



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
Departamento de Artes Visuales

La nostalgia de la imagen

Memoria para optar al Título Profesional de Artista Textil

Paulina Andrea Olguín Espinoza

Profesoras Guía: María de los Ángeles Cornejo Cavas
Constanza Urrutia Wegmann

Santiago de Chile, 2017

INDICE

1	Introducción	3
2	Memoria: tiempo, experiencia e imagen.	4
3	Técnica y materialidad	11
3.1	El pelo como material textil	17
3.2	El bordado	24
4	Proceso y obra	31
5	La nostalgia de la imagen	38
6	Conclusiones	53
7	Bibliografía	54

1 Introducción

En la presente memoria pretendo analizar y describir el proceso de elaboración del proyecto *La nostalgia de la imagen*, tanto desde lo reflexivo como desde lo técnico. Este trabajo nace de la necesidad de reconstruir mi historia en un reencuentro con el hacer, así como también, del anhelo de hallar y comprender los elementos que me llevaron a producir un trabajo que se caracteriza por estar principalmente ligado con mi historia familiar, recuerdos y relaciones que he establecido con las materialidades y las técnicas textiles.

Este escrito se estructura en torno a tres temas centrales: memoria, técnica y materialidad, y obra. De estos conceptos se desprenden diversos problemas tales como la idea de la imagen como recurso facilitador del recuerdo, el tiempo, la experiencia, así como las técnicas textiles, en particular las utilizadas para la representación, como por ejemplo el bordado, las distintas materialidades y sus desplazamientos. En términos de antecedentes realizo una revisión de ejercicios previos que me permiten recoger desde mi propio proceso la experiencia de reconstruir imágenes que emergen desde la memoria.

El objetivo de este escrito es dar cuenta de mi trabajo como un ejercicio nemotécnico; cuestionar la noción de inmediatez en la producción artística y mostrar cómo ésta surge en su estrecha relación con la técnica.

2 Memoria: tiempo, experiencia e imagen.

Para comenzar a hablar de memoria, me parece importante tener en cuenta los conceptos convencionales en relación a su significado, es por esto que rescato las definiciones universales que se encuentran en el diccionario de la RAE:

MEMORIA, del latín *memoria*

- F. 1. Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado. ||
2. Recuerdo que se hace o aviso que se da de algo pasado. ||
3. Exposición de hechos, datos o motivos referentes a determinado asunto. ||
4. Estudio, o disertación escrita, sobre alguna materia. ||
6. Monumento para recuerdo o gloria de algo. ||
7. Obra pía o aniversario que instituye o funda alguien y en que se conserva su **memoria**
- 8.- Fil. En la filosofía escolástica, una de las potencias del alma.¹

La memoria es aquello que nuestra mente construye a partir del recuerdo y la experiencia, es "cambiante, pendular entre el recuerdo y la amnesia, desatenta o más bien inconsciente de las deformaciones y manipulaciones, siempre aprovechable, actualizable, particular, mágica por su efectividad, sagrada"². La memoria se encuentra permanentemente activa, estemos conscientes o no de ello. Dentro del campo del arte algunos artistas han trabajado la memoria desde la emotividad y la nostalgia de un tiempo pasado. La artista

¹ Real Academia Española, Diccionario esencial de la lengua española. Madrid, España: Espasa Calpe, 2006, p 962.

² Nora, *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Gallimard, París, 1984. Traducido del francés por Laura Masello, Santiago: LOM Ediciones; Trilce 2009, p.9.

francesa Louise Bourgeois (1911-2010), comprendía la memoria como un acontecimiento sujeto a cambios dados por los estímulos externos, las vivencias y la historia, incluyendo todo aquel objeto que la evoca. Jean Fremón (1946), escritor, novelista, ensayista y crítico de arte francés escribe en relación a la producción de la artista lo siguiente: “Qué curiosa metamorfosis: la artista se apodera de un recuerdo de infancia trivial (...) extrae una forma simbólica, trabaja sobre su simplificación formal para poder así sustraerla de su contexto anecdótico y luego la llena de un contenido afectivo y propio, el deseo de retorcer, por ejemplo. De este modo, la forma surgida de la memoria se convierte en la metáfora de una inclinación, la artista capta lo real y le infunde lo íntimo. Y, a través de un austero trabajo formal, crea un objeto nuevo, cuyo obstinado mutismo despierta en el espectador un caudal de emociones que no podía ni imaginar.”³. A propósito de este análisis me detengo en *Cell I* (1994), en donde la artista borda con hilo rojo sobre sacos de correo postal de su país natal, frases en torno a su propia producción artística. “I need my memories, they are my documents” (necesito de mis memorias, ellas son mis documentos), borda su memoria personal como principal incitador de su producción, acompañado de otras como “Art is a guaranty of sanity” (El arte es la garantía de la sanidad) poniendo el hacer artístico como medio de canalización. Dos ideas que vínculo con la realización de mi proyecto. Por una parte, la intención de reconstruir a partir de los recuerdos nuevas visualidades, y por otra el resultado que pretende esa búsqueda: el arte como medio para darme un nuevo comienzo.

³ Frémón, *Louise Bourgeois mujer casa*, Traducido del francés por Milena Busquets, Barcelona: Editorial Elba, S.L, El taller de Elba 5 2010, p.24.



Imagen 1. Louise Bourgeois, Cell I, 1994. Instalación, Colección Davos, Suiza



Imagen 2. Louise Bourgeois, Cell I, 1994. Detalle. Instalación, Colección Davos, Suiza

Si bien Louise Bourgeois trabaja desde la memoria colocándola en la superficie de las cosas, en relación a las convenciones sociales no parece ser comprendida la importancia que tiene para establecer conexiones en lo que conocemos como historia, tanto particular como colectiva. En el caso de la memoria personal contamos con diversos mecanismos que nos permiten ayudar al recuerdo a construir una memoria; albergamos en ella sensaciones, olores,

sonidos y representaciones de las vivencias que definen la personalidad del individuo. En el caso de las imágenes, éstas pueden ayudar de forma inmediata a la memoria a dirigirse a un recuerdo, puesto que en su elaboración se considera la experiencia como parte esencial del resultado, ya que "las imágenes son producto de un proceso de representación que involucra al sujeto con toda su experiencia cultural, vivencias, intuiciones y contenidos del subconsciente que condicionan su modo de percibir (...) la representación expone los conocimientos del individuo y su comunidad, para que luego ésta sea puesta en acción en un nuevo contexto, provocando su reinterpretación."⁴

Si las imágenes son uno de los principales recursos que facilitan el recuerdo; en lo que a historia familiar concierne, los registros fotográficos y audiovisuales son los elementos más utilizados. El álbum familiar fue objeto de recurrente presencia en los hogares desde fines del siglo XIX hasta hace aproximadamente 15 años atrás, donde con el fuerte ingreso de la imagen digital, se fue debilitando y transformando su presencia, sometándose a variaciones condicionadas por la economía de recursos, los avances tecnológicos y con ello la percepción de la imagen dentro de los ritmos acelerados de la sociedad actual. El álbum familiar está supeditado a una reducida cantidad de registros los cuales se guardan celosamente como antecedente de lo que nos identifica como familia. Reconstruir o re-imaginar un recuerdo a partir de una imagen fotográfica, nos traslada a la experiencia de un momento incierto: "La revelación de aquel 'pasado del paso' se encuentra depositada en la toma fotográfica, en el

⁴ Hoces de la Guardia, Brugnoli, *Manual de técnicas textiles andinas, Representación*. Santiago: Ocho libros 2016, p.19-20.

instante lumínico y frágil capturado como huella de ese pasado que 'ha sido'(...) Extrae de golpe un pedazo del pasado que permanece congelado en un fuera del tiempo cronológico (...), pues lo que extrae de la realidad no es aquello que 'ya no es', si no lo que 'ha sido'(...) Con esto, la nostalgia de la fotografía se sitúa en la pérdida de instantes (...) Una conexión afectiva y poética entre el tiempo vivido y el tiempo cronológico de las generaciones"⁵.

