

Universidad Nacional de Rosario

Facultad de Humanidades y Artes

Escuela de Bellas Artes

Donde reside el amor

Directora: Lic. Adriana del Luján Palma

Estudiante: Vilma A. N. Teglia

Año 2023

Dedicado a:

Mi madre, por ser mi inspiración.

Mi padre, por contagiarme su tenacidad.

Manolo, por su generosidad.

Adriana, por su paciencia y ayuda incondicional.

A Romina por compartir sus conocimientos de manera tan afable y cordial.

Y a todos los que, de alguna manera, colaboraron para que me fuera posible escribir esta tesina.

Índice:

Introducción	5
Parte I	
Capítulo I	
Deconstruyendo	7
Lo que necesito	10
Presencia	15
El duelo imposible	18
Capítulo II	
El símbolo. Algo sobre mi obra	22
Capítulo III	
Arte y memoria	38
La magdalena de Proust	38
¿Puede la memoria matar a la muerte?	42
El concepto Bottaris	46
Claudia y su ikebana	49
Parte II	
Capítulo I	
Construcción	53
Arte Textil	54
El bordado	58
Una colcha, un símbolo	60
Harriet Power	63
La colcha como obra de expresión artística	66
Los <i>quilts</i> y sus historias	67
¿Arte o decoración?	75
Capítulo II	
Donde reside el amor	78
Detalles	81
Bibliografía	98

Índice de imágenes:

Carnaval	13
Presencia	16
Amo a mi mamá	25
Rojo	26
Sin título	27
Entre lirios	28
Sólo un recuerdo	29
Aroma a Naranjas	30
Entretelas	31
La caja de fideos	33
Carretel: Paisaje I	34
Carretel: Paisaje II	34
Carretel: Mariposas	35
Carretel: Flores	35
Composición de carreteles	36
El álbum de fotografías de la familia	42
Personas. Boltansky	44
Bottaris I. Kim Soja	46
Bottaris II. Kim Soja	47
Barro. Claudia del Río	51
Alfombra textil mexicana	53
Tapiz Andino	54
Escultura Blanda	55
Texturas y transparencias textiles	56
Criollos en la piscina	58
Bibelquilt. Harriet Powers	64
Pictorialquilt. Harriet Powers	64
Bed. Robert Rauschenberg	65

Quilt I detalle	69
Quilt II detalle	69
Quilt III detalle	70
Quilt IV detalle	71
Quilt V detalle	72
Quilt VI detalle	73
Quilt VII detalle	73
Quilt VIII detalle	75
La colcha Donde reside el amor	80
Deconstrucción I	81
Deconstrucción II	81
Deconstrucción III	82
Deconstrucción IV	82
Deconstrucción V	83
Ozama y Kida según Valentina	83
Vacaciones	84
Cumpleaños feliz	84
Mi banco de piedra	85
Presencia	85
Las calas son de Nori	86
Valentina y yo. Según Valentina	86
La máquina de coser	87
Buscando estrellas	88
La novia	88
La adolescente	89
Yo bebe	89
Valentina	90

Introducción:

A menudo me he preguntado de qué manera se producen los diversos procesos creativos que constituyen la obra de un artista. Esta tesina es el resultado de la reflexión sobre mis procesos creativos y el descubrimiento de la vinculación de mi hacer plástico con mi pasado, sobre todo, con el recuerdo de mi madre y la necesidad de mantener, su presencia viva en mi memoria.

Los capítulos que la constituyen surgen de palabras que han ido apareciendo a partir del proceso de deconstrucción de mi historia. Estas palabras claves han resultado indispensables para esta investigación:

Deconstrucción - Autobiografía - Autorreferencial - Duelo - Símbolo - Bordado - Arte textil - Colcha.

Fue pertinente dividir esta tesina en dos partes y, a cada una de ellas, subdividirla en capítulos. Aunque pueda parecer que cada uno es independiente de los otros, la realidad es que ha sido una consecuencia del anterior

En la primera parte me refiero al aspecto autobiográfico y autorreferencial de mi obra, reflexionando sobre cómo aparece de manera inconsciente para luego convertirse en fuente de inspiración para la materialización de una pintura o un objeto. De esta manera, mi producción se convierte en un puente que comunica mi presente con mi pasado. También analizo obras de artistas de diferentes disciplinas

para los que el recuerdo y la memoria han sido eje de sus procesos creativos: Marcel Proust, Christian Boltansky, Kimsooja, Claudia del Río.

En la segunda parte abordo lo que será el eje conceptual para la realización de mi obra “Donde reside el amor”. La misma se tratará de una colcha que oficiará de catalizadora de todo lo aquí expuesto. El bordado como hilo conductor y la importancia del arte textil en la actualidad son el inicio para luego adentrarme en los aspectos formales y simbólicos de una colcha. Descubro la importancia de los *quilts* en la historia de la colonización estadounidense y analizo la transformación de esta prenda utilitaria en un objeto de arte. Por último, me concentraré en la elaboración de mi colcha donde plasmaré los recuerdos de mi infancia y el amor hacia mi madre.

¿Arte y recuerdo? ¿Formalidad o símbolo? ¿Arte o decoración? Son algunas de las preguntas que guiaron este viaje cuya última estación ha sido “Donde reside el amor”, el lugar que será testimonio de muchos instantes de mi vida.

Capítulo I

Deconstruyendo

“Esto constituye la deconstrucción: no proviene de la combinación, sino de la tensión entre la memoria, la fidelidad, la preservación de lo dado, y, al mismo tiempo, la heterogeneidad de algo absolutamente nuevo, y de un rompimiento” (Derrida, 2009, p.17).

Jacques Derrida fue el filósofo que utilizó por primera vez este término en el año 1.967 para dar nombre a una manera diferente de pensar, a una forma que permite liberarnos del logos (razonamiento ordenado), para acceder así a una visualización de lo que permanece oculto. Por medio de ella, realizamos un proceso que nos permite visibilizar lo anulado por el presente, advirtiéndolo que éste tiene sentido sólo si se lo piensa como una suma de ausencias. “De manera que la temporalidad de la manifestación se dé, precisamente, por esta complementariedad y compartimentación entre la ausencia y la posterior presencia expresada, siempre en simultáneas y permanentes manifestaciones de diferencias y huellas y huellas” (Ayala Aragón, 2013, pp.79-93).

De este modo, podemos descubrir aquello que permanecía oculto en lo que está presente, realizando diferentes interpretaciones del mismo y logrando nuevos

referentes basados en la ausencia y la huella que lo han constituido para así encontrar nuevos sentidos de esa presencia.

Deconstruir no es lo mismo que destruir. No se trata de la destrucción absoluta de algo para la construcción de otro nuevo, sino, más bien, de descomponer, deshaciéndolo analíticamente para luego encontrar significados nuevos a lo que estamos viendo.

Deconstrucción	Destrucción
Deshacer analíticamente	Inutilizar
Descomponer para encontrar significados diferentes	Reducir a trozos algo ya construido
Deconstruir para construir otra cosa que sea vinculante	Destruir para construir otra cosa que es excluyente
Desmontar para ver qué es lo importante	Dañar algo de manera permanente dejándolo inservible

La deconstrucción, más que un método, es una reflexión. En el transcurso de los años ha traspasado los límites de la filosofía, para ser utilizada también en el campo de las artes, la pintura, la arquitectura y la literatura.

En el arte, nos permite desarticular la trama de elementos simbólicos que pueden constituir una obra. Es un mecanismo de interrogación, una estrategia reflexiva que puede permitirnos el descubrimiento de algunos elementos causales que permanecen en el inconsciente.

Sabemos que lo que se produce surge de la relación de varios acontecimientos, siendo cualquier evento generado por otro anterior. Deconstruyendo podemos invertir los tiempos cronológicos y enriquecer la posibilidad del pensamiento, permitiendo que una ausencia se haga presente, algo que hasta ese momento había permanecido oculto.

Entonces, pienso al arte como la expresión de una ausencia materializada mediante la cual deconstruyo mis pensamientos y pongo en cuestión las imágenes que he representado en estos años de carrera. Descubro, de esta manera, el porqué de las mismas junto con una suma de elementos ignorados. Esta estrategia reflexiva me permite interpretar los rasgos que las constituyen, descubriendo la causalidad interna e inconsciente de mis procesos creativos, así como la relación oculta entre una imagen y un recuerdo, entre la memoria y la preservación de lo vivido y, con todo ello, encuentro la posibilidad de materializar una ausencia: la de mi madre.

Lo que necesito

Comencé la Licenciatura en Bellas Artes con el deseo de adquirir un nuevo lenguaje que me permitiera expresar mis emociones. Los talleres eran espacios de aprendizaje y experimentación. He disfrutado de los procesos de creación que resultaban de los distintos enfoques prácticos y técnicos. Esto me permitió diferentes resultados, ignorando, aún, lo que en realidad se ocultaba detrás de las obras que realizaba.

Cursando el Taller de Pintura I, materia de cuarto año de la carrera, la profesora Claudia del Río nos dio un cuestionario con 120 preguntas de las cuales debíamos elegir y responder sólo tres con absoluta sinceridad. El título de la consigna era: “Preguntas para conocer más a mi obra y a mí”. Me dispuse a reflexionar sobre las siguientes:

-¿Hay algo de autobiográfico o autorreferencial en mi trabajo? ¿Cuánto quiero que se descubra?

Decidí buscar en el diccionario de la RAE el significado de esas palabras:

Autobiografía: “narración de la vida de una persona escrita por ella misma” (Rae, 2020, p. 910).

Autorreferencial: “decimos que un proceso es autorreferencial cuando se refiere a sí mismo u opera sobre sí mismo. En el ámbito de la estética aparece como un esquema de replicación, como un reflejo inclusivo del sujeto en la obra.” (Rae, 2020, p. 911)

Hasta ese momento pensaba que mis trabajos estaban basados en la experimentación. De todos modos, las flores eran el tema en casi todo lo que realizaba. Creía que mi interés se refería a su belleza y a la ductilidad estética que me permitía el pintarlas, pudiendo concentrarme sólo en el color que las definía o en las líneas que las contenían, casi como una abstracción. No sabía si era la forma la que representaba mi idea o si era mi idea que las traía como forma. ¿Qué podía haber de autobiográfico o autorreferencial en una flor?

Al revisar estos conceptos, me fui dando cuenta de que todo lo producido hasta ahora estaba ligado, inconscientemente, al mundo que rodeaba a mi madre. Mis pinturas no obedecían a la representación del Naturalismo, más bien respondían a un tipo de relación con los espacios, los tiempos y personas ligadas a recuerdos de mi madre.

Ana María Guash (2011) apunta lo siguiente sobre la cuestión autobiográfica:

El trabajo es autobiográfico, puesto que se origina en la experiencia propia. Es la memoria de las cosas comunes en la que todos nos reconocemos, la que nos asalta en los momentos más inesperados, la que parece ser más poderosa y omnipresente. Se trata del tiempo presente y del tiempo pasado, de la nostalgia, de la ausencia y del recuerdo de los lugares vividos. (p. 36)

Así, las flores son la referencia a mi pasado, una construcción de mi propia realidad, un símbolo de aquello que quiero que permanezca vivo en mi memoria. Ellas regeneran el vínculo con mi madre, aunque ya no pueda disfrutar de su presencia.

Para Lorena Amaro Castro (2012), el aspecto determinante de la autobiografía es lo referencial (pp. 15-28). La concibe como una estética de la referencia donde la obra

es una representación de la vida del artista, y la fuente de inspiración más fructífera son sus propias experiencias. Entonces, lo autorreferencial es el medio que posibilita al artista la reflexión sobre su pasado, siendo su obra una referencia sobre sí mismo. Aunque haya surgido de manera inconsciente, puedo advertir en mis obras esta dimensión autobiográfica y autorreferencial, siendo ellas la manera en que me resisto al olvido y a través de las cuales siento, viva en mí, otra vez a mi madre.

La segunda pregunta elegida fue:

- A ver si puedes hacer un tremendo ejercicio de irte para atrás, lo más atrás posible, para averiguar qué escena de extrañeza, de belleza, te sacó del mundo por primera vez, o sea, algo así como el ejercicio de pensar la primera experiencia estética.

