



TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
CURSO 2022/2023

RUINAS :

UNA APROXIMACIÓN A LA MEMORIA
A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA Y
EL BORDADO.

NOELIA VEGA AJA





TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
CURSO 2022/2023

POR: NOELIA VEGA AJA
TUTOR: LUZ MARÍNA SALAS ACOSTA

RUINAS:

UNA APROXIMACIÓN A LA MEMORIA
A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA Y EL
BORDADO.





“SOMOS NUESTRA MEMORIA, SOMOS ESE
QUIMÉRICO MUSEO DE FORMAS INCONSTANTES,
ESE MONTÓN DE ESPEJOS ROTOS.”

(BORGES, ELOGIO DE LA SOMBRA 1969, P.6.)

ÍNDICE

- INTRODUCCIÓN	11
- OBJETIVOS.....	12
- METODOLOGÍA.....	14
- BREVE APROXIMACIÓN AL PARADIGMA ARCHIVÍSTICO Y SUS IMPLICACIONES ARTÍSTICAS ENTORNO A LO FOTOGRÁFICO.....	18
- DETRÁS DE CADA IMAGEN.....	28
- AGENTES Y ATRACCIÓN FOTOGRÁFICA: DEL SPECTRUM AL PUNCTUM.....	30
- FOTOGRAFÍA: RECUERDO, TIEMPO Y MUERTE.....	34
- RELATOS DEL PASADO: INTENCIONALIDAD COMUNICATIVA Y FUNCIONES NARRATIVAS DE LA FOTOGRAFÍA Y EL ÁLBUM FAMILIAR.....	38
- BORDADO: VIRTUD FEMENINA.....	46
- ARTEX: CATEGORIZACIÓN DE LO TEXTIL EN EL ÁMBITO ARTÍSTICO.....	50
- LA REICINDICACIÓN DEL BORDADO COMO HERENCIA CULTURAL.....	54
- ¿POR QUÉ BORDADO?.....	58
- UN MONTÓN DE IMÁGENES, HILOS Y RECUERDOS ROTOS: APROXIMACIÓN PERSONAL A LA MEMORIA A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA Y EL BORDADO..	72
- CONCLUSIÓN.....	74
- BIBLIOGRAFÍA.....	76



FIGURA 1: FOTOGRAFÍA DE ALBÚM FAMILIAR

INTRODUCCIÓN

La consciencia de la fragilidad de la memoria frente al paso del tiempo ha conducido a generar mecanismos de lucha contra el olvido y la inevitable desaparición de nuestros recuerdos. En el siguiente trabajo abordaremos el estudio en torno al archivo como mecanismo de conservación y acceso a la memoria cultural adentrándonos progresivamente en el epicentro de los recuerdos domésticos para abordar las narrativas generadas alrededor del álbum familiar y la fotografía y como estas adquieren un carácter biográfico que aporta certidumbre al pasado dando forma a nuestros recuerdos.

Ante la pérdida de la cadena narrativa que daba sentido a la imagen, el recuerdo con frecuencia pierde su transcendencia para convertirse en un vestigio del pasado. Es en ese preciso momento en el que la memoria se fragmenta y el recuerdo sucumbe al olvido donde la fotografía se transforma en un enigma que nos atrae desde sus ruinas, invitándonos a reflexionar sobre aspectos relacionados con el tiempo, la vida y la muerte.

Esta melancólica atracción será abordada desde el análisis emocional de la imagen fotográfica con relación a la memoria, estableciendo vínculos entre la aplicación práctica y la fundamentación teórica, con el objetivo de reestablecer la comunicación entre el presente y el pasado a través del bordado como herramienta capaz de devolverle la calidez al recuerdo y aproximarnos a los conceptos de hogar y familia. De este modo seremos invitados a indagar sobre el pasado y adentrarnos en sus ruinas, explorando así las profundidades de su historia.

OBJETIVOS

- Aplicar los conocimientos adquiridos durante la formación académica para la creación de un lenguaje artístico propio.
- Profundizar mediante la investigación en los aspectos emocionales de la fotografía familiar y el archivo doméstico.
- Revalorizar el bordado como metodología artística mediante el estudio de su desarrollo sociocultural y artístico.
- Cumplir con los estándares académicos establecidos, asegurando así la calidad y la rigurosidad de la investigación realizada demostrando habilidades para el trabajo autónomo.
- Establecer diálogos con la memoria, lo temporal y lo doméstico empleando el bordado y la fotografía rescatada como mecanismos para abordar conceptos como la pérdida, el olvido o la fragilidad del recuerdo mediante la creación artística.
- Acercar al espectador intereses personales sobre la temática a tratar invitándolo a cuestionarse por aspectos relacionados con lo temporal y el efímero valor del recuerdo, instándolo a mirar más allá de la imagen.

METODOLOGÍA

El siguiente proyecto parte de un archivo fotográfico personal compuesto por imágenes adquiridas en mercadillos en las que prima la pérdida de su valor pasado al desaparecer de las mismas la memoria que llevaban implícita. Dichas fotografías sirvieron de base para la creación de diversas obras adaptando los conceptos de memoria, pérdida y hogar a los múltiples procedimientos artísticos abordados en distintas asignaturas de la facultad de Bellas Artes durante el último año.

Partiendo de los conceptos básicos mencionados anteriormente se diseñó un proceso de investigación entorno al archivo, la fotografía y el bordado, seleccionando aquella bibliografía que hacía especial hincapié en el valor de la fotografía en relación al recuerdo y el álbum familiar y la revalorización del bordado como técnica artística y sus vinculaciones con la memoria y el hogar. Una vez recopilada la información necesaria se procedió a redactar el proyecto estableciendo relaciones entre el discurso instituido en el corpus teórico y las obras realizadas bajo estas premisas ejemplificando los planteamientos expuestos.



SOBRE EL ARCHIVO

BREVE APROXIMACIÓN AL PARADIGMA
ARCHIVÍSTICO Y SUS IMPLICACIONES
ARTÍSTICAS ENTORNO A LO
FOTOGRAFICO.

Tras la negación del pasado como elemento recuperable por parte de las vanguardias, en el marco contextual de la década de los 70 surge un nuevo paradigma archivístico que nace de un creciente interés por la recuperación y conservación de la memoria cultural, individual e histórica, revalorizando su capacidad para prever los devenires futuros.

Según Guash (2011, p.13-15) el archivo, más allá de la acumulación coleccionista, se constituye como mecanismo de recuperación del recuerdo, preservándolo de la destrucción y el olvido, mediante la recopilación y reagrupación de fuentes objetuales o documentales para la construcción de narrativas sobre el pasado desde el presente. El archivo establece por tanto fuertes vínculos con la memoria como hypómneia (acto de recordar, diferenciado de la mnéme, recuerdo vívido). Tal como afirma la autora, existen dos posibles aproximaciones a la labor de archivo; por un lado, aquella que pone énfasis en el principio regulador del nomos como ley u orden y por otro un acercamiento desde lo anómico, siendo esta última una forma discontinua y pulsional de abordar el archivo y por tanto aquella que más se aproxima a los principios que rigen el funcionamiento de la memoria como mecanismo que almacena, olvida y destruye para generar nuevos recuerdos

En este sentido, podemos apreciar como las primeras muestras de archivo se regían según el “*principio de procedencia*” desarrollado por Spieß en 1777. Este principio, que determinara la forma de abordar el archivo hasta la década de los 70, implementa un sistema racional de organización donde los documentos se almacenan en función del orden en que fueron creados o acumulados antes de su llegada al archivo, estableciéndose por tanto una disposición en función del origen y no del contenido de los mismos, dando lugar a un enfoque historicista que fundamenta sus principios en la linealidad temporal sin considerar la historia como una composición incompleta de fragmentos.

Todo ello es cuestionado por Warburg con la creación de “*Atlas Mnemosyne*” (1924-1929), una serie de paneles móviles e intercambiables donde ordena de forma

aleatoria, según su morfología y semántica, imágenes de diversa procedencia que abordan temas recurrentes en distintas civilizaciones a lo largo de la historia (Figura 2). Se trata de un enfoque creativo de la labor de archivo donde la representación visual es empleada por primera vez en alusión a una memoria cultural viva. Warburg genera de este modo un archivo caracterizado por la discontinuidad y la simultaneidad de elementos, dando lugar a un sistema de organización policéntrico y heterogéneo que permite infinitas posibilidades de reagrupación y creaciones discursivas, en contraposición directa a la linealidad del modelo historicista imperante.

Paralelamente Sander crea su colección “*Ciudadanos del siglo XX*” (1910-1934) a través de la cual buscaba generar un retrato colectivo de la sociedad de su tiempo mediante la catalogación de fotografías en siete grupos en función del estatus social y la profesión (Figuras 3 y 4). Con ello establece un sistema de organización y catalogación que permite observar en las imágenes los rasgos comunes dentro de cada grupo al tiempo que esa misma proximidad hace evidentes sus diferencias; “*la especie humana se repite constantemente y es dentro de esa repetición donde alcanzamos a descubrir las diferencias*” (Guash, 2011, p.32). De este modo, Sander atrae la atención sobre el carácter cíclico y renovador de las cosas creando un catálogo sociológico que reevalúa la superficialidad de lo cotidiano y lo popular, empleando las cualidades de la fotografía como medio para el registro fidedigno de lo histórico y sociocultural.

Nos encontramos, por tanto, ante el surgimiento de toda una nueva generación de artistas, teóricos y archivistas que indagan sobre la recuperación y conservación de la memoria mediante nuevos modelos de trabajo que buscan alternativas archivísticas al canon lineal historicista establecido. Todo ello toma impulso con la publicación de “*Arqueología del saber*” de Michael Foucault en 1970, introduciendo así las claves del discurso artístico contemporáneo entorno al archivo y el enunciado.

Tal como explica Guash (2011, p.47-50) el archivo es considerado por Foucault como un mecanismo analítico y descriptivo que establece un orden en las “cosas dichas”, los enunciados, que parten del concepto del “*a priori histórico*” entendido como todas aquellas normas que emanan del propio archivo y no de influencias externas a este. Dichos enunciados debido a su carácter ilimitado y fragmentario no permiten la elaboración de un discurso histórico general, ya que carecen de origen y carácter evolutivo definidos. En cambio, sí que establecen vínculos con otros enunciados, poniendo de manifiesto tanto la correlación entre estos como sus exclusiones, dando lugar a una multiplicidad de discursos y percepciones. Con ello Foucault, defiende que la labor del historiador ha de ser semejante a la del arqueólogo, en tanto que su función consiste en el cuestionamiento de la existencia del objeto para la recreación del pasado concreto al que perteneció, primando el acto



FIGURA 2: ATLAS MNEMOSYNE, WARBURG, 1924-1929



FIGURA 3: INTELECTUALES, SANDER, 1924



FIGURA 4: BOXEADORES, SANDER, 1929

por encima del contenido y el origen sin pretensiones de generar una reconstrucción histórica progresiva. De este modo, este nuevo acercamiento al archivo establece un status quo entre la acumulación amorfa de enunciados y la ordenación lineal ininterrumpida, lo que hace posible la conservación de la memoria sin dejar de considerarla como algo vivo y abierto a nuevas interpretaciones, lo que permite una visión más real y extensa del pasado.

Este nuevo paradigma archivístico, que comienza a gestarse en la experimentación artística de la primera mitad del siglo XX y toma forma con las publicaciones de Foucault, terminará de forjarse a través de los estudios realizados por Derrida (1930-2004) y Buchloh (1914) en la década de los 90, lo que dará lugar a una fiebre archivística sin precedentes.

