



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Artes

Evanescencias de la memoria

Memoria para optar al Título de Artista Textil

Jimena Acosta Méndez

Profesor guía: Rainer Krause

Santiago de Chile, 2023

Índice

Introducción	3
Antecedentes	4
Trabajos anteriores	13
Los relatos	13
Aproximaciones a las gráficas de la labor.	16
Conceptualización del Bordado	19
Materialidad	23
Punto Cruz	24
Proceso y obra	25
Visitas a la Cisterna	25
Fotografía y arte archivo	26
Reflexiones en torno a la fotografía	28
Evanescencias de la memoria	29
Experimentaciones	30
Registro y proceso de obra	34
Conclusiones	44
Registro de montaje	45
Bibliografía	49

Introducción

Esta memoria pretende dar cuenta del camino recorrido en cuanto a la elaboración del presente proyecto, abordado desde las reflexiones, procesos y pulsiones que guían su realización. De esta manera, se presentan inquietudes que parten desde la primigenia necesidad de encontrarse con un origen, hallado este en una tradición que ha transitado de forma transgeneracional por las mujeres de mi familia y por la sociedad en su conjunto, la que ha desvanecido su laboriosidad y ejecución con el correr de los años, las labores textiles domésticas, llegan a mi como un vestigio que transitase de forma silenciosa por las manos de mis antecesoras.

La paciente escucha de relatos y la revisión de registros fotográficos familiares, conforman las bases sobre las cuales se comprende un legado inmaterial y permite reflexionar sobre este a través del bordado. Un proceso que rescata fibras de un anhelo del pasado en un correr atemporal.

Se recogen aquellas experiencias en trabajos anteriores que han elaborado tanto en técnica como en conceptos, trazos que conducen a una depuración técnica, buscando ser afín a un entendimiento personal acerca de un legado. Una acción que halla su trascendencia en sus procesos y ejecución.

Antecedentes

Es importante para mí, recoger aspectos históricos de nuestra sociedad concernientes al ámbito textil como un elemento que permite reconstruir una identidad personal. Entender cómo ciertos elementos del desarrollo en la industria textil permean en la vida de las mujeres en distintas épocas y finalmente en las de mi familia. Asentándose en lo doméstico y volviéndose una cualidad identitaria de lo femenino. Anidándose en lo cotidiano y volviéndose parte de la vida de estas.

Iniciamos este recorrido desde los habitantes originarios, quienes practicaban el hilado y tejido con bastante anterioridad a la llegada de los conquistadores. Las mujeres eran las encargadas de la elaboración del vestido para toda la tribu, teñían y ornamentaban las telas con lo que resaltaban aspectos propios de su cultura. En la invasión quichua del siglo XV, ocurre un traspaso de cultura y arte, así como técnicas de hilados y tejido de fibras provenientes de camélidos para la confección de vestiduras. Sus utensilios eran rudimentarios, se hilaba en husos individuales y se tejía en telares improvisados, dicha práctica se mantendría como una tradición en las mujeres campesinas.

Las mujeres indígenas que fueron sometidas al régimen colonial, tendieron a especializarse en la producción artesanal de tejidos y ropa, pues el trabajo encomendado de sus mandos no les permitía a sus familias vestirse y alimentarse adecuadamente.

A finales del siglo XVII la industria textil comienza a dar sus primeros pasos. Se desarrolla una industria doméstica, la cual permitiría obrar a las mujeres desde sus hogares. Dentro de estas industrias, la que lograría mayor desarrollo en el país fue la del tejido, pues la mujer campesina mantuvo su tradición de tejedora y aún hacía uso de herramientas prehispánicas para la elaboración de diversas prendas y artículos de uso cotidiano.¹

El proceso de campesinización, entendido como un conjunto de procesos que impulsaron la homogeneización de las diversas identidades étnicas, culturales, económicas y sociales de las poblaciones rurales, bajo la categoría de “campesino”² creó condiciones favorables en las que se difundiría la artesanía textil femenina en las zonas de Valle Central y Norte Chico. A fines del siglo

¹ Véase Pabla Toledo, *La Industria textil* (Santiago: Facultad de Ciencias Jurídicas de la Universidad de Chile, 1948), páginas 31 - 54.

² Véase Natalia Caruso, *Campesinización y etnicidad en América Latina: algunas aproximaciones teóricas* (Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, 2013), página 2.

XVIII la gran mayoría de mujeres de pueblo se ocupaban de trabajos de hilado, tejido, tintorería y confección de ropa. Llegado el apogeo de la campesinización, la artesanía textil se convirtió en una actividad de relevancia entre las mujeres de pueblo.

Posterior a 1817 el mercado chileno se ve inundado por textiles importados. A pesar de lo anterior, la artesanía textil femenina seguía subsistiendo, pues hacerse de aquellas prendas era extremadamente difícil en el ámbito de la economía popular. Aún con las exportaciones, sobrevivían unas 85.084 hilanderas y tejedoras en el año 1854, lo que equivalía al 18% de la clase trabajadora en su conjunto.

Desde 1870, se percibe una disminución en el número de hilanderas, por el contrario, las “costureras” llegaban a cifras nunca antes vistas, fenómeno que ocurrió por la importación a gran escala de máquinas de coser. El impulso era fuerte: dignificadas por su aguja, las jóvenes que comenzaban este nuevo oficio trataban de llevar su modernización más allá de la simple costura. Junto con trabajar, comienzan a asistir a las escuelas primarias, técnicas o vocacionales, llegando a matricularse más mujeres que hombres en ese periodo. De esta manera, la moda, la costura y la escuela disminuyen en apariencia la importante brecha que existía entre clases sociales.

Junto con el desarrollo industrial surgen las ramas de ropa y confección, tanto en su fase mercantil de “trabajo a domicilio” como en su fase propiamente fabril. En tanto, las mujeres de bajo pueblo hallaban un trabajo asalariado regular y bases mínimas para reorganizar su vida familiar. El peonaje industrial femenino se multiplicó y se extendió, la mujer de pueblo comenzó a perder gradualmente su perfil autóctono. La proletarización traería un lento proceso de cosmopolitización social y cultural.³

Las labores textiles transitaron como un aspecto identitario de la mujer chilena a lo largo de su historia, acompañando desde sus orígenes, abrigando y dignificando su figura en la sociedad. En la actualidad, la demarcación de aquellas labores se ha acentuado, separando industria textil del vestuario, de una actividad realizada en la intimidad del hogar, la cual fuese transmitida, quizás, como una forma de subsistencia a las generaciones que les precedieran.

³ Véase Gabriel Salazar, *Labradores, Peones y Proletariados* (Santiago: Ediciones Sur, 1985), páginas 259 - 312.

En la apropiación de las labores textiles como característica de la femineidad, surgen formatos como las arpilleras, textiles bordados, las cuales se volvieron testimonio de los acontecimientos vividos en el régimen dictatorial. La expresión desde la aguja permitió a las mujeres compartir sus dolores y frustraciones colectivamente producto de la pérdida de sus hijos y maridos desaparecidos. En el desamparo que les significaba esta realidad, confeccionaban textiles para luego venderlos y generar ingresos para el sustento del hogar. A su vez, esta actividad se convirtió en un remiendo del alma y denuncia de la realidad del país.