¿Cuándo había sido mi primera experiencia estética? No dudé en admitir que había sido en el jardín de mi casa. Ese lugar donde, desde muy pequeña, mis sentidos habían sido estimulados. La explosión de los colores y la multiplicidad de texturas exacerbaban mis sentidos; la mezcla de las fragancias de las flores, el limonero, las aromáticas; el sabor dulce de las mandarinas en invierno, los nísperos en primavera y las uvas, ya adentrado el verano; la suavidad de las hojas de salvia, el dolor de las espinas de los rosales. Todo transcurrió en una casa del barrio Alberdi de Rosario. Una de esas casas donde las habitaciones daban a una galería atestada de helechos, un patio en donde las parras refrescaban los veranos, la cocina estaba rodeada de canteros que cambiaban de color en las distintas estaciones: margaritas, rosas, crisantemos, hortensias, calas y malvones, que mi madre plantaba y cuidaba. En su temporada, los azahares del limonero perfumaban las noches. Un gran banco de piedra separaba la zona de jardín de la quinta y el gallinero, porque si... también

había gallinas que nos regalaban sus huevos todas las mañanas. Todo este espacio fue mi lugar preferido de juego y en el que mi imaginación era estimulada. Siempre presente la figura de mi madre. Ella era la que me enseñaba los nombres de las flores, la que me mostraba cómo cuidarlas y luego me estimulaba para que las pintara. Ella, además, era la modista del barrio. Era muy meticulosa, amaba realizar ese trabajo. Sus clientas predilectas eran un grupo de jovencitas a las que les gustaban mucho sus diseños; a varias de ellas les confeccionó sus trajes de bodas. También me maravillaban sus magníficos bordados de canutillos y lentejuelas. Me encantaba sentarme a su lado para ver cómo mágicamente iban apareciendo esas brillantes imágenes que me recordaban las figuritas con brillantina que yo coleccionaba. En época de carnaval, nos confeccionaba hermosos disfraces a todas mis amigas, a mi hermana y a mí. Con esos trajes largos, adornados con puntillas y bordados, jugábamos y nos convertíamos en hermosas doncellas.



La costura y el jardín no era lo único que le interesaba a mi mamá, en su adolescencia había asistido a una escuela Industrial para Señoritas. Allí aprendió a

pintar al óleo y ésto le permitió realizar románticos paisajes, que hoy cuelgan en las paredes de mi casa. Con muy poco años yo ya conocía el aroma del óleo, el aceite de lino y la suavidad de los pinceles con los que ella pintaba. Me hacía sentar frente a una pequeña mesa en donde dejaba blancas hojas, carbonilla y lápices de colores para que me expresara. Comprendí, entonces, que éste era el lugar donde había tenido mis primeras experiencias estéticas.

Mis flores, entonces, habían surgido de mi imaginación, como referentes de mi pasado. Recordé una frase que había leído, hacía varios años, en “Las hijas del Fuego” de Gérard de Nerval (2002) inventar, en el fondo, es volver a recordar. Reconfortada con lo que iba descubriendo, me dispuse a responder la última pregunta del cuestionario:

- Dice un maestro de yoga que lo que más cuesta es lo que más necesito ¿qué opinas de esto?

¿Y qué es lo que más necesito? De esta pregunta surgió otra:

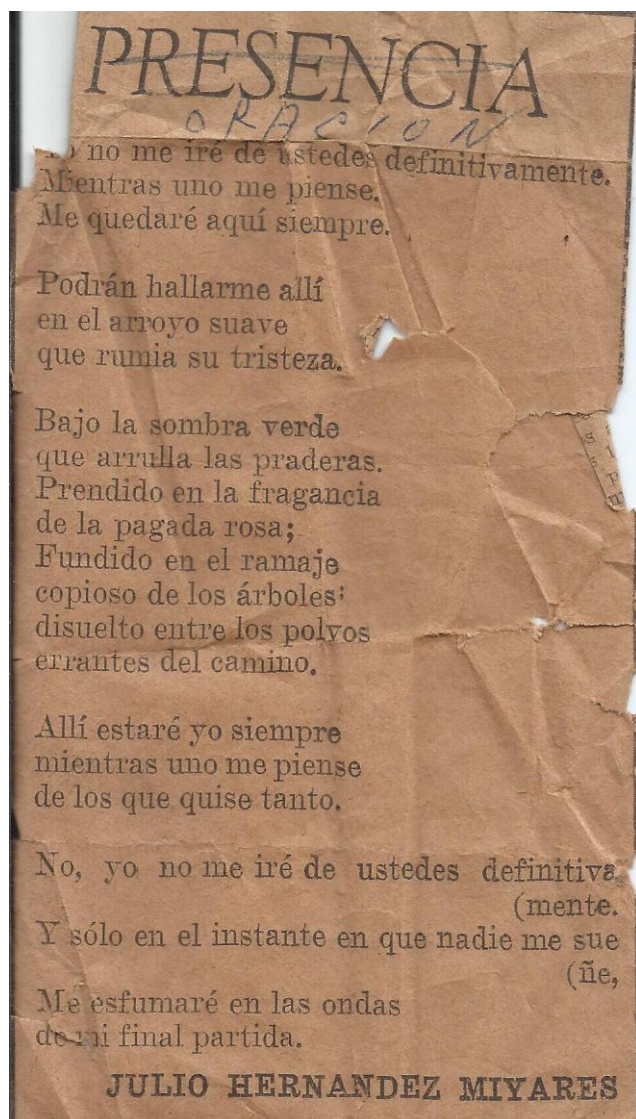
¿Hay otra razón por la cual surja esa necesidad de referirme a mi pasado y en particular a mi madre? Evidentemente esas imágenes eran el resultado de un proceso más profundo. El arte es un medio, una herramienta, una posibilidad de mantenerla presente, no sólo en la memoria, sino también en un objeto, en algo tangible que transforma su ausencia en una presencia.

Presencia

Ante quienes sé que se aman, pienso: es el amor como tesoro lo que va a desaparecer, puesto que cuando ya no esté yo aquí, nadie podrá ser testigo. Sólo quedará la naturaleza indiferente. Es un desgarramiento tan agudo, tan intolerable, que solo contra el siglo, Michelet concibió la historia como un juramento de amor. (Barthes, 2003, p. 118)

Mediante una flor, he logrado un diálogo entre mi pasado y mi presente. Ellas han surgido de mi resistencia a que, quienes tanto quise, sucumban al olvido. Conocí el dolor de la pérdida y las consecuencias de la ausencia, por primera vez, a los diez años. Mientras mi madre estaba embarazada de mí, mi hermana, de sólo cinco años, fue diagnosticada con un tumor cerebral y le realizaron una delicada intervención quirúrgica. Así nací, entre idas y venidas al hospital, entre llantos escondidos y preguntas sin respuestas. Años después, mi hermana Norita perdió la vista en una delicada cirugía. A pesar de esto, mi vida siguió transcurriendo en el jardín. Mi madre no abandonó ninguna de sus tareas. No recuerdo haber visto una sola lágrima en su rostro y mucho menos escucharla quejarse de lo que el destino le había deparado. A la vida había que enfrentarla no con espadas y odio, sino con una flor y mucho amor. Y yo con siete años, seguía jugando con alegría. Me disfrazaba, cantaba, bailaba, creo que, de alguna manera, era yo quien los alegraba.

Un día, pocos años después, me dijeron que Norita se había convertido en un ángel. La casa se quedó sin colores, el silencio rondaba los pasillos, las habitaciones, el jardín. Ocurrió entonces que el cartero dejó una carta para mi madre. Era anónima, dentro del sobre había un recorte de un diario con una poesía.



Luego de este poema se produjo un cambio, la tristeza no había desaparecido pero las flores recuperaron sus colores; de a poco los sonidos volvieron a ocupar los espacios. El nombre de Norita reapareció en innumerables anécdotas que alegraban nuestros corazones y nuestros días. Los domingos comenzaban con la recolección de flores con las que mi madre me enseñaba a formar hermosos ramos que le llevábamos como regalo para adornar su tumba. Todo transcurría con total normalidad, entre flores, con pena pero sin drama. Ya adulta comprendí, que parte de la aparente resignación de mis padres surgía de su necesidad de mantenerme a

salvo, de que pudiera transcurrir mis días con la alegría que me caracterizaba. Era su manera de abordar el duelo por esa pérdida irreparable.

El duelo imposible

Batirse a duelo es combatir, luchar, impugnar. ¿Se podrá impugnar a la muerte? Tanto la psicología como la filosofía han analizado el duelo que, ante la pérdida de un ser querido, a todos nos toca transitar.

Desde lo psicológico, Sigmund Freud (1993) hace un análisis en donde diferencia las características del duelo y la melancolía ante la muerte. Para él, mientras el duelo es la reacción normal de dolor frente a la pérdida de la persona amada, la melancolía, en cambio, es un estado de desazón profunda. El duelo es lo que nos permite, pasado un cierto tiempo, superar la perturbación que nos produce esa ausencia, que sabemos es definitiva. A pesar de que ésto cambie nuestra conducta y nuestro estado de ánimo y de que pretendamos aferrarnos a ese objeto amado, resistiéndonos a la pérdida, son reacciones normales que no deben ser observadas como una cuestión patológica a tratar. En cambio la melancolía nos lleva a hacernos reproches por esa muerte. Es un estado de desazón que nos provoca falta de interés por lo que nos rodea, inhibe nuestra productividad, nos lleva a la depresión. La melancolía no nos permite avanzar, es una disposición enfermiza que debe ser tratada. Entonces para Freud (1993), el duelo es un estado necesario pero pasajero.

Pero hay otras maneras de sentirlo y vivirlo. La palabras del poema “Presencia” nos había servido para experimentar de otra manera la ausencia de mi hermana: recordando bellos momentos, colocando sus fotos por toda la casa y entendiendo que recordarla era la manera que nos permitía que su presencia permaneciera entre nosotros.

Para el filósofo Jacques Derrida hay otra manera posible de luchar contra la muerte y la ausencia de las personas que ya no están más con nosotros. Cuando sufre por la pérdida de varios de sus amigos y maestros (Althusser, Levinas, Roland Barthes, Paul de Man) se ocupa en pensar la cuestión del duelo. Para Derrida (1995), vivir sin completar el duelo es lo más justo que puede ocurrir con esos seres queridos que hemos perdido. Es mejor vivir con el recuerdo de los hermosos momentos que ese ser, que ya no está, nos regaló. Así fue escribiendo a medida que iba sufriendo la muerte de alguno de ellos. Sostiene que ante la muerte del otro nos abocamos a la memoria, haciendo lugar, dentro nuestro, a un cuerpo, un alma. Ese ser, que ya no es nada, se convierte en otro dentro de nosotros. Ve la importancia de lo que llama “la voz”, la palabra, y que, ante la falta de valor producida por el dolor de la pérdida, tengamos el coraje, aunque sea, de decir adiós porque el silencio hace que el duelo pase a tener que ver con la nada. Ante la preocupación de no volver a escuchar la voz del otro, la cita es una manera de poder cederle la palabra, que el otro hable a través nuestro.

En “Adiós a Emmanuel Levinas”, Derrida (1995) dice:

Para decir esta emoción sin precedente, la que experimento aquí y comparto aquí con ustedes, la que por pudor nos impide exhibir, precisar sin confidencias ni exhibición personal en que esta emoción singular se debe a la responsabilidad confiada como herencia, permítanme dejarle una vez más la palabra a Emmanuel Levinas cuya voz me gustaría tanto escuchar hoy (...).¹

¹ Oración fúnebre pronunciada durante el sepelio de Emanuel Levinas el 28 de diciembre de 1995.

Así se produce una vinculación entre nuestra voz y la del otro y la ausencia se hace presencia a través de nuestras palabras. Cuando muere Roland Barthes, en cambio, le dedica una serie de fragmentos en donde va exponiendo los pensamientos que él mismo explica así: “Pequeños guijarros surgidos meditativamente, uno cada vez, en el borde de un nombre como la promesa de un retorno.” (Derrida, 1999, p.1)

Escribir por él y para él es como un desahogo. Dedicarle sus pensamientos a quien ya no es, le permite admitir que todavía hay un Roland Barthes dentro de él y éste le sigue ofreciendo algo. Cuando pronuncio Roland Barthes

(...) es a él en mí a quien nombro, me dirijo a él en mí, en vosotros, en nosotros, a través de su nombre. Todo lo que ocurre y todo lo que se dice a propósito de él queda en nosotros. El duelo comienza en ese punto. Pero ¿cuándo? Porque antes del acontecimiento incalificable que llamamos muerte, la interioridad (del otro en mí, en vosotros, en nosotros) había empezado a hacer mella. (Derrida, 1999, p.8)

De esta manera, nos presenta un nuevo modelo de duelo al que llama “el duelo imposible”, en donde debemos tener conversación permanente con los muertos. Aprender a vivir con sus fantasmas, mantenerlos presentes, hablarles para reconocerlos y así hallar la huella que han dejado en nosotros. Así aprendemos a sobrevivir la experiencia de la pérdida del otro.

