

LA TIERRA POTENCIAL

Los itinerarios de Teresa Pereda

Mercedes Casanegra

El rasgo que caracterizó a los diez últimos años del desarrollo artístico de Teresa Pereda –entre 1996 y 2006– es la utilización de tierra como material para realizar sus obras.

Tierra obtenida en diferentes lugares tanto de la Argentina, su país, como de otros territorios, a los cuales la llevaron circunstancias buscadas de manera particular. La nueva etapa, proceso que continúa en marcha, es compleja porque ha implicado un encadenamiento de hechos y circunstancias a partir de un cambio de lenguaje con una programación articulada.

Papel hecho a mano, mapas, libros de artista, vidrio grabado, cajas de madera y vidrio, chapas, entre otros, fueron los resultados de su nueva búsqueda, pero el común denominador de la nueva materialidad de sus obras fue la tierra, buscada, pedida, recibida.

Una de las notas que marcó su trabajo de esos años ha sido el abandono sucesivo de la autonomía de su práctica artística, pues Teresa Pereda volvió su mirada hacia los temas de la identidad argentina, las relaciones entre los pueblos originarios de su país y de América y la inmigración europea, la memoria individual y colectiva, las problemáticas en torno a la vida urbana y la vida rural, los conceptos de naturaleza y civilización; entre otros.

Ella no estuvo sola en este camino, que ya había sido recorrido por otros, aunque en todos los casos desde ángulos y prácticas diversos. Más allá del tan conocido interés de los artistas modernos por el arte y

la cultura tribales y primitivos, hubo búsquedas más cercanas a nuestras razones, las de artistas argentinos tanto de la primera mitad del siglo XX como de la segunda, quienes indagaron a través del arte los temas de la ubicación geográfica, cultural e histórica del ser argentino en una mezcla étnica tan múltiple como singular, el tan tratado tema de la alteridad, entre otros. Desde Xul Solar y su invención del neocriollo, al referente precolombino en Torres García y sus seguidores entre quienes se cuenta a los argentinos Alejandro Puentes, César Paternosto y Marcelo Bonevardi-; Leónidas Gambartes en su inclusión de motivos del arte aborigen en su pintura; la observación científica de Luis F. Benedit, que imaginó el encuentro entre las culturas locales y los primeros viajeros europeos e ilustró los hábitos del campo argentino; el señalamiento de íconos paisajísticos nacionales, como el ombú, en Nicolás García Urriburu; los rituales indigenistas precolombinos de Alfredo Portillos. Todas estas indagaciones artísticas han sido parte de una búsqueda de lo originario y lo original, de las raíces, y de una mirada que disienta de la eurocéntrica, en niveles que van desde lo étnico hasta lo político y económico, de manera única.

Tierras de distintos lugares del país, y en algunos casos de otras naciones, sustituyeron a la pintura al óleo. Morteros, tamices, cernidores, entre otros elementos, reemplazaron a los pinceles que Teresa Pereda había utilizado durante dieciséis años de desarrollo artístico. El nuevo período, a partir de 1996, estaría signado por un protagonismo de ese fundamental elemento, pero esto sería sólo la punta de iceberg de una compleja red de situaciones que cambiaron no únicamente su producción, sino su postura –y en consecuencia la de los espectadores– frente a su obra. La idea de proceso más que la de confección de objetos artísticos particulares signó esta etapa que se iniciaba. En adelante, la noción de viaje, de traslado, de recorrido a través de rutas y, en algún caso, también de mares, se volvió central. La geografía misma, la inmensa extensión del territorio argentino, darían razones y forma a sus nuevas obras. Pasó de la pintura y la representación a la acción y la vivencia directa.