Fig. 1. Arrestos y allanamientos. 1976. Textil bordado.

Si bien las arpilleras surgieron como respuesta intuitiva guiada por la tradición textil en nuestro territorio, tal vez por el lugar al que se nos ha relegado en la historia, es un manifiesto que se mantiene hasta el día de hoy, permitiendo abordar problemáticas y cuestionamientos de la actualidad. Reflejo de esto, lo vemos en la conformación de distintos colectivos de bordadoras y arpilleras, las que, guiadas por esta tradición folclórica, abordan problemáticas políticas contemporáneas y mantienen la esencia del acto de bordar la escena actual. Ejemplo de lo anterior

lo vemos en las Bordadoras de Isla Negra, Memorarte: Arpilleras urbanas y Colectivo Bordadoras por la Memoria de Valparaíso, por mencionar algunos.

El cómo ha permeado la tradición textil en nuestra cultura se refleja en trabajos como los de Kika Price, quien dedica su obra al rescate de la tradición de la costura, siendo esta una actividad desempeñada por mujeres, en las que se establece una comunión estrecha entre manos, ejecución y soporte. Toma como inspiración ornamentación ritual de las culturas que habitaron Los Andes durante el periodo precolombino. Trabaja en diversos soportes en desuso, que han perdido su funcionalidad original y antes de ser descartados los rescata y dignifica al punto de convertirlos en obras textiles, a través de intervenciones con la costura.



Fig. 2. Kika Price. *Poncho*, 2015. Seda deshilachada y costura a mano sobre pañal de algodón. Dimensiones variables 55 x 85 cm aprox.

Asimismo, artistas como Denis Blanchard abordan la problemática de la costura, esta vez desde lo cotidiano, en un encuentro de esta técnica con materialidades comunes como las bolsas de té, dando cuenta del paso del tiempo a través de una composición rítmica que enfrenta pasado y presente. Logrando enaltecer al objeto común y hallando la belleza desde lo cotidiano. En su obra, construye objetos y superficies cosiendo minuciosamente bolsitas de té que ha recuperado de distintos lugares.



Fig. 3 Denise Blanchard. *Manto sagrado*, 2015, collage de bolsitas de té sobre malla plástica 100 x 300 cm.

La costura y el bordado recogen aspectos de nuestra historia como sociedad y nos permite hablar y reflexionar en torno a la misma. De igual modo, se convierten en lenguaje para repensar nuestra historia a un nivel más personal. Tal es el caso de la artista holandesa Hella Van't Hoff, quien combina fotografía y bordado. Se toma de las técnicas de bordado que solía hacer su madre, es decir, utiliza

un imaginario de bordado clásico, del que se toma para realizar intervenciones en fotografías familiares, en las que cubre parcialmente una foto con el bordado, ocultando, enfatizando o negando la presencia de la foto.

En su trabajo se conjuga la técnica heredada con su quehacer como artista, permitiendo un encuentro íntimo de ella con el recuerdo de su madre. En algunas de sus obras, toma proyectos inacabados que deja su madre antes de fallecer y los hace parte de su trabajo.

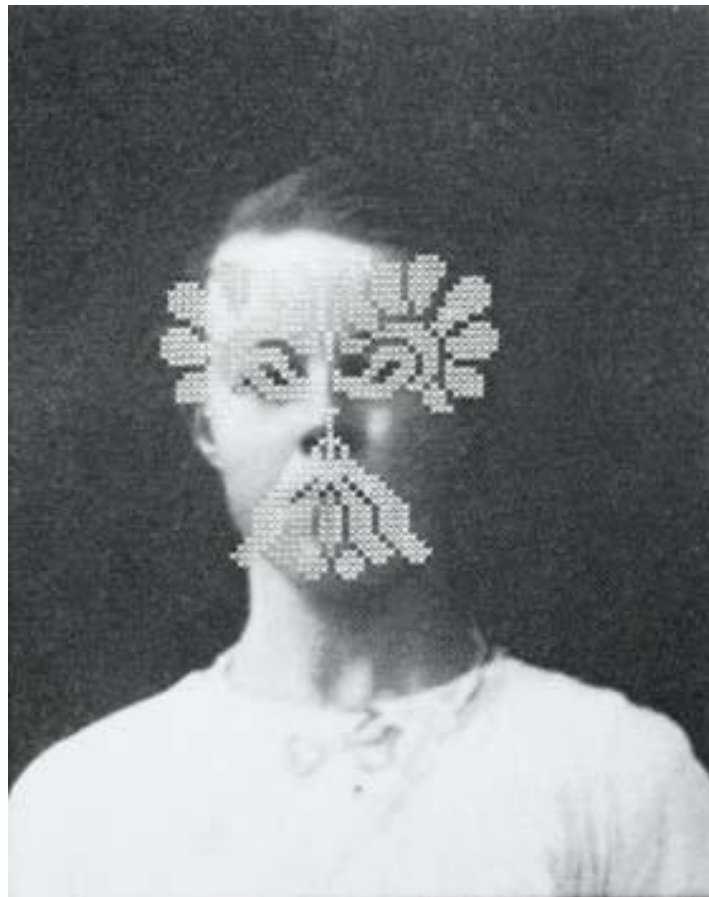


Fig. 4. Hella Van't Hoff. *Sin nombre*, 2016. Bordado tribal sobre transfer. 30 x 24 cm.

Tanto la fotografía como el bordado, son herramientas que permiten un autoconocimiento, tal es la tesis de la fotógrafa francesa Carolle Benitah, cuyo trabajo consiste en la intervención de registros fotográficos, entendidos por ella misma como fragmentos de su pasado, con bordados en seda. Utiliza la función decorativa del bordado como lenguaje para reinterpretar su propia historia, desde

su subjetividad, con la distancia del tiempo y las experiencias de vida que han cambiado su percepción de los eventos que selecciona.

Entiende el bordado como una actividad femenina. La cual, en el pasado, era visto como un modelo de virtud. Relacionando al acto de la espera a la actividad del bordado, como aquella mujer que espera el regreso de su marido. Las niñas de “buena familia” solían aprender a coser y a bordar, pues resultaban actividades esenciales para la considerada “mujer perfecta”. Sin embargo, contrapone este punto con las intervenciones que realiza.



Fig. 5. Carolle Benitah, *El disfraz*, 2009. Pigmentos de impresión, Hilo de seda. 42 x 60 cm.

En la búsqueda de reivindicar el quehacer silencioso de las mujeres de todas las épocas, Concha Romeu trabaja con telas, costuras y bordados realizados dentro del hogar, aludiendo a una actividad que en general se solía hacer en soledad. Trabaja con conceptos como zurcir y remendar para abordar temas como el paso del tiempo, memoria y olvido, vacío y huellas que dejan quienes se han ido. Materializa sus obras en cuadros, objetos, libros y en ocasiones prendas de vestir como vestidos.

