



FACULTAD
DE ARTES



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

EX VOTOS

El ornamento del recuerdo

Maité Soledad Rodriguez

Desandando supervivencias texturales del universo autobiográfico textil

Carrera Licenciatura en Artes Plásticas, orientación Dibujo.

DNI 33.912.660

Legajo 67846/3

Tel 221- 54-773220

Email maite_sr_13@hotmail.com

Director Crespo, Roberto.

Dedicatoria

Dedico esta tesis a mis grandes amores, Paloma y Diego.
A Camila, mi *pequeña gran* guerrera, quien me enseñó que jamás hay que dejar de luchar, porque siempre hay una esperanza.

Les regalo este humilde logro a mis padres y hermanos, Rosicler, Daniel, Facundo, Valentín y Camila, quienes han caminado siempre a mi lado.
A la *Puchi*, mi gran amiga.

Agradezco a Clelia Cuomo por creer en mi aún siendo estudiante, acompañándome en el sinuoso y apasionante camino de la investigación en artes.
Especialmente, a mi director de tesis, Roberto Crespo, quien me brindó todo su apoyo y contención en este intenso proceso.

A mi querida Facultad de Artes, por un espacio amoroso de enseñanza y aprendizaje. A la gran Universidad Nacional de La Plata por garantizar el acceso, la permanencia y egreso de la educación superior.

Índice

- 1** Resumen
- 1-2** Fundamentación
- 3** Haciendo un poco de historia
- 4** Tarjetería Española
- 4-5** Tu recuerdo
- 5** Antecedentes
- 6-7** Obras
- 8** ¿Cómo es el proceso de producción?
- 9** Supervivencias texturales
- 11** Emplazamiento y montaje
- 12** Puntadas finales
- 13-14** Glosario
- 15** Referencias

¿Quién no recuerda determinados textiles,
los cuales persisten en la memoria a través del tiempo?

Resumen

Esta tesis intenta estrechar un puente entre distintas disciplinas: dibujo, arte textil, fotografía y la tarjetería española, desandando las prácticas artísticas adquiridas por quien suscribe. A tal fin se exploran las posibilidades del exvoto, entendido como una promesa inmaterial —en este caso de recuerdo/memoria— que se materializa en objeto, a partir del desborde de sus límites en cuanto dispositivo establecido en la Historia del Arte renacentista (religiosa cristiana). Se hará énfasis en su carácter de objeto *conector* —originalmente entre lo profano y lo sagrado— al poner en juego determinadas acciones que convergen en la praxis autobiográfica, en donde el elemento textural —en su encuentro con la lineal y la transparencia propia de la materialidad— cobra especial preponderancia, al *desbordar* los límites de la forma, produciendo derivas que resultan en múltiples significaciones, en otros territorios visuales. En resumen, *nuevos espacios de memoria*.

Palabras claves

Exvoto, autobiografía, interdisciplina, textura, materialidad.

Fundamentación

Durante el tránsito académico, mi búsqueda siempre fue orientada por la intención de estrechar un puente teórico entre las artes visuales —haciendo hincapié en el arte textil— y el diseño de indumentaria. Sin embargo, en mi anhelo de producir obra artística a partir de indumentos encontraba ciertos obstáculos. Durante la búsqueda de referentes artísticos me tope con la producción de Tadao Cern. Una frase de este artista, en la cual hace referencia a sus propios modos de hacer, me resultó esclarecedora:

Necesitaba un trabajo que durará las mismas cosas que yo, al mismo tiempo y lugar. Necesitaba un acompañante ... Quería verme a mí mismo, colgado en la pared frente a mí. *Hanging Paintings* documenta e imita una de las partes más importantes de nuestra existencia, que ha estado con nosotros desde el principio y lo que nos separa de los demás: vestirse cubriendo nuestros cuerpos con telas por razones estéticas y funcionales. Y lo más importante es que las composiciones textiles experimentan y representan las mismas condiciones físicas que nosotros: luz, temperatura, humedad, gravedad, viento, etc. (Tadao Cern, 2017)

Es por ello, que en esta oportunidad, mi búsqueda se orienta en la resignificación de aquellas prácticas y/o técnicas autobiográficas que superviven (1) el tiempo y resurgen en la memoria, al desandar mi devenir y práctica dentro del universo textil y de la realización de tarjetería española. De esta manera, el objetivo es revivir conexiones con los registros propios de producción, con aquellas contradicciones persistentes que de forma anacrónica se presentan y fulguran en la memoria —lo oculto-lo visible, lo puesto-lo que no te pueden quitar, lo elegido-lo dado, lo abandonado-lo recuperado.

La producción artística tiene como materialidad preponderante el papel vegetal, teniendo en consideración aquellas prácticas compartidas entre la técnica de tarjetería española (repujado y calado), la costura y el bordado, las cuales devienen del vínculo con mi seno familiar materno. De aquí que la materialidad escogida se alinea en el sentido de lo que plantea Siracusano (2008): «Una imagen se torna eficaz cuando su propia materialidad no sólo acompaña sino también construye sentido» (p.8).

A tal efecto, interesa reflexionar en torno a algunas de las acciones citadas por Richard Serra en su *Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself*. [Compilación de la lista de verbos: Acciones para relacionarse con uno mismo], retomando varias de ellas y poniéndolas en acto, para elaborar nuevas historias a partir de *síntomas-fragmentos*. Los procedimientos refieren a aquellos que resultan de la experimentación con la materialidad: *arrugar, rasgar, hender, cortar, cercenar, quitar, simplificar, diferenciar, desordenar, mezclar, esparcir, incrustar, desbordar, girar, suspender, colgar, reunir, amontonar, juntar, dispersar, agujerear, juntar, de mapa, de posición, de contexto, de tiempo*. Al entender el proceso de producción como obra en sí misma, estos procedimientos se convierten en materia prima, en materialidad que potencia la poética de la obra.