El artista francés Marcel Duchamp (1887-1968), trabajó la imagen desde diferentes ámbitos, siendo un importante antecedente en el campo artístico de los años sesenta. Fue el primer artista en presentar la idea de libro de artista, haciendo que la imagen se transforme en un objeto, tal como lo es el álbum fotográfico. En *La boîte en Valise* (1935-1941), el artista realiza una serie de maletas y cajas en las que se albergan pequeñas reproducciones, fotografías y ready-made de sus obras: "La motivación de Marcel Duchamp para fabricar estas 'cajas' era tener un museo portátil para poder llevar sus obras en versión miniatura incluyendo una obra inédita para que cada *Boîte-en-Valise* fuese irrepetible, interrelacionando una obra con otra, por ejemplo ready-made con pinturas e instalaciones. Al converger diferentes épocas, se establecen relaciones entre distintos procesos creativos del artista. La portabilidad de estos objetos defiende la 'transferencia' de objetos de valor hacia nuevos espectadores que observan de manera casi teatral la carrera artística del jugador de ajedrez y *antiartista* Marcel Duchamp"⁶. A lo que agrego la cita realizada en el mismo documento, de la historiadora y

⁵ Gajardo Moller, *Re-constitución de la memoria: Objetos, Vestigios y Huellas*, Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Artes, Escuela de Arte, 2003. P.29.

⁶ *Ficha de obra: caja-maleta-MAC*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Recursos pedagógicos: Marcel Duchamp, a propósito de la exposición *Don't Forget. Una partida de ajedrez con Man Ray y Salvador Dalí*, Noviembre 2014- Enero 2015- Parque Forestal, 2015, p.3.

curadora norteamericana Elena Filipovic: ... 'ha inventado una nueva forma de autobiografía. Una forma de autobiografía de teatro de marionetas. [Se ha convertido] en el titiritero de [su] pasado'⁷.



Imagen 3. Marcel Duchamp, *Boîte en Valise*, 1935-40

Así como el recuerdo puede ser materializado a partir de un registro fotográfico, en el encuentro con la imagen pueden surgir distintas asociaciones y evocaciones. Desde la representación que surge del imaginario y la emotividad personal se desprenden dos conceptos desarrollados por el filósofo francés Gastón Bachelard (1884-1962) en el texto *La poética del espacio* (1957) que describen lo que le sucede a quien se enfrenta a una *imagen poética*⁸: “resonancia” y “repercusión”. La resonancia tiene relación con el encuentro del

⁷ Filipovic, «Un museo que no es tal». En: *Marcel Duchamp. Una obra que no es una 'obra de arte'*, (cat. exp.) Buenos Aires: Fundación Proa, 2008, p., p. 91

⁸ Según Gastón Bachelard en su libro *La poética del espacio*, se refiere a la *imagen poética* como: “...un resaltar súbito del psiquismo”. Imagen que surge del propio imaginario y emotividad. P. 7.

espectador con la experiencia estética, donde quien contempla una representación absorbe todo aquello que la imagen nos está revelando, conectando aquello que busca evidenciar quien la realiza, con las apreciaciones del que las recibe. La repercusión es aquello que interpreto, comprendo o adquiero de la experiencia estética, está directamente relacionada con la resonancia, pues proviene de un cumulo de ellas. El espectador se apropia e interioriza la imagen de modo que pasa a ser un intérprete de una nueva creación, asimilando las representaciones que provienen de los recuerdos. Es por tanto que "las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, la repercusión nos llama a una profundización de nuestra propia existencia"⁹. Esto desencadena en una serie de interpretaciones que provienen del contacto con la imagen, la que puede pertenecernos, ser reconstruida y resignificada, llevarnos a una experiencia que contempla aquello que vivimos e interpretamos de manera variable, así como la memoria interpreta nuestras experiencias obteniendo como resultado representaciones que se vinculan directamente con nuestra emotividad, así como también con nuestro universo imaginario.

En mi proyecto es desde las experiencias ante la observación de los registros fotográficos de donde devienen mis representaciones, pues la imagen poética antecede al lenguaje en relación a la experiencia, ya que primero se reconoce la sensación en correspondencia al recuerdo y luego se conceptualiza. De este modo pretendo generar un vínculo entre un tiempo pasado que evoca especial nostalgia a mi infancia, con un presente

⁹ Bachelard, *La poética del espacio*, París: Presses Universitaires de France, 1957. Traducido del francés por Ernestina de Champourcín, México: Colec. Breviarios, Fondos de cultura económica, 1975, p. 14.

que revive desde la distante mirada a fotografías del álbum familiar, las cuales se transforman en la llave de un viaje atemporal que me facilita entender por qué se vincula quién soy y qué hago, mi producción y las reflexiones mismas del hacer de la mano de lo vivido, los recuerdos y la experiencia.

3 Técnica y materialidad

Cada gesto, hasta el más cotidiano, sería vivido como la repetición religiosa de lo que se ha hecho desde siempre, en una identificación carnal del acto y el sentido.

Pierre Nora.

Para poder materializar la reconstrucción de los recuerdos existen diversas prácticas que permiten generar nuevas posibilidades visuales. Las técnicas textiles han sido el medio que he utilizado en mi producción artística desde la etapa formativa, se encuentran presentes de manera casi inconsciente en nuestros espacios cotidianos, siendo parte tanto de las prácticas familiares como de las tradiciones étnicas, los textiles logran cautivar tanto por su cercanía relacionada a todo lo asociado a cuerpo (vestimos, cubrimos, albergamos, habitamos), como por sus materialidades y procesos productivos.

Los textiles desde una perspectiva histórica han estado vinculados a rituales relacionados a la espiritualidad de los pueblos originarios. En su visualidad representan generalmente la cosmovisión de los pueblos, en donde se considera que "Una pieza textil posee un 'arriba' y un 'abajo', urdimbres y tramas, espacios y direcciones, que ha sido diseñada y medida y que a la par, debido a su espesor, constituye una estructura tridimensional, podríamos decir que puede representar un microcosmos o actuar como mapa de uno mayor,

integrador y total. El/la tejedor/a, ignorante de este hecho o a sabiendas, actúa como demiurgo o creador, componiendo con sus hábiles manos una réplica o fragmento del universo. Asimismo, 'la interconexión entre todos los planos del universo significa también que lo que sucede en uno de ellos afecta a los demás, por lo tanto, los hechos del mundo humano están ligados y dependen de los otros mundos''¹⁰. Es por esta razón que las técnicas textiles son reconocidas por ser altamente funcionales en todo lo relacionado a organización social en el vestuario de las sociedades. Ejemplo de ello son las vestimentas que establecen rango y diferenciaciones en las comunidades, tal como en la cultura *Chimú*, donde "Una de las funciones básicas del atuendo era servir como un emblema o insignia visual de la membresía de grupo del individuo. Diseños brillantes, coloridos y altamente significativos daban al observador una idea inmediata acerca de la identidad étnica y otras características sociales y políticas de la gente con la que se encontraban."¹¹ Todo esto estaba determinado por las múltiples estructuras textiles utilizadas en la fabricación de las vestimentas y su simbología.

Habitualmente las prácticas textiles requieren de largos períodos de producción donde la reiteración de un gesto y la minuciosidad del oficio sugieren reflexiones que van mucho más allá del resultado: "el artista o artesano que reproduce un mismo movimiento, elige un ritmo y tiempo de producción que tiene como fin una paradoja: construir con gestos repetitivos un

¹⁰ *Llamazares*, 2004. Pág.79.

¹¹ Catálogo de la exposición *CHIMÚ Laberintos de un Traje Sagrado*, Museo Chileno de Arte Precolombino, 2005. P.41.

objeto único”¹². Al verse enfrentado a este lento quehacer encontramos vestigios y experimentaciones que pueden transformarse en objetos y estos a su vez ofrecer variantes en los procedimientos: acumularse, doblarse, arrugarse, trenzarse, torcerse, transmutarse. Es por esta razón que las materialidades utilizadas para dichos efectos no pueden ser escogidas al azar, ya que también aportarán información en el resultado de un objeto.

En mi trabajo las principales materialidades que se visualizan transitan entre telas de lino, algodón y pelo humano. Las dos primeras son fibras vegetales que provienen de los cultivos herbáceos de los que no se tiene data su inicio y procedencia pues su antigüedad es milenaria. Son reconocidas por su nobleza y gran funcionalidad en la economía agrícola de las comunidades previa globalización comercial. Fueron cultivados y propagados en todo el mundo pues sólo necesitaban de la semilla y condiciones específicas de cultivo, siendo reconocidas como el lujo de los pueblos egipcios en cuanto a vestuario se refiere.