Algunos de sus manifiestos son:

“Amnesia y biografía, olvido o negación de unas vidas vividas por personas que ya no están. Sus fotografías son la prueba de que han estado aquí, rastro y huella de su paso por el mundo. [...] El tiempo, suma de instantes, de momentos, se acumula sobre las imágenes y las desdibuja, las difumina, las borra igual que el hilo: puntadas como segundos, como latidos, que tapan, que alejan los rostros y a la vez resaltan, subrayan, lo que quieren ocultar; puntadas como escritura que nos cuentan en susurros lo que aconteció.”⁴



Fig. 6. Concha Romeu, *A-mnesia*, 2013, transferencia sobre tela e hilo. 24 x 19 cm.

⁴ Concha Romeu (s.f). *A-mnesia*. <<https://concharomeu.com/A-mnesia>> [Consulta: diciembre 2022]

Historia de cenizas, es una obra de la artista Nury González, en la cual reflexiona, entre otras cosas, a cerca de su historia y el duelo producto de la pérdida de una casa en la cual su abuela le habría enseñado técnicas tradicionales del bordado. *“El punto cruz, el más fácil y útil, era el que nos permitía marcar nuestras iniciales en los paños de nuestro futuro”*⁵. Parte de la obra consiste en un texto escrito con punto cruz sobre el muro, por donde pasa un hilo rojo en una sección de una frase que dice: *“No es la casa, es mi alma que arde por los cuatro costados”*.

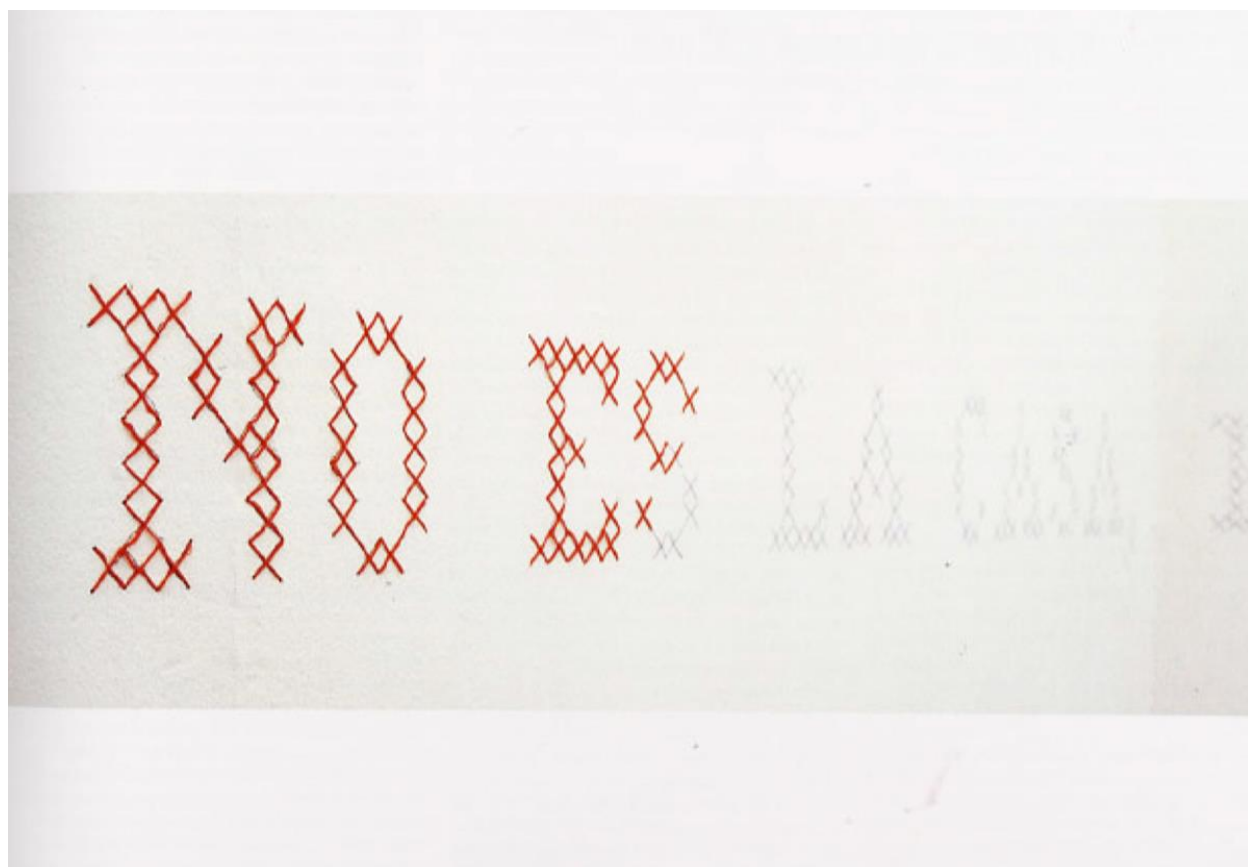


Fig. 7. Nury González. *Historia de cenizas*, 1999. Bordado, hilo rojo sobre muro. Medidas variables.

⁵ Véase Jemmy Button, *Taxonomías. (Textos de Artista)*. (Santiago: Ministerio de Educación de Chile, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, 1995), página 59.

Trabajos anteriores

Los relatos

Al mirar en retrospectiva mis trabajos y proyectos, recojo aquellos que significaron un hallazgo y que representan primeras aproximaciones para la construcción de esta memoria. En este sentido, identifico un elemento detonante que permitiría construir una narrativa dentro de mis trabajos, a la vez que sembraría inquietudes personales que se irían desarrollando en la ejecución de los mismos, los relatos de mi madre. Recuerdos narrados desde una emotiva subjetividad, describen la vida y oficio de mi abuela, quien fuera modista por más de 40 años.

Sus palabras describían la sala de estar, la mesa de corte, las rumas de telas y revistas de moda, el sonido de la máquina de coser y el olor a cigarro. El oficio realizado desde el hogar. Fueron estos recuerdos los que me llevaron a realizar una serie de bordados que buscaban ser una traducción visual de los objetos que ella describía del taller, objetos que solo existían en el etéreo lugar de sus recuerdos.

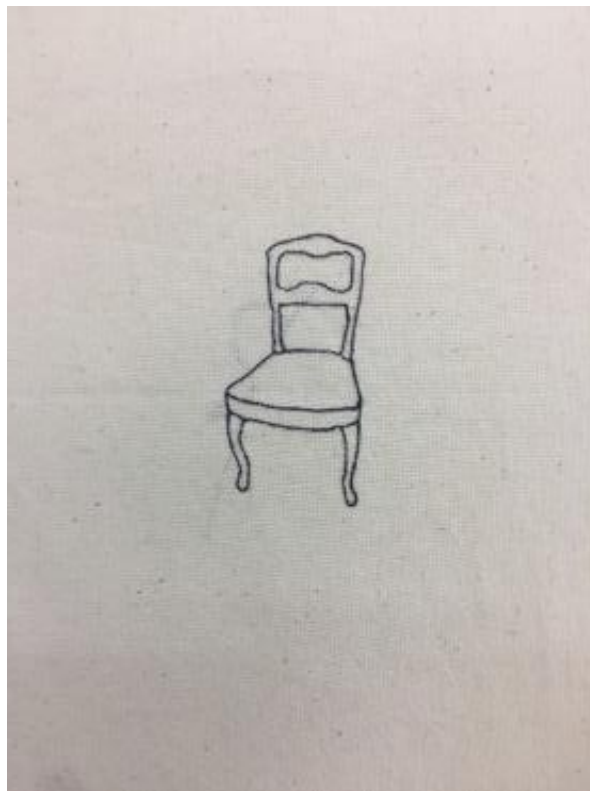


Fig. 8. Jimena Acosta, Detalle, perteneciente a una serie de 20 bordados. Paño de crea bordado con hilo de coser negro, 15 x 15 cm. Taller Central Textil (2019).

