

**Tocar-se un lugar.
Espacio y límite en *Río Santa Cruz* de Alexandra Kehayoglou**

Julián Bruno Guidi
Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina

Para ser río al río le sobra el nombre: pierde
la historia -que de emblema lo utiliza- su cauce.
No pesca ni se baña en él el pensamiento.
Concepto es la corriente y, si canto, invoco
para el uso: «que corra, que reluzca».
Igual sucede a nubes y a bandadas: análoga
suerte le corresponde a los atardeceres.
Aníbal Núñez

En el año 2018 se expone durante la Trienal de Arte en la Galería Nacional de Victoria en Melbourne, Australia, la pieza *Río Santa Cruz*¹ de la artista textil argentina Alexandra Kehayoglou (Buenos Aires, 1981), quien es nieta de inmigrantes griegos que portaban la *tekné* del tejido. Kehayoglou estudió artes visuales en la Universidad Nacional de las Artes y entre algunos de sus trabajos previos se halla *Senderos*, la instalación que realizó en Fundación Proa durante 2014, en la que tejió pastizales pampeanos.² También destaca la alfombra que confeccionó para el desfile del diseñador belga Dries Van Noten, durante la Semana de la Moda de París en 2015, con la que cubrió de musgos la pasarela.³ La producción de Kehayoglou se ha pensado dentro de una serie de “ecoimaginarios” (Gutiérrez Bascón, 2019) o reacciones creativas frente a los fenómenos de impacto medioambiental en Latinoamérica. Como los hilos en una urdimbre, podemos cruzar distintas categorías acerca de su producción: sitio específico, instalación, arte textil, objeto, alfombra. En este sentido, la trama que se teje en torno a la pieza que analizaremos se dará en una constante frotación, algo propio del tejer.

¹Cfr. <https://alexandrakehayoglou.com/Santa-Cruz-River>

²Cfr. <http://proa.org/esp/exhibition-final-del-juego-artistas-y-obras-alexandra-kehayoglou-1.php>

³Cfr. <https://youtu.be/bv12948fE8U> y <https://youtu.be/NK9-XhTWHdo>



Río Santa Cruz es una pieza textil en la que se dispone un plano del territorio por el que cruza un segmento del río homónimo en la Patagonia. Se podría pensar que la alfombra evoca un mapa, no obstante, carece de cualquier tipo de referencia escrita para poder especificar qué se está mapeando en esta cartografía. Al respecto del arte que emplea representaciones geográficas, podemos referirnos a algunas propuestas de artistas argentinos que involucran mapas: las cartografías impresas de Horacio Zabala, los mapas sobre colchones de Guillermo Kuitca, el *land art* de Nicolás García Urriburu, las constelaciones azarosas de imágenes yuxtapuestas de Adriana Bustos, entre otras. En la pieza de Kehayoglou, se aprecia un espacio geográfico y es posible contemplar texturas vegetales, el río y el movimiento de su curso de agua. Más aún, la instalación propone a los espectadores subirse a la alfombra y, con más cercanía, percibir detalles de sus texturas. Así, la alfombra se puede tocar e incluso admite la posibilidad de acostarse sobre ella, lo que promueve un contacto corporal que puede ir desde la pisada hasta la caricia y desde la quietud hasta la fricción. Además, puede verse que en el cielorraso de la sala se ha instalado un espejo que devuelve al espectador un infinito de aquella cartografía cuyo protagonista es el río.

En este artículo analizaremos cómo la pieza *Río Santa Cruz* permite conocer un espacio a partir de la mirada, pero, dada su materialidad y su exhibición, da lugar a ser tocada y a experimentar el límite entre el conocimiento sobre aquel lugar que representa y el mero placer sensual del tacto con la lana. Sobre esa frontera se posibilita la exploración de un nuevo espacio cuya percepción promueve una vivencia particular. Para empezar, en el primer apartado se analizan las composiciones de texturas y colores sobre la superficie del espacio que propone la pieza y que entendemos como tropos textiles de una retórica cartográfica que involucra la percepción visual y la táctil mediante figuraciones del desierto y del jardín. En el segundo apartado, desplegamos algunas consideraciones sobre el tacto y su relación con el espacio, en tanto acontece en el límite entre quien toca y lo que toca. De este modo, a partir de la pieza de Kehayoglou distinguimos figuraciones de una experiencia estética que pone en relación al espacio y al cuerpo mediante lo que se puede conocer y lo que permanece en la zona desconocida del placer sensual.



1. Del espacio. Figuras y tropos textiles

Hasta hace algunos años, en la provincia de Santa Cruz se ha estado ejecutando la construcción de dos centrales hidroeléctricas: las represas Presidente Néstor Kirchner y Go-

bernador Jorge Cepernic. En conjunto, ambas represas proyectaron la producción de más de mil trescientos megavatios de potencia eléctrica, lo que disparó cierto interés por la puesta en marcha de estos complejos hidroeléctricos dado que permitiría un ahorro para el estado argentino de mil cien millones de dólares anuales por sustitución de importación de combustibles y energía.⁴ Tal ahorro de divisas se daría en el marco de la depresión económica argentina y su escasez de dólares. Ahora bien, semejante empresa cabalga sobre la sustitución de un espacio por otro, es decir, su transformación en un sitio productivo de generación de energía. Frente a esto, Kehayoglou traza una cartografía de espacios amenazados y los pone a ser vistos y tocados. La pieza textil se vuelve un lugar a ocupar de manera comunitaria.⁵ Los visitantes pueden permanecer sobre la extensión de la alfombra, contemplar su superficie y percibir la textura de la lana. En este sentido, en la diferencia que se plantea entre mirar y tocar, radica la ruptura de la continuidad de la percepción de la forma artística que impide la coyuntura en una única percepción sensible y universalizable, es decir, en un sentido común (*aísthesis koinè*, *sensus communis*).

Por un lado, la mirada como experiencia expansiva que aspira a contemplar lo común de lo viviente y más, se posa sobre la cartografía del río, sus orillas y cercanías. De este modo, el mapa señala, es un índice que refiere al territorio y apunta hacia afuera del museo, apunta al mundo. Boris Groys retoma la analogía benjaminiana entre el paseante urbano y el visitante de una muestra para señalar que este último circula por los espacios de exhibición y allí el arte tiene lugar frente a sus ojos. La función del espacio de la exhibición, entonces, es volver accesible las obras a la mirada de los espectadores (Groys, 51). Por otro lado, el tacto, una experiencia especialmente particular para cada sujeto, sucede, en este caso en especial, en el espacio de exhibición y con la materialidad de la lana. Texturas y tramas tejidas indican el curso del agua del río y la amplia diversidad visible del bioma estepario de la Patagonia, que va de la meseta árida al valle espeso. A diferencia del efecto de la mirada que permite reconocer el es-

⁴ Así se indica a los 23' 18" del [video institucional](#) que presenta el proyecto de la U.T.E Represas Patagonia conformada por China Gezhouba Group Corporation, Eling Energía S.A. e Hidrocuyo S. A.