Más allá de la aproximación discursiva al archivo realizada con anterioridad, Derrida en *“Mal de archivo: una aproximación freudiana”* (1997) establece paralelismos entre el archivo y el funcionamiento del inconsciente y la memoria a partir de las hipótesis lanzadas por Freud en *“Nota sobre el block mágico”* (1924). Según explica Guash (2011, p. 17-18), Freud consideraba el funcionamiento de la psique humana es comparable al mecanismo del juguete infantil la pizarra mágica, componiéndose de una serie de capas superpuestas entre sí. De este modo, la primera capa se corresponde a la percepción consciente, encargada de captar los estímulos externos que pasan a una segunda capa, la percepción inconsciente o sistema mnémico, donde se almacena toda la información recibida al igual que ocurre en un archivo. Esta información puede ser aparentemente olvidada o ilegible, pero al haberse registrado se conserva en un segundo plano, de modo que nada desaparece de forma absoluta.

Así pues, en el núcleo de la teoría psicoanalítica se encuentra, como señala Derrida (1995), una estructura fundamentada en la idea de archivo. Esta concepción sostiene que lo que se escribe y se recopila a través de la percepción, tanto a nivel consciente como inconsciente, se organiza sistemáticamente en función de experiencias reconocibles, las cuales pueden ser recordadas y, en última instancia, archivadas en segundo término. Todo ello dará pie a una pulsión archivística, donde el archivo se constituye como lugar físico donde poder garantizar la conservación de todo aquello que la psique deja en segundo plano, asegurando pues la supervivencia del recuerdo frente a la amenaza de la erosión y destrucción de la memoria (2011, p.18-19).

Por otra parte, Derrida define el archivo como la combinación del comienzo y el mandato, entrelazando dos principios básicos: por un lado, el principio natural o histórico correspondiente al comienzo sea físico o histórico, y por otro lado el principio nomológico o de mandato. Así pues, Derrida determina que el archivo (arkhé) a de estar vinculado a un espacio determinado y regido por un Estado

(arkheion) entendido este como autoridad u orden establecido. De este modo, una de las piedras angulares en la creación del archivo es el principio de “consignación” mediante el cual se pueden reunir, coordinar y articular la totalidad de los elementos en un sistema.

El archivo por tanto difiere de ser simplemente la recopilación y custodia de documentos en un espacio determinado, siendo pues un elemento nemotécnico de repetición (hyphómneia) opuesto al funcionamiento natural de la memoria espontánea (mnémé o anámnesis). Se trata por tanto, de un lugar en el que volcar de forma física todo aquello que nuestra memoria no puede almacenar, exteriorizándola a través de un sistema ordenado al que recurrir para recordar. Sin embargo, pese a tratarse de un procedimiento estructurado de forma más o menos precisa, en su vinculación con la ley y la institución, el archivo se encuentra lejos de la estabilidad y lo absoluto, tratándose más bien de una figura inestable e inacabada, compuesta de fragmentos que pueden verse alterados y modificados al igual que ocurre con la lógica laberíntica, volátil y cambiante de nuestros propios recuerdos (2011, p.166-167).

Esta relación entre la estética del archivo y la memoria destaca en la obra de Boltanski, quien busca *“la recuperación y la constatación de la memoria como un hecho cultural, antropológico y existencial.”* (Guash, 2011, p. 58), materializando esta memoria a través del objeto encontrado y su cotidianidad. Con todo ello Boltanski pone de manifiesto su atracción por el archivo, pero sobre todo su fascinación por la constante transmutación entre objeto y sujeto en su vinculación con el recuerdo.

En su propia fiebre de archivo y colección destacan obras como *“Les Archives de C.B.”* (1905-1988), donde dispuso 646 cajas de galletas de estaño oxidadas apiladas formando un muro de casi tres metros de altura con iluminación tenue. En su interior contenían representaciones de la vida de Boltanski en forma de 1200 fotografías y 800 documentos de carácter personal, que se ocultaban al espectador en el interior de las cajas y que por lo tanto solo existían en la memoria del artista, jugando así con el límite entre lo privado y lo público. La corrosión de las cajas aludía de forma directa al tiempo, así como a la teoría de Freud sobre el *“Block mágico”* que convierten el conjunto en *“una extensión infinita de memoria finita”* (Guash, 2011, p. 60), una lucha contra el olvido donde se alumbró aquello que quedó en suspenso en el inconsciente y que le permitía reconstruir a través del objeto su propia identidad. Del mismo modo, la obra de Boltanski conecta con las teorías de Derrida, al entender el archivo como un mecanismo de conservación de la memoria, que no sería posible sin la consciencia de destrucción y la muerte; *“No habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido”* (Derrida, *Mal de Archivo*, p.27).

Partiendo de las observaciones de Derrida (1995), la obra de Boltanski emplea la materialidad del archivo a través del objeto cotidiano (fotografías familiares y objetos encontrados) que al ser musealizados se revisten de la admiración y expectación de la obra de arte, adquiriendo una connotación especial que les otorga un valor aurático que evidencia su carácter único y revaloriza los recuerdos tangibles como “reliquias modernas que aluden a lo perdido” (Guash, 2011, p.60.)

Actualmente, sin embargo, tal como afirma Guash (2012, p.4-5) la aparición de internet ha supuesto un nuevo cambio en el paradigma archivístico, en el que el recuerdo difiere de lo material, virtualizándose y desligándose de lo tangible, lo arquitectónico y lo físico. Este nuevo concepto de archivo digital trae como consecuencia nuevos modelos de comprensión del objeto y su almacenamiento, convirtiendo la memoria en un flujo de datos infinitos, atemporales y aparentemente imperecederos. Con ello el recuerdo deja de ser un objeto tangible único en el que transferimos el valor aurático de nuestra memoria, para convertirse en un ente inmaterial aún más indescifrable, reinterpretable y falseable en la velocidad y la volatilidad que caracteriza a la era de Internet. Este contexto envuelve la creación de la serie “Solo números” (Figura 5) en la que empleo fotografías del archivo familiar para indagar en la realidad de los sistemas memoria actuales y los diferentes accesos a la misma, haciendo uso de una matriz numérica (traducción binaria de la frase “solo números”) para codificar la imagen mediante la estampa manual, combinando el error humano con la perfección de un lenguaje creado para las maquinas. De este modo pretendo cuestionar el valor de la fotografía como objeto en un mundo en el que la mayor parte de nuestro pasado esta digitalizo, siendo nuestra memoria a modo de archivo solo números a los que atribuimos el valor de descodificar el código que activa:



FIGURA 5: SOLO NÚMEROS, NOELIA VEGA AJA, 2021. ESTAMPA ACRÍLICA MANUAL Y TRANSFERENCIA SOBRE PAPEL Y TELA.



SOBRE LA FOTOGRAFÍA

DETRÁS CADA IMAGEN

“Una fotografía es muy frágil, y sin embargo ese frágil soporte soporta el peso de un significado infinito (...) Almacena recuerdos y atesora el pasado, pero también trae heridas”.

Jingjing, 2019 (Disponible en la web de la artista)

“Veo los ojos que han visto al emperador” (Barthes 1989, p.27). Estos pensamientos que llegan a Barthes tras contemplar la fotografía del hermano de Napoleón le llevan a cuestionarse numerosos aspectos sobre la fotografía y la inevitable atracción que de un modo u otro esta ejerce sobre nosotros. Al igual que Barthes antes que yo, esta afirmación me induce al planteamiento de ciertas cuestiones; ¿Qué vemos tras los ojos de las personas retratadas? ¿Qué se esconde detrás de cada imagen? ¿Qué es aquello que las hacen especiales y distinguibles de las otras?

En este sentido es necesario comenzar por un análisis de la fotografía más allá del enfoque técnico o historicista. En el estudio realizado para *“La cámara lucida”* (1989, p. 31-33) Barthes define la fotografía como inclasificable al tratarse de una técnica cuyo principal motor es la reproducción infinita de aquello que como suceso único e irrepetible no puede volver a producirse. Así pues, considera esta técnica como una representación verosímil e indistinguible de lo real, dotada de un carácter universal que reafirma a través de la imagen una realidad evidente que, como referente, esta perpetuamente presente en cada captura. De este modo, fotografía y referente se convierten en una dualidad inseparable al no existir imagen fotográfica *“sin algo o alguien”* (Barthes 1989, p.31). Por tanto, según estas afirmaciones al observar una fotografía no contemplamos una imagen real, sino un referente fantasma, en tanto que existió en pasado, pero no en presente. Por ello, según el autor, es este carácter dual e “invisible” de la fotografía lo que imposibilita su clasificación, hecho por el cual esta técnica siempre ha sido tratada desde un punto de vista técnico, histórico, sociológico o antropológico, pero nunca desde lo emotivo.

AGENTES Y ATRACCIÓN FOTOGRAFICA: DEL SPECTRUM AL PUNCTUM

Partiendo de estas premisas, Barthes (1989) se dispone a dilucidar los rasgos fundamentales que hacen posible la fotografía, centrando su análisis en un puñado de imágenes de importancia personal. De este modo, observa tres prácticas en la acción fotográfica; hacer, experimentar y mirar, asociadas a tres entidades; Operator, Spectator y Spectrum.

Así pues, el papel de Operator es encarnado por el fotógrafo como encargado de limitar la realidad a través del encuadre fotográfico, capturando la imagen (orden físico) y revelándola (orden químico), mientras que el Spectator se define como el sujeto que mira. Por último, el Spectrum es descrito como sujeto u objeto referencial relacionable tanto con el espectáculo como con el espectro, al tratarse de la representación de algo que al pertenecer al pasado ya no existe, “ha muerto”, y que a través de la imagen fotográfica vuelve a la vida o no termina de desaparecer por completo.

“Aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro de eidolon emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado Spectrum de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con “espectáculo” y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (Barthes, 1989, p. 35-36)

Así, según Barthes, el sujeto se convierte en Spectum, en el caso del retrato fotográfico, a través del posado, mediante el cual se somete a un proceso de transmutación que lo convierte en objeto. Esta transmutación es comparada por el autor a la experiencia de la muerte, al tratarse de un sutil instante donde el sujeto toma consciencia de ser fotografiado, falseando su cuerpo mediante el espectáculo de la pose, a través de la cual termina por convertirse de forma anticipada en imagen u objeto y, por consecuencia en espectro (1989, p.37, 42-43)

El esclarecimiento de las acciones y entidades que hacen posible la fotografía sin embargo no dan explicación a aquello que se oculta tras la misma, así pues, ¿que nos produce esa atracción irresistible hacia algunas imágenes, que sin embargo nos lleva al rechazo de otras? Adentrándose más en esta atracción irrefrenable y aparentemente injustificada, Barthes (1989), desarrolla los términos Studium y Punctum.

Según el autor, existe una conexión directa entre el Studium y la intencionalidad del Operator. Así pues, el fotógrafo trabaja en la búsqueda intencionada de la sorpresa a través de la imagen, empleando como recursos el conocimiento técnico, el enfoque o el encuadre para atraer la atención del espectador (1989, p.65-68). Es en ello donde reside la base del Studium, designando aquello que provoca cierto interés en el espectador, un detenimiento contemplativo que no tiene por qué implicar una verdadera admiración, siendo *“una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial.”* (Barthes, 1989, p. 58.) El Studium se trata por tanto de una atracción indolente hacia la imagen que despierta intereses superficiales, que no van más allá del reconocimiento del propósito del fotógrafo o del conocimiento técnico que nos ayuda a valorar aspectos estéticos como la composición. Se trata pues de una fotografía unaria, que atrae nuestra atención solo de forma momentánea, única, sin dobleces. Es el caso de la fotografía de reportaje, centradas en mostrar la información sin detalles que nos atrapen despertando un interés genuino.



FIGURA 6: FOTOGRAFÍA ANÓNIMA 1.

EN ELLA APARECEN REPRESENTADOS DOS DE LOS TRES AGENTES FOTOGRÁFICOS; EL SPECTRUM Y EL OPERATOR (CONVERTIDO EN PARTE EN SPECTRUM AL MATERIALIZARSE EN LA IMAGEN COMO SOMBRA).

