación aparece como fractal: cada obra contiene la historia, la herida, la búsqueda y la potencia de un cuerpo que piensa. La creación artística, en este marco, no es solo producción estética: es una forma de vida, un modo de conocimiento encarnado, una práctica que permite reinventar el mundo desde lo sensible.

### Campo artístico y redes de significación

La creación no sucede en un vacío: toda práctica artística habita un campo. Como señala Bourdieu, cada artista se inscribe en una red dinámica de relaciones sociales, institucionales y simbólicas que influyen en su producción, su circulación y su legitimación. Crear es también posicionarse. El gesto, por más íntimo que parezca, está atravesado por estructuras de poder, capitales culturales, disputas de sentido y tensiones históricas. Juan y Ariana no crean aislados: sus obras se despliegan en diálogo —y en fricción— con las instituciones que los forman, los colectivos que los contienen, las estéticas que los preceden y los públicos que los interpretan.

Desde esta perspectiva, cada obra funciona como un nodo en una trama mayor. Volver al origen, de Juan, no es solo un gesto personal de regreso a la tierra: es también una conversación con tradiciones escultóricas, con el campo artístico cordobés, con circuitos de exhibición, con los modos en que se legitiman o se desplazan ciertas sensibilidades contemporáneas. Del mismo modo, Yacer o Ya-ser de Ariana trasciende la intimidad biográfica: interviene el campo de la danza, tensiona el canon escénico, disputa sentidos en torno al cuerpo feminista, se inscribe en pedagogías alternativas y activa redes de colaboración y afecto que expanden su alcance. El campo es, entonces, un espacio de fuerzas, pero también de aperturas posibles: un territorio donde lo singular se vuelve social.

En esta red de relaciones, la obra no solo se produce: se lee. Y esa lectura no es lineal ni unívoca. Roland Barthes (1967) permite comprender que toda obra despliega distintos niveles de significación: el mensaje literal, el simbólico, el cultural, el mítico. En su semiótica, la obra es un

tejido de signos que excede al autor y se configura en cada recepción. Juan trabaja con fragmentos de cuerpo, arcilla, semillas y columnas inclinadas: cada una de esas materialidades condensa capas de sentidos, mitos, memorias, imaginarios, tensiones políticas, que el espectador activa según sus propios recorridos. Ariana, en cambio, escribe con músculos, vibraciones, huesos, palabras, su obra no se descifra, se encarna. La escena produce sentidos que operan tanto en la superficie visible como en el espesor invisible del cuerpo y su memoria.

### Autobiografía, performance y política de género

La performance autobiográfica, como señala Heddon (2008), surge como un acto político capaz de visibilizar vidas marginadas, resistir estereotipos y activar formas de enunciación liberadora. A comienzos de los años setenta, las prácticas del movimiento feminista de la segunda ola reconocieron en la autobiografía una herramienta escénica de enorme potencia, capaz de revelar vidas que hasta entonces habían permanecido invisibilizadas y objetualizadas. Para estas creadoras, la performance autobiográfica permitía convertirse en sujetos hablantes, sujetos con agencia, capaces de disputar los discursos dominantes que regulaban la representación de sus propias existencias (Heddon 2008, pp. 2–3).

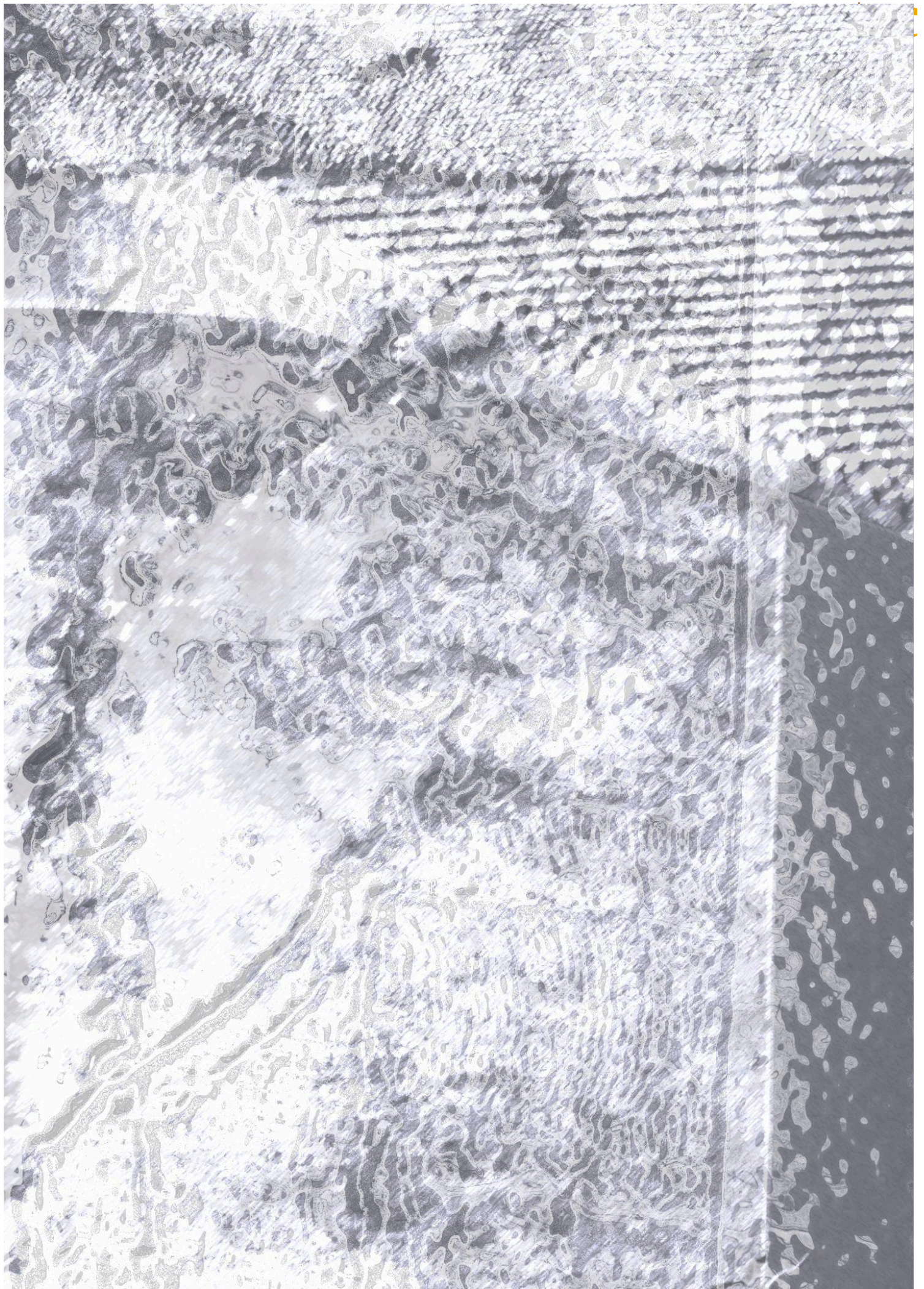
En esta intersección entre cuerpo, memoria y política la obra autobiográfica se pregunta constantemente quién habla, desde dónde se habla y qué vidas pueden hacerse audibles en la escena. Las performances autobiográficas han buscado “alzar la voz” en el espacio público, haciendo visibles a sujetos negados o marginalizados y desafiando los supuestos que sostienen su silenciamiento. En la convivencia temporal entre performer y espectador, Heddon señala que la vida puesta en escena resuena en el ámbito público, produciendo un efecto político que no radica solo en el contenido sino en el gesto mismo de exponerse, de habitar la escena como territorio de aparición.

En la escena contemporánea, el cuerpo autobiográfico no representa, se ofrece como territorio crítico, como superficie donde se inscriben tensiones históricas, afectivas y sociales, y donde cada gesto puede operar como lectura encarnada del mundo.

Ariana Andreoli recupera esta tradición feminista, anticolonial y sensible. En Entre-ser y en Yacer o Ya-ser, el cuerpo se vuelve manifiesto, archivo sonoro, vibración política. Sus prácticas de autoficción encarnada desordenan la linealidad autobiográfica tradicional, abren fisuras en la cronología y convocan un cuerpo que piensa, recuerda y fábulas desde una memoria que no busca fidelidad, sino potencia. La escena deviene un espacio donde lo personal adquiere resonancia colectiva, donde el temblor del cuerpo se vuelve enunciación y el gesto se vuelve pensamiento.

Juan Canavesi, desde otra sensibilidad, activa un cuerpo que interroga el deseo, la violencia, el poder, la fragilidad y la animalidad, desplazando límites estéticos y sociales. En sus instalaciones y procesos gráficos, la autobiografía no se exhibe de manera explícita, sino que se filtra en las elecciones formales, en los materiales, en los ritmos visuales que evocan aislamiento, deseo o conflicto. Su obra expone un cuerpo atravesado por pulsiones y tensiones sociales, convirtiendo lo íntimo en un espejo crítico del entorno cultural y político en el que habita.

Ambos artistas muestran que la experiencia subjetiva es también una experiencia política, y que la autobiografía, ya sea encarnada, materializada o ficcionalizada, es una forma de pensar el mundo y transformarlo. La vida se vuelve método, el cuerpo se vuelve archivo y la obra se convierte en una lectura crítica de las condiciones que configuran cada existencia. En este cruce, la autobiografía no funciona como testimonio estático, sino como práctica viva, capaz de abrir sentidos, crear comunidad y generar nuevas formas de presencia.



## Capítulo III - “Cartografía sensible: aproximación y dispositivos de registro”

“Los datos no son cifras abstractas; son relatos de vida, emociones y contextos,  
capaces de transformarse en narrativas visuales que registran la experiencia”

Giorgia Luppi



## Marco metodológico

### Dispositivo de aproximación a les artistas

En diálogo con los planteos de Varto —citado en Viadel (2012)—, entendemos que las metodologías artísticas de investigación permiten abordar la experiencia humana desde una sensibilidad que reconoce su complejidad y sus matices singulares. Según el autor, estas metodologías poseen la capacidad de indagar en profundidad las cualidades de situaciones personales y sociales a través de estrategias evocadoras, capaces de revelar aquello que otros enfoques apenas rozan. Esta perspectiva nos habilita a concebir la investigación no como un ejercicio de clasificación o cierre, sino como un modo de atención hacia lo que vibra, se desplaza y se transforma en cada práctica artística.

Desde este horizonte, el presente capítulo propone un dispositivo metodológico que acompaña la singularidad de cada creador, ofreciendo herramientas que no buscan simplificar la obra ni reducirla a categorías fijas, sino seguir sus huellas: los gestos, los procesos, las materialidades, los tiempos, los cuerpos y las resonancias que la sostienen. La cartografía sensible se construye así como una forma de mirar y de escuchar, una manera de trazar los recorridos donde la vida se vuelve obra y la obra, vida. No se trata sólo de describir prácticas, sino de habitar sus bordes, sus densidades y sus capas, reconociendo que la investigación también es una práctica creativa.

Entendemos la cartografía no solo como una metáfora, sino como la expresión visual y analítica de este dispositivo de aproximación. Nuestro dispositivo no busca cerrar interpretaciones, sino abrir territorios de resonancia, donde la investigación se convierte en un acto de creación.

El dispositivo metodológico funcionará como aparato de observación para artistas. Consta, en una primera instancia, de un sistema de fichado que tiene diferentes niveles de análisis, y un dispositivo / diagrama en hojas transparentes que muestre las conexiones entre categorías, en una segunda instancia.

### Sistema de Fichado

El sistema de fichado se concibe como una herramienta flexible, transportable y fácilmente replicable, aplicable a cualquier artista. Su objetivo es sistematizar la información sin perder la

sensibilidad hacia la producción de cada artista, invitando tanto a la observación como a la escritura reflexiva.

## Modelo de ficha de observación estética

### 1. Datos generales

Esta sección permite identificar al artista y contextualizar su obra.

- Nombre del artista.
- Año / lugar de nacimiento.
- Residencia actual.
- Disciplina(s).
- Formación / trayectoria.
- Principales exposiciones / obras.

| 1. Datos generales                 |  |
|------------------------------------|--|
| <b>-Nombre del artista:</b>        | Ariana Valeria Andreoli  |
| <b>-Año / lugar de nacimiento:</b> | 12 de mayo de 1976 – Bs As Argentina   |
| <b>-Residencia actual:</b>         | Córdoba (Cabana)   |
| <b>-Disciplina(s):</b>             | Danza, Teatro, Performance, Clown, Artes Escénicas, Educación.   |
| <b>-Formación / trayectoria:</b>   | Involucrada en la práctica escénica desde 1998. Desarrollando su tarea como educadora desde 1995. Su trayecto corporal en la danza comienza de modo irregular en la infancia con gimnasia rítmica y zapateo americano. A los 14 años inicia regularmente la danza jazz. Se recibió en 1998 de Profesora de Educación Física con orientación en vida en la naturaleza en el Palomar de Caseros Pcia. de Buenos Aires y en 2000 de Técnica en Tiempo Libre y Recreación en el ISTLyR Capital Federal. Desde los 21, la murga, la danza contemporánea y el teatro. En ese entonces, aún, viviendo en Buenos Aires, <u>busca</u> talleres de todo tipo de danza para experimentar. Ya en Córdoba, desde 2002 se forma en el Taller Coreográfico dirigido por Viviana Fernández (UNC). En el 2003 <u>conoce</u> Espacio Cirulaxia entrando al mundo del clown. La bioenergética, eutonía, chikung, yoga ashtanga fueron y son prácticas que dejan acervo y preguntas en su mover. Profundiza en la Improvisación Composición Espontánea con Fabiana Capriotti durante 2009-2010. Desde 2012 se vincula con la Compañía Taanteatro de Brasil como participante en sus residencias y luego como performer de la Compañía. En el viaje del cuerpo, la escena y la creación es aprendiz con <u>diversos maestros</u> en la danza, el teatro, la dramaturgia, la puesta en escena siendo el circuito independiente su recorrido de formación artística. Practicante de Contacto Improvisación desde el 2008. Co-creadora de Núcleo CLAPI, producciones escénicas desde 2006. Creadora de Proyecto LILITH, danzas y feminismos desde 2013. Coordina el elenco Tribu CHAPANAY, Directora de la obra Hembra del Desierto Caudilla Chapanay. Ganadora de diversos premios, becas, subsidios en el desarrollo de la actividad artística independiente. Docente de talleres, seminarios independientes de danza contemporánea, improvisación, composición, organización de campamentos y retiros de danza. Dictado de capacitaciones en arte-danza-pedagogía a profesionales de diversas áreas. En la Universidad Provincial de Córdoba, docente del Profesorado de Danza, en las cátedras Conciencia Corporal I, Composición Coreográfica y Producción Artística. Integrante del Equipo Decanal de la Facultad de Arte y Diseño en el Área gestión producción artística y diseño. Coordina el Elenco de Prácticas |

63

Modelo de ficha- ver Anexo

## 2. Registro objetivo (documental)

Aquí se recopilan elementos que documentan la obra de manera directa y verificable.



- Fotografías de obra / proceso.
- Video(s).
- Entrevista (fragmentos relevantes).
- Textos del artista (cuadernos, escritos, citas).

| 2. Registro objetivo                    |  |
|---|--|
| <b>Título</b>                           | Estudios sobre el vértigo<br>Estudio N°20 al 35/Dibujos  |
| <b>- Fotografías de obra / proceso:</b> |   |
| <b>- Fotografías de obra / proceso:</b> |    |
| <b>- Fotografías de obra / proceso:</b> |   |
| <b>- Video(s)</b>                       | <a href="https://www.youtube.com/watch?v=v0i2O4kP57A">https://www.youtube.com/watch?v=v0i2O4kP57A</a>  |
| <b>- Textos del artista</b>             | Este cuaderno de bocetos contiene un registro de ideas, observaciones e información que utilicé para la serie de dibujos "Estudios sobre el Vértigo". Los artistas de la antigua Grecia en la búsqueda de la belleza, o en la recreación del mundo mediante la imitación de la naturaleza de la mimesis aristotélica, crean una visión de un idealismo estético. La perfección del cuerpo humano, la proporción y el equilibrio. Un universo en el que la sencillez, el ritmo, la claridad y la unidad conceptual de la obra dominan todas las formas artísticas. Asimismo, la arquitectura griega guarda una proporción con la escala humana buscando la armonía visual. Es así que los templos se estructuran con tres elementos: planta, columna y entablamento y según su tipología, generan los órdenes dórico, jónico y corintio. En el arte, la composición es la organización de los elementos que |
| Modelo de ficha- ver Anexo              |  |

### 3. Registro procesual

Esta sección busca comprender los modos de producción del artista, sus ritmos y relaciones con el espacio de trabajo.

- Descripción del proceso de trabajo.
- Ritmos / temporalidad del hacer.
- Relación con el espacio de producción (taller, sala, espacio público)

| 3. Registro procesual  |   |
|--|---|
| <b>Proceso</b>   |   |
| <b>Ritmos / temporalidad del hacer: -</b>                                    | <p>Amar un rompecabezas, historias que trato de reconstruir, fragmentos de recuerdos. Relatos, anécdotas y visitas a la Colonia. La casa de las tías de mi padre, los majestuosos plátanos de la avenida principal, compartir el vino, y las comidas caseras. Nostalgias de borrosos viajes de niño. Ahora soy yo el que retorna, esta vez junto a mis obras para exponerlas y compartirlas en el espacio de La Bodega La Caroyense, ícono del espíritu emprendedor de esos inmigrantes llegados de lugares lejanos.</p>  |
| <b>Relación con el espacio de producción (taller, sala, espacio público)</b> | <p>La muestra está especialmente dedicada a Luis y Mariana, mis bisabuelos; a Juan y Antonia, mis abuelos y a Hipólito Juan y Antonia, mis padres. A ese pasado que hizo posible este presente.</p>   |

Modelo de ficha- ver Anexo

### 4. Categorías de análisis (taxonomía)

Se propone un marco para analizar la obra en diversas dimensiones, sin limitar la interpretación.

- Materialidad: orgánico / inorgánico / efímero / duradero / reciclado / tecnológico / otro.
- Temporalidad: efímero / permanente / entropía / archivo / reactivación.
- Espacio: site-specific / trasladable / íntimo / monumental / público / privado.
- Técnica: escultura / danza / teatro / instalación / híbrido / dibujo / libro artista / mixta.
- Cuerpo: presencia / ausencia / cuerpo propio / cuerpos otros / colectivo.
- Semántica: símbolos / narrativas / metáforas / mitologías.
- Relación con el espectador: contemplación / participación / interacción / co-creación.
- Contenido en diálogo / contexto: Actual/ político/ biográfico/ autobiográfico.
- Condiciones de Producción: Independiente/ autogestiva / estatal/ privada/ beca/ subsidio.

#### 4. Categorías de análisis - Partida. Encarne Lilith

|                                  |               |               |               |                |              |                |               |       |  |
|----------------------------------|---------------|---------------|---------------|----------------|--------------|----------------|---------------|-------|--|
| - Materialidad:                  | orgánico      | inorgánico    | efímero       | duradero       | reciclado    | tecnológico    | otro          |       |  |
| - Temporalidad:                  | efímero       | permanente    | entropico     | archivo        | reactivación |                |               |       |  |
| - Espacio                        | site-specific | trasladable   | íntimo        | monumental     | público      | privado        |               |       |  |
| - Cuerpo                         | presencia     | ausencia      | cuerpo propio | cuerpos otros  | colectivo    | representación |               |       |  |
| - Técnica                        | escultura     | danza         | teatro        | instalación    | híbrido      | dibujo         | libro artista | mixta |  |
| - Semántica                      | símbolos      | narrativas    | metáforas     | mitología      |              |                |               |       |  |
| - Relación con el espectador     | contemplación | participación | interacción   | co-creación    | inmersión    |                |               |       |  |
| -Contenido en diálogo /contexto: | Actual        | político      | biográfico    | autobiográfico |              |                |               |       |  |
| -Condiciones de Producción       | Independiente | autogestiva   | estatal       | privada        | beca         | subsidio       |               |       |  |

Modelo de ficha- ver Anexo

#### 5. Registro sensible

|   |  |
|---|--|
| - Efectos que provoca la obra (en el observador/investigador) | La calma y la serenidad como resultado de percepción visual del equilibrio. La serie despierta una sensación de suspensión, una tensión entre la caída y el sostén. La mirada oscila junto a las figuras, se balancea con ellas, buscando una vertical que nunca llega a fijarse. La obra provoca una alerta corporal, un reconocimiento físico del desequilibrio. En ese vértigo compartido, el espectador no observa desde afuera; participa del temblor que habita la imagen. La plomada —símbolo de medida y estabilidad— actúa como un anclaje precario, un intento de orden frente al movimiento perpetuo. La obra conmueve por su serenidad inestable: la fragilidad como forma de resistencia. |
| -Imágenes o metáforas evocadas                                | La danza en el límite del caos: Las columnas oblicuas parecen cuerpos que ceden, que dudan entre sostener o dejar caer. Las piernas masculinas, firmes pero inclinadas, remiten a un equilibrio en tránsito, a un esfuerzo silencioso por mantenerse en pie. La plomada, suspendida, encarna el deseo de orientación en medio del caos. Evoca el hilo que une el cielo y la tierra, el intento humano de permanecer erguido frente al abismo. Todo el conjunto se percibe como un estudio del temblor, una arquitectura del movimiento.  |
| - Notas subjetivas  | Frente a estas obras, el tiempo se espesa. La quietud no es reposo sino contención de una caída. La mirada aprende a sostenerse, a calibrar su propio eje. Se percibe algo profundamente humano en esa oscilación: la incertidumbre de existir, la búsqueda constante de equilibrio ante fuerzas que empujan y desplazan. La poética de Canavesi aquí parece decirnos que vivir también es un modo de sostener el vértigo, de aprender a medir la distancia entre el cuerpo y la tierra.   |

Modelo de ficha- ver Anexo

#### 5. Registro sensible (observación)

Se centra en la experiencia subjetiva y en los efectos que la obra provoca en quien observa.