⁵ Como también se puede ver en el [time lapse](#) que documentó la artista con una cámara cenital sobre su instalación *No Longer Creek* (2016) en Basel.

pacio, el tacto conlleva una vivencia un tanto más opaca para cada sujeto que lo experimenta. Paradójicamente, este desconocimiento personal de cada situación táctil sucede en conjunto con una comunidad de visitantes, participantes, tocantes, que experimentan eso desconocido, juntos. En la pieza textil se figura la superficie patagónica y, en principio, conviene retomar algunas cuestiones geográficas con respecto al espacio que se aborda.

El río Santa Cruz nace del hielo de los glaciares y desde el Lago Argentino cruza de oeste a este la plataforma continental hasta la Bahía Grande, que desemboca en el Mar Argentino y en el Océano Atlántico. El hecho de que allí se ha estado llevando adelante la construcción de las centrales hidroeléctricas que se nutrirán del río da cuenta de un tiempo nuevo en el que este espacio se volcará a fines estrictamente productivos: la generación de energía. Ya desde el siglo XIX, la Patagonia es una *terra incognita* que atrae a viajeros, militares, estadistas, científicos y empresarios. Una verdadera demanda exploratoria se vuelve material y simbólica en la cartografía mediante la visibilidad de una serie de “blancos”, como señala Carla Lois (Lois, 113). Estas inscripciones en los mapas se caracterizan por la ausencia de topónimos sobre la superficie representada: el espacio se ve en blanco porque está vacío de texto. Ahora bien, el blanco en la representación es el resultado de un vaciamiento deliberado que no se corresponde con aquello y aquellos que estaban allí, previamente, en el espacio. Por caso, la población aborígen autóctona. En este sentido, el blanco es una escritura del vacío que actúa como un signo de lo “inexplorado, poco explorado o mal explorado” (Lois, 113). El blanco convoca a que sobre aquel territorio suceda un fenómeno que lo transforme, que lo complete, dado que “en idioma inglés, ese blanco de los mapas recibe el nombre de ‘blank’ (literalmente, un espacio a completar) y no ‘white’ (que es el nombre del color blanco)” (Lois, 127). De este modo, “el blanco se fue perfilando como el signo más inequívoco para designar la ausencia de datos observados y medidos, al mismo tiempo que el mapa empezaba a ser concebido como una imagen que inscribe datos observables y medibles” (Lois, 128). Tal es así que el blanco cumple una función epistemológica al vaciar el espacio de algunos sentidos y posibilitar otros. De esta manera, Lois entiende a lo desconocido del espacio como una “geografía cero en tanto no tiene medidas ni objetos mensurables o mensurados” (Lois, 134). La pieza de Kehayo-

glou puede pensarse, de este modo, como un gran blanco, debido a la completa ausencia de topónimos y dada su intención de volver el río a un estado cero que se corre de su destino productivo. En efecto, esta instalación problematiza el blanco y mediante su mimesis del paisaje devuelve el espacio a un grado cero que se abre a otras posibilidades no productivas, acaso para nada explotables. La experiencia de tocar el blanco en *Río Santa Cruz* puede, así, girar en torno de intentar aprehenderlo sin provechos ni rendimiento alguno, antes de que se transforme.

A través de la provincia homónima, el río Santa Cruz recorre aproximadamente trescientos ochenta kilómetros. Al respecto del inmenso potencial de la Patagonia, Lois sostiene que desde la cartografía decimonónica “podía ser imaginada como un estado potencial y, por lo tanto, podía ser representada como una unidad geográfica autónoma y diferente tanto de lo que luego sería la Argentina como de Chile, sobre todo, a los ojos de los europeos” (Lois, 140). Surge, así, lo que la autora entiende como un aire de extranjería que caracteriza al espacio y que resulta en la singular atracción de aquello ajeno y amenazante (Lois, 141). Bajo este halo de extranjería que corona al espacio austral se sostiene el intenso atractivo de la “fantasmalidad amenazante (...), aquella de las utopías y de la libertad, de la aventura y de las oportunidades” (Lois, 141). Dos figuras que, según Lois, cercan el espacio patagónico y lo caracterizan con esta extranjería son el desierto y el jardín. Por un lado, la estepa patagónica y la dificultad para el acceso a sus territorios “reaseguraba la imposibilidad de expresarlos en los lenguajes de la ciencia y, por lo tanto, la posibilidad de mapear la Patagonia caía en un terreno resbaladizo establecido a partir de lo que guardaban de indecible” (Lois, 143). A la vez, la ausencia de civilización en el marco del proyecto de un Estado nacional contribuyó a la visualización de la Patagonia como una suerte de desierto que carga lo “ajeno, extranjero, extraño, lejano” (Lois, 143). Por otro lado, frente a la imposibilidad administrativa que conlleva el desierto, la figura del jardín aparece como una creación doméstica que convive con la flora patagónica, lo que puede ser visto como un remanso a la vez productivo y lugar de pertenencia (Lois, 141). Lois señala que en la historia de la cartografía patagónica, paulatinamente se iría desterrando aquel blanco que se refirió al desierto y los ríos cobrarían importancia para contribuir a las demarca-

ciones político administrativas dada su visibilidad sobre el paisaje para delimitar límites e irrigar aquella “aridez intrínseca al desierto; prometían fertilidad, prometían productividad, prometían civilización” (Lois, 154) y, así, se contribuye a una sostenida promoción económica de este espacio para impulsar su explotación (Lois, 155) de la mano de una retórica cartográfica con mayor rigor científico que la ubica dentro del atlas (Lois, 159). A este respecto, la autora retoma al Perito Francisco Moreno:

sin referencias ni accidentes, sin alivio estético, el paisaje se disuelve, y sólo queda un espacio agotador y desestabilizante -el desierto de lo real despojado de cualquier investidura imaginaria-. Es hora entonces de volver, de rendirse ante un bloque de espacio que la pura voluntad de saber, el ‘vértigo de lo desconocido’ o el placer estético ya no pueden sostener. (Lois, 159)

La empresa nacionalizadora que se proponía territorializar aquel espacio lo haría volviéndolo productivo, reduciendo el blanco y llevándolo al destierro (Lois, 170). No obstante, el aire de extranjería sobre las profundidades del territorio austral permanece, se diversifica y manifiesta de distintos modos hasta la actualidad, por caso, si consideramos que las inversiones para la construcción de las represas provienen del gigante asiático, lo que obstruye la preeminencia europea en la ininterrumpida extranjería patagónica.