Se dispusieron veinte paños de tela crea de aproximadamente 15x15 cm, los cuales contenían un objeto bordado en hilo de coser negro, de gráficas y trazos simples. Junto a ellos, diez escritos en papel de iguales dimensiones que versaban extractos de relatos de los cuales provenían los objetos.

Los relatos significaron para mí un develo de la historia familiar, la que parecía haber guardado silencio hasta este momento. Mostraban fragmentos de una vida abocada a la labor textil, la que pasara horas, días y años frente a la máquina de coser. La historia de mi abuela, como la de muchas otras mujeres de su época, fuera una sin mayor trascendencia.

Con base en lo anterior, se elabora un proyecto en el Taller Complementario de Textil, en el cual se construye un delantal, buscando resaltar su condición de prenda cubriente e identitaria de una época, para ser utilizada como soporte de un trabajo de bordado. Es así que se borda un pequeño relato, el cual alude a la vida de trabajo de mi abuela, en el interior de uno de sus bolsillos. Por las cualidades de la tela, el bordado podía percibirse de manera borrosa al poner el delantal a contraluz. Pudiendo entenderse como un manifiesto silencioso detrás de esta prenda. El contraluz y las transparencias de la tela, ayudan a visibilizar aquello que ha resurgido del olvido, una historia que mora en la fragilidad del recuerdo.



Fig. 9. Jimena Acosta, Detalle delantal bordado, dimensiones variables. Taller Complementario Textil (2020).

Los relatos despiertan, sin dudas, un creciente interés por descubrir la historia familiar y por adentrarse en las narrativas que la develan. Las palabras dibujan un espacio íntimo y nostálgico. Permiten el encuentro con un nuevo propósito, la búsqueda interior y el sentido del quehacer personal, desde la escucha a las historias de mis antepasados. Existe una pulsión por descryptar los recuerdos en los que habitan las mujeres y labores que, anterior a este punto, fueran desconocidas para mí.

En la elaboración de los anteriores proyectos surgen técnicas y materialidades que hablan desde lo doméstico, desde el uso del pespunte, al ser una labor de costura con puntadas unidas, usada

comúnmente en el remiendo de prendas, y el uso del hilo de coser, elemento que encontramos en el costurero.

Aproximaciones a las gráficas de la labor.

Anidado un interés por las labores textiles domésticas, explorar sus gráficas me llevó a la nostalgia de las revistas de moda antiguas, en sus notas y “consejos para la dueña de hogar” se develaba la realidad social de la época, transparentaban los cánones a la vez que dictaban que es lo que se esperaba del género femenino.

Las revistas de moda antiguas transitaban en el cotidiano del hogar y correspondían a una producción no industrializada de prendas de vestir. Estas publicaciones contenían en su interior los patrones y moldes para la elaboración de prendas, a base de códigos e instrucciones precisas a seguir para este fin. El bordado parecía una herramienta traducible a dichos códigos, un lugar pertinente por el cual explorar y trabajar las gráficas de las labores.

Es así que se elaboran dos trabajos de bordado en el Taller Complementario de Textil, los cuales se toman de elementos gráficos de las revistas de moda. En primera instancia, los patrones para la elaboración de prendas, permiten significar las puntadas como simbolismo de los códigos presentes en dichos patrones. El hilo de coser negro y el soporte de la tela crea son elementos que se mantienen. La monocromía en los bordados pareciera ser un recurso que genera una tranquilidad al bordar, la falta de colores me permitía resaltar las puntadas y los pequeños gestos que se producían en el contraste del hilo negro y la crea cruda.

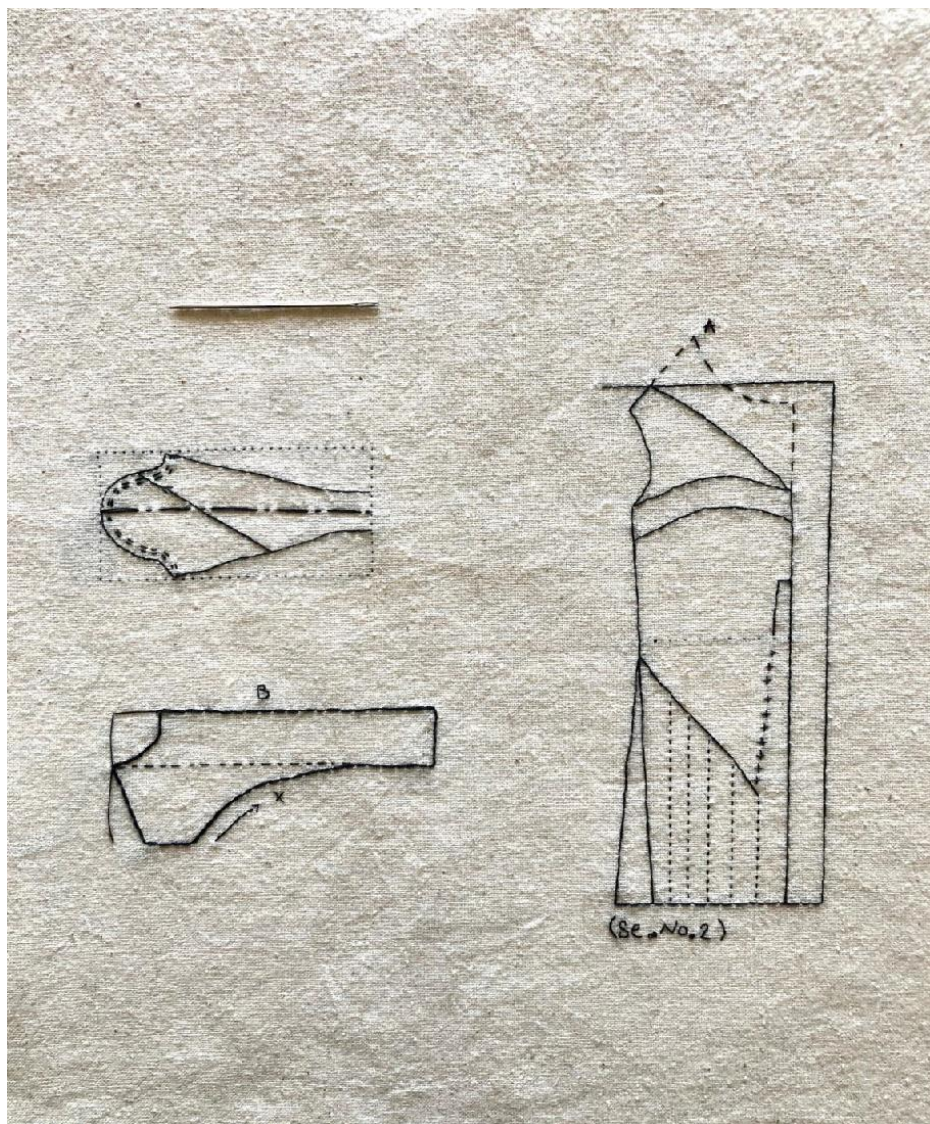


Fig. 10. Jimena Acosta, *Muestrario punto y línea*.
Bordado, 30 cm x 25 cm. Taller Complementario Textil
(2020).