En Chile hubo alta expectativa en el desarrollo industria textil basados en estas fibras, sin embargo, con los acuerdos comerciales al extranjero, sumado a los trabajos forzosos y costos asociados a la producción y mantención de estas materias primas, la industria chilena no pudo competir con los bajos precios vinculados a la esclavitud y reducida calidad que ofrecían los países asiáticos, factores que terminaron por suprimir la poco preparada

¹² Moreno, Palomino, Urrutia, *Mano de Obra publicación sobre artes y oficios*, Santiago: Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2009. p.34.

manufactura chilena, quedando hoy apenas unos escasos lugares que producen lino como un comercio de lujo.

Estos materiales, dentro del ámbito e historia de los textiles, han sido considerados como "puros", y por lo general son altamente valorados por quienes desarrollan técnicas textiles, ya que su calidad y ductilidad permiten resultados finos y certeros tanto como en la expresividad misma del material, como en la neutralidad que aportan como soporte en las representaciones gráficas, tales como el bordado.

Las materialidades entonces, pueden evocar conceptos, ya sea por su proceso de elaboración o extracción, visualidad y contexto social étnico, así como también a los asociados a la interacción y experiencia con ellos. Es por tanto que en el mundo del arte existen múltiples desplazamientos e interpretaciones que provienen de la reflexión material. Así como cuando Joseph Beuys (1921-1986) fue rescatado por un grupo de chamanes tras vivir un accidente que lo llevó a estar al borde de la muerte en la segunda guerra mundial, donde por medio de rituales fue salvado de morir congelado principalmente al ser envuelto con grasa y fieltro, las materialidades adquieren un poder simbólico, pues hablan del cuerpo y la experiencia vivida por el artista, el cual decide recurrir en reiteradas ocasiones al uso de ellos en su obra. Les otorga poder catártico al transformarlos y cargarlos de sentido sanador y contenedor, el material se vuelve un recurso que recuerda y visibiliza. A partir de esta experiencia el artista re plantea el ejercicio de hacer arte y también los elementos que la integran, no le preocupa la producción misma, si no que el accionar de la materia que dispone desde su carga emotiva

ligada a su propia vivencia. Es por esto que le da importancia a los materiales que escoge, pues estos fueron los que lo salvaron, al usarlos alude al ritual y la relación cercana con la materia y el objeto.

En la obra *Felt magnet (doble object, 1984)*, el artista ubica dos piezas de fieltro en una caja metálica de 42x34cms, siendo la materialidad albergada y clasificada como antecedente de una experiencia vivida, mostrando únicamente la sutileza y lenguaje material.



Imagen 4. Joseph Beuys, *Felt Magnet (Double Object)*, 1984, caja metálica y fieltro

En mi proyecto pretendo ligar el uso de los materiales con la experiencia y sus posibles huellas, por medio del encuentro, observación y manipulación de hallazgos materiales que provienen de la cotidianidad. Motas de pelo, restos de tela, hilachas y experimentaciones, hacen que advierta el paso del tiempo. Tomando la sensibilidad propia de cada material en relación al cuerpo y lo vivido puedo observar las nuevas e infinitas posibilidades de visualización de los recuerdos y lo experimentado.

Las telas se presentan como un material que invita a construir nuevos cuerpos, tienen la capacidad de envolver como también contener. El pelo por su parte me permite relatar poniendo el cuerpo desde el residuo. Al unir ambas materialidades en la reconstrucción de imágenes y volúmenes, recuerdo y releo mi propia historia siendo rito que me permite el reencuentro con mi propio cuerpo y el hacer, para así facilitar de alguna manera el reparar y relatar mi historia desde otro lugar.

3.1 El pelo como material textil

A lo largo de la historia de la humanidad el pelo está presente de manera silenciosa, pero no menos importante, pues es uno de los elementos de mayor presencia en el cuerpo humano, toda la piel dispone de ellos en distintos largos, grosores, colores y texturas, definiendo así su categoría de vello, pelo o cabellera “La diversidad tipológica de cabellos en nuestra especie constituye una de las características hereditarias más exactas e importantes”¹³ ya que contiene toda nuestra información genética. A lo largo de la evolución humana ha ido disminuyendo su presencia en el cuerpo, adecuándose a las necesidades y estilo de vida, desde la condición genética de protegerse de la intemperie hasta su disminución por su habilidad de hallar nuevas formas de resguardo del cuerpo. Además de su rol primario de protección, el pelo ha otorgado características estéticas obteniendo connotaciones ligadas a la exacerbación de los rasgos de género (pelo largo se vincula con femineidad, así como abundante barba a virilidad) o jerárquicos como es el caso de culturas originarias.

Antes de hablar del pelo dentro de sus manifestaciones culturales y artísticas, me parece pertinente definirlo según la Real Academia Española (RAE) en donde existen diversas definiciones de las cuales selecciono las que considero más oportunas para el desarrollo de este trabajo:

¹³ Abal de Russo, *Arte textil Incaico en ofrendatorios de la alta cordillera andina, Aconcagua, Llullaillaco, Chuscha*, “Aspectos básicos de la textilería andina, B. Fibras de origen animal”. Argentina: Fundación CEPPA p.62.

PELO, *del latín pilus.*

1. m. Filamento cilíndrico, delgado, de naturaleza córnea, que nace y crece en la piel de algunos animales, especialmente los mamíferos. ||
2. m. Conjunto de los pelos. ||
3. m. Cabello de la cabeza humana. ||
4. m. Cosa mínima o de poca importancia o entidad. ||
5. m. Capa o color de los caballos y otros animales. ||
6. m. Vello que tienen algunas frutas, como los melocotones, en la cáscara o pellejo, y algunas plantas en hojas y tallos. ||
7. m. En los tejidos, parte que queda en su superficie y sobresale en el haz y cubre el hilo. *Caérsele el pelo a un vestido.* ||
8. m. Hebra delgada de lana, seda u otra cosa semejante. ||

A partir de ellas se puede reforzar entonces la idea de que el pelo es un elemento natural propio de los seres vivos y la naturaleza, siendo de mayor interés para mi trabajo, ya que vincula al cuerpo con el pelo como fibra material.

En el mundo textil se trabajan diferentes tipos de pelos que se hallan en distintos estados de producción, la lana es prueba de esto, sin embargo también incluye el pelo humano, "...ejemplo de ello se pueden citar los elementos textiles hallados en el valle de la Iglesia, San Juan, Argentina, pertenecientes a la cultura Aguada (650- 1050 d.C) (...) algunas prendas de las momias (...) se hallan realizadas en parte con esta fibra. En cuanto a la técnica de manufactura utilizada, es factible que en un comienzo sólo se aplicara la torsión de la fibra

hacia la izquierda, relacionada con el individuo en rituales mortuorios que luego entrarían a formar parte de prendas o elementos en los que su presencia cumplía no sólo una función utilitaria sino también mágica.”¹⁴

“De todas las fibras de origen animal, quizá fue la primera utilizada”.¹⁵ El pelo es el primer hilo, la primera indumentaria, simbolismo de jerarquía, vida y muerte, entre muchos otros. Vuelvo a la idea del pelo como hilo, pues es un vínculo con la materialidad del hacer textil. La fibra capilar se presenta como recurso inagotable, propio y noble, pues proviene/deviene del propio cuerpo. Nos encontramos con él directamente en la piel o en nuestros espacios más íntimos por la caída del mismo. Pienso en la cotidianidad de la presencia del pelo en nuestro día a día como objeto de desecho, repulsivo una vez que del cuerpo se desprende, pero lleno de cuerpo e información, una dualidad que invita a reflexionar en el habitar del cuerpo, el paso del tiempo con sus vivencias y memorias.

¹⁴ Abal de Russo, *Arte textil Incaico en ofrendatorios de la alta cordillera andina, Aconcagua, Lullaillaco, Chuscha*, “Aspectos básicos de la textilería andina, B. Fibras de origen animal”. Argentina: Fundación CEPPA p.63.

¹⁵ Abal de Russo, Op. Cit.p.62.



Imagen 5. Chancay, costa central de Perú, Figurilla femenina con ave, 1000-1430 d.C.