- Efectos que provoca la obra (en el observador/investigador).
- Imágenes o metáforas evocadas.
- Notas subjetivas.

| 6. Mapa visual  |   |
|---|---|
| <p><b>- Esquema o diagrama de conexiones entre categorías (materialidad, espacio, tiempo, cuerpo, semántica):</b></p> | <p>En Yocer o Yo-ser, la materialidad se vuelve piel y palabra: el cuerpo es el soporte vivo donde se inscriben las memorias y los silencios que la obra convoca. La materia escénica se construye a partir de lo mínimo —la respiración, el contacto con el suelo, los objetos que evocan biografías—, y su densidad simbólica emerge del modo en que esa materia se transforma en relato. El espacio no se plantea como un contenedor, sino como una extensión del cuerpo que se repliega o se expande según los impulsos de la danza. Es un territorio de resonancias afectivas, donde lo íntimo se hace visible sin perder su espesor poético. El tiempo se pliega entre presente y memoria. La acción escénica convive con la evocación, como si los gestos nacieran de un pasado que todavía vibra. No hay linealidad, sino una coexistencia de tiempos: el del cuerpo que recuerda, el del cuerpo que crea, el del cuerpo que descansa. El cuerpo es archivo, testimonio y campo de experimentación. En su quietud o en su desplazamiento, se vuelve signo de una existencia que busca decirse sin fijarse, encarnando la tensión entre yocer (reposar, morir, entregarse) y yo ser (existir, afirmarse, devenir). En la semántica de la obra, el lenguaje aparece como una deriva entre lo dicho y lo indecible. Las palabras no ilustran la danza, sino que la acompañan, la interrumpen o la prolongan. Así, la obra propone una semántica del tránsito: una coreografía de sentido entre lo corporal y lo verbal, entre el decir y el estar.</p> <p>[MATERIALIDAD] — [CUERPO] — [TIEMPO] — [ESPACIO] — [SEMÁNTICA]</p> <p>pedra, polvo, peso, pausa, lecho, tránsito,<br/>tela, tierra, respiración, duración, territorio, entrega,<br/>restos, gravedad, cadencia, superficie, devenir.</p> |
| <p><b>- Palabras clave:</b></p>   | <p>Cuerpo-memoria - Autoficción - Presencia / ausencia- Silencio-Poética del reposo -Temporalidad <u>expandida</u> - Fragmento -Archivo corporal -Intimidad compartida - Umbral entre palabra y movimiento - danza - música - teatro - danza <u>contemporánea</u> - performance - biografico</p>  |
| Modelo de ficha- ver Anexo  |   |

## 6. Mapa visual

Permite representar gráficamente las conexiones entre categorías, facilitando la observación de relaciones y patrones.

- Esquema o diagrama de conexiones entre categorías (materialidad, espacio, tiempo, cuerpo, semántica).
- Palabras clave.

## 7. Síntesis / interpretación

Esta sección integra los registros anteriores en una lectura más completa y reflexiva de la obra.

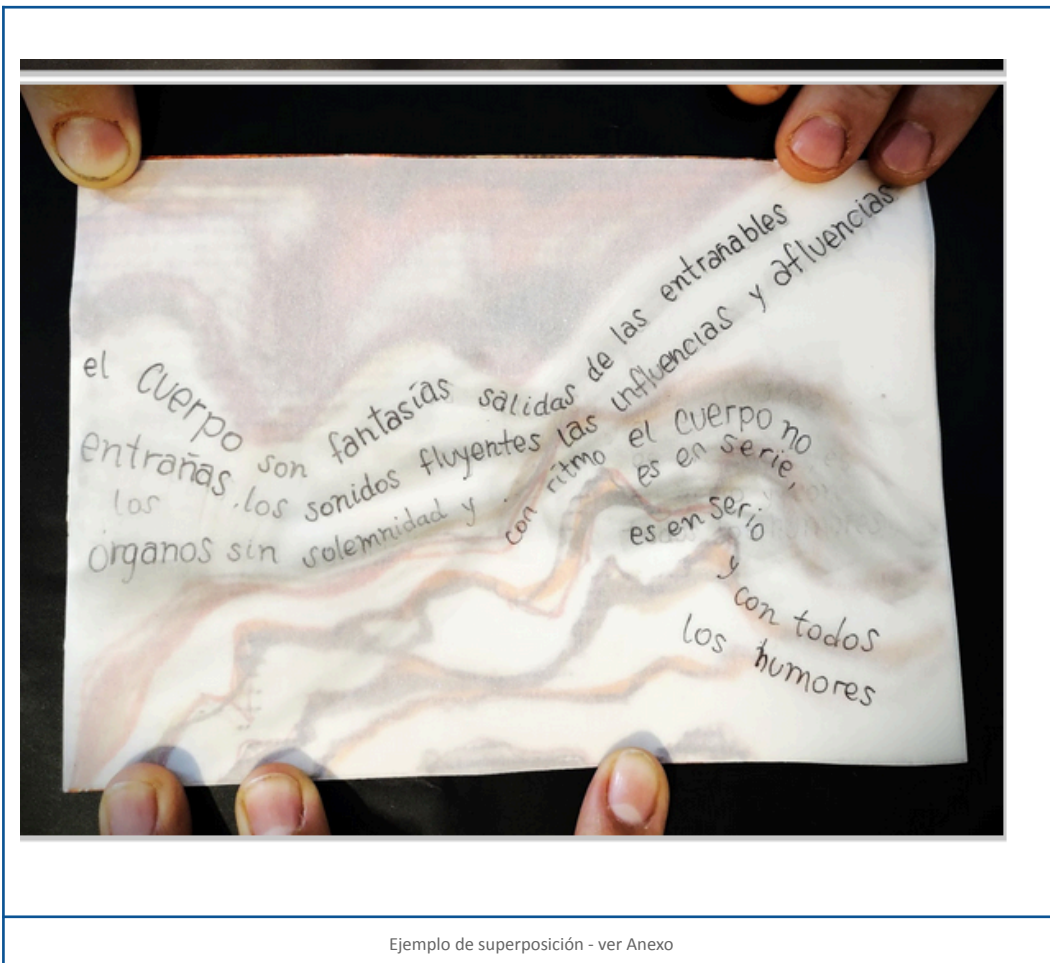
- Descripción.
- Posicionamiento en el campo artístico.
- Preguntas que la obra abre.

| 7. Síntesis / interpretación                          |   |
|---|---|
| <p><b>- Descripción</b></p>                           | <p>En Memorias de un cuerpo, la materia se vuelve confesión. Los moldes, fragmentos y cavidades que conforman las tres instalaciones actúan como vestigios de una memoria corporal que se resiste a desaparecer. El cuerpo aparece escindido, pero no como pérdida, sino como posibilidad de recomposición. Canavesi hace del vacío un espacio fértil donde las ausencias dialogan con lo que persiste, donde la huella se transforma en una forma de presencia.</p>  |
| <p><b>- Posicionamiento en el campo artístico</b></p> | <p>La obra se sitúa en el cruce entre la instalación escultórica y la práctica performativa de la memoria. Su abordaje del cuerpo como territorio fragmentado y simbólico la aproxima a ciertas poéticas contemporáneas de la post-escultura, donde el gesto de ensamblar adquiere una dimensión afectiva y política. Canavesi propone un trabajo que no busca representar el cuerpo, sino rearmar desde los desechos, inscribiendo su práctica en una línea de artistas que conciben la materia como extensión del cuerpo y del tiempo vivido.</p> |
| <p><b>- Preguntas que la obra abre</b></p>            | <p>Al ver la soledad del cuerpo de otro crudamente desmembrado, vacío e incompleto, ¿podemos conectar el propio cuerpo y encontrarnos con nuestras heridas, con el deseo del otro, con esa pulsión vital que nos mantiene ensamblando fragmentos?</p>   |
| Modelo de ficha- ver Anexo                            |   |

## Diagrama de conexiones - Red visual

El diagrama de conexiones surge de la superposición de fichas, generando una visualización sensible de la información recabada. Cada ficha se entiende como un dato en bruto —visual, gráfico, simbólico— que, al combinarse, construye una cartografía emergente.

- Superposición: cada ficha translúcida funciona como una capa.
- Cartografía emergente: la acumulación de capas revela un mapa en hojas translúcidas.



Ejemplo de superposición - ver Anexo

Funcionamiento:

Cada ficha representa una obra, observada a través de diferentes categorías. Cada artista se constituye entonces como un conjunto de fichas mínimas. Al apilar fichas:

- Se construye un mapa que revela relaciones, tensiones y recorridos.
- La cartografía no es sólo técnica; es un mapa sensible que surge de la interacción entre registros.

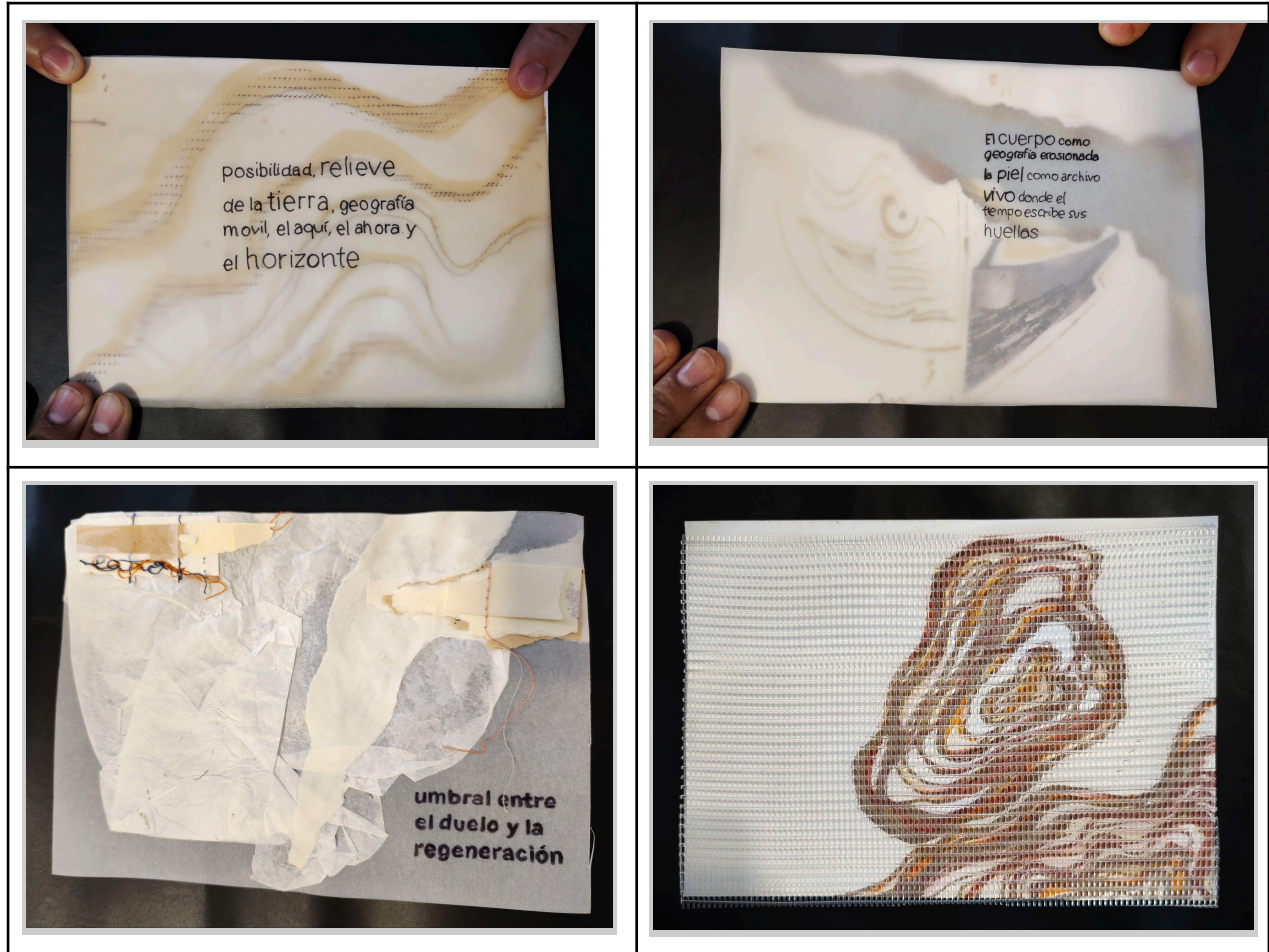


### Posibilidades de uso - Cartografía emergente

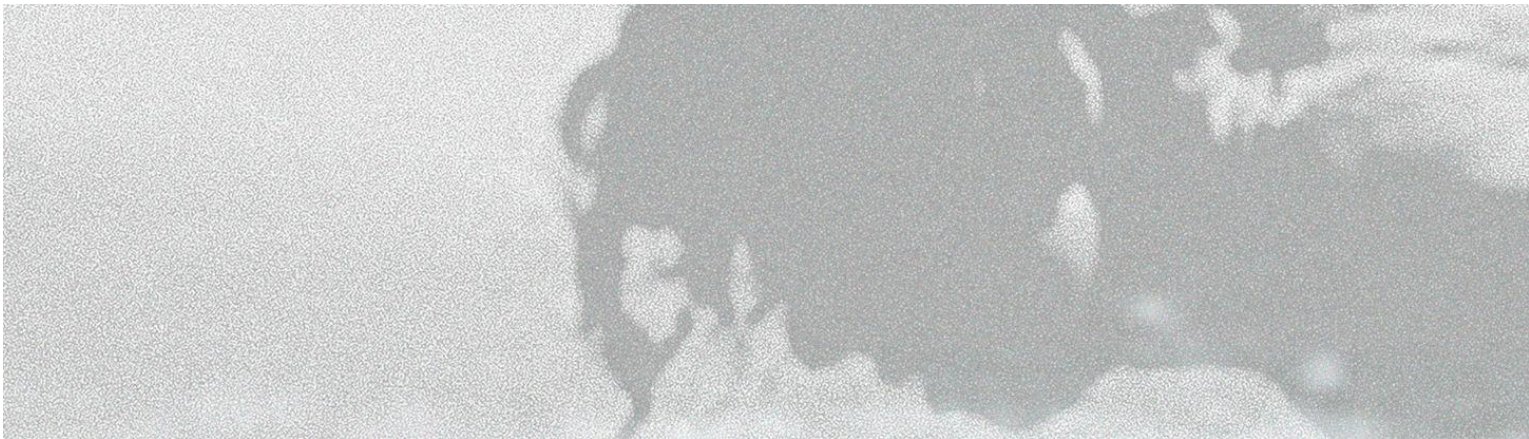
El sistema permite distintos niveles de análisis según la disposición de las fichas:

- Por obra: visualiza las múltiples dimensiones de una pieza.
- Por categoría: permite contrastar lenguajes, temporalidades y espacialidades de un artista.
- Por artista: genera un mapa completo de su producción.
- Entre artistas: revela cruces, resonancias y diferencias en la cartografía comparativa.

De este modo, la cartografía emergente permite visualizar las conexiones entre vida, obra, técnica y contexto, consolidando la investigación como un proceso sensible, reflexivo y abierto a la interpretación.



Ejemplos cruce entre categorías - Ver Anexo



## Capítulo IV - “Cartografías de lo Vital”

“... posibilidad, relieve de la tierra, geografía móvil, el aquí, el ahora y el horizonte. ”

Ariana Andreoli



## Cartografías de lo vital: El caso de Juan Canavesi

“La figura humana aquí es cuerpo. El ensamble, fragmentos. Esta incompletitud de los cuerpos que nos muestra se convierte en metáfora para decirnos algo acerca de lo humano.”

Clementina Zablosky

Juan Canavesi es artista, escultor, dibujante y grabador. Su obra integra numerosas colecciones públicas y privadas en Argentina, EEUU, Cuba y Alemania. La instalación y la ambientación son formatos que utiliza el artista para el desarrollo de numerosos proyectos. Su vasta producción artística se distingue por la exploración de la figura humana fragmentada y el ensamble de materiales diversos como arcilla, resina, metal, madera y semillas (Zablosky, 2023). Su obra, que transita de la escultura al libro de artista, pasando por el dibujo y el grabado, refleja un interés constante por el trabajo artístico como proceso transformador, entendiendo la creación no sólo como producción estética, sino como un ejercicio de reconstrucción de memoria y de identidad.

### Juan Canavesi: materia, cuerpo y memoria

En la obra de Juan Canavesi vida, cuerpo y materialidad se entrelazan generando una cartografía viva donde cada obra funciona como nodo biográfico: un conjunto de experiencias, búsquedas y memoria.

Trabajar la materia equivale, en su caso, a trabajar sobre sí, su poética se construye en la frontera entre el hacer técnico y la indagación existencial.

En su trayectoria puede verse un desplazamiento progresivo: del cuerpo fragmentario al paisaje orgánico; de la tensión escultórica al orden silencioso de las cosas. En ese devenir se manifiesta una cartografía del artista, donde los materiales funcionan como coordenadas vitales y los gestos de creación como trazos de memoria.

Si bien esta investigación se enmarca en los años de producción del 2018 al 2024, es necesario hacer referencia a la obra “Memoria de un cuerpo” (2013), porque su análisis nos permite ver el recorrido realizado por Juan y nos ayuda a comprender su hacer y devenir artístico.

Hasta el 2013, la figura humana y el ensamble se destacan como constantes de su concepción y hacer artísticos. Lejos de la armonía y estabilidad que presupone una figura clásica, un cuerpo hecho de piezas nos sitúa ante la diversidad, el conflicto, la tensión y el cambio, es decir, la

vida humana. Revelan la condición vulnerable y discontinua de la existencia. El propio artista afirma, años anteriores:

“Busco la incompletitud del cuerpo, el desgarró y el dolor de la carne... Busco un cuerpo dolorido y lacerado que lucha por vivir” (Canavesi, 1995, párr. 1).

La serie “*Seminalis. El orden silencioso de las cosas*” (2018) marca un desplazamiento de lo corporal hacia lo elemental. Lista (2018) señala que “la mirada del artista se desplazó desde la corporeidad externa hacia lo interno, hacia lo entrañable” (párr. 1). Las semillas, cápsulas y materiales orgánicos se vuelven metáforas de creación y preservación de la vida. La trilogía agua–tierra–viento estructura el proceso: “La tierra y el agua permitirán la gestación... El viento operará en la diseminación de la semilla que hará posible recomenzar el ciclo” (Lista, 2018, párr. 5). El artista asume el rol de mediador alquímico: oxida, rompe, seca, imprime. Su hacer manual, austero y atento, se contrapone a la sobre tecnificación contemporánea. En esta etapa, la materia adquiere un carácter casi ritual. La obra invita a contemplar el orden secreto de las cosas, ese equilibrio invisible entre lo que nace y lo que perece. Su estética austera y arcaica, en palabras de Lista, “no eleva la mirada hacia lo alto, sino hacia lo próximo y lo interior” (2018, párr. 10).

Las piezas del ensamble “Volver al origen” (2022) abordan la naturaleza e inauguran una nueva etapa en las búsquedas del artista. Como señala Clementina Zablosky (2023), “la figura humana aquí es cuerpo. El ensamble, fragmentos. Esta incompletitud de los cuerpos que nos muestra se convierte en metáfora para decirnos algo acerca de lo humano” (párr. 2).

En la práctica de Canavesi, la fragmentación no destruye sino que revela la potencia de lo inacabado, una constante del proceso vital y creativo.

### Entre el vértigo y el origen

En la serie *Estudios sobre el Vértigo* (2018–2022), el artista indaga la noción de equilibrio como una forma de resistencia. La presencia de la plomada —objeto simple y ancestral— funciona como símbolo de verticalidad, pero también de fragilidad. Como escribe Carlos Lista (2022):

“Diseñada para evitar el colapso, la plomada señala la verticalidad, tensando el cordel flexible que sostiene su peso. En su armoniosa fragilidad, abre la esperanza y nos advierte que el equilibrio —siempre en riesgo— es, sin embargo, posible” (párr. 7).

El vértigo se vuelve entonces metáfora del presente, de una contemporaneidad marcada por la inestabilidad. Frente a ella, Canavesi responde con una poética que no niega la precariedad, sino que la transforma en principio de creación. Su arte se sitúa en esa fina línea

entre el colapso y la permanencia, como si el gesto escultórico fuera un modo de afirmarse frente a la incertidumbre.

En *Volver al origen* (2023), Canavesi expande su investigación hacia la materia viva. La obra se compone de arcilla, fibrocemento blanco, madera de eucalipto, semillas de trigo, almendras y tierra. En ella, la naturaleza se vuelve cuerpo, y el cuerpo, paisaje.

“Volver al origen implica conectarme con mi esencia y con la muerte, única certeza que tenemos desde que nacemos... Mudar de visión y de prácticas me permite replantarme para renacer” (Canavesi, 2023, párr. 3).

Aquí, la poética del fragmento se transforma en una poética de la regeneración. El cuerpo deja paso al ciclo natural: nacer, crecer, morir, volver a la tierra. El retorno al origen también es biográfico. En el texto “*Volver a las Raíces / Ritorno alle Origini*”, Canavesi revisa la historia de su familia inmigrante en Colonia Caroya, Córdoba: “Armar un rompecabezas, historias que trato de reconstruir, fragmentos de recuerdos” (Canavesi, 2022, párr. 4). La memoria personal se entrelaza con la memoria colectiva; el artista se reencuentra con su genealogía y la inscribe en el territorio. La plomada —presente nuevamente— se convierte en símbolo de herencia, continuidad y arraigo.