En el segundo ejercicio, se utiliza el punto cruz como unidad de trama para construir una imagen sacada de una revista. En la elaboración de este bordado se prueban distintas densidades de hilado con el fin de generar luces y sombras. Este sería uno de mis primeros encuentros con este tipo de punto, pese a ser muy recurrente en el mundo del bordado, mis experimentaciones no habían explorado nada mucho más allá del pespunte y sus variantes. En este punto, comencé a considerar los espacios sin bordar como un recurso para la construcción de imagen.

Rellenar en vez de delinear, eran formas distintas de enfrentar el bordado, la repetición consecutiva del mismo punto, preestablecida por un patrón guía que se había pensado con anterioridad. La estructura del soporte era ahora algo indispensable a considerar. Contar los pequeños espacios que se producen por el cruce de la urdimbre y la trama, se volvió una especie de mantra, afín de que todos los puntos fueran de las mismas dimensiones. A pesar de ser increíblemente monótono, era además muy tranquilizador de ejecutar.



Fig. 11. Jimena Acosta, Experimentación con distintas densidades de hilo de coser. Bordado, 30 cm x 20 cm. Taller Complementario Textil (2020).

Conceptualización del Bordado

La pandemia que se desata en el 2020, significó para mí una nueva forma de abordar y trabajar el bordado. El obligado encierro y la imposibilidad de conseguir materiales -lo único disponible eran la crea y el hilo de coser-, no quedaba más que adecuarse a lo que había a mano.

En el ramo de dibujo, me impuse a trabajar desde el punto cruz, pues hallaba una salida al encierro en su monótono, repetitivo y ensimismante hacer. La idea de un proyecto que no tuviese una finalidad más que el acto mismo de bordar, toma sentido en este contexto.

Surge entonces un cuestionamiento mismo del bordado, pues hasta el momento, no era más que una expresión gráfica y medio a mis inquietudes con respecto a las labores textiles, es decir, una materialización visual.

En este punto, probé transformar el soporte -la tela crea- a deconstruir su trama y transformarla en material de bordado. Dejó entonces de ser un medio gráfico para volverse una acción en sí misma, la que ya no tiene por objetivo demostrar nada, sino que, el mismo acto de bordar como obra en sí.

Luego de realizar pequeñas experimentaciones, consistentes en delimitar espacios imaginarios dentro de la tela y rellenarlos con tramas de punto cruz, al mismo tiempo que deshilachaba el soporte, probé un formato de mayor escala, un paño de 90 x 70 cm.



Fig. 12. Jimena Acosta, Detalle paño bordado. Taller de Dibujo (2020).

Mientras bordaba, pensaba en todo aquello que guarda esta técnica, aquello que jamás verá un espectador, las horas que se pasa frente al bordado, los pensamientos que invaden la mente al dejar de pensar en el acto mismo de bordar.

Lo insípido e inexpresivo que resultaba mi creación, la que a duras penas resaltaba en un pequeño relieve, parecía un completo sin sentido. Sin embargo, cada puntada guardaba los sentires del encierro, el angustioso sentimiento que dejaban los bombardeos visuales de la televisión, el temor al exterior y la preocupación por el bienestar de aquellos a quienes queremos. Una hebra invisible que se encripta en el bordado.

Tomándome de anteriores experiencias, presente este proyecto situando el bordado en una ventana y así, la luz de exterior mostraría tenuemente los gestos que ocurrían en el reverso de la tela, aparecía un nuevo lenguaje de manchas y líneas orgánicas, tanto el reverso como el anverso se hacían presentes.



Fig. 13. Jimena Acosta, Detalle paño bordado. Taller de Dibujo (2020).

Los referentes para la realización de este trabajo, resultaron un completo desafío, trabajar desde el arte conceptual no parecía dialogar con lo que estaba acostumbrada. Sin embargo, me permitió visibilizar y comprender otros aspectos de mis trabajos.

El artista *minimal* Sol Lewitt señala que:

“Si el artista lleva a cabo su idea y la convierte en una forma visible, entonces todos los pasos del proceso son importantes. La idea en sí misma, aunque no se ha vuelto visual, es una obra de arte exactamente como cualquier producto terminado. Todos los pasos intermedios —garabatos, bocetos, dibujos, obras inacabadas, modelos, estudios, pensamientos, conversaciones— son interesantes.

*Las cosas que ilustran el proceso mental del artista son a veces más interesantes que el resultado final”.*⁶

⁶ Véase Sol LeWitt, "Paragraphs on conceptual arts" (Nueva York: Artforum Magazine, vol. 5, n.º10 junio, 1967), páginas 79 - 83.

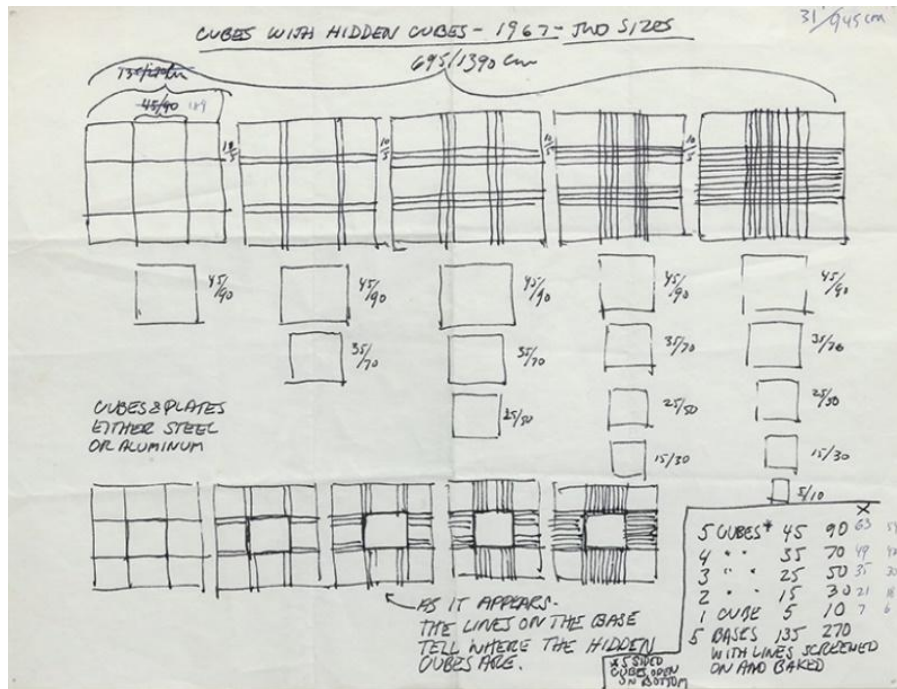


Fig. 14. Sol Lewitt. Dibujo de trabajo para cubos dentro de cubos ocultos, 1967. Tinta sobre papel. 21.6 x 27.9cm.

