



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Escuela de Postgrado

Hormiga

Informe AFE (Actividad Formativa Equivalente) para optar al grado académico

del Magíster en Artes, mención Artes Visuales

Facultad de Artes | Universidad de Chile

Rosa Valdivia Maldonado

Profesor Guía:

Pablo Ferrer Keith

Co Guía:

Sandra Molina Franjola

Santiago, marzo 2022

Hormiga, es un paño de hojas secas confeccionado a partir de la unión de trozos cuadrados de 5 cm cada uno, cortados y cosidos a mano con la nervadura principal en dirección transversal, para formar distintas figuras como diagonales, paralelas o rombos, distribuidas en franjas principalmente cafés y verdes. Se trata a grandes rasgos, de una pieza realizada con material recolectado, que busca poner en tensión un proceso minucioso con la fragilidad e inminente deterioro del resultado alcanzado. Para esto, fue necesario un periodo de recolección de hojas, llevado a cabo mediante recorridos por diferentes espacios públicos, en los cuales la selección de cada una de estas se vio cruzada por una serie de categorías, siendo de acuerdo a sus formas, tamaños y colores, elegidas por ser grandes, medianas, claras, oscuras, verdes, rojizas, jaspeadas, gruesas, delgadas, limpias, no tan sucias, elásticas, crujientes, en buen o mal estado, especiales, entre otras.

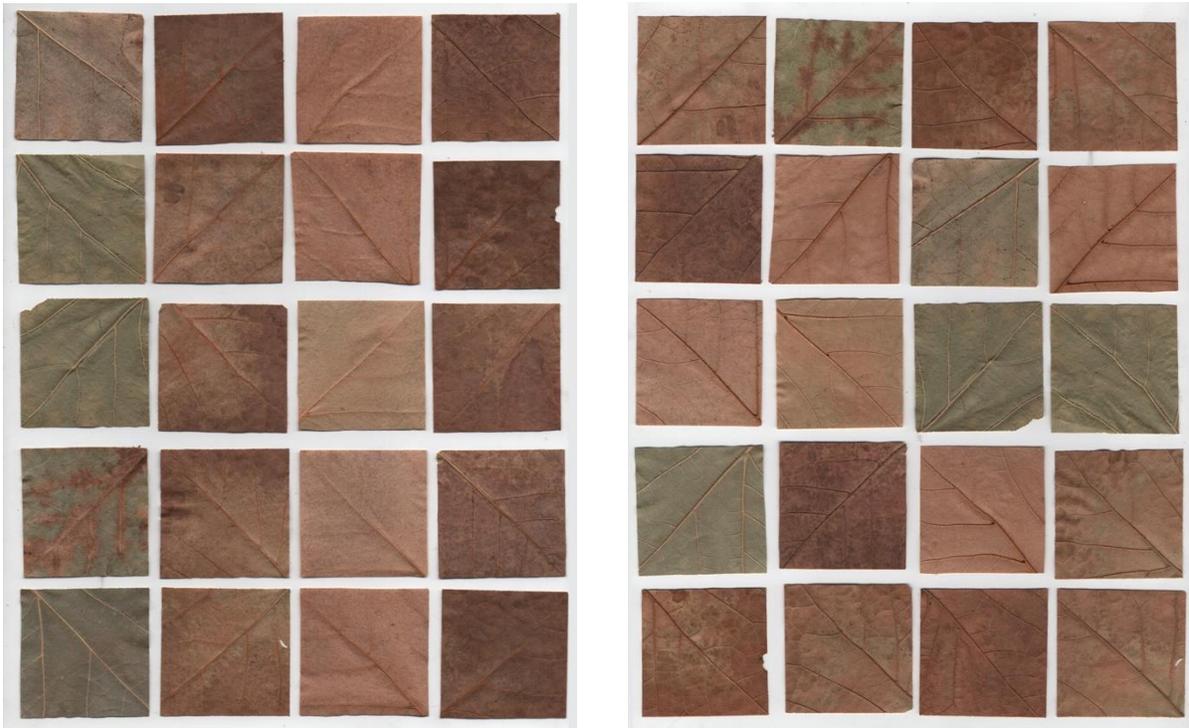


Variedad de hojas recolectadas

Pasado el proceso de recolección de hojas, fue necesario cortarlas y limpiarlas una a una por ambos lados, procurando retirar hongos y tierra, además de aplicar la menor cantidad de humedad posible, para luego continuar con su secado a la sombra entre papel, con algo de peso a modo de prensa, para lograr una lámina de hoja que puede ser marcada y cosida con hilo y aguja, a una distancia de cinco milímetros del borde y cinco milímetros entre puntadas, medidas que resultaron necesarias para evitar un efecto pre-picado, que terminara con los bordes desprendidos al menor contacto.

El secado a la sombra entre papel, permite que la hoja pierda su humedad lentamente, pasando largo tiempo en estado de cuero, (como se llama a la arcilla cuando se encuentra en un punto intermedio de humedad) lo que hace posible su costura sin que se quiebre, contrario a cuando las hojas caen de los árboles y quedan expuestas al sol, retorciéndose y adoptando un estado más bien crujiente.

La categorización según forma y color fue común a las distintas fases de trabajo, es reconocible a la hora de la recolección de las hojas, pero también a la hora de encontrar distintas posibilidades de ordenar esta materia prima como unidad elemental del trabajo. Las hojas pueden ser utilizadas por ambas caras, para lo cual fue necesario establecer un anverso y un reverso, el cuadrado puede ser ubicado efectivamente como cuadrado con la nervadura transversal, o volteado como rombo con la nervadura recta, ya sea vertical u horizontal. Este cuadrado base puede ser cortado a la mitad formando dos rectángulos que combinan su anverso y reverso, o transformarse en triángulos equiláteros, que combinados con los cuadrados, permiten la formación de las primeras teselaciones semi regulares.



Variedad de colores y texturas, anverso y reverso

Estas categorizaciones u órdenes van mutando constantemente, sea de forma controlada, como a la hora de estandarizar el tamaño de las hojas en cuadrados de cinco centímetros, como de forma natural, pues al estar las hojas expuestas a su secado y deterioro, su color y textura sufren cambios permanentemente. Esta característica, hace cada vez más evidente la unicidad de cada hoja y sus múltiples variantes, ninguna es igual a la otra, y desde esta diferencia continúan generando más y más variaciones irrepetibles, pareciendo algunas más opacas, lustrosas, tornasoladas, matizadas, blanquecinas, amarillentas, venosas, lisas, flexibles, craqueladas, entre otras.

Las categorías planteadas son de cierto modo escurridizas, a ratos engañan a la percepción dependiendo de la hora del día en que se agrupen los colores, o el tipo de luz de un día nublado o soleado, además de la disposición en que se encuentren en relación a las demás, pues cada hoja es más clara o más oscura, más verde o más amarilla en relación a las otras. Para reafirmar o evidenciar más claramente la diferencia de tonos, he usado en la costura tres colores diferentes de hilo, uno claro perlado que une las hojas blanquecinas, un café verdoso que potencia los tonos medios, entre amarillos, verdes y ocras, y un café oscuro, que resalta la profundidad de las hojas rojizas.



Proceso de corte y costura

Con los trozos de hoja de cinco centímetros cada uno, agrupados en similitudes de color y textura, comienzo la unión por módulos de cuatro, obteniendo cuadrados de diez por diez centímetros, unión en la cual decido la posición de las nervaduras para lograr la conformación de diagonales, rombos o líneas paralelas. Con diez módulos de diez centímetros alcanzo el metro de largo, medida que establezco como franja base para la construcción de un paño. A excepción de detalles, generalmente de un color destacado dentro de la configuración total, para lo cual voy uniendo franjas más delgadas, de solo cinco centímetros, o sea un cuadrado base de ancho, por veinte de largo.

Las franjas además de dividir la totalidad del manto en torno a diferencias de color, lo dividen también de forma más sutil, en relación a la disposición de las nervaduras, que hasta el momento he organizado dando forma a figuras que denomino: zig-zag, espiga, rombo, rombo doble y diagonales.





Disposiciones

Diagonales, rombos

Rombo doble, espiga.

Zig- Zag

Las hormigas corta hoja son identificadas con el trabajo arduo, al recorrer largos trayectos con carga sobre sus cuerpos camino al hormiguero, pero estos insectos, más específicamente los del género *Atta* y *Acromyrmex*, de origen americano, no se alimentan de las hojas recolectadas como se puede pensar a simple vista, sino de un hongo en particular, que producen en base a estas hojas, a modo de cultivo. En la figura de la hormiga, destaco la identificación con un ser viviente pequeño y común, pero complejo, cuyos sistemas de organización y distribución del trabajo, han sido estudiados e imitados por la humanidad. En la figura de la hormiga por lo tanto, hago referencia a una visión de mundo que mira atenta y respetuosamente a su alrededor, aprendiendo de la naturaleza y sus formas, a la vez de reforzar el énfasis minucioso y laborioso del proceso planteado.

La analogía con una forma de organización proveniente de la naturaleza, en el caso de las hormigas, la utilización del patrón geométrico, la preocupación por una problemática temporal, así como la limitación a la escala tonal dada por el material orgánico encontrado, me remiten al trabajo textil precolombino, a sus formas de representación y teñido en base a tintes naturales, guiño que enfatizo con la utilización de puntadas de terminación presentes en el textil andino, como espina de pez, festón simple y anillado cruzado, además de estrategias visuales de distribución del color, como las llamadas ilusiones espaciales, consistentes en agrupar los colores oscuros al centro hacia los bordes claros, o el desvanecimiento de límites, formado por franjas intercaladas de dos colores similares al llegar al borde de la pieza.



Puntos de terminación. Espina de pez, festón simple y anillado cruzado.

Enfrento el referente andino como estructura simbólica paralela a la historia oficial del arte europeo, como testigo y sobreviviente de una forma de mirar y hacer que ha sido avasallada por los sistemas económicos dominantes. Una forma no cristiana de entendimiento del cosmos, en la cual la simetría, la dualidad y el arte textil son elementos fundamentales en el ordenamiento de la vida social y los espacios públicos, además de “puente entre la experiencia vivida por personas y comunidades concretas, y un amplio abanico de significados geográficos y geométricos que forman marcos conceptuales duales.”¹ Esta configuración se ejemplifica claramente y de modo generalizado en la noción filosófica de Pacha, (cosmos-espacio-tiempo) dualidad Pa (dos) –cha (fuerza, energía) “que es al mismo tiempo un concepto abstracto de naturaleza metafórica e interpretativa, y una herramienta práctica para caminar en el aquí-ahora de lo cotidiano.”²

Es así como distingo un paralelismo entre el textil andino y los intereses expuestos por el

¹ Rivera Cusicanqui, Silvia. “Sociología de la imagen”. Tinta Limón, Buenos Aires, 2015. Pág.207

² Ídem

trabajo desarrollado con hojas secas, un encuentro en los márgenes de lo establecido como arte oficial perdurable, y la experimentación en torno a lo momentáneo e incómodo del resultado no capitalizable. Para hacer posible este encuentro, recorro a estrategias que me permitan reconocer y tomar distancia del arte instaurado como oficial y de la figura del artista, como el cruce con la categoría de artesanía y la reapropiación de lo popular, la recolección y utilización de material perecible, y la identificación con la cosmovisión andina. Identificación que enfrento a modo de re-conocimiento, como esfuerzo interno y propio de conexión con una memoria familiar ligada al extremo norte de Chile, abriendo paso a la pregunta y diferenciación entre el colonialismo interno y la colonialidad. “Porque hablar de colonialidad, es hablar de una estructura vaga, ubicua, que describe a un ente externo a nosotros (el estado, el poder). En cambio, colonialismo interno, localiza el fenómeno en dos niveles de lo interno: de un lado en las repúblicas que surgieron después de las guerras contra el colonialismo externo, y de otro en la subjetividad de las personas.”³ Al trasladar el concepto de colonialismo a lo interno, a la subjetividad, lo que hace Rivera Cusicanqui es trasladar el problema de la macro a la micro política, a un territorio en el cual cada persona tiene algo que hacer, pensar o decir en torno a esta problemática, involucra e insta a tomar una posición a escala alcanzable, dando cabida a las interrogaciones personales y a la revisión de puntos de vista y hábitos cotidianos.