### Juan Canavesi: entre la semilla y el vértigo

En la obra de Juan Canavesi el cuerpo, la materia y la forma se encuentran en un estado de constante transformación. Entre *Seminalis* y *Estudios sobre el vértigo* se despliega una tensión que atraviesa toda su poética: la del equilibrio inestable que sostiene la vida. En *Seminalis*, el artista busca en los elementos naturales (la semilla, la raíz, la tierra, el agua) una vía hacia lo primordial. La obra se concibe como una meditación sobre el origen, una arqueología íntima del mundo. Los materiales: papeles hechos a mano, óxidos, pigmentos, fibras vegetales, se transforman en superficie viva, registro de una alquimia silenciosa que ocurre entre el gesto y la materia. La contemplación no apunta a lo trascendente, sino a lo inmediato: a ese orden silencioso de las cosas donde la espiritualidad se confunde con lo terrenal.

En *Estudios sobre el vértigo*, en cambio, el punto de partida es la inestabilidad. Las columnas griegas (símbolos de armonía y proporción) se inclinan, amenazando con caer, y el cuerpo humano se descompone en fragmentos que vacilan. Si *Seminalis* habla del origen y la gestación, *Vértigo* aborda el instante posterior: el temblor que sobreviene cuando el equilibrio se quiebra. Ambas series, sin embargo, comparten una misma raíz: la de un artista que concibe la creación como un acto de escucha material, donde el gesto técnico se vuelve traducción de una experiencia interior.

En ese tránsito entre lo seminal y lo vertiginoso, Canavesi construye una poética del devenir. Su trabajo rehúye la espectacularidad contemporánea para afirmarse en una materialidad austera y orgánica, donde cada elemento: la fibra, el óxido, la línea, la inclinación, guarda memoria del tiempo y del cuerpo que lo produjo. La obra se convierte así en un campo de resonancia entre lo humano y lo natural, entre el equilibrio buscado y la inevitable caída.

Hay en su práctica una ética de la fragilidad: un reconocimiento de que toda forma, incluso la más sólida, está hecha de tránsito. *Seminalis* mira hacia el origen; *Estudios sobre el vértigo*, hacia el abismo. En el entre, el artista nos invita a habitar la incertidumbre como una forma de conocimiento. Su obra pregunta por aquello que nos sostiene cuando todo tiembla, y por el misterio vital que, aun en la caída, sigue generando vida.

La trayectoria de Juan Canavesi se configura como un mapa de su devenir artístico. Desde la fragmentación corporal hasta la semilla, cada etapa representa un modo distinto de habitar el mundo y de narrarse. Como señala Rimer Cardillo (2005), “Juan disfruta, exorciza y sufre creando páginas de un gran libro, con un contenido personal e intimista” (párr. 1).

### Cartografía de la materia viva

La obra de Juan Canavesi puede leerse como una cartografía del cuerpo y de la tierra, donde cada pieza es un territorio de tránsito entre la forma y la disolución. Desde *Memoria de un cuerpo* hasta *Volver al origen*, su práctica configura un viaje de ida y vuelta: del cuerpo al paisaje, de la herida al ciclo vital, del fragmento a la semilla. En esa deriva, el artista construye una poética del devenir, donde la materia no es solo soporte sino memoria viva, huella de un gesto que insiste en existir.

En *Memoria de un cuerpo* (2013), la figura humana aparece desgarrada, compuesta de fragmentos que insisten en recomponerse. “Busco la incompletitud del cuerpo, el desgarramiento y el dolor de la carne... Busco un cuerpo dolorido y lacerado que lucha por vivir” (Canavesi, 1995). La escultura se vuelve exorcismo y plegaria: el cuerpo, aún roto, persiste. Hay en estas piezas una vitalidad que surge precisamente de la fractura, una resistencia que nace del reconocimiento de la propia vulnerabilidad. La materia es carne, pero también memoria; cada superficie lleva inscrita la historia del contacto entre el artista y su material.

Con *Seminalis El orden silencioso de las cosas* (2018), Canavesi se desplaza del cuerpo a la semilla, de la herida a la gestación. La materia se vuelve orgánica, elemental. Las fibras vegetales, los pigmentos y los óxidos ya no buscan representar, sino propiciar un estado de contemplación. “La tierra y el agua permitirán la gestación... El viento operará en la diseminación de la semilla que hará posible recomenzar el ciclo” (Lista, 2018). El artista deja de mirar la figura humana y se dirige hacia lo que la

sostiene: la naturaleza como matriz de toda forma. En esta etapa, el trabajo manual adquiere un carácter ritual, una forma de escucha hacia el mundo. La obra respira, se oxida, se transforma; su tiempo es el de la germinación.

En Estudios sobre el vértigo (2018–2022), esa calma se quiebra. El vértigo aparece como contrapunto de lo seminal: es el temblor del equilibrio, la conciencia del riesgo. Las columnas inclinadas, los fragmentos suspendidos, las plomadas tensadas: todo alude a un punto crítico donde la estabilidad está en duda. “Diseñada para evitar el colapso, la plomada señala la verticalidad... abre la esperanza y nos advierte que el equilibrio —siempre en riesgo— es, sin embargo, posible” (Lista, 2022). Canavesi transforma el miedo a la caída en imagen de resistencia. La materia se tensa, pero no cede. En ese gesto se inscribe una ética: reconocer la fragilidad como espacio de posibilidad.

Finalmente, Volver al origen (2023) cierra —o más bien reabre— el ciclo. Arcilla, madera, semillas y tierra componen una obra que ya no busca sostenerse, sino integrarse al entorno. “Volver al origen implica conectarme con mi esencia y con la muerte... Mudar de visión y de prácticas me permite replantarme para renacer” (Canavesi, 2023). La naturaleza vuelve a ser el cuerpo, y el cuerpo vuelve a la tierra. Lo humano se disuelve en lo natural, pero no desaparece: germina. En este retorno, Canavesi encuentra también su propia genealogía. En Ritorno alle origini, escribe: “Armar un rompecabezas, historias que trato de reconstruir, fragmentos de recuerdos” (Canavesi, 2022). La memoria individual se enlaza con la memoria de la especie; el artista reconoce en la materia su propia raíz.

El recorrido de Canavesi traza así un arco vital: del cuerpo dolido al cuerpo germinal, del fragmento a la tierra, del vértigo al equilibrio. En ese movimiento, su obra rehúye la espectacularidad para afirmarse en lo mínimo, en lo austero, en lo que se descompone y renace. Cada material elegido —la arcilla, la fibra, el óxido, la semilla— guarda la doble condición de fragilidad y permanencia. Cada gesto técnico es una forma de pensamiento encarnado.

La poética de Canavesi podría pensarse como una arqueología del presente: una exploración de lo humano a través de los restos, los residuos, los ciclos naturales. En su práctica, el arte no busca representar el mundo, sino reanudar con él un vínculo perdido. Su obra nos invita a mirar de otro modo: hacia lo próximo, lo silencioso, lo que tiembla pero persiste. En ese punto, entre la caída y el renacer, el artista encuentra su lenguaje. Podemos ver cómo vida y obra se entrelazan, cada obra es una página y cada gesto, una palabra. Su cartografía vital se inscribe en una red de resonancias entre materia, cuerpo y memoria. El trabajo de Canavesi puede interpretarse como un estudio del equilibrio frágil entre el pasado y el presente, la memoria y la acción, la tierra y la creación, donde cada pieza funciona como un registro de la historia personal y colectiva, así como una metáfora de la capacidad humana de sostener, recomenzar y transformar.

## Cartografías de lo vital: El caso de Ariana Andreoli

### El cuerpo como fractal de sentido

“El cuerpo son las fantasías salidas de las entrañables entrañas, los sonidos fluyentes, las influencias y afluencias, los órganos sin solemnidad y con ritmo. El cuerpo no es en serie, es en serio y con todos sus humores.”

— Ariana Andreoli

Ariana Andreoli es bailarina, actriz-clown, coreógrafa, directora y educadora, cultiva una mirada patafísica sobre la práctica artística: una búsqueda que abraza lo absurdo, lo inexacto y lo poético como condiciones de verdad. En su libro *Prácticas fractales*, sistematiza procesos de aprendizaje y creación en danza, promoviendo una “pedagogía del caos” que reconoce la potencia de lo inestable. Su obra y su docencia se traman desde una constelación de experiencias corporales —bioenergética, eutonía, yoga, tantra, contacto improvisación— que expanden los límites de lo que entendemos por danza contemporánea. Su práctica no solo enseña, sino que también habita, resonando con la memoria corporal y la experiencia sensible de quienes participan en ella.

Su recorrido, que atraviesa más de dos décadas de investigación escénica, se sostiene en una relación íntima entre cuerpo, entorno y comunidad. En proyectos como *Lilith*, *danzas y feminismos* o *Tribu Chapanay*, el cuerpo se vuelve territorio de memoria y resistencia, enlazando perspectivas feministas, ecológicas y decoloniales. Allí la escena se vuelve espacio ritual y pedagógico donde la danza invoca lo colectivo y lo ancestral para pensar el presente.

Entre la academia y el circuito independiente, Andreoli sostiene un gesto constante de entrecruce: investiga, enseña, dirige y se deja afectar. Su práctica docente en la Universidad Provincial de Córdoba —donde coordina *La Indómita Danza Orquesta*— convive con su impulso creador en contextos alternativos, talleres y retiros de danza en la naturaleza. Esa convivencia de lo institucional y lo salvaje, de lo estructurado y lo espontáneo, constituye quizás el pulso esencial de su obra.

Su danza no busca representar, sino habitar el devenir. Como si cada movimiento pudiera devenir fractal: un gesto mínimo que se expande, que vibra en la memoria de otros cuerpos y en la trama de la vida misma.

Si bien esta investigación se enmarca en los años de producción del 2018 al 2024, es necesario hacer referencia a la obra “*Partida. Encarne Lilith*” (2013), porque tal como en el caso de Juan su análisis es esencial para comprender el recorrido realizado y nos sitúa para comprender su hacer y devenir artístico.

## Lilith y la fundación del cuerpo insumiso

En su obra *Partida. Encarne Lilith*, ejerciendo rol de creadora, directora y bailarina: una mujer que escapa de un mandato, es castigada por tomar sus propias decisiones a parir hijos monstruosos, se va construyendo su humanidad, hasta llegar a la palabra, que se transforma en discurso de denuncia y lucha. “Una danza de tensiones del ser mujer. Un cuerpo que es muchos cuerpos, muchas capas de mujer entre muertes y vidas; abortar y nacer; y la primera de todas, Lilith, que en este cuerpo también habita. Cuerpo que se va. (Dice el mito que hubo dos creaciones sucesivas de la mujer, la primera igualitaria, que dio carne a Lilith quien no quiso asumir mandatos, el primer útero que quisieron borrar de la historia) Encarne Lilith. Tantos orgasmos. Un desvío poético.” (sinopsis de la obra.

La obra atraviesa como un conjuro. No busca la belleza: la destierra. En su lugar, instala una verdad corporal, incómoda y necesaria. Cada gesto parece tallado en resistencia, cada respiración es política. Al final, queda la sensación de haber asistido a una restitución: la de una mujer que vuelve a inventarse, y con ella, el mundo.

*Partida. Encarne Lilith* se despliega como una alegoría del cuerpo insumiso. La obra invoca a Lilith, la primera mujer, como figura del exilio y de la emancipación. Desde una fisicidad contenida y una gestualidad ritual, Andreoli revisita el mito para exponer su potencia política: el cuerpo como territorio que se rebela a los mandatos de la creación patriarcal. La escena oscila entre la caída y el vuelo, entre el dolor y la palabra que emerge como posibilidad de reparación.

La pieza se inscribe en una zona liminal entre la danza teatro y la performance política. Andreoli afirma una poética feminista del cuerpo, donde el movimiento no ilustra una historia sino que encarna un pensamiento. Su trabajo se distancia de la representación tradicional para construir un lenguaje propio: físico, simbólico y discursivo. La colaboración con Taanteatro Brasil potencia esta búsqueda al situar la práctica en un cruce intercultural de técnicas y resistencias.

En la obra de Ariana Andreoli, el cuerpo es pensamiento antes que representación. Cada una de sus piezas parece surgir del pulso de una respiración que piensa, un temblor que organiza el mundo a su manera. Su práctica se despliega como una cartografía del caos, donde el gesto no traduce una idea, sino que la genera; donde el sentido no se impone, sino que emerge como vibración. Desde esta “pedagogía del caos” —como la nombra en *Prácticas fractales*—, la danza deviene una forma de conocimiento encarnado, una investigación que sucede entre el hueso y la palabra, entre la piel y la memoria.

## Hueso y palabra: la danza como articulación

“Uso palabras y sonorización, deformando y armando el sentido. La palabra ‘yacer’ tiene que ver con un recuerdo personal: mi abuela, cuando ya estaba muy enferma, me dijo que la cuota del terrenito del cementerio estaba al día. Un terrenito para yacer, pensé. En la obra uso el hueso como motor poético y de movimiento. Trato de entender las palabras como huesos. Un juego de articulaciones y desarticulaciones.”

“Huesos, calcio... Calcio el gran constructor del mundo. En los huesos la vida y la muerte al mismo tiempo. Repetimos en lo singular millones de años de vida. Verán huesos y un vestuario anticuado con puntillas de la abuela; sonidos ejecutados por Pablo Bhem en su bunker sonoro.” En *Yacer o Ya-ser*, la materialidad se vuelve piel y palabra: respiración, suelo, objetos biográficos. Lo mínimo sostiene lo simbólico. El espacio se expande como extensión del cuerpo; el tiempo se pliega entre memoria y presente, gesto y evocación. No hay linealidad: hay coexistencia. El cuerpo es archivo y campo de experimentación. *Yacer* (reposar, morir, entregarse) y *ya ser* (existir, afirmarse, devenir) se tensan sin resolverse. La palabra deriva, acompaña y quiebra. El lenguaje no ilustra: articula.

## La conferencia como territorio sensible

Andreoli comparte la cocina de una danza: tejidos conectivos, asociaciones libres, resonancias, inspiraciones, interrupciones y caídas súbitas. Las tensiones entre estructura y poética se vuelven materia de la escena. La experiencia es visceral: cuerpos suspendidos, pieles translúcidas, vibración muda en el aire. La instalación no busca conmover desde el dramatismo, sino abrir una zona de reconocimiento. Un espejo quebrado donde cada fragmento devuelve un modo diferente del ser.

El cuerpo aparece como envase y rompecabezas, geografía erosionada y archivo vivo. Los moldes vacíos funcionan como conchas abandonadas; las láminas de cera suspendidas, pieles flotantes, parecen respirar. El rompecabezas no busca completarse: se mantiene latente.

La danza de huesos y flores, los desplazamientos mínimos, el vaivén entre tiempo vivido y tiempo creado componen una coreografía de memoria. El cuerpo como cuaderno de apuntes: cada gesto deja una huella que enseña y se borra. El espacio se vuelve extensión del cuerpo; el tiempo, materia danzante.

El sentido emerge del diálogo entre gesto y palabra, humor y fragilidad, historia personal y resonancia colectiva. La pieza se despliega como conversación entre tiempos y cuerpos. El zumbido del mosquito insiste: persistencia, voz mínima, rastro.

## Cruce de cartografías

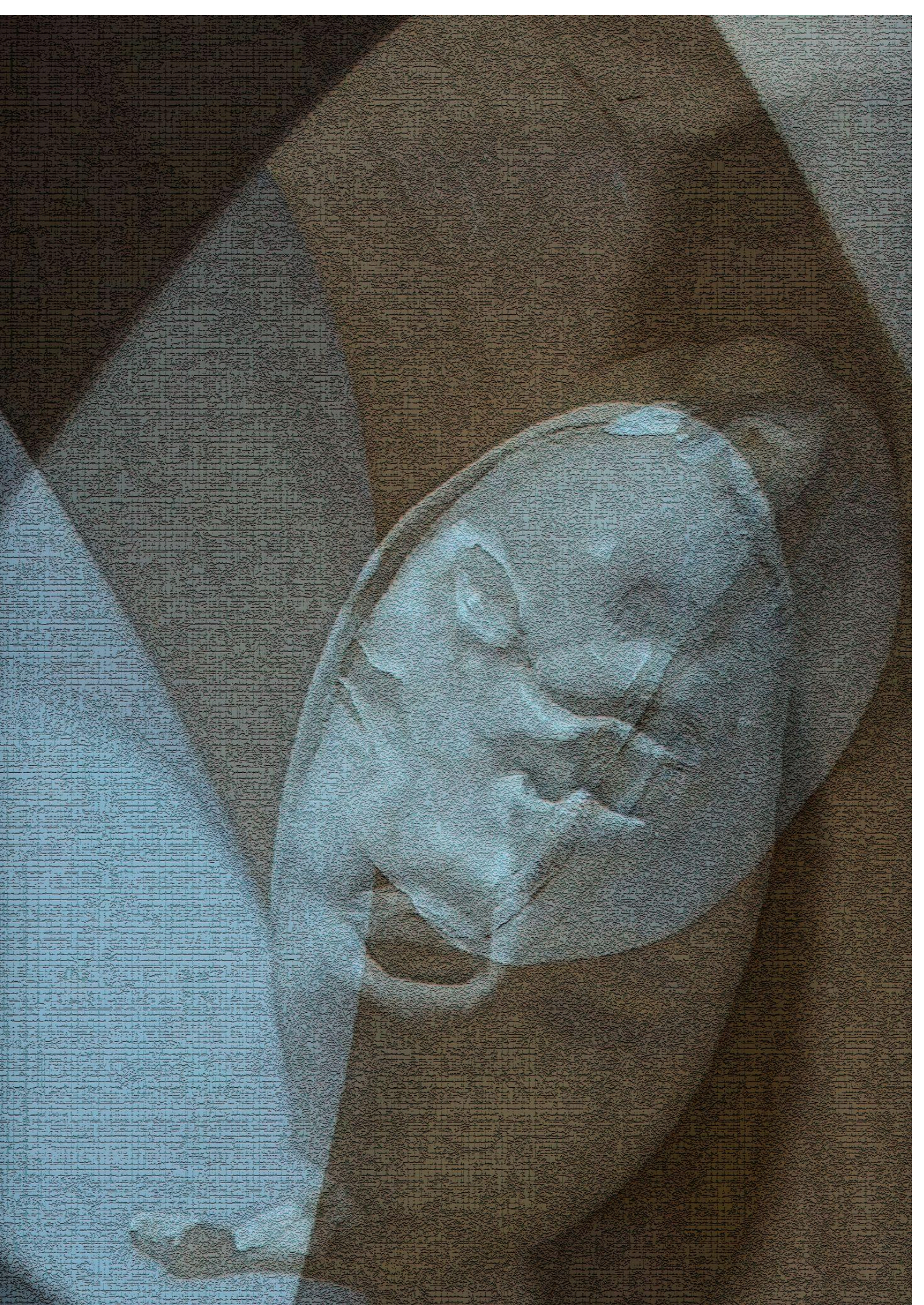
Habitar la obra de Juan y Ariana es recorrer mapas distintos que laten en sintonía: uno es la materia que se pliega y se transforma bajo la fuerza de la imaginación; el otro, el cuerpo que se arquea, vibra y se despliega como fractal de sentido. Ambos muestran que el arte no solo representa el mundo, sino que lo construye, lo interroga y lo expande desde cada gesto, cada línea, cada respiración.

En Juan, la escultura y la intervención del espacio son exploraciones de lo íntimo y lo colectivo: objetos, materiales, fragmentos del entorno que devienen revelaciones de un paisaje interior. En Ariana, el cuerpo y la palabra se enlazan, se contaminan y se atraviesan, creando un laboratorio donde cada temblor, cada pausa y cada sonido devienen conocimiento. En ambos casos, la práctica no se limita a la obra terminada: es la vida misma la que se experimenta, la que se modela y se siente.

Este cruce de cartografías nos recuerda que la creación artística es un acto de existencia: cada movimiento, cada gesto sobre el lienzo o sobre la escena, cada respiración que acompaña un sonido o un trazo, es también un descubrimiento de sí mismo. La obra se vuelve espejo y territorio, registro y laboratorio, donde el artista se encuentra y se transforma. La chispa que encendieron estas prácticas no reside en la técnica ni en la forma, sino en la manera en que la vida y el arte se atraviesan mutuamente, iluminando espacios de sensibilidad, de memoria y de posibilidad.

Lo que Juan y Ariana nos muestran es que el acto de crear es también el acto de vivir con conciencia del cuerpo, del entorno y de la emoción. La obra no solo documenta o transmite, sino que genera mundos internos, traza conexiones invisibles y permite sentir el pulso que subyace a todo gesto creativo: el pulso de existir, de estar en escena, de dar forma a la materia, de nombrar lo que somos mientras lo descubrimos.

Así, cruzar estas cartografías no es un punto final, sino un umbral: un espacio donde lo táctil y lo corporal, lo ancestral y lo contemporáneo, lo íntimo y lo colectivo, dialogan y reverberan. Donde el arte no se cierra en sí mismo, sino que sigue expandiéndose en la vida que lo habita, en la memoria que lo sostiene y en la sensibilidad que lo reconoce. Cada obra, cada cuerpo, cada materia, se convierte en un territorio para explorar, para sentir, para conocerse, para vivir plenamente la experiencia de ser artista



## Capítulo V - “Volver al origen, primeros mapas”

“Las fronteras se desvanecen y resurge la añoranza de los viejos límites que contenían la vida de la humanidad en territorios familiares”

Juan Canavesi



## Reflexiones finales

Este trabajo es, ante todo, una experiencia de encuentro y homenaje. Con una intención investigativa, nos propusimos analizar la obra de personas que han atravesado nuestra formación y, por ende, una parte importante de nuestra vida. En el intento de construir este dispositivo que nos acerca a la obra y la vida de los artistas elegidos, comprendimos que toda investigación en arte es, antes que nada, un gesto afectivo, porque involucra de lleno nuestra sensibilidad.

