

HISTORIAS DE HILO

Justo Pastor Mellado



MAC - Valdivia 2019

HISTORIAS

La exposición lleva por título HISTORIAS DE HILO y reúne a cinco artistas –Denise Blanchard, Andrea Fischer, Cecilia Juillerat, Fernanda Gutiérrez y Maite Izquierdo– que se han caracterizado por colocar su trabajo en la escena del arte chileno, practicando sus diagramas de obra sobre diversos soportes, que van desde la gráfica hasta las instalaciones, pasando por las esculturas textiles.

Dicho así, no es posible hacerse una idea de lo que esto significa, tanto en el terreno simbólico como en el terreno artístico; todo esto teniendo que ver con operaciones que están inscritas en la historia de Occidente: el mito de Filómela y el relato de Penélope. Sin embargo, debemos agregar dos historias más, que actúan como verdaderos modelos de trabajo. Me refiero al mito de Procasto y al relato de la invención de la pintura. Todas éstas son *historias griegas* que relatan historias de violencia, de reencuentros filiales y de metamorfosis.

Filómela es la mujer violentada en que el victimario, para impedir ser delatado, corta su lengua. Ella borda en una tela el relato del ultraje. Literalmente, al pie de la letra. Penélope es la que ya se sabe, deshace lo que teje durante el día para mantener a distancia a los pretendientes. Pero lo que no se piensa a menudo es que Telémaco insiste en que ella resista para defender su patrimonio. Sale a la búsqueda del padre para que este regrese; de lo contrario, lo perderá todo.

Procasto ofrecía hospitalidad al viajero solitario y lo invitaba a tumbarse en una cama de hierro donde, mientras éste dormía, lo amordazaba y ataba a las cuatro esquinas del lecho. Si el cuerpo era más largo que la cama, procedía a serrar las partes del cuerpo que sobresalían. Si, por el contrario, era de menor longitud, lo descoyuntaba a martillazos hasta estirarlo. Según otras versiones, nadie coincidía jamás con el tamaño de la cama porque Procasto poseía una cama de longitud ajustable.

En la escena artística, estas historias toman cuerpo a través de la materialidad de los hilos. Es el caso, cuando se toma el hilo de bordar y se lo hace sustituir los trazos gráficos que se puede obtener mediante el empleo de un lápiz o de un pincel. También, en cómo el tejido de una tela ya se constituye como un objeto en sí mismo, que no representa más que la historia técnica de su factura. O bien, en el modo como se amarra un bulto, que posee una determinada densidad, que lo hace asemejarse a un cuerpo desfallecido, envuelto en su mortaja.

Incluso, se debe poner atención en el efecto que ha tenido en el arte, la sabiduría sobre la que se sostiene el oficio de la sastrería. Tomar las medidas de un cuerpo y trasladar a una tela plana, de acuerdo a un patrón que define la configuración de una prenda es uno de los actos más significativos de la cultura. El vestuario fascina por eso a los artistas, porque

las labores de corte y confección se asemejan al funcionamiento del arte mismo, como una actividad reparatoria. De modo que las obras, a partir de este modelo de referencia inicial, van a adquirir diversas formas de expresión, para ocupar dignamente el espacio que les ha sido asignado.

FILÓMELA

Las artistas amarran, bordan, cosen, tejen, pasan la máquina, según el deseo expresivo exigido por el diagrama. Todas convierten cada una de estas prácticas en momentos técnicos significativos, que por momentos asumen posiciones hegemónicas. Maite Izquierdo cuelga decididamente envolturas amarradas, como si fueran cuartos de reses en el matadero, mientras Denise Blanchard cubre una cama con un cobertor de papel. Andrea Fischer y Cecilia Juillerat reproducen la pulsión ya inscrita en el relato de Plinio el Viejo, sobre la invención de la pintura. En verdad, sus trabajos introducen a las vicisitudes del manejo de las sombras. Mientras Fernanda Gutiérrez teje un cordón de lana interminable, destinado a señalar el temor de la desvinculación. Pero sin duda, todo esto calza con alguna *historia griega* de nuestra conveniencia. Lo que hace que todas estas referencias sean absolutamente universales y reproduzcan indicios traumáticos y reparadores, que definen una posición en la cultura. Lo básico es que todas las artistas cosen, sabiendo desde la partida que unir un hilo enhebrado en una aguja conduce a hacer puntos de sutura en una herida. Y de este modo, dibujan sobre la tela el relato de una violencia de origen. Dibujan, recortan, bordan, unen fragmentos de tela, organizan un relato hecho de retazos para recomponer historias que enfrentan la memoria de un corte. Esto no solo quiere decir que se ajustan al relato de la tragedia de Filómela, sino que exhiben las pruebas de la “filomelización” de la cultura, implicando un corte en la propia Lengua entendida como la casa. Recomponen, entonces, la noción de casa, porque aseguran la continuidad del hogar.