De este modo, para la realización de *Hormiga*, tomo una posición de carácter personal, que revisa las formas en que comprendo los términos de arte oficial y popular, con la intención de reencontrar materialidades, formas, colores y sensibilidades que nos han sido negadas en vías a la estandarización de los modelos de vida, y específicamente en el área artística, en vías a la imposición de un canon que rige las formas y espacios del hacer y la creatividad.

³ Rivera Cusicanqui, Silvia. “Sociología de la imagen”. Tinta Limón, Buenos Aires, 2015. Pág.311

(artesanía)

La pregunta en torno a qué es el arte, y quién ejerce el poder de designar o excluir de este término, a las diferentes personas y técnicas involucradas en un modo de hacer, abre una discusión prolífera y común en el entorno artístico. A la vez, es difícil pensar y comunicar ideas sobre la segregación y jerarquización de técnicas, siendo parte de uno de los polos en conflicto. Más difícil aun, operando desde uno de los polos que mayoritariamente pretende imponer su superioridad frente a los otros, con fundamentos academicistas y discursos cómplices de una historia que aun en los circuitos actuales, aparece más asumida que cuestionada.

Al hablar de la diferenciación entre las categorías de arte y artesanía, es necesario tener en cuenta que esta división conlleva una diferenciación de clase social, y que a pesar del paso de los años y la apertura del ámbito artístico a espacios físicos, teóricos y políticos más abiertos y difusos, el mundo del arte junto a los círculos socioeconómicos que lo rigen y erigen, continúa su rumbo firme por la monopolización, homogenización y explotación de la producción simbólica, anulando lo divergente o convirtiéndolo en uno más de sus productos. Este modo de operar no es exclusivo del arte, sino intrínseco del capitalismo, y lo podemos identificar con el fenómeno de la subsunción real, término empleado por Marx para describir cómo el sistema capitalista reestructura todo el espectro social, haciendo que sus instituciones funcionen a su imagen y semejanza, y sirvan a sus mismos fines. De este modo la familia, la escuela, todo sistema y organización, se vuelve productivo al proceso de acumulación.

La artesanía es parte de lo signado como popular, entendido en primera instancia como las expresiones del pueblo, de la mayoría ubicada en el extremo opuesto a la clase dominante, y siguiendo el análisis de Néstor García Canclini, su existencia es una de las tres operaciones con las cuales, desde el ámbito de la cultura visual, la clase dominante preserva su hegemonía como un privilegio naturalmente dado. Estas operaciones son: “a) espiritualizar la producción cultural bajo el aspecto de creación artística, con la consecuente división entre arte y artesanías; b) congelar la circulación de los bienes simbólicos en colecciones, concentrándolos en museos, palacios y otros centros exclusivos; c) proponer

como única forma legítima de consumo de estos bienes esa modalidad también espiritualidad hierática, de recepción que consiste en contemplarlos.”⁴ De esta manera, se acentúa la división que termina posicionando a la producción popular del lado opuesto a lo culto, como producción de índole tradicional, o sea opuesta a lo moderno y subalterna en su relación opuesta a lo hegemónico.

Pero este juego de opuestos no es del todo definitorio, en tiempos actuales se puede corroborar que las culturas populares no han desaparecido con el avance del proyecto modernizador, sino que se han transformado llegando a ocupar espacios más amplios que los espacios campesinos y tradicionales ligados a la visión folclórica de estas. El colectivo ariqueño *Cholita Chic*, propone en estos términos, la disolución de una concepción estricta de la imagen de la cholita, mostrándola en el presente como una diversidad de mujeres, que manteniendo aspectos tradicionales de sus culturas, pueden ser cambiantes, habitando el pop, la sensualidad, lo electrónico, punk o trans.



Cholita Chic. La Última heredera de Atahualpa, 2014-2021.
Serie de 9 fotografías a color impresas en canvas

⁴ García Canclini, Néstor. “Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad”. Paidós, Buenos Aires, 2013. Pág. 82-83

Para continuar desequilibrando el juego de opuestos, se puede también ahondar en el entendimiento de la tradición como un mecanismo dinámico de selección, invención e intervención, siendo lo que entendemos tanto por popular como por hegemónico, el producto de una serie de factores locales, nacionales e internacionales que influyen en su permanente construcción. La figura de la chola y el mundo andino son también un ejemplo de estos cambios, pues sus formas y colores han mutado de acuerdo a las materialidades disponibles, siendo el pantone de colores fucsias y flúor, así como la degradación de colores que tanto caracteriza hoy su visualidad carnavalesca, producto del contacto forzado con la cultura colonizadora.

Tanto lo que entendemos por tradición como por identidad, son construcciones que van variando a lo largo del tiempo, y es precisamente en esta variación, en esta apertura a las mezclas (decididas o forzadas) que los contactos interregionales e internacionales generan, que la tradición e identidad se van constantemente construyendo y reafirmando. En base al entendimiento de estos procesos, García Canclini propone el concepto de hibridación, más específicamente *procesos de hibridación*, como un paso contundente hacia la reducción de jerarquías entre identidad y heterogeneidad, con la cual “quitamos soporte a las políticas de homogeneización fundamentalista o simple reconocimiento (segregado) de la pluralidad de las culturas.”⁵

Tres características importantes del concepto de hibridación a tener en cuenta son, que al verse favorecidos los intercambios, los sujetos forman parte simultáneamente de diferentes regímenes, o sea que no están ligados unívocamente a través de su nacionalidad a una única lengua, origen, religión o ideología, desafiando de esta manera al pensamiento binario, y a los intentos de clasificación social ordenada, en identidades puras y oposiciones simples. El segundo aspecto a considerar, es que los procesos de hibridación deben ser abordados de manera crítica, lo que significa tener claros sus límites, o sea que siempre va a existir algo que se rehúsa o que no puede ser hibridado. Una tercera característica, es que los sujetos se pueden encontrar en diversas posiciones frente a los procesos de hibridación, o sea que pueden ser incluidos, excluidos, sometidos, privados o expuestos a estos procesos, de los

⁵ *Ibíd.* Pag.18

cuales también se puede tener la conciencia de entrar o salir.

En la actualidad, es imposible comprender nuestro entorno sin evidenciar su constante proceso de hibridación, los medios de comunicación y el acceso rápido a la información internacional, han acelerado el intercambio, reestructurando identidades y cimentando nuevas tradiciones, pero así como es posible beneficiarse de este intercambio y acceso, van también aumentando los límites y castigos impuestos por el control, la censura, sobreacumulación y tergiversación de los mensajes circulantes. Esta saturación de información, se relaciona de forma contradictoria con las culturas populares y con los circuitos artísticos, pues si bien favorece el intercambio, producción y circulación, acciones que pueden ser útiles a una mayor democratización del arte, este se ve “a la vez” amenazado por un sistema, que ha estetizado y espectacularizado todos los espacios de la vida cotidiana, haciendo de esta posibilidad de circulación, territorio propio de la publicidad, por sobre los dispositivos artísticos o culturales.

Otra reconceptualización, en favor de reducir las jerarquías en torno a la producción simbólica, es la propuesta por Ticio Escobar, quien pone en pie de igualdad al arte indígena, al arte popular y al arte ilustrado, refiriéndose a éstos como diferentes momentos, y dejando en claro que la diferencia no es necesariamente constitutiva de jerarquización. Sobre todo en América Latina, donde el proyecto modernizador se ha injertado principalmente de forma económica, dejando grandes vacíos en el desarrollo social. En este contexto, el arte contemporáneo latinoamericano y el arte popular se acercan incluso más, pues comparten la exposición al sistema mercantil y las relaciones conflictivas con un aparato hegemónico esteticista. En este sentido, ambos son periféricos.

Encontramos además, a lo largo del desarrollo del arte, otras coincidencias que acercan o difuminan el binomio ilustrado/popular, como son algunas características propias de la segunda, que se han ido adoptando por el arte contemporáneo, pues dan mayor sentido y profundidad a sus exploraciones. Destacan entre estas características, las experiencias de creación colectiva, cartografías y arte relacional, que más allá de sus resultados concretos, han intentado salir de su encasillamiento y elitismo, con el objetivo de ejercer las prácticas artísticas de forma más participativa y horizontal. De la misma manera el happening, la performance, las instalaciones, apelan a la participación del espectador, invocan a la

integración del arte con la vida, y cruzan diferentes disciplinas, todas estas características presentes en el arte originario y expresadas fuertemente en el festejo religioso y el ritual.

Limitar lo artesanal, popular u originario a un proceso manual material, desconociendo los aspectos creativos y simbólicos presentes en sus objetos, es no tener en cuenta que “al fin y al cabo, gran parte de las grandes obras del arte erudito es asimismo artesanal; de atenernos al criterio del proceso material de su realización deberíamos también llamarlas artesanías”.⁶ Nuevamente, se deja entrever que la diferenciación no se encuentra encapsulada en los objetos, sino que se trata de diferenciaciones y categorías socioculturales, instauradas mediante la instalación de la academia de bellas artes como entidad reguladora y dominante, encargada de replicar y mantener los modelos de enseñanza, aprendizaje, circulación y acceso a la producción simbólica.

No atender a los cruces, no cuestionar estas categorías y solidarizar con la diferenciación absoluta entre lo que es arte y lo que no puede serlo, es una actitud segregadora que no discrimina simples objetos, sino que discrimina directamente a personas, a grupos sociales y conglomerados culturales, aportando al exterminio de lo diferente y a la homogenización simbólica llevada adelante por las grandes instituciones artísticas y culturales que empobrece, limita y regula la expresión humana.

Al aceptar la categorización, aceptamos que la producción simbólica está jerarquizada y por ende, que los individuos que la producen tienen un valor social diferente. En el caso específico de los artesanos, muchas veces este valor social disminuido por la jerarquización de la producción simbólica, se ve acompañado de un menor acceso a la educación y ascendencia originaria, confluendo clasismo y racismo. “Si tal enunciado no conllevara juicios discriminatorios, no habría problema alguno en aceptar lo que constituiría simplemente una denominación distinta para una práctica específica. Pero cuando el título de arte aparece como un privilegio auto concedido por la cultura dominante y se convierte en un obstáculo para el derecho al reconocimiento de las otras particularidades culturales,

⁶ Escobar, Ticio. “El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular”. Ediciones Metales

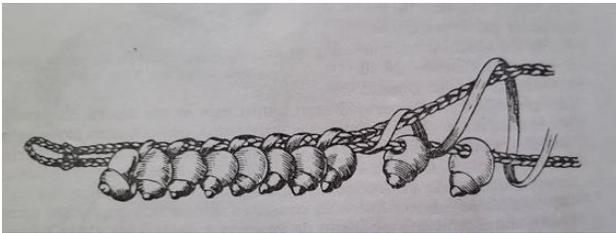
entonces, tanto por razones políticas (reivindicación de tal derecho) como por exigencias teóricas (necesidad de desmitificar historias) se justifica la discusión de los alcances reales de aquel término esquivo.”⁷

Que un hacer sea identificado únicamente por su cualidad material, significa sujetarlo al mundo de los utensilios y del trabajo, atascarlo en la esfera de la producción útil con imposibilidad de oposición, y por ende, con imposibilidad de expresión y desarrollo humano, pues “en primer lugar el arte es, y ante todo sigue siendo, un juego. Mientras que los utensilios encarnan el principio del trabajo. Determinar el sentido de Lascaux, es percibir el paso del mundo del trabajo al mundo del juego, que es al mismo tiempo el paso del Homo Faber al Homo Sapiens, o en otros términos, del bosquejo físico al ser completo.”⁸



⁷ *Ibíd.* Pág. 70

⁸ Bataille, Georges. *Lascaux o el nacimiento del arte.* Alción Editora, Córdoba 2011. Pág. 38



Lengua Pescadora. 2021

Obra presentada en marco de Ruco. I Festival de Arte Contemporáneo de Tarapacá.
Museo Regional de Iquique

Ushpuka

Collar de caracolas, de procedencia Yagán.