Lo que comenzó como un intento de comprender las estrategias de producción y los procesos creativos de Ariana y Juan se transformó, con el tiempo, en una práctica de resonancia: pusimos el foco en lo que la obra nos produce, en un modo de sentir, pensar y registrar desde el afecto. Estas cartografías que elaboramos no se limitan a graficar procesos; activan lecturas posibles, las expanden, las resignifican y, en parte, también nos transforman la mirada.

El dispositivo de cartografía sensible que diseñamos surgió de la necesidad de crear un método que no inmovilice, sino que permita la reorganización y la actualización. No se trata de un esquema cerrado, sino de una propuesta-herramienta que se adapte a las necesidades de cada investigador que desee abordar la obra/vida de un artista y su contexto. Destacamos esta característica maleable del dispositivo, ya que nos permitió acercarnos a la práctica singular y prolífica de Canavesi y Andreoli sin perder la perspectiva comparativa. Nos enseñó, además, que es posible generar una forma de conocimiento que también sea un territorio afectivo.

Esto nos llevó a comprender que conocer no implica distanciarse, sino, por el contrario, implicarse: comprender un proceso creativo exige dejarse atravesar por completo por su vitalidad, su ritmo, su intensidad y su respiración. Por ello, quisimos que las cartografías y sus fichas se volvieran una práctica artística y estética también: un modo de pensar haciendo y de hacer pensando.

Al igual que Juan y Ariana, aprendimos que crear es también investigar; que el cuerpo y la materia son formas de pensamiento, y que el conocimiento que ellos —y nosotros con este trabajo— pretenden generar puede producirse desde la sensibilidad. Esta idea nos acompañó como una guía durante todo el proceso: cada ficha, cada entrevista, cada observación fue una manera de ensayar una forma de escritura que no separa el análisis de la emoción ni la reflexión de la experiencia.

Fruto de este trabajo podemos sostener que, en la obra de Juan Canavesi, encontramos la potencia de la materia como vehículo de memoria. Su trabajo nos recordó que el acto de moldear, ensamblar o sembrar puede ser un gesto ritual, un modo de reconectar con la tierra y con los orígenes. En su hacer paciente se percibe una ética del trabajo artesanal que se opone al vértigo contemporáneo: un tiempo expandido en el que cada fragmento, textura y forma parecen guardar una historia. Su obra nos habla del equilibrio entre fragilidad y permanencia, entre la vida y su inevitable transformación.

Por su parte, en la obra de Ariana Andreoli hallamos la dimensión vital del cuerpo como archivo, y la danza como lenguaje y modo de (re)existencia. En su danza, su pedagogía y su práctica performática nos muestra que el cuerpo no sólo ejecuta y hace, sino que piensa, recuerda y lucha. A través de sus gestos se hace visible la memoria colectiva, la huella de los vínculos y la trama invisible que une lo íntimo con lo político. En su obra, la experiencia se vuelve movimiento y el movimiento, conocimiento.

Canavesi, al igual que Andreoli, construyen desde una poética del proceso: ambas conciben el arte como espacio de transformación, donde lo material actúa como agente de conocimiento. Si en Andreoli el cuerpo aparece como archivo sensible, en Canavesi es la materia la que se vuelve cuerpo, un organismo en perpetua mutación.

El puente que aparece entre la obra material, escultórica y visual de Canavesi y la exploración corporal, performativa y expresiva de Andreoli se sostiene en esa búsqueda compartida por comprender lo humano a través de la transformación. Desde sus primeros ensayos escultóricos, Juan Canavesi ha situado el cuerpo humano fragmentado en el centro de su búsqueda artística. Lejos de la unidad clásica y la armonía perfecta, sus torsos incompletos, piernas que sostienen y brazos ausentes nos confrontan con la tensión, el conflicto y la metamorfosis de lo humano (Zablosky, 2023).

Cada pieza, cada elemento elegido, es testimonio de una decisión consciente: un acto de creación que no solo construye formas, sino que reconfigura el vínculo con la vida y con quienes estuvieron antes que nosotros. La mirada hacia la materia y la memoria en la obra de Juan encuentra un eco en Ariana, cuyo trabajo escénico se centra en el cuerpo en movimiento, los paisajes que evoca, la memoria que se vuelve danza y la construcción de sentido a través del cuerpo. Si Canavesi

ensambla cuerpos y tierras, Andreoli ensambla gestos, movimientos, tiempos y espacios. En ambos casos, el trabajo que realizan no solo produce obra, sino mundos internos y colectivos.

Canavesi moldea y transforma la arcilla en torsos incompletos que dialogan con la historia de sus antepasados y Andreoli configura experiencias escénicas que exploran la relación entre el cuerpo y la memoria individual y colectiva, generando un trabajo escénico y performativo que también es ritual, poderoso y cargado de sentido. Ambos artistas despliegan el trabajo como un puente entre lo material y lo existencial, entre lo visible y lo invisible, entre la acción concreta y la reflexión poética.

El análisis sobre la obra de Canavesi y Andreoli, y la aproximación a sus vidas, nos devuelve que su modo de trabajar es también su modo de existir de manera consciente en este mundo: intervenir en la materia, en el cuerpo, modelar la arcilla, montar una instalación, bailar, ensayar, dirigir. Estas tareas, tan propias de la labor creativa, están sostenidas por deseos y gestos que cobran un sentido vital en sus vidas, y que conllevan la urgencia de hacer algo, de transformarlo y de ponerlo dentro de su práctica artística. Este modo de vivir/hacer se convierte en su discurso poético-político: constituye una toma de posición, un acto de resistencia, creación y conexión. En sus trayectorias, el arte se manifiesta como un espacio de transformación y resistencia, donde lo sensible y lo político se entrelazan y aparecen como un puente entre lo individual y lo colectivo.

De este modo, Cartografía de un artista se consolida como un modo posible de investigar desde las artes, reconociendo el valor de lo situado, lo relacional y lo afectivo. Cada cartografía es una mirada sobre las relaciones que recuperamos y vinculamos, y también sobre los modos en que fuimos habitando esta experiencia. Superponer las capas, las categorías y las fichas no es solamente un procedimiento metodológico: es también una imagen del propio proceso vital de investigación, donde cada transparencia deja ver otra, donde cada marca se enlaza con la siguiente, complejizando el análisis y, por ende, la cartografía, formando una red de correspondencias.

Comprendimos también que toda cartografía es una autobiografía encubierta. En cada observación, análisis o palabra escrita aparecen nuestras propias trayectorias, formaciones y emociones. Al mirar la obra de Juan y de Ariana, nos vimos reflejados: artistas, estudiantes, investigadores, docentes, cuerpos en búsqueda. El mapa que trazamos de ellos nos devuelve inevitablemente nuestra propia imagen, porque investigar en arte es también un acto de autoobservación, una forma de reescribir quiénes somos al mirar a otros.

Por eso, este trabajo no busca clausurar sentidos, sino abrir caminos. Abre hacia otras cartografías posibles, hacia otras vidas y prácticas que también merecen ser miradas desde la sensibilidad y el compromiso. La experiencia nos deja un gran aprendizaje: la investigación artística

no debe pretender solo la acumulación de datos o el análisis de obras, sino estar atravesada por la intensidad de las relaciones que se logran establecer entre quienes investigan y sus investigades.

Por último, y para concluir este trabajo, queremos nombrar que no consideramos que este sea un trabajo acabado ni definitivo sobre la obra de estos artistas, sino un pliegue más dentro de un mapa que continúa expandiéndose. Lo que queda es la invitación a seguir cartografiando, a seguir encontrando en cada obra un territorio donde la vida y el arte se toquen. Porque todo mapa sensible es también un mapa del deseo: el deseo de comprender, de acompañar, de crear y de seguir buscando modos más humanos, más poéticos y más justos de conocer y (re)crear el mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Andreoli, A. (2017, 23 de agosto). Ariana-valeria-andreoli. Ariana Andreoli - Prácticas creación investigación cuerpo movimiento escena. [www.arianaandreoli.blogspot.com.ar](http://www.arianaandreoli.blogspot.com.ar)
- Andreoli, A. (2022). *Prácticas fractales: Procesos de aprendizaje y creación en danza* (1.ª ed. ilustrada). Ediciones Orson
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.
- Blanco, S. (2018). *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de Vista Editores.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Buscarini, Carlos Antonio (2012). Significado, identidad y mundo en la narrativa autobiográfica. IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Argentina
- Canavesi, J. Juan Canavesi. <http://www.juancanavesi.com/index.html>
- Canavesi, J. (1995). *El cuerpo y la carne* [Declaración de artista]. Córdoba, Argentina.
- Canavesi, J. (2022). *Volver a las Raíces / Ritorno alle Origini* [Texto de exposición]. Colonia Caroya, Córdoba.
- Canavesi, J. (2023). *Volver al origen* [Texto de artista]. En *Instrospecciones*. Córdoba, Argentina.
- Cano, V. (Comp.) (2018). *Nadie viene sin un mundo: Ensayos sobre la sujeción y la invención de unx mismx*. Editorial Madreselva.
- Cardillo, R. (2005). *Fragmento de crítica a la obra gráfica de Juan Canavesi*. New Paltz, NY.
- Colección de obras de la Facultad de Artes: catálogo razonado y estudios críticos /Marcela Andruchow... [et al.]; compilado por Marcela Andruchow.- 1a ed. -La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes, 2020.Libro digital, PDF
- Cotter, H. (2011, March 17). Reconsidering Nancy Grossman. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2011/03/18/arts/design/nancy-grossman-at-michael-rosenfeld-gallery-review.html>
- Danto, A. C. (1999). *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.

- Dubatti J, Kent D. (Febrero, 2020). ¿Qué significa investigar desde la práctica artística? ¿Cuál es la singularidad del conocimiento que produce lo escénico?. El artista investigador y la producción de conocimiento desde lo escénico. Conferencia llevada a cabo en el XXVII FITU organizado por la Cátedra Ingmar Bergman, Centro Cultural Universitario, UNAM, Ciudad de México, México. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=oyyERVWs7sY>
- Dutra, C. T. N. (2021). Formas de revisar los nudos que habitan la casa: Un análisis autobiográfico de los espacios. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 13(35), 23–35.
- Escohotado, A. (2014). *Caos y orden*. Espasa.
- Gusdorf, G. (1991). Condiciones y límites de la autobiografía. En P. Lejeune (Ed.), *El pacto autobiográfico y otros estudios* (pp. 9–32). México: Fondo de Cultura Económica.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni. (Traducción de la edición original de 2016).
- Heddon, D. (2008). *Autobiography and performance*. Palgrave Macmillan.
- Hudson, B. S. (2013). Ana Mendieta: extensiones en la naturaleza y desbordamientos del cuerpo. En C. Blanco & J. Muñoz (Eds.), *Arte y cuerpo en América Latina* (pp. 119–136). Editorial CENDEAC.
- Iconoclastas. (s. f.). *Iconoclastas – Dispositivos de investigación colaborativa, mapeo colectivo itinerante, cartografías críticas y recursos pedagógicos para uso comunitario*. Recuperado de <https://iconoclastas.net/>
- Kent, D (2020, 24 de marzo). La picazón cognitiva / Conferencia Cátedra Bergman UNAM. México. URL [https://www.youtube.com/watch?v=r\\_YLEzu-evM](https://www.youtube.com/watch?v=r_YLEzu-evM)
- Kleon, A. (2012). *Roba como un artista: Las 10 cosas que nadie te ha dicho acerca de ser creativo*. Editorial Aguilar.
- Lista, C. (2018). *Sobre Seminales. El orden silencioso de las cosas*. Córdoba, Argentina.
- Lista, C. (2022). *Sobre la fragilidad del equilibrio*. La Cumbre, Córdoba.
- Londero, M. BARTHES la muerte del autor. Traducción: C. Fernández Medrano Fuente: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html>
- Lupi, G., & Posavec, S. (2016). *Dear Data*. Princeton Architectural Press.
- Manzini, E. (2015). *Cuando todos diseñan: Una introducción al diseño para la innovación social*. Experimenta.

- Muñoz, B. O. (2012, 1-3 de noviembre) Arte, Artilugio, desmaterialización. La fuga del arte - de Heidegger a Flusser. [Conferencia]. IX. Simposio Internacional de Estética y Arte Contemporáneo. II Bienal Internacional de Arte Contemporáneo ULA. Mérida, México.
- Nancy, J.-L. (2000). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Neumann en Buscarini, Carlos Antonio - UBACyT, Universidad de Buenos Aires) [*Neumann, B. (1973). La identidad personal: autonomía y sumisión. Buenos Aires, Sur, pp.23; 28; 30*].
- Obrist, H. U. (Ed.). (2013). *Do it: The Compendium*. Independent Curators International.  
Obrist, H. U. (Ed.). (2013). *Do it: The compendium*. Independent Curators International.
- Salvatori, M., (2009). Passagens: o tempo biográfico. *Revista Digital do LAV*, 2(2).
- Secretaría de Extensión de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. (2022). *Colección de obras de la Facultad de Artes: Catálogo razonado y estudios críticos*. UNC
- Urbina, N. ( 2005) El arte conceptual: punto culminante de la estética procesual o el Arte como proceso. *SABER ULA, Estética - N° 006, Revs-0002*
- Viadel, R. (2012). *Metodologías artísticas de investigación en educación*. Ediciones Aljibe.
- Zablosky, C. (2023). *Sobre Instrospecciones*. Córdoba, Argentina.

# ANEXO

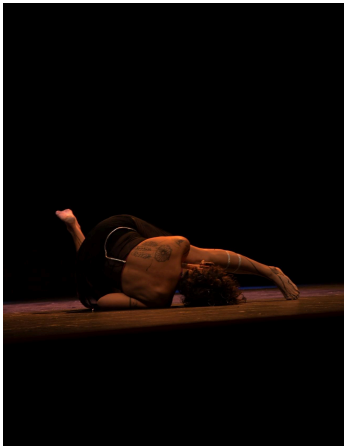

## Ficha de Observación Estética 1 - Ariana Andreoli

| 1. Datos generales                 |  |
|------------------------------------|--|
| <b>-Nombre del artista:</b>        | Ariana Valeria Andreoli  |
| <b>-Año / lugar de nacimiento:</b> | 12 de mayo de 1976 – Bs As Argentina                           |
| <b>-Residencia actual:</b>         | Córdoba (Cabana)   |
| <b>-Disciplina(s):</b>             | Danza, Teatro, Performance, Clown, Artes Escénicas, Educación. |

|   |   |
|---|---|
| <p><b>-Formación / trayectoria:</b></p>           | <p>Involucrada en la práctica escénica desde 1998. Desarrollando su tarea como educadora desde 1995. Su trayecto corporal en la danza comienza de modo irregular en la infancia con gimnasia rítmica y zapateo americano. A los 14 años inicia regularmente la danza jazz. Se recibió en 1998 de Profesora de Educación Física con orientación en vida en la naturaleza en el Palomar de Caseros Pcia. de Buenos Aires y en 2000 de Técnica en Tiempo Libre y Recreación en el ISTLyR Capital Federal. Desde los 21, la murga, la danza contemporánea y el teatro. En ese entonces, aún, viviendo en Buenos Aires, busca talleres de todo tipo de danza para experimentar. Ya en Córdoba, desde 2002 se forma en el Taller Coreográfico dirigido por Viviana Fernández (UNC). En el 2003 conoce Espacio Cirulaxia entrando al mundo del clown. La bioenergética, eutonía, chikung, yoga ashtanga fueron y son prácticas que dejan acervo y preguntas en su mover. Profundiza en la Improvisación Composición Espontánea con Fabiana Capriotti durante 2009-2010. Desde 2012 se vincula con la Compañía Taanteatro de Brasil como participante en sus residencias y luego como performer de la Compañía. En el viaje del cuerpo, la escena y la creación es aprendiz con diversos maestros en la danza, el teatro, la dramaturgia, la puesta en escena siendo el circuito independiente su recorrido de formación artística. Practicante de Contacto Improvisación desde el 2008. Co-creadora de Núcleo CLAP!, producciones escénicas desde 2006. Creadora de Proyecto LILITH, danzas y feminismos desde 2013. Coordina el elenco Tribu CHAPANAY, Directora de la obra Hembra del Desierto Caudilla Chapanay. Ganadora de diversos premios, becas, subsidios en el desarrollo de la actividad artística independiente. Docente de talleres, seminarios independientes de danza contemporánea, improvisación, composición, organización de campamentos y retiros de danza. Dictado de capacitaciones en arte-danza-pedagogía a profesionales de diversas áreas. En la Universidad Provincial de Córdoba, docente del Profesorado de Danza, en las cátedras Conciencia Corporal I, Composición Coreográfica y Producción Artística. Integrante del Equipo Decanal de la Facultad de Arte y Diseño en el Área gestión producción artística y diseño. Coordina el Elenco de Prácticas Escénicas LA INDÓMITA DANZA ORQUESTA. En 2021-22 realizando el Trayecto de Complementación como Profesora Universitaria.</p> |
| <p><b>- Principales exposiciones / obras:</b></p> | <p>2022- Conferencia Performática: ENTRE-SER EL EXPERIMENTO Y UN MOSQUITO ZUMBANDO: BAILARINA FEMINISTA, Rol: bailarina – creación danza y texto.<br/>         2019-2020 – 2021 - 2022 Obra de teatro: LA NOCHE COMO NAVÍO, Rol: actriz / Dramaturgia y Dirección de Jorge Villegas.<br/>         Obra Ganadora TeaTres 2019, otorgado por la Municipalidad de Córdoba. Cuenta con el apoyo del INT.<br/>         2018-2019-2020 - ENTREPIERNAS experiencia escénica<br/>         Rol: Performer. Elenco de 30 integrantes dirigido por Martín Gaetán Federico, Tapia, Mery Palacios.<br/>         2021 - Desde 2006, Gestora, Coordinación y Artista de núcleo CLAP! MUDANZAS ESCÉNICAS / desde el 2006<br/>         Artes Escénicas. Creación, Investigación, Formación. Creadora de Proyecto LILITH desde 2013 – contenidos y continentes de danza y feminismos. Migrar danza<br/>         Rol: Dramaturgia Dirección / solo de danza, bailarina: Romina Martelotto<br/>         Estreno: 10 de mayo de 2019.</p>  |

|  |   |
|--|---|
|  | <a href="https://drive.google.com/drive/u/6/folders/1qbl6vQE1XUvfRzwe2lx1Z6ekhnwQuPkI">https://drive.google.com/drive/u/6/folders/1qbl6vQE1XUvfRzwe2lx1Z6ekhnwQuPkI</a> |
|--|---|

## 2. Registro objetivo

|   |   |
|---|---|
| <b>Título</b>                           | ENTRE-SER EL EXPERIMENTO Y UN MOSQUITO ZUMBANDO: BAILARINA FEMINISTA  |
| <b>Obra</b>                             | Conferencia Performática.   |
| <b>Año</b>                              | Presentación estrenó en el ciclo Mujer – Cuerpo – Danza organizado por el Área Danza Contemporánea de la Agencia Córdoba Cultura. Sala mayor del Teatro San Martín Córdoba – mayo 2022. |
| <b>Rol</b>                              | bailarina – creación danza y texto.   |
| <b>- Fotografías de obra / proceso:</b> |   |
| <b>- Fotografías de obra / proceso:</b> |   |

|   |  |
|---|--|
| <p><b>- Fotografías de obra / proceso:</b></p>  |    |
| <p><b>Proceso</b></p>                           | <p>Fragmento del origen de la conferencia:<br/>Esta conferencia performática se crea a partir de la invitación que recibe Ariana Andreoli desde el Área de Danza Contemporánea de Cultura Provincia de Córdoba para ser parte del ciclo de disertaciones MUJER CUERPO DANZA. Se estrenó el 17 de mayo en el Teatro del Libertador San Martín de Córdoba. En la búsqueda de nuevos formatos escénicos y de circulación de las artes escénicas esta dupla de creadorxs apuesta a seguir rodando esta pieza. Luego de ser presentada en el ciclo mujer-cuerpo-danza continuamos trabajando en la puesta y realizamos una segunda presentación profundizando en el formato conferencia performática. Es esta última versión la que buscamos circular en distintas localidades de la Provincia de Córdoba.</p> <p>En esta conferencia performática, Ariana comparte la cocina de una danza, tejidos conectivos y asociaciones libres que la revelan. Resonancias, preguntas, apuestas, inspiraciones en torno al ser bailarina y creadora, mujer en estado de danza con sus desvíos, interrupciones y caídas súbitas. Las tensiones que atraviesan este quehacer desde lo estructural y lo poético.</p> |
| <p><b>- Video(s)</b></p>                        | <p><a href="https://youtu.be/1Wtgtme6_Po">https://youtu.be/1Wtgtme6_Po</a></p>   |
| <p><b>Entrevista -fragmentos relevantes</b></p> | <p>En esta performance conferenciada llamada "Entre-Ser El experimento y un mosquito zumbando: bailarina feminista", Ariana Andreoli comparte la cocina de una danza, tejidos conectivos y asociaciones libres que la revelan. Resonancias, preguntas, apuestas, inspiraciones en torno al ser bailarina y creadora, mujer en estado de danza con sus desvíos, interrupciones y caídas súbitas. Las tensiones que atraviesan este quehacer desde lo estructural y lo poético.</p> <p><a href="https://servicios.lavoz.com.ar/conferencia-performatica-entre-ser?site=vos">https://servicios.lavoz.com.ar/conferencia-performatica-entre-ser?site=vos</a></p>    |
| <p><b>- Textos del artista</b></p>              | <p>Sinopsis: Me ofrezco como experimento, invito a este viaje, estudiando la corporalidad, la danza en escena y los mundos que construimos atravesada por una convicción feminista que se desata en estas indagaciones entre ancestralidades y el conocimiento inacabado del cuerpo que somos. Unas porciones de danza para ver y escuchar. Ari</p> <p>“bailar, relaja la boca, que se hagan carnosos tus labios, abre tus cavidades, amortigua tu cuerpo, no hay presupuesto. segui bailando hasta que se te pase hasta que todo suceda, extasis, extasis, bailar hasta que todo suceda, éxtasis, bailar hasta que todo suceda.” (Ari)</p>  |