Vivir sin completar el duelo es la manera más justa para con la muerte. La memoria es el lugar que ese ser habitará.

Como Sigmund Freud y Jack Derrida, los griegos también ocuparon sus pensamientos en la relación de la muerte, la memoria, el recuerdo y el olvido. Sus creencias populares tenían la idea de que la memoria estaba ligada a la inmortalidad del alma. Ésta, al morir una persona, dejaba el cuerpo y entonces estaba propensa a que se olvidaran de ella. El alma se encontraría vagando por los reinos de Hades (Dios del inframundo, guardián de los infiernos y los muertos) y el alma, al ya no tener sus sentidos orgánicos (tacto, audición, olfato, vista) estaría condenada al olvido. (Juarez, 2006)

Pero sin embargo quedaba una esperanza, ya que existía un lugar donde brotaba un manantial de agua fresca que pertenecía a Mnemesis (Diosa de la Memoria) y al beber el agua de la fuente divina, se recuperaba la acción de recordar. El no olvidar es la manera de que algo permanezca vivo. Al evocar, se producen sensaciones y las mismas están ligadas a las emociones. El recuerdo es un proceso creativo, de deconstrucción y construcción. Entonces, de todo esto surge la respuesta a ¿qué es lo que más necesito? Pues, se trata de recordar a quien he amado y no quiero que desaparezca en el olvido. El arte ha sido el medio que me lo ha permitido, siendo un espacio en el que pasado y presente se han fundido.

Capítulo II

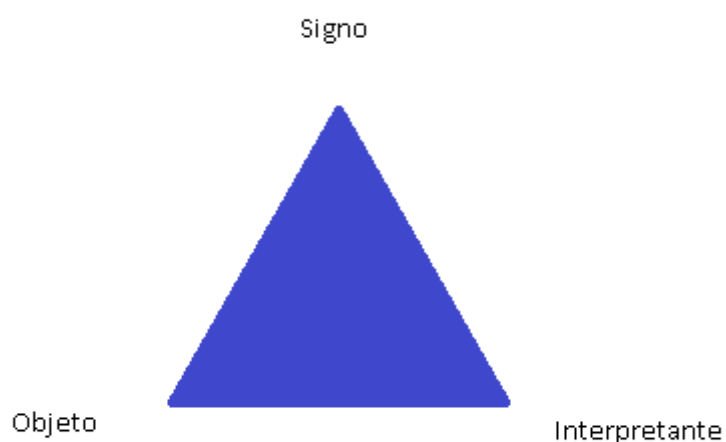
El símbolo: algo sobre mi obra

El símbolo puede evocar recuerdos, actúa como catalizador de elementos asociados, ya sea por experiencia o convención, pero lo que más nos interesa del símbolo es la capacidad de abrir puertas a realidades más profundas y elevadas para despertar de alguna forma los recuerdos del alma (Padilla, 2006, p. 24).

Problematizando las imágenes que conforman el cuerpo de mi trabajo advierto la recurrencia de las flores. Las mismas son un símbolo del rastro que ha dejado en mí la relación con mi madre. Pero, ¿qué es un símbolo? Un símbolo es una forma expresiva que introduce figuraciones representativas de valores y conceptos en las artes plásticas. A partir de la corriente simbolista de fines del siglo XIX y prácticas artísticas posteriores, se utiliza la sugerencia o la asociación subliminal de las palabras o signos, para producir emociones.

Charles Peirce (2011), filósofo y físico norteamericano, desarrolló una teoría sobre los signos y los símbolos que nos rodean; éstos son una señal de lo que representan. Los definió como aquello que está en lugar de otra cosa. Es decir, la representación mental a través de la cual se pueden conocer objetos de la realidad. Luego, denominó “Semiótica” a la disciplina que aborda la interpretación y

producción del sentido de los signos que permiten la comunicación entre las personas, independientemente de que hablen el mismo idioma. Sin entrar en un análisis exhaustivo del desarrollo de su lógica simbólica y el de los conceptos empleados, para este filósofo un signo remite a otro y éste a otro y así sucesivamente.



Entonces, signo y símbolo son entidades semióticas, pero sus propiedades son diferentes. Para un mejor entendimiento realizó la siguiente clasificación:

Ícono: hay una relación entre signo y objeto. Representa la forma del mismo. Por ejemplo, un planisferio es un mapa donde reconocemos los continentes que conforman nuestro planeta; un cuadro o una escultura figurativa son signos icónicos.

Índice: se relaciona con algo que no está presente. Da indicio. Veo humo, esto me indica que hay fuego. La palabra ¡cuidado! indica peligro.

Símbolo: es la relación de un signo con una idea. Tiene carácter colectivo y social.

La imagen de una balanza simboliza, convencionalmente, la justicia o una cruz es el símbolo de la cristiandad.

Se puede decir, entonces, que los símbolos son intermediarios entre lo real y nuestra percepción, permitiéndonos hacer una interpretación que va más allá de la realidad sensible. Se trata de un proceso mental intuitivo mediante el cual se representa un objeto que connota (sugiere, hace pensar) a otro, pudiendo así evocar a nuestros recuerdos. Un símbolo es un mensaje intuitivo y evocador; en él está implícita la formalidad de una idea, que puede ser superficial o profunda y que nos permite encontrar nuevos sentidos a esa realidad. El símbolo le da la posibilidad al artista de vehiculizar una idea que reside en su subconsciente. Intuitivamente, representa una imagen que intermedia entre lo real y lo sensible.

Carl Jung (1995) lo explica de la siguiente manera en Simbología del espíritu:

“Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón” (p. 20)

A través de éstos, podemos ver lo existente no visible, convirtiéndose en un aliado del artista para la representación de una nueva realidad. Puede pensarse como un puente entre dos espacios, dos mundos, dos tiempos. Los objetos tienen dos aspectos: el común y el fantasmal. El primero es aquel que está a la vista y el segundo el que cuenta algo que no aparece en su forma visible.

Para Miguel Ángel Padilla (2006), un símbolo, en el contexto del arte, puede hacer que recordemos algo que provenga de una emoción o de una sensación. Las ideas y emociones se combinan haciendo que puedan aflorar nuevas imágenes. (pp. 24-27)

A través del proceso de creación se transita un camino en donde el creador va encontrándose consigo mismo, esa capacidad es liberadora y le permite expresar aquello que permanecía oculto. Lo que produce un artista no puede ser extracorpóreo. En mi caso, no podría transformar en obra algo que no reconozco.

En mí, lo simbólico se manifestó, por primera vez, en el último trabajo de la cátedra de Dibujo I. Luego de haber experimentado durante ese año con diferentes texturas y técnicas, decidí trabajar con el diseño de una tela que había encontrado entre retazos que habían pertenecido a mi madre. La prendí a la hoja con alfileres y apliqué, sobre ella, un molde de papel manteca. Luego bordé con hilo negro la frase “amo a mi mamá”.



En la ineludible manifestación de un deseo que se vinculaba con la ausencia de mi madre, había encontrado una manera de sentirla cerca otra vez. A partir de allí, comencé a pintar flores. En aquel momento, pensaba que lo que me motivaba era su belleza y ductilidad, ya que me permitían experimentar con colores y formas.

En realidad, habían surgido, inconscientemente, como resultado de un poderoso recuerdo de mi infancia. Son un símbolo que proviene de una vivencia, de algo que experimenté en otro tiempo, de evocar la conexión amorosa con mi madre.

La primera fue “Rojo”:



Me había propuesto pintar ese centro de rosa sin un interés figurativo, sino con el fin de experimentar con el color. La elegí de un grupo de fotografías que había tomado de un rosal que mi madre había plantado en mi casa, casi 20 años atrás.

Más que la planta, me motivaba el deseo de representar la preciosidad de ese centro, el corazón de esa rosa que, en definitiva, simbolizaba el corazón de mi mamá.

Seguí eligiéndolas como tema y así realicé "Sin título":

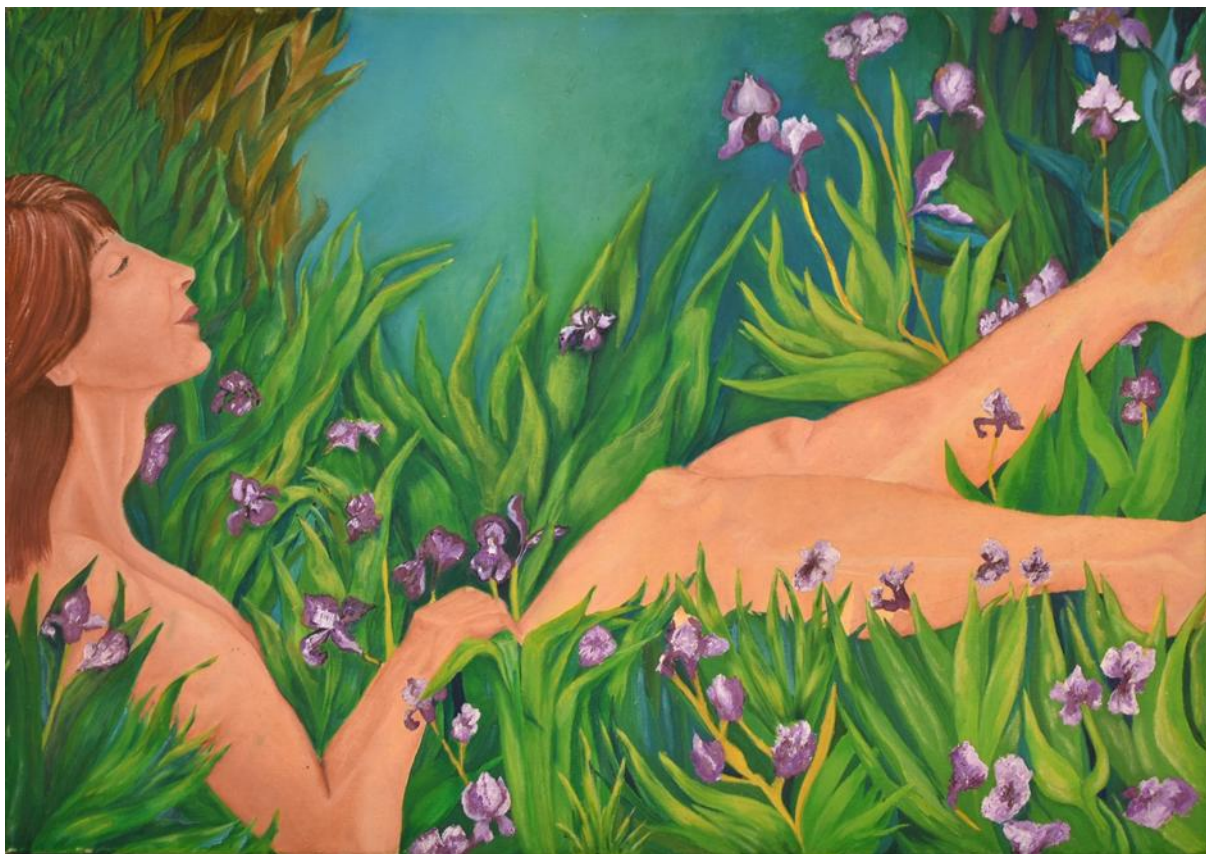


En este caso, lo que más me interesaba era obtener, mediante la pintura, esa línea que separaba las luces de las sombras. Otra vez una rosa, pero, aunque sabía que la había elegido de otro de los rosales de mi madre, seguía sin darme cuenta de la

relación que ellas guardaban con mi pasado y, por sobre todas las cosas, con “mi mamá”, a la que tanto amaba.

En el momento en que, estimulada por las preguntas que respondí en el Taller de Pintura I, descubrí que lo que hacía era la consecuencia de mi necesidad de expresar sentimientos que provenían de mi pasado, en mis ideas comenzaron a manifestar mis emociones.

Fue entonces que nació el deseo de construir un nuevo lugar donde me sintiera segura y resguardada, encontrando en este jardín de lirios, como los que mi mamá tanto cuidaba, un espacio de amor puro y divino.