No todo el mundo conoce esta historia. El primero que me habló de ella fue Jean Lancri, a fines de los ochenta, a propósito de los relatos de trapo. Pero el primer relato realizado en las proporciones de un gran mural que ahora está en la colección del MSSA, es el que Gracia Barrios había hecho para el edificio de la UNCTAD y que estuvo perdido durante años, hasta que fue recuperado en un remate. Es decir, había de qué hablar de eso. Era una obra con retazos, con fragmentos, muy plana, en la que Gracias Barrios había trasladado a la pintura un modelo de compostura serigráfica, en total consonancia con una serie de pinturas que realizó en los años setenta y que tituló “Multitudes”.

La historia, digamos, es una “historia primitiva” y evoluciona en la literatura griega hasta encontrar su primera versión en la tragedia perdida de Sófocles titulada “Tereo”. Veamos: Progne, casada con el rey tracio Téreo, se siente sola en país extraño y ansia la presencia de su hermana, Filómela. Tereo, para complacer a su esposa parte a Atenas a buscarla, pero en el camino se enamora de su cuñada, a la que viola, y para impedir ser delatado le corta la lengua y luego la encierra para hacerla su concubina. Luego, le hace creer a su

esposa que su hermana ha muerto durante el viaje. Sin embargo, la desgracia ha vuelto industriosa a Filómela, que discurre una estrategia para avisar a su hermana. Ese dato es muy importante porque instala la desgracia como fuente de la habilidad manual reparatoria. Por esa vía estamos muy cerca del rol que se puede atribuir a las artes en la vida social. De modo que Filómela borda su historia en un trozo de tela, que entrega a una sirvienta para que se lo lleve a la reina, y descubre ésta de este modo lo que realmente ha ocurrido. Algunas versiones señalan que lo que borda no son imágenes, sino el relato de la historia. Lo que hace se convierte en un segundo dato que para entender esta exposición es significativo: *borda la letra*.

Las hermanas fraguan una venganza terrible, dando muerte a Itis, hijo de Progne y Tereo, cuya carne le sirven al padre durante un banquete. Tereo intenta matar a las hermanas, pero aquí tiene lugar una severa metamorfosis gracias a la misericordia de los dioses: Filómela es convertida en ruiseñor, Progne en golondrina y Tereo en gavián.

PENÉLOPE

En esta exposición, el trabajo de Fernanda Gutiérrez monta la escena de cómo se construye la pérdida del tiempo, en el trabajo de recuperar la hebra del relato. Hacer un ovillo. Lo que se llama, seguir el hilo. Pasar de la madeja al ovillo. Tejer durante el día, para en la noche desenrollar lo alcanzado. El deseo diurno ordena el universo, mientras que la retirada nocturna fija los puntos críticos de la memoria. Ulises ha regresado. No nos engañemos. Penélope ha esperado, es verdad, pero domesticando una espera que la hizo crecer. Así descubriría que no era a su esposo a quien esperaba, sino a sí misma. Pero lo que pone en evidencia es la condición de la espera en todas las culturas. Cuando una artista produce el traslado de la madeja al ovillo está modulando un bulto que resume el peso de una vida entera acumulada, cuya continuidad debe ser asegurada mediante este gesto intermina-



Fernanda Gutiérrez

ble. Pero lo que hace Penélope es reproducir las condiciones de la palabra. Teje durante el día, deshace el tejido durante la noche para volver a hacer un ovillo y poder recomenzar. Justamente, este es el momento en que la *historia griega* nos remite a una historia dogon.