### 3. Registro procesual

|  |                    |
|--|--------------------|
| <b>Proceso</b>   |                    |
| <b>Ritmos / temporalidad del hacer: -</b>                                    | Obra de 90 minutos |
| <b>Relación con el espacio de producción (taller, sala, espacio público)</b> | Sala teatral       |

#### 4. Categorías de análisis - Entre-Ser El experimento y un mosquito zumbando

|   |               |               |               |                |              |                |               |       |  |
|---|---------------|---------------|---------------|----------------|--------------|----------------|---------------|-------|--|
| <b>- Materialidad:</b>                  | organico      | inorganico    | efimero       | duradero       | reciclado    | tecnologico    | otro          |       |  |
| <b>- Temporalidad:</b>                  | efimero       | permanente    | entropico     | archivo        | reactivacion |                |               |       |  |
| <b>- Espacio</b>                        | site-specific | trasladable   | intimo        | monumental     | publico      | privado        |               |       |  |
| <b>- Cuerpo</b>                         | presencia     | ausencia      | cuerpo propio | cuerpos otros  | colectivo    | representacion |               |       |  |
| <b>- Técnica</b>                        | escultura     | danza         | teatro        | instalación    | híbrido      | dibujo         | libro artista | mixta |  |
| <b>- Semántica</b>                      | símbolos      | narrativas    | metáforas     | mitología      |              |                |               |       |  |
| <b>- Relación con el espectador</b>     | contemplación | participación | interacción   | co-creación    | inmersión    |                |               |       |  |
| <b>-Contenido en diálogo /contexto:</b> | Actual        | politico      | biografico    | autobiografico |              |                |               |       |  |
| <b>-Condiciones de Producción</b>       | Independiente | autogestiva   | estatal       | privada        | beca         | subsidio       |               |       |  |

#### 5. Registro sensible

|   |   |
|---|---|
| <b>- Efectos que provoca la obra (en el observador/investigador):</b> | La soledad de ver el cuerpo de otro crudamente desmembrado, vacío e incompleto. La experiencia es visceral. Frente a los cuerpos suspendidos y las pieles translúcidas, el aire parece más denso. Se percibe una vibración muda, un llamado hacia lo que en nosotros también ha sido roto o dejado atrás. La instalación no busca conmover con dramatismo, sino abrir una zona de reconocimiento: un espejo quebrado donde cada fragmento devuelve un pedazo distinto del ser. Hay una sensación de recogimiento, de estar en un umbral entre el duelo y la regeneración. |
| <b>-Imágenes o metáforas</b>  | El cuerpo como un envase y como un rompecabezas. Un lugar de encuentro con las heridas y el deseo. El cuerpo como geografía erosionada; la piel como archivo vivo donde el tiempo escribe sus huellas.  |

|                            |  |
|----------------------------|--|
| <b>evocadas:</b>           | Los moldes vacíos son como conchas abandonadas por un cuerpo que ya se ha mudado a otra forma. Las láminas de cera, suspendidas, parecen respirar: pieles flotantes que conservan la temperatura del recuerdo. |
| <b>- Notas subjetivas:</b> | Un rompecabezas que no busca completarse, sino mantenerse abierto, latiendo.   |

## 5. Registro sensible

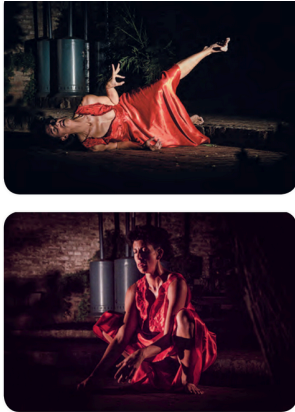

|   |   |
|---|---|
| <b>- Efectos que provoca la obra (en el observador/investigador):</b> | Ternura, gratitud, y una forma de admiración tranquila. Reconocer en la obra la historia de una singularidad que es colectiva a su vez: la vida de una maestra, amiga, que comparte con humor y dulzura un recorrido por su vida/obra como mujer, bailarina, docente y creadora. Su presencia genera cercanía; invita a mirar sin solemnidad, a recordar que el arte también puede ser un gesto de amor y de juego. Es un testimonio que abre camino para otros, pero también un abrazo a quienes ya lo transitan: una memoria compartida en movimiento.  |
| <b>-Imágenes o metáforas evocadas:</b>                                | La danza de huesos y flores, el traslado de peso, el vaivén entre el tiempo vivido y el tiempo que se crea al danzar. Una flor que se abre y se repliega, el zumbido persistente de una idea que no deja de vibrar, como un mosquito que insiste en recordarnos algo. El cuerpo es como un cuaderno de apuntes, donde cada movimiento deja una huella que enseña y a la vez se borra.   |
| <b>- Notas subjetivas:</b>  | La obra se despliega como un archivo vivo, un gesto que oscila entre la confesión y la celebración. La artista se ofrece en escena con una honestidad que conmueve, desplegando fragmentos de su biografía como si fueran pequeñas coreografías del recuerdo. Hay en su cuerpo una sabiduría que no busca imponerse, sino compartirse: enseñar bailando, narrar respirando. La pieza deja entrever una pedagogía del movimiento donde el humor y la ternura son también formas de resistencia. Cada gesto parece decir que el cuerpo que danza no solo cuenta su historia, sino que la transforma en materia común, en relato posible para otros. |



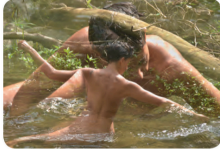
## 6. Mapa visual

|  |   |
|--|---|
| <b>- Esquema o diagrama de conexiones entre categorías (materialidad, espacio, tiempo, cuerpo, semántica):</b> | <p>La obra entrelaza cuerpo y memoria en un espacio íntimo donde el tiempo se vuelve materia danzante. El cuerpo funciona como archivo vivo, un territorio que porta las huellas del aprendizaje, la edad y el deseo, mientras la materialidad —ligera, cotidiana, cercana— encarna una poética de lo doméstico y de lo posible. En este entramado, el espacio se vuelve extensión del cuerpo y el tiempo, una coreografía de recuerdos y proyecciones. El sentido emerge de esa convivencia entre gesto y palabra, entre el humor y la fragilidad, entre la historia personal y la resonancia colectiva.</p> <p>La obra se despliega como una conversación entre tiempos y cuerpos.</p> <p>La artista se ofrece en presente, pero su relato pulsa en capas: lo</p> |
|--|---|



## Ficha de Observación Estética 2 - Ariana Andreoli

| 2. Registro objetivo                    |   |
|---|---|
| <b>Título</b>                           | Partida. Encarne Lilith   |
| <b>Obra</b>                             | Danza   |
| <b>Año</b>                              | 2013  |
| <b>Rol</b>                              | Dirección Creación Bailarina / Unipersonal – asesorada por Wolfgang Pannek de la Compañía Taanteatro Brasil. Apoyo del Instituto Nacional del Teatro  |
| <b>- Fotografías de obra / proceso:</b> | <p>El proceso de la obra Partida. Encarne Lilith comienza en una Residencia de la Compañía Taanteatro, en febrero de 2012 en San Lorenzo de la Sierra, Brasil, y cumple su ciclo creativo en la Residencia de Taanteatro del siguiente año, en febrero de 2013. La propuesta artística se enmarca en una construcción creativa desde la mirada del Taanteatro, siendo elementos de la mitología (trans)personal los que dan el núcleo temático de la obra. El Taanteatro o Teatro Coreográfico de Tensiones: abre perspectivas al desarrollar el interés por lo irregular, inesperado, extraño, sorprendente, incoherente, asimétrico, contradictorio, discontinuo, no solucionado e incompleto (...) En la medida en que se interesa por la convivencia de las fuerzas y formas más diversas, aparentemente irreconciliables, y se deleita con la presencia de oposiciones y contradicciones, el Taanteatro podría ser clasificado como abordaje pos-moderno o pos-histórico, pero, por afinidad con las ideas de Friedrich Nietzsche, prefiere concebirse como un teatro extemporáneo (Baiocchi, Pannek, 2011).</p> |
| <b>- Fotografías de obra / proceso:</b> | <div style="display: flex; align-items: center;">  <div style="margin-left: 20px;"> <p>Me interesan las historias no contadas y me interesa cómo el lugar micro de la mitología personal puede traducir una historia universal. Me interesan todas las tensiones que provocan algo encapsulado hasta hacerse visible. En este caso, quiero dejar pistas sobre Lilith, sin hacer un relato lineal, ni literal de su mitología. Más que comunicar me interesa provocar una inquietud, una pregunta sobre la temática de la obra, aquí, el útero, órgano vital femenino, tan degradado en la cultura patriarcal. El útero como signo de la sexualidad femenina con la posibilidad de ser construida desde la represión o desde la libertad.</p> </div> </div>   |
| <b>- Fotografías de obra / proceso:</b> | <p>Es un cuestionamiento a tres mandatos con los que nos han criado social y culturalmente: “abortar es delinquir”, “sufrirás por amor”, “parirás con dolor”.</p> <p>Y es una develación del útero, los orgasmos y el reconocimiento de poder ser mujer flor y cacique, esa incomodidad intuitiva, que cobra fuerza al identificarse con la mitología de Lilith, descubrir ahí otra forma de construirse como mujer en lo íntimo y en lo social,</p> <div style="text-align: right;">  <p style="font-size: small; text-align: center;">Esterro Partida, sala Cruzavia, 2013 - Foto: Santiago Mondéjar</p> </div>   |

|                             |  |
|-----------------------------|--|
|                             | reafirmarse en esa posibilidad de no ser mujer de los mandatos.  |
| <b>Proceso</b>              | <p>Mandala'</p> <p>Primer mandala que va trayendo imágenes, relatos, memorias para la creación. Febrero de 2012.</p>    <p>Registro Art Andreoli - Mandala elaborado en proceso creativo 2012</p> |
| <b>- Video(s)</b>           | <a href="https://youtu.be/52eaKbvA7Fc">https://youtu.be/52eaKbvA7Fc</a>  |
| <b>- Textos del artista</b> | En mi recorrido como bailarina-creadora, deseo hilar fino en el modo de disponer el cuerpo, eso incluye la voz, sus tensiones, la presencia, la danza particular, la que se construye para una obra, que no será la misma para otra. Seguir profundizando, agudizando en el modo de crear y de practicar las artes escénicas. Buscar el máximo de precisión, refinar cada acción.  |

### 3. Registro procesual

|  |   |
|--|---|
| <b>Proceso</b>   | En este proceso me ubico en el rol de autora, bailarina y directora del propio trabajo. Se trata de las de-construcción de la propia experiencia, conocimientos, prácticas hacia la búsqueda de acontecimientos disparadores de la creación. En Partida esta (des)construcción tensiona la mitología oculta de Lilith, en un proceso de descubrimiento que indaga en la experiencia del útero, la vida y la muerte, los abortos que atraviesan lo vital, a la vez que transforman y cuestionan. |
| <b>Ritmos / temporalidad del hacer: -</b>                                    | obra de 47 minutos  |
| <b>Relación con el espacio de producción (taller, sala, espacio público)</b> | Sala teatral  |

### 4. Categorías de análisis - Partida. Encarne Lilith

|                        |          |            |           |          |              |             |      |  |  |
|------------------------|----------|------------|-----------|----------|--------------|-------------|------|--|--|
| <b>- Materialidad:</b> | orgánico | inorgánico | efímero   | duradero | reciclado    | tecnológico | otro |  |  |
| <b>- Temporalidad:</b> | efímero  | permanente | entropico | archivo  | reactivación |             |      |  |  |

|                                  |               |               |               |                |           |                |               |       |  |
|----------------------------------|---------------|---------------|---------------|----------------|-----------|----------------|---------------|-------|--|
| - Espacio                        | site-specific | trasladable   | intimo        | monumental     | publico   | privado        |               |       |  |
| - Cuerpo                         | presencia     | ausencia      | cuerpo propio | cuerpos otros  | colectivo | representación |               |       |  |
| - Técnica                        | escultura     | danza         | teatro        | instalación    | híbrido   | dibujo         | libro artista | mixta |  |
| - Semántica                      | símbolos      | narrativas    | metáforas     | mitología      |           |                |               |       |  |
| - Relación con el espectador     | contemplación | participación | interacción   | co-creación    | inmersión |                |               |       |  |
| -Contenido en diálogo /contexto: | Actual        | político      | biográfico    | autobiográfico |           |                |               |       |  |
| -Condiciones de Producción       | Independiente | autogestiva   | estatal       | privada        | beca      | subsidio       |               |       |  |

## 5. Registro sensible

|  |  |
|--|--|
| - Efectos que provoca la obra (en el observador/investigador): | Una mujer que escapa de un mandato, es castigada por tomar sus propias decisiones a parir hijos monstruosos, se va construyendo su humanidad, hasta llegar a la palabra, que se transforma en discurso de denuncia y lucha.  |
| -Imágenes o metáforas evocadas:                                | Mujer que se fuga del paraíso. Lilith, crítica a la mitología crisitiana de la creación.<br>La piel como frontera y cicatriz, la voz que se abre paso entre las ruinas de un mito. El cuerpo encarnando la serpiente y la palabra al mismo tiempo. La escena como útero y campo de batalla.  |
| - Notas subjetivas:  | La obra atraviesa como un conjuro. No busca la belleza: la destierra. En su lugar, instala una verdad corporal, incómoda y necesaria. Cada gesto parece tallado en resistencia, cada respiración es política. Al final, queda la sensación de haber asistido a una restitución: la de una mujer que vuelve a inventarse, y con ella, el mundo. |

## 6. Mapa visual

|  |   |
|--|---|
| <b>Conexiones entre categorías (materialidad, espacio, tiempo, cuerpo, semántica):</b> | En <i>Partida. Encarne Lilith</i> , la materialidad se despliega como un territorio simbólico y visceral. El cuerpo se vuelve materia expresiva y política, un campo de tensiones donde lo sagrado y lo profano, lo vital y lo abyecto, conviven. El espacio no se concibe como contenedor, sino como extensión del cuerpo, una piel expandida donde la danza ocurre como acto de revelación. El tiempo se pliega: transcurre entre el rito y la memoria, entre la repetición de los gestos y su transformación constante. La semántica de la obra se teje desde el mito de Lilith —figura de insumisión y deseo— hacia una relectura contemporánea del poder femenino, donde la experiencia del útero, la muerte y el renacimiento funcionan como metáforas de creación y resistencia. Cada movimiento encarna una genealogía de cuerpos que buscan desobedecer los mandatos, afirmando la potencia de lo femenino como fuerza creadora, erótica |
|--|---|

|                          |   |
|--------------------------|---|
|                          | <p>y espiritual.<br/>                 [TIEMPO]<br/>                 ↓<br/>                 ciclos / retorno / pulsación<br/>                 ↓<br/>                 [CUERPO]<br/>                 piel / herida / deseo / exilio<br/>                 ↓<br/>                 [MATERIALIDAD]<br/>                 texturas orgánicas, fibras, restos, fluidos<br/>                 ↓<br/>                 [ESPACIO]<br/>                 matriz / cueva / vientre / abismo<br/>                 ↓<br/>                 [SEMÁNTICA]<br/>                 resistencia / genealogía / origen / creación</p> |
| <b>- Palabras clave:</b> | <p>Lilith – mito – feminismo – cuerpo femenino – útero – rito – genealogía – desobediencia – erotismo – espiritualidad – autoconocimiento – danza ritual – transpersonal – materialidad orgánica – tiempo cíclico – memoria corporal – creación y destrucción – resistencia – reescritura de los mandatos – corporalidad sagrada-danza teatro-performance-conferencia - biográfico</p>  |

## 7. Síntesis / interpretación

|  |   |
|--|---|
| <b>- Descripción</b>                           | <p><i>Partida. Encarne Lilith</i> se despliega como una alegoría del cuerpo insumiso. La obra invoca a Lilith, la primera mujer, como figura del exilio y de la emancipación. Desde una fisicidad contenida y una gestualidad ritual, Andreoli revisita el mito para exponer su potencia política: el cuerpo como territorio que se rebela a los mandatos de la creación patriarcal. La escena oscila entre la caída y el vuelo, entre el dolor y la palabra que emerge como posibilidad de reparación.</p> |
| <b>- Posicionamiento en el campo artístico</b> | <p>La pieza se inscribe en una zona liminal entre la danza teatro y la performance política. Andreoli afirma una poética feminista del cuerpo, donde el movimiento no ilustra una historia sino que encarna un pensamiento. Su trabajo se distancia de la representación tradicional para construir un lenguaje propio: físico, simbólico y discursivo. La colaboración con Taateatro Brasil potencia esta búsqueda al situar la práctica en un cruce intercultural de técnicas y resistencias.</p>         |
| <b>- Preguntas que la obra abre</b>            | <p>De qué modo puede el cuerpo desobedecer las narrativas que lo fundaron?, ¿Es posible reinventar el mito desde la carne, sin caer en su condena?, ¿Qué voces laten cuando una mujer se nombra a sí misma como principio y no como costilla?</p>   |

## Ficha de Observación Estética 3 - Ariana Andreoli

### 2. Registro objetivo

|   |   |
|---|---|
| <b>Título</b>                           | YACER O YA-SER  |
| <b>Obra</b>                             | Danza   |
| <b>Año</b>                              | 2018  |
| <b>Rol</b>                              | Dirección y Bailautora- danza osteológica.  |
| <b>- Fotografías de obra / proceso:</b> |  <p>Una obra con música en vivo, articulada desde el discurso de los huesos. En ellos, la vida y la muerte al mismo tiempo. Relatos de familia dando origen a una danza, colocando a vivos y muertos en absurdos lugares. MIERDA! Algo tan inevitable como la muerte, la vida.</p>  |
| <b>- Fotografías de obra / proceso:</b> |    |
| <b>- Fotografías de obra / proceso:</b> | <p>Un fenómeno natural con forma de esferas muy luminosas y brillantes cuya trayectoria es errática o a veces quedando suspendida en el aire. Insistente, firme y constante.<br/>Puede moverse lenta o rápidamente, puede hacer sonidos sibilantes, anormales o no hacer ningún ruido.<br/>¡Centellas!<br/>Seré fascia, un tejido que atrapa y filtra informaciones, digerir poética y ser digerida por una poética.<br/>Soy y no soy al mismo tiempo.<br/>Y se seguirán sumando estrellas a este cielo y danzas a este suelo.</p>  <p><small>Objetos Escenografía Yacer o Yaser / Fotos Guara Gallo 2019</small></p> |

|  |  |
|--|--|
| <p><b>Proceso</b></p>                          | <p>Enamorada de las palabras. Curiosa de los orígenes y de los relatos no mencionados. Introducirme en la autoficción, en primera instancia mediante una perspectiva de la escritura teatral, desde allí cruzarme a lógicas de la danza, del movimiento. Si bien, por el procedimiento de creación que llevo adelante en las diversas obras, siempre aparece información de la propia historia, hay algo del foco que en esta ocasión invita a profundizar en ese carácter autoficcional. En los procesos creativos tomo huellas del propio cuerpo, hago uso del mapa o territorio corporal para traer inspiración, materia prima. En este sentido es que se torna inevitable que mi danza quede atravesada por mi historia. Sin embargo, ahora la autobiografía queda más visible, aunque la traicione con una ficción o fricción y la interpretación libre de mí misma. En la mezcla, en la masterización, la autobiografía se hace ficcional, o aventurada, o fantástica, o patafísica.</p> <p>¿O cuando la recordamos ya genera destellos fantásticos? Y entonces los provocamos aún más. La ficción o la fricción no sucede solo por lo que contamos, sino por cómo lo contamos. Así que en esta obra hablo de Ariana, de la danza, de la bailarina, de lo que me inspira, de mi estética, pero no soy Ariana en escena. Soy otra dimensión de mí, soy una fascia, un tejido que atrapa y filtra informaciones, soy quien digiere poética y quien es digerida por una poética. Soy y no soy al mismo tiempo, construyo particularidad y pluralidad a la vez. Pablo Behm, el músico con quien comparto la relación y la escena, también es provocado a autoficcionalizarse desde sus memorias y objetos sonoros.</p> |
| <p><b>- Video(s)</b></p>                       | <p><a href="https://youtu.be/zSgfsBh-TEY">https://youtu.be/zSgfsBh-TEY</a></p>   |
| <p><b>- Textos del artista</b></p>             | <p>en 1986, en una semana en la que mi papa atravesó la vida más veloz hasta dejarla, pensé entre varias frases mezcladas: "ojala que muera, así como es...". Murió, él tenía 36 años, yo 10. Muchas veces pensé que se había muerto por mi culpa. Por haber pensado eso... yo no lo quería matar, solo me generaba intriga. Pero también sé que esos médicos no tenían idea, ni de la vida ni de la muerte, menos de la sanación. (fragmento cuaderno de Artista, Sep 2026- p 391 Práctica Fractales.</p>   |
| <p><b>Entrevista-fragmentos relevantes</b></p> | <p>"Uso palabras y sonorización, deformando y armando el sentido de las palabras. La palabra 'yacer' tiene que ver con un recuerdo personal. Mi abuela, cuando ya estaba muy enferma, me dijo que la cuota del terrenito del cementerio estaba al día. Un terrenito para yacer, pensé. En la construcción de la obra uso el hueso (el objeto) como motor poético y de movimiento. Trato de entender las palabras como huesos. La obra es un juego de articulaciones y desarticulaciones de significados", dice la bailarina.</p> <p><a href="https://www.lavoz.com.ar/vos/escena/una-biografia-en-danza-como-es-yacer-o-ya-ser-de-ariana-andreoli/">https://www.lavoz.com.ar/vos/escena/una-biografia-en-danza-como-es-yacer-o-ya-ser-de-ariana-andreoli/</a></p> <p>"Huesos, calcio. Calcio el gran constructor del mundo. En los huesos la vida y la muerte al mismo tiempo, alimentándose una a la otra. Repetimos en nuestro desarrollo particular-singular, el proceso de millones de años de la vida toda. Una vida que inició en el océano. Como es en el cuerpo, así es, en todas partes. Somos totales desde el principio. En la obra verán huesos y un vestuario anticuado con puntillas de la abuela. Verán sonidos y sus ejecuciones, con Pablo Bhem entre el arpa y la guitarra en su bunker sonoro"</p> <p><a href="https://www.lavoz.com.ar/vos/escena/yacer-o-ya-ser-ariana-andreoli-baila-sobre-sus-huesos/">https://www.lavoz.com.ar/vos/escena/yacer-o-ya-ser-ariana-andreoli-baila-sobre-sus-huesos/</a></p>   |

| <h3>3. Registro procesual</h3> |  |
|--------------------------------|--|
| <p><b>Proceso</b></p>          | <div data-bbox="635 1803 986 2038" data-label="Image"> </div> <p>Texto o pre-texto para indagar en la autoficción. Mapa del proceso. (ver libro pag 390)</p> |

|  |              |
|--|--------------|
| <b>Ritmos / temporalidad del hacer: -</b>                                    | obra 50min   |
| <b>Relación con el espacio de producción (taller, sala, espacio público)</b> | Sala teatral |