LeWitt manifiesta que, el uso de una forma de arte conceptual, significa que el artista ya lo ha planificado todo y ha tomado las decisiones de antemano, por tanto, la ejecución formal se reduce a un acto puramente mecánico. Corresponde a un arte intuitivo, está comprometido con todo tipo de procesos mentales y no tiene finalidad.⁷ Es así que de su trabajo surgen obras que no llegan necesariamente a la materialización, poniendo en valor bocetos e inclusive instrucciones de cómo serán las obras.

El movimiento minimalista se vuelve una guía para comprender un proceso de creación desde una nueva perspectiva. Desde la precariedad material y en la sencillez del punto ejecutado, se depura la técnica de la labor. El bordado se despoja de sus ataduras ornamentales y se concentra en elementos básicos, hallando un origen conceptual por el cual se manifiesta y apremia el pensamiento y los procesos mismos de realización.

⁷ Véase Sol LeWitt, *Libros. El concepto como arte* (Cantabria: Ediciones la Bahía, 2014), página 37.

Materialidad

La utilización del recurso crea, es una que está presente en muchos de mis proyectos, pues si bien en un comienzo su elección es un tanto inocente, esta se ha resignificando a medida que se va trabajando en su calidad de soporte, adaptándose a las inquietudes y problemáticas que me he ido planteando a lo largo de los años. Es así que hallo en este material, de características simples, un encuentro con la labor desde un lugar que radica en lo sencillo. Lo cual, a mi parecer, dialoga con la búsqueda de un origen desde lo etéreo e intangible.



Fig. 15. *Materialidad crea cruda.*

Punto Cruz

El punto cruz no pretende más que explorar una puntada sencilla que pudiese conectar con una labor que significaría parte de un legado histórico, el cual fue parte de la educación de las mujeres. Sin embargo, para mí, significó poder explorarlo y descubrirlo con la suficiente libertad para darle mis propias connotaciones. Aún con lo anterior, siempre resulta interesante conocer parte de la historia de este particular punto de costura.

“Hay antecedentes de algo similar al Punto Cruz en el año 850, en Asia Central. El verdadero Punto Cruz aparece en Europa durante la alta Edad Media. Siendo éste el bordado más simple y rápido de hacer, se utilizaba para reproducir los motivos de los tapices de Oriente traídos por los Cruzados. Pero es en el Renacimiento que este punto va a popularizarse en Europa, transformándose en parte de la educación básica de la mujer, sinónimo de niña bien educada que sabrá marcar su ajuar.

Letras, signos y figuras son bordados en trozos de tela a modo de ejercicios en los que se cuelean transferencias simbólicas de madre a hija. El bordado se ejecutaba con hilos de lana o seda, tono sobre tono, digitalmente.

En el siglo XVII, el hilo de bordar se enrojece gracias a las tinturas vegetales traídas desde Brasil, y los bordados son realizados en rojo -símbolo de vida- sobre blanco. Las mujeres aprenden a leer, y bordar se transforma en un ejercicio de escritura y en una empresa informal de alfabetización.”⁸

⁸ Véase Jemmy Button, *Taxonomías. (Textos de Artista)*. (Santiago: Ministerio de Educación de Chile, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, 1995), página 55.

Proceso y obra

Luego del paso por trabajos anteriores, pretendo adentrarme y explorar las huellas que van más allá de las narrativas. En un breve paso por lo territorial para llegar finalmente a lo objetual.

Visitas a la Cisterna

Bajo esta nueva premisa, me dispuse a ir de visita a la Cisterna, territorio al cual llegan mis abuelos luego de migrar del campo y lugar, por cierto, en donde se conocen mis padres. Resultó un recorrido interesante, a pesar de haber estado varias veces ahí, era la primera vez que lo comprendía como un lugar de pertenencia y origen, aunque ese no fuera mi lugar de nacimiento. Sin embargo, y aunque hubiese sido interesante, decidí no ahondar en este tipo de conceptos, lo cual me lleva al destino de mi visita, la casa de mi tía. De quien me entero por mera casualidad que guarda algunos álbumes familiares. Revisamos juntas los álbumes, ella señalaba cada fotografía y me contaba quienes estaban ahí retratados y en qué contexto se situaban.



Fig. 16. Hallazgo fotográfico

Entendemos que la fotografía empezó históricamente como representación de la persona, de su identidad, de su propiedad civil, de la reserva del cuerpo. En primera instancia las fotografías se instalan en las casas, imágenes que habían sido tomadas en eventos importantes o rutinarios, en celebraciones y en todos aquellos lugares y momentos donde el ser contemporáneo vivía su tiempo.

Por supuesto, el álbum familiar que revisaba de página en página, seguía esos mismos paradigmas. Paseos, celebraciones de comuniones y matrimonios, eran los más comunes.

Fotografía y arte archivo

Hablar desde el arte mnémico nos ayuda a pensar en la fotografía como herramienta por su capacidad de documentar y fragmentar, la que converge con su capacidad de perpetuar un recuerdo. *“Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse”*⁹. La fotografía representa el presente que se hace pasado. De ser sujetos pasamos a ser objetos, lo mismo nuestras experiencias, de estar vivas se transfieren a un papel inerte.

Ejemplo de lo anterior lo vemos en algunas de las obras de Christian Boltanski, en las que recurre a materiales encontrados como fotografías, ropa abandonada, recortes de periódicos, por mencionar algunos, que corresponden a pertenencias de personas que ya han muerto. Alude a la memoria cancelada, a la identidad perdida, a la desmaterialización y en general a todo aquello que se desvanece en el tiempo. En su trabajo se aprecian retratos desenfocados de seres anónimos, en su mayor parte, personas asesinadas por los nazis. Todo con la única finalidad de reconstruir parte de la historia del pueblo judío y por lo tanto su propia historia¹⁰.

Boltanski dice que *“si tenemos una fotografía de un hombre es porque éste existió. La fotografía cuenta ante todo la verdad y la realidad, aunque ésta no sea del todo cierta. Por otro lado, la fotografía es un objeto que tiene lugar con un sujeto, y con la ausencia de sujeto”*.¹¹

⁹ Véase Roland Barthes, *La cámara lúcida* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1990), página 31.

¹⁰ Véase Domingo Martínez, *La memoria como construcción de la identidad del sujeto contemporáneo en la práctica artística* (Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, 2007), página 36.

¹¹ Véase Carmen Alvar Beltrán, *Christian Boltanski y la memoria de los objetos*, (Valencia: Universidad de Valencia, Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación, 2016), página 11.

En base a lo anterior, se podría decir que por medio de la fotografía se hace presente lo ausente, aquello que fue y que, por medio de objetos, deja huellas de que ha existido. Estableciendo una perpetuidad de su memoria. La que puede ser reinterpretada por quien la observa.



Fig. 17. Christian Boltanski, *Relicario*. Instalación (1990).