Además, su reflexión y su trabajo en torno a la tierra coincidieron con un momento económico y político particular de la Argentina. Transcurría el segundo gobierno de Carlos Menem y había pasado el ilusorio esplendor provocado por la privatización de empresas estatales. Las condiciones económicas se debilitaban, había atisbos de una recesión y las consecuencias se empezaban a notar tanto en la ciudad como en el campo, sólo que en éste la realidad aparecía de manera más expuesta. En 2001 tuvo lugar la gran crisis argentina, con todas sus extensas consecuencias, y sin embargo, podría decirse que la recuperación del país por entero después de la catástrofe fue menos lenta, posiblemente debido a la riqueza de la tierra y la prodigalidad de sus cosechas y frutos. En sus obras realizadas en el país, la actitud de Teresa Pereda fue como la de un sismógrafo que describe las agitaciones, las oscilaciones, no solamente de la tierra, sino de la vida que allí vibra y se desarrolla.

Hacia una conversión de lenguajes. Giro temático y viaje iniciático

La exposición individual *Objetos mágicos* de 1992 en galería Palatina ponía de manifiesto el comienzo de un cambio de objetivos en el rumbo artístico de Teresa Pereda: abandonaba la representación de muros y ventanas por la de objetos y textiles, en su mayoría provenientes de la cultura mapuche. Dos años después, en 1994, presentaba allí mismo la serie *Espacios mágicos*, que con variantes diversas daba continuidad al conjunto anterior. La exclusividad de la dedicación a la pintura llegaría hasta 1995. Unos años más tarde, hacia comienzos de 2000, guardaría de manera definitiva los pinceles y los óleos.

Sin embargo, aquel giro de 1992, si bien espontáneo y necesario, poseía una clave, un estímulo cercano: su primer viaje a México, un año antes, en 1991. Para Teresa Pereda significó un enlace con el despertar de su memoria personal, un viaje de viajes que la hizo volver sobre huellas de su propia biografía, hacia la vecindad de objetos, vivencias, travesías. Aquel recorrido representó para ella una conmoción rotunda, al punto de poder considerarlo como una migración iniciática¹.

“Cualquier contacto con el pueblo mexicano, así sea fugaz, muestra que bajo las formas occidentales laten todavía las antiguas creencias y costumbres. Esos despojos, vivos aún, son testimonio de la vitalidad de las culturas precortesianas” describía con orgullo y nostalgia Octavio Paz². Teresa Pereda se deslumbró no solamente con los monumentos, las construcciones y los objetos de las culturas originarias, sino también con las obras y los edificios del período colonial, productos mestizos en su concepción.

En un trabajo publicado en 1999 decíamos que aquellos objetos que la artista llamó “mágicos” funcionaron como “la llave hacia la múltiple dimensión de su obra que se abría”³. “El objeto mágico (...) nos invita a cambiar y a ser otros sin dejar de ser nosotros mismos”⁴.

El viaje a México obró en Teresa Pereda una analogía histórica que ella adoptó como tema de reflexión sobre su propia identidad y que se transformaría en trama de su obra futura. Había encontrado el lazo profundo de unión entre la producción del pueblo mapuche –a la cual siempre estuvo próxima–, como símbolo de cultura originaria de su país, y su propia subjetividad. Por otra parte, su conmoción ante el sincretismo de culturas en México no puede asimilarse exactamente al de artistas venidos de otras partes del mundo que se fascinaban con el

1_ Son muchos los artistas que podrían relatar experiencias similares en el contacto con México. Entre ellos Josef y Anni Albers, quienes, provenientes de la Bauhaus y luego de Nueva York, se fascinaron con el amplio rango que en México iba desde la artesanía y los textiles de origen popular encontrados en los mercados hasta la arquitectura precolombina. Ellos sintieron que en ese país “el arte estaba por todas partes”. Carlos Jiménez, “In partibus infidélium, Madrid, Babelia-El País, 25 de noviembre de 2006.

2_ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p.81.

3_ Mercedes Casanegra, *Teresa Pereda*, Buenos Aires, Ediciones Argentinas de Arte, 1999, p.20.