#### 4. Categorías de análisis - Yacer o Ya-Ser

|   |               |               |               |                |              |                |               |       |  |
|---|---------------|---------------|---------------|----------------|--------------|----------------|---------------|-------|--|
| <b>- Materialidad:</b>                  | organico      | inorganico    | efimero       | duradero       | reciclado    | tecnologico    | otro          |       |  |
| <b>- Temporalidad:</b>                  | efimero       | permanente    | entropico     | archivo        | reactivacion |                |               |       |  |
| <b>- Espacio</b>                        | site-specific | trasladable   | intimo        | monumental     | publico      | privado        |               |       |  |
| <b>- Cuerpo</b>                         | presencia     | ausencia      | cuerpo propio | cuerpos otros  | colectivo    | representacion |               |       |  |
| <b>- Técnica</b>                        | escultura     | danza         | teatro        | instalación    | híbrido      | dibujo         | libro artista | mixta |  |
| <b>- Semántica</b>                      | símbolos      | narrativas    | metáforas     | mitología      |              |                |               |       |  |
| <b>- Relación con el espectador</b>     | contemplación | participación | interacción   | co-creación    | inmersión    |                |               |       |  |
| <b>-Contenido en diálogo /contexto:</b> | Actual        | politico      | biografico    | autobiografico |              |                |               |       |  |
| <b>-Condiciones de Producción</b>       | Independiente | autogestiva   | estatal       | privada        | beca         | subsidio       |               |       |  |

#### 5. Registro sensible

|  |   |
|--|---|
| <b>Afectos que provoca la obra</b>     | La obra oscila entre la fragilidad y la permanencia, entre el temblor del cuerpo vivo y la quietud mineral del hueso. Una ternura áspera, casi ritual, atraviesa la escena: el gesto se vuelve un modo de reconciliar lo que yace con lo que persiste en ser. |
| <b>-Imágenes o metáforas evocadas:</b> | Huesos que son palabras, palabras que respiran. El cuerpo aparece como un archivo poroso donde la memoria late bajo la piel, como fósil cálido. Una arqueología íntima de los vínculos entre vida, lenguaje y materia.  |
| <b>- Notas subjetivas:</b>             | La escena se siente como un umbral. El gesto no representa: invoca. Cada movimiento ensaya una forma de nombrar sin hablar, de hacer visible el pulso que sostiene la vida y la muerte en un mismo cuerpo.  |

## 6. Mapa visual



|   |  |
|---|--|
| <p><b>- Esquema o diagrama de conexiones entre categorías (materialidad, espacio, tiempo, cuerpo, semántica):</b></p> | <p>En <i>Yacer o Ya-ser</i>, la materialidad se vuelve piel y palabra: el cuerpo es el soporte vivo donde se inscriben las memorias y los silencios que la obra convoca. La materia escénica se construye a partir de lo mínimo —la respiración, el contacto con el suelo, los objetos que evocan biografías—, y su densidad simbólica emerge del modo en que esa materia se transforma en relato. El espacio no se plantea como un contenedor, sino como una extensión del cuerpo que se repliega o se expande según los impulsos de la danza. Es un territorio de resonancias afectivas, donde lo íntimo se hace visible sin perder su espesor poético. El tiempo se pliega entre presente y memoria. La acción escénica convive con la evocación, como si los gestos nacieran de un pasado que todavía vibra. No hay linealidad, sino una coexistencia de tiempos: el del cuerpo que recuerda, el del cuerpo que crea, el del cuerpo que descansa. El cuerpo es archivo, testimonio y campo de experimentación. En su quietud o en su desplazamiento, se vuelve signo de una existencia que busca decirse sin fijarse, encarnando la tensión entre <i>yacer</i> (reposar, morir, entregarse) y <i>ya ser</i> (existir, afirmarse, devenir). En la semántica de la obra, el lenguaje aparece como una deriva entre lo dicho y lo indecible. Las palabras no ilustran la danza, sino que la acompañan, la interrumpen o la prolongan. Así, la obra propone una semántica del tránsito: una coreografía de sentido entre lo corporal y lo verbal, entre el decir y el estar.</p> <p>[MATERIALIDAD] — [CUERPO] — [TIEMPO] — [ESPACIO] — [SEMÁNTICA]</p> <p>pedra, polvo, peso, pausa, lecho, tránsito,</p> <p>tela, tierra, respiración, duración, territorio, entrega,</p> <p>restos. gravedad. cadencia. superficie. devenir.</p> |
| <p><b>- Palabras clave:</b></p>   | <p>Cuerpo-memoria - Autoficción - Presencia / ausencia- Silencio-Poética del reposo -Temporalidad expandida - Fragmento -Archivo corporal -Intimidad compartida - Umbral entre palabra y movimiento - danza - música - teatro - danza contemporánea - performance - biografico</p>   |


## 7. Síntesis / interpretación

|   |  |
|---|--|
| <p><b>- Descripción</b></p>                           | <p><i>Yacer o Ya-ser</i> se presenta como una excavación del cuerpo y del lenguaje. La obra condensa biografía, memoria y materia, trenzando lo íntimo y lo ancestral. El hueso, como imagen y como objeto, funciona a la vez como soporte y pregunta: ¿qué del cuerpo permanece cuando todo parece deshacerse? La escena se vuelve un espacio ritual donde los gestos, las palabras y los sonidos restituyen sentido al despojo.</p>                    |
| <p><b>- Posicionamiento en el campo artístico</b></p> | <p>Andreoli se ubica en un territorio híbrido entre la danza contemporánea, el teatro y la performance, desplazando las jerarquías entre disciplinas. Su trabajo resiste las lógicas del espectáculo y se afirma en una práctica de investigación sensible, donde el cuerpo es archivo y lenguaje. Desde esa frontera, su obra dialoga con corrientes de autoficción escénica y con búsquedas que entienden la creación como un modo de pensamiento.</p> |
| <p><b>- Preguntas que la</b></p>                      | <p>¿Qué lugar ocupa el cuerpo cuando se vuelve resto?<br/>¿De qué está hecha la memoria cuando se encarna en materia?</p>  |

|                  |  |
|------------------|--|
| <b>obra abre</b> | ¿Puede una danza decir sin pronunciar palabra, o incluso sin moverse del todo? |
|------------------|--|

## Ficha de Observación Estética 4 - Ariana Andreoli

| 2. Registro objetivo             |   |
|----------------------------------|---|
| <b>Título</b>                    | Conferencia Performática La Indómita  |
| <b>Obra</b>                      | Danza   |
| <b>Año</b>                       | 2023  |
| <b>Rol</b>                       | Dirección   |
| - Fotografías de obra / proceso: |  |
| - Fotografías de obra / proceso: |  |

|  |   |
|--|---|
| <p><b>- Fotografías de obra / proceso:</b></p> |    |
| <p><b>Proceso</b></p>                          | <p>Conferencian Colectivamente La Indómita Danza Orquesta: Consuelo Aliaga, José Guzmán, Ma. Virginia Romero, Ma. Gisela Martínez, María José Galarza, Ana Sol Fernández Portal, Leandro Acosta, María Virginia Caric Petrovic, Aixa Yameti, Julieta Palermo, Leandro Guzmán, Ariana Andreoli.</p> <p>Dirección del proyecto: Ariana Andreoli</p>   |
| <p><b>- Video(s)</b></p>                       | <p><a href="https://www.youtube.com/watch?v=9sziBg5HOD4">https://www.youtube.com/watch?v=9sziBg5HOD4</a></p>  |
| <p><b>- Textos del artista</b></p>             |   |
| <p><b>Entrevista-fragmentos relevantes</b></p> | <p>Con la intención de ampliar-profundizar los procesos de construcción de saberes y su circulación. Pulsamos creaciones desde las realidades que nos atraviesan, la sensibilidad, la práctica crítica ante temas que nos interpelan, en los múltiples roles que podemos transitar en un espacio de formación universitaria, en la sociedad, en la práctica profesional elegida.</p> <p><a href="https://www.upc.edu.ar/conferencia-performatica-proyecto-la-indomita-danza-orquesta/">https://www.upc.edu.ar/conferencia-performatica-proyecto-la-indomita-danza-orquesta/</a></p> <p>En formato de conferencia performática, exponemos una geografía móvil tramada desde la danza puesta en escena, en cruces con otras artes, armando hábitos de lo interdisciplinario.</p> <p>Buscando la transdisciplina en miradas de mundo colaborativas. ¿Cómo estimular la participación en el diálogo de lo colectivo? ¿Cómo un proyecto se hace extensivo? ¿Desde dónde y hacia dónde se extiende?</p> |

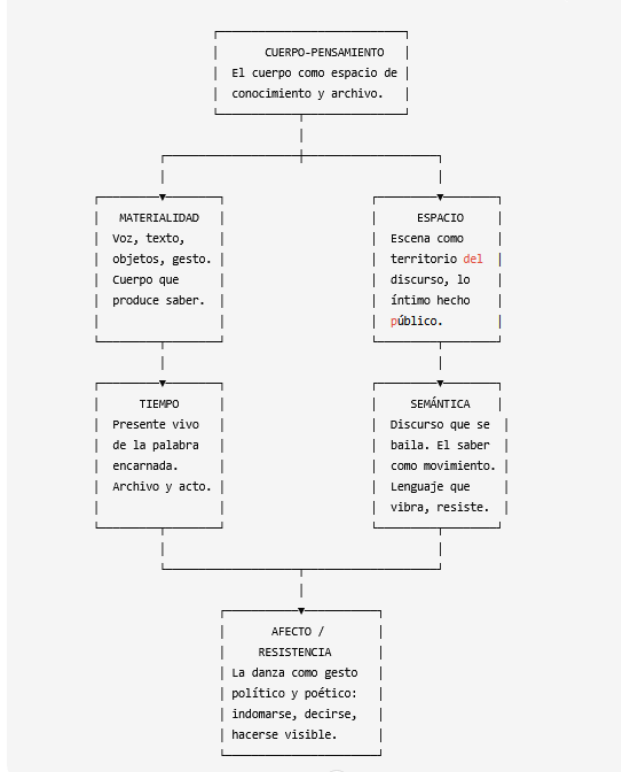
| 3. Registro procesual  |  |
|--|--|
| <b>Proceso</b>   | <p>Obra de danza apalabrada, el grupo narra poéticamente su historia, su origen y deseos. Las palabras se entrecruzan con los cuerpos intervenidos por un estado de juego y danza.</p> <p>El grupo trabajó haciendo un proceso de recuperación de su propio material producido a lo largo de su existencia, a la par que se realizaba un cruce teórico para dialogar con autores/as con los que le gusta pensar el mundo. Durante el proceso y en la conferencia se ve el despliegue de múltiples materialidades que funcionan como capas para contar la perspectiva de creación del grupo, lo sonoro, lo visual, lo plástico, el vestuario y las luces confluyen en el mismo sentido que narra el texto enunciado por sus protagonistas. Es un manifiesto de bailarinas/es por el reconocimiento simbólico, institucional y económico por su trabajo en la creación escénica.</p> |
| <b>Ritmos / temporalidad del hacer: -</b>                                    | 60 minutos   |
| <b>Relación con el espacio de producción (taller, sala, espacio público)</b> | Sala teatral- espacio no convencional  |

| 4. Categorías de análisis - Yacer o Ya-Ser |               |               |               |                |              |                |               |       |
|--|---------------|---------------|---------------|----------------|--------------|----------------|---------------|-------|
| <b>- Materialidad:</b>                     | organico      | inorganico    | efimero       | duradero       | reciclado    | tecnologico    | otro          |       |
| <b>- Temporalidad:</b>                     | efimero       | permanente    | entropico     | archivo        | reactivacion |                |               |       |
| <b>- Espacio</b>                           | site-specific | trasladable   | intimo        | monumental     | publico      | privado        |               |       |
| <b>- Cuerpo</b>                            | presencia     | ausencia      | cuerpo propio | cuerpos otros  | colectivo    | representacion |               |       |
| <b>- Técnica</b>                           | escultura     | danza         | teatro        | instalación    | híbrido      | dibujo         | libro artista | mixta |
| <b>- Semántica</b>                         | símbolos      | narrativas    | metáforas     | mitología      |              |                |               |       |
| <b>- Relación con el espectador</b>        | contemplación | participación | interacción   | co-creación    | inmersión    |                |               |       |
| <b>-Contenido en diálogo /contexto:</b>    | Actual        | politico      | biografico    | autobiografico |              |                |               |       |
| <b>-Condiciones de Producción</b>          | Independiente | autogestiva   | estatal       | privada        | beca         | subsidio       |               |       |

## 5. Registro sensible

|   |  |
|---|--|
| <b>- Efectos que provoca la obra (en el observador/investigador):</b> | Impulso de pertenencia y celebración. La escena vibra con una alegría desafiante, esa que nace del saberse parte de algo más grande  |
| <b>-Imágenes o metáforas evocadas:</b>                                | Una orquesta de cuerpos respirando al unísono. Voces que se levantan como instrumentos, palabras que suenan con la misma intensidad que los gestos. Archivos, partituras, trajes y luces entrelazados en un mismo tejido: el de la memoria danzada   |
| <b>- Notas subjetivas:</b>  | Presenciar <i>La Indómita</i> es como asistir a una reunión de cuerpos que se reconocen. No hay distancia entre escena y vida; todo se confunde en una misma pulsación. Lo sensible se expande hasta volverse manifiesto: el arte como lugar donde la comunidad se piensa, se nombra y se celebra. |

## 6. Mapa visual

|   |   |
|---|---|
| <p><b>- Esquema o diagrama de conexiones entre categorías (materialidad, espacio, tiempo, cuerpo, semántica):</b></p> |  <pre> graph TD     CP[CUERPO-PENSAMIENTO<br/>El cuerpo como espacio de conocimiento y archivo.] --&gt; M[MATERIALIDAD<br/>Voz, texto, objetos, gesto.<br/>Cuerpo que produce saber.]     CP --&gt; E[ESPACIO<br/>Escena como territorio del discurso, lo íntimo hecho público.]     M --&gt; T[TIEMPO<br/>Presente vivo de la palabra encarnada.<br/>Archivo y acto.]     E --&gt; S[SEMÁNTICA<br/>Discurso que se baila. El saber como movimiento.<br/>Lenguaje que vibra, resiste.]     T --&gt; AR[AFECTO / RESISTENCIA<br/>La danza como gesto político y poético:<br/>indomarse, decirse, hacerse visible.]     S --&gt; AR     </pre> |
| <b>- Palabras clave:</b>  | danza, teatro, Cuerpo discursivo, Performatividad del pensamiento, Autoficción política, Resistencia feminista, Archivo corporal, Lenguaje encarnado, Indocilidad / indomesticación, Saber sensible, Tiempo presente de la palabra, Poética de la voz y del gesto, Escucha expandida, Epistemología del cuerpo  |

## 7. Síntesis / interpretación

|  |   |
|--|---|
| <b>- Descripción</b>                           | La <i>Indómita</i> es una danza apalabrada que convierte la conferencia en un dispositivo escénico. A través de la exposición del proceso, el grupo hace visible su historia, su deseo y su lucha. La escena funciona como un espacio de memoria activa, donde el cuerpo, la palabra y el objeto se entrelazan para construir un relato común. En esa articulación, la obra desplaza las fronteras entre ensayo, manifiesto y performance, volviendo cuerpo la reflexión teórica. |
| <b>- Posicionamiento en el campo artístico</b> | La pieza se inscribe en una zona crítica del campo escénico contemporáneo, donde las artistas toman la palabra para disputar los marcos de legitimación institucional. Andreoli, desde la dirección, promueve una práctica horizontal que desarma la jerarquía entre creador y ejecutante, entre discurso y cuerpo. La obra actúa como manifiesto estético y político: una afirmación del trabajo artístico como producción de conocimiento y como acto de justicia simbólica.    |
| <b>- Preguntas que la obra abre</b>            | ¿Cómo puede el cuerpo colectivo volverse un documento vivo?, ¿De qué manera la escena puede reescribir la historia de quienes la habitan?, ¿Qué pasa cuando la danza toma la palabra y convierte su hacer en pensamiento?   |

## Ficha de Observación Estética 1 - Juan Canavesi

| 1. Datos generales                 |   |
|------------------------------------|---|
| <b>-Nombre del artista:</b>        | Juan Canavesi   |
| <b>-Año / lugar de nacimiento:</b> | 1960 Córdoba, Argentina   |
| <b>-Residencia actual:</b>         | Córdoba (La Cumbre)   |
| <b>-Disciplina(s):</b>             | Escultura, dibujo y grabado.  |
| <b>-Formación / trayectoria:</b>   | Inició su formación académica en la Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta, de la que egresó en 1985 como profesor de dibujo y escultura. Obtiene un Postítulo en Educación en Artes Visuales y Plásticas, Universidad Nacional de Córdoba. En 1987 es becario del Fondo Nacional de las Artes, lo que le permite trabajar con Juan Carlos Distéfano y Antonio Pujía, en la Escuela Nacional de Bellas Artes Ernesto De La Cárcova, Buenos Aires. Se perfecciona en técnicas gráficas, con el artista Rimer Cardillo, Latin America Art Program, en la SUNY, State University of New York at New Paltz, EEUU. |

|   |   |
|---|---|
| <p>- <b>Principales exposiciones / obras:</b></p> | <p>Desde 1984 realiza 55 exhibiciones individuales y más de 200 exposiciones colectivas en el país y en el extranjero. Participa en salones nacionales e internacionales y como jurado a nivel nacional. Crea más de 20 escenografías para la Compañía de Danza Contemporánea MG que se presenta en teatros de Argentina, Alemania y España. Desde 1995 es curador independiente de exposiciones en artes visuales. En 2006 integra el Proyecto Pandora, junto a artistas de EE.UU., Chile y Argentina en Proyecto ACE, Buenos Aires. Se destaca su participación en el 40 y 42 ème Salón Grand et Jeunes D'aujourd'hui" Espace Auteuil, Paris, Francia, así como también en "Libres d`Artista" Centro Cultural Fundación Caixaterrassa, Barcelona, España y en varias ediciones de las Bienales de Argentina de Gráfica Latinoamericana, Museo Nacional del Grabado y en el VI y VII Salón y Coloquio Internacional de Arte Digital, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana, Cuba. En 2014 realiza una exhibición retrospectiva de 30 años como dibujante, en la Sala Ernesto Farina, Universidad Provincial de Córdoba. En 2016 es invitado por la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina a participar en el Premio Trabucco de grabado, Museo de Arte Eduardo Sívori. En 2018 presenta "Seminalis, el orden silencioso de las cosas", Museo de Bellas Artes Emilio Caraffa. En 2023 presenta "Introspecciones" escultura 1988-2023 (retrospectiva de 35 años como escultor) en la Sala de Exposiciones Paseo del Buen Pastor, Córdoba. Su obra integra numerosas colecciones públicas y privadas en Argentina, EEUU, Cuba y Alemania. Actualmente vive y trabaja en la Ciudad de Córdoba y en La Cumbre, Argentina.</p> |
|---|---|

| 2. Registro objetivo                           |  |
|--|--|
| <b>Título</b>                                  | MEMORIAS DE UN CUERPO  |
| <b>Obra</b>                                    | Cartografía de la piel Escultura /Instalación  |
| <b>Año</b>                                     |  |
| <p>- <b>Fotografías de obra / proceso:</b></p> | <div data-bbox="611 1496 978 1753" data-label="Image"> </div> <p>"El Mandato", es una instalación de espacio específico que fue inicialmente ubicada en La Pequeña Antonia, una sala de 250 x 250 x 250 cm., ubicada en la planta baja de mi taller. Componen esta instalación cuatro relieves de fibrocemento blanco, tres de ellos suspendidos del techo. Sobre un muro, una cabeza de grandes dimensiones preside el conjunto escultórico, con un hilo de letras que mana de su boca en una estricta verticalidad. En contraposición y como respuesta a la autoridad y rigurosidad de El Mandato, otras bocas abiertas con gritos que emergen de ellas como vómitos están dispuestas en posición oblicua.</p> |

|  |  |
|--|--|
| <p><b>- Fotografías de obra / proceso:</b></p> | <p>"El Cuerpo" es también una instalación de espacio específico situada en el núcleo de la planta baja del taller, en la biblioteca. Sobre un muro de casi de 3 7 m. fueron dispuestas 5 piezas escultóricas realizadas en fibrocemento blanco. "El cuerpo", casi como una carcasa, carga en su piel huellas y marcas de vida y es señalado por una mano que apunta hacia él ("El que señala"). Dos rostros unidos por un flujo de letras y textos de malos entendidos componen "La conversación". La cabeza de perfil casi sin gesto de "El pensador" eleva su mirada al vacío y sobre el piso, apoyado sobre el muro, el molde del cuerpo yace como una coraza en desuso de la que se ha desprendido porque ya no la necesita para vivir, un desecho. Diseminados en distintas áreas de la biblioteca, pequeñas piezas y fragmentos de moldes y taceles se esparcen sobre el piso, generando una tensión con el muro.</p>  |
| <p><b>- Fotografías de obra / proceso:</b></p> |  <p>"La Piel" es, asimismo, una instalación de espacio específico. Alberga esta obra la zona multimedia del taller. Suspendeda y dispuesta en forma circular y cilíndrica (5 m. por 3,50 m de diámetro), la instalación está compuesta por 14 láminas de cera de 100 a 120 cm de largo cada una. La instalación se compone de láminas de calcos en cera y resina vegetal que cuelgan desde el techo hasta casi rozar el piso. Las láminas representan desgarros de piel surcadas por marcas de vida y registros de fechas, momentos y circunstancias.</p>  |
| <p><b>- Video(s)</b></p>                       | <p><a href="https://www.youtube.com/watch?v=zeVqr15QX-8">https://www.youtube.com/watch?v=zeVqr15QX-8</a></p>   |
| <p><b>- Textos del artista</b></p>             | <p>"Memoria de un Cuerpo" es una obra autorreferencial de espacio específico compuesta de tres instalaciones: El mandato / El Cuerpo / La Piel. Recluido en mi taller, como consecuencia de un proceso de auto reflexión personal, en 2009, durante varios meses, me dediqué a modelar en arcilla sin saber con precisión qué buscaba, ni el motivo por el que lo hacía. En esa acción modifiqué mi proceso habitual de creación, en el que, por lo general, lo intelectual y la planificación precede a la producción de la obra. Al hacerlo invertí el desarrollo creativo, privilegiando la catarsis..." (Juan Canavesi)</p>  |