Luego, enfocada en las flores que acompañaron mi infancia, pinté una hortensia de manera que pareciese surgir como de un recuerdo y, por primera vez, sin una razón aparente, incorporé el bordado en “Sólo un recuerdo”.

La elección de esa flor se debió a que en la entrada de mi casa había una planta donde florecían hermosas hortensias. Este fue el comienzo en que entrelacé la pintura con lo textil.



Cada vez más, se hacía sentir la presencia de mi madre en mí. El taller de escultura III fue otro ejemplo. Estábamos trabajando sobre arte objetual, para lo cual debíamos transformar un objeto. No lograba encontrar algo que me permitiera expresarme, hasta que una noche, mientras pelaba una naranja

sentí el aroma refrescante que invadía mi cocina y recordé que mi madre tenía un olfato fuera de lo común, razón por la cual le molestaban bastante los perfumes artificiales. Entonces se me ocurrió transformarla en un perfumero, obteniendo como resultado una obra efímera, como nuestras vidas.



Para continuar, en el taller de pintura I, pinté sus manos, como las recordaba, entre pliegues de telas y flores.



La pintura seguía siendo mi medio preferido de expresión, pero ocurrió un hecho que produjo una transformación en mis trabajos. En ese año tuve que ocuparme de la dolorosa tarea de desocupar la casa de mi madre, ya que sería vendida. Mientras abría cajones y puertas de armarios donde todavía permanecía su ropa, advertí que aún contenían su aroma. Así, iba rescatando objetos y recuerdos que produjeron en mí una mezcla de tristeza infinita, ternura y emoción. Fui reencontrándome con mi pasado: mi infancia, mi juventud, mis abuelos, entrelazados con los recuerdos de la infancia de mis propios hijos. Reordenando algunas cosas que allí se encontraban, hallé, en el fondo de un cajón, una caja forrada con fideos pintados de dorado. La había hecho yo, en tercer o cuarto grado para regalársela a ella, en el día de las madres. En su interior guardaba viejos carreteles de hilos de diferentes colores y tamaños, todos de madera. Esto fue para mí el descubrimiento de un tesoro del que algo tenía que surgir; no podía simplemente volver a guardarlos. Remitiéndome a esos carreteles e hilos, se me ocurrió realizar sobre los mismos un bordado, con los diferentes puntos que mi madre me había enseñado cuando era muy pequeña. Primero surgieron flores y mariposas, pero después me animé a un paisaje: ese lugar donde, por las noches de verano, nos acostábamos en la hierba para encontrar Las Tres Marías y la Cruz del sur en el cielo, disfrutar del descubrimiento del paso de un satélite o, simplemente, contemplar las diferentes fases de la luna.

Poco a poco fui dándoles una nueva vida. Los fui descontextualizando de modo que dejaron de ser objetos fríos, cerrados y desanimados, convirtiéndolos en pequeñas obras abiertas a nuevos espacios cálidos y animados.







Al enhebrar la aguja, al realizar cada puntada, al hacer el nudo final, todo me acercaba a ella. En ese hacer se reflejaban sus manos en las mías. En esas miniaturas volvía a sentir su presencia etérea. Esa, además de una imagen, había sido una técnica que me había permitido conectarme con mi madre. Para mí, el bordado y las imágenes, son símbolos que evocan los recuerdos que permanecen en mi alma.

Capítulo III

Arte y memoria:

Baroja (2020) hace alusión a que, en gran parte, somos una prolongación de nuestro pasado y el resultado de un recuerdo. El arte puede servir como instrumento para la recuperación de un recuerdo y así darle una nueva posibilidad de existencia en el presente.

En este capítulo propongo la lectura y análisis de obras de artistas, de diferentes disciplinas, que han abordado el tema del recuerdo y la memoria, según sus propias necesidades, visiones y experiencias. Para ellos, la práctica artística ha sido autorreferencial y se ha convertido en campo de acción para el ejercicio de la memoria.

La Magdalena de Proust:

Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inmateriales, más persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan. (Proust, 2020, p. 48)

La elección de comenzar con Marcel Proust no es para nada casual. Su obra está fundada en las impresiones que han dejado los recuerdos en su mente. Éstos han sido encontrados y se han vuelto objetos de su escritura, para allí quedar immortalizados. Marcel Proust fue un escritor francés de principios del siglo XX. *En busca del Tiempo Perdido* es una novela que escribió entre 1908 y 1922. Una de las particularidades de la misma es que fue escrita en siete

partes publicadas sucesivamente durante catorce años. La narración es desarrollada por medio de largas y hermosas oraciones, así como de minuciosas descripciones acompañadas de metáforas que la hacen una novela creativa y original. Fue de gran influencia para escritores posteriores y es considerada una de las obras maestras de la literatura universal.

Pero lo que me ha interesado particularmente de esta obra es que reproduce los recuerdos de un joven escritor francés de comienzos del siglo XX que coinciden con los recuerdos del propio Proust. Muchos de los personajes están inspirados en miembros de su familia, conocidos y amigos. Los acontecimientos que se describen no se hacen de manera estrictamente cronológica, sino que los hechos se narran como destellos de recuerdos que el personaje va teniendo en su memoria. Algunos son producidos por imágenes, otros por olores y sabores que en su presente le evocan a recuerdos del pasado que creía olvidados. El pasaje más conocido es el que ha dado lugar a la expresión “experimentar una magdalena de Proust”:

Pronto, maquinalmente agobiado por el día triste y la perspectiva de otro igual, me llevé a los labios una cucharada de té en la que había dejado reblandecer un trozo de magdalena. Pero en el instante mismo que el trago de té y migajas de bollo llegaron a mi paladar, me estremecí, dándome cuenta de que pasaba algo extraordinario. Me había invadido un placer delicioso, aislado, sin saber por qué (...) Ya no me sentía mediocre, limitado, mortal (...) Y, de repente, el recuerdo aparece, ese gusto es el trocito de magdalena que el domingo por la mañana en Combray, cuando iba a decirle los buenos días a su habitación, mi tía Leonie me daba, después de haber mojado en su

infusión de té o de tila. Y desde que reconocí el gusto del trocito de magdalena mojada que me daba mi tía (aunque todavía no supiera y debiera dejar para más tarde el descubrir por qué ese recuerdo me daba tanta dicha (...)) la vieja casa gris con su fachada a la calle, donde estaba su cuarto, vino como una decoración de teatro a ajustarse al pabelloncito del jardín (...) y con ella vino el pueblo, desde la hora matinal hasta la vespertina, y en todo tiempo, la plaza (...) y así todas las flores de nuestro jardín y las del parque del sr Swann y las ninfas de Vivonne (...) todo eso, pueblo y jardines, que van tomando forma y consistencia, sale de mi taza de té (Proust, 2020, p. 48).

Proust los llamó “recuerdos involuntarios”, esos que son evocados, sin que nos lo propongamos, por un estímulo en particular, un sabor, un aroma, un objeto, un lugar. Dos momentos se relacionan de manera no consciente a partir de una cualidad compartida, regresando a lugares de un tiempo pasado para recobrarlos de una manera distinta.

Esto produjo mucho interés en científicos y psicólogos de la época, entre ellos, William James, quien llamó, a esta memoria involuntaria “flujo de consciencia”, como metáfora de un camino por donde nuestras ideas, sentimientos, imágenes y pensamientos forman una caravana en la que quedan conectados, enlazados entre sí y, es por esto, que ante un estímulo, algo que ocurrió en nuestro pasado, vuelve a nuestro presente con igual intensidad. (Romero, 1996, pp. 279-289)

Los pensamientos circulan por nuestra mente formando una corriente con la sucesión continua de experiencias; ante una cosa o acción podemos reaccionar dirigiendo nuestra atención a un recuerdo determinado.

Independientemente de la temporalidad, se suceden unos a otros, no existiendo de manera aislada. Se encuentran en un mismo flujo de consciencia y es por esto que, experiencias pasadas, vuelven a nuestro presente. Nuestro cerebro tiene la capacidad de almacenar información y codificarla (la memoria), de retenerla (el olvido) y recuperarla (el recuerdo). De esta manera puede desarrollarse el proceso de creación: nos invade una idea y buscamos, en esa caravana de pensamientos, la relación de palabras que nos motiven a la realización de la misma. Una vez que la hemos materializado, suele suceder que el significado que tenía para nosotros, se pierde en la propia experiencia de quien la contempla. El observador ha sido afectado, se ha identificado, ha dejado de ser espectador para ser participante.

La obra impacta (lo fenoménico de la obra), por eso emociona; se produce una vinculación entre lo que vemos, lo que escuchamos, lo que tocamos y nuestras vivencias. ¿Quién no ha experimentado una Magdalena de Proust?

¿Puede la memoria matar a la muerte?

En una entrevista de 2017, el artista Christian Boltanski dice que “El archivo es el cuerpo de un pasado que permanece”. (Rojas, 2017) De origen francés, Boltanski ha enfocado su interés en poner en obra a la ausencia. Autodidacta, comenzó a pintar en su adolescencia. Años después, interesado en que el espectador no se sienta ante una obra sino inmerso en ella, comenzó a realizar instalaciones, algunas de grandes dimensiones en las que el espectador puede interactuar. Nació en 1944, durante la Segunda Guerra Mundial; su madre católica ocultó a su padre judío en un hueco del entretecho de su casa durante dos años. Las historias que escuchó durante su infancia sobre la guerra, el holocausto, la muerte de tantas personas olvidadas, fueron un factor determinante en la realización de su producción. El desarrollo de su obra se expande desde lo autobiográfico (lo individual) hacia un punto en donde puede encontrarse con otras historias (lo colectivo o universal). La muerte, la ausencia, el pasado, le han provocado una extraña fascinación. En los objetos, las fotografías o la ropa usada, encuentra las huellas que han dejado los que ya no están. La memoria y la necesidad de no sucumbir al olvido son el estímulo para sus procesos creativos.

A pesar de haber sido un artista muy productivo, me detendré en dos obras en las que utiliza objetos que le permiten mantener vivo lo que ya no está. Consisten en una huella, una marca que él ha procesado para generar un diálogo entre el pasado y el presente. La primera es “El álbum de fotografías de la familia D, entre 1939 y 1969” en donde expone fotografías en marcos metálicos pintados de blanco de 22,50 X 31 X 4 cm que, en conjunto, cubren

una superficie de 220 X 450 X 4 cm. Aunque en su familia no ha habido álbumes de fotos, él ve la posibilidad de darle al mismo un carácter universal.



Las imágenes elegidas son de distintos momentos fotografiados por una familia: celebraciones, casamientos, cumpleaños, nacimientos, vacaciones, un paisaje como excusa, siempre felices, siempre disfrutando. Lo que sorprende es que cualquier persona que las observe encontrará poses, momentos y lugares que seguramente también habrá en su propio álbum familiar. Aunque no se trate de “sus fotos”, estimula la evocación de seres queridos que ya no están, recuerdos que vuelven a su memoria, pensamientos acompañados de diferentes sensaciones y emociones.

A pesar de que esté nuestro deseo personal en la decisión de capturar ese instante, esta obra nos permite descubrir que eso que nos parece tan excepcional y particular, no lo es, ya que la mayoría de nosotros tenemos algún

tipo de álbum familiar. Así, esa memoria que se nos hacía tan individual se ha vuelto colectiva.

Para el artista, esas fotografías son objetos que permiten la construcción del individuo. El álbum es un archivo donde, más que imágenes, lo que guardamos es nostalgia. Entonces, en lugar de estar conociendo a la familia D, lo que estamos haciendo es reconociéndonos a nosotros mismos. Descubrimos que lo que parecía irrepetible y excepcional deja de serlo al encontrarnos con ese álbum ajeno que nos permite revivir escenas de nuestra propia familia.

Por otro lado, Merleau Ponty (1993) nos dice que “Nuestra percepción remata en unos objetos, y el objeto, una vez constituido, se revela como razón de todas las experiencias que de él hemos tenido o podríamos tener.” (p. 87)

Ante la comprensión de lo externo surge una conexión con nuestra realidad interna, nos sentimos identificados. La realidad eternizada en esas imágenes nos permite la construcción de nuestra historia. Al traer ese recuerdo al presente, volvemos a sentir las mismas emociones. Esas imágenes nos invitan a rememorar vivencias de otro espacio y de otro tiempo, poniendo en contacto nuestro presente con nuestro pasado.