4_ Octavio Paz, “Arte mágico”, en *La búsqueda del comienzo. Escritos sobre el surrealismo*, Madrid, Fundamentos, 1980, p. 49. Estas palabras eran parte de la respuesta a un cuestionario sobre el arte mágico enviado por André Breton a un grupo de personas.

primitivismo precolombino. Para ella, como americana, el vínculo con esos primeros pobladores resultaba más estrecho y complejo por el hecho básico de que el territorio donde “ellos” vivieron –el americano– y el de su vida del presente es el mismo. *Los objetos mágicos* cumplieron en ella esa función talismánica y la condujeron a una nueva visión de esa otra parte de su identidad.

La prefiguración de nuevas formas artísticas: viajes al encuentro de rituales mestizos (una apertura ecológica)

En 1994, Teresa Pereda continuaba la realización de su serie pictórica *Espacios mágicos*, y de manera tácita se comenzaba a asistir en su desarrollo a un tipo de estallido de la noción de objeto artístico tradicional. Paralelamente a la producción de cuadros, se delineaba el anuncio de una nueva modalidad artística, que en su momento denominamos “acción estética” (los viajes), sostenida por la investigación de la idea subyacente de mestizaje. Por lo tanto, su obra se volcaba también hacia el terreno conceptual. Se daba una continuidad con aquel hilo secreto desatado en el viaje a México.

En el lapso de un año, entre marzo de 1994 y marzo de 1995, viajó a Yavi, en la provincia de Jujuy, y a Los Alzanes, en la provincia de Neuquén. Esos dos viajes serían fundantes de su nueva práctica artística. Las razones que la condujeron a esas localidades distantes entre mil y dos mil kilómetros de Buenos Aires, ciudad capital de nuestro país, eran semejantes. En ambas oportunidades, la artista quiso asistir a celebraciones de gran consubstanciación con las culturas locales, sus preocupaciones giraban en torno a la indagación tanto del mestizaje como de los hábitos de los pueblos originarios. La primera fue la ceremonia del Descendimiento de Viernes Santo, ritual muy antiguo, que en este caso era realizado por los indígenas del lugar, y la segunda fue un Nguillatún, rogativa a través de la cual el pueblo mapuche le pide al dios Nguenechén el bien y la fertilidad de la tierra, los hombres y los animales. La artista viajó, testimonió y participó de ambos rituales, se compenetró

afectivamente, y a modo de devolución escribió en cada caso un poema.

El quiebre que había empezado a experimentar su desarrollo a partir de 1992 se percibe hoy como más rotundo de lo que aparentaba todavía su adhesión al rectángulo pictórico. La perspectiva temporal permite observar en aquel momento una apertura en dirección a una articulación de sentido de la obra proyectada hacia otros niveles de la realidad. En sus cuadros, la escenificación de los objetos de la cultura mapuche y de los ponchos, elemento mestizo, correspondía al ámbito del ritual. El deslizamiento desde esas obras hacia los traslados para presenciar rituales de manera directa y vivencial se dio entonces como una derivación natural. Si bien lo religioso en sí mismo no estaba en el centro de las búsquedas de Teresa Pereda, interesa aquí utilizar esa clave de interpretación en una visión más amplia y a la vez anticipatoria de las transformaciones que en breve experimentaría su obra. Es posible advertir, tanto en la pintura como en la intencionalidad de los viajes, un sentido de lo religioso en tanto aquel concepto de re-ligar, de *volver a unir el cielo con la tierra*; al ceñirlos más estrechamente, el ser humano, que habita entre uno y otra, toma una mayor conciencia de su ubicación entre ambos y de su correspondencia con ellos.

En el texto del audiovisual sobre la artista, Nicolás Rubiό ya había anunciado el tema religioso. Él veía de manera simbólica una cruz formada por una ruta norte-sur y otra este-oeste. Ambas marcaban la dirección de los desplazamientos de Teresa Pereda, alejándose de la gran urbe o bien distanciándose de Mitikile, su lugar de residencia. El sentido religioso, en aquella connotación originaria, hablaría de una recontextualización de la obra, una ampliación de horizontes en su acepción literal, un real cambio de escenarios. Es así como la noción de traslado comenzó a volverse esencial en sus obras. Iniciando estas nuevas prácticas Teresa Pereda comenzaba a alejarse de los modos artísticos más institucionalizados y tradicionales, cuya raigambre se ha encontrado más relacionada, con la gran ciudad del siglo XX. La noción