### 3. Registro procesual

|                       |   |
|-----------------------|---|
| <p><b>Proceso</b></p> | <p>"...A partir de entonces, fui transformando cada modelado en taceles y moldes de yeso, que durante dos años quedaron a la espera de ser cargados de material, hasta que por fin decidí indagar que podía surgir de esos moldes vacíos. Fue entonces cuando resolví cargar algunos con fibrocemento blanco y posteriormente, otros, con cera, material con el que había trabajado en mis primeras obras. Fue en el proceso de picado de los moldes, cuando en los relieves y altos relieves que iban surgiendo, descubrí, no sin sorpresa, imágenes que habían sido concebidas de manera inconsciente. Fue entonces, cuando las piezas sueltas comenzaron a relacionarse ante mí hasta generar un relato casi completo de los momentos dolorosos de mi vida que dieron origen al proceso. Con este material, como en un juego, abordé la tarea de armar un rompecabezas, haciendo dialogar una pieza con otra, descubriendo y redescubriendo que solo era necesario ensamblarlas, que ninguna estaba de más, que todo estaba ahí..." (Juan Canavesi)</p>    |
|-----------------------|---|

|  |   |
|--|---|
| <b>Relación con el espacio de producción (taller, sala, espacio público)</b> | ...Después de articular los fragmentos en tres instalaciones, de manera intuitiva y espontánea, tal como me había sucedido en un comienzo, sentí la urgencia perentoria de exhibirlas y que el lugar más indicado para hacerlo era mi taller, ese espacio que no es solo de trabajo, sino de vida." (Juan Canavesi) |
|--|---|

## 4. Categorías de análisis

|   |  |               |               |                |              |                |               |       |      |
|---|--|---------------|---------------|----------------|--------------|----------------|---------------|-------|------|
| <b>- Materialidad:</b>                  | orgánico   | inorgánico    | efímero       | duradero       | reciclado    | tecnológico    | otro          |       |      |
| <b>Tipo de material</b>                 | arcilla, yeso, fibrocemento blanco, cera, resina vegetal |               |               |                |              |                |               |       |      |
| <b>- Temporalidad:</b>                  | efímero  | permanente    | entropico     | archivo        | reactivación |                |               |       |      |
| <b>- Espacio</b>                        | site-specific  | trasladable   | intimo        | monumental     | público      | privado        |               |       |      |
| <b>- Cuerpo</b>                         | presencia  | ausencia      | cuerpo propio | cuerpos otros  | colectivo    | representación |               |       |      |
| <b>- Técnica</b>                        | escultura  | danza         | teatro        | instalación    | híbrido      | dibujo         | libro artista | mixta | otro |
| <b>- Semántica</b>                      | símbolos   | narrativas    | metáforas     | mitología      |              |                |               |       |      |
| <b>- Relación con el espectador</b>     | contemplación  | participación | interacción   | co-creación    | inmersión    |                |               |       |      |
| <b>-Contenido en diálogo /contexto:</b> | Actual   | político      | biográfico    | autobiográfico |              |                |               |       |      |
| <b>-Condiciones de Producción</b>       | Independiente  | autogestiva   | estatal       | privada        | beca         | subsidio       |               |       |      |

## 5. Registro sensible





|  |   |
|--|---|
| <b>- Efectos que provoca la obra (en el observador/investigador)</b> | La soledad de ver el cuerpo de otro crudamente desmembrado, vacío e incompleto. La experiencia es visceral. Frente a los cuerpos suspendidos y las pieles translúcidas, el aire parece más denso. Se percibe una vibración muda, un llamado hacia lo que en nosotros también ha sido roto o dejado atrás. La instalación no busca conmover con dramatismo, sino abrir una zona de reconocimiento: un espejo quebrado donde cada fragmento devuelve un pedazo distinto del ser. Hay una sensación de recogimiento, de estar en un umbral entre el duelo y la regeneración. |
| <b>-Imágenes o metáforas evocadas</b>                                | El cuerpo como un envase y como un rompecabezas. Un lugar de encuentro con las heridas y el deseo. El cuerpo como geografía erosionada; la piel como archivo vivo donde el tiempo escribe sus huellas. Los moldes vacíos son como conchas abandonadas por un cuerpo que ya se ha mudado a otra forma. Las láminas de cera, suspendidas, parecen respirar: pieles flotantes que conservan la temperatura del recuerdo. Un rompecabezas que no busca completarse, sino mantenerse abierto, latiendo.  |
| <b>- Notas subjetivas</b>  | Cartografía de la piel. Obra autorreferencial en tres instalaciones "El Mandato", "El Cuerpo" y "La Piel". La fragmentación del cuerpo, del nuestro, del otro. El cuerpo del otro como lugar donde podemos  |

|  |   |
|--|---|
|  | <p>encontrarnos, incluso hechos pedazos. Quizás es allí, en esta aceptación de estar desmembrados, donde podemos realmente comprender “el cuerpo” como objeto del deseo, de desidia y desesperación. El cuerpo es un envase vacío donde habitamos solo un tiempo, hace falta mirarnos desde afuera dejando el apego a nuestras propias cicatrices. Besar tus heridas, lamer tus zonas grises, que el deseo jamás nos abandone. (Marcela López Sastre)</p> |
|--|---|

| 6. Mapa visual  |  |
|---|--|
| <p><b>- Conexiones entre categorías (materialidad, espacio, tiempo, cuerpo, semántica):</b></p> | <p>“...cuando las piezas sueltas comenzaron a relacionarse ante mí hasta generar un relato casi completo de los momentos dolorosos de mi vida que dieron origen al proceso. Con este material, como en un juego, abordé la tarea de armar un rompecabezas, haciendo dialogar una pieza con otra, descubriendo y redescubriendo que solo era necesario ensamblarlas...” (Juan Canavesi)</p> |
| <p><b>- Palabras clave:</b></p>   | <p>auto reflexión, creación, catarsis, moldes, vacío, dolor, proceso, rompecabezas, espacio, trabajo, vida.</p>  |

| 7. Síntesis / interpretación                          |   |
|---|---|
| <p><b>- Descripción</b></p>                           | <p>En Memorias de un cuerpo, la materia se vuelve confesión. Los moldes, fragmentos y cavidades que conforman las tres instalaciones actúan como vestigios de una memoria corporal que se resiste a desaparecer. El cuerpo aparece escindido, pero no como pérdida, sino como posibilidad de recomposición. Canavesi hace del vacío un espacio fértil donde las ausencias dialogan con lo que persiste, donde la huella se transforma en una forma de presencia.</p>  |
| <p><b>- Posicionamiento en el campo artístico</b></p> | <p>La obra se sitúa en el cruce entre la instalación escultórica y la práctica performativa de la memoria. Su abordaje del cuerpo como territorio fragmentado y simbólico la aproxima a ciertas poéticas contemporáneas de la post-escultura, donde el gesto de ensamblar adquiere una dimensión afectiva y política. Canavesi propone un trabajo que no busca representar el cuerpo, sino rearmar desde los desechos, inscribiendo su práctica en una línea de artistas que conciben la materia como extensión del cuerpo y del tiempo vivido.</p> |
| <p><b>- Preguntas que la obra abre</b></p>            | <p>Al ver la soledad del cuerpo de otro crudamente desmembrado, vacío e incompleto, ¿podemos conectar el propio cuerpo y encontrarnos con nuestras heridas, con el deseo del otro, con esa pulsión vital que nos mantiene ensamblando fragmentos?</p>   |

## Ficha de Observación Estética 2 - Juan Canavesi

| 2. Registro objetivo                    |   |
|---|---|
| <b>Título</b>                           | SEMINALIS el orden silencioso de las cosas  |
| <b>- Fotografías de obra / proceso:</b> |   |
| <b>- Fotografías de obra / proceso:</b> |    |
| <b>- Fotografías de obra / proceso:</b> | <br> |
| <b>- Video(s)</b>                       | <a href="https://youtu.be/07OEjz_VnXo">https://youtu.be/07OEjz_VnXo</a>   |

|                             |   |
|-----------------------------|---|
| <b>- Textos del artista</b> | <p>"Memoria de un Cuerpo" es una obra autorreferencial de espacio específico compuesta de tres instalaciones: El mandato / El Cuerpo / La Piel. Recluido en mi taller, como consecuencia de un proceso de auto reflexión personal, en 2009, durante varios meses, me dediqué a modelar en arcilla sin saber con precisión qué buscaba, ni el motivo por el que lo hacía. En esa acción modifiqué mi proceso habitual de creación, en el que, por lo general, lo intelectual y la planificación precede a la producción de la obra. Al hacerlo invertí el desarrollo creativo, privilegiando la catarsis..." (Juan Canavesi)</p> |
|-----------------------------|---|

## 4. Categorías de análisis - Seminalis

|   |   |               |               |                |              |                |               |       |         |
|---|---|---------------|---------------|----------------|--------------|----------------|---------------|-------|---------|
| <b>- Materialidad:</b>                  | organico  | inorganico    | efimero       | duradero       | reciclado    | tecnologico    | otro          |       |         |
| <b>Tipo de material</b>                 | papel, óxido de hierro, semillas de araucaria, pigmentos, tinta, tela, cuerdas de seda, hueso, cerámica, madera de abedul y guatambú, porcelana, raíces de aguabay, molle y lenga, vidrio, metales (plata, bronce y alpaca), fibrocemento, tierra, tintura vegetal, cuero y hierro. |               |               |                |              |                |               |       |         |
| <b>- Temporalidad:</b>                  | efimero   | permanente    | entropico     | archivo        | reactivacion |                |               |       |         |
| <b>- Espacio</b>                        | site-specific   | trasladable   | intimo        | monumental     | publico      | privado        |               |       |         |
| <b>- Cuerpo</b>                         | presencia   | ausencia      | cuerpo propio | cuerpos otros  | colectivo    | representacion |               |       |         |
| <b>- Técnica</b>                        | escultura   | danza         | teatro        | instalación    | híbrido      | dibujo         | libro artista | mixta | grabado |
| <b>- Semántica</b>                      | símbolos  | narrativas    | metáforas     | mitología      |              |                |               |       |         |
| <b>- Relación con el espectador</b>     | contemplación   | participación | interacción   | co-creación    | inmersión    |                |               |       |         |
| <b>-Contenido en diálogo /contexto:</b> | Actual  | politico      | biografico    | autobiografico |              |                |               |       |         |
| <b>-Condiciones de Producción</b>       | Independiente   | autogestiva   | estatal       | privada        | beca         | subsidio       |               |       |         |

## 5. Registro sensible

|  |   |
|--|---|
| <b>- Efectos que provoca la obra (en el observador/investigador)</b> | <p>"...La puesta no induce a elevar la mirada hacia lo alto, hacia el lugar donde se suele suponer que habita la divinidad lejana, sino a nuestro alrededor, hacia lo próximo y en última instancia, hacia el interior de nosotros mismos. Su contemplación, de alguna manera, remite a formas de espiritualidad primigenias, animistas, que encuentran sentido en los elementos del mundo natural que nos rodea y que reconocen que lo auténtico y genuino está aquí y ahora, en el orden silencioso de las cosas..." (Carlos Lista)</p> <p>Frente a la obra, el cuerpo se aquieta. El tiempo parece suspenderse en la respiración tenue del material. No hay estridencia ni artificio, sino una invitación a escuchar lo leve: el sonido del papel secándose, el rumor de la tierra, la vibración del óxido. La experiencia se vuelve introspectiva, casi meditativa; una percepción que no busca comprender sino acompañar. La mirada, en lugar de analizar, se posa con humildad, reconociendo que lo que tiene enfrente no es objeto sino vestigio, rastro de un proceso vital que continúa más allá del taller.</p> |
|--|---|

|  |   |
|--|---|
| <p><b>-Imágenes o metáforas evocadas</b></p> | <p>“...Énfasis en la semilla, la cápsula seminal, como símbolo de creación y preservación de la vida. Metáfora que nos remite al origen y el principio. Seminalis, lo primigenio, la simiente...” (Carlos Lista)<br/>Las piezas evocan cápsulas de tiempo, fragmentos de un origen que se rehace. Hay en ellas algo de ofrenda y algo de fósil: la semilla como archivo del futuro, el papel como piel que conserva las huellas del aire. Cada obra podría ser un código botánico de un mundo por venir, o un libro de plegarias sin palabras. Los tonos terrosos, los dorados apagados y los rastros de óxido construyen una gramática silenciosa de la germinación: todo parece estar a punto de nacer o de disolverse.</p> |
| <p><b>- Notas subjetivas</b></p>             | <p>Contemplar Seminalis es entrar en una geología del gesto. Las manos del artista se leen como si fueran las de un alquimista o un jardinero. Lo que impresiona no es la monumentalidad sino la atención: la paciencia con que se deja actuar a la materia, el respeto por su ritmo. En esa temporalidad extendida, el espectador se reconoce también materia, parte de un ciclo mayor. La obra conmueve por su humildad, por la manera en que propone una espiritualidad sin dogma, donde el sentido se aloja en lo mínimo: una raíz, una hebra de papel, una huella oxidada. El silencio que deja no es vacío, sino presencia —un espacio donde lo sensible y lo sagrado se confunden con la textura de las cosas.</p>     |

## 6. Mapa visual


|   |   |
|---|---|
| <p><b>- Conexiones entre categorías (materialidad, espacio, tiempo, cuerpo, semántica):</b></p> | <p>“...Cuatro momentos resumen el proceso de creación de los trabajos impresos: oxidación, rotura, presión y secado. La operación e intervención de los materiales es acotada, como así también la mediación técnica, con procedimientos cercanos a la alquimia y la mecánica, muy alejados de la complejidad y sofisticación que dominan la vida cotidiana y la producción artística contemporáneas. En tal sentido, la austeridad de la propuesta marca un distanciamiento crítico con la vertiginosa manipulación tecnológica de lo natural. En la elaboración del papel y en las transferencias del óxido predomina el juego espontáneo, en el que las tensiones no son impedidas ni controladas. Juan permite que los pliegos reconstituidos o reciclados se liberen de su forma original y surjan surcos, volutas y rugosidades. Las tramas trajinadas de las telas se impregnan de tinturas. Metamorfosis que refuerzan la idea de mutación y renovación propia del arte y de la vida...” (Carlos Lista)</p> |
| <p><b>- Palabras clave:</b></p>   | <p>naturaleza, transformación, semilla, cápsula, creación, preservación, simiente, primigenio, raíz, tierra, agua, viento, enigma, profecía, gestación, metamorfosis, mutación, renovación, vida.</p>   |

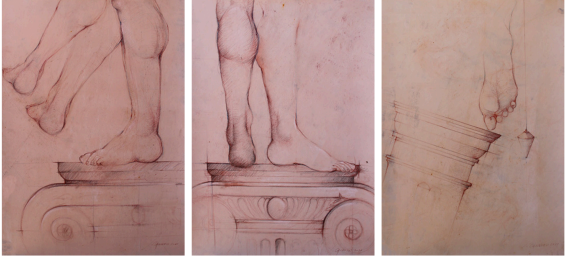
## 7. Síntesis / interpretación



|                             |   |
|-----------------------------|---|
| <p><b>- Descripción</b></p> | <p>Seminalis. El orden silencioso de las cosas se despliega como un conjunto de libros de artista e impresiones sobre telas y papeles elaborados artesanalmente. Cada pieza surge de un proceso de alquimia material, donde el tiempo, la oxidación y la fragilidad de los elementos naturales configuran una poética de transformación. La materia —semillas, óxidos, raíces, pigmentos, fibras, metales— no es solo soporte, sino cuerpo vivo</p> |
|-----------------------------|---|

|  |   |
|--|---|
|  | que respira, envejece y se regenera. En ese diálogo con los procesos orgánicos, la obra ensaya una escritura sin palabras, donde el gesto manual sustituye la caligrafía y el papel se convierte en piel que recuerda. Lo que se imprime no es imagen ni texto, sino la huella de un acontecimiento entre la naturaleza y el artista, entre la materia y su devenir   |
| <b>- Posicionamiento en el campo artístico</b> | Canavesi se sitúa en una zona fronteriza entre la escultura, la gráfica expandida y el libro de artista, trazando un territorio donde los lenguajes se desdibujan y la práctica adquiere una dimensión ritual. Su producción se inscribe dentro de una corriente contemporánea que recupera saberes manuales y técnicas preindustriales, como una forma de resistencia frente a la aceleración tecnológica y la desmaterialización del arte. En ese sentido, Seminalis se aproxima a un gesto ecológico y filosófico, que interroga el vínculo entre creación y naturaleza, arte y vida, permanencia y transformación. El trabajo se inserta en el campo de las poéticas materiales argentinas contemporáneas, aquellas que vuelven la mirada hacia lo elemental, hacia los procesos del hacer como forma de pensamiento. |
| <b>- Preguntas que la obra abre</b>            | La puesta nos invita a mirar a nuestro alrededor y al interior de nosotros mismos, buscando el sentido en los elementos del mundo natural que nos rodea, ¿Reconocemos que lo auténtico y genuino está aquí y ahora?, ¿Qué memoria habita en la materia y qué nos devuelve su contacto?, ¿Puede la obra de arte ser semilla de una forma de conocimiento sensible?, ¿De qué modo las transformaciones naturales revelan lo que la modernidad pretendió ocultar: la fragilidad como origen, el deterioro como forma de vida?, ¿En qué medida el gesto artesanal puede ser hoy un acto político y poético de resistencia?  |