Debemos saber que la palabra tejido en lengua dogon quiere decir “es la palabra”. Es decir, el tejedor dogon es aquel “que hace la palabra” cruzando el hilo de la cadena con el hilo de la trama. La idea es que el hombre se viste con su propia palabra. Sin embargo, regresando a la *historia griega*, los pretendientes amenazan el patrimonio de Telémaco. ¿Es por amor a su padre que sale a buscarlo por los mares, para anticipar su regreso? ¿O es porque si el padre no aparece, no tendrá patrimonio? ¿No tendrá una filiación a la que responder? ¿Cuál es el problema? Penélope defiende la posibilidad de que su hijo pueda heredar. Teje, entonces, la proyección de una historia familiar. Todo lo contrario ocurre con Tereo, que corta la lengua de Filómela, para que no haya relato. Y sin embargo, el bordado pasa a ser una metáfora de la sutura que pone en evidencia la dimensión de la herida fundamental, cuya existencia solo es habilitada como una historia de hilo.

BOCA

En un poema, Francis Ponge menciona el hilo de la araña que surge de entre-dos patas, mirando el hilo de la escritura que se inscribe sobre la página de papel, cuando la pluma de escribir se abre en dos y deja caer la tinta que (hace) figura (de) la letra. Pero esta idea ya está en un relato de Isidoro de Sevilla. Lo que ahora es preciso reconsiderar es la condición de la boca como primer telar (original). Regreso a la historia de los dogon, que serán de una gran utilidad para entender por qué estas artistas comparten una misma *episteme*. A través del tejido, la divinidad comunicó a los hombres la palabra, sirviéndose de la boca como primer telar. Como la araña, escupe ochenta hilos de algodón que separa en dos partes iguales entre sus dientes superiores (hilos pares) y sus dientes inferiores (hilos impares), que son evocaciones al peine del tejedor. Abriendo y cerrando la mandíbula el genio divino recreaba el movimiento de vaivén vertical de los carriles que suben y bajan para permitir el paso de los hilos de la trama contenidos alternativamente entre los hilos pares e impares de la cadena. Es con la punta de su lengua separada que el genio empujaba de manera alternada hacia la izquierda y hacia la derecha del hilo de la trama. La cinta de tejido se formaba fuera de su boca en el soplo de la palabra revelada. Por eso entre los dogon el tejido se llama todavía “es la palabra”¹. Esto es el fondo mismo de la revelación del tejido y es encerrada en el ruido característico que hace la polea del telar y del movimiento de la lanzadera. El nombre de la polea significa “murmullo de la palabra”. El tejedor dogon canta mientras lanza la lanzadera; su voz entra en la cadena con la voz de sus ancestros recreando la palabra, asimilando todas las actividades creadoras del hombre.

Entonces, convengamos en que el tejido (lo textil) es una de las grandes invenciones humanas, porque abre el camino de la abstracción. En este sentido, habrá que leer con atención lo que se ha escrito sobre Anni Albers y su pasión por los tejidos andinos. Me

¹ HUGUES, Patrice. *Tissu et travail de civilisation*, Éditions Médianes, Rouen, 1996.

quedo con la idea, en este momento, del ejemplo de los pájaros tejiendo sus nidos ejerciendo la cestería de una especie de “antes de la historia”. Sin embargo, el tejido es desde ya un trabajo de sujeción simbólica puesto al servicio de nuestras ensoñaciones filiales. María carda la lana cuando se le aparece el arcángel Gabriel. No dejaremos de remitirnos a las Parcas que poseen lanzaderas temibles que se identifican con el hilo del tiempo que conduce hacia lo desconocido, a la muerte. Por eso, en algunas sociedades indo-europeas antiguas, la malla tejida será usada sobre todo por los magos malignos que siempre estarán dispuestos a arrojarla sobre quienes conducirán a su perdición. Sin embargo, en nuestra historia de hilo el tejido protege y es concebido desde un comienzo como aquello que esconde algo. Por eso, lo que hace es poner distancia con nuestro origen y opera como un gran habilitador del estado de cultura. Cuando Adán y Eva son expulsados del paraíso, cubrieron sus desnudeces, como si la primera función de lo que sería el vestuario fuera la de ocultar la primera falta.