Yendo al ámbito de las artes visuales locales, rescato entonces la analogía realizada por Adriana Valdés en su libro *Memorias Visuales. Arte contemporáneo en Chile*, en analogía a la obra de la artista Ximena Zomosa, particularmente en las intervenciones hechas con pelo donde hace una inequívoca relación del uso de éste en las representaciones y correspondencias visuales-materiales: "... pienso en el hilo (de Ariadna) que lo lleva a uno por el laberinto. Pienso en el pelo transformado por Ximena Zomosa en un hilo, y en un trazo, y en una figura. El ovillo que se forma más lentamente que cualquier otro ovillo: que tiene que venir del propio cuerpo; el único hilo que se encuentra, el más primitivo de todos".¹⁶

¹⁶ Valdés, *Memorias visuales, Arte contemporáneo en Chile*, "Ximena Zomosa, De inquietud y seducciones (Diario íntimo)". Santiago: Metales pesados, 2006, p. 116.



Imagen 6. Ximena Zomosa, Módulo de Inmolación, 2005. Instalación

Ariadna, considerada una diosa tejedora, recurre al hilo como medio facilitador en la construcción de un camino que permitiese recorrer el laberinto sin correr el riesgo de perderse. La relación de esta metáfora con el trabajo con el pelo adquiere también la idea de intento por reconstruir el recorrido mutable de la reminiscencia, recurrir al pelo como hilo conductor de la memoria y el cuerpo en su habitar, el paso del tiempo que es trabajado en la recolección y en los procesos constructivos en los cuales se observan las dificultades propias del trabajo con este material.

En las antiguas civilizaciones se pueden encontrar diversas manifestaciones artísticas que utilizan al pelo como material relator o contenedor de información, desde tradiciones milenarias alrededor del mundo, tanto de oriente como de occidente, como por ejemplo los

pueblos precolombinos de Sudamérica, o la cultura egipcia, u otros levemente más cercanos en el tiempo, como la joyería post mortem en la era victoriana. Un ejemplo interesante también resulta, las manifestaciones realizadas en la Antigua China Imperial, donde las mujeres laico budistas bordaban imágenes con su propio pelo sobre una fibra tan noble como la seda (me parece importante señalar que la seda es un material de origen animal y proviene del capullo larvario del gusano de seda, además de ser considerado noble y característico de China). Inicialmente estas imágenes describieron acontecimientos típicos en la dinastía Tang (618-907) donde no encontró gran reconocimiento, resurgiendo en la dinastía Ming (1368-1644) en donde se buscó dar mayor propagación del culto Guan yin, tanto desde la práctica del bordado como en contenido. En el Guan yin se venera a la más popular deidad femenina de la Antigua China Imperial.



Imagen 7. Detalle proceso de bordado con pelo de la diosa Guan Yin, 2011-12

En esta práctica las mujeres logran expresar parte de su cultura externalizando por primera vez la corporalidad, el pelo actúa como residuo del cuerpo y da vida a los relatos que

son realizados en espacios íntimos siendo ofrenda en el culto religioso, lo que les permite estar más cercanas a sus creencias, pues una parte de sus cuerpos es dada en ofrenda para caracterizar o vestir a la diosa Guan yin. Los bordados son cuerpos sobrevivientes capaces de relatar lo que estos procedimientos significaron para la cultura imperial. La práctica es desarrollada como ritual, en donde el hacer es un acto meditativo, la reconstrucción de imágenes se realiza acompañado de rituales que vienen desde la recolección cuidadosa del pelo a cantos de mantras durante la elaboración de las piezas. En la actualidad, la historiadora Yuhang Li¹⁷ y la artista china Yuan Miao, rescatan y transmiten la tradición y sabiduría de los líderes espirituales, la historia sacra de la China Imperial por medio de la elaboración de yantras¹⁸. En la obra exhibida en Estados Unidos el 2013 *On the Wings of Phoenix Rising*, la artista presenta una serie de 7 representaciones de las cuales 2 son bordados con su pelo por medio de rituales y cantos de mantras tal como en el ritual y tributo a la deidad Guan yin.

¹⁷ Información obtenida del artículo desarrollado por la misma historiadora “Communicating with Guanyin through Hair: Hair Embroidery in Late Imperial China,” edición especial sobre bordado Chino por el diario East Asian Science, Technology and Medicine, co-editado por Dorothy Ko and Francesca Bray, 36 (2012):139-174

¹⁸ Graficación de los mantras

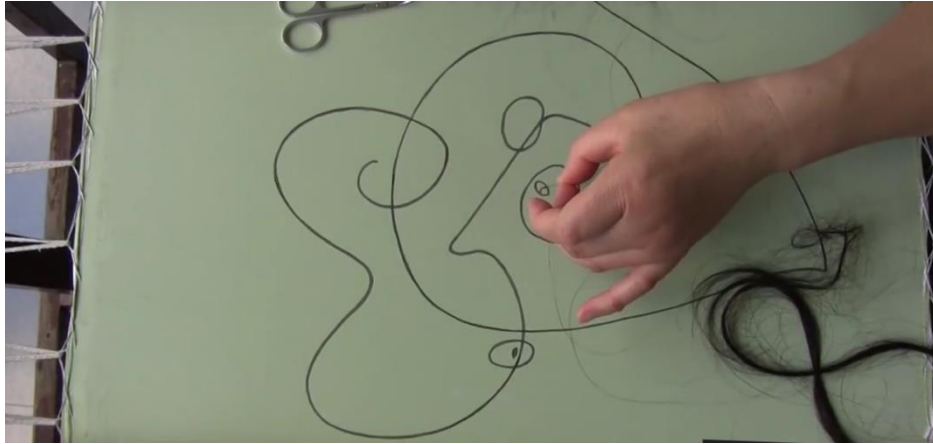


Imagen 8. Yuan Miao, detalle y proceso de elaboración de un Yantra, 2011-12

El rescate de esta tradición pone al cuerpo por medio del pelo en los relatos de una cultura. La recolección de un material que sale del cuerpo de quien ejecuta una imagen que pretende venerar y relatar sabiduría e historia, funciona como acto sanador que ofrece energía al espectador. Al igual que Yuan Miao, pretendo por medio del material y la técnica, que mis reconstrucciones se vuelvan un ritual. Bordar es una experiencia que acerca la intención de representar y la proximidad con el material, se dibuja con la aguja penetrando y fusionando las materialidades, así como una cicatriz deja una huella en el cuerpo, marca que venera el hacer con la labor íntima de bordar y el registro.

3.2 El bordado

“La necesidad de unir o remendar superficies textiles debió generar como consecuencia la creación de instrumentos como agujas y técnicas de unión que dieron lugar a las primeras costuras; de allí su uso fue aplicado como excelente recurso de representación. La técnica permitió superar la ortogonalidad característica del tejido a telar y plasmar figuras

de líneas curvas con gran detalle.”¹⁹. Mi relación con el bordado surge desde la experiencia con la aguja y el hilo los cuales funcionan como principales elementos para reproducir, siendo el medio que me permitió el reencuentro con el hacer textil.

Al haber estado obligada a permanecer postrada con reducida movilidad a raíz de una condición que limitaba mis movimientos, debí, al igual que cuando se ejecuta un procedimiento textil, enfrentarme por largos periodos a un restringido espacio, pensando e imaginando reiteradamente los recuerdos que dilucidaban mi origen. Buscando recuperar la movilidad y reencontrarme con la producción textil, encontré en el pespunte²⁰ un movimiento que, si bien requería de mucho tiempo y particularmente en ese momento esfuerzo, tenía la proximidad de un reducido gesto que bastó para conectarme nuevamente con una imagen a partir del desplazamiento utilizando como recurso el lenguaje de la fibra. Cada silenciosa y reducida puntada las viví como testamento de un tiempo pasado, escritura de lo que fue y que hoy me permitía ser. Reencontrarme, pues “El bordado siempre implica el recuerdo”²¹.

Para bordar una imagen existen diferentes recursos, ya sea por campos de color, contornos, tipos variados de puntadas, de soportes y fibras, sólo se necesita de un soporte, una fibra y una aguja. El tiempo que requiere es variado dependiendo de la imagen que se reproduzca. De todas las variables mencionadas, la que no varía es la distancia que requiere

¹⁹ Hoces de la Guardia, Brugnoli, *Manual de técnicas textiles andinas, Representación*. Santiago: Ocho libros 2016, p.141.