Pensando en los conceptos de artesanía y arte originario, construyo *Lengua pescadora*, una pieza colgante de nueve metros de largo, elaborada a partir de la unión de conchas de caracol negro. Acompaña a esta pieza, un relato de las formas en que, a mediados de los años ochenta, estos moluscos eran recolectados en las playas iquiqueñas para ser utilizados en la preparación de guisos, empanadas o ceviches; Actividad de recolección y consumo que fue parte de la rutina y dieta de los habitantes de pueblos prehispánicos a lo largo de la costa del Pacífico Sur.

Referencia directa en la construcción de esta pieza es el ushpuka o collar de caracolas, elaborado y usado como ornamento por mujeres yaganes. Con esta conexión, busco poner énfasis en la sobrevivencia de ciertos rasgos identitarios que se manifiestan a lo largo de extensiones territoriales diferentes a las fronteras políticas, y que llegan hasta nuestros días por una vía diferente a la escritura, inscritos en la forma de torcer hebras o alimentarnos, en la forma de un hacer que no se rige por las normas disciplinarias de una academia.

(reapropiación)

Con *Hormiga*, me propongo el reencuentro y reapropiación de técnicas, formas, colores y sensibilidades provenientes de la cultura andina, objetivo para el cual, pongo en el centro de interés a la manualidad, la recolección y la fragilidad.

Como referente de la reapropiación de formas y colores tanto de la cultura hegemónica como de la cultura popular, reviso la obra de la artista colombiana Beatriz González, oriunda de la región de Santander y con una larga trayectoria iniciada alrededor de los años 60, ha construido su forma particular de pintar y grabar basándose en imágenes de periódicos, revistas y láminas religiosas, indicando que se deja influenciar por el gusto de su lugar de origen, Bucaramanga, en cuya plaza central la Iglesia de la Sagrada Familia se componía de numerosos mármoles falsos, bancas pintadas y una cúpula amarilla con anaranjado. Ve en esta influencia de niñez y su atracción por las láminas y recortes de revistas, un interés y un valor en el gusto que se deja expresar no en el circuito excluyente del arte, sino en el gusto que se expresa en las situaciones de la vida cotidiana. Ícono del primer período de su trabajo es la pintura titulada *Los suicidas del Sisga*, pintura de la cual realizó tres versiones y que representa la foto del periódico que anuncia el suicidio de una pareja que sufría delirios místicos. En esta pintura se ejemplifica su uso del color y la forma basados en la impresión industrial de baja calidad de los periódicos de provincia.



Beatriz González. Los Suicidas del Sisga 1965-1967
Pintura al óleo

Auras Anónimas 2009
Intervención con serigrafías sobre 8.957 nichos



Uno de sus trabajos más imponentes es *Auras anónimas* del año 2009, consistente en la intervención con serigrafías de 8.957 nichos de los llamados columbarios del Cementerio Central de Bogotá. Con esta obra Beatriz González reafirma que el interés último de su trabajo es la memoria, pero que esta memoria en su caso particular, se construye en base a los medios de comunicación, lo que hace que su proceso siempre culmine en una obra de carácter popular. Cada uno de los nichos contiene la imagen, extraída de un periódico, de hombres que cargan los cadáveres de las víctimas de la guerra a modo de cargueros, “hombres que en el siglo XIX llevaban a viajeros como Alexander von Humboldt y otros para mostrarles las maravillas de este país. Ahora los cargueros son completamente diferentes, nos muestran el drama que vivimos a diario.”⁹ Este monumento a la memoria de carácter popular fue declarado patrimonio nacional por la Comisión de Patrimonio de Colombia, evitando así el riesgo de su derrumbe a manos del municipio de Bogotá con la finalidad de modernizar el sector y convertirlo en un parque.

Beatriz González comenta en entrevista con Hans Ulrich, que el gusto en su casa era moderno, pero que ella no sentía atracción por esa sobriedad y por lo tanto, elige

⁹ Ulrich, Hans. “Conversaciones en Colombia”. La oficina del doctor, Bogotá, 2015. Pág.39

identificarse con el gusto que llama popular. Es en este gesto político de elegir la identificación con lo popular que radica la fuerza de su trabajo, el cual circula por numerosas colecciones y museos de Latinoamérica y Europa, convirtiéndola en uno de los referentes más importantes del arte contemporáneo de su país. En Colombia, la cultura popular puede asimilarse con la cultura mestiza, por lo cual es mayoritaria, diversa, y se encuentra en constante resistencia frente al proyecto de cultura nacional de la clase dominante que es principalmente universalizante, impositivo y enajenante. Al utilizar las imágenes, formas y colores de la cultura popular, Beatriz González desde su especialidad en artes visuales y validada por el aparato socioeconómico específico del arte contemporáneo internacional, reivindica la presencia de la cultura popular en la escena artística desde una perspectiva diferente a la otorgada comúnmente por la cultura nacional, que “trata entonces de relegar a la cultura popular al museo, como un exotismo, y reducir el mundo subalterno a la condición de consumidor de cultura, anulando su capacidad creativa, es decir, su aptitud de pensar, querer, hacer y soñar que define la naturaleza humana.”¹⁰ En este sentido se reapropia para sí y para los demás, de una identidad, de un espacio no solo físico, sino también social, político y económico, pero además a través de su dispositivo artístico se reapropia de la condición humana que pretende ser acallada por el poder.

Con *Auras Anónimas* se reapropia nuevamente, en un acto para sí y para los demás, de un espacio físico, los columbarios del Cementerio Central de Bogotá, pero este denominado monumento popular no lleva tal designación solamente porque las imágenes ahí reproducidas hayan sido tomadas de medios comunicación masivos, sino que abarca el concepto de lo popular también, en su acepción ligada a la designación de pueblo, pues los columbarios fueron construidos como cementerios para gente pobre, justo al lado del cementerio destinado a recibir los cadáveres de la gente rica. Cargándose aún más de significado durante los disturbios del 9 de abril de 1948, conocidos como “El Bogotazo”, pues los cuerpos de muchas de las víctimas de la represión violenta a las manifestaciones desencadenadas tras el asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán, fueron llevados a estos columbarios. Restos que años después y por orden del gobierno, debieron ser

¹⁰ Rueda Enciso, José Eduardo. “Los imaginarios y la cultura popular”. Editorial Presencia, Bogotá, 1993. Pág17

retirados por sus familias a motivo de la construcción de una cancha de fútbol y un patinódromo, proyecto frustrado por la denominación de patrimonio nacional de la obra de Beatriz González.

A través de este acto, la artista hace materiales las reflexiones que concluyen en que “el arte popular moviliza tareas de construcción histórica, de producción de subjetividad y de afirmación de diferencia. Este momento constituye un referente fundamental de identificación colectiva y, por lo tanto, un factor de cohesión social y contestación política”¹¹, que en *Auras Anónimas* se concretiza en la reapropiación del derecho a la memoria histórica de los pueblos.

En algunos de mis trabajos anteriores, me he planteado las técnicas textiles como una reapropiación, comenzando así a elaborar bordados en punto cruz o tejidos a crochet y palillo, con la intención de desarrollar un trabajo visual a partir de un referente distinto a la pintura, escultura o grabado, un referente cotidiano, común a muchas familias y generaciones sin delimitaciones geográficas. Una de estas experimentaciones es *Infinito*, una tira de tejido de 16cm de ancho por un largo indefinido, obtenido del ejercicio de tejer continuamente 100 ovillos de lana. Ésta es una pieza que me ayuda a entender el tejido más allá de su común utilidad como prenda, separada además de su determinismo como labor femenina, ligada a conceptos comunes de abrigo o protección, sino más bien en sus características temporales de lentitud y repetición.

Sin necesidad de mencionarlo, la pieza anuncia a quien la mira una pregunta por el tiempo y monotonía invertidos en su confección. Esta característica permite contraponer dos ritmos temporales distintos, el acelerado de la cotidianeidad versus la evocación de largos momentos de trabajo en tranquilidad, característicos de la labor textil, pero exaltados en la cantidad de lana amontonada sin una forma de utilidad, negada al uso práctico.

En *Infinito*, el ejercicio de tejer remite al momento de su elaboración por medio de la estrategia de la acumulación, remite al cambio de su objetivo tradicional por medio de su

¹¹ Escobar, Ticio. “El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular”. Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008. Pág. 14-15

forma abstracta y como todas las piezas que me propongo elaborar bajo técnicas textiles, remite a la insistencia de introducir en el ámbito de las artes visuales, técnicas y materialidades históricamente descartadas o menospreciadas.



Infinito, 2018

100 ovillos de lana tejidos a máquina palillera

Desde los años 60`, las artes catalogadas por la institucionalidad como menores o decorativas, comienzan a entrar con fuerza en los discursos artísticos, en la mayoría de los casos, de la mano de la instauración de los primeros centros de arte feminista como el Feminist Studio Workshop del Woman´s Building en Los Ángeles, California. El encuentro entre artistas mujeres fue dando paso a estrategias de creación y reflexión colectivas, que desde la diferencia inscrita en los cuerpos, comienzan a cuestionar y enfrentar los parámetros impuestos por la institucionalidad artística oficial, a través del desarrollo de investigaciones situadas en sensibilidades diversas, no reconocidas o invisibilizadas por el circuito patriarcal. Es así como el cuerpo femenino, ícono del arte tradicional, comienza a pensarse y manifestarse desde otra perspectiva, como sujeto de enunciación y no de contemplación, al servicio de la mirada y los intereses masculinos, y a entrar en contacto con otras problemáticas sociales como la raza y la clase.

Las figuras de lo doméstico, la imagen de la maternidad, la sexualidad femenina y los espacios públicos-privados permitidos a su desenvolvimiento, son impulsados a nuevas posibilidades artísticas desde una mirada aguda, logrando con el desarrollo de la teoría y crítica feminista, cuestionar la objetividad del conocimiento y evidenciar la naturalización de prácticas, que desde la institucionalidad, actúan directamente sobre el cuerpo de los grupos sociales, dejando en claro que los asuntos personales, son también asuntos políticos.

En mi caso personal, la referencia a las técnicas textiles proviene de un círculo biográfico, veo en ellas un interés visual y creativo, que da forma a un imaginario compartido por las mujeres que componen mi familia. En este contexto, me interesa conocer y usar estas técnicas, pero no solo con el objetivo de su reproducción, masificación o rescate técnico, sino más bien, con el objetivo de mirar críticamente la historia familiar, para lo cual se hace necesario un desplazamiento, que se hace visible en ciertos puntos clave, como la inutilidad del tejer en *Infinito*, o el esfuerzo por obtener mi propia cara en la posición de un payaso, en *Autorretrato en sociedad de empresa post industrial*.

**Autorretrato en sociedad de
empresa post industrial, 2018**
Bordado en punto cruz.



Dando continuidad a este tipo de exploraciones, y con el objetivo de profundizar en las temáticas ejemplificadas por las obras mencionadas recientemente, nace la inquietud de llevar esta reapropiación técnica un paso más allá, desde la identificación con formatos y problemáticas del entorno familiar, a la identificación con un territorio y un conflicto más amplio, que concentro en la exploración de la estética andina, pues ésta me permite poner en tensión los límites entre el arte oficial y el arte popular desde una perspectiva diferente,

escarbando en la instauración de un régimen colonial patriarcal, que abarca los espacios cotidianos y biográficos tratados con anterioridad.