PROCUSTO

Denise Blanchard recolecta bolsitas de té usadas, que han contenido la hierba y esta se ha disuelto en agua, dejando una huella de tinta. Con cuidado los despliega y aplana. Es ahí que se da cuenta que hay manchas muy similares a las que ha visto en las láminas del llamado Sudario de Turín. Lo cual la conduce a pensar no sin cierta ironía que trabaja con “sudarios de escritorio”. En el fondo, hay aquí un gesto de reconcentración, de reducción de su modelo gráfico de referencia, porque el tamaño de la hoja de papel desplegada ocupa el doble que un escapulario. Es decir, piensa en un relicario flexible, muy frágil, destinado a guardar la imagen de (un) algo que resulta intransferible. Sin embargo, al coser, amarrar, pegar, unos fragmentos con otros, termina por confeccionar un cobertor fácilmente convertible en malla de camuflaje, disponible para desfigurar el contorno de las cosas. Todo se juega, entonces, en las siluetas de los cuerpos, como ya veremos. Por el momento, la cama es sometida a la percepción de un instrumento de tortura. Declarada monumento de la conyugalidad, también sostiene la fábrica de las reducciones filiales, porque de acuerdo a las leyes de los intercambios intersubjetivos, está hecha para reducir y mutilar el deseo. Análogo a la figura del corte en la historia de Filómela, Procusto es portador de un formalismo castrador. El chiste al que apelo es aquel en que Berthold Brecht escribe en sus diarios de trabajo que Georgy Lukacz era un formalista, y para definir su posición usó la historia de la maleta. Cambió la cama por una maleta, pero permaneció en la estilística del hotel. Cuando uno está de paso, como un exilado, como un fugitivo, corre hacia la habitación y hecha toda la ropa dentro de la maleta y la cierra con premura; pero no tiene tiempo ya de ordenar la ropa y todo lo que sobrepasa los límites de la maleta lo corta con unas tijeras y sale corriendo. De una manera análoga, todo lo que sobra (de piernas y de brazos) en la cama de Procusto, sufre el corte. Pero ya se sabe que la cama no posee dimensiones estables y que su largo se acomoda al cuerpo de quien se quiere mutilar. Esta viene a ser la figura del trepador, en definitiva. En la vida cotidiana del arte, el síndrome de Procusto define a aquellos que, al verse superados por las habilidades de otros, deciden menospreciarlos. Por ejemplo, el solo hecho de constituirse en grupo destinado a realizar este proyecto, en el MAC – Valdivia. Ciertamente, el miedo y la envidia los lleva a vivir en



Denise Blanchard

una continua mediocridad, donde no avanzan ni dejan que otros lo hagan. Sin embargo, hay un aspecto positivo en toda actividad reductora, aunque se deba combinar con un agudo sentido del procedimiento. Este sería el caso de la maleta necesaria para guardar las interpretaciones de viaje y poder convivir con los indicios de nuestros propios temores. El museo, sin ir más lejos, se convierte en un dispositivo necesario de reducción de la mirada sobre una coyuntura determinada. Luego, el conjunto de obras se instala como una rejilla interpretativa sobre unas materialidades que comparten el mismo procedimiento restrictivo, definido por la aguja y el hilo.

GRAVEDAD

En 1992, Javier Maderuelo impartió un seminario en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. De ahí salió un libro que tituló “La pérdida del pedestal”, que hacía referencia metafórica al ocaso de la escultura monumental y al desmontaje de un elemento clave en la concepción que tenemos del espacio público. Pronto, el libro se convirtió en un referente, aunque en Chile, prácticamente no tuvo circulación. Recordé la historia de un viejo profesor de filosofía que había vivido su infancia durante la ocupación alemana de París. Había visto que muchas de las estatuas habían sido desmontadas para llevarlas a sitio seguro y que muchos plintos monumentales quedaron cubiertos de sacos de arena. Durante años, él pensó que una escultura era eso: un plinto protegido. Después, la profusión de la escultura chilena me condujo a pensar que era aquello de que se ocupaba el departamento de “aseo y ornato”. No habría más escultura que esa. Sin embargo, había tres mujeres de antes que hacían escultura en forma: Rebeca Matte, Marie-Therèse Pinto, Marta Colvin,