Lois plantea el problema de mapear lo desconocido y, en este sentido, Kehayoglou compone una cartografía de tropos textiles que se pueden ver y tocar. La superficie de cuarenta y un metros cuadrados de la pieza presenta su propia escala de un fragmento del río y los terrenos que lo rodean. Esta gran alfombra expone una narrativa de formas y colores en la que Kehayoglou reescribe el paisaje tejiendo una mimesis de lo visible; y es en este punto donde radica su carácter mimético: en el replanteo del modo de ver aquello de la realidad a través de la mirada de la artista.

Así, en la composición de Kehayoglou se tejen una serie de tropos textiles que reformulan la vegetación del paisaje. Módulos y procesos se inscriben con *bandtufting* en un *patch-*

work sobre la urdimbre.⁶ En principio, la región noroeste luce el aspecto de las formaciones rocosas que remiten a la estribación de la precordillera de Los Andes y se compone de líneas curvas en variaciones de ocre y colores tierra que podrían indicar las alturas de las altas cumbres.⁷ Sobre este sector avanza el ocre con variaciones de luminosidad. Esta región también comprende módulos más pequeños, que mediante la demarcación de líneas en el terreno sugieren aridez y desertificación. Veremos que, en comparación con el resto de la pieza, el desierto en esta cartografía se mantiene a raya, se lo reduce como a una cantera. A la vez, hacia el sur de esta concentración desértica del noroeste se refleja un primer núcleo del río que corre y se aglutina. Del otro lado del río, vegetación. Por el centro norte los hilos del cauce viran al turquesa. Alrededor, módulos grandes de verdes proponen islas de copas de árboles y otros pequeños, arbustos cetrinos. El río sigue corriendo y hasta se abre y deja entrever un tupido islote. En la mimesis reforestadora de Kehayoglou se teje vegetación abundante. Hacia el este es posible recorrer el río por un tejido de líneas que se arremolinan hacia el centro y generan otro núcleo de mayor extensión. Arbustos rodean el final de este segmento en dirección de ambos hemisferios.

En *Río Santa Cruz*, las figuras del desierto y del jardín aparecen juntas, tejidas de manera continua, y, en este sentido, se alejan del dualismo. La mirada no encuadra un paisaje menor en cada una de ellas, sino que las enlaza en un continuo. De este modo, la experiencia se da ligada dentro de la articulación de texturas, colores y formas que se lleva adelante en el paisaje. Más que dialécticas, las figuras se ven yuxtapuestas: todo se teje sobre la misma urdimbre que funciona de soporte cartográfico para la región.

Particularmente, en la jardinería, la mimesis de lo visible adquiere existencia material más allá de la superficie pictórica. En *The Time of the Landscape. On the Origin of the Aesthetic Revolution*, Jacques Rancière reflexiona sobre el arte de los jardines y las escenas creadas con elemen-

⁶ La técnica del *tufting* consiste en la utilización de una pistola semiautomática cuya aguja hueca atraviesa la urdimbre con una inyección de lana que crea la puntada sobre la otra cara de la tela base. Kehayoglou la utiliza manualmente (*handtufting*).

⁷ Utilizamos los puntos cardinales con referencias específicas dentro de la cartografía de la obra.

tos de la naturaleza.⁸ Allí señala el pasaje del régimen representativo hacia el régimen estético que se da en la Ilustración. La naturaleza, observa Rancière, compone modelos cuyas formas cohabitan un espacio común en las formas estéticas. Si bien la estética kantiana pone énfasis en la forma y en su finalidad sin fin, en tanto belleza desinteresada y puramente formal, ya “el vocablo griego *aísthesis*, origen de la palabra latina *aesthetica* significaba la gratificación de una sensación corporal, la respuesta subjetiva sensual a los objetos antes que los objetos mismos” (Jay, 168), y sobre este último punto hará hincapié Kant, en el carácter de desinterés del juicio de gusto, dado que:

el placer producido por la belleza es desinteresado porque somos indiferentes al objeto real, que en sí mismo no es un objeto del deseo sensual directo. Nuestro placer proviene del libre juego de nuestras facultades [el entendimiento y la imaginación]. Ya no estamos inmersos en el ser –inter-esse, como sugiere la etimología de la palabra “interés”— sino, más bien, fuera de él. (Jay, 171)

En la estética kantiana, el término “forma” juega un rol preponderante para la experiencia de lo bello debido a que “no hay concepto en el que pueda basarse un conocimiento del objeto, pero esa experiencia es de todos modos experiencia de una forma o configuración de lo sensible en la que se reconocen las facultades en juego” (González, 31).

Al acercarnos a la pieza de Kehayoglou, los detalles comienzan a crecer en volumen: a partir de unas curvas ocre se manifiesta la aridez de una parte del terreno, de una lejana mancha verde surge un arbusto. La amplitud paisajística a poca distancia entre sí es un rasgo propio de la superficie territorial patagónica. Además, la complejidad de la experiencia en *Río Santa Cruz* se despliega cuando lo bello se debate entre dos placeres sensoriales: mirar y tocar. En este sentido, Rancière sostiene que el arte de la jardinería, desde sus orígenes, puede afirmarse superior al arte de la pintura paisajística dado que “*the spectacles it composes directly capture the beautiful, simple, or noble scenes that nature unfolds without the help of art - or, rather, than nature unfolds as an artist*” (Rancière, 15). El autor entiende que el empleo del término escena devino del vocabulario del tea-

⁸ La publicación, originalmente en francés, hasta el momento solo ha sido traducida al inglés.

tro y de la poesía, un acervo terminológico que emanó hacia el florecimiento creativo y artístico de las demás artes, e indica que de esta manera la naturaleza presenta un espectáculo visible a los sentidos que se referenciaba en algo no visible, no accesible a los sentidos. Por encima de la mirada, estas escenas de la naturaleza animaban los poderes intelectuales del gusto y de la imaginación (Rancière, 16). Desde sus inicios, el arte de la jardinería se incorpora rápidamente a las bellas artes, entre las artes figurativas, y Kant la subsume a la categoría de las artes de la “apariencia sensible” junto con la pintura, a diferencia de la arquitectura y la escultura, artes de la “verdad sensible”, a pesar de que el producto de la jardinería cuenta con extensión material sobre el espacio y además de verse, puede tocarse (Rancière, 6-7).