La segunda obra de Boltanski que he elegido para analizar es “Personas”, una monumental instalación que realiza en 2010, siguiendo con su interés por el abordaje de la problemática de la ausencia

Según sus propias palabras la obra estáregnada de conceptualización.



El brazo de una gran grúa eleva ropa usada para luego dejarla caer al vacío, generando una montaña de tres pisos de alto. Esa ropa usada es la prueba irrefutable de un cuerpo ya desaparecido. Emulando una gran mano, la grúa de cinco dedos es como la mano de Dios. En palabras de Boltanski: “se asemeja al azar, un juicio final sin elección moral.” (Rojas, 2017) Buenos, malos, ricos, pobres, católicos, judíos, negros, blancos, ninguno de nosotros podemos escapar a esta realidad.

Christian Boltanski, como muchos otros artistas, es un apasionado del archivo y del documento como lenguaje de producción artística, como una puerta que nos permite acceder al pasado. Por eso, “Personas” le ha servido para ampliar su archivo personal, dado que aquellos espectadores que quisieran participar en la obra pueden grabar el latido de su corazón, quedando almacenado en una memoria colectiva. Además, el visitante puede comprar un CD que contiene un pedazo de esta obra dedicada a la inmortalidad.

Una vez más, su obra ha permitido el autorreconocimiento del espectador, generando nuevas interpretaciones, según el lugar donde ha sido exhibida. Mientras a algunos les ha recordado el horror del holocausto judío, a otros las desapariciones producidas por las dictaduras a la que fueron sometidos en sus países, o simplemente el destino final que todos compartimos. En cada puesta, su deseo es lograr que, mediante la conexión de arte y vida, de ausencia y presencia, el espectador se sienta tocado a nivel emocional; que, a través de esos objetos, tan íntimos pero tan universales y con significados distintos para cada persona, podamos trascender mediante la memoria.

El concepto del *bottari*

En una entrevista de 2016 Kimsooja expresó que “Cada artista persigue la liberación de lo que le ahoga” (Camanzana, 2016). Cada uno tiene su propia interpretación del arte en la sociedad y su diversidad creativa tiene que ver con lo que necesita expresar, la liberación de aquello que se encuentra aprisionado en su interior. Soo- Jaa kim es una artista surcoreana que ha tomado como nombre artístico el de Kimsooja. Aunque en sus comienzos utilizó la pintura como herramienta, el videoarte, la *performance*, el arte sonoro y las instalaciones se han transformado en sus modos preferidos de expresión. Su interés versa sobre lo social, sin pretender realizar una crítica: “Mi práctica está basada en la contemplación de la condición humana conectada al reflejo de uno mismo y del otro” (Camanzana, 2016). Entonces, teniendo en cuenta que todo lo hecho por el hombre se convierte en la condición de su propia existencia, la relación del yo con el otro le ha permitido abordar temáticas cuyo

aspecto determinante ha sido el hombre inmerso en el caos actual, las guerras, la soledad y la fugacidad, el rol de la mujer en el mundo.

En el 2014 realizó una exposición que llevó el nombre “Bottaris”:



Referentes de la tradición coreana, los *bottaris* son coloridas colchas que se utilizan también como atados para llevar cosas y que se regalan a los recién casados. Ellas contienen siempre bordados, flores, pájaros, también ciervos que simbolizan la trascendencia. Para comenzar podemos asociarlo a lo nómade, a lo que elegimos llevar en un viaje; pero luego cuando se abre y se coloca sobre una cama, nos remite al amor, al descanso, al lugar al que pertenecemos. Y es aquí, en estas telas, donde aparece lo autorreferencial, donde el recuerdo de su infancia nómade (recorrió casi todo el país con su familia) se hace presente y, sobre todo, la acción de su madre y su abuela cosiendo y bordando esos *bottaris*.

El acto de coser junto a su madre fue una experiencia que le permitió ir más allá de lo bidimensional de la pintura, logrando la interacción con el espacio, además de abordar el concepto de la costura como algo que permite generar una red de entrelazamientos. El material, el color y la suavidad son muy importantes. Lo táctil le recuerda a su abuela, quien confeccionaba suaves edredones que a ella le encantaba acariciar. La primera vez que utilizó un *bottari* lo hizo como un *readymade*, pero luego lo fue interpretando no solo como un objeto sino como una escultura, lo vio como algo performático, como una instalación. Así ya no pudo desprenderse de él. Cuando no contó con retazos de tela, los comenzó a confeccionar con prendas de ropa usada. Siempre se ha considerado a ella misma como pintora, así que fue tratando esos elementos como si fueran pigmentos. Cada *bottari* es un mundo contiene algo que nunca será develado. Para ella ese acto cotidiano de ir extendiendo y enrollando esos cuadrados de tela es una metáfora de los movimientos cotidianos que solemos hacer muchas veces, inconscientemente. Todo puede ser envuelto o desenvuelto.



Los *bottaris* le han permitido mucho más que develar las tradiciones coreanas; los ha presentado como *performances*, videos, fotografías. Mucho hay de símbolo en esas telas coloridas atadas, formando esferas casi perfectas, tan impactantes con sus colores y a la vez tan suaves al tacto. La mujer, el amor, el sexo, la privacidad, la salud, la enfermedad, el nacimiento, la muerte, todo presente en esa tela, en ese acto de coser, de bordar, de regalar, de celebrar. Ella explica que cuando una mujer prepara su atadillo se trata también de un acto feminista; cuando lo hace, abandona a su familia para seguir su camino. También los ha pensado como tres espacios distintos que se relacionan: el del cuerpo en el espacio, el de lo oculto y el último, que podría llamarse celestial, ya que utiliza el espectro del color Obangsack (teoría del color coreana). Mucho queda por decir de esta increíble artista; en esta instancia me detuve en lo que interesa a esta investigación, en la manera en que las tradiciones de su pueblo, sus recuerdos y, en especial, el de su abuela le permitieron realizar obras que la liberaron de aquello que la ahogaba.

Claudia y su ikebana

El poeta japonés Haikai Matsuo Basho (1644-1694) escribió en uno de sus diarios: Todos los que sobresalen en el arte poseen una cosa en común: una mente en comunión con la naturaleza a lo largo de las estaciones... y todo lo que ve su mente así es una flor y todo lo que una mente así sueña es la luna. (Ikebana arreglos florales, 2017)

Claudia del Río es una artista multifacética. Su hacer se mueve entre el texto, la imagen, el concepto y la materia. También es docente en la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR, tarea por la

que se interroga en torno a la pregunta ¿qué es lo enseñable? Con ella nada es definitivo. En una charla personal que tuve con ella en el mes de octubre de 2020, sucedió que no alcancé a comprender algunas cosas; ante la duda me respondió: “Mejor si no se entiende del todo.” Es que cuando entendemos, nos relajamos y ya está, pero cuando no lo hacemos, seguimos formulándonos preguntas y continuamos buscando respuestas. Esto nos obliga a seguir analizando, a sacar nuestras propias conclusiones, a pensar en nosotros a partir de las palabras que emergen de su boca. Utiliza la “teoría del Iceberg”: aquello que vemos, mientras gran parte sigue sumergido.

En la contratapa de su libro “Ikebana política” Silvia Dolinko dice: “El trabajo de Claudia del Río deambula entre la imagen y el texto, entre el concepto y la materia, entre las orillas del Paraná y el mapamundi” (del Río, 2019). Una ikebana no es un simple adorno floral. Una ikebana tiene algo de meditación, mucho de símbolo y nada de improvisación (tomando este término como el antónimo de volar, proyectar, diseñar) ¿Cumple, el recuerdo, alguna función en todo esto? En aquella charla, Claudia del Río menciona que “quizás, el recuerdo, más que un proceso es un método, aunque siempre he sostenido varias maneras de producir... esas impresiones, esos restos, no hago nada para que vengan, es desde el inconsciente”

Ikebana Política comienza con “Hay árboles que dan poemas” y allí nos invita a un viaje hacia su infancia. Su casa de Alberdi, el espacio de debajo de una mesa que se transforma en jardín de infantes, su hermana, sus dibujos, los sonidos de la casa. El recuerdo se vuelve medio de expresión. Viendo gran parte de su obra, recuerdo el análisis que Hans Georg Gadamer (1991) hizo, en *La actualidad de lo bello*, presentando al arte como juego, como símbolo y

como fiesta. Como juego, el desafío de la obra es que presenta algo que hay que entender y, entonces, se genera lo que en un juego: el artista suscita un desafío que espera ser correspondido. Para Gadamer (1991) toda obra deja en el espectador un espacio que, cuando acepta el juego, deberá rellenar. Como símbolo, la obra está sujeta a que, el espectador no sólo reciba el mensaje directo de lo que ve sino que pueda interpretarlo, encontrando nuevos sentidos. Lo simbólico en la obra genera en nosotros asociaciones que despiertan sensaciones, emociones, evocando nuestros recuerdos. Como celebración, la obra rechaza el aislamiento, es generadora de comunidad. Como en una fiesta, el tiempo es algo propio y, tanto la fiesta como la obra, nos invitan a detenernos, a demorarnos en ellas.

He elegido una obra en particular de Claudia del Río. De ella, la artista cuenta que un día encontró un frasquito con pigmentos de su abuelo: era tierra de siena tostada. Ella lo transformó en óleo y, sobre un papel, comenzó a dibujar dejándose llevar por lo que denomina “la memoria del pincel”. Pareciera que lo que fluye, más que una imagen, es el color, el recuerdo del litoral, el río, el barro. Formas figurativas emergen mediante el uso de un óleo acuarelado, formas, quizás, de lo que se despliega en ese momento frente a sus ojos (botellas, una flor), mientras su pensamiento viaja a otro espacio, a otro tiempo, al tiempo en que fue nieta. Entonces, el pincel fluye dejando huellas, aureolas. El color, la forma y la abstracción que utiliza en este trabajo, me recuerdan el olor del río, la suavidad del barro que, cuando lo aprieto, se derrama entre mis dedos. El recuerdo del barro en mis manos me hace pensar en la seducción, es tan suave que se hace casi imposible dejar de acariciarlo.

Esa abstracción es como un agujero negro donde el tiempo es otro, un agujero negro donde me pierdo, ¿por un instante o por una eternidad?



Capítulo IV

Construcción

En torno a la deconstrucción de mi historia, el descubrimiento del por qué de mi hacer plástico y la relación que he mantenido con mi madre, realizo una nueva construcción. Materializando instantes que habitan en mi mente y mi corazón, hilvano retazos de tela que me permiten la elaboración de una colcha, en donde uno las piezas que surgen de mis recuerdos. El hacer con mis manos me conduce hacia ese pasado que viví con ella, sofocando la tristeza que me produce haberla perdido para siempre.

“Puesto que lo que he perdido no es una figura (la madre) sino un ser; y tampoco un ser, sino una cualidad (un alma), no lo indispensable, sino lo irreemplazable” (Barthes, 2003, p. 134).

Este nuevo proceso de trabajo tiene una fuerte carga simbólica, está asociado con lo cotidiano y se transforma en un poderoso medio de expresión.

Creo oportuno, en este punto, realizar una investigación sobre arte textil y bordado, así como sobre la carga de significación que han tenido las colchas a lo largo de la historia.

Arte textil

Los textiles han sido utilizados desde tiempos ancestrales por diferentes culturas, no sólo como algo utilitario, sino que han sido materia de expresión. Dependiendo del lugar geográfico y el momento histórico, los materiales utilizados y los diseños se adaptaron a sus costumbres y tradiciones. Mediante la iconografía que representan sus imágenes, se puede visualizar la identidad cultural a la que pertenecen, y, en muchos casos, posibilitan leer la narración de sus propias historias. Ya sea mediante el tejido, la estampa o el bordado, las telas han quedado como testimonio de la vida de sus culturas a través de su arte.



Griegos, egipcios, pueblos originarios americanos, africanos, orientales, entre otros, han dejado un legado en donde se pueden interpretar las costumbres de su cultura.



En un artículo del diario La Nación, Daniel Gigena (2019) hace mención al prólogo de un catálogo de la colección de arte textil del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori. En el mismo, la investigadora Silvia Marrumbe advierte sobre el influjo que han producido las comunidades originarias en este continente. Su repertorio, vinculado a sus costumbres y motivos de la naturaleza, sumado a la importancia del legado europeo -con la realización de grandes tapices y alfombras, centrados en motivos históricos, religiosos y domésticos- han inspirado a muchos artistas contemporáneos.