(1) El concepto utilizado «supervivencia» remite al término *Nachleben* —supervivencia o pervivencia— propuesto por Aby Warburg. Obsesionado con el retorno y la supervivencia de ciertos elementos de la antigüedad en la pintura del renacimiento, rastreaba la circulación "oculta" de ciertos detalles del movimiento en las imágenes y ropajes. Podemos hablar entonces de una supervivencia de un motivo o un ornamento, los cuales cobran la forma de un *fantasma* y *síntoma* —*Phantom* y *Symptom*—, constituyéndose como cortes e irrupciones de tiempos heterogéneos y lejanos en el tiempo del presente.

A pesar de haber realizado un sinnúmero de producciones desde pequeña, muy pocas de las construidas han sobrevivido el paso del tiempo, empero, han quedado en mi memoria. Recientemente, revolviendo viejas cajas de recuerdos, retazos, trapos, puntillas, hilados, alfileres... apareció una vieja muñeca-móvil que me regalaron cuando era pequeña. Una suerte de objeto votivo que durante mucho tiempo había desaparecido. Andrajosa, con su vestimenta rasgada por el paso del tiempo, pero con su aura intacta. Rápidamente me percaté de la similitud de esta figura con la imagen de la portada del libro de *Exvoto: Imagen, órgano, tiempo*, de Didi Huberman (2013). Con ello renacieron sus palabras: «Las formas votivas pueden desaparecer durante un largo tiempo y, del mismo modo, reaparecer cuando menos lo esperamos» (1998, p. 35-46). Y agrega: «Resumiendo, se trata casi siempre de objetos-residuo, restos de pruebas orgánicas elaborados psíquicamente (...) Por lo tanto, son objetos cuya donación les otorga valor psíquico, según el sentido que el donante les da al ofrecerlos como voto; son objetos a los que el donante está unido, pero también son objetos que le unen a algo». (2013, p. 20).

Dirá César Ceriani:

El autor del exvoto es un especialista en el manejo de los materiales y formas que componen el regalo ofrecido a la divinidad por la gracia concedida, actor clave en el ámbito de las relaciones, los símbolos, y emociones que encierran esta práctica, y un artista de traducción e intercesión derivada de la materialidad del objeto votivo. El artesano o artista materializa el deseo religioso del devoto, traduciéndolo a otro lenguaje: el de las texturas, las superficies duras, la flexibilidad y el color, las técnicas, las herramientas y un trabajo paciente en la materia.

Lo que se suele llamarse «exvoto», no se impone ni por su valor ostentoso ni por su monumentalidad. Si, como dijo Aby Warburg, “Dios está en los detalles”, este ha encontrado su reino en el objeto votivo, que tan a menudo es un producto de desecho, de restos, los cuales resultan huella en el presente. El exvoto es una prueba de una intención pasada, pero la mayoría de las veces no hay otra más. Hay aquí una paradoja que nos llevará lejos: el exvoto es un pasado que se puede ver en el presente.

En resumen, el objetivo de este proyecto reside en reconfigurar un acervo autobiográfico que sirva como una suerte de ficción de la genealogía familia: Un regalo/legado para detener el tiempo, o para hacerlo infinito, de forma que una los tiempos discontinuos que jalonan nuestra vida, las pérdidas que no han de volver, las presencias que no han de perderse en el futuro... En fin, la obra de arte como vida.



Muñeca del acervo personal. Regalo de nacimiento.

Haciendo un poco de historia

Esta tesis persigue desandar las supervivencias texturales del universo autobiográfico textil. A pesar de no tratarse de una tesis de investigación en artes, considero relevante hacer notar que todas las disciplinas y técnicas citadas por quien suscribe como *modos propios de hacer* han sido consideradas *artes menores* o *decorativas* –en contraposición a *artes mayores*, las Bellas Artes.

Desde el origen de la humanidad, el tejido es una de las expresiones –artística y utilitaria– que ha estado presente en todas las culturas. Sin embargo, su inserción plena en el campo de las artes plásticas de Occidente ha tenido lugar en el siglo XX. La esencia del arte textil se encuentra en la realización de un objeto a través de tramar, tejer, entrelazar. Se une a lo táctil, a la confección manual, gracias a la utilización de materiales blandos y moldeables. Se constituye como un puente que permite unir el pasado, el presente y el futuro, propiciando un arte híbrido debido a su variado abanico de influencias enraizadas en lo ancestral y lo popular, que fue adquiriendo la entidad de obra artística, al deslindarse paulatinamente del estigma de su cualidad de artesanal. No obstante, su reconocimiento como categoría dentro del campo artístico no será ampliamente difundida y aceptada hasta entrado el siglo XX. Dicha problemática encuentra su origen en el seno del sistema de las Bellas Artes, cuando se configura la categoría de «obra maestra».

El nacimiento de la obra maestra, aquella producida por el artista genio, significó el establecimiento de una clara escisión respecto de la artesanía, entre artes mayores y artes menores: las primeras, la pintura, la escultura y la arquitectura (más tarde, el dibujo); las segundas, el grabado, la cerámica y todo aquello que no encajara en el canon y que, por lo mismo, pasaron a denominarse «artes aplicadas, industriales o decorativas». (Ciafardo, 2016, p. 26.)