Lily Garafulic, Laura Rodic. Hay más. Pero luego, dejó de haber “escultura viril” (eréctil). En este contexto se hace necesario mencionar lo que probablemente sería el primer antecedente de una escultura colgada. Debiera hablar de escultura ingrávida. Pero el efecto es todo lo contrario: afirma el valor del peso muerto. Me refiero a un acontecimiento que no ha sido prácticamente documentado. Se trata de la escultura que Ximena Rodríguez montó en una comuna popular de Santiago, en una muestra que tuvo lugar a fines de la década de los sesenta y que tenía como “tema” la oposición a la guerra de Vietnam. La artista hizo colgar un cuarto de animal (vacuno) y lo presentó como escultura. No tenía plinto y era una evidente referencia a los cuartos pintados por Soutine, para hablar de un artista del siglo XX. No deja de ser importante señalar que Ximena Rodríguez era, también, bailarina de danza moderna. No es de sorprender, entonces, que tuviera semejante iniciativa. De la que poco se sabe. Al punto que he tenido conocimiento de esta obra solo por relatos orales de personas que la vieron. Pero no deja de ser un antecedente que no se puede omitir para pensar en la existencia, en Chile, de una escultura expandida, en la escena de fines de los sesenta.



Maite Izquierdo

Maite Izquierdo trabaja con pesos de ropa que se amarran en las alturas. José Balmes realizó una importante muestra a mediados de los noventa, después de visitar las minas de carbón de Lota y Coronel. Lo habían impresionado la forma que los mineros tenían para guardar su ropa mientras estaban en la mina. Ponían todo en canastos metálicos y percheros, que luego subían con la ayuda de un cordel que fijaban a un soporte, con el correspondiente candado. Mientras pintaba esta serie –Lota El Silencio– me decía que parecían cuerpos colgando. Maite Izquierdo “prepara” bultos amarrados y envueltos en tela como si fueran mortajas. La tela y la cuerda de amarre son materiales fundamentales. La ropa colgante a la que se refiere José Balmes adquiere otra dimensión, aun cuando hagan referencia al vacío de los cuerpos; es decir, la ropa como calco. A fines de los noventa, Janis Kounellis colgó dos sacos en una exhibición en México y dijo que estaban inspirados en los fusilamientos del 2 de mayo de Goya.

En cambio, Fernanda Gutiérrez desafía la gravedad y relocaliza el peso muerto provocando una tensión casi insostenible entre lo que puede desvanecerse en el aire y lo que indefectiblemente apunta hacia abajo. En la medicina hipocrática se distinguen dos facultades de los cuerpos: la facultad retentiva y la facultad expulsiva. Prendas interiores embebidas en agua con almidón para mantener la forma, encubren la deposición de tripas de género coloreadas que aluden al vaciado de cuerpos cuya verdad adquiere un ominoso volumen. Sin duda es lo que se obtiene como “verdad del cuerpo” obtenida bajo apremios ilegítimos.

HILANDERAS

No es posible hablar de las “historia de hilo” sin hacer referencia a la pintura de Velázquez, “Las Hilanderas”, también conocida como “La Fábula de Aracné”. Es muy útil reconstruir el significado alegórico del cuadro, según una vieja costumbre descriptiva. Para esta exposición, esta pintura debe ser entendida como un programa de trabajo. Sin la narrativa implícita en el cuadro y sin la complejidad política de la composición, no se entiende la conexión con el título de la muestra. Para eso, me remitiré a la economía de la cita, para definir el mapa de fondo de las relaciones sugeridas.

“En principio, el cuadro aparenta ser la representación de un típico taller de hilandería, en el cual hay varias mujeres realizando las labores propias de este oficio. Inmediatamente salta a la vista que hay dos escenas distintas en el cuadro: una escena en primer plano y otra en segundo, comunicadas por un gran vano rematado en un arco de medio punto y ambas bañadas en diferente medida por una fuente de luz que proviene del lado izquierdo. En la escena frontal hay cuatro mujeres jóvenes y una mayor; una de las cuatro jóvenes, a la cual la vemos parcialmente de espaldas, devana el hilo con gran rapidez, mientras que la mujer mayor da vueltas a la rueda de una rueca mediante una manivela. En esta escena hay varios detalles realmente admirables y asombrosos por la perfección con que Velázquez representó no sólo las luces, sino sobre todo los movimientos. En primer lugar, nótese la mano izquierda de la joven que se ve parcialmente de espaldas, es tal la velocidad con la que devana la lana, que sus dedos se ven borrosos y difusos; luego, los rayos de la rueda de la rueca han desaparecido, reemplazados por unos cuantos trazos que nos hacen percibir



Diego de Velázquez

la ilusión del movimiento circular y la mano derecha de la mujer también está borrosa por el movimiento que le da a la manivela; la joven al centro se inclina para recoger algo y su rostro se desdibuja por el movimiento. (...)