Más allá de los aspectos formales del Studium, el Punctum revaloriza la imagen a través de pequeños detalles espontáneos y casuales que despiertan en el observador un interés genuino y conmovedor que le introduce en la imagen y le hace sentir parte de ella. Todo ello es explicado por Barthes (1989) mediante una comparativa con la flecha, que lanzada desde el detalle en la escena fotográfica alcanza al espectador hiriéndolo con su punción. Así pues, Barthes escribe: “*El Punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza).*” (Barthes, 1989, p. 59).

Según el autor la fotografía carente de Punctum es equiparable a lo pornográfico, una imagen banal y ordinaria, donde el interés reside en el fetiche fácilmente identificable. Por el contrario, observa algo provocativo en la punción, al atraer al espectador irrefrenablemente hacia la fotografía, atrapándole e invitándole a mirar más allá de los límites de la imagen. Es por tanto un objeto sinónimo de erotismo, “*una especie de sutil más allá del campo como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra: no tan solo hacia “el resto” de la desnudez, ni hacia el fantasma de una práctica, sino hacia la excelencia absoluta de un ser, alma y cuerpo mezclados.*” (Barthes, 1989, p. 99).

Pese a ello el Punctum no suele ser algo identificado de inmediato, si no que por el contrario, permanece latente, despertando en nuestro subconsciente al recordar la imagen desde la intimidad y el silencio, siendo aquí cuando se percibe verdaderamente aquello que nos conmovió y que suele vincularse a nuestra propia memoria. Así, en su explicación, Barthes (1989, p. 93-94.) emplea como ejemplo “*El retrato familiar*” de Van der Zee (1926) y como, una vez la imagen maduro en su mente, pudo reconocer el Punctum en el collar ajustado que llevaba la criada y que enlazaba en su memoria con uno similar de una tía suya. La silenciosa conexión que este pequeño detalle establece con nuestra consciencia afectiva nos lleva a volcar nuestros recuerdos en los retratados, por lo que el sujeto representado adquiere identidad, dejando de estar vacío para cobrar vida más allá de su marco fotográfico, conviviendo con nuestros propios recuerdos.

Esta misma relación inmediata entre fotografía y memoria podemos apreciarla en la obra de Boltanski “*L’album de la famille D.* (1971) en la que el artista ordena a modo de mural 150 fotografías en blanco y negro pertenecientes a un álbum prestado, tratando de adivinar en las mismas los rasgos de la personalidad y recuerdos de los personajes que aparecían en las mismas y a quienes desconocía. Tras el proceso Boltanski concluyó no poder ir más allá de estas elucubraciones sobre las relaciones entre las imágenes, descubriendo como el resto de las asociaciones generadas no eran si no fruto de sus propios recuerdos (Figura 7).

Sin embargo, más allá del detalle, existe según Barthes, un segundo Punctum, aun más desgarrador que el primero y especialmente tangible en las fotografías históricas; el tiempo y la muerte.



FIGURA 7: L’ALBUM DE LA FAMILLE D, BOLTANSKI 1971.

FOTOGRAFIA: RECUERDO, TIEMPO Y MUERTE

La fotografía, separada de otras representaciones artísticas por la presencia del “referente”, definido por Barthes como aquello que ha existido de forma real en el pasado, la distinguen de otras disciplinas como la pintura, donde ese referente puede haber sido real o no, no habiendo lugar a dudas de ello en la verosimilitud fotográfica. Partiendo de este carácter realista y testimonial, no es de extrañar que la fotografía pronto se pusiera en cabeza entre las técnicas de representación existentes, explicándose así su creciente influencia y expansión en la sociedad.

De este modo la poderosa capacidad de esta técnica de atrapar en sus capturas pequeños retazos temporales terminará por transformar la forma de vivir la experiencia, al defenderse y sustentarse la historia personal de cada individuo a través de objetos que testimonian la existencia del momento, anteponiéndose la verosimilitud del recuerdo fotográfico a la propia vivencia. Así pues, el carácter efímero, cambiante y manipulable de la memoria hace que, pese a la existencia de recuerdos persistentes en nuestra mente, sea la consciencia del olvido lo que convierte a la fotografía y su aparente objetividad en un mecanismo de lucha contra la pérdida.

En este sentido, Barthes (1989, p. 142) afirma que esta técnica pudo surgir en las sociedades contemporáneas como mecanismo de asimilación de la muerte, anteriormente sostenida por una religiosidad y ritos en decadencia. De este modo la necesidad de pausar el tiempo pudo verse satisfecha por la inmovilidad de la pose en la captura fotográfica, generando un sentimiento de estancamiento temporal que traería consigo la posterior confusión entre lo real y lo viviente (1989, p. 123). Partiendo de estas afirmaciones Ortiz (2006) hace referencia a las fotografías conmemorativas situadas en los “altares” domésticos, a través de las cuales los fallecidos continúan presentes, “sustituyendo la imagen de la persona su presencia real en los actos cotidiano y festivos” (Ortiz, 2006, p. 159). Así, pese a lo finito de la vida esta pasa a ser entendida por el espectador como eterna, adquiriendo la imagen una cierta inmortalidad que elimina el pasado y lo convierte todo en presente.

La fotografía, por tanto, se convierte en almacén de memoria a través de la cual visualizar el recuerdo del pasado, una especie de máquina del tiempo capaz de vincularnos a referentes remotos, independientemente de si estos aún existen o no.

“La fotografía conquista una diminuta fracción de tiempo y la eternidad. Un segundo y la perpetuidad se confrontan en ella y se hacen una sola cosa. Por tal, la foto es el escenario en el que tiene lugar el constante duelo entre lo que puede ser olvidado y la memoria, entre lo efímero y lo eterno; la vida y la muerte, en tanto que el ser mortal pervive en ella por siempre” (Sarapura y Peschiera, 2014, p. 343)

Sin embargo, pese al sosiego que nos genera la fotografía al convertir la volatilidad del recuerdo en un objeto material, estas imágenes no son más que representaciones de realidades pasadas que no encarnan la realidad en sí misma. Es la consciencia de la irrealidad de lo eterno, junto al vertiginoso paso del tiempo, lo que despierta en nosotros una cierta melancolía, activada con el entendimiento de que esas imágenes que nos muestran vidas y momentos en plenitud ya no existen a pesar de percibirlos como reales. Ante la ruptura de esa pretendida atemporalidad, tal como afirma Barthes (1989, p.121), el “es”, en relación al referente, es remplazado por el “*ha sido*”, asentándose así el noema que define la fotografía y que convierte la imagen en el testimonio de una realidad pasada donde confluyen la certeza inmediata de la existencia de un tiempo y el olvido o ausencia del mismo.



FIGURA 8: NO.629, BERLÍN, BILDER
VON DER STRABE, JOACHIM SCHMID,
NOVIEMBRE 1999

“Todas las fotografías son memento mori. 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.” (Sontag, 2006, p.32).

Ante la locura que puede despertar en nosotros el conocimiento del noema de lo fotográfico, Barthes, establece como posible medio de “domesticación” de la imagen un acercamiento a lo artístico ya que según él “ningún arte es demente” (Barthes, 1989, p. 175), revistiendo con ello la imagen fotográfica con la retórica de la pintura y la exposición. De este modo el realismo esencial de la imagen pasa de absoluto a relativo, lo que, si bien cura la locura, implica también la pérdida de la esencia fotográfica como testimonio indiscutiblemente de una realidad pasada. Esta en nosotros escoger la vía con la que afrontar la imagen, sometiendo “su espectáculo al código civilizado de las ilusiones perfectas, o afrontar en ella el despertar de la imparables realidad” (Barthes, 1989, p.178)



FIGURA 9: “CELEBRO LA ALEGRÍA QUE SURGE EN EL ACTO DE MIRAR LAS PEQUEÑAS FOTOGRAFÍAS PARA DIBUJARLAS, DE ESCRUTAR ESTAS IMÁGENES FAMILIARES Y A LA VEZ EXTRAÑAS: IMÁGENES DE FIESTAS, DE GRUPOS QUE CELEBRAN ALGO, DE PERSONAS QUE POSAN O –A VECES- PARECE QUE QUISIERAN ESCAPARSE SIN SABER QUE SUS NOMBRES SE PERDERÁN MUY PRONTO.”

SOBRE “LOS NOMBRES”, CONCHA MARTÍNEZ BARRETO, 2014-2015.
DISPONIBLE EN LA WEB DE LA ARTISTA.

RELATOS DEL PASADO: INTENCIONALIDAD COMUNICATIVA Y FUNCIONES NARRATIVAS DE LA FOTOGRAFIA Y EL ALBUM FAMILIAR

Desde un punto de vista antropológico, la creciente popularidad de la fotografía se debe, más allá de su capacidad de materialización del recuerdo, a su asequibilidad tanto económica y técnica como temporal. De este modo, a diferencia de otras disciplinas mucho más lentas y costosas, la imagen fotográfica no requiere de un rígido aprendizaje técnico ni una gran inversión económica, así como tampoco es necesario emplear demasiado tiempo en su elaboración. Todo ello la convierte en un arte asequible, que no tardó en extenderse por todos los estratos socioeconómicos, democratizando el acceso a la propia imagen y dando lugar a un vasto registro fotográfico, tanto profesional como amateur. (Ortiz, 2006, p.153)

La fácil accesibilidad de lo fotográfico, según Bourdieu (1979, p.129), daría explicación a la ausencia de intencionalidades estéticas, sorprendidas o universales perseguidas en el ámbito profesional, al producirse la fotografía aficionada por y para el disfrute privado, buscando pues el registro testimonial de la vivencia. Esto, según Barthes (1989, p. 151) hace de la fotografía aficionada una tipología de la técnica próxima a la maestría, al centrar sus objetivos de forma inconsciente en el epicentro del noema fotográfico, “esto ha sido”.

Así pues, dentro de la fotografía amateur, siendo esta la más extendida entre la población, la temática principal girará en torno a aquello considerado como significativo para el sujeto y su entorno, centrando sus esfuerzos con frecuencia en encapsular momentos verdaderamente relevantes relacionados con el ámbito familiar e individual, asociado frecuentemente a ritos formales, así como, posteriormente, a otros aspectos de la vida cotidiana, variando los objetivos y temáticas con el paso del tiempo. De este modo, si en su origen la mayoría de las fotografías se vinculaban a retratos de adultos y ceremonias propias de los mismos (bodas) podemos apreciar

como a partir de 1945 otras tipologías de retrato comienzan a popularizarse, dando lugar a representaciones de ritos infantiles como bautizos y comuniones, lo que pudo deberse, tal como explica Ortiz (2006, p.155) al surgimiento de la madre fotógrafa.

El auge de la fotografía infantil, más allá de la necesidad de encapsular el recuerdo, no es sino un reflejo de la función comunicativa de la imagen, haciendo llegar a otros miembros de la familia o comunidad la noticia de cierto acontecimiento u evento. Esta información también es almacenada de cara al propio ámbito familiar en la constitución de álbumes personales con carácter biográfico: “*las fotografías y los álbumes domésticos constituyen el memorial histórico de una familia; una especie de plasmación de su genealogía y herencia*” (Ortiz, 2006, p. 156). De este modo la fotografía a través del álbum familiar como almacén de recuerdos pasa a ser aquello que Barthes (1989, p. 62) definió como “*biografemas*”, el equivalente a la biografía expresado a través de la imagen en el álbum fotográfico.

Así pues, la mayor parte de álbumes se originan tras la llegada del primer hijo, de este modo el fotógrafo aficionado, al querer dejar registro de los primeros momentos relevantes en la vida de sus descendientes se convierte de forma inconsciente en su biógrafo, preparando un legado, a modo de archivo fotográfico doméstico, que de testimonio de sus primeras vivencias antes de que estas sucumban al olvido.