de espacio había cambiado para la artista, éste ya no sucedía de manera virtual dentro de las dos dimensiones de la tela, sino que los límites se estaban ensanchando hasta coincidir con el horizonte real. Se estaba produciendo un cambio de cosmovisión, o su cosmovisión comenzaba a plasmarse de un modo diverso. La noción de ritual mestizo ensanchaba la perspectiva y ponía de manifiesto una necesidad no sólo del desarrollo artístico de Teresa Pereda sino también de la cultura del presente. Nos referimos a la recuperación de la conciencia de la relación asociante del ser humano con la naturaleza y con otro principio universal de dimensiones mayores que lo humano: la relación entre lo divino y lo humano, ya sea la figura de Cristo o la de Nguenechén, dios mapuche.

Itinerarios, mapas, la tierra y los hijos de la tierra (partes de un complejo organismo: la nueva obra)

Los viajes citados quedaron plasmados junto al texto de Nicolás Rubiö en *Las dos plegarias de Teresa Pereda*, 1996, su primer libro de artista. En el transcurso de su realización, en 1995, apareció la iniciativa de incluir tierra, la materia inorgánica misma, en la fabricación del papel.

“La idea era escribir sobre el suelo del país. Yo me estaba dedicando a estudiar, a presenciar las ceremonias de la gente, e incluir la tierra en el papel era como enraizarlo de manera simbólica en el suelo mismo, en un papel con tierra del país”, rememora la artista.

En breve y de manera paralela, los viajes se convertirían en itinerarios planificados a la manera de los de un etnógrafo. Fue entonces cuando la recolección de tierra, el encuentro con determinadas personas oriundas de cada lugar de destino, y el uso de mapas, quedarían reunidos en una trama circular e inextricable. Resultaba cada vez más claro que se estaba plasmando un cambio de paradigmas: el pasaje de un tipo de obra más autorreferencial a un modelo más abierto, complejo y menos autónomo.

El primer viaje programado con intención similar a la de un trabajo de campo y que otorgaría el espíritu de sus próximas investigaciones artísticas fue a las provincias argentinas de La Rioja, Catamarca y San Juan, en julio de 1996. El resultado de la experiencia: una fuerte compenetración con la tierra, su gente y la situación de ambas, tanto en el recorrido de las dos primeras provincias en su estado de pobreza y abandono como en el santuario de la Difunta Correa en San Juan. Además, en su imaginario había sido una presencia constante a lo largo de todo el trayecto, la figura de Tránsito Tomás Campillay, oriundo de Ojo de Agua, Córdoba, cuya historia de vida conocía. Apenas dejó el santuario entendió que un ciclo y un concepto habían quedado sellados. Tras un período de búsqueda intuitiva, la artista ahora conocía cuáles eran los elementos constitutivos de un organismo vivo: el nuevo tipo de obra.

En adelante, pondría en práctica este modo de operar artístico, este tipo de proyecto con previa planificación de cada una de las etapas, con rasgos de intencionalidad antropológica. La programación precisa era importante para que aflorara en el momento adecuado y de la mejor manera aquello que estaba en el centro de su interés: la recolección de la tierra y el encuentro con las personas. Era poco lo librado al azar.

A partir de allí proyectó nuevos itinerarios, señalamientos simbólicos en los mapas, la búsqueda de las personas oriundas de cada lugar, la planificación de las expediciones hacia las regiones trazadas en los mapas, la concreción. Una vez llegada a cada lugar escogido, estaba prevista la realización de las entrevistas, el intercambio, el acercamiento humano, la consubstanciación con cada historia, la acción de recoger una porción de la tierra originaria y originante de los protagonistas. A partir de allí, ella realizaría el camino de regreso hacia su propia morada y lugar de trabajo con el cargamento de tierra y, en algún caso, cenizas. Y tendría lugar la realización del papel, los mapas grabados con tierra.