Reflexiones en torno a la fotografía

No fue sorpresa para mí cuando note que la gran mayoría de las personas que habitaban en el álbum había fallecido hacía ya muchos años. Deducible por el desgaste de las fotografías, algunas resquebrajadas y amarillas por el paso del tiempo. Aun existiendo una consanguineidad que me relacionaba con aquellas identidades, se sentían completamente ajenas. Pero agradecí que alguien hubiese guardado y atesorado este legado fotográfico pues me enfrentaba, quizás, al último vestigio que dejaron atrás luego de fallecer y eran testimonio de que existieron.

Abordar la memoria desde la fotografía supuso un encuentro con lo tangible. Con la prueba irrefutable de que algo existió y dejó huellas en su paso por la vida. Huellas que en mi tía activaban recuerdos y nostalgias, y que, por medio de ellas perpetuaba su existencia. Sin embargo, yo carecía de esas relaciones, para mí, no era más que ponerle rostro a los relatos que venía escuchando. Pero que, sin embargo, eran contenedoras de memoria.

Susan Sontag sostiene que *“hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo.”*¹²

¹² Véase Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (Santiago de Chile: Penguin Random House, 2021), página 25.

Evanescencias de la memoria

Sin dudas, las fotografías eran un suspiro congelado en el tiempo, la existencia transferida a lo objetual. Sin embargo, la fotografía por sí sola no lograba abordar mi propio entendimiento de memoria, pues a esto se había sumado la experiencia del bordado. Hablar desde la aguja y el peso que le habría conferido en el transcurso de experiencias anteriores era por sí misma una herramienta identitaria.

En los referentes mostrados al inicio de este texto¹³, es posible apreciar el encuentro de la fotografía con el bordado, vemos como éste último es capaz de reinterpretar y apropiarse del recuerdo, de hablar de legado y memoria, desde la intervención en las fotografías.

Aunque el trabajo con la fotografía propiamente tal no pretende ser utilizada en su cualidad de objeto, si es referente de imagen para elaborar un bordado que comprende la historia de un relato, el que en su búsqueda ha hallado fibras de memoria, aunque también ha vuelto evidente aquello que ahora mora en el olvido y que, sin embargo, es parte de lo identitario. Mel Bochner comenta al respecto:

“La palabra originaria ‘imagen’ no debe emplearse únicamente para significar representación (en el sentido de una cosa que se refiere a otra cosa distinta). Representar se puede definir como el desplazamiento del marco referencial del espectador del espacio de los acontecimientos al de las declaraciones, o viceversa. Imaginar (como algo opuesto a hacer imagen) no es una preocupación pictórica. La imaginación es una proyección, la exteriorización de ideas sobre la naturaleza de las cosas que vemos. Reproduce lo que inicialmente carece de producto.”¹⁴

En el uso de la fotografía como imagen, más aún de unas que no se corresponden a una vivencia propia, requieren de un proceso imaginativo para lograr llenar los vacíos que esta podría producir en nosotros, esto es lo que permite una proyección de lo propio.

El rostro -que representa a la persona- es lo primero que se desvanece de nuestra memoria, lo que nos impide reconocerlo visualmente. Es también lo primero que es retratado y a lo primero que

¹³ Véase Fig. 4 y Fig. 5

¹⁴ Cit. en Lucy Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico* (Madrid: Ediciones Akal, 2004), página 19.

acudimos para no olvidar. Una vez olvidado el rostro, el recuerdo de esta persona comienza a desdibujarse como imagen en la memoria.¹⁵

Según lo planteado anteriormente, trabajar la imagen desde el retrato del rostro, sugiere una necesidad de retener lo que es susceptible al olvido. Como una forma de guardar aquello que es identidad del individuo. Es por esta razón que decido abordar este proyecto desde los retratos. De esta manera, escogí nueve fotografías pertenecientes al álbum familiar, correspondientes a mujeres de edades variadas.

Experimentaciones

En el encuentro con una historia silente, es que me decido a bordar dichos retratos en la misma cromía de su soporte, deconstruyendo el material para construir sobre el mismo. Una vez más vuelvo a la crea.

Si bien el retrato alude a lo identitario, existe también un encuentro con lo evanescente que este resulta al estar inscrito en un espacio en el que necesariamente existe el olvido. Lo presente y lo ausente, habitarían en un bordado en el que no es aparente la existencia de un retrato y que, sin embargo, ahí está.

Como primera experimentación antes de comenzar la ejecución de este trabajo. Probé a ver las posibilidades materiales y visuales que me entregaba la crea. Forme cuatro hileras en punto cruz, a cada una le iría sumando una hebra, con intención de formar distintos niveles de relieves. Resultó una textura bastante tenue, aunque cumplía con mi objetivo.

Como ya habría hecho en trabajos anteriores, decidí ver el comportamiento que éste tendría al ponerlo a contraluz. Las densidades del hilo ahora eran más evidentes, ya no se apreciaba su textura, pero se generaban distintos grados de opacidad.

¹⁵Véase Karen Macher. *Objetos sembrados, recuerdos desvanecidos* (Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2008), página 39.



Fig. 18. *bordado en crea. Bastidor 8 cm diámetro.*

Fig. 19. *bordado en crea. Bastidor 8 cm diámetro.*

Sin claridad aún de cómo sería capaz de presentar ambas cualidades, decido seguir con mi experimentación, esta vez trataría de recrear una imagen. Tomé una de las fotografías, la digitalicé y la pase a un plano de píxeles en escala de grises. De esta manera, cada pixel equivaldría a un punto cruz y el código de color dictaría que densidad de hilado debía usar.



Fig. 20. Prueba de bordado, bordado con fibras de creta sobre creta. 27 x 22 cm.

Fig. 21. Prueba de bordado, bordado con fibras de creta sobre creta. 27 x 22 cm.

Técnicamente sentía que esta experimentación había cumplido su cometido. Sin embargo, tocaba pensar en cómo abordaría el resto de las imágenes. Es así que la experimentación con la traducción de imagen me da algunas luces. Ya que solo buscaba ver la factibilidad de recrear el rostro, no incluí otros elementos que la imagen original tenía, es decir, sus ropas, objetos o incluso peinados que delataran su temporalidad. Era un rostro descontextualizado que se fundía con el vacío de la tela.

Decidí abordar cada retrato de manera distinta, aunque bajo guías similares. Tendría la imagen completa a disposición y en el transcurso del bordado decidiría cuándo detenerme. Al verme enfrentada a la imagen escogería desde donde comenzar y por donde recorrer la construcción. De antemano planteé que no incluiría elementos contextuales de la imagen, buscaba reproducir solo los rostros, o secciones de él.

A medida que iba bordando sacaba registros del proceso, como un modo de sentir que cada puntada construía algo, pues en lo inmersivo que resultaba el acto de bordar se perdía rápidamente la noción de avance. Es así, que situaba el bordado delante de una ventana o de una lámpara si era de noche, para poder ver lo que estaba bordando. Al poner en secuencia los registros, note la diferencia de temperatura entre cada imagen, pues estaban directamente influidas por el momento del día en el que se sacaba el registro.