Esta visión de lo estético fundada sobre los pilares de la modernidad occidental se erige como universal, ligando la obra de arte a lo armónico y bello, resultado de la labor de un artista “genio”, la cual permite ser contemplada y genera goce estético. Esta teoría presentaba categorías binómicas contrapuestas tales como forma-función, belleza-utilidad, y arte-artesanía. Es así que el arte textil fue concebido como un arte menor por el simple hecho de no encajar en el canon.

A pesar del largo recorrido histórico que evidentemente tiene la disciplina, su punto de inflexión estará marcado por la fundación de la Bienal Internacional de Tapicería de Lausana de 1962 –recién a partir de la década del setenta el término tapicería fue reemplazado por el de arte textil. En ella participaron artistas que tomaron un nuevo camino en cuanto al uso de la fibra textil como materialidad de la obra visual. No buscan imitar a la pintura, sino que persiguen una creación autónoma que toma como punto de partida la trama y la urdimbre, pero extendiendo sus campos de investigación hacia lo escultórico, lo cromático, lo textural, lo matérico, lo táctil y lo lúdico. Estas innovaciones pueden sintetizarse en tres direcciones: «el tapiz se desprende del muro», «el tapiz retorna al muro» y «el tapiz como instalación artística» (De la Colina Tejada y Chinchón Espino, 2012, p. 183). En respuesta a su creciente conciencia crítica, la actividad textil abandona su condición artesanal. La aceptación y aplicación de estas técnicas en el contexto del arte contemporáneo permite que una multitud de creadores utilicen al tejido como medio de expresión artística superando la falsa dicotomía experiencia estética / funcionalidad.

Tarjetería Española en Pergamino.

Es una antigua técnica de decoración en papel. El primer pergamino fue hecho en la ciudad de Perganum [Pergamo] en Turquía Occidental como sustituto del papiro. El arte en Pergamino apareció en Europa en el siglo XV, los diseños eran de carácter religioso y tenían una participación importante en los matices católicos, desarrollándose en España —de allí su nombre: Tarjetería Española. Sin embargo este arte no se extendió rápidamente durante este siglo, por la forma mecanizada de hacer tarjetas después de la invención de la imprenta en el año 1445.

Esta técnica tendrá su renacimiento en el siglo XVIII con un manual más decorativo, bordes ondulados y perforaciones, con la llegada del romanticismo francés se comenzaron a incorporar temas florales, ángeles y retratos en tres dimensiones. Posteriormente se añade el repujado.

La tarjetería española llega a América del Sur, a principio de los años 1500, gracias a los misioneros europeos (principalmente españoles) de los monasterios y conventos, donde floreció este arte entre las personas de las comunidades religiosas. De ahí que la técnica se extienda por diferentes países sudamericanos como Colombia, Argentina, Chile y Perú. El estilo y las técnicas varían de país a país pero los procedimientos de *realzar*, *perforar* y *cortar* siguen siendo iguales. Así pues el Arte en Pergamino paso el ser un arte que fue enseñado solamente en las iglesias tradicionales.

Una de las características de este arte que ha pervivido hasta hoy en día, es que se trata de un proceso completamente artesanal, lo que hace que todos los trabajos sean distintos y tengan una vistosidad especial. Las técnicas utilizadas en este arte son muy variadas: *repujado*, *picado* o *calado*, cortado con tijera mano alzada.

Tu recuerdo

«Y que después de estar rotas
y sangrantes
después de tejernos en agua
y de tejer cicatrices
somos más integras
mas completas...».

Fragmento del poema *La tejedora* de Adriana Ordoñez Ortiz

Todo lo que no te pude decir quedó retenido en cada una de las puntadas que me enseñaste. Una ventana, el tijerín con forma de ave, un dedal que nunca pude usar a pesar tu insistencia, las tijeras afiladas que *solo* se podían usar para cortar tela. Hojas de dibujo, papeles de molde, retazos de tela, tarjetas de papel vegetal, ovillos de lana, tizas, hilos de bordar, agujas por doquier... Tiempos que fueron eternos y volátiles.

Las primeras prendas: vestidos de Alta Costura para mi *Barbie*. El paso a paso: tomar las medidas, “es muy importante saber dónde van las pinzas de entalle”, me decías. Mi ansiedad de niña me hacía querer llegar rápidamente a la parte de coser, esa terapia que me permitía escuchar, pero también olvidar todo lo que estaba de más. La clave: unión y distancia. Paciencia y repetición.

La forma: primero a mano. Luego de mucha insistencia y llanto simulado, sería a máquina. La imagen: sentada debajo de esa ventana, con la máquina situada debajo, vos parada a mi izquierda, explicándome: «Tenes q mover suavemente el pie sobre el pedal, eso activa la correa para que funcione. Hay que tener cuidado porque puede trabarse» ... Y sí. Tenías razón. Se trababa seguido, pero con tal de no perder tiempo y pedir ayuda —ya que implicaba que me saquen de la máquina—, aprendí a solucionarlo sola. También a desenredar el carretel de hilo inferior, aceitarla, sacarle las pelusas con un pincel. Todas tareas de cuidado para mi fiel amiga.

Ya no juego a descubrir que hermosos tesoros se esconden en los cajoncitos de la *Singer*, ni a revolver los placares buscando telas traídas de algún recóndito lugar, ya no tengo que esconderme para cortar esas prendas que amabas pero que confiaba firmemente que me iban a servir para algo mejor. Quedan unas pocas sin cortar, escasos hilos de bordado de tu costurero.