## Ficha de Observación Estética 3 - Juan Canavesi

| 2. Registro objetivo                    |  |
|---|--|
| <b>Título</b>                           | Estudios sobre el vértigo<br>Estudio N°20 al 35/Dibujos                              |
| <b>- Fotografías de obra / proceso:</b> |  |

|  |   |
|--|---|
| <p><b>- Fotografías de obra / proceso:</b></p> |   |
| <p><b>- Fotografías de obra / proceso:</b></p> |   |
| <p><b>- Video(s)</b></p>                       | <p><a href="https://www.youtube.com/watch?v=v0i2O4kP57A">https://www.youtube.com/watch?v=v0i2O4kP57A</a></p>  |
| <p><b>- Textos del artista</b></p>             | <p>Este cuaderno de bocetos contiene un registro de ideas, observaciones e información que utilicé para la serie de dibujos “Estudios sobre el Vértigo”. Los artistas de la antigua Grecia en la búsqueda de la belleza, o en la recreación del mundo mediante la imitación de la naturaleza de la mimesis aristotélica, crean una visión de un idealismo estético. La perfección del cuerpo humano, la proporción y el equilibrio. Un universo en el que la sencillez, el ritmo, la claridad y la unidad conceptual de la obra dominan todas las formas artísticas. Asimismo, la arquitectura griega guarda una proporción con la escala humana buscando la armonía visual. Es así que los templos se estructuran con tres elementos: planta, columna y entablamento y según su tipología, generan los órdenes dórico, jónico y corintio. En el arte, la composición es la organización de los elementos que integran una obra, cuya distribución e interrelación afectan la manera de percibirla. El equilibrio es el principio de la percepción visual que procura igualar los elementos en una obra de arte dando armonía al todo. Por lo tanto, el desequilibrio al distribuir de forma desordenada o desigual las fuerzas contrastantes, provoca lo opuesto. En una obra donde prima la composición asimétrica, lo más común es que se transmita una sensación de desequilibrio, tensión o caos. En “Estudios sobre el vértigo”, la composición está regida por la inestabilidad. La utilización de distintos tipos de columnas griegas con ejes oblicuos, y los pies y piernas masculinas en igual posición producen una sensación visual de vacilación, de caída. La presencia de la plomada, instrumento empleado en la construcción para determinar la verticalidad, acentúa, en alguna de las obras, la sensación de equilibrio que contrasta con los ejes oblicuos de columnas y pies. (Cuaderno de apuntes. Juan Canavesi)</p> |

| 3. Registro procesual  |   |
|--|---|
| <b>Proceso</b>   |   |
| <b>Ritmos / temporalidad del hacer: -</b>                                    | <p>Armar un rompecabezas, historias que trato de reconstruir, fragmentos de recuerdos. Relatos, anécdotas y visitas a la Colonia. La casa de las tías de mi padre, los majestuosos plátanos de la avenida principal, compartir el vino, y las comidas caseras. Nostalgias de borrosos viajes de niño. Ahora soy yo el que retorna, esta vez junto a mis obras para exponerlas y compartirlas en el espacio de La Bodega La Caroyense, icono del espíritu emprendedor de esos inmigrantes llegados de lugares lejanos.</p>  |
| <b>Relación con el espacio de producción (taller, sala, espacio público)</b> | <p>La muestra está especialmente dedicada a Luis y Mariana, mis bisabuelos; a Juan y Antonia, mis abuelos y a Hipólito Juan y Antonia, mis padres. A ese pasado que hizo posible este presente.</p>   |

| 4. Categorías de análisis - Estudios sobre el Vértigo |                                   |               |               |                |              |                |               |       |         |
|---|-----------------------------------|---------------|---------------|----------------|--------------|----------------|---------------|-------|---------|
| <b>- Materialidad:</b>                                | orgánico                          | inorgánico    | efímero       | duradero       | reciclado    | tecnológico    | otro          |       |         |
| <b>Tipo de material</b>                               | sanguina, pastel y lápiz de color |               |               |                |              |                |               |       |         |
| <b>- Temporalidad:</b>                                | efímero                           | permanente    | entropico     | archivo        | reactivación |                |               |       |         |
| <b>- Espacio</b>                                      | site-specific                     | trasladable   | intimo        | monumental     | público      | privado        |               |       |         |
| <b>- Cuerpo</b>                                       | presencia                         | ausencia      | cuerpo propio | cuerpos otros  | colectivo    | representación |               |       |         |
| <b>- Técnica</b>                                      | escultura                         | danza         | teatro        | instalación    | híbrido      | dibujo         | libro artista | mixta | grabado |
| <b>- Semántica</b>                                    | símbolos                          | narrativas    | metáforas     | mitología      |              |                |               |       |         |
| <b>- Relación con el espectador</b>                   | contemplación                     | participación | interacción   | co-creación    | inmersión    |                |               |       |         |
| <b>-Contenido en diálogo /contexto:</b>               | Actual                            | político      | biográfico    | autobiográfico |              |                |               |       |         |
| <b>-Condiciones de</b>                                | Independ                          | autogesti     | estatal       | privada        | beca         | subsidio       |               |       |         |

|            |       |    |  |  |  |  |  |  |  |
|------------|-------|----|--|--|--|--|--|--|--|
| Producción | iente | va |  |  |  |  |  |  |  |
|------------|-------|----|--|--|--|--|--|--|--|

## 5. Registro sensible

|  |  |
|--|--|
| <b>- Efectos que provoca la obra (en el observador/investigador)</b> | La calma y la serenidad como resultado de percepción visual del equilibrio. La serie despierta una sensación de suspensión, una tensión entre la caída y el sostén. La mirada oscila junto a las figuras, se balancea con ellas, buscando una vertical que nunca llega a fijarse. La obra provoca una alerta corporal, un reconocimiento físico del desequilibrio. En ese vértigo compartido, el espectador no observa desde afuera: participa del temblor que habita la imagen. La plomada —símbolo de medida y estabilidad— actúa como un anclaje precario, un intento de orden frente al movimiento perpetuo. La obra conmueve por su serenidad inestable: la fragilidad como forma de resistencia. |
| <b>-Imágenes o metáforas evocadas</b>                                | La danza en el límite del caos: Las columnas oblicuas parecen cuerpos que ceden, que dudan entre sostener o dejar caer. Las piernas masculinas, firmes pero inclinadas, remiten a un equilibrio en tránsito, a un esfuerzo silencioso por mantenerse en pie. La plomada, suspendida, encarna el deseo de orientación en medio del caos. Evoca el hilo que une el cielo y la tierra, el intento humano de permanecer erguido frente al abismo. Todo el conjunto se percibe como un estudio del temblor, una arquitectura del movimiento.  |
| <b>- Notas subjetivas</b>  | Frente a estas obras, el tiempo se espesa. La quietud no es reposo sino contención de una caída. La mirada aprende a sostenerse, a calibrar su propio eje. Se percibe algo profundamente humano en esa oscilación: la incertidumbre de existir, la búsqueda constante de equilibrio ante fuerzas que empujan y desplazan. La poética de Canavesi aquí parece decirnos que vivir también es un modo de sostener el vértigo, de aprender a medir la distancia entre el cuerpo y la tierra.   |

## 6. Mapa visual


|  |  |
|--|--|
| <b>- Conexiones entre categorías (materialidad, espacio, tiempo, cuerpo, semántica):</b> | La Plomada, el piombo, está ahí, en los dibujos que presento para recordar y celebrar a todos aquellos que han construido nuestra historia y siguen haciéndolo hoy, más allá de las adversidades de nuestro tiempo. (Juan) |
| <b>- Palabras clave:</b>   | belleza, mimesis, idealismo estético, perfección del cuerpo, proporción, equilibrio, percepción, armonía, desequilibrio, asimetría, tensión, caos, inestabilidad, caída, verticalidad.                                     |

| 7. Síntesis / interpretación                   |   |
|--|---|
| <b>- Descripción</b>                           | Estudios sobre el vértigo se construye como una indagación sobre el equilibrio y la fragilidad, sobre la tensión que sostiene la forma antes de su colapso. En la serie, las columnas griegas —símbolos de perfección y medida— se desvían de su eje, inclinándose hasta rozar la caída. El cuerpo masculino, fragmentado y en movimiento, replica esa oscilación: no es ya la figura heroica del canon clásico, sino una anatomía vulnerable que se mide contra la gravedad. La plomada, suspendida en su vertical, introduce una línea de esperanza, un intento de orden frente al caos. La obra oscila entre lo arquitectónico y lo orgánico, entre la geometría del orden y la pulsión de lo vivo, configurando un campo de fuerzas que piensa la existencia como un ejercicio de equilibrio inestable  |
| <b>- Posicionamiento en el campo artístico</b> | Dentro del panorama contemporáneo, Estudios sobre el vértigo se sitúa en un cruce entre la reflexión plástica y la poética filosófica del cuerpo. Canavesi se aleja de la monumentalidad escultórica tradicional y del virtuosismo técnico para explorar la tensión como principio vital. Su trabajo dialoga con las prácticas del dibujo expandido y la instalación, inscribiéndose en una línea de artistas que conciben la obra como campo de experiencia más que como objeto acabado. Desde Córdoba, su investigación se articula con una sensibilidad que podríamos llamar “material-existencial”, donde la forma no busca belleza sino verdad: un equilibrio posible en medio del temblor. Su gesto crítico se ejerce desde la sencillez de los medios —el papel, la plomada, el trazo—, revalorizando el hacer manual frente a la aceleración tecnológica y el exceso de artificio en el arte contemporáneo. |
| <b>- Preguntas que la obra abre</b>            | Si pensamos que, en la cultura griega clásica, el orden y la armonía fueran identificados con la belleza, para serenar la angustia existencial; ¿podemos pensar que, en tiempos del arte moderno y contemporáneo, el desequilibrio, la asimetría, la tensión, el caos, la inestabilidad, la caída, verticalidad son la nueva calma?, ¿Qué fuerzas invisibles sostienen lo que parece a punto de caer?, ¿Dónde se aloja el equilibrio: en el cuerpo o en la mirada que lo busca?<br>¿Es posible habitar el vértigo sin temerlo, reconociéndolo como parte de la vida?, ¿Qué revela la inclinación, la asimetría, sobre la condición humana?, ¿Podría la fragilidad ser también una forma de resistencia, un modo de permanecer de pie en medio del temblor?  |


## Ficha de Observación Estética 4 - Juan Canavesi

| 2. Registro objetivo |                  |
|----------------------|------------------|
| <b>Título</b>        | Volver al Origen |

|   |   |
|---|---|
| <p><b>Año</b></p>                       | <p>2023</p>   |
| <p><b>Obra</b></p>                      | <p>Escultura</p>  |
| <p>- Fotografías de obra / proceso:</p> |   |
| <p>- Fotografías de obra / proceso:</p> |  |

|   |   |
|---|---|
| <p><b>- Fotografías de obra / proceso:</b></p>    |   |
| <p><b>- Video(s)</b></p>                          | <p><a href="https://youtu.be/5D2afEiB-2g">https://youtu.be/5D2afEiB-2g</a><br/><a href="https://www.youtube.com/watch?v=MJXoFuwPmSs">https://www.youtube.com/watch?v=MJXoFuwPmSs</a></p>  |
| <p><b>Entrevistas (fragmentos relevantes)</b></p> | <p>En su nueva obra, este gran ensamblador vuelve al origen pero con la mirada puesta hacia adelante, conectando con su esencia y con la muerte, a partir de un fuerte vínculo con la naturaleza, que es la que le permite renacer.</p> <p>“Es una suerte de vuelta a lo espiritual, por decirlo de algún modo. Aquí he utilizado la semilla como metáfora de vida. Ya más alejado de las pátinas oscuras de otros tiempos, he utilizado maderas para trabajar piezas que son desarmables; eso es lo que me produce placer”, explica Canavesi</p> <p><a href="https://www.perfil.com/noticias/cordoba/canavesi-retrospectiva-e-introspectiva-de-un-gran-ensamblador.phtml?fbclid=IwAR0ebz5rPAKdyU6L3EEZp7y58fdnz78yq4CKng14tSYdabuiNpDzu0sb2S8_aem_AUOAA2oo-gAOsGi5bzHjHoFlv0hnUaj6uGoNrtQfiVHtc6RnH-CEoicHsiq7tBME4V2DOImlEaEGTPij9-ZGzSyNn">https://www.perfil.com/noticias/cordoba/canavesi-retrospectiva-e-introspectiva-de-un-gran-ensamblador.phtml?fbclid=IwAR0ebz5rPAKdyU6L3EEZp7y58fdnz78yq4CKng14tSYdabuiNpDzu0sb2S8_aem_AUOAA2oo-gAOsGi5bzHjHoFlv0hnUaj6uGoNrtQfiVHtc6RnH-CEoicHsiq7tBME4V2DOImlEaEGTPij9-ZGzSyNn</a></p>  |
| <p><b>- Textos del artista</b></p>                | <p>En este tiempo turbulento en el que se sobrevalora lo instantáneo y el futuro se funde con el presente, me siento un observador impotente ante una sociedad ajena a mis imperativos. Las preguntas trascendentales sobre nuestra identidad, origen y destino parecen olvidadas. Las fronteras se desvanecen y resurge la añoranza de los viejos límites que contenían la vida de la humanidad en territorios familiares: los mitos, las historias comunes, los rituales y el parentesco acogedor de la comunidad. En este escenario, siento el vértigo de mi libertad y me inquieta y atemoriza mi propia indefensión. Es tiempo de buscar mi regreso al origen, sin replegarme, abriendo paso a la imaginación creativa. Volver al origen implica conectarme con mi esencia y con la muerte, única certeza que tenemos desde que nacemos. Reflexionar sobre el significado de la vida y sobre mi conexión con la naturaleza, que me ayuda a descubrir el orden oculto de las cosas y a regresar a la tierra que me alberga y nutre. En esta búsqueda, aspiro llegar a nuevas respuestas. Más allá de quimeras teóricas o utópicas, mudar de visión y de prácticas me permite replantearme y replantarme para renacer. Como si fuese un árbol, en un nuevo contexto, a fin de valorizar lo simple, lo auténtico y sencillo y, así, recuperar el sentido profundo de la vida. (Juan Canavesi)</p> |

### 3. Registro procesual

|   |   |
|---|---|
| <p><b>Proceso</b></p>   | <p>El proceso de Volver al origen se desarrolló como una deriva entre la reflexión filosófica y la experimentación material. Canavesi inicia el trabajo desde la palabra —sus cuadernos de apuntes, donde el verbo “volver” adquiere densidad— y avanza hacia la materia como si fuera una extensión de su propio pensamiento. La arcilla, la madera y la tierra se convierten en territorios de retorno: el artista no solo moldea, sino que busca una conversación con los elementos, un aprendizaje del pulso orgánico que contienen. La incorporación de semillas, tierra y materiales naturales es un gesto de siembra: la obra no se cierra sobre sí misma, sino que se ofrece como un ciclo, una posibilidad de regeneración</p>   |
| <p><b>Ritmos / temporalidad del hacer: -</b></p>                                    | <div style="display: flex; align-items: center;">  <div style="margin-left: 10px;"> <p>“Mi vida está cruzada por las obras, toda mi vida he trabajado con esto, y sigo, es parte de mi vida...” (Juan Canavesi)</p> </div> </div>   |
| <p><b>Relación con el espacio de producción (taller, sala, espacio público)</b></p> | <p>“...Fluyo con el espacio, volver al origen está en el primer piso, cruzando el puente. Cuando vi el espacio dije: yo tengo que hacer mi nueva obra en este espacio, así que vine muchas veces, lo estude vi la luz, los rincones, además es una sala que tiene unas paredes oblicuas... entonces viniendo preparé esta obra, específicamente para este lugar. Y como dije en la inauguración yo siempre tengo impulsos en mi vida que me llevan a hacer cosas, a veces no se muy bien porqué, y visualizo eso, tengo que hacer y me imagino o visualizo que tengo que cruzar un puente, cuando lo hago después me doy cuenta que estaba bien, entonces cuando vine a la sala y vi que el puente era real dije tengo que hacerlo ahí, es como la última obra en todo el recorrido.” (Juan Canavesi)<br/><a href="https://www.youtube.com/watch?v=M1XoEuWpM5s">https://www.youtube.com/watch?v=M1XoEuWpM5s</a></p> |

### 4. Categorías de análisis - Volver al origen

|   |  |               |               |                |              |                |               |       |         |
|---|--|---------------|---------------|----------------|--------------|----------------|---------------|-------|---------|
| <b>- Materialidad:</b>                  | orgánico   | inorgánico    | efímero       | duradero       | reciclado    | tecnológico    | otro          |       |         |
| <b>Tipo de material</b>                 | arcilla, fibrocemento blanco, madera de eucaliptus grandis, semillas de trigo, almendras y tierra. |               |               |                |              |                |               |       |         |
| <b>- Temporalidad:</b>                  | efímero  | permanente    | entropico     | archivo        | reactivación |                |               |       |         |
| <b>- Espacio</b>                        | site-specific  | trasladable   | intimo        | monumental     | público      | privado        |               |       |         |
| <b>- Cuerpo</b>                         | presencia  | ausencia      | cuerpo propio | cuerpos otros  | colectivo    | representación |               |       |         |
| <b>- Técnica</b>                        | escultura  | danza         | teatro        | instalación    | híbrido      | dibujo         | libro artista | mixta | grabado |
| <b>- Semántica</b>                      | símbolos   | narrativas    | metáforas     | mitología      |              |                |               |       |         |
| <b>- Relación con el espectador</b>     | contemplación  | participación | interacción   | co-creación    | inmersión    |                |               |       |         |
| <b>-Contenido en diálogo /contexto:</b> | Actual   | político      | biográfico    | autobiográfico |              |                |               |       |         |
| <b>-Condiciones de Producción</b>       | Independiente  | autogestiva   | estatal       | privada        | beca         | subsidio       |               |       |         |

### 5. Registro sensible

|   |   |
|---|---|
| <p><b>- Efectos que provoca la obra (en el observador/investigador)</b></p> | <p>Reflexión sobre el significado de la vida y sobre la conexión con la naturaleza. La obra despierta una sensación de recogimiento, una pausa que interrumpe la velocidad del presente. Frente a Volver al origen, el espectador se ve invitado a un acto de contemplación que excede la mirada: se trata de un reconocimiento interior, casi ancestral. La escultura–instalación abre un espacio de silencio fértil, donde el cuerpo se hace consciente de su propio peso, de su respiración y de la materia que lo compone. El efecto no es solo emocional, sino ontológico: la obra llama a recordar que somos también tierra y tránsito.</p> |
| <p><b>-Imágenes o metáforas evocadas</b></p>                                | <p>El orden oculto de las cosas, el retorno a la tierra. Aparece la imagen del árbol que hunde sus raíces para renacer, la semilla que se entierra sin miedo a la oscuridad, la tierra que acoge lo que muere y lo transforma en alimento. También surge la metáfora del cuerpo como territorio, un suelo sensible donde se inscriben los ciclos de la existencia. La obra evoca el gesto de arar, de abrir la superficie para que algo nuevo pueda germinar.</p>   |
| <p><b>- Notas subjetivas</b></p>  | <p>Estar frente a Volver al origen es sentir el tiempo de otro modo: más lento, más hondo. La materia respira, los materiales parecen tener memoria, y uno percibe en ellos una especie de sabiduría callada. Hay una dimensión espiritual que no se impone, sino que se insinúa, como si el artista hubiera logrado traducir en formas tangibles una plegaria silenciosa. La obra conmueve por su sencillez y por la fuerza de su gesto: un llamado a mirar hacia abajo —hacia la tierra— para volver a empezar.</p>   |

## 6. Mapa visual

|   |   |
|---|---|
| <p><b>- Conexiones entre categorías (materialidad, espacio, tiempo, cuerpo, semántica):</b></p> | <p>“...La figura humana aquí es cuerpo. El ensamble, fragmentos. Esta incompletitud de los cuerpos que nos muestra se convierte en metáfora para decirnos algo acerca de lo humano. Lejos de la unidad, la armonía, la estabilidad y la permanencia que presupone una figura clásica, un cuerpo hecho de piezas nos provoca y nos sitúa ante la diversidad, el conflicto, la tensión y el cambio que constituyen la vida humana...” (Clementina Zablosky)</p> |
| <p><b>- Palabras clave:</b></p>   | <p>Vida, conexión, naturaleza, tierra, nutrición, cuerpo, figura humana, ensamble, fragmentos, diversidad, conflicto, tensión</p>   |

| 7. Síntesis / interpretación                   |   |
|--|---|
| <b>- Descripción</b>                           | Volver al origen es una escultura–instalación que se despliega como una meditación sobre la existencia, el arraigo y el ciclo vital. A través del uso de materiales naturales y orgánicos —tierra, semillas, madera— Canavesi propone una poética de la regeneración: la obra no representa, sino que encarna el gesto de retornar a lo esencial. Su composición convoca la fragilidad de la vida y su potencia transformadora, inscribiendo el cuerpo humano en un continuum con la naturaleza   |
| <b>- Posicionamiento en el campo artístico</b> | La pieza se inscribe en una línea de prácticas contemporáneas que revalorizan la materia orgánica y el gesto artesanal como formas de resistencia frente a la aceleración tecnológica. En diálogo con corrientes del arte ecológico y el land art, Canavesi trabaja desde una dimensión espiritual y filosófica que distingue su producción en el campo escultórico local. La obra tensiona los límites entre la instalación y la escultura tradicional, proponiendo una experiencia que vincula arte, naturaleza y trascendencia.  |
| <b>- Preguntas que la obra abre</b>            | Volver al origen implica conectarse con la propia esencia, la vida, la muerte, la naturaleza. Más allá de las preguntas sobre la identidad y el origen, ¿Podemos recuperar el sentido de la vida?, ¿Qué significa “volver” en un mundo que parece no tener punto de partida?, ¿Dónde se encuentra el origen cuando todo está en transformación?, ¿Puede la materia —la tierra, la semilla, la madera— devolvernos una forma de conocimiento que habíamos olvidado?<br>¿Qué lugar ocupa el cuerpo del artista, y por extensión el nuestro, en esa búsqueda de re-plantarse para renacer? |

## Cartografías emergentes

Cada capa es un territorio: una huella de la obra, una memoria que se superpone y revela nuevas formas de leer el proceso creativo. La cartografía emerge donde la biografía y la obra se rozan; lo que aquí aparece no es un mapa fijo sino un paisaje en movimiento. Estas transparencias muestran el pulso del proceso: gestos, materiales, tiempos y afectos que se encastran como fragmentos de un mismo cuerpo. La superposición de fichas revela tensiones y resonancias que no se ven en la obra aislada, sino en su diálogo con otras capas de sentido. El mapa sensible no describe: hace visible; cada trazo es una pregunta, cada convergencia, una hipótesis en acto. Estas imágenes registran el recorrido de la investigación más que su resultado: son el eco visual de un pensamiento encarnado. Lo emergente es la forma del proceso, un sistema vivo donde la creación se organiza sin rigidez, como un patrón que respira. El dispositivo cartográfico funciona como un espejo fractal: repite y transforma, devuelve la complejidad del hacer artístico. La cartografía es también un archivo afectivo, un modo de conservar lo intangible

del proceso sin fijarlo del todo. Cada convergencia entre fichas expone una pregunta sobre el vínculo entre vida y obra, entre gesto y memoria.