Tránsito Tomás Campillay en Ojo de Agua, provincia de Córdoba, zona

de desierto, sierra y valles centrales; Gabriel Cañicul en Junín de los Andes, provincia del Neuquén, zona de volcanes en la cordillera de los Andes; Ercilia Moreira de Cestac en Azul, provincia de Buenos Aires, zona de pampa; Dionisio Duarte en Oberá, provincia de Misiones, zona litoraleña y selvática. Con ellos completó *El libro de las cuatro tierras*, 1996-1998. Cuatro viajes, cuatro historias, cuatro tierras. Parte de la labor de la artista consistió en revelar una correspondencia entre cada nombre propio y su tierra de origen. En cada zona eligió también como protagonista una deidad local o devoción popular. Una intuición cromática acompañó este proyecto: tierra roja, negra, volcánica –entre infinitas otras–, correspondiente a cada zona.

De manera sistematizada, Teresa Pereda había programado acciones y experiencias, cual etnógrafo, que en su condición de artista, estetizó.

A través de *Bajo el nombre de Juan*, libro de artista cuyo proyecto comenzó en 1998 y culminó en 2002, Teresa Pereda tuvo la intención de “comprender a América más profundamente”. Y uno de los medios hacia la comprensión fue, otra vez, la tierra y sus habitantes. La estrategia fue similar, sólo que amplificada. Abarcó dos continentes: Europa y América. Con parecida intención antropológica buscó un elemento vinculante, antiguo pero vivo en la actualidad, que al subyacer en ambas culturas a través del tiempo, aunque en continentes distantes, simbólicamente las uniera. Se remitió otra vez al ámbito de las celebraciones populares y eligió la ceremonia del solsticio de verano y fiesta de San Juan, un anterior rito pagano al que se superpuso una celebración cristiana. Retornaba al ámbito del ritual como en *Las dos plegarias...*, lo que le otorgaba nuevamente ese sentido ecológico en conexión con el universo. Viajes a Isil, en los Pirineos catalanes, España, en 1999, y a Cochinoca, provincia de Jujuy, Argentina, en 2000. Jordi Roset Aura y Eduarda Cruz fueron los protagonistas naturales. Y la recolección de tierras y cenizas en ambos sitios.

Luego vendrían *Tunquén-Neuquén*, 2001, en Chile y la Argentina; *A trace, no trace*, 2004, en Alberta, Canadá; viajes y recolecciones. Más tarde, *1518 kilómetros de devociones*, 2002-2005, viaje de relevamiento de santuarios de la Argentina, cuya cantidad había aumentado de manera notable con la crisis de 2001 y las acciones performáticas *Recolección en la llanura: cita en Mechita*, 2006; y *Recolección en el bosque: cita en Yatana*, 2007.

Todos estos traslados fueron antecidos en su planificación por la utilización de mapas –en principio, necesarios para programar los viajes, para medir distancias, para observar los pasos de cada itinerario–, que se irían convirtiendo en obras o en partes constitutivas esenciales de las obras. Los mapas vueltos obras contienen aquello citado, “la lectura de un mapa es un hecho íntimo”⁵ y en esas lecturas posteriores a cada viaje se vuelve a derramar toda la afectividad desplegada en cada paso del trayecto. La traza de los mapas rememora aquella experiencia de primera mano, aquella conexión sensual con la materia: la tierra. La condición femenina de la tierra en su condición continente y maternal es conductora y receptiva de esa afectividad.

Camino introspectivo. Viaje a su propia subjetividad

“¿Puede el arte incluir más que tan sólo a nosotros mismos?

¿Puede el arte construir comunidad? Suzi Gablik⁶

La opción por otros territorios y la necesidad de la travesía como nueva modalidad artística condujeron a Teresa Pereda por un camino de inmersión en su propia subjetividad. El concepto de viaje se había incorporado a su vida en la infancia y se prolongaba como hábito.

⁵ Lippard, Lucy, *Overlay*, Pantheon Books, New York, 1983, p. 121. (traducción de Mercedes Casanegra.).