Así como el desierto da cuenta del espacio que está más allá de sí y que indica lo otro y lo extranjero, el jardín puede pensarse como un espacio de lo privado y de lo íntimo. En términos de propiedad privada, Rancière señala que hacia el siglo XIX surge un nuevo estilo en el arte de los jardines, se trata del jardín a la inglesa, que se opone al jardín de estilo francés determinado por la simetría y los ángulos rectos en líneas y superficies. La novedad inglesa propone jardines con curvas, contornos suaves y ondulaciones blandas (Rancière, 19). Frente a aquel principio francés de regularidad (que puede verse en grado sumo en los Jardines de Versalles y que encarna la geometría cartesiana y el absolutismo monárquico) se promueve la línea serpentina como metáfora de la política liberal de la monarquía inglesa, fingiendo una gradación imperceptible entre aquellas clases sociales (Rancière, 69). De este modo, Rancière señala la capacidad del paisaje de dar a leer metáforas de la sociedad. De manera particular, el autor retoma la posibilidad de pensar la naturaleza como una artista que compone belleza independientemente del arte en sí (Rancière, 17), especialmente porque la naturaleza crea el paisaje sin finalidad, y esos modelos compositivos son los que luego el arte hubo de imitar. En términos kantianos, se podría señalar la capacidad de la naturaleza de posibilitar una experiencia sensible a la mirada basada en la forma que place sin finalidad. En este sentido, la naturaleza no selecciona como parte de la operación mimética, sino que permite la coexistencia de todos los objetos, variedades de formas, colores, luces y sombras (Rancière, 28), acaso como un *patchwork*. La pieza de Kehayoglou está marcada por la línea serpentina en la medida en que el río se ex-

pande, se fuga del plano y pone al ojo en una sensación vertiginosa cuando intenta captar en vano su punto final (Rancière, 20). Las curvas predominan, se reproducen sobre el terreno hacia ambos lados del río, figuran límites entre las extensiones de tejido de ocre y tierras y se alzan en los volúmenes que hacen de arbustos y pequeña vegetación. En *Río Santa Cruz* la línea serpentina es un principio compositivo que permite a la mirada un recorrido sinusoide a través del plano del terreno. No solo atraviesa las distintas características de su topología, sino que además es la fibra íntima del cauce del río, en donde da cuenta del movimiento vivo del agua que fluye. El recorte del plano que presenta la pieza contribuye a considerar que esta línea serpentina se continúa hacia este y oeste y que no está limitada. Sino, más bien, que se figura infinita.

Resulta necesario, a esta altura, considerar la noción de heterotopía propuesta por Michel Foucault, quien considera que el espacio se organiza mediante una serie de emplazamientos en los que se entrecruzan puntos y elementos y que aproximan a los sujetos en sus relaciones. En este contexto, se mantienen oposiciones de ciertos espacios, tales como el espacio público y el espacio privado, el social y el de la familia, el del ocio y el del trabajo. Esta separación parece sostenerse y respetarse, a los fines de la conservación de estos espacios, al punto de la sacralización (Foucault, 1). Al mismo tiempo, Foucault observa y se detiene a reflexionar sobre algunos espacios distintos que encierran contradicciones, que se salen de sus lugares y del tiempo. Se trata de las heterotopías, definidas como contra-emplazamientos (Foucault, 3) que representan, cuestionan y subvierten los espacios regulares de la cultura. Son “lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables” (Foucault, 3). También, nos interesa la reflexión foucaultiana sobre el espejo:

A partir del espejo me descubro ausente en el lugar en que estoy, puesto que me veo allá. A partir de esta mirada que de alguna manera recae sobre mí, del fondo de este espacio virtual que está del otro lado del vidrio, vuelvo sobre mí y empiezo a poner mis ojos sobre mí mismo y a reconstituirme allí donde estoy. (Foucault, 3)

El final de su consideración, ese “allí donde estoy” (Foucault, 3), da lugar a la percepción visual del espacio en la instalación de la pieza textil de Kehayoglou en la Galería Nacional de Victoria. Quien se halle sobre *Río Santa Cruz* y se mire al espejo situado sobre el cielorraso, se verá rodeado de un paisaje textil que se retrotrae a un grado cero y que omite la instalación del complejo hidroeléctrico sobre el río. Quizás, a un visitante allí recostado, el espacio se le revele indócil, o incluso se le rebele. En este sentido, el arte cartográfico propone giros estéticos con profundos cuestionamientos y críticas a las tensiones de fuerza hacia el interior de las sociedades y a la experiencia con sus espacios (Ares, 6).



Foucault entiende que es propio de las heterotopías “yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios, múltiples emplazamientos que son en sí mismos incompatibles” (Foucault, 4). Así, por caso, podríamos considerar que una porción de la Patagonia pueda estar contenida en una alfombra y que esa alfombra esté instalada sobre la pared y el suelo de una sala de exposiciones. También se imbrica el hecho de que ese espacio representado señale un paisaje que actualmente no es tal, sino que alberga la construcción de dos represas. Como podemos ver, un espesor heterotópico comienza a desplegarse entre esos hilos de lana. No podr-

íamos dejar de retomar, que, en su trabajo, Foucault se refiere al ejemplo más antiguo de heterotopía: el jardín.

No hay que olvidar que el jardín, creación asombrosa ya milenaria, tenía en oriente significaciones muy profundas y como superpuestas. El jardín tradicional de los persas era un espacio sagrado que debía reunir, en el interior de su rectángulo, cuatro partes que representaban las cuatro partes del mundo, con un espacio todavía más sagrado que los otros que era como su ombligo, el ombligo del mundo en su medio (allí estaban la fuente y la vertiente); y toda la vegetación del jardín debía repartirse dentro de este espacio, en esta especie de microcosmos. (Foucault, 5)

Sobre la versión del río de Kehayoglou la improductividad se presenta como una posibilidad y esto se contradice con el devenir reciente de los acontecimientos, dado que sobre aquel espacio se proyecta una gran fábrica de energía. Es en la construcción de la artista, a la vez imaginaria y material, en donde se reúnen y se ponen a un cierto resguardo las características espontáneas del terreno: la estepa desértica, los tramos más lacustres que recuerdan a un jardín, los colores y formas de las plantas y la vegetación, las curvas pronunciadas del río y los distintos aspectos de la tierra de su superficie circundante que van de la roca a la arena. De esta manera, las distintas escenas del espacio dan lugar a otras percepciones tanto por la mirada como por el tacto, en una suerte de frotación de los sentidos. Esto se debe a que sobre una alfombra se juega una mayor proximidad con el espacio. Tal grado de cercanía con esta superficie puede pensarse como el habitar una suerte de jardín que se pisa con los pies descalzos, sin la típica sacralización de las obras que establece la distancia en el terreno artístico. En tal sentido, Foucault considera que

En cuanto a las alfombras, ellas eran, en el origen, reproducciones de jardines. El jardín es una alfombra donde el mundo entero realiza su perfección simbólica, y la alfombra, una especie de jardín móvil a través del espacio. El jardín es la parcela más pequeña del mundo y es por otro lado la totalidad del mundo. El jardín es,

desde el fondo de la Antigüedad, una especie de heterotopía feliz y universalizante (de ahí nuestros jardines zoológicos). (Foucault, 5)

Foucault sostiene que las heterotopías pueden tener, además, el rol de “crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio todavía todo el espacio real” (Foucault, 6) y también pueden concebir “otro espacio, otro espacio real, tan perfecto, tan meticuloso, tan bien ordenado, como el nuestro es desordenado, mal administrado y embrollado” (Foucault, 6), en este sentido, se daría una suerte de “compensación” (Foucault, 6) ante la pérdida de virtud del primer espacio.