Guardo los recuerdos y lo compartido. Muchas tardes de lluvia ocupadas por puntadas y la obsesión por los detalles, las eternas caminatas en círculo dentro de la cocina, las ganas de vivir aún en las adversidades, la última muñeca que me regalaste y abracé cuando ya no estuviste. Esa que *hablaba* y decía todo lo que yo no podía. No me acuerdo su nombre, solo se que no pude hacerle ropa.

Perduran secretos que no pudiste contar y que están contenidos en los textiles etéreos y transparentes que herede. Cuando te fuiste algunos lograron filtrarse, y te cuento algo: no salió nada bien, pero te perdono. Nos arrebataron nuestra casa, pero pudimos atesorar una de tus maquinas. Me acompaña siempre, igual que tu recuerdo infinito, el que se detiene en el tiempo y fluye como una suave brisa que abraza, y luego se aleja. Sin embargo, estas presente siempre.

Antecedentes

*Bordar el silencio, para develar lo oculto.
La transparente paciencia y su textura amorosa.
El hilo continuo: tu recuerdo*

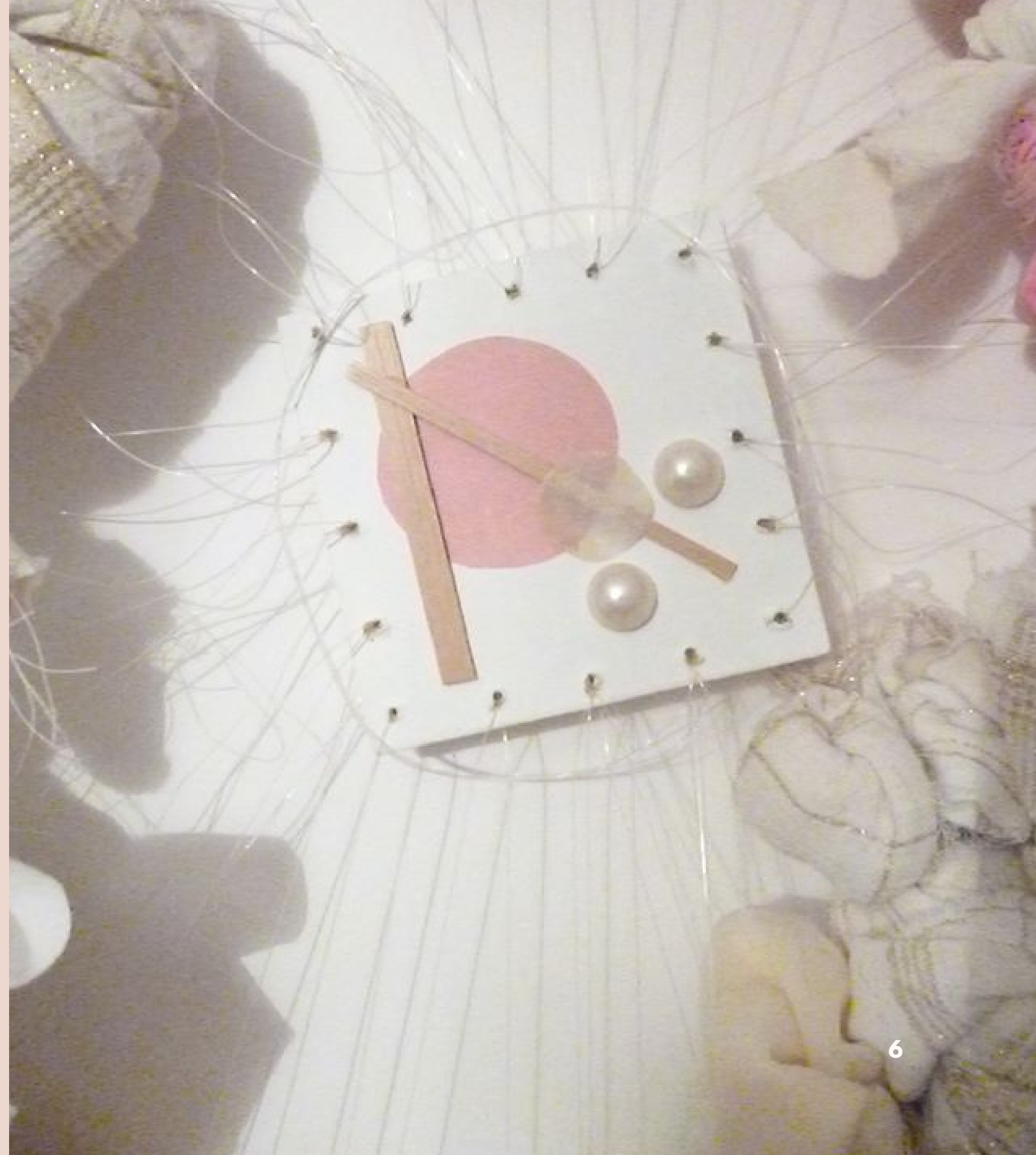
En relación a las producciones artísticas propias me interesa hacer foco en la línea de trabajo de: “Marcos que marcan” (2015) y “Conversaciones en silencio” (2019). La primera de ellas se trata de una obra de carácter abstracto que reflexiona acerca de las cuestiones formales del marco de encierro. El textil como segunda piel. El quehacer y el tiempo se ralentizan con cada angustia atada. Interesa retomar el trabajo textural creado a partir de la trama de textiles anudados, metaforizando en relación a los vínculos familiares del seno materno.