²⁰ Labor de costura, utilizada en costuras y remates, que consiste en dar una serie de puntadas seguidas e iguales, de manera que queden unidas entre sí.

²¹ Toussaint-Samat, *Historia técnica y moral del vestido, 3. Complementos y estrategias*, Bordas, París, 1990. Traducido por Celina González, Madrid: Alianza Editorial, El libro de bolsillo, 1994. p.32.

quien construye la imagen con el material. Estos están en permanente e íntimo contacto, se necesita de mucha proximidad y prolongada contemplación para un eficaz resultado. Un acto sensible, silencioso y reducido asociado desde sus orígenes a actos simbólicos vinculados al ritual, primeramente, de la muerte o transmutación del cuerpo, así como también de acontecimientos y registro de una historia. El bordado es medio que relata y otorga magia a una imagen que a su vez es objeto.

“La práctica del bordado, que es universal, se remonta a los orígenes de la costura. Es imposible saber quiénes fueron sus inventores, ya que surgió en todas las partes, en todas las civilizaciones originales.”²². En la búsqueda del origen más antiguo de la técnica se encuentran en los valles del sur de Perú la cultura *Parakas*, en donde el origen del bordado se dio como medio de representación que permitió ampliar las posibilidades de la iconografía textil, conservando la lógica de construcción de piezas textiles y sus representaciones con los mismos medios “La técnica del bordado tendrá un desarrollo sostenido en esta cultura, por el teñido, el uso de un amplio espectro de colores, el desarrollo de diversas puntadas y por el progresivo uso de las líneas curvas que permite la técnica”²³. Hay que tener en cuenta que estos pueblos aplicaban sus bordados a los mantos funerarios como símbolo de perpetuación de la vida, entendiendo que el desarrollo de estos mantos eran objeto de ritual para un nuevo estado, una transmutación de la vida como la conocemos.

²² Toussaint-Samat, Maguelonne, Op. cit. p.30

²³ Brugnoli, Sinclair, Hoces, *Awakhuni, Tejiendo la historia Andina*. Santiago: Colección Santander Santiago 2006, p 29.

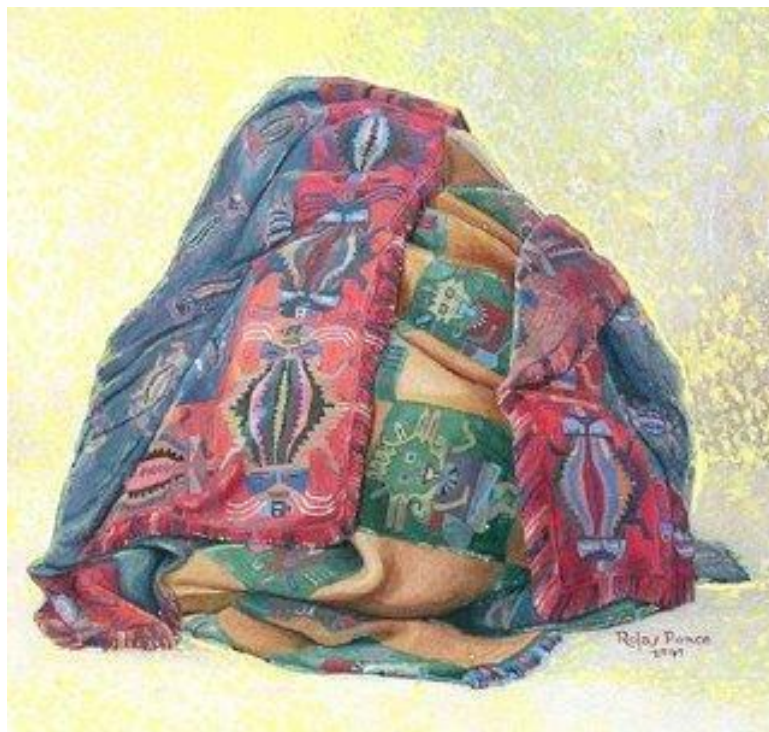


Imagen 9. Pedro Rojas Ponce, Apunte fardo funerario, 1941.

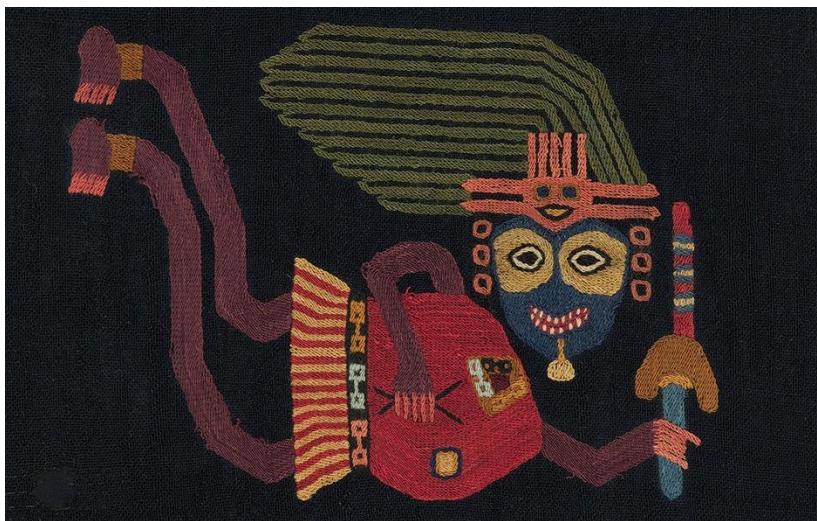


Imagen 10. Detalle bordado manto funerario Parakas, exposición Mantos funerarios de Paracas: ofrendas para la vida, Museo Precolombino, Santiago 2016

“La ‘traducción’ de los bordados calificados de folclóricos se halla emparentada con la de los sueños, ya que la inspiración refleja aspiraciones y compensaciones de las estructuras de lo cotidiano”²⁴. El bordado grafica desde la emotividad de quien reproduce, como también desde la ideología y sensibilidad de un pueblo, es una técnica que contempla una labor íntima, personal, como también colectiva.

Diem Chau (1979) artista vietnamita, fusiona las materialidades comunes con técnicas sencillas para generar pequeños e íntimos gestos, relata recuerdos y mitos desde la propia experiencia. Una de sus vetas artísticas más características está vinculada al bordado aplicado a elementos del universo cotidiano, tal como lo es la vajilla de porcelana, en donde la artista por medio del bordado sobre una delgada organza²⁵ aplica imágenes que sugieren escenas

²⁴ Toussaint-Samat, *Historia técnica y moral del vestido, 3. Complementos y estrategias*, Bordas, París, 1990. Traducido por Celina González, Madrid: Alianza Editorial, El libro de bolsillo, 1994. p.31.

²⁵ Tela delgada y transparente, originalmente hecha de seda, siendo en la actualidad comúnmente de poliéster.

cotidianas que imagina a partir de las historias que su abuela le ha contado desde su infancia. Sobre su creación la artista declara: "Creo que es mi momento de ser la cuenta cuentos y evocar el mismo deleite e interés de mi audiencia... Cada historia es el hilo que nos conecta con otro, el cuentacuentos sostiene uno de sus extremos y la audiencia el otro."²⁶ El hilo que dibuja logra en su obra ser el medio de conexión con el espectador, de igual forma pretendo en mi proyecto unir la representación de los recuerdos almacenados en la memoria con el silencioso acto del bordado, guiando la experiencia del relato visual a tiempos y espacios de creación íntimos y cotidianos.

La técnica del bordado como recurso representador, narra por medio de imágenes sensibilidad y cercanía tanto para quien genera como para quien aprecia un relato visual. En mi proyecto bordo la reinterpretación de los momentos que presencié en mi infancia, generando imágenes nostálgicas que me vinculan con el espectador, tal como en el caso de Diem Chau, a modo de relator de las evocaciones a mi pasado, una invitación a repensar un tiempo lejano desde la emotividad y sensibilidad de una técnica.

²⁶ <http://www.artspace.com/diem-chau>



Imagen 11. Diem Chau, Hair, 2012.

4 Proceso y obra

Para entender el desarrollo de mi trabajo es preciso realizar un recorrido por los proyectos realizados previamente durante los últimos años de licenciatura y los siguientes años de producción, los cuales están asociados a la reproducción de imágenes por medio de la técnica del bordado, apelando a la nostalgia que evoca la fotografía.