Mientras tanto, a partir del contacto con la pieza se permite una simultaneidad y una yuxtaposición entre este espacio y nuestro cuerpo en una suspensión imaginada del río. Podría tratarse de un espacio heterotópico que se superpone sobre y se despliega encima del territorio geográfico que en breve será sometido al insensible proceso extractivo. Así, el paisaje de Kehayoglou le pliega al destino una heterotopía dentro de un tapete y lo expone. De este modo, la pieza con el río tejido en lana posibilita la figuración de la continuidad que el río pierde en el espacio patagónico y, en este sentido, al respecto del arte cartográfico María Cristina Ares señala que pueden leerse en los mapas estetizados “una suerte de continuum de la historia y la geografía argentina integrada al mundo sin respetar centralidades ni periferias” (Ares, 4), acaso como una eventual contingencia que altera la realidad y que en la imaginación se disloca o relocaliza. Por eso, decimos que *Río Santa Cruz* puede desplegar la posibilidad de una heterotopía en la que el espacio se da a experimentar en figuras o tropos textiles del desierto y del jardín.

2. Del tacto o del límite en el tocar

En general, es sabido que en los espacios artísticos no está permitido tocar las obras de arte. Podemos comprobarlo acercándonos al límite de lo establecido en una sala de exposiciones o en un museo custodiado por guardias que se ven presionados por las cámaras de seguridad para llamar la atención de los visitantes frente a cualquier manifestación de proximidad para con las obras. También podríamos comprobarlo en el living de un coleccionista, en don-

de el espacio, de hecho, está delimitado: los pasillos y huecos entre los sillones y las mesitas se recorren, los sillones están para tomar asiento, las paredes (y, acaso, un tótem) exponen las obras que allí permanecen para ser vistas. El tacto no tiene lugar en estos espacios. El no tocar se propone, de este modo, como una prescripción implícita del arte más institucionalizado y de las colecciones. Sobre este punto, incluso, podríamos preguntarnos si es adecuado tomar con las manos un dibujo que se nos muestra, y, de hecho, la respuesta es no. Aquello que apela a la mirada no nos requiere asirlo. En estos espacios que mencionamos, tocar no conviene. La percepción, entonces, se condensa, se aglutina en la mirada.

Con el fin de reflexionar sobre el tacto, Jacques Derrida lee a Jean-Luc Nancy y retoma el despliegue que había llevado adelante Aristóteles sobre el tacto: “en su *oukestinendelon* [no hay fin], es *adelon* [invisible], inaparente, oscuro, secreto, nocturnal” (Derrida, 23). El tacto se experimenta, entonces, como un enigma. Acto seguido, Derrida señala lo aporético o irresoluble que le es propio: “No serían lo que son, aporías, si les viéramos o tocáramos el fin” (Derrida, 24). Podemos inferir que Derrida se refiere con “fin” a su confín, al límite de su extensión y, también, a la noción de “fin” como telos, es decir, finalidad y hemos visto que para Kant la belleza se define como finalidad sin fin. Ya en el siglo IV a.C., Platón hubo de poner en boca de Sócrates el problema de la aporía en la belleza con su conclusión en *Hippias Mayor* acerca de que “lo bello es difícil” (Platón, 441). La complejidad suele asociarse a la reflexión sobre la belleza y Platón funda el problema de conceptualizar y definir lo bello; una dificultad que comparte con el tacto en Aristóteles. Siguiendo esta línea, nos preguntamos si en *Río Santa Cruz* lo bello puede darse a tocar antes que darse a conocer, dado que aquello que se conoce a partir de la referencia al río y su inminente transformación por la construcción del complejo hidroeléctrico se compromete con un señalamiento que trasciende la vivencia individual. No obstante, el lugar que el visitante recorre con el tacto sobre la pieza se conserva como un territorio de lo desconocido, habitado por las incógnitas propias de la percepción háptica.

Por caso, esta opacidad en la vivencia del tacto que toma lugar con y sobre la alfombra puede verse en la escena de la película *Aftersun* (Wells, 2022), en la que Calum, uno de los protagonistas, compra una alfombra que anhela durante unas vacaciones en Turquía con su hija,

Sophie. A lo largo de la secuencia, la cámara se desplaza sobre el tejido de geometrías. Calum desliza suavemente la yema de su dedo mayor en líneas diagonales sobre las guardas que componen el motivo textil. Este tocar, casi un roce, se vincula directamente con la opacidad emocional que manifiesta el personaje, quien está sumido sobre sí en las profundidades de su interioridad. En un primer momento, Calum había permanecido recostado con sus ojos cerrados sobre la alfombra y luego regresa a la tienda para adquirirla. Veinte años más tarde, Sophie despierta una noche y contempla esa misma alfombra que yace a los pies de su cama y que desenvuelve la memoria de su padre.



En *Río Santa Cruz*, nos referimos a tocar la pieza en tanto que un espectador puede descalzarse, subirse, recostarse, recorrerla caminando, sentarse con las piernas cruzadas, extender las manos para tantear su superficie, abrazarla o hundir su cara en ella. En todos los casos, el espacio adopta la forma de un terreno que se puede recorrer con el tacto en la prolongación de su dilatación volumétrica. De este modo, la experiencia de un visitante con la

pieza se da en su extensión. En este sentido, cuando Derrida retoma el problema del punto ciego en *Peri Psychè*s sostiene que:

los que se encuentran 'presentes' ante Psique ocupan los lugares alrededor de ese lugar en el que nada tiene lugar sino desde el lugar, a saber, desde la extensión, se siente también que ellos tienen lugar. (Derrida, 39)

Siguiendo a Derrida, podemos preguntarnos si el efecto de tocar la pieza provoca que los visitantes tengan lugar, porque en esta experiencia, quien toca tiene lugar sobre la alfombra. Así, la instalación de Kehayoglou resalta el carácter corporal de la experiencia que lleva a los cuerpos a la acción de tener lugar, de extenderse sobre el espacio, sobre lo exhibido que se puede tocar. Ahora bien, Aristóteles se preguntó dónde ocurre el tacto, cuál es su lugar en el cuerpo para percibirlo (Derrida, 24) y considera que por su multiplicidad (por caso la mano, o la boca) “este punto permanece oscuro” (Derrida, 25). En este sentido, el órgano del tacto llegaría a ser interno y la carne, un intermediario (Derrida, 25). Sobre este punto considera Derrida que:

no se puede tocar más que en una superficie, es decir, en la piel o en la película de un límite. Pero un límite, el límite mismo, por definición, parece privado de cuerpo. El límite no se toca, no se deja tocar, se sustrae al tocamiento, que o bien no lo alcanza nunca, o bien lo transgrede para siempre. (Derrida, 25)