En *Conversaciones en silencio* (2019) [Tríptico] se plasman tres fotografías textiles que abordan la conexión existente entre la imagen del compromiso de mis abuelos y la prenda que mi abuela utilizó para dicho evento. El tema de la obra gira en torno al *recuerdo* y el *silencio*, como constitutivos de la memoria familiar. Las capturas presentan una paleta cromática reducida, predominando la escala de grises y tonos blancos/marfil. La misma responde a los elementos formales predominantes en la fotografía y la prenda que se utilizan como disparador de la obra. En ellas se busca captar la transparencia del textil, como así también los detalles de ornamentación con los que contaba el atavío –bordados, plisados y volados. Por la superposición de capas de tejido, se evidencia un proceso de veladura, gracias de la transparencia propia del textil de poliéster.

Las fotografías, realizadas a través de una cámara digital, son intervenidas con programas de edición de imagen, de manera que se evidencien los detalles de bordado y la superposición de capas del textil. De ahí que, la textura como elemento formal, cobra especial relevancia, trascendiendo la funcionalidad de la prenda. La elección del soporte material de estas fotografías textiles (papel vegetal) se conecta con aquella práctica/técnica que realizaba cuando era pequeña, acompañando a mi abuela mientras ella cosía y/o bordaba: la tarjetería española.



Marcos que marcan(2015), obra textil, dimensiones variables





Conversaciones en silencio (2019), fotografía textil. 41 cm x 31 cm.



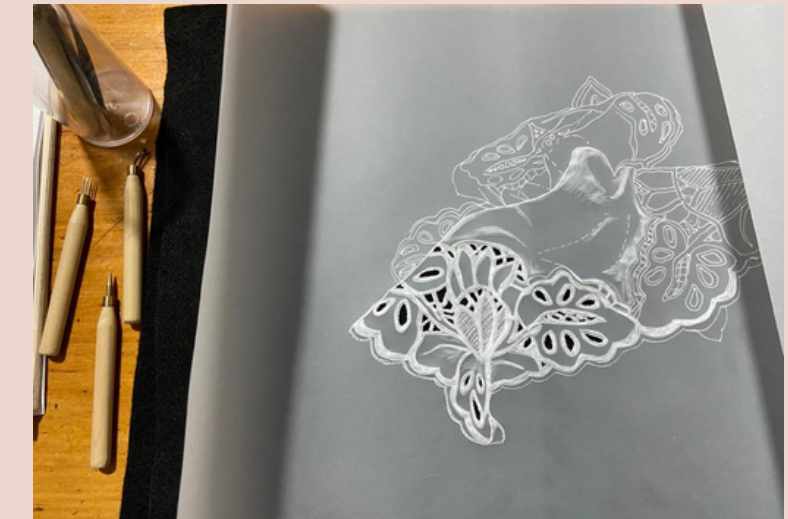
¿Cómo es el proceso de producción?

«Todo está visible e infinitamente hecho a mano»
John Berger

Las imágenes surgen a partir de la fotografía de un textil antiguo bordado que poseo como acervo personal. Gracias a distintas acciones/operaciones aplicadas sobre él —*doblar, plegar, torcer*, entre otros— [«Listado de verbos, acciones para relacionarse con uno mismo» de Richard Serra] se producen derivas de la imagen original. Estos volúmenes son fotografiados y, posteriormente, las imágenes obtenidas —con sus distintas derivas— son impresas en papel.

A continuación, se realiza un trabajo de síntesis y selección del juego de líneas y formas que conforman la imagen, realizando una suerte patrón que esquematiza la estructura de la forma. Las mismas son calcadas en el papel vegetal, utilizando tinta china blanca y plumín. El soporte, **papel vegetal** o *pergamano*, debe ser de no más ni menos que de 145 gramos, ya que si se utiliza un papel más fino, este se ondula, lo que no permitiría trabajar cómodamente, además de obtener resultados no satisfactorios y deslucidos.

Luego de calcar el dibujo, se procede a **repujarlo** (con bolillos) y **calcarlo/picarlo** (con punzones). Esta técnica se realiza con herramientas muy variadas, ya que cada una de ellas tiene una función diferente, lo que resulta en efectos distintos sobre el papel: buriles, mateadores, punzones (de una, dos, tres, cuatro y cinco puntas), esfumadores, tijeras de punta curva, alfombrillas de goma, fieltro, etc.



Supervivencias texturales

«Si, en lo que se refiere a la articulación visual, la textura, creada mediante entrecruzamiento de hilos, constituye el núcleo de la tejeduría, los componentes periféricos que pueden darle variedad ocupan solo el segundo lugar en orden de importancia». Albers, Anni, *Del tejer*.

Las láminas repujadas en papel vegetal resultan un registro de las tramas del pasado y supone una operación de transferencia al terreno de la textura. De allí que, (la textura), se constituye como el contenido del arte que toma especial preponderancia en mi producción.

Hablamos de textura como aquella propiedad cualitativa de las superficies, susceptible de ser percibida por la vista y/o por el tacto. Crespi & Ferrario la definen como la apariencia externa de la estructura de los materiales o el efecto de los distintos tratamientos posibles sobre ellos (1995). En la misma línea de pensamiento, Groupe caracteriza a la textura como la repetición de elementos en la superficie de una imagen, los cuales constituyen su *micro topografía*. En ella operan dos *parámetros*, los *texturemas* —elementos repetidos: figuras— y la repetición de los mismos.

Se evidencia en la obra la presencia de los *texturemas*, este elemento caracterizado por su dimensión reducida que imposibilita hacer de ella una forma, ya que su percepción individual se interrumpe a partir de una cierta *distancia crítica*, y es suplantada por una aprehensión integral o global de la misma. En las obras, el elemento textura materializado en el *calado* y *repujado* del papel solo puede ser percibido si nos acercamos a la imagen, realizando un primerísimo primer plano. Hasta aquí, según la clasificación propuesta por Cuomo, Sirai, Delfino y Ciafardo, en el *Glosario de términos relativos a la textura en el lenguaje visual*, estamos hablando de la **textura visual**: «Es la que se percibe por medio del sentido de la vista sin que haya una correspondencia en su percepción táctil»(p. 304).