En cuanto a su contenido, de acuerdo con Walker y Moulton (1989, p.172), podríamos clasificar los álbumes de diversas formas. En primer lugar, estarían aquellos referidos a la familia, incluyendo en los mismos tanto representaciones de sus componentes, actividades y relaciones como sus posesiones. Podemos observar en estos álbumes temas cíclicos que se repiten con frecuencia y concuerdan con los ritos y etapas a las que se somete el sujeto a lo largo de su vida, produciendo, según Ortiz (2006, p. 163) “*una historia visual que documenta una sociedad en miniatura, que toma forma y es modelada con cada generación*”. Frente a estos álbumes generales encontramos aquellos que se enfocan monográficamente en una temática o acontecimiento concreto, siendo estos los que constituyen la segunda categoría. Es el caso de los álbumes de viajes, en los que frecuentemente se retratan aquellos lugares de obligada visita y sirven para rememorar el recuerdo de su paso por allí a quienes participaron del viaje.

En cualquier caso, independientemente a su temática, el álbum es definido por Walker y Moulton (1989, p. 160-169) como un registro de carácter privado, destinado a personas concretas (sea el dueño o los descendientes del mismo) y de observación íntima, en la que se establecen vínculos explícitos entre las imágenes, no siempre dispuestas en secuencias temporales lógicas, y la narrativa vinculada, en ocasiones apoyada por registros escritos (fechas, nombres, lugares) que facilitan su descodificación.



FIGURA 10: FOTOGRAFÍA ANÓNIMA 2.

MUESTRA LA IMPORTANCIA ATRIBUIDA AL OBJETO Y EL DESEO DE INMORTALIZARSE JUNTO AL MISMO, COMUNICÁNDOLE SU EXISTENCIA A OTROS MIEMBROS DEL GRUPO.

La función comunicativa de la imagen de cara a su proyección futura, pese a considerarse como una muestra objetiva del momento e individuo en el pasado, carece de neutralidad al verse sometida a la intencionalidad tanto del individuo como del fotógrafo, así como a modas y cambios generacionales, que influirán en las temáticas, momentos y gestos escogidos. De este modo, tal como explica Ortiz (2006, p.161) al analizar las primeras fotografías podemos apreciar como estas solían ser retratos frontales e hieráticos, donde la seriedad era la forma de transmitir dignidad y decoro. En estas situaciones, hasta cierto punto lujoso y poco frecuente, la sonrisa se consideraba un gesto inapropiado que no casaba con la pretensión de eternidad que perseguía el retrato fotográfico. Con la popularización de las cámaras de carrete, que hicieron de la fotografía un acto menos decoroso y más sencillo, la gestualidad y forma de actuar ante la lente cambiaron. Así los retratos de estudio fueron reemplazados por imágenes exteriores, donde frecuentemente eran representados grupos en actitudes relajadas y con expresiones variadas y naturales, cambios que pudieron verse influenciados por la presencia de la publicidad y el cine, que impulsaron el asentamiento de un nuevo canon que hace de la sonrisa algo obligatorio, buscando dejar como legado al futuro solo aquellos momentos de felicidad y bienestar.

La elección de que mostrar y cómo hacerlo sin embargo no se limita a la sonrisa, podemos ver esta misma manipulación de lo real a través de la imagen en otros contextos, siendo frecuentes en los álbumes de recuerdos fotografías que muestran posados con coches ajenos o inmigrantes portando objetos prestados en una pretensión de éxito. Esta sutil manipulación de la realidad es abordada en ocasiones de forma mucho más drástica y directa, omitiendo mediante el recorte a aquellos que dejaron de ser "deseables" en el recuerdo. Ortiz (2006, p.159) explica como esta acción es especialmente frecuente en fotografías de las mujeres de principios y mediados del siglo XX, en las que estas solían recortar de las imágenes a aquellas parejas que existieron antes del matrimonio. Una especie de damnatio memoriae que eliminaba del recuerdo un pasado que podía resultar incomodo o indecoroso.



FIGURA 11: FOTOGRAFÍA ANÓNIMA 3.

Por otro lado, con frecuencia debido al carácter colectivo de la vivencia, las narraciones generadas a partir de la misma quedan sometidas a las diversas percepciones individuales de un mismo acontecimiento. En estas circunstancias la fotografía actúa como testigo innegable del momento, aportando objetividad a la subjetividad de la experiencia individual, dando lugar así a un relato común, en el que intervienen olvidos y censuras conscientes, aceptado como oficial por los participantes en la experiencia.

Podemos apreciar por tanto como, pese a su aparente verosimilitud, la fotografía esconde incertidumbre al cargarse de apariencias e intencionalidades que pueden por tanto “*revelar verdades o construir mentiras*” (Sarapura y Peschiera, 2014, p. 345). Por ello, esta técnica, como huella de la experiencia, lejos de ser representaciones fidedignas de la memoria no nos muestran si no un fragmento sesgado del total, representando las vivencias tal y como queremos recordarlas y no como ocurrieron realmente.

“el punto de vista que parece más adecuado para aproximarse, tanto al contenido icónico como a las narrativas y discursos creados en torno a las colecciones de fotos domésticas, sería abordarlos como mundos subjetivos, con una historia implícita -al modo de un diario íntimo más que como un relato explícito de historia de acontecimientos” (Walker y Moulton 1989, p. 166-170).

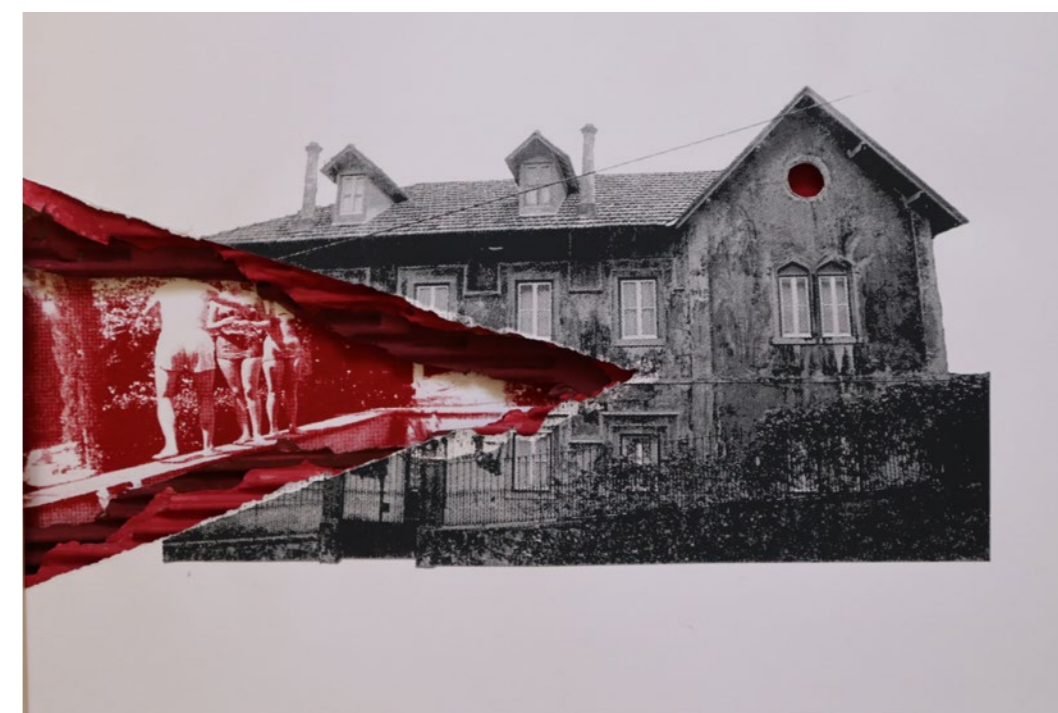
Vemos por tanto como bajo la aparente simplicidad del álbum fotográfico, existe, en asociación a la imagen, una compleja narrativa que surge de la espontaneidad y carácter cambiante del relato en su vinculación con la memoria. Todo ello hace del álbum un objeto concebido tanto para su contemplación como para su escucha, generando, tal como afirman Sarapura y Peschiera (2014, p.140), una complementación de técnica y oralidad, donde el carácter objetivo y racional de lo fotográfico le aporta veracidad al relato, al tiempo que la narración completa la imagen al darle sentido y profundidad. Todo ello da lugar a narraciones ilustradas que pueden ser comparadas al propio lenguaje, donde la fotografía, como objeto elemental del álbum, se equipara a la palabra como unidad básica de la oración. A consecuencia de ello, frente a los tres agentes distinguidos por Barthes (1989) en el proceso fotográfico, en la creación del álbum podemos apreciar como el espectador escapa de su rol de observador, ordenando y clasificando las imágenes para generar lecturas específicas de las mismas. De este modo, el individuo asume la responsabilidad de encauzar el relato, dando lugar a la aparición de un cuarto agente; el narrador (2014, p. 342), que en el contexto familiar suele ser asumido por la madre.

De este modo, el álbum fotográfico se constituye como relicario de lo que “ha sido” recogiendo el legado familiar en un archivo domestico donde salvaguardar la memoria e identidad del grupo o núcleo familiar través de imágenes que testimonian e inmortalizan las vivencias comunes (2014, p. 344-345). A sí pues, estas colecciones de momentos felices se convierten en un objetos a través de los cuales festejar la vida, permitiendo no solo encapsularla en la captura fotográfica, si no revivirla a través de esta, haciendo de un momento efímero una experiencia tangible y eterna, que convierten la fotografía en ventanas que acercan el pasado al futuro.



FIGURA 12:FRAGMENTOS 1 Y 2, NOELIA VEGA AJA, SERIGRAFÍA, 29,7 X 42 CM, 2022.

LA SERIE “FRAGMENTOS” CONSTRUYE NARRACIONES FICTICIAS MEDIANTE LA SUPERPOSICIÓN Y FRAGMENTACIÓN DE RECUERDOS INCONEXOS ALUDIENDO CON ELLO A LAS MECÁNICAS DE CREACIÓN DE RELATOS ENTORNO A LO FOTOGRAFICO TRAVÉS DE LAS CUALES LA REALIDAD PASADA SE SESGA, SIN DEJAR POR ELLO DE INVITARNOS A ADENTRARNOS EN SUS RUINAS.





SOBRE EL BORDADO

BORDADO: VITUD FEMENINA

Al hablar de bordado Magán (2015, p.67-69) distingue la existencia de dos tipologías claramente diferenciadas; por un lado, el bordado erudito y profesionalizado, realizado en su mayoría por hombres y asociado al lujo y el preciosismo aristocrático, y por otro, el bordado popular, creado por mujeres en el ámbito intimista del hogar con fines estéticos, sociales o económicos. Esta segunda tipología, vinculada tanto a los quehaceres femeninos como a lo doméstico, a diferencia del bordado erudito de finalidad suntuosa y estética, responde a una doble función: por un lado, la necesidad de prolongar la vida útil de las prendas mediante el remiendo y por otro satisfacer la demanda lúdica de las mujeres.

Distinguimos así una marcada vinculación entre tipología de bordado y género, analizada por Rozsika Parker (*The subversive Stich. Embroidery and de making of the feminine*, 1996, p.5), quien afirma que esta asunción de roles se produce como efecto de la división laboral entre hombres y mujeres propia de las sociedades patriarcales, a consecuencia de la cual el trabajo masculino es profesionalizado mientras que aquel realizado por mujeres se convierte en un mero pasatiempo doméstico. Esta división oficios con relación al género podemos remontarla al 2000 a.C, donde, según Larrea en *“El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas”* (2007, p. 54) las actividades públicas eran encomendadas al hombre, mientras que la mujer se encargaba de todo aquello vinculado al hogar, desde el cuidado de los hijos hasta la elaboración de prendas. De este modo, paulatinamente labores como el bordado o la costura termina por convertirse en símbolos de virtud femenina, acogiendo todas aquellas cualidades deseables en una buena mujer.