El límite se manifiesta de distintos modos en la experiencia del visitante en *Río Santa Cruz*. Por un lado, el límite que se presenta en la percepción del tocar los volúmenes de lana: si se toca con la mano o si se acaricia con el rostro, ¿dónde exactamente toca aquello que se toca? En su lectura de Nancy, Derrida problematiza aquello en cuanto el tacto asigna de sentido y reflexiona sobre el límite de esta sensibilidad que vuelve a las personas sobre sí mismas. De esta manera, tocar deviene en tocarse y sentir implica cierto grado de conciencia de sentirse tocado (Derrida, 167): un tocar como tocar-se y un sentir como sentir-se (Derrida, 14). A la vez, el propio límite es parte del tocar, debido a que “la experiencia en general empezaría por

ahí: empezaría al sentirse tocar un límite, al sentirse tocada por un límite, y por su propio límite” (Derrida, 167).

Por otro lado, podemos reflexionar sobre la diferencia entre conocer algo a partir de lo que se toca y el mero placer sensual que place sin conceptos. ¿Qué nos dice, exactamente, la percepción táctil de la tersura o la rugosidad del relieve sobre alguna de las coordenadas de *Río Santa Cruz* cuando sabemos que el placer sensual no está ligado a un concepto? En este sentido, estas vivencias permanecen dentro de los márgenes de aquella zona oscura planteada por Aristóteles. Incluso, en la frontera entre lo subjetivo singular y lo común comunicable. Poco se podría conocer sobre esta zona o el conocimiento como fin no sería, acaso, el objeto de la experiencia. La mismísima experiencia del tocar, entonces, se vería tensionada por “el lenguaje público y la subjetividad privada, entre los rasgos comunes expresables y la interioridad individual” (Jay, 20). Con todo, entendemos que sobre la pieza de Kehayoglou se dan en simultáneo la experiencia estética del placer sensual y la habitabilidad común del espacio sobre la pieza textil con otros visitantes, lo que la vuelve un lugar donde tocar-se, debido a que, en efecto, puede experimentarse la *aísthesis* que otorga algo propio (al mismo tiempo común y singular) a ese espacio.

En general, recurrimos al concepto de experiencia cuando algo hubo de cambiar con respecto a lo anterior, cuando ha sucedido algo nuevo. El filósofo contemporáneo Martin Jay considera que la raíz latina *experientia* además de remitir a las nociones de experimento, prueba y juicio, insinúa la “salida de un peligro” (Jay, 26). También, recupera que de entre el espesor de sus sentidos, se dan los casos de dos términos en alemán: *Erlebnis* y *Erfahrung*. Mientras que *Erlebnis* se refiere a una vivencia que se separa del tiempo cotidiano y a una “unidad primitiva, previa a cualquier diferenciación u objetivación” (Jay, 27), *Erfahrung* indica una narrativa integradora con un enlace intersubjetivo hacia lo público. En la tradición kantiana, *Erfahrung* se asocia con “las impresiones sensoriales producidas por el mundo exterior, o con juicios cognitivos acerca de ellas” (Jay, 27). El término alemán también connota “un movimiento progresivo, no siempre sin asperezas, a lo largo del tiempo, implicado por el *Fahrt* (viaje) inserto en *Erfahrung*, y por la conexión (como en el latín) con la palabra “peligro” (*Gefahr*)” (Jay, 27). La

noción de experiencia puede entenderse como un modo de conocer algo a través de un juicio, como la aprehensión inmediata de la realidad externa y como la enseñanza adquirida por la práctica. Desde la Ilustración, los discursos estéticos y sus abordajes sobre la belleza y el gusto siguen expandiéndose de manera notoria y centrándose más en aspectos subjetivos. Por caso, Jay retoma los argumentos de David Hume sobre la norma del gusto cuando considera que “la belleza no es una cualidad de las cosas mismas: existe meramente en la conciencia que las contempla, y cada mente percibe una belleza distinta a partir de las impresiones sensibles que se aparecen a los sentidos” (Jay, 167). Incluso, Hume afirma que el fundamento de las normas de composición estética “es el mismo que el de todas las ciencias prácticas: la experiencia” (Jay, 167). Jay destaca la instauración del término “experiencia” y el balanceo entre sus significados asociados a lo que se percibe con los sentidos y a la “sabiduría acumulada producida por el aprendizaje habitual a lo largo del tiempo” (Jay, 168). Por su parte, Hegel hubo de problematizar la noción de experiencia como un proceso constituyente del sujeto en tanto que es acceso al saber y, en efecto, forma conceptos a partir del enlazamiento de las vivencias subjetivas en una narrativa de experiencias integradas que constituyen un todo (*Erfahrung*) (Jay, 180). Así, la experiencia revela la conciencia y apunta hacia la síntesis hegeliana del saber absoluto. Sobre este punto, podemos distinguir la tensión que Jay señala en la unión entre la práctica artística y la vida, dada la “dificultad de conciliar la satisfacción desinteresada [en términos kantianos] de la experiencia estética con las cualidades interesadas de sus equivalentes cognitivo y moral” (Jay, 183). En problematizaciones posteriores, Georges Bataille reactualiza en el siglo XX la capacidad de la experiencia de transformar al sujeto, pero introduce la noción de límite como alternativa de autonomía. La noción de experiencia interior batailleana se desvía de la construcción de conocimiento como aspiración filosófica y se propone como experiencia en sí misma que no se vuelve un objeto exterior. En sí, Bataille entiende como experiencia interior a los estados de éxtasis, de arrobamiento, de emoción meditada. Se trata de una experiencia desnuda, libre de ligaduras (Bataille, 13).

En Kehayoglou se distingue una deriva del problema acerca de la unión de lo discontinuo, debido a que la experiencia de contacto produce una continuidad del cuerpo del especta-

dor con la lana de la pieza. En efecto, resulta paradójico considerar que este fenómeno háptico tiene lugar en el límite entre el visitante y la pieza y, a la vez, produce una continuidad entre la pieza y el cuerpo. En especial, el límite cobra una relevancia fundamental en el concepto de experiencia interior de Bataille, quien retoma el principio nietzscheano de lo Uno Primordial (*das Ur-Eine*) que concibe un fondo común de la existencia, un fluir vital desde su origen que luego se discontinúa por la individuación de los seres. De hecho, es este principio de individuación el que desgarrar la fusión del todo y produce el nacimiento de las individualidades. En el mito dionisiaco, la separación (*sparagmos*) es consecuencia de un desmembramiento. Concretamente, en el caso del río Santa Cruz la continuidad espontánea de su cauce se verá desgarrada una vez consumado su giro productivo hacia la producción de energía hidroeléctrica. Al respecto de este tipo de disecciones, Karl Schlögel sostiene que “el espacio puede desgarrarse si se rompen nervios o líneas de tráfico” (Schlögel, 35).