Sin embargo, tal como expresa Groupe (1993):

(...) la textura esta ligada, directa o indirectamente, a la tercera dimensión. Puede, en efecto, aunque sea a una escala más reducida (apenas más de unos diez milímetros) crear directamente profundidad. Pero sobretodo, puede proponer impresiones táctiles, que actúan en el sentido de la ilusión realista: el signo (plástico o icónico) se presenta al espectador como un objeto manipulable. Las sugerencias táctiles puede, por otra parte. precisarse en sugerencias motrices (flexibilidad, viscosidad, etc). (p. 183)

Según la clasificación propuesta en el Glosario antes citado, se trata de la **textura táctil** perceptible mediante el sentido del tacto. Asimismo, pueden clasificarse en lisas o rugosas, suaves o ásperas, etcétera. En el caso de que la manifestación visual coincida o corresponda con la sensación táctil sugerida, se podrá caracterizar como **textura háptica**. En alusión a ello expresa Clelia Cuomo: «Cuando se establece una equivalencia entre la percepción visual y la táctil, se la denomina textura háptica y se percibe en sentido temporal, como puede ser al recorrer una superficie con la mano, por ejemplo, en una producción textil». (Cuomo, 2015, p. 4).

En relación a la **manera** o tratamiento que se realiza sobre la **materia**, dando resultado a la textura, se presentan modificaciones combinadas: sustractivas —al picar y calar el papel vegetal— y aditivas —textura generada por el repujado de papel, la superposición o acumulación de capas, sin un orden preciso. Esta textura resulta una metáfora de como la memoria se nos presenta: por momentos, a modo de *síntomas anacrónicos*, uniendo fragmentos dispersos en distintas temporalidades.

Por último, en lo concerniente al tema textura presente en las obras, se evidencia la **textura orgánica**, aquella cuya repetición no sigue un ritmo previsible matemáticamente.

«Da la impresión de que si la obra está hecha con hilos,
se considera artesanía; si es en papel, se considera arte»
Anni Albers

Recordando el interrogante planteado al iniciar esta tesis: **¿Quién no recuerda determinados textiles, los cuales persisten en la memoria a través del tiempo?**

La tela es nuestra segunda piel. Nos resulta íntima, su sola presencia nos viste. No obstante, hemos naturalizado tanto su existencia que no solemos interrogarnos acerca de la misma. Y, tal vez, nunca nos ponemos a reflexionar qué lugar ocupan en nuestra vida cotidiana los textiles, y qué sentimientos nos provocan. Sin lugar a dudas tienen un protagonismo imposible de eludir. Desde nuestra vestimenta, hasta la de ventanas, camas, mesas, sillones. La tela forma parte de nuestra vida y de la cultura de los pueblos (Dixit, 2018). Estos materiales, para bien o para mal, evocan nuestros orígenes y nuestro desarrollo, son objetos que narran nuestra historia.

En relación a la producción, surgen otros interrogantes para reflexionar:

¿Es esta una obra de arte textil?, ¿la materialidad que la compone puede ser concebida como una creación de este tipo?

Esta serie se construye a partir de la repetición de fragmentos de papel bordado, los cuales se superponen conformando una *microtopografía* personal. La materialidad adquiere una gran relevancia en esta obra, dando sustento y sentido a su poética y admitiendo su carácter de producción textil contemporánea, al *bordar* deseos con el anhelo de que se materialicen en recuerdos eternizados en el tiempo.

El conjunto de obras que da sustento a esta tesis se presenta como una producción que es fruto de la relación de distintas técnicas tradicionales y disciplinas artísticas: dibujo, fotografía, costura y bordado, tarjetería española y arte textil, persiguiendo la puesta en valor de saberes. De igual manera, se tensionan los límites de las categorías artísticas, y obliga a reflexionar sobre las problemáticas de la contemporaneidad y los cruces disciplinares que se dan en las artes visuales. Respecto de estas incertidumbres reflexiona Mariel Ciafardo en su artículo «Las Imágenes Latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad (2016)»:

Lo cierto es que la apertura de materiales y de técnicas que influyeron en muchos artistas contemporáneos, precursores del arte textil, es absolutamente explícita. (...) Lo curioso es que, con el tiempo, los teóricos inscribieron buena parte de las producciones de los artistas mencionados como esculturas postminimalistas. (p. 29).

La esencia de estas producciones reside en el acto de tramar y entrelazar, creando texturas. Se une a lo táctil, a la confección manual, gracias a la utilización de materiales blandos y moldeables. Con relación a ello expresa Ximena Farias (2017): «Así, el arte textil se fue posicionando dentro del mundo del arte, construyendo un lenguaje propio, usando las diferentes técnicas textiles de maneras inusuales, además de experimentar con otros materiales que no fueran fibras, como el papel, el plástico, el alambre, etc.» (p. 14).

Tal vez la clave no esté en afirmar con total convicción que esta obra pueda ser concebida como una pieza de arte textil, pero sí habilitar la posibilidad, analizar estos límites tan porosos y difusos, dar cuenta de los cambios que está evidenciando la disciplina al dar lugar al uso de nuevos materiales que se alejan de las clásicas materias blandas y moldeables y a sus potenciales acciones: *tramar, entrelazar, tejer, bordar*.