Plásticamente, sigo poniendo en el centro la manualidad, y a través de ésta, la reapropiación de modos de hacer arcaicos, visibles en el tipo de puntada, en las formas de unión, y en la construcción basada en tramas de estructura, representación y terminación delimitadas en franjas.



Hormiga. Maqueta de distribución de franjas.

Estos modos de hacer, sobre todo los ligados a la labor textil, tienen una repercusión en el entendimiento que tenemos de los pueblos andinos como sociedad-cultura. En el libro *Textos textiles en la tradición cultural andina*, José Sánchez Parga expone la necesidad de comprender el textil andino como soporte en el que una sociedad se inscribe tanto artística como culturalmente, planteando la lectura de éstos como una escritura que trasciende los textos, perspectiva que cuestiona la subordinación del origen de la historia a la aparición de la escritura.

Plantea que “las sociedades arcaicas son sociedades sin escritura solo en cuanto la escritura hace referencia a un texto separado, a un mensaje o ley decretados desde un poder asimismo separado pero dentro de ellas, en ellas la ley de la escritura no es todavía la escritura de la ley (...) la escritura en las sociedades arcaicas tiene un doble significado: en primer lugar, el poder y la ley inherentes a toda escritura no son autónomos e independientes de la sociedad, ni actúan sobre/contra ella, sino que están incor-porados a ella; en segundo lugar, la escritura iguala a todos los miembros del grupo, ya que todos son portadores del mismo mensaje, imborrable e inolvidable: tú no eres ni más ni menos que los demás; tú no te perteneces sino que perteneces al grupo.”¹² De este modo, en el textil andino podríamos reconocer no estrictamente un mensaje, pero sí una información sobre la estructura y organización de las sociedades, sujeta a la libre y diversa creación de cada artesano y paralelamente a un imaginario colectivo.

La principal característica estética de los textiles andinos, es la distribución simétrica de sus colores y formas, en torno a un eje central real o imaginario, que divide la pieza en dos mitades iguales, disposición espacial que se encuentra también presente en el ordenamiento de las tareas agrícolas; que “en su diseño y composición constituye un acabado, en el que cada uno de sus elementos tiene un contrapunto, se espeja en otro similar a él, con el que guarda una relación de continuidad y prolongación, al mismo tiempo que dentro del conjunto desempeña una función articuladora tanto respecto de los otros elementos

¹² Sánchez Parga, José. “*Textos Textiles en la Tradición Cultural Andina*”. IADAP, Ecuador 1995. Pág. 8-9

figurativos como de la unidad global.”¹³

La referencia al textil andino y la reapropiación de características estéticas, me llevan a tratar impostergablemente la reapropiación de algunas características éticas, pues es en base a la filosofía y cosmovisión andina que se construye su estética, y viceversa. Para ahondar en esto, tomo algunas ideas planteadas por Georges Didi- Huberman en su libro *La Supervivencia de las Luciérnagas*, en el que analiza en profundidad el texto titulado *El vacío de poder en Italia*, más conocido como *El artículo de las luciérnagas* (1975) de Pier Paolo Pasolini, definiéndolo como una conjunción estética, lírica, discursiva, biográfica y política, en la cual el cineasta plasma su desesperación frente al avance del fascismo en Europa, hecho que se encarna en la homogeneización de las formas de vida, y en el marchitamiento cultural emprendido contra los lenguajes, los gestos y los cuerpos de los diferentes pueblos. En este contexto, Pasolini utiliza la metáfora de las luciérnagas para hacer referencia a una reducción de la humanidad, que ilumina débil y parpadeante en medio de los reflectores del espectáculo de la cotidianidad. Esta desesperación es interpretada por Didi-Huberman como el “repensar de nuestro propio principio de esperanza, a través de la manera en que el Antes reencuentra al Ahora para formar un resplandor, un relampagueo, una constelación en la que se libera alguna forma para nuestro propio Futuro”.¹⁴

Esta lectura plantea una conjunción entre lo arcaico y lo contemporáneo, que Didi-Huberman ejemplifica con la realización de filmes mitológicos por parte de Pasolini, quien “sabía, poética y visualmente, lo que quiere decir supervivencia. Conocía el carácter indestructible, acá transmitido, allá invisible pero latente, en otras partes resurgente, de las imágenes en perpetuas metamorfosis.”¹⁵ Rescato esta lectura temporal de las supervivencias o resistencias culturales a través de la imagen. En primer lugar, porque se prescinde la palabra escrita para afectar o decir, pero también en relación a la inevitable aparición de la memoria, o las memorias, en su estrecha vinculación con el futuro.

¹³ Ídem Pág. 20

¹⁴ Didi-Huberman, Georges. “*Supervivencia de las luciérnagas*”. Abada Editores, Madrid 2012Pág.46

¹⁵ Ídem Pág.48

Estas ideas sobre la conjunción, o perpetuas metamorfosis que vinculan lo arcaico y lo contemporáneo, tienen una contraparte potente en el contexto de las sociedades latinoamericanas, en las cuales “lo arcaico se yuxtapone a una modernidad trucha e imitativa”¹⁶ implantada a través del discurso progresista, y teniendo en consideración que “la historia precolonial profunda solo podemos descubrirla a través de sus huellas materiales en la producción y el espacio, sus conexiones con los ciclos solares y lunares, su plasmación cotidiana en actos creativos, actos de deseo y de imaginación, enraizados en el paisaje, en los cuerpos y en la memoria viva de la gente.”¹⁷.

En este sentido, es que comprendo el planteamiento de *Hormiga* como un pequeño reaparecer, un destello de la resistencia y sensibilidad originaria que logra hacerse presente mediante características estéticas sutiles, como la forma de distribución del color o la utilización de un tipo específico de puntada. Un reaparecer andino que en su fragilidad y fugacidad, conlleva la posibilidad de proyectar formas de vivir y convivir diferentes a las impuestas por el aparato económico dominante.

Siguiendo entonces esta referencia andina en cuanto cosmovisión, es que *Hormiga* se va construyendo en base a la confección de cinco paños distintos de 140x100 cm cada uno, que a la vez, forman una gran unidad de 500x140cm. Cada uno de estos paños, se estructura simétricamente en base a un centro vertical, formando una equidad entre izquierda y derecha, pero también se configura la totalidad al dividir de forma horizontal, generando una correspondencia entre el arriba y el abajo. Con esto se despliega la concepción cuadrupartita del espacio andino, y se destaca la conformación de un espacio intermedio conocido como Taypi, el espacio tiempo del caminar-hacer, en el cual pueden convivir los opuestos sin ser estrictamente lo uno ni lo otro, sino ambos a la vez.

La decisión de unir estos cinco paños por sus bordes superiores e inferiores, dando como resultado una totalidad de 500x140cm, se justifica en cuanto se vuelve necesaria la existencia de un punto de escape, que saque a la pieza de su posible entendimiento como la

¹⁶ Rivera Cusicanqui, Silvia. “*Un mundo Ch`ixi es posible*”. Tinta limón, Buenos Aires, 2018. Pág. 39

¹⁷ Ídem. Pág. 77

simulación de un paño. El cambio de escala opera entonces como articulación entre la referencia directa, dada en el textil andino, y la relectura de esta bajo la mirada del arte contemporáneo. Además, esta escala permite que la pieza pueda ser colgada llegando a posarse en el piso, lo que expone de mejor forma su contextura delgada y flexible, susceptible a curvaturas, pliegues y dobleces.

En una línea de investigación similar, y con convicción en el papel articulador de las memorias, realizo el año 2018 durante un periodo de residencia artística en Colombia, el proyecto titulado *Bitácora de Leyva*, tres entrevistas semi estructuradas a tejedoras de la zona de Villa de Leyva y Gachantivá, en base a las cuales articulo la confección de una ruana, tejida a partir de malezas recolectadas a lo largo de las veredas que conectan estas localidades.



Bitácora de Leyva. 2018
Ruana de pasto tejida a crochet
Proyecto realizado durante residencia
artística NARA
Villa de Leyva, Colombia.

Encuentro en estos relatos, un diálogo abierto a la intención de entender las técnicas textiles como sostenedoras de formas de vida diferentes, conectadas estrechamente con el paisaje, con la historia, con la cultura, pero sobre todo identificadas con el respeto y la vida en comunidad, con la decisión de trabajar autónomamente, en espacios diferentes al de la explotación y el extractivismo, en sistemas de producción justos, que coexisten con la realidad de los centros urbanos.

En estos relatos se distinguen también, bajo la figura de la ruana, alusiones a la violencia colonial, bajo la elaboración y comercialización de tejidos, alusiones a la violencia doméstica, y a la necesidad de independencia económica de las tejedoras del sector. Todas estas enunciaciones advierten en cuanto a lo transversal del quehacer textil, que más allá de una técnica aislada, se presenta como parte de un conglomerado social, económico y cultural. Con estos relatos como insumo, confecciono una ruana elaborada únicamente con pastos, a modo de conciliación entre naturaleza y cultura, entre tiempo y espacio, entre hacer y desaparecer.

(recolección)

Frente a la lógica del consumo exacerbado y el desecho, me resulta interesante la estrategia de trabajar con material recolectado. En la película titulada *Les glaneurs et la glaneuse*, la directora de cine francesa Agnes Varda se involucra en la figura de los recolectores modernos, tomando como punto de inicio la representación de las espigadoras en la historia de la pintura. Los espigadores son quienes entran a los campos una vez han sido cosechados, para recolectar las espigas de trigo que han quedado sin coger y poder alimentarse de estas. A partir del cuadro *Des glaneuses* de Jean-François Millet pintado en 1857, Varda traslada al espectador al año 2000 y lo confronta a una realidad que persiste, presentando a una serie de entrevistados que viven y se alimentan de lo que otros desechan, enfrentándose muchas veces a quienes no quieren que sus desechos sean reutilizados por otros, aunque estos se traduzcan en toneladas de alimento. Esta negativa posiciona al recolector en una situación de marginalidad, receptor del desprecio e indiferencia de una clase para la cual quien compra es superior a quien no lo hace, aun cuando no exista la necesidad de hacerlo.

Esta característica de lo encontrado, da además sentido a la elección de materialidades en un contexto comercial que se jacta de poder ofrecer de todo al consumidor. En el documental chileno *Chicago Boys* de Carola Fuentes y Rafael Valdeavellano (2015), uno de los personajes entrevistados marca una diferencia entre el Chile de la Unidad Popular, en donde una pregunta común era ¿Dónde encontraste cigarrillos? Y el Chile actual, en el que nadie preguntaría donde se encuentra nada, porque todo está disponible a la vuelta de la esquina, caracterizando así al sujeto alienado como el que no necesita buscar y por ende, el que no está en disposición de descubrir, pues no es sujeto de decisión y diversidad sino de consumo estandarizado.

En el polo opuesto, la recolección, el encuentro y transformación de materialidades me obliga a inventar constantemente, a descubrir la forma de poder tejer el pasto, la manera en que sea posible coser las hojas, y a la vez, me permite el desarrollo de estas ideas en un plano ajeno al del consumo, que en el ámbito artístico suele estar ligado a fetiches de calidad o exotismo de materiales plásticos especializados. Otro aspecto de trabajar con

materialidades encontradas, conduce a reforzar el ejercicio del autor como entidad no omnipresente a lo largo de todo el proceso de producción. No existe certeza de la concordancia entre una idea inicial y el resultado final, pues este depende de lo encontrado y de las formas o procesos que este encuentro permita.