La escena del segundo plano, que se desarrolla en un espacio abovedado que está más arriba que el de la primera escena y al cual se accede por dos altos escalones, está bañado por una luz mucho más intensa que proviene del lado superior izquierdo, en contraste con la primera escena. En él hay cinco figuras de jóvenes mujeres, una de las cuales lleva una coraza y un yelmo y parece enfrentarse a otra joven que ocupa el centro del espacio, la cual parece ser la misma que en la primera escena está devanando la lana. En el primer plano se puede ver el revés de una viola y el brazo de otro instrumento de cuerda, en el que apoya su mano la joven más a la izquierda. Estas mujeres están elegantemente vestidas, al contrario de las de la primera escena y la que está ubicada a la derecha se ha volteado hacia el observador. Al fondo se puede ver un tapiz en el cual está representado “El Rapto de Europa” de Rubens.

Pues bien, toda esta simbología y prodigio de luz no se hizo para representar el taller de unas hilanderas, sino un tema mitológico: la Fábula de Aracné, que Ovidio narró en *La Metamorfosis* y en el cual la diosa Minerva (Atenea para los griegos), celosa de la habilidad de la joven doncella Aracné para tejer los mejores tapices, la convirtió en una araña. Minerva es la joven que está vestida con armadura y parece estar retando a la joven al cen-

tro, que es Aracné. Este es el tema principal del cuadro, el cual se representa en el segundo plano, al estilo barroco, al igual que la muchacha viendo hacia el espectador.

La escena del primer plano, que en realidad no es más que un suceso preparatorio para el desenlace, muestra a Minerva disfrazada como la mujer mayor; se ha quitado la coraza y el yelmo y accidentalmente nos muestra su tersa piel de diosa y sus bellas proporciones en la pierna izquierda develada. Se ha introducido subrepticamente en el taller de Aracné para espiarla. Aracné es la muchacha que devana la lana y está parcialmente de espaldas, bañada por una suave luz; ajena a todo menos a su trabajo. No sabe que la diosa la espía y la castigará más adelante”².

ANDINOS

Mientras escribo estas notas para la exposición de enero en el Mac – Valdivia, recibo de regalo el catálogo de la exposición de Anni y Josef Albers, “Viajes por latinoamérica”, que tuvo lugar en el 2006 - 2007 en el Reina Sofía. Ya había podido ver reproducciones en revistas de arte y conocía algunas cosas por relatos de colegas extranjeros, pero no había visto los dibujos para un nudo realizados en 1947 y 1948, de los que hay dos magníficas reproducciones en las páginas 52 y 53. Insisto en la necesidad de establecer relaciones entre lo irregular del hilo y lo regular del cuadrado. El fondo de referencia es el viaje que ambos realizan por México a comienzos de los años cuarenta. Josef Albers realiza unos estudios increíbles que titula “Tectónico gráfico” y que están significativamente reproducidos en el catálogo. ¿Cómo no íbamos a encontrar una certera relación entre estos estudios y el “Homenaje al cuadrado”, que realizado en torno a los años cincuenta, es conocido en Chile como una de las portadas del catálogo de una de las bienales de grabado que organizan Emilio Ellena y Nemesio Antúnez en el MNBA, a fines de los sesenta? Sin embargo, uno de los hitos de este catálogo es el artículo escrito por Paulina Brugnoli y Soledad Hocés de la Guardia, que titulan “Anni Albers y sus grandes maestros, los tejedores andinos”.