“Al lado del ajuar funerario era frecuente elogiar a las amas de casa con sentencias con los siguientes términos: trabajadora, casta, casera, trabajadora de la lana, hacendosa, etc, por lo que las labores de la costura y bordado se convertían en actividades loables para pasar a la posteridad.” (Magán, 2015, p.72)

Esta asociación de virtud femenina y bordado según Blisniewski en *“Las mujeres que no pierden el hilo”* (2009, p.138) parece heredada del pensamiento judío y cristiano, estando ya presente en la antigüedad grecorromana. Vemos pues numerosos ejemplos de mujer virtuosa y buena bordadora o tejedora, desde Aracne y Penélope

a la virgen María o Eva. Por tanto, una mujer laboriosa, casera, humilde y diligente sería considerada en posesión de una virtud igualable a la de estos personajes, lo que la convertía de forma inmediata en el modelo perfecto de esposa, madre y ama de casa demandado por la sociedad.

Por ello, no es de extrañar que en este contexto sociocultural los perfeccionamientos técnicos como la costura o el bordado se convirtieran en un objetivo prioritario en la educación de las niñas, tratando así de potenciar virtudes como la constancia, la diligencia o la destreza consideradas apropiadas y deseables en el género femenino. Así pues, la confección fue empleada para inculcar la feminidad desde edades tempranas, convirtiendo por ejemplo la elaboración del ajuar en un rito de paso de la niñez a la vida adulta que preparaba a las niñas para el matrimonio y el rol que estas debían asumir en el mismo. De este modo, lo que inicialmente podría considerarse como algo trivial termina por convertirse en una pieza fundamental en la construcción del ideal de feminidad.

Magán (2015, p.73-74) evidencia estos hechos a través de la obra de Rousseau *“Emilio o De la educación”* en la cual explica como el niño ha de ser educado según la naturaleza, mientras que las mujeres debían ser educadas para satisfacer a los hombres, instruyéndose por tanto en valores y labores apropiadas a su género y por las que se consideraba que sentían una atracción innata. Estas ideas serían contrastadas posteriormente por Mary Wollstonecraft en *“The Vindication of the Right of Women”*, donde cuestiona la validez de lo innato, al considerarlo una consecuencia de la dependencia económica de la mujer de clase media, a quien no se le permitía desarrollar actividades laborales remuneradas más allá del ámbito doméstico. Mas allá de estas críticas, la imagen de mujer laboriosa y el ideal de feminidad continuó asentándose, aumentando con ello la brecha entre hombres. Así, el hogar pasa ser el escaparate de las cualidades de la mujer en su rol de guardiana, cuyas virtudes eran manifestadas a través del bordado, convirtiéndose en un fenómeno cultural que termina por cubrirlo todo como técnica decorativa predilecta en un reflejo de la mentalidad social del momento.

“Mientras bordaban las mujeres no estaban trabajando en labores domésticas, aunque si estaban trabajando para el hogar” Gila Malo, 2014, p. 36.

Sin embargo, pese a la importancia del bordado en la constitución y asentamiento de estereotipos de género y feminidad, tal como afirma Parker (1996, p.144), ya en el siglo XVII podemos apreciar signos que evidencian el deseo de escapar del hogar, produciéndose por ejemplo un cambio en las temáticas escogidas para los bordados (paisajes y escenas rurales).

Este anhelo de desvinculación doméstica comenzará a verse cumplido gracias a la progresiva industrialización de lo textil, lo cual aproximará técnicas como el bordado al ámbito comercial. Así, paulatinamente estas labores comenzaron a entenderse como actividades de producción económica, perdiendo con ello su connotación virtuosista y mística para profesionalizarse, alejando a la mujer de la cotidianidad de lo doméstico. Pese a este incipiente cambio, según afirma Magán (2015, p.97), la aparente integración de la mujer en la industria textil no supuso una verdadera salida del hogar, ya que la profesionalización de las técnicas de bordado continuó recayendo en los hombres, apropiándose con ello de oficios tradicionalmente asociados a lo femenino. Vemos así un auge de sastres y modistos, cuya reputación y salario era mayor que el de una inmensa mayoría de mujeres que en estas circunstancias solo podían resultar económicamente competitivas bajando sus precios y cosiendo desde sus casas.

“A mediados del siglo XIX el 70% de los trabajadores del sector de la costura eran mujeres (la mayoría de clase media y de la burguesía) que cosían “por encargo”, aunque realizaban su trabajo en el hogar (situación que aún se mantiene en algunas zonas en la actualidad).” (Magán, 2015, p.97)

A pesar de todo, el número de mujeres que profesionalizaron sus oficios continuó en aumento, produciéndose un enorme crecimiento de las mismas tras la II Guerra Mundial. En la actualidad, pese a la existencia de desigualdades, la incorporación de la mujer en el mercado laboral es palpable, produciéndose una desvinculación con oficios anteriormente asociados al ámbito femenino como el bordado o la costura, alejándose progresivamente de la domesticidad en la que fue recluida.

ARTEX: CATEGORIZACIÓN DE LO TEXTIL EN EL AMBITO ARTISTICO

Si bien hasta ahora he abordado las tipologías de bordado desde la perspectiva de género, veo necesario confrontar ahora la consideración y gradual integración de esta técnica en el panorama artístico. Comencemos pues por la diferenciación entre arte y artesanía que aun hoy continúa siendo tema de debate. Esta dualidad radica, según Magán (2015, p. 143) en la finalidad y funcionalidad del objeto creado, así como en sus cualidades estéticas. Sin embargo, esta diferenciación no es precisa ni definitoria, existiendo, tal como afirman Plazzaola, (“Introducción a la estética”, 2007, p. 351) un conocimiento artesano en la producción artística, sin el cual la realización de la obra no sería factible.

La brecha entre arte y artesanía comienza a forjarse en la edad media, produciéndose el cisma definitorio a partir del renacimiento con el surgimiento de la figura fabulosa del artista genio. Es aquí cuando según Magán (2015, p. 142) *“La obra de arte como tal empieza a tener un valor económico y social y por tanto, ya no depende tanto de la técnica y la habilidad manual como de quién es el artista.”*

El culto al artista como creador está presente desde la antigüedad, donde el arte era entendido más que como un aprendizaje como un don. Esta idea es retomada en el Renacimiento a través de la figura mitificada del genio creador. Se produce entonces una conexión entre el reconocimiento del autor y su obra, que da como resultado la generación del aura en el objeto, proceso en el que intervienen aspectos como el reconocimiento sociocultural del artista y el carácter y características de la obra.

Este nuevo paradigma que revaloriza tanto la figura del artista como su obra no deja cabida a la costura, prácticas vinculadas a lo femenino a las que se les atribuyo la consideración de artesanía, siendo apreciadas como artes aplicadas en lugar de plásticas. Alcaraz (*Tirar del hilo. Una aproximación al bordado subversivo*, 2014,

p. 21) expone como el bordado al tratarse de una técnica desarrollada desde el anonimato de la feminidad en lo domestico fue visto como una práctica carente de valor conceptual y cargada con la lacra de lo trivial, quedando así desplazada del estatus artístico ocupado por artes mayores como la pintura o la escultura.

“Aquí no había espacio para una actividad que se caracterizaba con el quehacer de la mujer, cuyos motivos provienen de la comunidad, y sobre todo, se mantiene socialmente en un nivel de conveniencia menor que el de las artes plásticas, un terreno que se percibe como mitificado.” (Magán, 2015, p.136.)

Sin embargo, la posición del bordado en la brecha entre arte y artesanía no siempre fue igual. En este aspecto Rozsika Parker (1996, p. 39) concluye, a partir del análisis de diversos textos del siglo XIX, como pese a darse por hecho como actividades innatamente femeninas en la era victoriana, los legados medievales muestran una consideración cercana a lo artístico en lo referente a actividades relacionadas con lo textil. Pese a ello, no será hasta la década de 1920 cuando comience a cuestionarse la hermética separación entre arte y artesanía, siendo el origen, según Magán (2015, p.144-145), de la aproximación entre aquello al servicio de lo cultural y aquello al servicio de lo popular, permitiendo así la introducción pausada pero progresiva de la costura en el ámbito artístico.

“uno de los factores que más facilitan el acercamiento entre el arte y la costura, es un interés desde el arte culto por la artesanía” Magán, 2015, p. 139

Sin embargo, las divisiones en la consideración de lo artístico van más allá de la dualidad entre arte y artesanía, pudiendo distinguir entre géneros mayores y menores dentro del ámbito creativo. Esta jerarquización del arte surge, según Magán (2015, p. 147-148), a partir de las imposiciones socioculturales de la Academia. De este modo, dentro de la pintura, pese a su catalogación como practica artística, eran considerados como géneros menores aquellos tratados por mujeres, relacionados generalmente con su entorno inmediato, frente a una pintura superior que abordaba una temática religiosa o histórica y que requerían de un aprendizaje que era vetado a lo femenino. Así pues, la educación sesgada por parte de la Academia limito el desarrollo artístico de las mujeres, reconduciendo su educación a temas “más apropiados” a su género como el retrato o el bodegón considerados más estéticos y decorativos que artísticos. Esta formación artística incompleta se convertirá en uno de los condicionantes que explican la escasez de grandes referentes artísticos femeninos a lo largo de la historia del arte, ya que, pese a la existencia de mujeres artistas, están debían conformarse con el papel secundario de musa, siendo el genio únicamente un roll de carácter masculino al que la mujer y su obra no podían aspirar.

En este mismo contexto, otras disciplinas creativas como el bordado se convierten en un arma de doble filo al ser empleadas para el adoctrinamiento de la mujer en los valores de la feminidad, al tiempo que le otorga una vía de escape creativa a la opresión. Así pues, según Mainardi (1973) la creatividad negada en el panorama artístico fue volcada en aquellas disciplinas a las que la mujer sí tenía acceso de forma libre y cuya producción podían controlar a su antojo.

“La costura era el único arte mediante el que las mujeres controlaban la educación de sus hijas y la producción del arte, y donde eran también la crítica y el público” (Mainardi, 1973, p.131)

Llegados a este punto vale la pena cuestionarse si la consideración inferior de las artes decorativas se debe a la propia esencia de las mismas o bien al hecho de atribuirse como género artístico a las mujeres. Así pues, la división entre arte y artesanía y el estatus asociado a la misma queda vinculado al valor endilgado al artista más que a la obra per se, dándose una posición inferior a aquellas obras, como ocurre en el caso del bordado, cuya creación se basa en el aprendizaje heredado generacionalmente más que en un aprendizaje académico, que por otro lado se ha manifestado históricamente como clasista y limitante. Por tanto, al situarnos en la disyuntiva entre arte y artesanía estamos realmente ante una construcción social de lo que puede o no ser clasificado como artístico y como este no siempre tiene por qué coincidir con el valor real de la obra en sí.

En la actualidad la consideración del bordado ha avanzado, abriéndose hueco de forma progresiva en el panorama artístico, pese a lo cual sigue lastrando la consideración popular de ser una técnica hasta cierto punto frívola o decorativa. En cualquier caso, el bordado ha conseguido hacerse valer como una nueva herramienta creativa empleada con diversos fines, que van desde el interés en el valor reivindicativo de la técnica hasta fines meramente decorativos o Kitsch, estando siempre presente en cualquier caso su vinculación directa con el pasado, remitiendo al recuerdo y el hogar.

“El bordado ha sido y es una herramienta narrativa, no solo un elemento decorativo de la ropa o del hogar. La connotación opresiva que puede tener el bordado pasa a ser una fuente de satisfacción creativa con la que se expresan los propios sentimientos, ideas e historias. Es el mismo concepto que puede tener cualquier actividad artística: puede ser una mera decoración, una forma de entretener a las personas, o un modo de expresión.” Gila Malo, 2014, p.41



FIGURA 13: SELF-REFLECTION IN THE BEDROOM,
HAN CAO

LA REIVINDICACIÓN DEL BORDADO COMO HERENCIA CULTURAL

Desde su consideración como artesanía o expresión creativa de rango inferior hasta su plena integración en el panorama artístico contemporáneo, el bordado como recurso creativo se ha visto imbuido en diversos procesos a través de los cuales aquellas connotaciones inicialmente negativas se han usado a favor de la reivindicación de esta técnica como herencia cultural femenina.

