

Sandra Beatriz De Berduccy Christie*

Resumen:

Se contextualiza una poética visual insertada en la posmodernidad, no sólo por una mera coincidencia temporal, sino porque forma parte de una mirada particular, íntima y, por lo mismo, diferenciada. Se propone que una poética visual puede ser creada a partir de experiencias concretas, insertadas en espacios culturales tan complejos cuanto misteriosos, donde cada obra es producto de un aprendizaje y donde la comprensión del mundo se clarifica y se ve reflejada. Y así, tomando “la memoria como punto de partida”, se seguirá el rastro de un proceso creativo que tiene origen en una mirada interior y desemboca en una obra donde materia, espacio y tiempo se entrelazan, se propone, que esa mirada interior, inundada de preguntas para ser respondidas, puede abrir un mundo de posibilidades de creación, todavía no exploradas en el contexto del arte contemporáneo.

Palabras Claves: Procesos creativos, memoria, percepción, espacio y tejido.

I

En la actualidad, lo que filósofos y artistas posmodernos muestran en común es la deconstrucción de ideas y teorías, la ruptura de jerarquía de conocimientos y valores, el menosprecio por lo que contribuye a la formación de sentido, la desvalorización de lo que constituye un paradigma o un modelo. Valorizando, en cambio, el énfasis en la subjetividad y la experiencia estética en lo fragmentario y en lo local.

En este contexto, el posmodernismo artístico, niega los ideales de la autonomía del arte y la separación de esta respecto al mundo. La idea de una verdad absoluta, que fue esparcida por el pensamiento modernista, resultó de alguna forma hegemónica, es muchas veces excluyente, porque no acepta nada fuera de su modelo explicativo, además de engendrar fanatismos e dogmas de toda clase, sin olvidar las intolerancias y las exclusiones que provoca. La negación que el artista posmoderno planteó, según Michael Paine, significa “el retorno de las conexiones necesarias entre el arte y el ámbito social y político del cual el modernismo lo había abstraído” (PAINE, 2002, p. 529). Así el arte posmoderno nos sumerge en los problemas culturales y sociales de los hombres y mujeres de hoy. El artista intenta presentar la sensibilidad de este tiempo, expresando, con mayor o menor sofisticación y coherencia, el pensamiento y sentimiento de una gran parte de la población occidental actual. ¿Pasará lo mismo con las creaciones artísticas producidas en las sociedades no occidentales?

En los diferentes discursos tanto sociales cuanto del arte contemporánea aparecen al mismo tiempo términos como “País”, “Territorio”, “Espacio”, “no-lugar” e “global” todas estas

palabras indican un sentimiento de pertenencia o la ausencia de esta. El lugar es un vínculo, algo emocional, un lazo que no es abstracto, teórico o racional. Un lazo que no está constituido a partir de un ideal inalcanzable, por el contrario, se apoya, orgánicamente, en la posesión común de valores enraizados: lengua, costumbres, maneras características; cosas cotidianas concretas, unidas en una paradoja aparente, y que constituye lo material y lo espiritual de las diferentes culturas y grupos urbanos.

Sobre este tema, M. Maffesoli plantea una idea interesante para comprender mejor ese creciente interés por los vínculos y cuáles podrían ser sus causas en relación a un contexto global, en el libro *La contemplación del mundo*, el escribe que “Hay regularmente comienzos, se puede decir retornos a las ideas imaginables, a los mitos comunes, que sirven de condiciones, de posibilidades para toda la vida en sociedad.” (MAFFESOLI, 1995, p. 24) Con estas palabras él propone que, esos procesos de revalorización en el ámbito subjetivo: lo íntimo, lo cotidiano, los saberes paralelos, las pequeñas verdades y sobre todo la memoria, son necesarios para que la vida en sociedad sea plausible, así como para posibilitar la existencia de un equilibrio, sería como sentir un aire fresco y renovador...

Esas pequeñas verdades condujeron a Roland Barthes a preguntarse “Por qué no habría, por así decir, una nueva ciencia por objeto? Una *Mathesis singularis* (y no más *Universalis*)”? (BARTHES, 1984, p. 19) En el libro *la Cámara Clara*, Barthes, se toma a sí mismo como medida del “saber” fotográfico, tomando “la emoción como punto de partida”, formula a partir de su sensibilidad el trazo fundamental sin el cual no existiría fotografía. De la misma forma que este autor se vale de la emoción para alcanzar sus fines, en las siguientes líneas se tomará, “la memoria como punto de partida”, pues, se intentará seguir el rastro de un proceso creativo que parte de una mirada interior que se desplaza en una obra donde materiales poco convencionales se entrelazan.