Una de las cosas que hay que relevar en estas relaciones con las artistas de Historias de Hilo, es el modelo de trabajo. Llamémoslo así. Existe un fondo común de referencia, que posee un modo de expresión contemporánea, pero que proviene de la lectura que todos estamos obligados a realizar sobre las tradiciones textiles de los Andes que son fruto de un proceso acumulativo de varios milenios, cuyos primeros testimonios se documentaron en torno al 8000 a.C. Lo que las autoras mencionadas ponen en relevancia es una hipótesis que conforma “la presencia de una manufactura textil previa al dominio de la cerámica, constituyéndose en el principal soporte de textos visuales en los Andes, condición que aún se conserva en los textiles etnográficos actuales”. Pero sigamos avanzando: “El textil es el soporte complementario de una memoria ora, de sistemas de parentesco, de linaje y creencias que compromete al tejedor, cuya memoria táctil-visual involucra, corporal y socialmente, al usuario”³.

² <https://educacion.ufm.edu/diego-velazquez-las-hilanderas-oleo-sobre-tela-1657/>

³ BRUGNOLI, Paulina/HOCES DE LA GUARDIA, Soledad. “Anni Albers y sus grandes maestros, los tejedores andinos”, “Anni y Josef Albers, Viajes por Latinoamérica”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía”, 2007.

Lo más significativo de la publicación de este artículo en el catálogo que he referido es la reproducción de una página de Guamán Poma de Ayala, “Accla y sus aprendices”. Las *acllas* eran tejedoras. Lo hacían para cubrir las necesidades personales del Inca y de su corte. Pero lo que más importa es saber que existía una verdadera “política textil incaica”, puesto que en cada capital de provincia había un *quipu camayoc* encargado de la contabilidad en las bodegas de textiles; contabilidad que se hacía con la ayuda de quipus, que eran, como se sabe, un conjunto de cuerdecillas de lana diversamente anudadas y coloreadas que formaban un sistema mnemotécnico⁴.

No quisiera forzar las cosas, pero tomo el riesgo de mencionar en este texto el rol ejercido por la beguinas, en el espacio europeo, como un lugar de libertad de las mujeres que toman ciertos votos, que viven en comunidad para adquirir unas habilidades sociales e intelectuales que no podrían realizar en otras condiciones; razón por la cual caen bajo la mirada vigilante de la Iglesia, que ve con malos ojos su autonomía. El tema es que interesa aquí por son mujeres tejedoras, hábiles en la textualización de la práctica textil. Pero sin duda, la elección de la lámina en que aparecen las *acllas* enseñando a hilar, adquiere el valor de un manifiesto gráfico para las artistas de esta exposición.

No es del todo seguro que las artistas acepten la hipótesis de su conversión en *acllas* o en beguinas. Más que nada, recorro a estas figuras para conectar relaciones entre memoria textil andina y prácticas contemporáneas, tensadas por toda la información de la que disponemos, acerca de las historias griegas. Todo esto es un artificio argumental para colocar estos trabajos en un contexto que excede el arte contemporáneo, pero que incorpora un debate sobre prácticas sociales y rituales sobre las que tenemos bastante documentación. Desde allí es posible sostener que existen efectos estéticos consistentes en estas prácticas rituales, que en muchos de los actuales géneros canonizados de las artes visuales. Esta es una de las razones de por qué sus trabajos se acercan más a las prácticas rituales, en parte, porque están tecnológicamente habilitadas para acoger variados complejos simbólicos ligados a la materialidad de la reproducción de la letra.

SOMBRAS

En algunos textos anteriores he hecho mención a dos historias del origen de la pintura. La primera es griega, la segunda es católica. La primera, repito, me vincula con Plinio el Viejo, mientras que la segunda me hace depender del vía crucis como estructura retórica en la historia de la imagen de Occidente. Entonces, la primera, por tercera vez, reproduce con un pedazo de tizón el relato de la hija del alfarero de Corinto, que dibuja en el muro la silueta de su amante que parte a la guerra. Ya lo he dicho: nunca antes, representación y realidad han estado más cerca. Pero también, nunca han estado más lejos. El gran mural de Andrea Fischer instala el privilegio de la pérdida del cuerpo, mientras recurre a la excusa insatisfactoria y sin embargo necesaria, de la marcación del contorno. Hace dos

⁴ ARIEL DE VIDAS, Anath. “Memoria textil e industria del recuerdo en los Andes”, Ediciones Abya-Yala, Quito, Ecuador, 2002.