El uso del bordado con tintes reivindicativos se remonta a los primeros movimientos sufragistas. Nos situamos pues en un contexto en el cual el papel de la mujer era limitado al de musa, esposa o madre, quedando recluida al ámbito doméstico que se le asume como natural. En estos primeros conatos de desafío al sistema vigente, el bordado es empleado en la inscripción de pancartas, usando a su favor, según Alcaraz (2014, p.37), los estereotipos de género que vinculan la técnica y el ideal de feminidad. De este modo, el bordado, relegado previamente a la intimidad y anonimato del espacio doméstico adquiere tintes políticos que irrumpen y desafían al ámbito público.

Desde estos primeros pasos en la ruptura con lo establecido, el movimiento feminista ha pasado por diversas fluctuaciones, enfoques y objetivos que han ido variando a lo largo del tiempo. De este modo, mientras las sufragistas perseguían la igualdad política, funcional y económica, rompiendo con los estereotipos de género existentes, las siguientes generaciones se desligan de este componente político para volcarse en una conjugación de lo simbólico y lo social. En las diferentes formas de abordar las manifestaciones feministas desde el panorama artístico, cabe destacar la línea que reivindica, desde la marginalidad, el ámbito doméstico como espacio creativo, desarrollada entorno a la década de los 70. Es aquí, tal como explica Caro (2016), cuando mediante técnicas como el bordado o la costura comienza a apostarse por el valor cultural y creativo de lo femenino, limitado previamente al hogar.

“El arte será el encargado de traspasar las fronteras del hogar para contarnos lo que allí sucede y convertirse en instrumento de análisis político” Caro, 2016, p.24.

De este modo, se inicia una búsqueda y renovación de los recursos artísticos existentes, convirtiendo técnicas cotidianas y domésticas en mecanismos de acceso a la alta cultura artística. Se genera así, un nuevo hacer artístico desde la feminidad, que enraíza sus bases en la memoria femenina colectiva y da visibilidad a un pasado no tan carente de referentes como se podría pensar en primera instancia.

Es precisamente esta aparente ausencia de referentes la que impulso a Judy Chicago en la creación de *“The Dinner Party”* (1974-1979), una instalación concebida como *“un homenaje a las mujeres olvidadas por la historia”* (Magán, 2015, p.208). La pieza estuvo compuesta por 13 servicios, que según la propia Chicago reinterpretaban *“la última cena desde el punto de vista de las personas que han preparado siempre la comida”* (en Magán, 2015, p. 208). Estos fueron dispuestos en cada lado de una mesa con forma de triángulo equilátero, iconografía vaginal presente también en la decoración y diseño de los platos, reafirmando con ello la presencia de la memoria femenina. A su vez, cada puesto de la mesa fue ocupado simbólicamente por una mujer, identificada mediante un mantel bordado, donde se señalaba su papel en la historia, la mitología o el arte. De igual forma el suelo fue decorado con azulejos pulidos con 999 nombres de mujeres inscritos en los mismos a lo que la artista denominó como *“heritage flour”*. (Figura 14)



FIGURA 14: THE DINNER PARTY, JUDY CHICAGO, 1974-1979

Nos encontramos pues ante una obra que pone en valor la herencia cultural de mujeres icónicas destinadas a permanecer en el anonimato debido a su género. Siendo considerada como una obra referente en el panorama artístico feminista de la segunda ola al combinar en su puesta en escena alta cultura, al referirse a temas políticos, históricos, científicos o artísticos, e instrumentos propios de la baja cultura, como la mantelería bordada o la cerámica, creada de forma colaborativo por mujeres para confrontar la figura del genio creador solitario.

Igual de interesante resulta la obra de Miriam Shapiro quien empleo como base para sus creaciones materiales asociados al mundo femenino (toallas, lazos...etc.) que transformaba para darles un carácter ornamental contrapuesto al minimalismo. Esta redecoración en exceso responde a un proceso de investigación previo que establece las bases de la tendencia "*Pattern and decoration movement*" partiendo de la observación de técnicas decorativas empleadas por mujeres en el pasado. Con ello Shapiro logra poner en valor e introducir en el panorama artístico características estéticas consideradas peyorativas por las instituciones, a través de objetos reconstruidos (retales cosidos o collages) con un marcado carácter ornamental. Se crea así un movimiento al que la autora se refiere como "*femmage*", cuyas obras han de ser tanto decorativas como funcionales. De este modo, partiendo del compromiso con la herencia femenina, se genera un punto de vista innovador que se introduce en el panorama cultural dando cabida a la mujer en el mundo de la creación artística, para así tal como afirma Alcaraz (2014, p.25) "*llenar el vacío histórico y no caer en el olvido como lo hicieron las mujeres artistas del pasado.*"

Con la llegada de los años 80, y pese a la paulatina introducción de lo textil en el panorama artístico, el carácter hereditario de actividades como el bordado, cuyo aprendizaje pasaba tradicionalmente de madres a hijas y servía para generar vínculos entre los integrantes femeninos de una misma comunidad, termina por caer en el olvido al dejar de ser una actividad cotidiana en la vida de la mujer. Con ello la herencia generacional asociada al mismo se diluye, perdiendo fuerza como herramienta reivindicativa y representativa de lo femenino.

Pese a ello, estas, entre otras obras y exposiciones, permitieron la búsqueda de nuevas lecturas críticas que confrontasen los discursos dominantes, generando con ello un legado de referentes femeninos (anteriormente ocultos tras la domesticidad anónima del hogar) a través de la costura como medio de expresión artística, con cabida, ahora sí, en la alta cultura.

¿POR QUÉ BORDADO?

Como hemos visto anteriormente, la costura ha sido empleada por su valor simbólico dentro de los movimientos feministas para reivindicar no solo una mayor visibilidad femenina dentro del panorama artístico, sino también la revalorización de esta técnica como una herramienta creativa más allá de la apreciación artesanal.

Desde su auge en las corrientes artísticas durante la década de los 70 han sido muchos los creadores que han escogido el bordado como piedra angular en el desarrollo de su obra. Sin embargo tal como aprecia Gila Malo (2014, p. 238) este auge tiene lugar en un contexto de democratización artística, materializado a través de la obra de artistas como Duchamp, que hace evidente un cambio de paradigma en el arte contemporáneo. Todo ello supuso el asentamiento de un arte mucho más accesible, que deja atrás la pleitesía rendida a la perfección académica, implicando una mayor libertad creativa en la que todo puede ser arte. Ante esta nueva realidad, que hace posible la creación rápida y libre, la autora plantea ¿Por qué escoger la técnica del bordado, lenta, dolorosa y cargada con el estigma de la artesanía en lugar de cualquier otro procedimiento más rápido y sencillo? En respuesta a esta cuestión considero necesario comenzar por un análisis del procedimiento en sí.

La RAE (2023) define bordado como “*Labor de relieve ejecutada en tela o piel con aguja y diversas clases de hilo*” lo cual desde mi punto de vista no genera una imagen precisa en el lector, en el supuesto de que este nunca haya podido contemplar uno y desconozca su aspecto. En este sentido la propia Gila Malo (2014, p. 52-53) lo define de forma concisa al establecer una comparativa directa entre el bordado y el dibujo, poniendo en evidencia elementos base comunes entre ambas técnicas; el punto, la línea y el plano.

Comenzando por el elemento básico de la representación gráfica, la autora define el punto en el dibujo como “*la consecuencia del choque de un instrumento con la superficie*” (Gila Malo, 2014, p.52). De igual modo, en el caso del bordado es la puntada la que genera una huella o rastro en el soporte, configurándolo. Por su parte las líneas, al igual que en el dibujo, se forman mediante la sucesión de puntos, donde el hilo sustituye a la línea, lo mismo que ocurre con los planos a través de la

superposición de líneas. Estos elementos compartidos entre ambas técnicas hacen posible, que al igual que el dibujo, el bordado, mediante la elección del medio, el soporte y la técnica, pueda generar diversas formas de expresión gráfica, que junto a la forma de ejecutar las puntadas permiten al artista plasmar su propia sensibilidad como creador. Todo ello da lugar a un amplio abanico de posibilidades plásticas que hacen de la técnica una herramienta perfectamente paralela al dibujo, siendo ambas compatibles y complementarias entre sí, pero también plenamente funcionales individualmente.



FIGURA 15: ENERO 1943, NOELIA VEGA AJA, HILO ROJO Y ROSA, GRAFITO Y LÁPIZ DE COLOR, 50 X 70 CM, 2022

EJEMPLO DEL USO COMPLEMENTARIO DE DIBUJO Y BORDADO, DONDE ESTE ÚLTIMO ES EMPLEADO PARA DESTACAR LA FECHA E INSCRIPCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA ORIGINAL, SIENDO ESTA LA QUE APORTA VERACIDAD A LA IMAGEN, ILUMINANDO Y HACIENDO TANGIBLE EL PASADO A TRAVÉS DE LA COSTURA.

Continuando con la comparativa entre bordado y dibujo, son muchas las ocasiones en las que se ha empleado un soporte común que me resulta especialmente interesante, el papel. Gila Malo (2014, p.236) aborda en su tesis el uso de este soporte para la labor de bordado, destacando del proceso la delicadeza y lentitud, siendo estas superiores las requeridas en el bordado sobre tela al ser mayor el riesgo de error sin retorno. Nos encontramos ante un soporte versátil y abierto a numerosas posibilidades, donde cada decisión tomada (gramaje, tamaño del papel...etc) será decisiva a la hora de plantear el proyecto.

Sin embargo, pese a su fragilidad y difícil manejo, el papel ha sido el soporte escogido por numerosos artistas, empleando el bordado como disciplina complementaria a otras técnicas tanto gráficas como fotográficas. Ejemplos de ello son las obras de Izzayana Suhaimi quien combina dibujo y bordado dando lugar a piezas tanto visuales como táctiles donde el tejido se camufla en la obra mediante el uso de la acuarela y Trinidad Mocillo que centra su producción artística en lo que define como “*linograbados*”, obras donde simula procedimientos de grabado como la litografía haciendo uso de forma exclusiva del bordado, donde el hilo es reemplazado por cabello buscando así un mayor nivel de detalle, convirtiéndolo por imitación en estampa y por tanto en obra gráfica. Así pues, el bordado partiendo de una naturaleza laboriosa, delicada y cotidiana, empleada en el pasado como herramienta opresiva, se configura como un nuevo procedimiento que permite la exploración de numerosas posibilidades creativas debido no solo a sus cualidades estéticas sino también a su connotación implícita.