En esta línea, el año 2014 desarrollo el proyecto titulado *Tejedora de Malezas*, un manto de pasto tejido a crochet mediante la unión de módulos circulares. Llevado a cabo en la caleta de Coliumo, comuna de Tomé, el proyecto consistió en numerosos recorridos de recolección, hilado y tejido de largas tiras de malezas, encontradas en el borde de la carretera o en predios no habitados. Esta idea nace de la inquietud de desarrollar una propuesta de tejido en relación con el paisaje, que pudiera variar el gesto y el ejercicio que había significado hasta ese momento para mi trabajo, el bordar o tejer siempre en un espacio de taller.



Tejedora de Malezas 2014.

Registro proceso de recolección, tejido y estado de degradación a seis años de su construcción.

Residencia artística Contexto y Territorio.
Casapoli, Coliumo, Región del Bío Bío

Con este proyecto comienzo a desarrollar una línea de trabajo basada en el uso de material orgánico, y comienzo a indagar en torno a la acción de recolectar pasto, al acto de dividir cada hoja en dos hebras eliminando la nervadura, para luego anudarlas una a una desde sus extremos logrando formar un hilo. Surge mi interés por la inminente desaparición del resultado alcanzado, por la fragilidad del material y su incontrolable cambio de estado, característica que obliga a modificar los tiempos de trabajo predispuestos para someterse a

un nuevo orden temporal, dictado por el material, que habiendo sido recién cortado está muy fresco para ser tejido, pero pasado más de día y medio desde su recolección, se vuelve muy seco para este mismo fin.

A la vez, la posibilidad de obtener una materia prima del entorno y trabajarla procesualmente hasta convertirla en mi propuesta de trabajo visual, se me presenta como un espacio de autonomía, de independencia frente a la acción de consumir por medio de la compra. En este sentido, como resistencia al sistema actual de consumo exacerbado y desecho. Que el material además sea orgánico y pueda desaparecer naturalmente, sin generar a largo plazo ningún tipo de basura, además de conciencia ecológica, me remite al desapego, al asumir la volatilidad de nuestra presencia humana con la muerte como única certeza y el sinsentido de la acumulación material. Estas premisas me instan a investigar sobre el pensamiento sagrado, la lógica del sacrificio, del potlatch, del tiempo circular y dinámico en el que cobra cuerpo nuevamente el referente andino, como hilván subterráneo entre un ejercicio y otro.

Comienzo a pensar en estos tejidos orgánicos como espacios de encuentro entre distintos tiempos, historias, materialidades, paisajes, territorios, como la posibilidad de destinar largos periodos de trabajo al ejercicio de una actividad no productiva. Pero no se trata solo de disponer elementos naturales, es para mí importante el proceso de transformación de esta materia, jugar el juego de la producción, sistematizar, organizar, cortar, ordenar, trabajar ardua y minuciosamente, disponiendo estos elementos a su descomposición.

En torno a estos temas, reconozco como referente la obra de Cecilia Vicuña, “sus tejidos y ensambles parecen activar la memoria de civilizaciones antiguas (...) evocan asentamientos indígenas, wak’as andinas y restos de pueblos nativos originarios que revelan aspectos de ontologías indígenas y otras concepciones de lo sagrado que desafían las nociones occidentales de tiempo.”¹⁸ Esta descripción se basa mayoritariamente en los *Precarios* y *Quipus* elaborados por Vicuña desde 1966 a la actualidad. Estas obras no cumplen la

¹⁸ López, Miguel A. “Cecilia Vicuña: una retrospectiva para los ojos que no ven.” En Cecilia Vicuña. Veróir el fracaso iluminado. Muac, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México 2020. Pág. 12

función de colonizar o poseer sino de comprender el acto creativo como cíclico, manifestado en el retorno constante a ideas que no existen como objetos finales sino como ensayos, múltiples versiones pasajeras. *Los Precarios* son además contruidos con materiales encontrados a manera de “subrayar la posibilidad de desenterrar los significados y las fuerzas de aquellos elementos marcados como descartables por las lógicas aceleradas del consumo y lo lucrativo.”¹⁹

Cecilia Vicuña. Precarios, 1966 a la fecha.
Numerosas composiciones efímeras en
pequeño formato, realizadas con elementos
recolectados



Otra referencia en ámbitos similares es el trabajo del artista Boliviano Andrés Bedoya. En *Ultra Madre*, presenta interrogantes relacionados con la permanencia y la temporalidad, lo sólido y lo mutable, para lo cual 57 mujeres permanecen durante una hora acostadas, con sus cabellos extendidos formando un gran tapiz color azabache en el portal del Museo Nacional de Arte de La Paz, exhibiendo un contraste entre materialidades y tiempos, cruza la blandura y organicidad de los cabellos largos característicos de la chola, con la estructura rígida y europeizante del museo, uniendo las condiciones necesarias para hacer visible la violencia de la colonización.

Bedoya visita la ciudad de Santiago el año 2014 con su obra *Mantos*, objetos de luto por medio de los cuales entrelaza su historia familiar con la cultura indígena y el arte contemporáneo. En las culturas andinas muchas veces los mantos son realizados a modo de ofrenda, es el caso de los mantos mortuorios de Bedoya, que fabrica de pelo y cáscaras de

¹⁹ Ídem

naranja entre otros elementos, para traer a la ciudad en la cual murió su madre. En entrevista el año 2016, sobre la fabricación de sus mantos le preguntan ¿Te convierte eso en un artesano? A lo que responde “Sí, definitivamente. Lo que pasa es que he pensado mucho en qué es el arte en Bolivia, cuál es la historia del arte en Bolivia. Y la conclusión a la que he llegado es que no te puedes limitar a la producción de arte. Tienes que verlo más ampliamente y pensar en la historia de la creación en Bolivia. Entonces tienes que ir a la orfebrería, tienes que ir a lo precolombino, tienes que ir a lo preincaico, a Tiahuanaco incluso. Todo eso te obliga a pasar por el tejido, la artesanía y, eventualmente, por la pintura...”²⁰



Andrés Bedoya
Manto, 2014

Ultra Madre. Performance
Museo Nacional de Arte de La Paz, 2009.

La elaboración de piezas textiles en el contexto andino está estrechamente relacionada a la concepción del valor en estas sociedades. Los textiles son ampliamente valorados como piezas de alta exigencia técnica, minuciosidad y utilidad ritual, pero esta valoración nunca derivó en un valor de cambio. A su vez, la pareja de mayor posición social está conformada

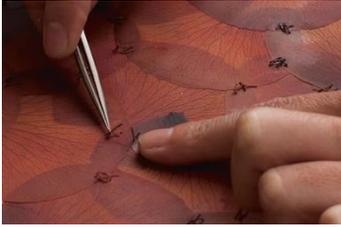
²⁰ ANDRÉS BEDOYA: “NO TENGO NINGÚN INTERÉS EN LA PUREZA DE NADA”. 2016.
En: <https://artishockrevista.com/2016/05/27/andres-bedoya-no-ningun-interes-la-pureza-nada/>

por la tejedora y el guerrero, plasmándose en éstas visiones metafóricas sobre la reciprocidad, como al entretejer con los cabellos del guerrero vencido, figuras animales y vegetales, con el fin de ofrendar a la fertilidad que brinda alimento y reproducción a llamas y alpacas, de las cuales luego se obtiene el vellón.

La problemática del valor se exaspera con el desplazamiento del textil hacia su elaboración con materialidades orgánicas. Cada trabajo que he realizado hasta ahora a partir de la recolección, se ha centrado en la recolección específica de material vegetal. Esto porque, en primer lugar, la intención de esta recolección no es la reutilización, o el reintegro del desecho mediante la prolongación de su vida útil, tampoco la maleza o las hojas de los árboles son esencialmente desechos, a pesar de que en la mayoría de las ocasiones se les da este tratamiento. Las hojas son barridas o rastrilladas, y la maleza cortada porque más allá de su condición de desecho, resultan inútiles a la producción o saneamiento de los espacios habitados.

Por otro lado, estas materialidades quedan marginadas de la concepción de objeto, en cuanto aparato producido por personas. Se oponen a su clasificación como recurso natural, debido a sus cualidades blandas y perecibles, contrarias a los minerales, la fortaleza económica actual de nuestra zona, cuyo valor reside precisamente en su dureza y durabilidad. Se trata de materialidades que se identifican con lo efímero, con la fragilidad, con lo blando, cambiante, con la biodiversidad, con la observación e investigación respetuosa de la naturaleza, la cultura del valor en la hoja de coca enfrentada a la mina de oro. Son materiales que se afectan con las condiciones atmosféricas, que reaccionan de forma impredecible y que se cargan de una poética de lo vivo que insta a pensar en nuestra propia condición humana.

Algunos de los mantos mortuorios de Andrés Bedoya están hechos con pequeños trozos de metal, pero otros también están hechos con material orgánico, como pelo de mujeres o cáscaras de naranjas. El manto titulado *A Flor de Piel* de Doris Salcedo combina a la perfección la poética de la fragilidad presente en los pétalos de rosa, con la marca de la violencia que acaba con la vida de sus compatriotas, expresada en la sutura. Pétalos que con el tiempo adoptan el color de la sangre seca, que se pliegan y marchitan como la piel humana.



Doris Salcedo. A flor de piel, 2012
Pétalos de rosa y suturas
White Cube Gallery, Londres

Andrés Bedoya. Mantos, 2014
Pelo tejido
Cáscaras de naranjas



(inapropiado)

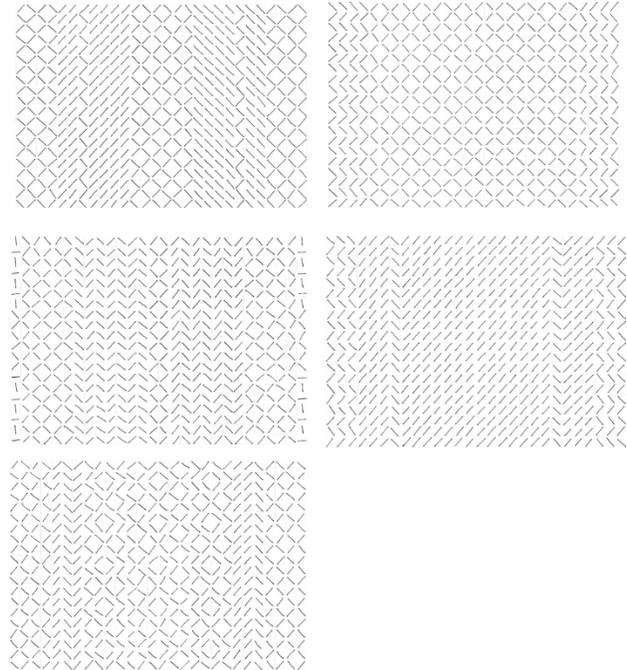
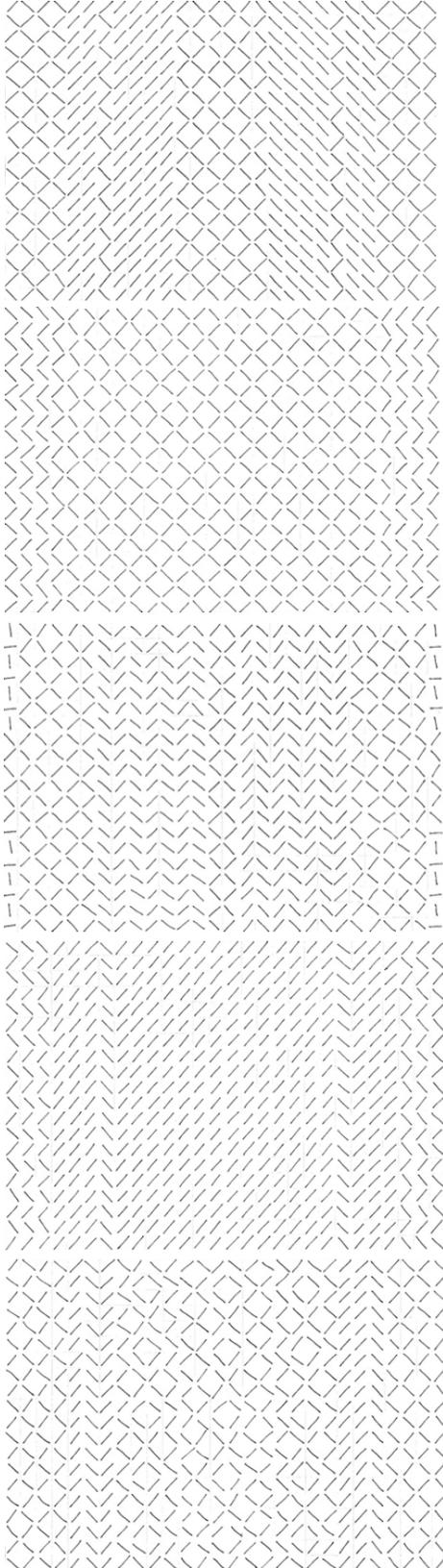
En oposición a la idea de hibridación desarrollada por García-Canclini, Silvia Rivera Cusicanqui acuña el concepto de “ch’ixi, que literalmente se refiere al gris jaspeado, formado a partir de infinidad de puntos negros y blancos que se unifican para la percepción, pero permanecen puros, separados. Es un modo de pensar, de hablar y de percibir que se sustenta en lo múltiple y lo contradictorio, no como un estado transitorio que hay que superar, sino como una fuerza explosiva y contenciosa, que potencia nuestra capacidad de pensamiento y acción. Se opone así a las ideas de sincretismo, hibridez, y a la dialéctica de la síntesis, que siempre andan en busca de lo uno, la superación de las contradicciones a través de un tercer elemento, armonioso y completo en sí mismo.”²¹