Las enfermedades que sufrí en el año 2010 me obligaron a abandonar los estudios afectándome tanto física como psicológicamente, invalidando mi cuerpo, limitando mis posibilidades y capacidades de hacer, dejándome en un completo estado de crisis. Fue entonces que, teniendo que estar durante meses postrada obligada a permanecer en un mismo lugar o bien en lugares en los que alguien podía hacerse cargo de mí, comenzó una obsesión por reconstruirme y reconocirme, ¿Podría a partir de los recuerdos tener un nuevo comienzo?

Desde esta reflexión comencé una búsqueda en las imágenes de mi infancia, pues la memoria que tenía de esa etapa no era suficiente para comprenderme y fue necesario observarme con la distancia de la fotografía. Fue así que surgió mi primer acercamiento con el hacer y reconstruir mi historia, tomando el registro de imágenes familiares que pertenecieron a personas de mi entorno más cercano y utilizando algunos de los materiales que quedaban de las distintas experimentaciones que había realizado en el taller comencé a bordar las imágenes de mi álbum familiar. A través de la síntesis de las fotografías me dediqué a dibujar los contornos de personajes, la mayoría sosteniendo una pose, otros sólo siendo

capturados en medio de un momento que pretendía ser plasmado para la posteridad, despojando de rostros a los personajes para así alcanzar la reconstrucción de lo vivido como algo que va mucho más allá de un ser específico y reconocible, pues habla del espacio que ocupa, ampliando las posibilidades de representación del recuerdo. Los cuerpos se dibujan conservando sus siluetas. Estas se sitúan dentro de áreas etéreas o inconclusas, que a su vez se transforman en espacios cercanos gracias a la posible evocación que generan las imágenes. Por otra parte, se reconocen como piezas táctiles a través del soporte y la técnica textil del pespunte. Prescindir de los rostros me permitió generar imágenes que se pudieran transformar en fragmentos de una infancia común con el espectador, de esta forma los personajes logran transformarse y evocar memorias que podrían ser de la infancia de cualquiera.

Esta serie de representaciones se titularon *De mi infancia*, y se constituye de 6 imágenes de 20 x 20 cms, trabajados con pespunte y acuarela. Es en este punto donde comprendo que reinterpretar aquellos recuerdos capturados en fotografías me invitan a repensar los momentos y rearmar las imágenes de mi memoria.



Imagen 12. De mi infancia, detalle, 2010

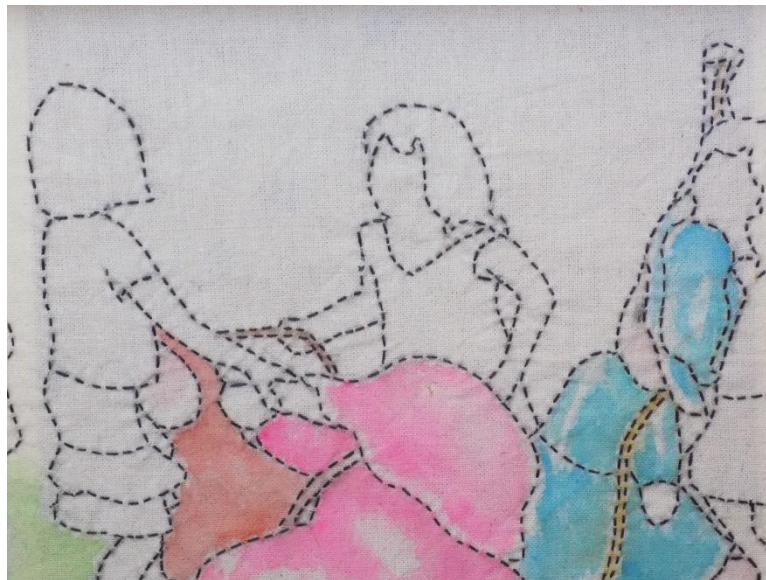


Imagen 13. De mi infancia, detalle, 2010

La representación por medio de imágenes es y ha sido un recurso permanente en las expresiones gráficas, ya que buscan relatar y dejar constancia de hechos, situaciones o emociones. Es por ello que recurrí al álbum familiar el cual comprende dentro de nuestro espacio cotidiano el registro de nuestra historia. Hoy la fotografía vive sujeta a la inmediatez

del medio, y pareciera que las imágenes ya no se encuentran cargadas del mismo “valor aurático” que poseían como objeto hace 30 años o más, donde el acto de la captura fotográfica se consideraba la conquista de un momento importante, trascendente, en el que se plasmaban e inmortalizaban paisajes, escenarios, personajes y gestos. También se debe considerar que la cámara como medio para realizar este ejercicio no era un objeto común ni masivo (hoy el teléfono celular, objeto de utilidad esencial para ser parte de la sociedad de la inmediatez, debe tener cámara), reduciendo aún más la posibilidad de obtener registros. También hay que tener en cuenta las dificultades concernientes a los procesos de materialización de una imagen, como por ejemplo el revelado, que es lo que probablemente otorga al objeto un valor emotivo.

Siguiendo la exploración de mi trabajo, decidí ir más atrás de lo que a mi recuerdo le compete y fui en búsqueda de las imágenes heredadas, esas que no son parte de mi experiencia pero que sin embargo si son parte de mis recuerdos en tanto me fueron transmitidas en la cotidianidad de los relatos familiares: el álbum de mis abuelos. Esta vez los gestos, acciones y actitudes son aún más pregnante. Descubrí imágenes que se conectaban con memorias de un tiempo que no viví. La cercanía que había vivido en la experiencia anterior con las fotografías ya no era la misma, yo no había presenciado esos momentos, me encontraba ausente y a pesar de ello era consecuencia viva de aquellos instantes, pues soy receptora de su herencia tanto en sus enseñanzas como en lo genético. Ahora la materialidad ya no podía sólo pertenecer a los elementos comunes de mi lugar de trabajo pues también quería que fuesen un aporte en información, presencia y visualidad.

Fue en este momento que encontré en el pelo un medio para graficar imágenes. Bastaba sólo una hebra para materializar momentos y a su vez lograr que la reproducción obtuviese la fragilidad de la memoria y el paso del tiempo. Parte de mi cuerpo también era imagen.

El pelo almacena nuestra información genética facilitándome hablar del cuerpo y su presencia desde la representación y desde el residuo corporal. Es por tanto que elaboré una serie de 8 bastidores de bordado. En ellos se encontraban plasmadas 8 fotografías pertenecientes a los álbumes familiares de mis abuelos. Las imágenes, al igual que en la pieza anterior, eran sintetizadas y reconstruidas por medio del pespunte y del uso del pelo que perdía diariamente durante el proceso de realización de las piezas. Esta vez trabajé sobre velo italiano, tela reconocida por ser utilizada comúnmente como cortina por su transparencia. Una vez más conservé la idea de la ausencia del rostro, pienso que de este modo el recuerdo se desvanece, queda abierto, pudiendo transformarse en la memoria y cotidianidad de cualquiera. Esta serie la llamé *Herencia*.



Imagen 14. Herencia, 2011



Imagen 15. Herencia, detalle, 2011

Luego de esta serie, me invitaron a participar en un proyecto en el cual se debía elaborar una pieza que contemplara la idea de identidad. Como el proyecto era un libro que luego se masificaría en otros países, creí importante hablar de la identidad territorial. Si bien mis reflexiones estaban ya en el campo de la identidad, pero sólo desde lo íntimo, no podía evitar pensar en la incesable búsqueda de la identidad del individuo dentro de lo colectivo. De este modo llegué a la reflexión de nuestra procedencia desde los pueblos originarios: el pueblo mapuche que durante años ha luchado para permanecer vivo dentro del territorio que les pertenece. Fue así que escogí desde el banco de imágenes periodístico la fotografía de una machi resistiendo en medio de una protesta. La imagen fue reproducida por medio del bordado con pelo, pero en este caso sobre un bastidor de tela canvas. ¿Por qué bordar sobre una tela preparada para ser pintada y no sobre un soporte más dúctil o propio del bordado? Así como estos pueblos resisten la invasión me enfrento a la resistencia material perforando la rigidizada tela con la aguja. La imagen se desplaza al reconstruir un cuerpo por medio del pelo que opera como hilo corporal. Este trabajo lo titulé como *Irrenunciable Herencia*, pues, así como no podemos negar la presencia del pueblo mapuche en nuestro origen, tampoco puedo renunciar a las técnicas propias de la cultura y taller del que provengo.