⁶ Living the magical life. An oracular adventure, Grand Rapids, Phanes Press, 2002, p.140 (traducción de Mercedes casanegra).

Y, nuevamente, la iniciativa del alejamiento de Buenos Aires tuvo un correlato en su vida real cuando en 1983 se trasladó con su familia a vivir a la pequeña localidad de Arenaza en la provincia de Buenos Aires. El corte con los modos tradicionales del arte se relacionaba con la recuperación de este hábito en su memoria. Antes, los materiales artísticos habituales habían sido adquiridos por la artista en negocios urbanos, especializados. Trocó esa acción rutinaria de la preparación para su trabajo artístico con la técnica tradicional de pintura por un tipo de declaración de precariedad, de falta de medios. Es como si a partir de ese momento hubiera trabajado de modo imaginario, con una manifestación de “desabastecimiento” de materias para la realización de sus obras, que sólo podrían ser proveídas, a través de largos traslados, por esas personas elegidas por ella, provenientes de esos lugares específicos a los que peregrinaba. Con esta actitud, Teresa Pereda habría adherido al concepto de “strip-tease de la diosa pintura” de Luis Felipe Noé, es decir, la pintura de la tradición occidental se había ido quitando las ropas, sus elementos constitutivos –el dibujo de volúmenes, el claroscuro, la tridimensionalidad, etc.–. Esa “desnudez” fue un ejercicio personal que la preparó para un tipo nuevo de creación, tanto conceptual como experiencial. Su estrategia de búsqueda de materiales se volvió más compleja, y se transformó a la vez en obra misma.

Algunas pinturas aún, los libros de artista, los mapas grabados con tierras, las cajas con tierras, se convirtieron en huellas de ese nuevo devenir. Se trataba ahora de procesos. Esta manera bizarra de buscar sus materiales la llevó a universos nuevos. Lo buscado era la tierra, esa “materia inorgánica desmenuzable de que principalmente se compone el suelo natural”⁷. Sin embargo, ese normal anonimato poseía la potencialidad conductiva de vinculación más directa con los “hijos” de la tierra misma, sus habitantes. De allí que la búsqueda de la tierra se volvió para Teresa Pereda en movimiento circular amplificador, la llevó al encuentro de las personas-símbolo de cada comunidad y luego, de inmediato, aquel contacto

7_ Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, Espasa Calpe, Madrid, 1956, p.

de reidentificación la recondujo a su propia persona, pero ya otra.

“...sabemos que nuestro ser es siempre sed de ser ‘otro’ y que sólo seremos nosotros mismos si somos capaces de ser otro”⁸, citaba Paz a propósito de las potenciales transformaciones por obra del arte mágico.

Esas personas-símbolo eran representativas de su comunidad, y el trabajo de Teresa Pereda, al reunir las más tarde en sus libros de artista o en sus instalaciones, ejercitaba la realización una comunidad imaginaria mayor.

“Durante el transcurso de este itinerario recorrí no sólo distancias geográficas sino también distancias sociales, económicas y culturales. Intento conciliar, acoplar, sumar los componentes de un país, sobrevolar la fragmentación”: así ha expresado la artista parte de sus intenciones⁹.

Crear lazos, estrecharlos, manifestar personas anónimas, hacer eloquentes zonas de silencio. Las acciones que llevaron a estos resultados pueden resumirse en la expresión de Gablik, “construir comunidad”. Sin embargo, el centro de cada acción fue siempre su persona. Ella, por medio de su propia corporalidad trasladada a los lugares escogidos, fue instrumento esencial de su práctica artística y medio de expansión de emociones arraigadas a la vida cotidiana, al ser y estar en cada sitio, a la proveniencia. Ella misma se convirtió ennexo: entre el ámbito urbano y el rural, entre el descendiente de inmigrante europeo y el hijo de la tierra, entre viejo y nuevo continente, entre región y región, entre zonas de anonimato. Realizó simbólicas experiencias de reidentificación. Al encontrarse con cada una de las personas elegidas, de arraigada identidad, en un ejercicio de simpatía, volvió a encontrarse consigo misma.