Un ejemplo de ello son las vanguardias de los años 60, quienes se apropiaron de estas técnicas artesanales y las adaptaron a sus propias necesidades creativas. Marta Minujin, Dalila Puzzovio, Carola Segura, son ejemplos de algunos de los artistas que consiguieron sacar al arte textil de los criterios

decorativos para transformarlo en una herramienta que les permitió abordar la política, causas como la ecología, el feminismo, el indigenismo, las disidencias sexuales.



“Escultura blanda”, Marta Minujín, 2017.

Para la fundadora de la cátedra de diseño textil en la UBA, Rosa Skific, el textil, vendría a ser como el Quinto Elemento de las artes (Gigena, 2019). Ella es una artista plástica que se dedica desde hace muchos años a este tipo de diseño, interesada en la iconografía de la imagen y el vínculo sensible que se produce con la suavidad de las telas.



La docente e investigadora Constanza Martínez sostiene:

Es un momento de reaparición del textil en la escena del arte internacional y local. Es un elemento que atraviesa toda nuestra historia. Muchos artistas, desde hace tiempo y cada vez más, encuentran en la polisemia que atraviesa el objeto textil una perspectiva artística. (Gigena, 2019)

En definitiva, el arte textil permite un diálogo con lo íntimo, favoreciendo una construcción de vínculos con los que se pueden tejer nuevas miradas y maneras de estar en este mundo. Su fortaleza, como lenguaje artístico, se vale por sí misma. La exploración de los materiales permite su transformación, avalando al artista en la elaboración de un mensaje que puede tener diversas connotaciones.

El bordado

“La técnica elegida no es caprichosa, sus procedimientos rituales guardan una carga libidinal significativa. Condensan la suavidad del trabajo paciente, como la grafía de una caricia, con la violencia de múltiples estocadas que desgarran para dejar rastro” (Usubiaga, 2016).

El bordado es una técnica ancestral con la cual, mediante la realización de diferentes tipos de puntadas, se generan diversos diseños sobre distintos soportes que pueden ser telas, papeles, plásticos, entre otros. Es posible el uso de distintos materiales: hilos, lentejuelas, pedrería, materiales de descarte. Ya los romanos utilizaban esta técnica, considerándola de la misma índole que la pintura. Con ella, realizaban numerosos cuadros a manera de tapices que bordaban sobre cáñamo. Existen diferentes teorías acerca de aquellos que lo introdujeron en Europa: para algunos fueron los árabes en la España del siglo VII y para otros se utilizó por primera vez en el período de las cruzadas, ya que en la civilización Bizantina fue furor su uso. El bordado era un símbolo de ostentación y lujo. En la Edad Media se utilizaban hilos de lana pero, sobre todo, de oro y seda. Así fue evolucionando y adaptándose a cada época. En el siglo XXI se ha recuperado el valor de su manufactura artesanal y esta actividad, atribuida a las abuelas, ha cautivado el interés de cada vez más jóvenes que se han interesado en aprenderla.

Mediante la utilización de la degradación de los colores de los hilos se puede dibujar o pintar, de esto resulta inevitable el desarrollo de la creatividad. La inspiración convierte a esta artesanía tradicional en una técnica artística, en un ejercicio plástico que permite la transmisión de algo más que una simple imagen, dado que con la misma se puede realizar una representación visual

que transmita una idea real u onírica. Chiachio y Gianone son dos importantes artistas, exponentes del bordado en el arte contemporáneo. Desde hace 15 años, realizan sus obras en conjunto y se definen como pintores, aunque utilicen, para ello, agujas e hilos. En el año 2003 se conocen y deciden formar una pareja en la vida y en el arte; desde entonces, abandonan sus experiencias como pintores, suplantando pinceles y pigmentos por agujas e hilos para así bordar como si pintaran. Han realizado exposiciones colectivas e individuales en nuestro país y en el exterior y han recibido varios premios, entre ellos el “Bola de nieve” (premio en que los artistas eligen a sus pares). Bola de nieve es una base de datos on line donde se expone virtualmente y documenta, permanentemente, la situación actual del Arte Argentino. Sobre su trabajo se puede observar que hay una constante: la de la figura central de ellos como matrimonio acompañada, siempre, por su perro. Son retratos de esa nueva familia argentina. A partir de sus historias personales, una fotografía, un viaje, un libro, realizan una reconstrucción mediante la poética que les permite esta técnica.



“Criollos en la piscina” Chiachio y Giannone, 2018.

Para ellos, además, se trata de un ejercicio terapéutico ya que logran, mientras lo realizan, desconectarse de la vorágine de la rutina. La concentración está totalmente comprometida con la ejecución y es allí donde el proceso creativo se manifiesta.

En mi caso esta técnica fue el medio que me permitió la reformulación de esos hilos encontrados en la casa de mi madre. Cuando tenía en mis manos esos viejos carreteles, sentí como si en ellos permanecieran las caricias de sus manos. Mientras realizaba cada puntada, el tiempo parecía no transcurrir de forma real. Ese hacer me transportaba a un sitio en donde el pasado y el presente ocupaban el mismo lugar. Conversando sobre este tema con mi amiga Angelina me dijo: “Las puntadas de Elena (mi madre) marcaban, en cierta forma, el ritmo cotidiano de tu hogar.”

Una colcha, un símbolo

Una colcha es una tela que puede ser gruesa o delgada y que se usa para cubrir las sábanas y frazadas en una cama. Son, al mismo tiempo, un objeto decorativo y un abrigo. Los hay de diversos materiales y diseños. Estas son algunas categorías en que se dividen, según su confección:

Colchas: es el nombre general dado a la ropa de cama diseñada para cubrirla.

Plumones o edredones: son muy abrigados. Su nombre proviene de su relleno que puede ser de plumas de ganso o pato. En la actualidad también se utiliza microfibra o algodón, resultando así más económicos y accesibles.

Acolchados: son más finos que los edredones.

Quilts: están unidos por dos trozos de tela con un relleno en el medio. La parte superior tiene un diseño decorativo. Se realizan costuras para darle firmeza al relleno.

Pero además de este aspecto utilitario, las colchas también tienen una sensible carga simbólica. Con el objetivo de recoger pareceres a este respecto, hice las siguientes preguntas a personas de diferentes edades:

¿Qué es para vos una colcha? ¿Tiene alguna carga simbólica?

Algunos respondieron simplemente que era una prenda que se utilizaba sobre una cama, en cambio, para otros, se trataba de un objeto con una gran carga emocional y de simbolismo.

Anto: “Mi abuela tejió una de color naranja, era mi favorita cuando era chica. La calidez de esa colcha me recuerda a las manos de mi abuela. Siempre pienso en el trabajo que hizo con la composición de colores, el tiempo que le llevó hacerla.”

Vivi: “Las colchas eran de la casa de mi abuela. Cuando uso alguna de las que conservo me moviliza el alma. Hasta siento el olor de la niñez. Es el símbolo de los cuidados de mi madre y ese amor incondicional de mi abuela.”

Silvia: “Abrigo, abrazo, cariño, amor.”

Irene: “Es un objeto de refugio íntimo, acogedor y cargado de historias.”

Alida: “Tiene la carga simbólica de taparme y protegerme... me remite a la capa de la Edad Media que usaban durante el día para andar y los envolvía por la noche para dormir.”

Angelina: “Recuerdo la que mi mamá trajo de Italia, enorme, abrigadísima, rellena con lana de oveja. Formando hexágonos de color rosa, en una tela satinada... estuvo durante años en su cama, hasta que dejó de usarla para

regalársela a mi tía, que enfermó, para que así estuviese calentita. Me contó que la trajo, en el barco, junto con su baúl, hecha un rollito.”

Maru: “Una colcha es mucho más que un trozo de tela que cubre la cama. Es un refugio cuando hace frío y cuando estoy triste me acurruco, como si entrara a una madriguera, me da un abrazo, me contiene, pareciera que la colcha suaviza los dolores. También pensar en ella me lleva a las tediosas y largas siestas en la casa de mi abuela, a pesar de ser aburridas, siguen siendo parte de un recuerdo entrañable y de un sentimiento puro.”

Claudia: “Pensé en tres acolchados: uno famoso, el que Sonia Delaunay hace para su hijo, con Patchwork, en una geometría que luego transforma en cuadro; otro, el de Mele Bruniard, que me mostró cuando estuve en su casa, increíble! Con un diseño diferente y muy hermoso y ella muy fascinada, aunque recordaba que la había confeccionado en un momento triste y se recordaba inmersa en ese tejido. La otra es sobre la tesina de Alejandra Tabolini, ella pintaba rostros de niñas y niños, pensaba transformarlo en colcha, aunque no se si lo habrá hecho.”

Rubén: “Cobertor, edredón, cubrecama... definición práctica de su significado terrenal. En la segunda respuesta no puedo dejar de lado el valor simbólico que este aparente objeto sin vida tuvo, tiene y tendrá en mi existencia. Me he aferrado a él, cubierto, enroscado, tratando de convertirme en invisible, en los momentos más oscuros y lo he dejado de lado cuando la felicidad me invadía. Fue usado y maltratado de manera descortés y él, a veces andrajoso y otras lujoso compañero, mereció por fiel, el mayor de mis respetos.”

Así como para los pueblos ancestrales las artesanías han sido objetos que les permitieron representar su mundo simbólico, la trama de una tela, el diseño de

una colcha está cargado, actualmente, de un sentido profundo. Son retazos que se conectan con hilos, amalgamados, de un pasado que trasciende.

Conmovida por el reconocimiento de que la palabra más utilizada por las personas entrevistadas ha sido “abuela”, decidí que la colcha a confeccionar será para mi nieta Valentina. Teniendo en cuenta que el término generación significa lo creado o engendrado, esta colcha será un legado que unirá tres generaciones de mi familia (la de mi madre, la mía y la de mi nieta), permitiendo el reconocimiento de nuestro pasado próximo y lejano. Mi amor quedará plasmado en cada puntada que realice en esa colcha y cuando ya no esté a su lado, espero que ella pueda sentir que sigo abrazándola.

Los quilts y Harriet Power

Haciendo un poco de historia, la palabra *quilt* es un término técnico que se refiere a una manera de costura en donde se unen dos capas de tela con un relleno. Su sinónimo es acolchar. También le da nombre a las colchas. Es un símbolo de comodidad y seguridad. Los europeos utilizaron también la técnica del *patchwork* como método de confección, cociendo pequeñas piezas de tela que formaban, mediante los colores, diferentes patrones. En una época en la que la obtención de telas era limitada, esto les permitía reutilizar las prendas ya en desuso. Es indudable que la confección de un *quilt* tenía el propósito de dar abrigo y calidez pero, además, fue un medio que permitió, a quienes los manufacturaron, el desarrollo de su creatividad, tomándolo como una práctica artística.