Nos hemos referido a los fines productivos que se persiguen con la instalación de las represas y, en este sentido, le oponemos la experiencia interior batailleana que, a su vez, se pone en contacto con la percepción del tocar en Derrida en su cariz desconocido y enigmático. Bataille se refiere a la improductividad en el sentido del derroche, pues esta experiencia “no revela nada, y no puede ni fundar la creencia ni partir de ella” (Bataille, 14). Al mismo tiempo, Bataille propone que

no nos desnudamos totalmente más que yendo sin hacer trampas a lo desconocido. Es la parte de lo desconocido lo que da a la experiencia de Dios —o de lo poético— su gran autoridad. Pero lo desconocido exige en último término un imperio no compartido. (Bataille, 15)

Nuevamente, surge una paradoja si señalamos la referencia que hace Bataille sobre aquella zona de lo no compartido, es decir, de lo individual o de lo subjetivo. Así, la puesta en común o la estructuración de una narrativa integradora sobre este tipo de percepciones se dificulta seriamente. En palabras del autor: “la expresión de la experiencia interior debe, de alguna manera, responder a su movimiento; no puede ser una seca traducción verbal, ejecuta-

ble ordenadamente” (Bataille, 16). De esta manera, esta percepción funda su propia autonomía porque no hay una finalidad externa, sino que se fundamenta y sólo se preocupa por sí misma, independientemente de cualquier actitud científica, moral o estética (Bataille, 16). Aquí, Bataille intenta correrse de lo que entiende como la “búsqueda de estados enriquecedores (actitud estética, experimental)” (Bataille, 16), aunque estas orillas se vuelven difusas cuando se refiere a lo poético, que concibe como “lo familiar, disolviéndose en lo extraño y nosotros con él” (Bataille, 15). Más aún, lo poético junto con la aprehensión divina da lugar a la apropiación de aquello que nos supera y “sin captarlo como un bien propio, al menos [permite] religarlo a nosotros, a lo que ya nos había afectado antes” (Bataille, 15). En efecto, es importante resaltar la evocación al desinterés kantiano que Bataille retoma para dotar a la experiencia interior, porque está atento a la forma independientemente de su contenido (que es intraducible). En términos ambivalentes, por un lado, el autor llama experiencia a “un viaje hasta el límite de lo posible para el hombre” (Bataille, 17) y, al mismo tiempo, sostiene que “la experiencia alcanza finalmente la fusión del objeto y el sujeto, siendo, en cuanto sujeto, no saber, y en cuanto objeto, lo desconocido” (Bataille, 19). Aquí podría hallar un suelo común el tocar lo desconocido, el blanco o tocar-se, dado que el tocar, entendido como experiencia interior, lleva al límite de sí mismo y a la vez tiende un contacto con algo más, puesto que Bataille enuncia que “el «sí mismo» no es el sujeto que se aísla del mundo, sino un lugar de comunicación, de fusión del sujeto y el objeto” (Bataille, 19). Deviene, así, una complejidad en las consideraciones en torno del tocar la pieza textil de Kehayoglou cuando la pensamos como una experiencia del derroche que se abisma, mediante un entramado perceptivo, a una posibilidad que no versa sobre obtener algo, por caso, conocimiento. Este otro modo (o siguiendo a Foucault, “lugar otro”) permite una experimentación más allá de la denuncia sobre las represas y deriva en aperturas hacia lo desconocido a partir de nuestra percepción táctil, que disputa sentidos a la mirada. Así, se genera la alternativa de lo que da que pensar frente a lo que, necesariamente, da a saber. Lo desconocido y lo inaccesible que es propio del tacto se opone, entonces, a la certeza que puede fundarse a efectos del conocimiento. En la figura del río permanece el devenir de lo

inaprensible, de lo inexplorado y no domesticado. Se trata de un movimiento constante que permite la demora, la imaginación, el enigma, la escritura, la hipótesis.

Hemos considerado que los visitantes recostados sobre la pieza pueden contemplarse en el espejo instalado por encima. De esta mirada deviene una imagen prolongada de aquella cartografía, que a la vez revela la incorporación del visitante ocupando su espacio, quien se ve reflejado y ve una parte de lo que toca mientras toca otra porción que permanece debajo suyo, algo que no ve. A la vez, en el espejo la mirada puede encontrarse consigo misma o tocarse con ojos ajenos. En este sentido, Derrida se pregunta si al darse este tocamiento entre dos miradas “se acarician o se dan un golpe” (Derrida, 20). Sobre este punto, podemos retomar un aspecto problemático del pliegue en Gilles Deleuze, que lo considera característico de los modelos barrocos y que “se reconoce en el modelo textil” (Deleuze, 155). El pliegue “aparece como continuidad *ad infinitum*, forma siempre dispuesta a volverse sobre sí misma, a replegarse, y desplegarse, en una informalidad que no es negación de la forma, ya que remite permanentemente a la textura” (Deleuze, 50-55). Deleuze considera que el pliegue se manifiesta en el pensamiento metafísico de Leibniz a través de la figura de la mónada, a la que podemos equiparar la figura retórica de la paradoja a modo de una cinta de Moebius. En este sentido, los rodeos propiciados por la paradoja, el deambular y no llegar a ningún lugar, pueden considerarse en relación con el derroche en Georges Bataille que da lugar a la improductividad, por caso, del tocar y no conocer, del solo obtener un placer sensual. Más aún, el espejo instalado sobre el cielorraso en la exhibición de *Río Santa Cruz* señala el tocar mediante el mirar: la mirada se pone sobre el acontecimiento mismo que se está viviendo y se vuelve, de alguna manera, redundante mediante una imagen recursiva de un procedimiento barroco. Se producen, así, posibles tipos de contacto visual y corporal, a modo de co-existencias sobre la instalación. En efecto, es posible pensar el tacto como una alternativa frente a la mirada, en tanto percepción preeminente en el arte, y preguntarnos si en Kehayoglou surge un desvío, una posibilidad distinta, una experiencia improductiva y descolonizada que cuando invita a recorrer su cartografía mediante el tacto revaloriza una sensorialidad desplazada.