⁸- Octavio Paz, “Arte mágico”, ob. cit., p.50.

⁹-Teresa Pereda, Itinerario de un país/1996-2006, Buenos Aires. instalación, Buenos Aires , 1/1 Caja de Arte.

El sentido simbólico del viaje y la tierra. Más allá del artista como etnógrafo

La Tierra es la misma quintaesencia de la condición humana, y la Naturaleza terrena, según lo sabemos, quizá sea única en el universo con respecto a proporcionar a los seres humanos un hábitat en el cual moverse y respirar sin esfuerzo ni artificio.

Hannah Arendt, *La condición humana*

“El viaje expresa un profundo deseo de cambio interior, una necesidad de experiencias nuevas más aún que de desplazamiento local (...) Esta aspiración al viaje, ¿es la búsqueda de la madre perdida como piensa Jung?”¹⁰. Si seguimos esta interpretación del viaje, sugeriríamos una identificación entre aquella “madre perdida” y la tierra misma, siempre acompañada de las connotaciones de “aspecto femenino”. Los viajes de Teresa Pereda estarían dirigidos al encuentro de la Madre Tierra, a la que todos debemos los propios nacimientos. La posmodernidad, nuestra época, en gran parte, es una edad cuyo modo de vida se ha gestado en las grandes urbes. En contraposición, los viajes hacia encuentros con la tierra simbolizarían en los objetivos de Teresa Pereda también un acto de gratitud y reconocimiento hacia ese elemento primordial vuelto hermético en la construcción urbana. En esa dirección, también, estaría incluida la idea de recolección, de recuperación y redención de la tierra. De manera paralela, en las estrategias de la artista el contacto con las personas que la habitan es parte de la misma acción. Allí se pone de manifiesto que la correspondencia entre la tierra y sus oriundos se vuelve en los lugares remotos más evidente. La artista intuyó poéticamente esta estrecha vinculación, sintió preferencia por ella y fue en su búsqueda. Y, justamente, es el *humus*, el elemento “con el cual fue modelado el hombre (... materia con que el Creador modela al hombre”¹¹. La tierra engendra a sus hijos, les da forma, y se vuelve “testigo consustanciado de la vida humana y de las culturas que en ella se desarrollan”¹²...

10_ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p. 1067.

11_ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, ob. cit., p. 992.

12_ Mercedes Casanegra, “Itinerario de cuatro tierras”, Buenos Aires, Galería Palatina-Centro Cultural Recoleta, 2001.

Las acciones de Teresa Pereda fueron conduciéndola hacia el sitio del artista como etnógrafo, definido por su preocupación por las identidades culturales¹³, pero su interpretación poética y el sentido simbólico de sus gestos la condujeron aun más lejos. No se centró en la cuestión ideológica de manera única. Ella fue investida por un viraje de diversos arquetipos de época, entre ellos, el de la tendencia hacia un “ethos femenino” en contraposición al anterior modelo patriarcal¹⁴. La horizontalidad de esta nueva modalidad la llevó a optar por prototipos de diálogo y polifonía de, en su caso, culturas que conviven en un mismo tiempo. Sus gestos simbólicos la llevaron a rearticular oposiciones, tiempos, espacios, personas. Convivió, integró.

Luego de recorridos y trabajos minuciosos recuperó la tierra en toda su desnudez, le desveló aquellas connotaciones arcaicas que nunca perdió pero que habían quedado eclipsadas. Y, finalmente, lo que Teresa Pereda hace es poner de relieve la propia potencialidad de la tierra, su poder de sostener a sus hijos, de cobijarlos, su poder de fusión a través de territorios lejanos, su poder fraternal, antes de toda escisión.

Mercedes Casanegra

¹³_ Hal Foster, El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo, Madrid, Akal, 2001, p. 175.

¹⁴_Suzi Gablik, The reenchantment of art, New York, Thames and Hudson, 1993, p.59-60. (traducción de Mercedes Casanegra).