Imagen 16. Irrenunciable Herencia, 2013

5 La nostalgia de la imagen

Luego de este recorrido entendí que necesitaba reconstruir mi identidad para comprender mis propios procesos reflexivos. Comencé por aquello que resultaba reconocible como identificación en el contexto de las convenciones sociales. Tomé todos los elementos que pudiesen representar una identificación y las reproduje a escala real sobre tela cruda de algodón y pelo, intentando armar identificaciones que me declarasen tanto un individuo "ciudadano" como artista textil, como si me presentara, diciendo "esto es lo que soy".



Imagen 17. Experimentación con cédula de identidad, 2012



Imagen 18. Segunda experimentación con cédula de identidad, 2012

Seguí la experimentación descubriendo diferentes otras formas de identificarse, exámenes de sangre, retratos, incluso el mismo material podía expresar una parte de mí. El

algodón me sugería una visualidad, pero había otros materiales que aportaban nuevas estéticas y riquezas, fue así que me encontré con elementos como el lino, la seda y las mezclas de lino- algodón.



Imagen 19. Experimentación en base a la visualidad de un informe de examen de sangre, 2015

Los materiales me estaban proponiendo nuevas estéticas, así como también nuevas dificultades, como en su momento lo fue el pelo. Para poder utilizar esta fibra como hebra que dibuja, necesitaba que este tuviese mayor longitud, por lo que durante años lo dejé crecer y hacer de mi cuerpo el proveedor del hilo que necesitaba para la reconstitución de mi identidad. Esto además presentó otras dificultades en relación al almacenamiento de los residuos, los cuales fueron variando desde el acto intuitivo de la mota de pelo hasta la elaboración de carretes de hilo especiales para almacenarlo. Si bien era mi pelo, ese que me acompaña día a día en cómo me veo, si lo corto o deajo largo, o si lo peino o sólo lo recojo,

ahora se transformaba en material estético una vez almacenado y recolectado, al igual que los residuos que surgían de las telas que utilizaba.



Imagen 20. Hallazgo material de lino, 2016



Imagen 21. Hallazgo material de pelo, 2016

De esta misma experiencia surgieron nuevas propuestas visuales donde siendo el cuerpo como soporte, observé las posibilidades del pelo como un material que crece y puede generar diferentes expresiones, pues el pelo puede ser trenzado, torcido, enrollado, afieltrado y luego transformado en un objeto que podía ser parte de mis experimentaciones. Es por esto que elaboré con la ayuda de otra artista textil, distintos procedimientos textiles en el pelo de mi cabeza, para de este modo ampliar las posibilidades de experimentación material desde mi experiencia corpórea, los cuales una vez ejecutados y cortados, pasaron a ser antecedente de tiempo tanto material como técnico, permitiéndome ver otra manera de representar desde y con el cuerpo, el que se transforma para luego pasar a ser pequeños volúmenes textiles.



Imagen 22. Registro elaboración técnicas textiles con soporte en cuerpo, 2016



Imagen 23. Registro elaboración técnicas textiles con soporte en cuerpo, 2016

Una vez finalizada la experimentación con el pelo como volumen, volví a sentirme atraída por los recuerdos que se vinculan a una imagen, devolviendo mis reflexiones al registro fotográfico familiar.

El álbum fotográfico da cuenta de una imagen reconocible acompañado de una experiencia, pero ¿qué sentido tenía reproducir las imágenes en el mismo formato de las fotografías? Fue en este punto que replanteé el tamaño y transformé las imágenes considerando que miraba con distancia y nostalgia ese momento pasado que me llevaba primordialmente a la contemplación distante de un tiempo que ya fue, las imágenes se desvanecen en la tela, así como también en mi memoria. Comprendí que es desde la infancia en donde me reconozco como un individuo, en donde ser consciente de la posibilidad de muerte es un motivo para observar la vida desde otra mirada. Es por esto que decidí seleccionar 12 imágenes que representan mi entorno, mi familia y mis vivencias, así como la edad más reconocible de mi adolescencia. Los tamaños y composiciones son variables, así como también lo es la memoria, el recuerdo y el tiempo, generando imágenes que transitan en la desolación y la latente posibilidad del olvido. Si la técnica posiblemente se desarrolla a partir de la necesidad de unir o enmendar, así como la intención de reparar y transformar un textil averiado, utilizo instintivamente el hilo o pelo, y la aguja para enmendar mi pasado, reconciliarme con mi historia desde la nostalgia de un hacer, proponer una nueva visualidad y re-lectura de fotografías de mi historia familiar.



Imagen 24. Registro proceso de elaboración de reproducción de imagen, 2016

Parte mi trabajo tiene una serie de experimentaciones, hallazgos y expresiones materiales que se transforman en objetos y que son parte indiscutible del proceso de elaboración. Con ellos pretendo generar un vínculo desde el material con el espectador, ya que "La existencia misma del objeto es pues un mensaje de un individuo a otro, de lo colectivo, creador o vendedor, a lo personal (...) El objeto es pues comunicación (...) portador de forma es un mensaje aun por encima de ellas."²⁷. Ahora bien, estos objetos surgen de materialidades que, en el caso de mi proyecto, son específicos, "Cada material provoca maneras distintas en que el espectador explora la obra. Materialidades del universo textil transmiten al sujeto la experiencia sensible de lo frágil, lo íntimo y lo cotidiano, e invitan a experimentar la instancia estética a partir de una proximidad corporal, principalmente táctil."²⁸.

Estos también dan cuenta de un relato desde el paso del tiempo, la huella sobre el material ¿cómo se almacena el tiempo en los objetos? Es a partir de estas reflexiones que incluyo 4 repisas, que hacen alusión a los 4 años de formación en la Licenciatura en Artes Visuales y también a las cajas como elemento organizador, una bitácora que lleva y alberga el registro tiempo, gabinete que exhibe las curiosidades del fascinante mundo de los hallazgos textiles. Estas fueron fabricadas a partir de maderas recicladas y nuevas por el escultor Daniel Baez (1976) quien realiza trabajos colaborativos en donde la transformación y exploración del material ponen en realce sus cualidades.

²⁷ A.Moles, Baudrillard, Boudon, Van Lier, Wahl, Morin, *Los objetos*, Francia: Editions du Seuil, 1969. Traducido por Silvia Delpy, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1971. p. 10-11.

²⁸ Moreno, Paola, Palomino, Bárbara, Urrutia, Constanza, OP.cit.p. 18.

De este modo La nostalgia de la imagen reafirma mi voluntad por hacer desde las técnicas textiles una imagen inquietante, desde la nostalgia del hacer, el tiempo y la nobleza del material, pues ésta ya no es sólo la imagen nostálgica, sino que también objeto de la nostalgia, el tiempo de una fotografía recuperada y el tiempo de alquimia de las materialidades contienen la emotividad de lo vivido, incluso en aquellos hallazgos y experimentaciones que surgen del proceso de reconstrucción de una imagen.