Al finalizar el primer bordado, puse el paño extendido en una ventana para poder mirar con claridad el resultado, ver cómo es que habitaba dentro de la tela y pensar en un posible montaje. Mientras pensaba en un lugar en donde ir dejando los bordados que ya había terminado, éste se quedó en la ventana por varios días. Me parecía interesante el cambio que este iba teniendo en el transcurso del día, cómo iba variando sus tonos y nitidez a medida que se acercaba la noche para finalmente desaparecer cuando ya estaba oscuro.

Existe un acto contemplativo que surge de la anterior experiencia, producida por las interacciones de la luz natural con el bordado el lento paso de las horas. Hecho que remite a la obra de James Turrell, quién propone instalaciones en donde combina la luz artificial con la arquitectura del lugar, generando así, atmosferas en donde el espectador contempla y adquiere una mirada meditativa producto de las transiciones de luz que ocurren en su obra.

Es así que se considera el uso de la luz artificial como herramienta que permite recrear el paulatino cambio del bordado en relación a la luz proveniente del exterior en intervalos de tiempo más acotados.



Fig. 22. James Turrell. *Aten reign*. Instalación museo Guggenheim Bilbao. 2013

Para lo anterior se prueba el uso de paneles led dimerizables en formato de 60 x 60 cm. de esta manera cada bordado estaría instalado al muro con su respectivo panel como fuente de luz, la cual se irá intensificando o disminuyendo en un lapso de tiempo determinado, generando así que el bordado sea capaz de presentar ambos formatos.

Registro y proceso de obra

A continuación, se mostrará el proceso y resultado de cada bordado individualmente. Cuáles fueron las imágenes que se tomó como referencia y cómo se fueron construyendo en el transcurso de su ejecución. Para efectos de una mejor vista a este proceso, sólo se mostrarán los registros que se expusieron a una fuente de luz y que por lo tanto permiten apreciar el bordado en su calidad de imagen.



Retrato 1



Bordado 1.
Paño 75 x 68 cm.
Bordado 14 x 12 cm.



Proceso



Retrato 2



Bordado 2
Paño 76 x 78 cm.
Bordado 11 x 15 cm.



Proceso



Retrato 3



Bordado 3
Paño 75 x 79 cm.
Bordado 11 x 13 cm.



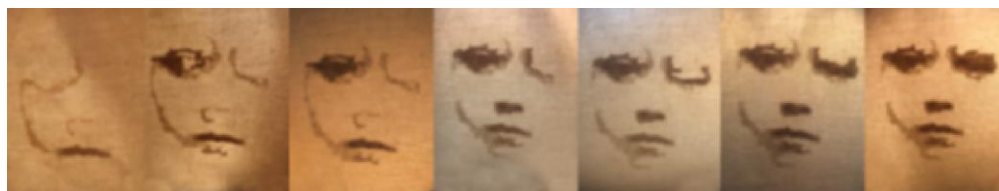
Proceso



Retrato 4



Bordado 5
Paño 78 x 78 cm.
Bordado 12 x 13 cm.



Proceso



Retrato 5



Bordado 6
Paño 80 x 77 cm.
Bordado 12 x 5 cm.



Proceso



Retrato 6



Bordado 6
Paño 78 x 79 cm.
Bordado 9 x 11 cm.



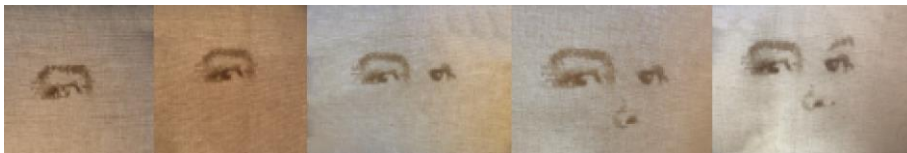
Proceso



Retrato 7



Bordado 7
Paño 77 x 79 cm.
Bordado 11 x 7 cm.



Proceso



Retrato 8



Bordado 8
Paño 77 x 83 cm.
Bordado 11 x 10 cm.



Proceso



Retrato 9



Bordado 9
Paño 77 x 85 cm.
Bordado 14 x 12 cm.



Proceso

Conclusiones

El recorrido por la construcción de un relato familiar, lleva a comprenderlo desde un ámbito colectivo y social. Pues en un comienzo, el recurso primordial de reconstrucción, radica en la cambiante memoria de quienes me facilitan sus recuerdos por medio de los relatos y es sustentado por elementos y gráficas correspondientes a esa época. Sin embargo, no podemos olvidar la codependencia que existe entre memoria y olvido, pues según manifiesta Paul Ricoeur “*una memoria sin lagunas sería para la conciencia un peso insoportable*”¹⁶. Es así que en la búsqueda de la memoria hay también un encuentro con el olvido.

Hecho por el cual se pretende reflexionar en esta memoria, abordando lo mnémico desde lo objetual de la fotografía para resignificarla como huella evanescente de identidad a través de la labor del bordado y su trabajo con el retrato de imágenes pertenecientes al archivo fotográfico de mi familia.

¹⁶Véase Paul Ricoeur, *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido* (Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1999,) página 59.

Registro de montaje

El montaje de la obra se realizó en la antesala del auditorio de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Se presentó la obra, en una primera instancia, con la luz encendida e individualmente cada cuadro se encendía y apagaba en secuencia uno tras otro, generando un recorrido al espectador. Luego se presentó la obra con la luz de la sala apagada y esta vez todos los cuadros se prenderían a la vez, generando una atmosfera inmersiva que lograba activar el espacio en el cual se estaba presentando la obra. Como parte del montaje, se dispuso un parlante que reproducía un audio que correspondía a una grabación del sonido que se produce al bordar.



Fig. 23. *Registro de obra (2023)*



Fig. 24. Registro de obra (2023)



Fig. 15. Registro de obra (2023)



Fig. 26. *Registro de obra (2023)*



Fig. 27. *Registro de obra (2023)*



Fig. 28. *Detalle*

Fig. 29. *Detalle*

Fig. 30. *Detalle*

Bibliografía

Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.

Button, Jemmy. *Taxonomías. (Textos de Artistas)*. Santiago: Ministerio de Educación de Chile, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, 1995.

Caruso, Natalia. *Campesinización y etnicidad en América Latina: algunas aproximaciones teóricas*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, 2013.

LeWitt, Sol. "Paragraphs on Conceptual arts". Nueva York: Artforum Magazine, vol. 5, 1967.

LeWitt, Sol. *Sol LeWitt Libros. El concepto como arte*. Cantabria: Ediciones Bahía, 2014.

Lippard, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

Macher, Karen. *Objetos sembrados, recuerdos desvanecidos*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2008.

Martínez, Domingo. *La memoria como construcción de la identidad del sujeto contemporáneo en la práctica artística*. Valencia: Universidad politécnica de valencia, Facultad de bellas artes, 2007.

Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1999.

Romeu, Concha. *A-mnesia*. <<https://concharomeu.com/A-mnesia>> [Consulta: diciembre 2022].

Salazar, Gabriel. *Labradores, peones y proletariado*. Santiago: Ediciones sur, 1985.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Chile: Penguin Random House, 2021.

Toledo, Pabla. *La industria textil*. Santiago: Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad de Chile, 1948.