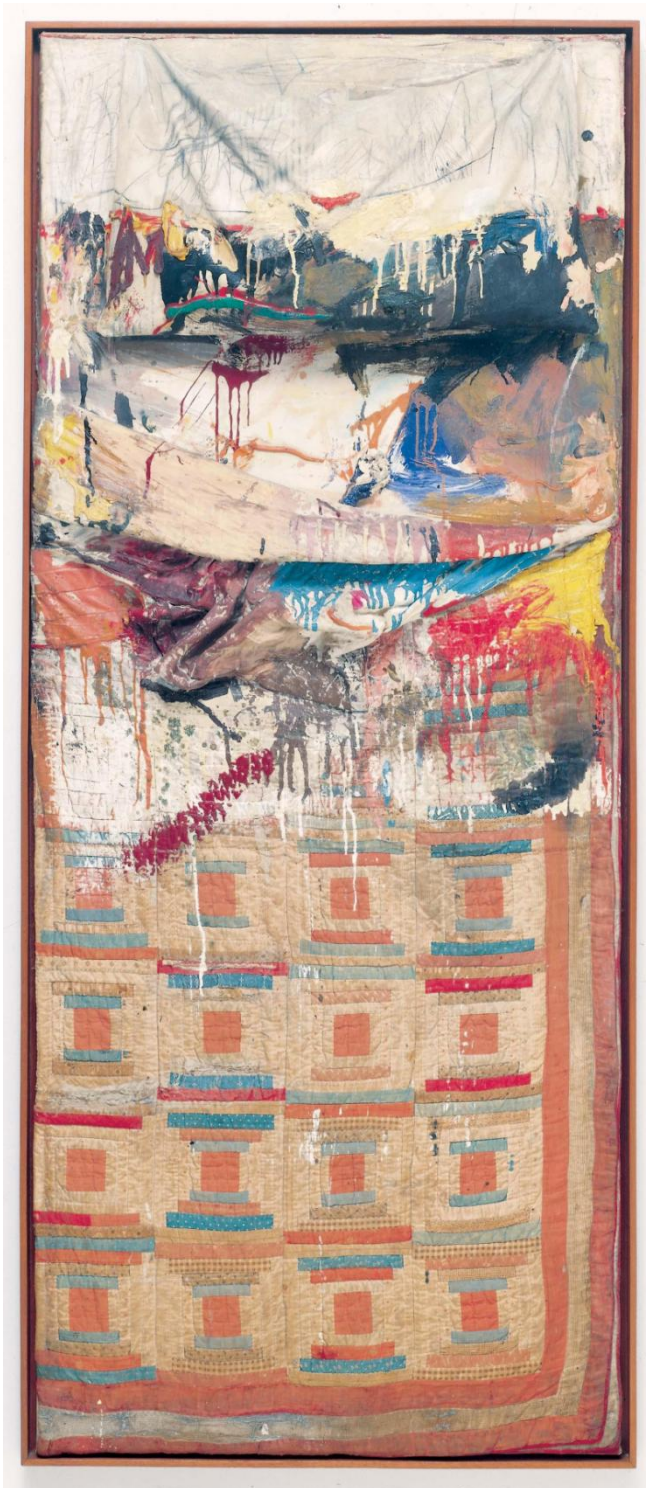
Un ejemplo de ello es Harriet Power, una mujer que nació en Georgia, Estados Unidos en 1837. Fue esclava hasta que, tras la guerra civil, su familia fue

liberada y recibieron una parcela de tierra. Harriet, entonces, se convirtió en una excelente costurera y bordadora. Primeramente, confeccionó prendas para las señoras más acaudaladas hasta que un día comenzó a manufacturar *quilts*. En aquel momento mostraba sus colchas en ferias rurales. Al principio, sólo las exhibía, pero cuando su situación económica comenzó a apremiarla, decidió venderlas. Las realizaba con trozos de arpillera, a las que cocía figuras de telas con las cuales contaba historias. A pesar de ser una sencilla ama de casa afroamericana que, se supone, por su condición de mujer negra, no habría recibido más que una educación básica, sorprende su gran capacidad para crear y la manera en que combinó formas y figuras. Esto es un ejemplo de cómo el arte surge como una necesidad de expresión humana, aún en situaciones difíciles, con la única condición del don del artista. Las colchas que aún se conservan, sorprenden por el uso del color, la técnica y la delicadeza de sus imágenes. Se trata de “Bibelquilt” (1886) y “Pictorial quilt” (1898), que se han transformado en piezas de arte que actualmente se exhiben en el Museo de Historia de Washington y en el de Bellas Artes de Boston. En ellas, recortó pequeñas figuras, que fue cociendo prolija y amorosamente, para contar su propia versión de acontecimientos bíblicos.



Harriet Power murió en 1910, sin saber que era una gran artista y que sus obras formarían parte de colecciones de importantes museos.

La colcha como obra artística



En 1955 Robert Rauschenberg presenta su obra "Bed". Mientras en la mitad superior de una colcha realiza una pintura expresionista, en la inferior deja que se vea el patrón con el que fue confeccionada. La etiqueta del Museo de Arte

moderno dice sobre la misma: “La leyenda dice que la ropa de cama es de Rauschenberg” y señala que esto hace que la obra sea una especie de autorretrato. Lo curioso es que, al colgarse de una pared, pierde la función de cama pero sigue conservando sus asociaciones con el sueño, la enfermedad, el sexo y los momentos más íntimos de la vida, que no podrían ser evocados de mejor manera. Rauschenberg se ha apropiado, para sus propios fines, del significado complejo que tiene una colcha y de allí deriva su conexión con la misma.

El debate entre arte y decoración encuentra en este objeto nuevas respuestas. Haciendo una revisión de su historia podemos ver cómo fueron transformándose de una pieza utilitaria y necesaria, a una forma de arte.

Los quilts:

En Estados Unidos, existe un trazado sobre la rica y conmovedora historia de los quilts en la época de la colonia. Millones de personas realizaron la migración voluntaria más grande de la historia. Para la realización de esa proeza, necesitaban una prenda que los cobijara de las inclemencias del tiempo y la dureza de las condiciones que enfrentaban. Fue así que los quilts se convirtieron en parte indispensable en esos viajes desde un estado a otro, en busca de un lugar para vivir. La utopía de una vida de confort, riqueza y consuelo, descansaban en los sueños que se tejían debajo de esas colchas. Las mujeres eran quienes los confeccionaban, como dije anteriormente, reciclando prendas usadas, ya que las telas eran artículos de difícil y caro acceso.

Estas colchas fueron parte del entramado de sus vidas, dejando una herencia de increíbles textiles que fueron pasando de generación en generación. Durante más de cien años (desde 1750 hasta 1850) miles de acolchados fueron transformados más de una vez. Los que se han conservado son apreciados como reliquias. Cabe destacar que una vez que las familias se instalaban en una colonia, las mujeres se reunían, casi como en un evento social, a confeccionarlos. Algunas veces se realizaban de manera colectiva, la pieza surgía del esfuerzo de un grupo. Probablemente, este trabajo manual compartido y las charlas surgidas de él, habrán significado para ellas un momento de relajación, un alivio de las agotadoras tareas del hogar y el campo. Era costumbre que las madres realizaran uno para cada uno de sus hijos, para que los acompañara en el momento en que dejaran sus casas para vivir sus propias vidas. También eran parte del ajuar de bodas de alguna jovencita. Indudablemente, en este hacer quedaban plasmadas sus emociones y sentimientos. En los años venideros, al mejorar las condiciones económicas, comenzaron a utilizar retazos de telas nuevas y de mejor calidad, incorporando los diseños como una parte importante de su confección. Así se fueron manifestando diferentes estilos según la imaginación e ingenio de sus creadoras. Mostrando su espíritu creativo, algunos fueron firmados y fechados por ellas, dejando sus huellas con gruesos hilos. Cuando a mitad del siglo XIX, durante el Romanticismo, se experimentó un aumento de la alfabetización, en algunos *quilts* comenzaron a aparecer escrituras con mensajes específicos. La elección de la aplicación de hilos, bordados, flores, pájaros o frases, nos proporcionan información acerca de la vinculación que cada uno tenía con la vida de sus creadoras. A partir de esos trozos de tela, idearon también

patrones puramente abstractos, movidas por el impulso de llenar ese campo visual con formas de color.

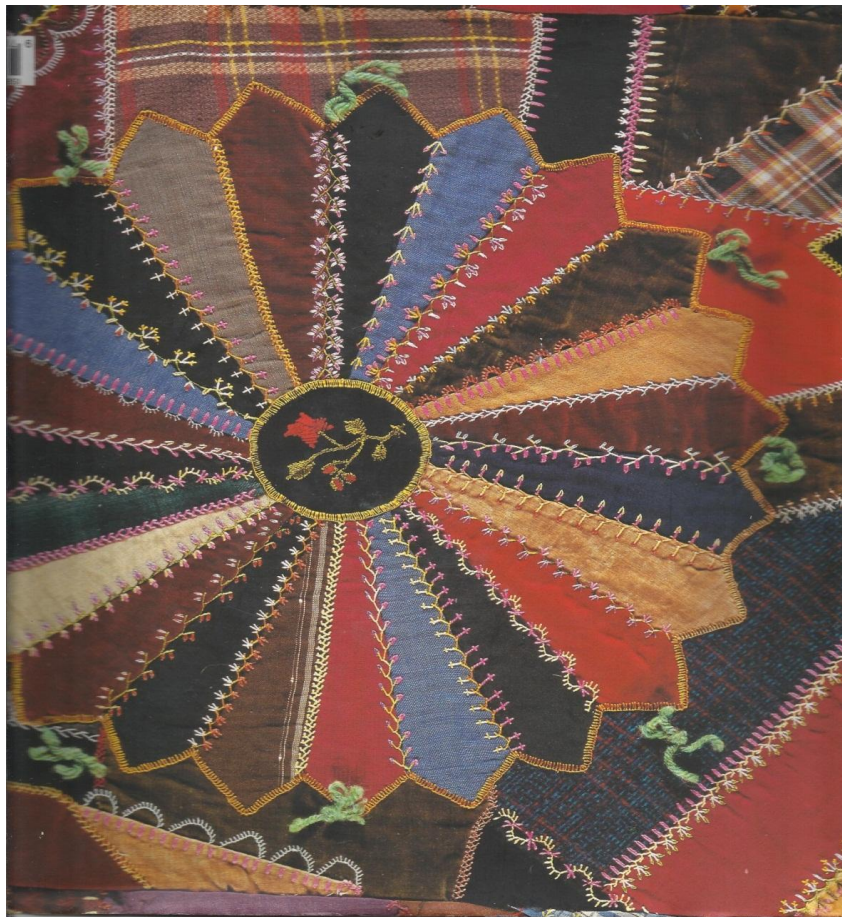
Los *quilts* se han convertido en pura historia, en obras creadas, con el deseo de dar calor no sólo al cuerpo, sino también al corazón, siendo inseparables de las vidas de estas mujeres. Allí quedaron reflejadas sus pasiones, alegrías, dolores, frustraciones y esperanzas. Tienen mucho de nostalgia. Cada uno ofrece u oculta historias fascinantes.

Tal es su importancia, no sólo como objeto artístico sino como antecedente histórico de artes decorativas, que existen registros extensos creados por el Gremio de Colchas del Estado de Nebraska que dan cuenta del interés que despierta su preservación. Robert Kiracofe y Sandi Fox organizaron una muestra en el museo y galería Renwick en el año 2008, dedicada a la artesanía contemporánea y sus antecedentes históricos como artes decorativas para la que realizaron el catálogo “Going West! Quilts and community”. En el mismo se puede apreciar la variedad y belleza de dichos *quilts* y se reconstruyen algunas historias personales alrededor de ellos. Un ejemplo es cómo la flora y la fauna del oeste cautivaron a todos los colonos por igual. En el diario íntimo de Rebecca Ketchan de 1853, se puede leer: “Hoy encontramos una nueva y hermosa flor. Un tallo alto con una delicada flor violeta” (Kiracofe y Fox, p. 110). Por otro lado, Clarissa Taylor envió una carta a una amiga en la que narraba: “(...) la mejor parte, las flores, las más hermosas y espléndidas, los más grandes ejemplares del reino floral” (Kiracofe y Fox, p. 50). De este modo, quedaron plasmadas en diversos diseños de *quilts*, como puede verse en estos dos maravillosos acolchados:

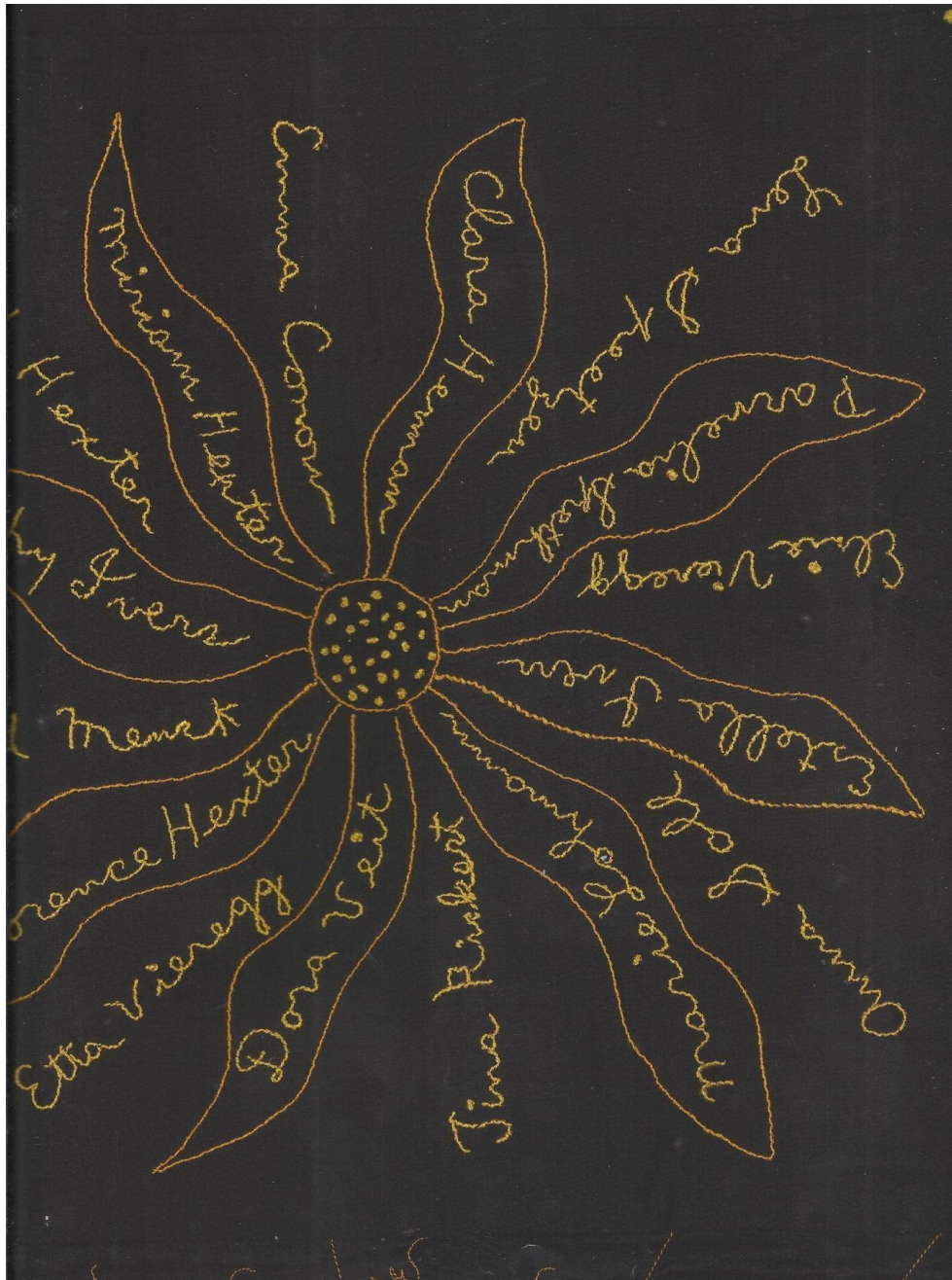


Se puede pensar que esas flores eran una opción decorativa, simplemente convencional, aunque también podrían ser la demostración de la importancia que el jardín y la botánica tenían para las mujeres en el siglo XIX.

En el siguiente, curiosamente se utilizaron casi un centenar de corbatas de seda con el mensaje “Esta es la colcha de corbatas de Holen Boy’s” (Kiracofe y Fox, p. 28). El diseño es exquisito e, indudablemente, nos obliga a preguntarnos de dónde obtuvo tantas corbatas y quiénes serían los muchachos Holen.



Las palabras bordadas, también ofrecen cierto contraste. Se ha utilizado la aguja y el hilo para inscribir un mensaje específico o, simplemente, fechas y nombres.



Cada uno de los diseños tiene como origen la imaginación de una o un grupo de mujeres.



La mayoría creó patrones puramente abstractos, utilizando trozos de tela de diferentes colores, unidos mediante la técnica del *patchwork*.



El diseño de cada *quilt*, ya sea una improvisación geométrica o un motivo de la naturaleza, deriva de su conexión con quien lo ha creado. En esas puntadas diminutas y uniformes con que se los confeccionaba quedó manifestado el amor que inspiraba a esas madres, abuelas, tías o amigas. Una colcha es un objeto de intensa materialidad física, cargado de múltiples connotaciones: vida, enfermedad, intimidad, abrigo, protección, sexo, sueños, refugio, calidez, abrazo, cariño.

¿Arte o decoración?

La creación de cada *quilt* ha surgido, a pesar de su característica utilitaria, de una necesidad de expresión creativa. Son parte del tejido de esas vidas, son posesiones preciadas, una tradición y un legado. Esos patrones de color, ya sean motivos botánicos o geométricos, revelan una actividad mental a través de los sentidos. Las colchas aquí presentadas son parte de la historia de un país. El debate sobre arte y decoración encuentra en ellas el reflejo del alcance de dicha manifestación. Aunque el mundo del arte se esfuerce en separar lo artístico de lo decorativo, muchos artistas subvierten esas categorías. El acolchado de Rauschemberg es considerado como arte elevado, está catalogado como un autorretrato, entonces ¿podemos pensar los primeros *quilts* abstractos como un antecedente?

Los *quilts* son una muestra del gran ingenio y destreza de una mujer que con su aguja e hilo creó patrones a partir de trozos de tela.



Quien se encuentre frente a este *quilt* podrá sacar sus propias conclusiones. Sofisticado y elegante, es testimonio de un trabajo elaborado con un gran sentido estético. El patrón es, en sí, un desafío técnico.



El ensamble de esos triángulos y diamantes ha sido hecho por unas manos experimentadas. Sobre la mayoría de las costuras se bordaron grandes puntadas en espiga y fueron éstas las que sostuvieron unidas las capas de tela y lana.

Afortunadamente, estas colchas no fueron objeto de encasillamiento, no necesitaron responder a la pregunta sobre si eran arte o decoración. Fueron posesionespreciadas, atesoradas para la posteridad.

Capítulo V

Donde reside el amor

Aunque ya he perdido la cuenta de los meses que han pasado desde que comencé a escribir, debo decir que no desperté una sola mañana sin pensar en mi madre. Es indudable que esta tesina ha sido atravesada por el amor hacia ella y la búsqueda de un medio que me permita canalizar mis emociones ante su pérdida. En lo cotidiano, el contacto físico, un beso, una caricia, un abrazo es la manera más sencilla y directa de comunicar nuestros sentimientos. El lenguaje también es un poderoso medio para expresarlo. Una frase, aunque sea muy simple, resulta contundente: “te quiero mucho”. Estas simples actitudes pueden ser un ritual diario que nos permite demostrar y compartir nuestro amor, pero ¿qué ocurre con el amor que sentimos por una persona que ya no está presente, cuando ya no nos puede escuchar y tampoco podemos compartir besos, caricias y abrazos? Así surgen palabras como vacío, dolor, pérdida, aflicción. Y es aquí donde vuelve a surgir la palabra “duelo”, ese combate, ese desafío con el cual podemos impugnar los sentimientos negativos, porque debemos sobrevivir, sobrellevarlo y continuar como una manera de ir uniendo las piezas que la muerte nos quitó, a partir de las pequeñas e innumerables historias que hemos compartido. Algunas relaciones no son pasajeras, son eternas porque nos han transformado para siempre y forman parte de lo que somos.

¿Y, qué hacer con el amor? Sabemos que existen los rituales. Algunos pueden ser ceremonias de veneración o recordatorios de momentos agradables.

¿Podrá el amor residir en un objeto?

El arte es una herramienta valedera para la materialización de una obra en la que puedo imprimir esos sentimientos que aún permanecen en mi mente y mi corazón. Poniendo en sintonía cuerpo y alma, la acción de bordar, pintar, coser, es una vía para la construcción de un nuevo espacio, un objeto donde pueda depositar el amor hacia mi madre.

Voy deconstruyendo cada pedazo de tela encontrada, para luego construir con todas las piezas una nueva trama en la que van relacionándose.

Si bien para Proust fue una magdalena mojada en té lo que lo transportó a un lugar de su pasado, para mí es un carretel de hilo, un retazo, unas agujas y alfileres. Todos son estímulos que me permiten recobrar instantes, sentimientos o lugares de otro tiempo.

Así voy bordando imágenes que recupero de ese flujo de consciencia (como lo llamó Williams James) y es en el hacer que recupero recuerdos y son los recuerdos que me llevan al hacer.

Encuentro en viejas fotografías, como Christian Boltanski, la posibilidad de rememorar vivencias de mi pasado.

Recobrando formas, que voy uniendo, construyo este nuevo espacio, esta colcha que, al igual que los Bottaris de Kimsooja, se va cargando de simbolismo y es en donde, por fin encuentro el lugar, donde puede residir el amor.

El poema Presencia es, en parte, un disparador, un estímulo, un punto de partida.

Entonces comienzo a bordar algunos de sus versos en alfabeto Braile y otros en alfabeto Latino. La razón por la que elijo utilizarlos es que cuando mi hermana, luego de perder la vista en una delicada intervención quirúrgica,

asistió a una escuela Braille, hecho que determinó que yo, con sólo 6 o 7 años, conociera los dos alfabetos, prácticamente, al mismo tiempo. Además me producía gran satisfacción verla escribir en su tablita con su punzón, creando, lo que para mi eran lindísimos puntitos que podía ver y tocar.

Luego, sin seguir un orden cronológico, voy cociendo las imágenes bordadas de esos instantes que he recobrado de mi pasado. Voy contando mi historia desde esos lugares felices que han sido el motor de mi producción.

En los espacios vacíos, con puntadas de varios colores, voy generando un movimiento, un camino, un flujo que las va conectando.

Esta manta no es un simple objeto para cubrir una cama; sus colores, las figuras representadas y sus texturas provocan, visual y táctilmente, un estímulo a nuestros sentidos. En ella queda plasmada la narración de situaciones de mi vida, transformándose en un espacio donde puedo exponer las más íntimas de mis emociones.

No olvidemos...lo que se recuerda...vive.

DETALLES:























Bibliografía:

Almendros, I. (23 de marzo de 2020). Harriet Powers. La esclava que bordaba como los ángeles. *Yold*. <https://genteyold.com/harriet-powers-la-esclava-que-bordaba-como-los-angeles/>

Amaro Castro, L. (2012). Estrategias del yo. Construcción del sujeto. *Literatura y lingüística*, (26), 15-28.

Ayala Aragón, O. (2013). *La deconstrucción como movimiento de transformación*. Editorial Académica Española.

Barthes, R. (2013). *La cámara lúcida*. Paidós.

Belda, J. (19 de noviembre de 2017). ¿Qué es una colcha y qué tipos hay? *Vistiendo Hogar*. <https://www.vistiendohogar.com/blog/prendas-para-vestir-la-cama/que-es-una-colcha-y-que-tipos-hay>

Camanzana, S. (7 de diciembre de 2016). Kimsooja: "Cada artista persigue la liberación de lo que le ahoga". *El cultural*. <https://elcultural.com/Kimsooja-Cada-artista-persigue-la-liberacion-de-lo-que-le-ahoga>

Del Rio, C. (2019). *Ikebana política*. Iván Rosado.

Derrida, J. (2009). *La deconstrucción es una cáscara de nuez*. Prometeo.

Derrida, J. (1999). *Las muertes de Roland Barthes*. Taurus.

El bordado como recurso del arte contemporáneo (14 de junio de 2016). *El Litoral*. <https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2016/06/14/escenariosysociedad/SOCI-02.html>

Freud, S. (1979). *Obras completas*. (Vol XIV). Amorrortu.

Ikebana Arreglos florales (30 de mayo de 2017). *Floristerías en Medellín*. <https://floristeriasenmedellin.blogspot.com/search?q=ikebana>

Gadamer, H. (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Paidós.

Gigena, D. (17 de septiembre de 2019). Tejidos, bordados y otras tramas que van un punto más allá de lo decorativo. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/tejidos-bordados-otras-tramas-del-arte-van-nid2287801/>

Guash, A. M. (2011). *Arte y archivo*. Akal.

Jung, C. (1995). *Simbología del espíritu*. Paidós.

Kiracofe, R. y Fox, S. (2008). *Going West! Quilt and community*. D. Giles Limited.

Merleau Ponty, M. ((1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta.

Nerval, G. (1990). *Las hijas del fuego*. Ediciones Cátedra.

Padilla, M. A. (2006). *El arte y la belleza*. Pizarro.

Peirce, C. (2011). *La ciencia de la semiótica*. Nueva Visión.

<http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2015/08/PEIRCE-CH.-S.-La-Ciencia-de-La-Semi%C3%B3tica.pdf>

Proust, M. (2020). *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*. Verbum.

Rojas, S. (16 de noviembre de 2017). Christian Boltanski: poner en obra la ausencia. *Atlas Imaginarios Visuales*. <https://atlasiv.com/2017/11/16/christian-boltanski/>

Romero, E. (1996). Flujo de conciencia. *Revista Phicothema*, 8 (2)

Suárez, J. y Zapata, L. F. (2006). La memoria. Un acercamiento entre Aristóteles y la neurociencia. *Psicología desde el Caribe*, (18), 7-11.

<https://www.redalyc.org/pdf/213/21301801.pdf>