Finalmente, el límite se despliega como un lugar perceptivo, porque es allí, en el espacio que ocupa, que sucede una vivencia opaca que no se puede traducir llanamente en palabras y que implica una potencialidad perceptiva. En cuanto nos hemos referido al pliegue, Derrida propone tomar en cuenta su fórmula y su superficie, es decir, el límite:

el ser por–fuera de otro afuera forma la plegadura de un devenir–adentro del primer afuera, etc. De ahí, en razón de este plegado, los efectos de interioridad de una estructura constituida sólo por superficies y por afueras sin adentros. Las superficies de estas superficies, lo apuntábamos antes, son límites – expuestos como tales a un tocar que nunca puede sino dejarlos intactos, intocados e intocables. (Derrida, 35)

El límite, entonces, funciona como el lugar del acontecimiento de la experiencia háptica. En este sentido, el cuerpo no llegaría a tocar los objetos sino más que en su límite. Sin embargo, cuando tocamos la superficie de lana de la pieza de Kehayoglou, no podemos negar que se da una serie de efectos perceptivos hacia nuestra interioridad. Algunos de ellos pueden, entre otras cosas, dar lugar al texto que estamos tratando. En efecto, el tocar no solo toca el límite, sino que puede tocar los cuerpos en su interioridad, es decir, tocar es tocarse. De esta manera, mirada, tacto y lenguaje se tejen como la lana sobre la urdimbre y cabe preguntarse si es posible que el miedo, producto del tacto, ceda lugar a la curiosidad, un sentimiento, también, por lejos problemático.

3. Consideraciones finales. Del tocar-se un lugar

A partir de *Río Santa Cruz* de Alexandra Kehayoglou es posible el despliegue de un entramado de problemas que involucran estética, economía, ecología y geopolítica sobre el territorio patagónico. La artista señala (en el sentido de subrayar, de mostrar con énfasis) la transformación del espacio, dada la construcción de los complejos hidroeléctricos y, en este sentido, la pieza propone una alternativa al devenir temporal y da lugar a una experiencia en la que se resguarda un paisaje que pone al tacto en primer plano. En términos de reflexión estética,

hemos considerado figuraciones del desierto y del jardín que a modo de tropos textiles se dan a la vista y al tacto. La puesta en juego del tacto y su invitación a la experimentación de lo desconocido entran en la zona de la experiencia estética que devienen en el placer sensual y promueven el potencial de la imaginación. El mapa de Kehayoglou retoma un modelo compositivo provisto por la naturaleza para dar lugar a una experiencia sensible que pivotea entre la mirada y el tacto sobre un espacio que se devela heterotópico. Mientras que lo percibido con los ojos señala al río Santa Cruz, a sus terrenos aledaños e inferimos su pronto devenir productivo, la percepción háptica discurre entre lo desconocido y el derroche de la experiencia interior que acontece en el límite entre el sujeto y el objeto. Así, *Río Santa Cruz* posibilita reflexionar sobre el espacio que el río homónimo pierde, mientras que al mismo tiempo se ofrece a los visitantes para que permanezcan y ocupen ese lugar en una experimentación que no conduce necesariamente a un fin. En su instalación, la pieza se brinda con el grado sumo de la hospitalidad debido a que sostiene a un otro extraño en un momento fortuito y, en efecto, promueve la experimentación de lo desconocido: lo propio del tacto. Si la experiencia de los sujetos en general vuelve lugares a los espacios, la heterotopía que se despliega en esta pieza imbrica espacio, tiempo y acción en un desvío del utilitarismo racional que inevitablemente arrasa sobre todo estado de naturaleza. Así, se propicia la apertura hacia otras formaciones espaciales y experienciales que involucran lo no conocido o lo nuevo por conocer, en donde la autonomía del arte compensa la pérdida de soberanía de la naturaleza. El espacio del río, cuyo destino inminente es la alteración irreversible, se pone a disposición en esta pieza textil para las extrañas contingencias de la percepción táctil en un ejercicio de sostén de la cercanía. Esta proximidad con la obra nos permite recorrerla y recorrer un lugar, tocándonos. ¿Qué tocamos, entonces, allí en el límite, donde tocamos y nos tocamos? En la extensión de esa frontera es posible tocar desde el largo que conserva la lana para imitar arbustos crecidos hasta la trama de una superficie que remite a la aridez. El tejido que hace de agua del río también se dispone con un armado suave y continuo de líneas que circulan por su cauce y se arremolinan en sus ensanchamientos.

Todo esto tocamos y, al mismo tiempo, tocar la pieza implica tocarnos a nosotros mismos en ese lugar del cuerpo donde la pieza nos toca y con el que la tocamos. En efecto, nos puede sostener y acariciar. La percepción del tocar, ligada a una exploración imaginativa espontánea, deviene en una experiencia estética que en su carácter reflexivo acaso pueda señalar aspectos enigmáticos del cuerpo, como los que aborda Derrida. Allí entonces se despliega una heterotopía donde podemos rolar y permitir que la lana nos roce, o simplemente avanzar tanteando su extensión, incluso sin mirar. De ese modo, podemos pensar en cercanías y co-existencias en las que entra en juego la imaginación a partir de espacios que se despliegan como lugares propios y comunitarios, que dan lugar a lo nuevo y desconocido. Por todo esto, decimos que, en definitiva, sobre *Río Santa Cruz* de Alexandra Kehayoglou se vuelve posible tocar-se un lugar.

© Julián Bruno Guidi

Bibliografía

- Ares, María Cristina. “Arte cartográfico. Mapas de resistencia: Horacio Zabala y Adriana Bustos”. Actas del IV Congreso Internacional Artes en cruce, 2016.
- Bataille, Georges. *La experiencia interior*. España: Taurus, 1973.
- Derrida, Jacques. *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Argentina: Amorrortu, 2000.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. España: Paidós, 2014.
- Foucault, Michel. “De los espacios otros”. *Architecture, Mouvement, Continuité*, N° 5, pp. 46-49, 1984.
- González, Darío. *El arte como interrogación. Estética y meta-estética*. España: Nube Negra – Bulk, 2000.
- Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Argentina: Caja Negra, 2014.
- Gutiérrez Bascón, María A. “Ecoimaginarios en el arte latinoamericano del siglo XXI”. *Ecología Política*, 57: pp. 51-55, 2019.
- Jay, Martin. *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Argentina: Paidós, 2009.
- Lois, Carla. *Terraeincognitae. Modos de pensar y mapear geografías desconocidas*. Argentina: Eudeba, 2018.
- Platón. *Hípias Mayor*. España: Gredos, 1985.
- Rancière, Jacques. *The Time of the Landscape*. Great Britain: Polity Press, 2023.
- Schlögel, Karl. *En el espacio leemos el tiempo. Sobre historia de la civilización y geopolítica*. España: Siruela, 2007.