Emplazamiento y montaje

La serie titulada «**Deposité aquí tu ofrenda**» se compone por seis obras, las cuales se encuentran *colgadas/suspendidas* sobre paños de gasa de algodón. Todas ellas están enmarcadas con los bastidores que se utilizan comúnmente para *tensar* los textiles al momento de realizar un bordado. La decisión de exponerlos de esta manera —*colgados*— responde a las características propias del exvoto. Xavier Moreno (2013) afirma:«(...) los exvotos se cuelgan en racimos del techo y de las paredes. Los exvotos deben estar en contacto unos con otros en orden a constituir un conjunto, porque es el conjunto lo que resulta eficaz. Y la eficacia tiene que ver con el acto, siempre temporal, de mirar» (p. 72). Y agrega: «Los exvotos se parecen entre ellos y se pueden agrupar en grupos no tan numerosos mediante su aspecto formal» (p.73).

Será la *ubicación* —emplazamiento— de las obras la que le concede el sentido de gratitud en unidad, ya que es el montaje lo que aúna fragmentos de representaciones disimiles, «relacionados de forma más aleatoria —aunque precisa y convencional— de lo que imaginamos. (...) Y esa globalidad, hecha de trozos sueltos —que son, no obstante, los que guardamos en la memoria— evidencia su funcionamiento. Globalidad que sólo adquiere sentido en el encuentro de unos exvotos con otros. En su acumularse y en su colgarse» (Xavier Moreno: 2013, p. 73)

En la misma línea de pensamiento, Broda (2013) define a la ofrenda como «el acto de disponer y colocar en un orden preestablecido ciertos objetos que, además de su significado material, tienen una connotación simbólica» (p.614). En tanto Matos (1994) indica que «la ofrenda se percibe como un objeto o un conjunto de ellos depositados intencionalmente y colocados siguiendo un arreglo formal; disposición ordenada de cada objeto al interior del depósito, lenguaje que constituía el medio de comunicación entre el hombre y los dioses».

El montaje escogido para el conjunto de obras responde a estos rasgos formales que caracterizan la forma de exposición de los exvotos —entendidos como ofrendas votivas— ya que resultan el núcleo poético de la producción. Asimismo, la escala de las producciones hace que se alejen del carácter utilitario-funcional que poseían tradicionalmente las tarjetas españolas —tarjetas de saludo, felicitación, invitaciones, entre otras.

Puntadas finales

En la actualidad, las llamadas artes textiles no son consideradas ni decorativas ni menores, sino una manifestación artística de gran potencia estética que involucra soportes y materiales con una importante presencia dentro del campo del arte contemporáneo, y se configura como un nexo que habilita reconocer las supervivencias de la visualidades del pasado en el presente. Con relación a ello expresa Ximena Farias: «Así, el arte textil se fue posicionando dentro del mundo del arte, construyendo un lenguaje propio, usando las diferentes técnicas textiles de maneras inusuales, además de experimentar con otros materiales que no fueran fibras, como el papel, el plástico, el alambre, etc.» (Farias, 2017, p. 14).

Siguiendo esta línea de trabajo, las obras de la presente tesis se constituyen como conclusión personal de las técnicas y prácticas desarrolladas a lo largo de toda mi praxis artística. Sin embargo, el proceso de investigación y experimentación llevado adelante para la elaboración de este proyecto no culmina con la entrega de esta tesis sino que se ha convertido en un gran punto de partida para continuar explorando las supervivencias textiles autobiográficas, reflexionando, rastreando aquellos *fragmentos* que ayuden a indagar en la construcción de una *micro-topografía* propia que rememora y repara ausencias, silencios y heridas. El exvoto configurado en vehículo del recuerdo como agradecimiento, plasmando *un pasado que se puede ver en el presente*. Una suerte de dispositivo genealógico de almacenamiento de la memoria personal y familiar, un papel-textil que se despliega y repliega, desborda y contrae, refleja y oculta.

Cabe recordar lo manifestado por Didi Huberman (2018): «Ante una imagen —tan reciente, tan contemporánea como sea—, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria (...)» (p. 32). Y agrega: «el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades»(p. 38). Las distintas temporalidades manifestadas en formas de síntomas resurgen, superviviendo y resignificándose en el presente, dando lugar a la imagen dialéctica.

Coincidiendo con lo expuesto por *Bordadoras*, en alusión a la muestra *Bordar Evita* «bordamos para recordar, bordamos para mantener la memoria». Asimismo, en este sentido, Soledad Gago, refiriéndose a la muestra *El olvido de la belleza* afirma: «Bordar para dejar un registro, para cultivar el tiempo, para ir más lento. «Bordar, sobre todo, para reparar la belleza, para recuperar la memoria, para que lo que se perdió no termine de perderse: para que no se olvide». En resumen, tal como se expresa en el anexo de obras: «Cuidaré esta ofrenda para que te recuerdo sea mío».

Glosario de términos claves.

Recuperados de la Real Academia Española.

anacrónico, ca

Der. de *anacronismo*.

1. adj. Que no es propio de la época de la que se trata.

calar

Del lat. tardío *chalāre* 'bajar, descender', y este del gr. *χαλᾶν chalân* 'hacer bajar'.

3. tr. Agujerear tela, papel, metal o cualquier otra materia en hojas, de forma que resulte un dibujo **parecido al del encaje**.

cercenar

Del lat. *circināre* 'redondear, dar forma de círculo'.

1. tr. Cortar las extremidades de algo.

2. tr. Disminuir o acortar algo.

desbordar

De *des-* y *borde*.