Andrea Fischer

meses he tenido que escribir sobre la obra de Eduardo Vilches⁵. Y claro, mencioné que a Vilches siempre le habían preguntado por qué sus obras son, en su gran mayoría, grabados en blanco y negro. Andrea Fischer se hace esta pregunta de un modo similar, porque Vilches es renuente a ser encasillado, de modo que la indeterminación de las sombras y la multiplicidad de los colores son los únicos reductos donde se hace visible la *paradoja del dolor*. Simulacros del cuerpo, proyección del deseo, reducción de las formas, indiscreción de las normas, todo ello apunta a fijar el estatuto de la representación de los cuerpos en un país que se caracteriza por la juridicidad del *habeas corpus*.

FANTASMA

Los apóstoles hacen el relato que después de muerto Jesús, José de Arimatea pidió el cuerpo a Poncio Pilatos y este se lo entregó. El mismo José de Arimatea, junto a Nicodemo, lo descolgó de la cruz, lo envolvió en un lienzo y lo llevó al sepulcro. Las mujeres fueron las encargadas de preparar el cuerpo con especies aromáticas. Realizaron lo que Magdalena ya había anticipado en la escena de Betania. Lo que hoy conocemos como Síndone, Sábana Santa o Sudario es el lienzo que se supone cubrió y sirvió de mortaja al cuerpo sin vida de Jesús una vez desclavado de la cruz. Este lienzo se expone en Turín y mide 4,35 metros de largo por 1,10 metros de ancho. Esta tela muestra sobre uno de sus lados, la imagen frontal y dorsal de un hombre. El cuerpo está tendido de espaldas con las manos cruzadas al frente, la mano izquierda sobre la muñeca derecha y los pies cruzados. En la parte de la imagen que corresponde al rostro, se observan marcas que corresponderían a lastimaduras. Tanto la parte delantera como dorsal están marcadas por pequeñas manchas oscuras, que algunos investigadores identifican con los coágulos que podrían haber dejado un azotamiento con látigo de castigo con punta de metal y hueso. Estas marcas son de un color sepia, rojo parduzco e

⁵ MELLADO, Justo Pastor. "Diagramas", Ediciones CEEdA, Santiago, noviembre 2018.

intensidades según la zona del cuerpo⁶. Hasta aquí el relato que importa para el cometido de la exposición y la introducción a la obra de Cecilia Juillerat. En efecto, el inconsciente de las representaciones cristianas determina estos trabajos y me obligan a detenerme en las manchas oscuras identificadas como coágulos de color sepia. Estas manchas se ordenan como una rejilla de fondo en sus láminas y sirven de referencia a las colocaciones de íconos que están referidos a universos significativos de una comunidad determinada: casa, ilustración, dibujo de hilo. Es decir, hay mancha y trazo. En estos lienzos está resumida una pugna entre dos historias de la figuración. Con eso basta. El trazo de la hija del alfarero proviene de una historia pagana, erótica, porque reproduce un *afecto*. El efecto de la coagulación que ya he mencionado proviene de una historia de sacrificio, que induce un defecto memorial de los cuerpos. Pero ambos regímenes están localizados en el mismo soporte y operan con una similar eficacia, según sus necesidades expresivas. De este modo, sirven de sedimento a la definición del fantasma de la propia figuración que sostiene el imaginario de Cecilia Juillerat, y que en este nivel se patentiza en el uso frecuente de una misma imagen, que proviene de las ilustraciones de John Tenniels en la primera edición de “Alicia en el país de las maravillas” (Lewis Carroll). Es como una imagen-matriz destinada a validar su construcción como sujeto en la escena de arte; porque es allí donde “debo advenir como sujeto de deseo”. Por eso, toda la propuesta mural que instala en el MAC – Valdivia es la amenaza gráfica de su destitución como connotación depresiva de una pérdida. Los coágulos son los residuos de un afecto malogrado que no puede seguir esperando la respuesta de algo que otro no puede proporcionar, como fatalidad de la historia de la representación de la maternación. Por eso, la repetición de la misma ilustración, que proviene de un impreso de infancia que fija un saber en que el goce se organiza como efecto de distanciamiento. Así, combina esta imagen con la de una sombra definida por el contorno de la costura que sin diligencia marca la tolerancia del *deseo-de-casa*.



Cecilia Juillerat

⁶ ALIANAK, George/ HERÓN, Josua. “La sábana santa y otros lienzos sagrados”, Edimat Libros, S.A., Madrid, 2011.