En este sentido, entiendo a *Hormiga* como una pieza que se mueve en un territorio contaminado, algo perdida e inapropiada en los lindes del arte y la manualidad, lo contemporáneo y lo arcaico, lo laborioso y su desaprovechamiento concreto en la fragilidad de las hojas. Estas quizás sean sus contradicciones más evidentes, en las que choca el tiempo invertido durante el proceso de recolección, limpieza, corte, marcado y costura, versus la fragilidad del resultado, cuya principal finalidad es el deterioro. Esta contradicción derivada de la elección del material, refuerza algunas ideas relacionadas a la estrategia de la recolección, al ser una pieza que se margina de las ideas potenciadas en torno al resguardo y conservación de obras de arte por parte de la institucionalidad artística, pero además, abre nuevas problemáticas temporales y sensoriales, desde el largo proceso de construcción hasta el desgaste de las hojas, pasando por su cambio de estado camino a la desintegración.

Entre estas problemáticas temporales, surge la idea de repetición, pues *Hormiga* es una construcción de 500x100cm, elaborada a partir de la repetición de una misma acción, la costura de trozos de 5 cm cada uno, acto repetido a lo largo de los 2800 trozos que la componen, cada uno de éstos unidos entre sí por 9 puntadas en cada arista. Este nivel de repetición está marcado además por una necesaria actitud de concentración, porque si bien

21 Rivera Cusicanqui, Silvia. “Sociología de la imagen”. Tinta Limón, Buenos Aires, 2015. Pág.310-311

el acto a ejecutar es uno solo, este está regido por un patrón de nervaduras que da a cada trozo de hoja una dirección particular, resaltando su participación en la configuración de la totalidad.



Hormiga. Maqueta de ubicación de nervaduras.

En torno a la idea de repetición como estrategia de construcción de una obra o un cuerpo de obra, y el entendimiento del tiempo en formas diferentes a la productividad, me fijo en algunos aspectos de la obra de Ana Mendieta, pues en su trabajo, la repetición se vuelve necesaria para la generación de un acto significativo.



Ana Mendieta. Primera silueta 1973.
México

Su serie *Siluetas*, es analizada por Jane Blocker en relación al entendimiento que la artista desarrolla del concepto de tierra. Blocker propone que Mendieta entiende la tierra en su relación con la naturaleza, como un gran útero, un ser sensible y prehistórico. Definición que confronta con la idea de nación, como histórica, masculina y colonial.

Con *Primera Silueta*, obra en la que Mendieta entra en una tumba zapoteca cubriendo su cuerpo de flores blancas, Blocker ejemplifica la noción de tiempo propuesto por la artista, describiéndolo como galáctico. Frente a la aparición del binomio naturaleza/cultura, expresado en un cuerpo desnudo posado en una tumba de 2000 años de antigüedad, lee que en primera instancia, el “cuerpo de Mendieta, que representa la naturaleza como femenina, solo tiene una existencia frágil y pasajera; por el contrario, la tumba como cultura parece eterna y poderosamente inevitable”.²² Sin embargo en Mendieta, al concebir el tiempo como galáctico, la cultura no sobrepasa a la naturaleza, pues esta última solo es medida en virtud del cosmos. “Cuentan un relato de historia y tiempo, uno que no empieza con Mendieta ni con la cultura zapoteca, sino con la formación de la tierra(...)la naturaleza no es más débil que la cultura, sencillamente es más paciente”.²³

²² Cordero Reiman, Karen- Sáenz, Inda (compiladoras). “Crítica feminista en la teoría e historia del arte”. Universidad Iberoamericana. México, 2007, Pág. 390.

²³ Ídem

Por otra parte, la tierra como objeto del saqueo y dominio colonial, es siempre tema de recursos nacionales, políticos y patriarcales, áreas a las cuales Mendieta no es ajena, como latina, alejada de su tierra natal por la Operación Peter Pan y llevada a circular por diferentes aparatos de beneficencia de Estados Unidos, habita lo signado como inapropiado por la sociedad, ante lo cual toma potencia la voluntad de seguir siendo otro.

En cuanto al textil, *Hormiga* es un paño inapropiado, se presenta más claramente como un desplazamiento, que toma prestado el título textil para referirse a la utilización de su lógica estética, pero en ningún momento se construye en base a la torcedura o entrelazamiento de hebras, ni tampoco se trata del uso del hilo a modo de bordado. Busca enmarcarse más bien en la idea de una reflexión textil, que hace alusión al desarrollo de esta práctica como referente cultural inmaterial, no como referente objetivado. Es más, el hilo o lana como unidad fundamental del textil, es reemplazado por las hojas, siendo estas la materia, color y unidad de sentido del trabajo.

Esta unidad de sentido profundiza en el cruce con la artesanía, en cuanto destreza manual de cortar y coser las hojas en permanente amenaza de daño, quiebre o desintegración temprana, y en la relación temporal, al tratarse de hojas que caen de los árboles marcando un paso del tiempo dado por la naturaleza, diferente al socialmente acordado en vías de la productividad humana. Un tiempo que además se hace presente a lo largo del proceso de trabajo, ofreciendo su materia prima solo en una época del año, lo que exige la adecuación del resultado a lo que fue posible recolectar antes del cambio de estación. Estas limitaciones quizás son poco apropiadas al trabajo artístico en su faceta más tradicional, pero son justamente la esencia de *Hormiga*, cuya mirada al pasado se fija en lo no instantáneo, en lo no abundante, en lo preciso para no perderse en la sobre explotación de imagen y recursos tan propios de la contemporaneidad. Busca perderse más bien en lo difuso, en lo indefinido como oposición a la totalización y normalización. En la indefinición del manto, tela, textil, cuadro, quilt, patchwork, en la indefinición del verde, amarillo, café, rojizo, verde claro, café oscuro, opaco, lustroso, jaspeado.

Cusicanqui plantea la contradicción como parte fundamental de las sociedades latinoamericanas, argumentando que en el territorio, esta contradicción es y ha sido vivida y habitada, y que “los esfuerzos por disciplinar nuestra diferencia y por obliterar nuestras

supuestas anomalías, tropezaron- y siguen tropezando- con una heterogeneidad proliferante, que se renueva y radicaliza a cada paso. Pareciéramos vivir en sociedades discontinuas, inconclusas y en permanente estado de ebullición.”²⁴ En este sentido, *Hormiga* plantea a través de su indefinición, una reflexión situada conscientemente en lo andino, como otro inapropiado frente a las grandes disciplinas artísticas, como lo indio frente a lo blanco.

²⁴ Rivera Cusicanqui, Silvia. “*Un mundo Ch`ixi es posible*”. Tinta limón, Buenos Aires, 2018. Pág. 22

(andino)

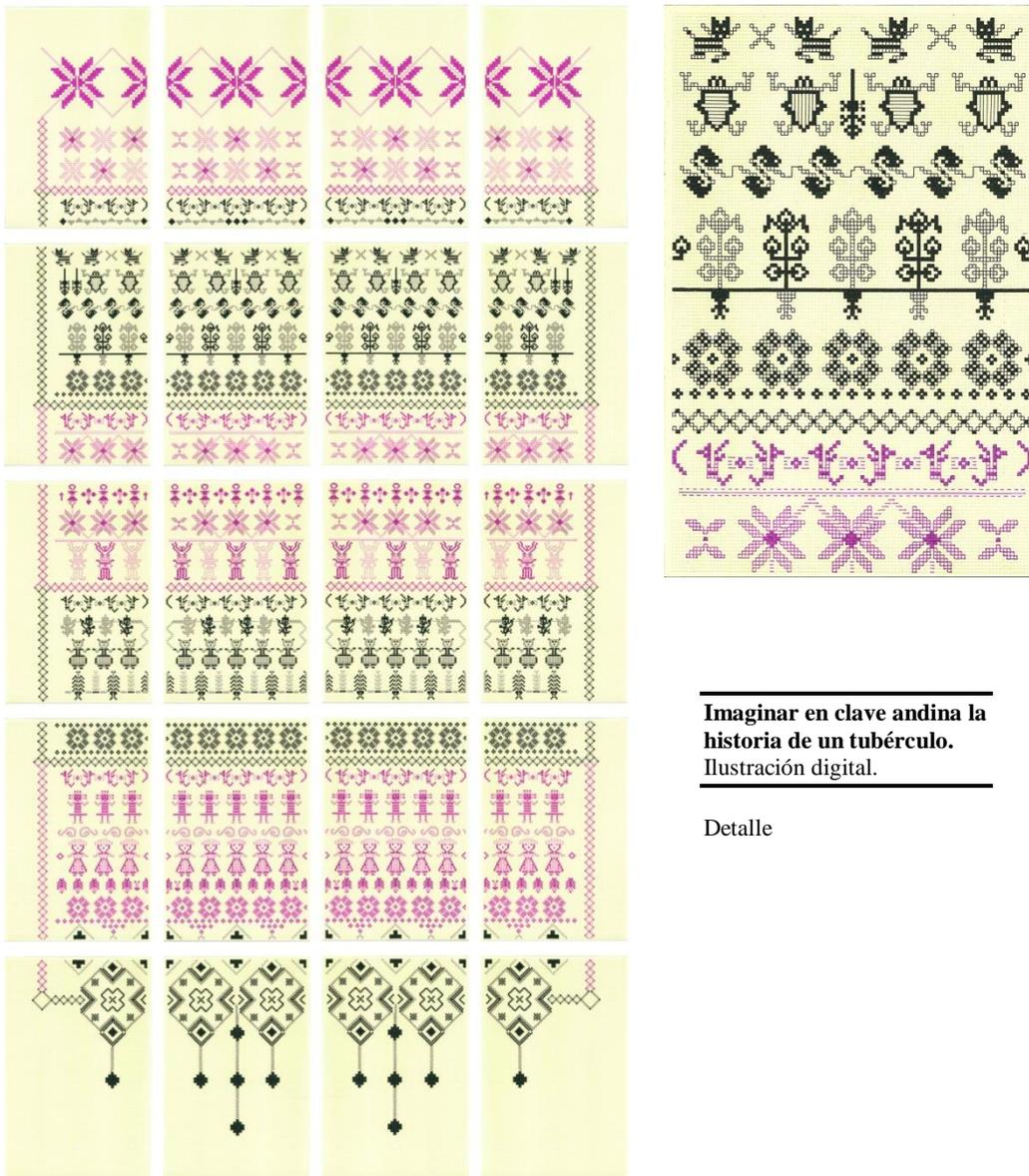
El guionista y director de cine boliviano Jorge Sanjinés, ha profundizado a lo largo de su carrera en la búsqueda de una narrativa propia, definida como boliviana y andina. Para esto fue descubriendo y aplicando en sus films una serie de experimentaciones, con el objetivo de que la forma, se correspondiera ideológica y políticamente con el contenido de sus películas, fuertemente comprometidas con el pueblo andino explotado y masacrado en beneficio de potencias extranjeras. Esto lo llevó a transformarse en el primer director de cine en producir películas en lengua aimara y quechua, producciones en las que además se distinguen los diversos aspectos formales que utilizó para reafirmar por medio de las persistencias culturales y étnicas, sus objetivos políticos.