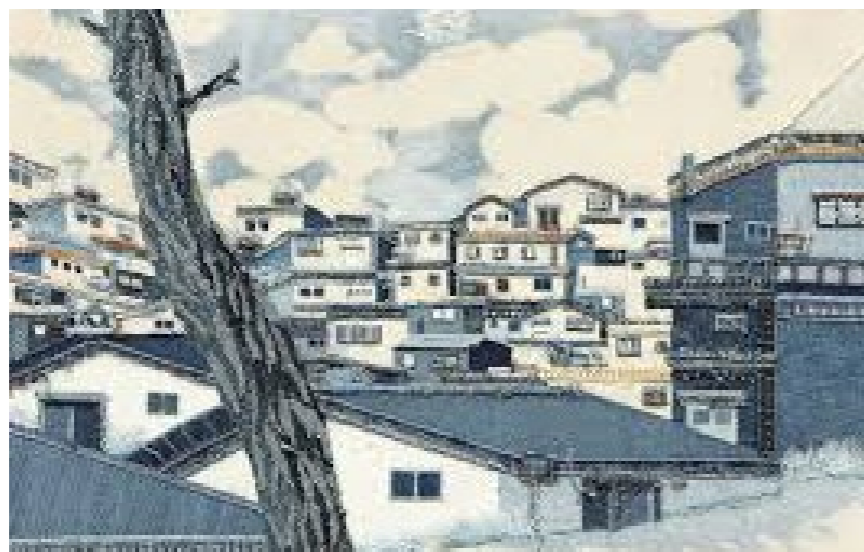


FIGURA 16: BUSAN LANDSCAPE, SO-YOUNG CHOI, 2021

LA ARTISTA ABORDA LOS CLAROS OSCUROS CREANDO DIBUJOS MEDIANTE COLLAGES DE RETALES DE JEAN UNIDOS CON PESPUNTES, A TRAVÉS DE LOS CUALES POTENCIA LAS LUCES O SOMBRAS). ES UN EJEMPLO MÁS DE LAS POSIBILIDADES QUE OFRECE LA COSTURA CON RELACIÓN AL DIBUJO, LA TRAMA, EL MATERIAL Y LA SUPERPOSICIÓN

Una de las cualidades plásticas del bordado, que pueden posicionarlo en un lugar ventajoso frente a otras técnicas, es la capacidad de aportar tridimensionalidad y calidez, tanto física como connotativa. Gila Malo lo expone de la siguiente manera: “*Un hilo, una tela, una lana nos transmiten la calidez que podemos sentir al llevar prendas de estos materiales. Mientras que el bordado lo asociamos a nuestras madres y abuelas, a la mujer. Son connotaciones que nos remiten a la calidez.*” (Gila Malo 2014, p.294). Todo ello hace que la imagen bordada se convierta en una pieza táctil, que invita a ser tocada y observada con mayor detenimiento, estimulando con ello el sensorio más allá de lo visual.

Este hecho fue uno de los motores que propulso la serie “*Cada uno enseña lo que tiene*” (Figura 17), un conjunto de fotograbados que deben su nombre a la inscripción de una de las fotografías que componen la obra jugando con el sentido de la frase para aludir a la importancia objetual de la imagen como almacén donde atesorar y materializar el recuerdo, siendo esto lo que define nuestra identidad y pasado, lo que tenemos y lo que somos. En la imagen principal la inscripción posterior es resaltada anteponiendo la tipografía original a la fotografía mediante el uso del bordado con lo que la imagen queda enmascarada tras el mensaje, destacado en primer plano. Esta primera imagen se acompaña de otro par de fotograbados que aluden a la infancia y la maternidad donde al tratarse de fotografías anónimas las identidades son vetadas, excluyendo los rostros de los representados. En estas imágenes donde prima el anonimato, el objeto (lo que queda) toma relevancia resaltándose mediante el uso de patrones bordados complejos que revalorizan las prendas y atraen la mirada del espectador sobre las mismas. La combinación entre fotografía y bordado dan como resultado una serie donde lo textil hace alusión a la calidez del hogar y la familia, mientras que la delicadeza de los patrones y la intrincada tipografía construida con hilo rojo invitan al espectador a aproximarse a la obra abordar aspectos más allá de la misma en relación al olvido y el valor del objeto como materialización del recuerdo.

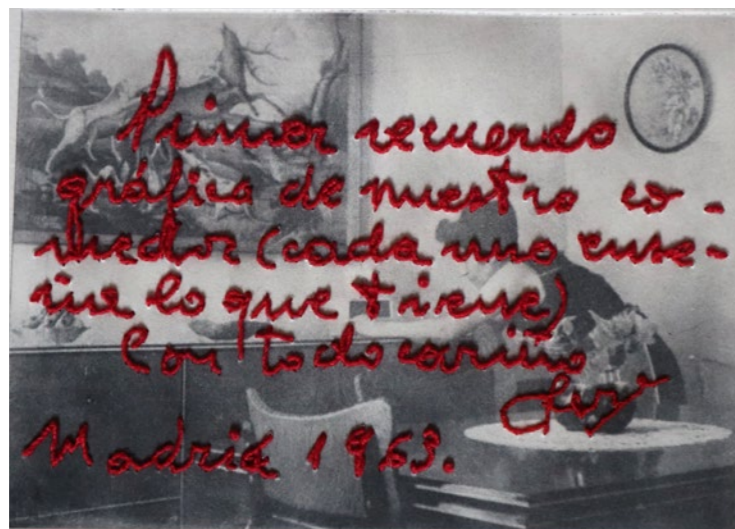


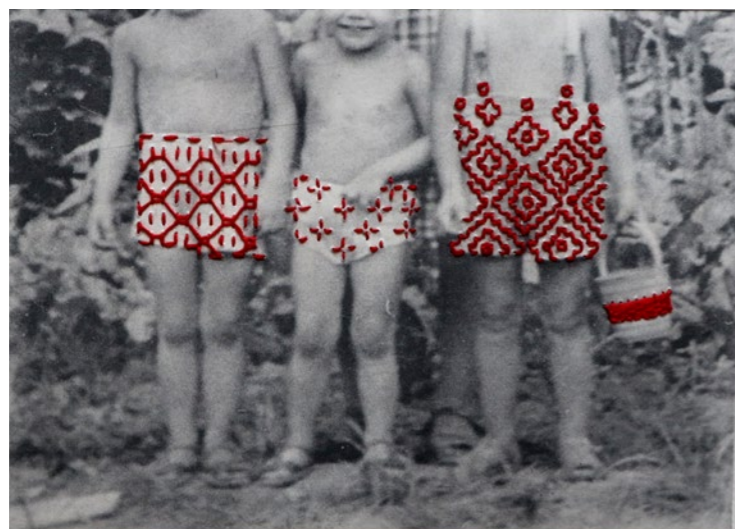
FIGURA 17: CADA UNO ENSEÑA LO QUE TIENE 1, 2 Y 3, NOELIA VEGA AJA, BORDADO SOBRE FOTOGRAFADO, 14,8 X 21 CM, 2022

EL MENSAJE, INICIALMENTE INOCENTE, ADOPTA UN NUEVO VALOR, HACIENDO ALUSIÓN A LA FORMA EN QUE BUSCAMOS ATRAPAR NUESTROS RECUERDOS EN EL OBJETO (SEA UNA FOTOGRAFÍA, UNA PRENDA O UN COMEDOR NUEVO) Y COMO ESTE SE REVALORIZA EN FUNCIÓN DEL MOMENTO QUE SOMOS CAPACES DE VER REFLEJADOS EN ELLOS.



En cuanto a su connotación implícita cabe destacar la estrecha relación entre el bordado, la intimidad volcada en el proceso, el tiempo y la memoria.

Magán (2015) hace referencia en diversos fragmentos de su tesis al dicho popular “*manos ocupadas, cabezas despejadas*” (Magán, 2015, p.283) empleado para alentar a las mujeres en la realización de este tipo de labores como forma de eludir tentaciones indeseadas. Mas allá de la función moralista de estas afirmaciones, la autora defiende la naturaleza intimista del bordado, que a través de la laboriosidad del proceso consigue el ensimismamiento del creador en la ejecución del mismo (2015, p. 283). Así pues, al volcarnos plenamente en el disfrute del proceso quedamos aislados de cualquier estímulo externo, pudiendo sentir en esas circunstancias únicamente la presencia del hilo, la aguja y la imagen, convirtiéndose el procedimiento en una labor casi ritual que nos aleja del tiempo bullicioso y acelerado que existe más allá del trabajo que estamos realizando.



Todo ello está presente en la realización de “*Tiempo perdido*” (Figura 18) donde el bordado, al igual que ocurre con la fotografía amateur, establece una conexión directa no solo con el hogar si no también con el tiempo, tanto pasado como invertido. De esta forma la laboriosidad de la técnica impregna de lentitud a la imagen, contrastando con la rapidez implícita en la fotografía y el tiempo presente. La lentitud del proceso queda latente en la obra, conectando en un mismo objeto el pasado representado a través de la imagen y el presente desde el que se borda, estableciendo una conexión intimista con un recuerdo pixelado y en desaparición mediante el punto de cruz. Esta misma laboriosidad, no tan evidente en otros procedimientos, aporta atractivo visual a la imagen revalorizándola y rescatándola del olvido, incitando al espectador al detenimiento y quizás a cuestionarse ¿qué tiene de especial esta imagen para invertir tanto tiempo en ella?



FIGURA 18: TIEMPO PERDIDO, NOELIA VEGA AJA, PUNTO DE CRUZ SOBRE TELA, 15X15 CM, 2023

Del mismo modo, la repetición en la ejecución del bordado, por la cual la creación de una única línea implica movimientos reiterativos de ida y vuelta, conlleva una ralentización del proceso, transmitiendo la observación detallada del resultado final la lentitud e implicación que supone su elaboración. Cada pespunte pasa a ser de este modo “*un gesto que lleva consigo el recuerdo del tiempo de ejecución*” (Magán, 2015, p.238), conteniendo cada puntada la experiencia temporal del artista, convirtiéndose así la obra una representación tangible de su memoria.

Un ejemplo de ello es la obra de Rachel Gomme “*Un año de espera*” (2006) en la cual la artista se comprometió a realizar piezas de calceta como forma de materializar el tiempo de espera en lugares públicos durante un año, siendo presentadas las piezas resultantes junto con indicaciones del lugar, el transporte y tiempo de espera correspondientes. De este modo nos encontramos ante una obra donde el tiempo es representado de forma material a través del tiempo invertido en la elaboración de la obra (en este caso piezas de calceta), o lo que es lo mismo “*tiempo expresado a través del tiempo*” Magán, 2015, p.294 (Figura 19).

Sin embargo, la capacidad del bordado de representar de forma tangible lo temporal no se limita a establecer conexiones entre el tiempo, pasado o presente, y lo vivido por su creador mientras lo realizaba. Al tratarse el bordado de una técnica con una marcada connotación femenina, disponiéndose como una labor hereditaria y generacional, se establece un estrecho vínculo con el recuerdo, el hogar y la familia. Es por ello que numerosos artistas, pese a la lentitud y laboriosidad de su proceso, han recurrido a esta técnica como hilo conductor de discursos entorno a la memoria, en especial cuando esta alude a los recuerdos de su propio entorno.

Es el caso de Andrea Dezsö y su obra *“Lecciones de mi madre”* (2006) una serie de pañuelos 48 pañuelos bordados con frases a modo de consejos que la artista recibió de su madre. Para su elaboración Dezsö parte de los recuerdos de su propia infancia y los paños bordados colgados en la cocina de su abuela. Estos paños tradicionalmente formaban parte del ajuar de las mujeres, decorando con ellos tras el matrimonio diversas estancias de la casa para servir de recordatorio de aquellas lecciones de vida que no debían olvidar. La artista recoge este legado aportándole un guiño cómico, al sacar de contexto esas lecciones de su madre y abordarlas desde la ironía, cuestionando de este modo la tradición y el folclore sin dejar de remitir al pasado y la memoria a través del bordado.

De igual modo, *“Cartografías de aquellos mares”* (2012) la instalación de Laura Piñeiro, tiene su punto de partida en un maletín repleto de cartas y postales que Piñeiro hereda tras el fallecimiento de su abuelo. Este hecho hace que la autora, mediante la lectura de los grafismos de las cartas, establezca conexiones con sus antepasados, cuyas memorias le eran desconocidas hasta el momento. Estos vínculos intertemporales fueron materializados en la instalación mediante la creación de redes de hilos que conectan las diferentes cartas entre sí y una cesta como punto común. Con esta instalación Piñeiro no solo hace alusión a su propio legado familiar, sino también al pasado de la mujer gallega tradicional al combinar las labores de costura con el pasado marítimo de la zona, simbolizado mediante la red y la cesta, empleada regularmente por las mujeres para transportar pescado. El hilo se emplea de este modo como un elemento conector de recuerdos, tanto propios como locales, empleándolo metafóricamente en alusión a la fragilidad de la memoria y su rescate del olvido. (Figura 20).