Imágenes 25 a 33. Registro de La Nostalgia de la Imagen, 2017, Jorge Brantmayer, MAVI

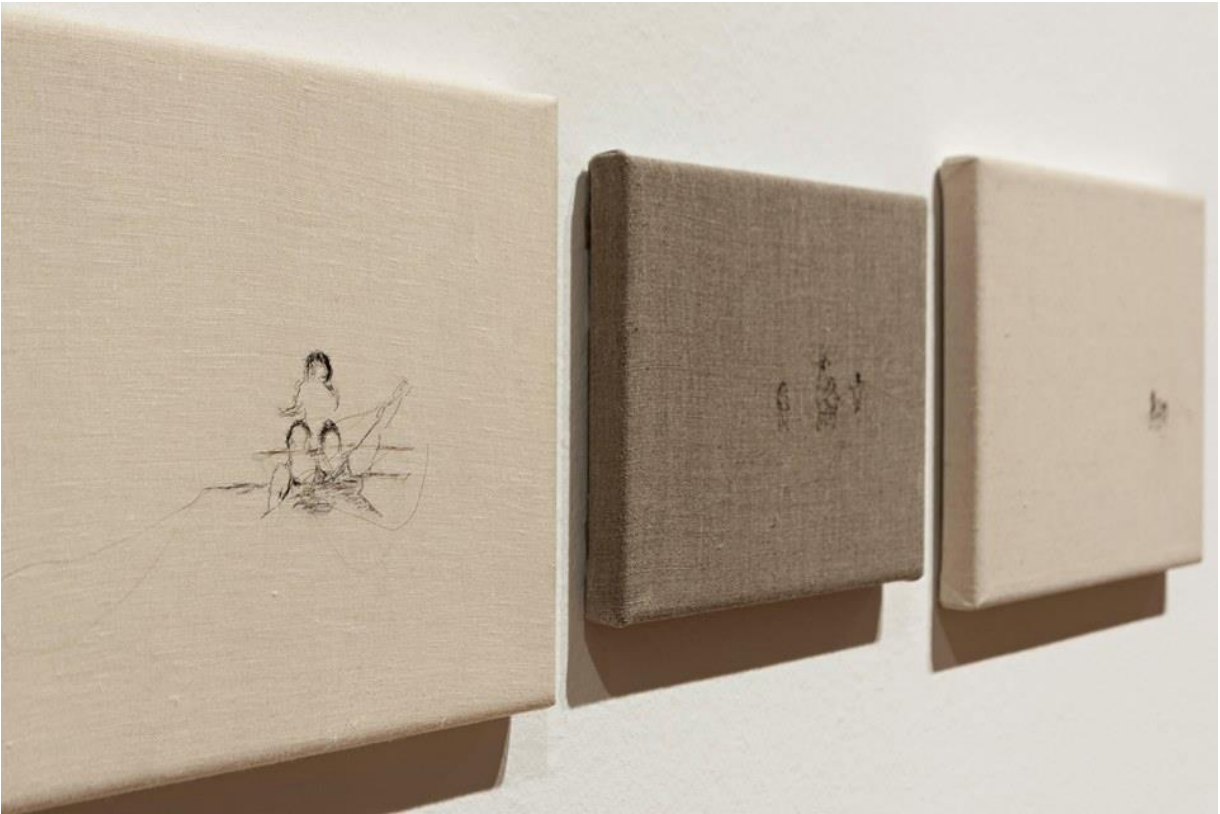


RECIBIÓ LUGAR
EN EL PÚBLICO
DE LA Oliguén Espinosa
BOSTALIA DE LA MADRE
DE LA MADRE
DE LA MADRE

II









6 Conclusiones

Luego de comprender y analizar el proceso de elaboración de La nostalgia de la imagen, puedo concluir que mi producción artística siempre constituye una parte de los procesos personales, ya sea desde un cuestionamiento técnico o emotivo es posible depositar tanto saberes como reflexiones en la creación de obra.

La memoria a pesar de su mutabilidad es testigo desde lo sensitivo de nuestras vivencias y procesos personales. Es capaz de generar universos paralelos que nos permiten nuevas visualidades e imaginarios. Los recuerdos de mi infancia acompañados de un hacer desde las técnicas textiles que son el medio que conocí en mi paso por la escuela, me permitieron reinterpretar mi historia a partir de un espacio atemporal, íntimo y reflexivo, pudiendo reencontrarme y reconciliarme con la producción artística.

Al elaborar un objeto textil se nos está invitando a pensar en un hacer, en detener los ritmos acelerados de la sociedad actual y detenerse en su mecanicismo y fascinación de la observación y experiencia material.

“No soy lo que soy, si no lo que hago con mis manos.”

Louise Bourgeois

7 Bibliografía

- Real Academia Española, **Diccionario esencial de la lengua española**. Madrid, España: Espasa Calpe, 2006
- Nora, Pierre, **Pierre Nora en Les lieux de mémoire**. Gallimard, París, 1984. Traducido del francés por Laura Masello, Santiago: LOM Ediciones; Trilce 2009
- Frémon, Jean, **Louise Bourgeois mujer casa**, Traducido del francés por Milena Busquets, Barcelona: Editorial Elba, S.L, El taller de Elba 5 2010
- Hoces de la Guardia, Soledad, Brugnoli, Paulina, **Manual de técnicas textiles andinas, Representación**. Santiago: Ocho libros 2016
- Gajardo Moller, Valentina, **Re-constitución de la memoria: Objetos, Vestigios y Huellas**, Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Artes, Escuela de Arte, 2003
- **Ficha de obra: caja-maleta-MAC**, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Recursos pedagógicos: Marcel Duchamp, propósito de la *exposición Don't Forget. Una partida de ajedrez con Man Ray y Salvador Dalí*, Noviembre 2014- Enero 2015- Parque Forestal, 2015
- Filipovic, Elena. «Un museo que no es tal». En: *Marcel Duchamp. Una obra que no es una 'obra de arte'*, (cat. exp.) Buenos Aires: Fundación Proa, 2008
- Moreno, Paola, Palomino, Bárbara, Urrutia, Constanza, **Mano de Obra publicación sobre artes y oficios**, Santiago: Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2009
- Bachelard, Gastón, **La poética del espacio**, París: Presses Universitaires de France, 1957. Traducido del francés por Ernestina de Champourcín, México: Colec. Breviarios, Fondo de Cultura Económica, 1975

- A. Moles, Abraham, Baudrillard, Jean, Boudon, Pierre, Van Lier, Henri, Wahl, Eberthard, Morin, Violette, **Los objetos**, Francia: Editions du Seuil, 1969. Traducido por Silvia Delpy, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1971
- Abal de Russo, Clara M., “Aspectos básicos de la textilería andina, B. Fibras de origen animal”, En: **Arte textil Incaico en ofrendatorios de la alta cordillera andina, Aconcagua, Lullaillaco, Chuscha**. Argentina: Fundación CEPPA
- Valdés, Adriana, “Ximena Zomosa, De inquietud y seducciones (Diario íntimo)” En: **Memorias visuales, Arte contemporáneo en Chile**, Santiago: Metales pesados, 2006
- Información obtenida del artículo desarrollado por la misma historiadora **Communicating with Guanyin through Hair: Hair Embroidery in Late Imperial China**, edición especial sobre bordado Chino por el diario East Asian Science, Technology and Medicine, co-editado por Dorothy Ko and Francesca Bray, 36 (2012)
- Toussaint-Samat, Maguelonne, **Historia técnica y moral del vestido, 3. Complementos y estrategias**, Bordas, París, 1990. Traducido por Celina González, Madrid: Alianza Editorial, El libro de bolsillo, 1994 [Corregí cursivas]
- Brugnoli, Paulina, Sinclair, Carole, Hoces, Soledad, **Awakhuni, Tejiendo la historia Andina**. Santiago: Colección Santander Santiago 2006
- Catálogo de la exposición **CHIMÚ Laberintos de un Traje Sagrado**, Museo Chileno de Arte Precolombino, 2005.
- *Llamazares*, 2004
- <http://www.artspace.com/diem-chau>

8 Agradecimientos

A mi familia, que siempre ha creído en mi creación. Principalmente a mi madre, que es quien me ha impulsado a dar rienda suelta a la creatividad, sin límites ni temores, pero siempre no olvidando ser crítica. Gracias por el inmenso apoyo incesante, humano y siempre desinteresado. Gracias por ayudarme a ver que lo esencial es ser quien se es y que las expectativas ajenas no guían la verdadera creación, gracias por siempre creer en mí.

A mis hermana/os, sobrina/os y tia/os que son mis primeros críticos y espectadores, mis compañeros de momentos y fabricantes de experiencias. A mis abuela/os, que con su sabiduría le regalan poesía a mis visualidades.

Muchísimas gracias a mis profesoras, profesores y consejeros de todo mi proceso académico por ayudarme a evolucionar en mis reflexiones, con buenos y malos momentos, que sin ellos no sería quien hoy soy. Principalmente a mi profesora guía, Constanza Urrutia, por ser paciente, aguda, amiga y compañera, gracias por enseñarme a ser una mejor profesional dentro de un arte, a veces, despiadado.

A los amigos que estuvieron, que están y que estarán, es cierto que la amistad es la mejor riqueza y lo es más cuando sabe ser oportuna, respetuosa y madura. Gracias a los compañeros de ruta, amigos, conocidos y los que conoceré, por incitar a detenerme y reflexionar, a no dejar que el tiempo pase sin estar consciente de estar.