Entre estas estrategias se encuentra el plantear a la comunidad como personaje por sobre el desarrollo de personalidades individuales, para lo cual evita el primer plano y utiliza planos abiertos, que den cuenta de la presencia de la comunidad y de la sagrada relación de ésta con el territorio que habita. Del mismo modo, para dar cuenta de la realidad de los hechos que pone en escena, entre los cuales se encuentran numerosas masacres, como es el caso de la película *El Coraje del Pueblo* o la práctica de esterilizaciones sin consentimiento a mujeres campesinas indígenas en *Sangre de Cóndor*, comienza a mezclar la ficción con lo documental, utilizando para este fin el testimonio de sobrevivientes y la aparición de éstos mismos en escena, recreando vivencias por medio del recuerdo de sus propios actos y palabras, reemplazando así tanto la interpretación, como el uso de un guion estructurado.

Otra estrategia utilizada por Sanjinés para incidir en el realismo de los hechos, es la renuncia a la narrativa en planos diversos para recurrir a la linealidad y la explicación, muchas veces con la integración de un relator y la utilización de la redundancia, o sea que se narra lo que acaba de suceder en imágenes, o lo que inmediatamente sucederá. Prescinde de las capas de lectura que hacen necesaria una interpretación del lenguaje cinematográfico construidas por medio del montaje, la fotografía y el sonido, y recurre a la iluminación y musicalización naturalista, interpretada por los mismos personajes o ilustrativa.

Utiliza también lo que llama plano secuencia integral, por medio del cual cámara en mano, se mueve dentro de la escena sin cortes, apelando a la inmersión del espectador. Todo esto en medio de la cotidianidad de las clases trabajadoras, de las tradiciones ancestrales y las lenguas de las culturas originarias.

Tomando como referencia estas estrategias técnicas desarrolladas por Jorge Sanjinés, me propongo indagar en el reencuentro de formas narrativas diferentes a las provenientes de las disciplinas artísticas impulsadas por la academia de bellas artes, y ejecuto el año 2020 una ilustración digital titulada *Imaginar en clave andina la historia de un tubérculo*.



Imaginar en clave andina la historia de un tubérculo.
Ilustración digital.

Detalle

Se trata de una serie de plantillas con dibujos esquemáticos, que nacen del recuerdo del olor a tierra y el lugar de origen, puntos de inicio a partir de los cuales toma forma un ejercicio biográfico breve, que mediante la equiparación de 6 etapas correspondientes al crecimiento de un humano, (infancia, niñez, adolescencia, juventud, adultez, ancianidad) las partes de una planta (raíz, tubérculo, brote, tallo, hoja, flor) y el proceso de cultivo de papas, (surcado, abono, tapado, riego, deshierbo, cosecha) va en busca de un primer acercamiento a la estética y cultura andina, tomando como referencia para este fin, la estructura de sus textiles, específicamente los calendarios aymaras.

El reemplazo de la lectura de izquierda a derecha por la lectura de abajo hacia arriba, así como el dibujo cuadro a cuadro y el simbolismo de las formas, son recursos utilizados para insistir en la diversificación de los modos de hacer, así como para iniciar un camino de reconocimiento personal, reencuentro y estudio de las principales características estéticas andinas.

Un ejemplo que unifica el cine de Jorge Sanjinés con la necesidad de retorno a la identidad cultural perdida, por medio además de un claro reaparecer del pasado en el presente, y cargado de visualidad, música y danza, es su película titulada *La Nación Clandestina* de 1989. En esta, el autor muestra la necesidad del retorno a la identidad cultural de Sebastián Mamani, quien ha traicionado a su comunidad formando parte del ejército boliviano, y luego estafando al grupo que, tras la muerte de su padre y primer retorno, lo nombra representante ante las autoridades de los centros urbanos. Tras haber sido exiliado de su comunidad, Sebastián Mamani decide regresar de la única manera posible, bajo la figura del Tata Danzante, personaje de data muy antigua en su cultura, que recuerda haber visto reaparecer de niño solo en una oportunidad, y que con el objetivo de reparar los daños hechos a la comunidad y liberar culpas individuales, acepta la condena de bailar hasta morir.

Emprende entonces la caminata desde La Paz hasta su pueblo natal, con la máscara del Tata Danzante sobre su espalda, de cara al pasado para lograr enfrentar el futuro. Mientras casi en paralelo, como si se tratara de un país distinto, se desata un nuevo golpe militar en

Bolivia, desastre político ante el cual Sebastián Mamani se manifiesta completamente indiferente, sintiéndose un extranjero en su propio país.

En *La Nación Clandestina*, paradójicamente la supervivencia de una identidad cultural está supeditada a la muerte. El Tata Danzante se manifiesta nuevamente, encarnado en otro hombre, de otra generación, pero con la muerte como factor común, una muerte desatada por un acto de sabotaje al pueblo. Sebastián Mamani es en su comunidad la figura de la traición, ha crecido educado por los patronos, ha cambiado su apellido, no comprende la lucha de los trabajadores que componen su grupo social y ante la confianza de estos, los ha defraudado. La alternativa que teje la trama de Sanjinés ante estos hechos, es circular y se manifiesta bajo la lógica ritual del sacrificio, punto en el cual es importante destacar que la supervivencia de esta identidad cultural pasa por una manifestación estética y artística, la danza del Tata Danzante, que cuenta con sus pasos, música, colores y vestimenta específicos.



La Nación Clandestina, 1989. Jorge Sanjinés. Frames de la película

Nuevamente, considerando el cine de Jorge Sanjinés y sus estrategias de producción como referencia central, su preocupación por la captación respetuosa de la cultura popular, así

como la utilización de formas que no traicionen el contenido de lo ejecutado, propongo con *Hormiga*, continuar profundizando en la estética y cosmovisión andina para, a través de la reordenación de elementos encontrados en mi entorno cercano actual, conseguir una reaparición de su idiosincrasia en la sutileza de sus formas y colores.

Para el cumplimiento de este objetivo, es clave el reconocimiento de la condición colonializada de las artes y de los circuitos intelectuales. Este reconocimiento, me insta a trabajar lo andino en la profundidad de su concepción de mundo, más allá de estereotipos de color y forma carnavalescos. A buscar el diálogo con lo andino en algunos rasgos mínimos de su episteme, como el papel del pasado en el presente, el reconocimiento de sujetos no humanos, el diálogo con los muertos y la reivindicación de lo efímero. Esto además, teniendo en cuenta que “no hay propiamente sujetos plenamente constituidos: ni seres ni entidades fijas, sino más bien devenires en relación de todo con todo.”²⁵

En estos devenires las épocas se cruzan, los tiempos se entrelazan, y se yuxtaponen historias y pensamientos que van abriendo el espacio del presente, como conglomerado multiforme, en el cual la indefinición o mezcla de ideas, referencias, técnicas y experimentación que dan cuerpo a *Hormiga*, encuentran también su reflejo en la concepción errónea de una condición india ancestral pura que en lo concreto no existe.

Así como las estrategias de Sanjinés para entenderse en buenos términos con la cosmovisión andina, fueron la utilización del plano abierto, la redundancia, la música natural y el plano secuencia integral, por su parte, *Hormiga* se sustenta en la utilización de material perecible y la mantención de su color original, la alusión a un imaginario colectivo prescindiendo de la figuración, la utilización de puntadas de unión y distribución de color reconocibles en textiles andinos, la diversidad y unicidad de cada hoja, así como su alusión a la problemática temporal. Estas estrategias son usadas con el objetivo de mantener un diálogo con la cosmovisión andina, encuentros en lo que Pierre Hadot en su libro *El velo de Isis. Ensayo sobre la historia de la idea de naturaleza*, llama una relación órfica con la naturaleza, una relación que aprende en la contemplación, diferenciada de la relación

²⁵ Rivera Cusicanqui, Silvia. “*Un mundo Ch`ixi es posible*”. Tinta limón, Buenos Aires, 2018. Pág. 152

prometeica que tiene la necesidad de incidir, y que se identifica estrechamente con el desarrollo de las ciencias exactas.

Estas formas de relacionarnos con nuestro entorno, son material de manifiesto en el corto documental *Pluto declaration*, del director de cine independiente Travis Wilkerson, quien en solo cuatro minutos y en irónico tono conspirativo, defiende la calidad de planeta de Plutón, derogada el año 2006 por la Unión Astronómica Internacional, estableciendo que para ser considerado un planeta, Plutón debería haber destruido a los astros de su alrededor, en lugar de convivir con estos en una relación virtuosa. Definición que el cineasta comprende como paradigma de las ciencias actuales, basadas en la competencia y el éxito obtenido a costas de la destrucción de lo otro.