Por último, cabe destacar la obra de Lin Jingjing en cuyo trabajo el bordado sirve de enlace con la identidad, la memoria y las relaciones sociales y contextuales. Su serie *“Public Memory”* (2011), compuesta por 88 fotografías que registran diversos momentos familiares en paneles de colores, generan una recopilación de recuerdos que pueden ser leídos de forma individual o colectiva en una única pieza. La observación en detalle de la misma permite apreciar como la artista emplea el zurcido para desenfocar partes de la imagen, difuminando determinadas situaciones

o identidades en las mismas. Con ello la artista trata de representar la distorsión de la memoria como consecuencia del paso del tiempo, empleando el bordado no como herramienta de reconstrucción (como ocurría en la instalación de Piñeiro) si no como elemento destructivo, al tachar la imagen con él. (Figura 21)



FIGURA 19: UN AÑO DE ESPERA, RACHEL GOMME, 2006



FIGURA 20: CARTOGRAFÍAS DE AQUELLOS MARES, LAURA PIÑEIRO, 2012

Así pues, el bordado hace posible la recuperación o destrucción de diversas vivencias, convirtiendo la puntada en un mecanismo de vinculación con el pasado, incluso si es aquel que no se ha vivido directamente. Mediante esta práctica por tanto es posible hablar de la memoria y el paso del tiempo desde la creación presente, conectando a través del hilo fragmentos de experiencias que hablan de la huella del proceso, el recogimiento de lo íntimo, la memoria y el recuerdo. Todo ello hace del bordado un procedimiento que, pese a su lentitud y estigma, merezca la pena experimentar.

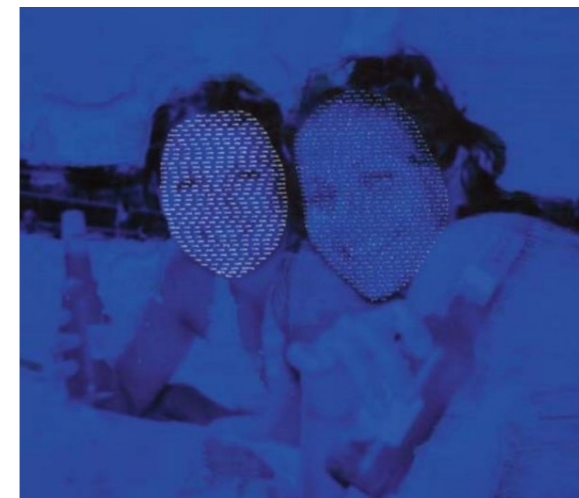
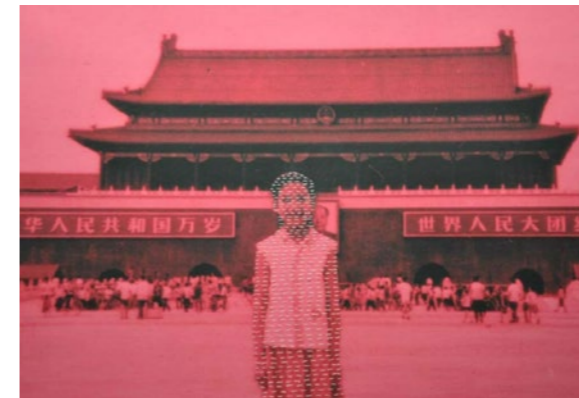


FIGURA 21: PUBLIC MEMORY, LIN JINGJING, 2011



APORTACIÓN ARTÍSTICA Y
CONCLUSIÓN

UN MONTÓN DE IMÁGENES, HILOS Y
 RECUERDOS ROTOS: APROXIMACIÓN
 PERSONAL A LA MEMORIA A TRAVÉS
 DE LA FOTOGRAFÍA Y EL BORDADO

“Imágenes que funcionan como fragmentos, como ruinas, como espacios violados, sobreviviendo a las huellas del pasado”

Guash, 2009, p.20

Frente a lo irreal, fragmentario y subjetivo de la memoria tendemos a pensar en las fotografías como la captura más fiel de la realidad, convirtiendo estos recuerdos en representaciones tangibles de momentos efímeros. Pese a su valor testimonial y nuestras pretensiones de eternidad, la fotografía no deja de ser un objeto perecedero que terminará por deteriorarse hasta su propia desaparición, siendo, por tanto, *“un testimonio seguro pero fugaz”* (Barthes 1989, p. 144) del tiempo. Del mismo modo, el valor de la fotografía recae en la memoria que seamos capaces de volcar en ella, y cuando esta desaparece la imagen pasa a ser un objeto vacío y roto, convirtiéndose en una ruina del recuerdo.

Mi obra busca rescatar la imagen del olvido, devolviéndole el valor pasado mediante la intervención artística. Para ello empleo la fotografía rescatada como piedra angular de mi trabajo tratando de recomponer los fragmentos de su memoria a través de diversas técnicas que conviertan estos relicarios de vivencias y narraciones rotas en piezas que despierten en otros la misma melancólica seducción que generan en mí. En este proceso el bordado se convierte en la técnica predilecta para la aproximación al recuerdo, recomponiendo sus retazos a base de puntadas. De este modo se genera en la imagen un continuo contraste entre la frialdad del olvido, materializado a través de la fotografía anónima en blanco y negro, y la calidez del recuerdo, representado generalmente mediante el uso del color rojo y potenciado por las connotaciones del bordado, que nos remiten al hogar, la familia y el recuerdo.

Con ello busco atraer la atención del espectador hacia esas imágenes plagadas de desconocidos, interrogantes y dudas, reflexionando sobre la fragilidad de la memoria, la constante latencia del olvido y la belleza que puede llegar a esconderse tras el mismo. De este modo, mediante la intervención artística sobre el recuerdo roto, pretendo generar un vínculo entre el pasado y el presente, homenajeando a lo pasajero, lo breve y lo efímero del momento y aquello que este nos deja. Así, la fotografía sin memoria se desprende de parte de su olvido y se revaloriza, invitándonos a mirar más allá de la misma y a reconstruir con nuestras propias vivencias los fragmentos que componen sus ruinas.

CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo he abordado aspectos primordiales en el desarrollo de mi obra, como lo son: la memoria, la fragilidad del recuerdo y la pérdida desde la investigación académica, tratando con ello de establecer un discurso que profundice más en estas cuestiones. De este modo partiendo de la investigación en torno a los cambios realizados en el paradigma del archivo he indagado en las mecánicas de almacenamiento y orden que sirven para generar vinculaciones con la memoria y su interpretación, siguiendo a partir de este punto con un análisis en profundidad acerca de los dos pilares fundamentales de mi trabajo; la fotografía y el bordado.

A través de los estudios realizados por Barthes sobre “La cámara lucida” he tratado de realizar una disección de la fotografía abordándola desde un enfoque emocional comenzando de este modo por la explicación de los agentes que la hacen posible, así como aquellos factores que convierten a la imagen un objeto único de atractivo irrefrenable. Del mismo modo he indagado en otros aspectos que la envuelven como lo son la constante presencia de lo temporal, el recuerdo y la muerte, para terminar con el análisis de las narrativas que se generan entorno a la imagen y el álbum familiar como archivos domésticos de conservación de la memoria.

Por su parte el bordado ha sido afrontado partiendo desde un punto de vista sociocultural estableciendo un recorrido desde su origen como herramienta de control hasta su integración en el panorama artístico, analizando los mecanismos que convierten esta técnica en una herramienta de aproximación a la memoria y la reivindicación de la herencia cultural generada en el espacio doméstico.

Todo ello ha permitido sumergirme de forma plena en los conceptos que trato de abordar con mi obra, estableciendo relaciones entre mi aportación artística y los estudios previos realizados mediante cuestiones como el efímero valor del recuerdo y su materialización a través de lo fotográfico o las posibilidades del bordado como técnica para establecer diálogos en torno a la memoria, el hogar y el tiempo. De este modo este proyecto ha servido para afianzar los conocimientos previos sobre el recuerdo material y la memoria, cumpliendo con los objetivos planteados al comienzo, al tiempo que ha ampliado mis horizontes dándome a conocer otros aspectos no abordados hasta el momento y que servirán de cara al futuro para la creación de nuevas obras.

BIBLIOGRAFÍA

Tesis:

GILA MALO, María del Carmen, 2014. "Dibujar bordando. Aplicación del bordado al dibujo".

Asunción Jódar Miñarro, dir. Tesis doctoral. Universidad de Granada, Facultad de Bellas

Artes, Jaén.

LARREA PRÍNCIPE, Iratxe, 2007. "El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres

artistas". Elena Mendizabal Egialde, dir. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco,

Facultad de Bellas Artes. País Vasco.

MAGÁN LAMPÓN, María, 2015. "Costura: de la reivindicación política a la recreación poética. El

procedimiento de la costura como recurso creativo en la obra de arte". Consuelo

Matesanz Pérez, dir. Tesis doctoral. Universidad de Vigo, Pontevedra.

Libros:

BARTHES, Roland, 1989. "La cámara lucida: notas sobre la fotografía". Barcelona: Ediciones

Paidós Ibérica.

BLISNIEWSKI, Thomas, 2009. "Las mujeres que no pierden el hilo". Madrid: Maeva Ediciones S.L.

BOURDIEU, Pierre, 1979. "La fotografía: un arte intermedio". Buenos Aires: Nueva Imagen.

DERRIDA, 1997. "Mal de archivo. Una impresión freudiana". Madrid: Trotta S.A.

FOUCAULT, Michael 1970. "Arqueología del saber" Madrid: Siglo XXI editores

GUASH, Anna María, 2011. "Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y

discontinuidades". Madrid: Akkal

GUASH, Anna María, 2009. "Autografías visuales. Del archivo al índice". Madrid: Ediciones Siruela

PARKER, Rozsika, 1996. "The subversive Stich: Embroidery and de making of the feminine".

Londres: The Women's Press Ltd.

PLAZZAOLA, Juan, 2007. "Introducción a la estética: Historia, teoría, textos". Bilbao: Universidad

de Deusto.

SONTAG Susan, 2006. "Sobre la fotografía". Madrid: Alfaguara

Artículos:

ALCARÁZ FRASQUET, María, 2014. “Tirar del hilo. Una aproximación al bordado subversivo”. Revista Sonda: Investigación y docencia en las Artes y Letras, nº 5, 18-43.

GUASH, Anna María, 2012. “El giro de la memoria y el giro del archivo en las prácticas artísticas contemporáneas”. REVISTA 180, nº 29, 2-5

MAINARDI, Patricia, 1973. “Quilts: The Great American Art”. The Feminist Art Journal, vol 2, nº 1.

ORTIZ GARCÍA, Carmen, 2006. “Una lectura antropológica de la fotografía familiar”. Cuartas

Jornadas: II Imagen y Cultura. 153-166. [Consulta: 20 de junio 2023]. Disponible en:

https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/9430/lectura_ortiz_ITC_2005.pdf?se

SARAPURA, Mercedes, PESCHIERA, Lourdes, 2014.” El álbum familiar y su migración digital”.

Correspondencias & Análisis, n 4, 335-361 [Consulta: 20 de junio 2023]. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6068715>

WALKER, A y R. K. MOULTON, 1989. “Photo Albums: Images of Time and Reflections of Self”.

Qualitative Sociology, n12, 155-183.

Videos:

PIÑEIRO, Laura, 2012. Espacio de Arte, entrevistado por Fátima Otero. [video en línea]. 31 de

mayo 2012. Correo Televisión, [24:03] [consulta: 20 de junio 2023]. Disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=1p3Bvp6DVcQ&a_b_channel=CorreoTelevisi%C3%3nSantiagodeCompostela

Paginas web:

GOMME, Rachel, 2022. Rachel Gomme performance e installation [en línea]. [Consulta: 17 de

junio 2023]. Disponible en: <https://rachelgomme.com/>

JINGJIN, Lin, 2023. Linjingjing [en línea]. [Consulta: 17 de junio 2023]. Disponible en: <https://www.linjingjing.org/interviews-texts/>

MARINEZ BARRETO, Concha, 2023. Conchamartinezbarreto [en línea]. [Consulta: 17 de junio 2023]. Disponible en: <http://www.conchamartinezbarreto.com/index.php/works/los-nombres>