1. tr. Rebasar el límite de lo fijado o previsto.

háptico, ca

Del gr. *ἅπτικός haptikós*, y este der. de *ἅπτειν háptein* 'tocar1'.

1. adj. cult. **táctil**.

2. f. Estudio de las percepciones a través del tacto.

hender

Del lat. *findĕre*.

Conjug. c. entender.

1. tr. Abrir o rajar un cuerpo sólido sin dividirlo del todo.

ornamento

Del lat. *ornamentum*.

1. m. Adorno, compostura, atavío que hace vistosa una cosa.

rasgar

Del lat. *resecāre* 'cortar', 'recortar', de re- 're-' y *secāre* 'cortar'.

1. tr. Romper o hacer pedazos con las manos algo de poca consistencia, como tela, papel, etc.

2. tr. Producir una incisión en algo con un instrumento u objeto cortante.

recordar

Del lat. *recordāri*.

Conjug. c. contar.

1. tr. Pasar a tener en la mente algo del pasado.

2. tr. Tener algo o a alguien en la mente o en consideración.

recuerdo

1. m. Memoria que se hace o aviso que se da de algo pasado o de lo que ya se habló.

2. m. Cosa que se regala en testimonio de buen afecto.

3. m. Objeto que se conserva para recordar a una persona, una circunstancia, un suceso, etc.

repujar

Del lat. *repulsāre* 'repercutir'.

1. tr. Labrar a martillo chapas metálicas, de modo que en una de sus caras resulten figuras de relieve, o hacerlas resaltar en cuero u otra materia adecuada.

topografía

Del gr. *τόπος τόπος* 'lugar' y -grafía.

1. f. Técnica de describir y delinear detalladamente la superficie de un terreno.
2. f. Conjunto de particularidades que presenta un terreno en su configuración superficial.

zurcir

1. tr. Coser la rotura de una tela, juntando los pedazos con puntadas o pasos ordenados, de modo que la unión resulte disimulada.
2. tr. Suplir con puntadas muy juntas y entrecruzadas los hilos que faltan en el agujero de un tejido.
3. tr. Unir y juntar sutilmente una cosa con otra.
4. tr. coloq. Combinar varias mentiras para dar apariencia de verdad a lo que se relata.



Referencias

AGAMBEN, G. (2016) *¿Qué es un dispositivo?*. Editorial Adriana Hidalgo.

AUMONT, J. La imagen, Capítulo: "El papel del dispositivo".

BERGER, J. (1972). *Modos de Ver*.

BERGER, J. (2005). *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.

BRODA, J. (2013). *Convocar a los dioses: ofrendas mesoamericanas*. Estudios antropológicos, históricos y comparativos Instituto Veracruzano de la Cultura, Veracruz

CALABRESE, O. *La era neobarroca*, Capítulo 4: "Detalle y fragmento"

CIAFARDO, M. (2016). *Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad*. Revista Octante (N.º 1), pp. 23-33, agosto 2016. ISSN 2525-0914. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante>

CIAFARDO, M. (compiladora). *La enseñanza del lenguaje visual: bases para la construcción de una propuesta alternativa*. - 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes, 2020. Libro digital, PDF

CRESPI, I., FERRARIO, J. (1971). *Léxico técnico de las artes plásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

COLINA TEJADA, L. de la, & CHINCHÓN ESPINO, A. (2012). El empleo del textil en el arte : aproximaciones a una taxonomía. *Espacio Tiempo Y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, (24), 179. <https://doi.org/10.5944/etfv.24.2012.10264>

DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*. Barcelona: Sans Soleil.

DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores.

GROUPE, U. (1993). *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.

MATOS, E. (1994). *Vida y muerte en el Templo Mayor* Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

MORENO, X. (2013). *Colgar. Acumular*. En Revista Sans Soleil. Estudios de la Imagen. Vol. 5, N| 2, pp. 69-76

PERTUSA, I. (2019). *De lo visual a lo minitextual en los exvotos pictóricos en México: propuesta de un nuevo subgénero de la mini ficción*. Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción. N. 6 pp. 49-63 ISSN: 2530-8297

RIOS, J. (2017). *Por gracias recibidas: exvotos de joyeros contemporáneos*. Mecenazgo cultural.

RIOS, J. (2019). *Verdadero es lo hecho. Exvotos y joyería contemporánea*. Taller Eloi.

REDER GADOW, M. (2013). *El exvoto: de la promesa a la materialización*. El Patrimonio Inmaterial de la Cultura Cristiana, San Lorenzo del Escorial 2013, pp. 147-158. ISBN: 978-84-15659-13-6.

SIRACUSANO, G. (2008). *Las entrañas del arte. Un relato material (s. XII- XXI)*. Catálogo: Fundación OSDE, imago: Espacio de arte.



«[...] Palabra e Hilo

La palabra es un hilo y el hilo es lenguaje.

Cuerpo no lineal.

Una línea asociándose a otras líneas.

Una palabra al ser escrita juega a ser lineal,
pero palabra e hilo existen en otro plano dimensional.

Formas vibratorias en el espacio y el tiempo.

Actos de unión y separación.

La palabra es silencio y sonido.

El hilo, lleno y vacío. [...]

¿La palabra es el hilo conductor, o el hilo conduce al palabrar?

Ambas conducen al centro de la memoria, a una forma de unir y conectar.

Una palabra está preñada de otras palabras y un hilo contiene
otros hilos en su interior.

Metáforas en tensión, la palabra y el hilo llevan al mas allá
del hilar y el hablar, a lo que nos une, la fibra inmortal,

Hablar es hilar y el hilo teje al mundo.»

Fragmento de poema *Palabra e hilo* de Cecilia Vicuña