Tal como indica su título, la propuesta planteada apela a la voluntad de trabajar arduamente, como hormiga, desde la minuciosidad y el referente mínimo, en la alternativa al exitismo y la competencia, reconociendo el valor del aprendizaje obtenido a lo largo del camino recorrido y no en la consistencia de un resultado materialmente perdurable. Trabajar atentamente, para la gesta de producciones visuales que no traicionen las intenciones primeras de su ejecución, en la trama compleja que configuran las imágenes en su eterno reaparecer. Y dejar abiertas las preguntas ¿Por qué tenemos que hacer de toda contradicción una disyuntiva paralizante? ¿Por qué tenemos que enfrentarla como una oposición irreductible?²⁶

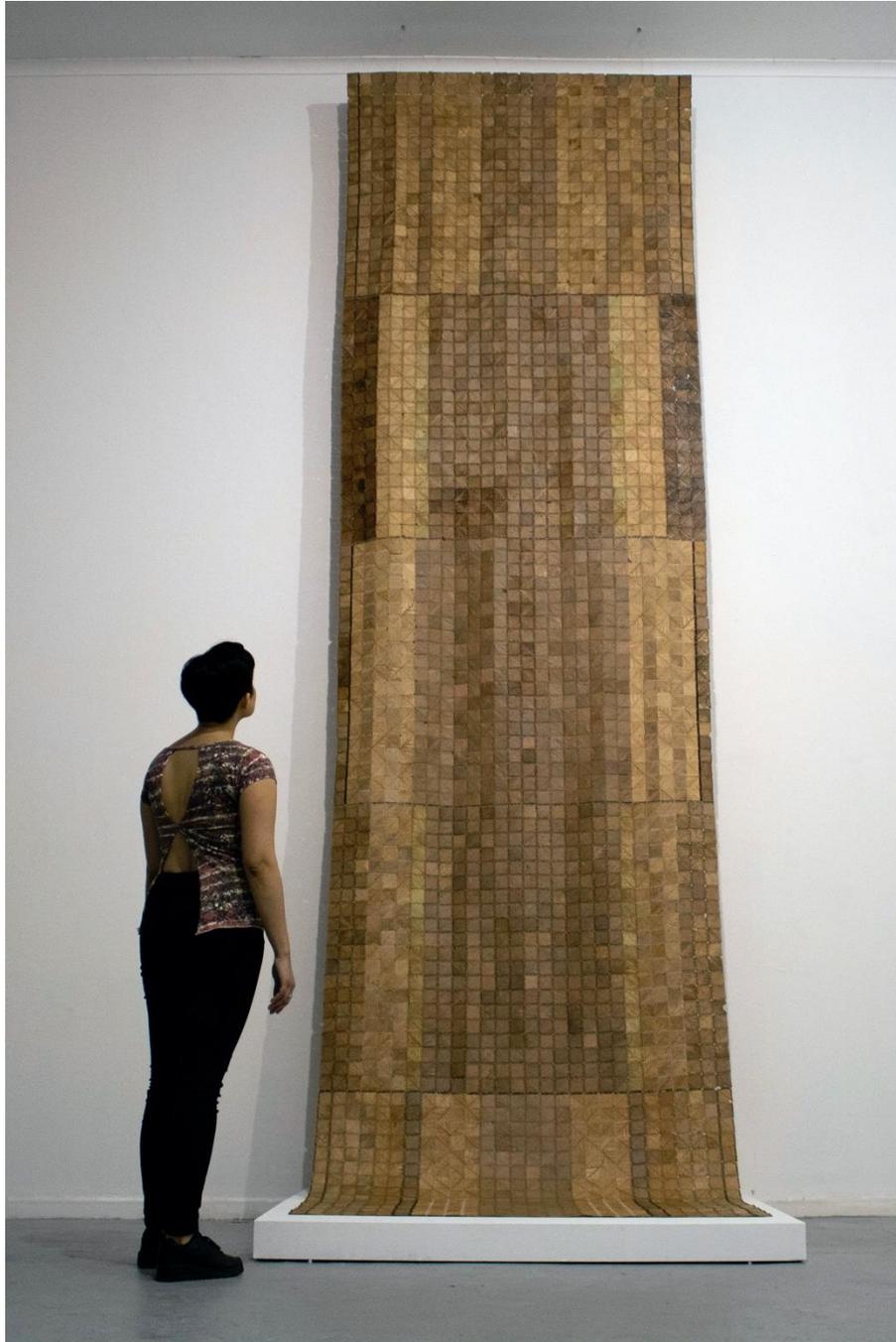
²⁶ Rivera Cusicanqui, Silvia. *“Un mundo Ch`ixi es posible”*. Tinta limón, Buenos Aires, 2018. Pág. 80

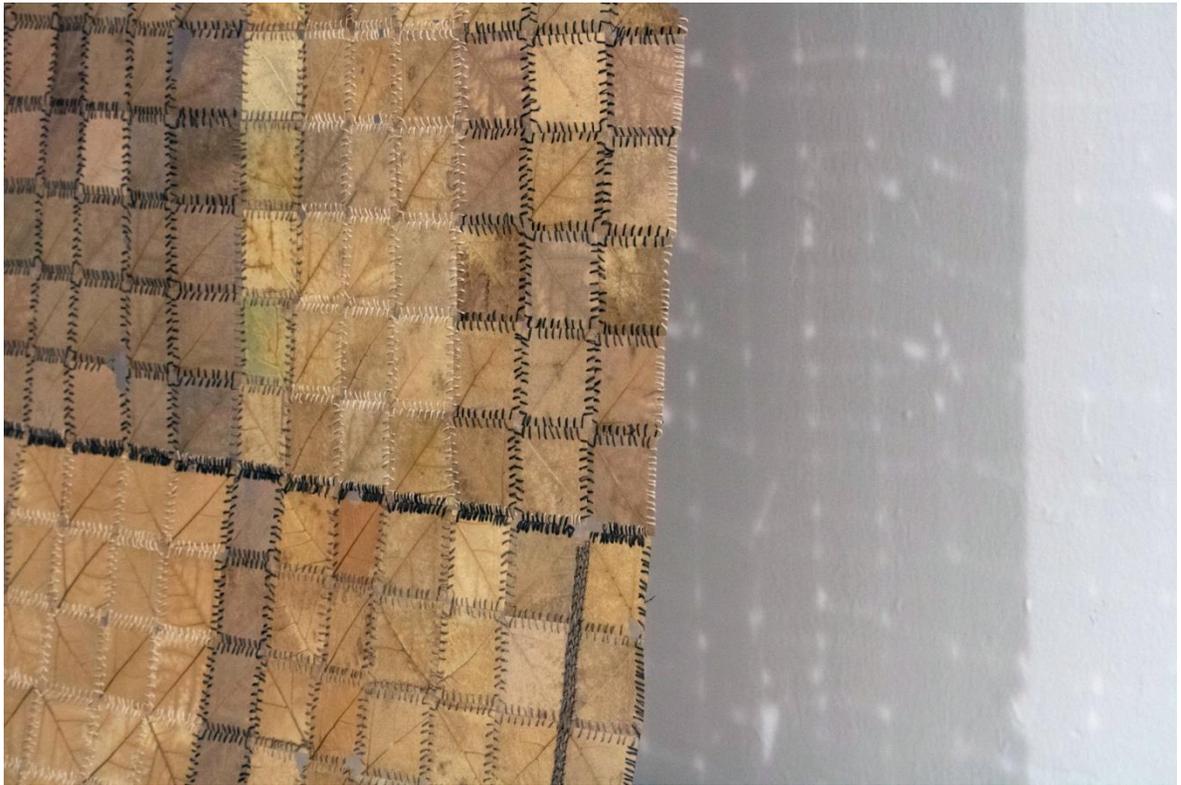
(registro fotográfico en sala)

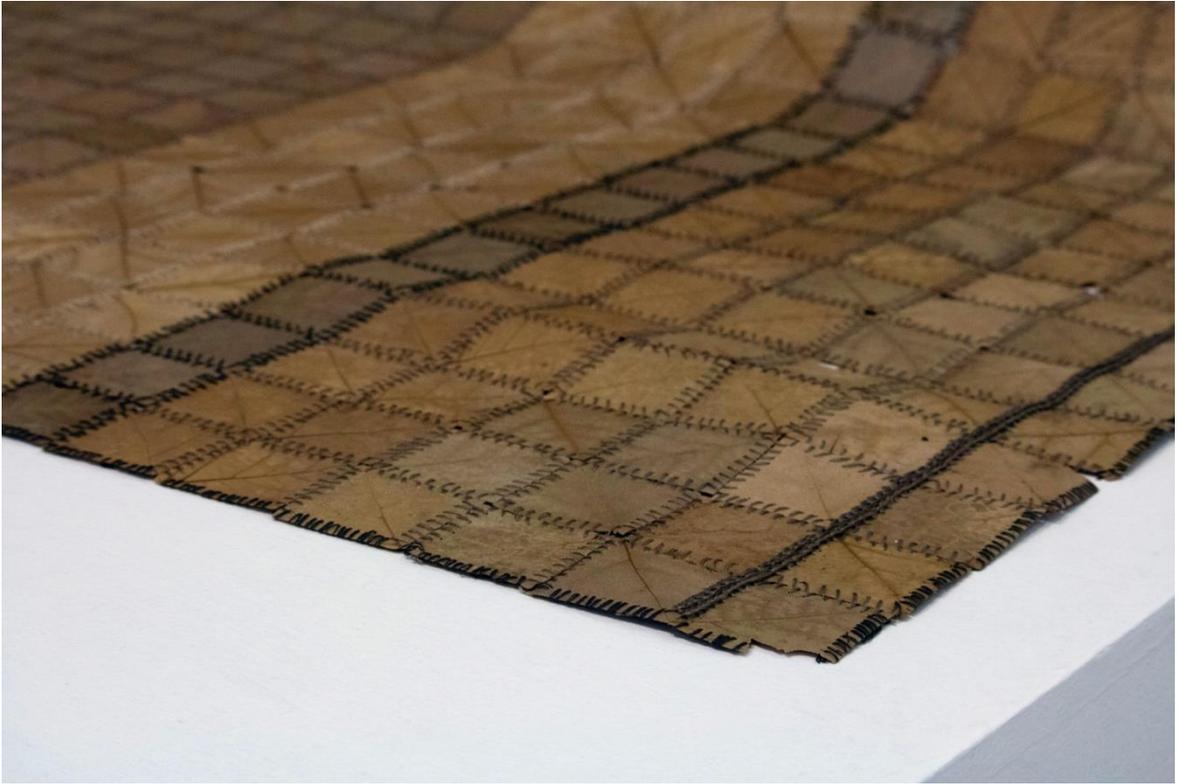


Fotografía de Sebastián Gil

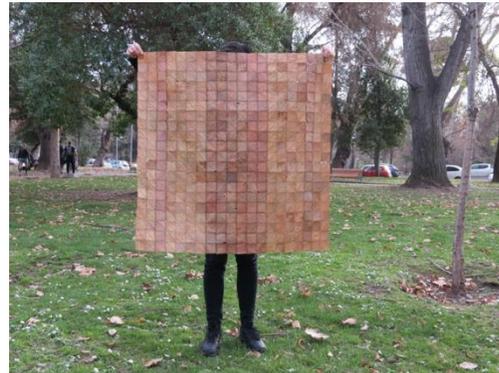








(registro fotográfico de procesos)







|

Bibliografía

- Bataille, Georges. *“Lascaux o el nacimiento del arte”*. Alción Editora, Córdoba 2011
- Cordero Reiman, Karen- Sáenz, Inda (compiladoras). *“Crítica feminista en la teoría e historia del arte”*. Universidad Iberoamericana. México, 2007
- Didi-Huberman, Georges. *“Supervivencia de las luciérnagas”*. Abada Editores, Madrid 2012
- Escobar, Ticio. *“El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular”*. Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008.
- García Canclini, Néstor. *“Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad”*. Paidós, Buenos Aires, 2013
- Hadot, Pierre. *“El velo de Isis. Ensayo sobre la historia de la idea de naturaleza”*. Alpha Decay. Barcelona, 2015
- Hoces de la Guardia, María Soledad- Brugnoli, Paulina. *“Manual de técnicas textiles andinas. Terminaciones”*. 2006
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *“Sociología de la imagen”*. Tinta Limón, Buenos Aires, 2015
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *“Un mundo Ch`ixi es posible”*. Tinta limón, Buenos Aires, 2018.
- Rueda Enciso, José Eduardo. *“Los imaginarios y la cultura popular”*. Editorial Presencia, Bogotá, 1993
- Sánchez Parga, José. *“Textos Textiles en la Tradición Cultural Andina”*. IADAP, Ecuador 1995
- Ulrich, Hans. *“Conversaciones en Colombia”*. La oficina del doctor, Bogotá, 2015.
- Catálogos, entrevistas y artículos:**
- López, Miguel A. “Cecilia Vicuña: una retrospectiva para los ojos que no ven.” En Cecilia Vicuña. *Veroir el fracaso iluminado*. Muac, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México 2020.
- ANDRÉS BEDOYA: “NO TENGO NINGÚN INTERÉS EN LA PUREZA DE NADA”. 2016
En: <https://artishockrevista.com/2016/05/27/andres-bedoya-no-ningun-interes-la-pureza-nada/>
- Pardo Vélez, Oscar Andrés. *“Aportes de Jorge Sanjinés al cine revolucionario”*
En: <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/5100/4791>