II

Copacabana, pequeña ciudad milenaria en la orilla del Lago Titicaca, en Bolivia, se caracteriza por ser un centro ceremonial. Los habitantes, en su mayor parte aymaras, observan que el lugar donde está situada Copacabana recibe el primer rayo de luz al empezar el día.

Esta ciudad está rodeada de antiguos observatorios astrológicos y espacios rituales, y no será raro que un barquero aymara se aproxime al visitante, para ofrecer un corto paseo por el lago, hasta “el Sapo”, lugar sagrado que recibe innumerables ofrendas, de habitantes de los alrededores y de peregrinos, siendo un lugar para rituales. Quien se decide a hacer el paseo, llega a un lugar donde el barquero señala en la dirección de una roca al pie de un cerro, la piedra parece flotar sobre el lago. Generalmente los viajeros no perciben más que un lugar donde, evidentemente, se rinde el culto propio de las costumbres andinas, pero no se consi-

que ver señales de ningún sapo. El barquero permanece en silencio por un momento y pone nuevamente el motor en marcha en dirección al margen del lago. La mayor parte de los pasajeros llegan a tierra, baja y agradece sin preguntarse porque no consiguieron ver el Sapo. Yo misma pasé varias veces por el mismo lugar intentando encontrar la misteriosa imagen.

Un día, cuando navegaba por el lago con otro destino, pasé cerca de esa roca y, en lugar de concentrar mi mirada en la misma roca, enfoqué mi atención en la sombra que ella proyectaba, percibiendo que el relieve de la piedra creaba una sombra que efectivamente tenía la forma inconfundible de un enorme sapo. El Sapo parecía flotar sobre las aguas azules del lago. Guardé para mí la emoción de descubrir el secreto del barquero, una emoción estética, considerando que presencié una espectacular obra de arte, al tiempo que una forma diferenciada de ver el mundo se hacía evidente para mis ojos: la mirada particular de la cultura andina.

Para esta cultura, la mirada, o la forma de ver el mundo, que relaciona al hombre con su entorno se entiende como un proceso interior que recuerda el origen. En el pasado mítico, los hombres salieron de las profundidades de la tierra y del agua a través de sitios sagrados, como la piedra de El Sapo, lugares límite, llamados *paqarinas*, que se asemejan a “puertas” las cuales relacionan los diferentes niveles de la concepción del mundo. De la misma manera, los ojos relacionan al ser individual con el mundo que lo rodea, por ello, se dice que también los ojos son puertas que comunican el mundo interior con el mundo exterior. Pero la mirada no se da solamente a través de los ojos, el hecho de ver, también es producto de relaciones y experiencias adquiridas, que el cuerpo acumula en su memoria, esta mirada puede ser representada mediante un símbolo, recurrente en la iconografía andina: el *Taypi*.¹

Taypi, es un principio que da orden al universo mítico, es la parte central y el lugar de origen de donde se desprenden todas las cosas (de la misma forma que en las *paqarinas*). Fue representado de muchas formas en los textiles y esculturas, una de esas representaciones es como la parte central de un cuadrado o cruce de dos diagonales. Invito a usted, que lee estas líneas, a cruzar sus propios brazos sobre su vientre (como si fueran las dos diagonales sobre el cuadrado) y encontrar su propio *Taypi*: su ombligo. ¿Qué mejor lugar para acordarnos de nuestro propio origen? ¿Puede la mente explicar esa sensación que evoca? ¿Ese vértigo? Los recuerdos y consciencia que no se pueden explicar son parte de la memoria del cuerpo: el ojo en el ombligo, pues, cada individuo tiene una memoria que va más allá de la memoria de la mente y que esta no consigue explicar, sólo es posible sentirla porqué está instaurada en nuestro propio interior.

¿Qué se puede aprender de esa mirada particular que mira desde el interior “desde el ombligo”? ¿Desde el centro? Ese ojo que mira desde lo profundo de la memoria, ¿Podría ser un punto de partida para una poética en arte contemporánea?

III

En las tierras que están al pie de la Cordillera Real de los Andes, cuando una niña cumple trece años la familia le regala una piel de oveja, que más que una simple piel, es el símbolo de un *espacio*, porque, a partir de ese momento, el lugar de la casa donde esta piel será colocada, va a determinar el *espacio* de esta joven. Este espacio se llama *Saj'raña*. Todas las mañanas ella peinará allí sus largos cabellos, con una raíz que tiene el mismo nombre: *Saj'raña*, lo peinará despacio, de cima hacia abajo, en el amanecer en el *límite* de la noche y de lo que será el nuevo día, todavía con los ojos cerrados, entre el sueño y la vigilia, ella trenzará su cabello, así en ese ritual de encuentro interior, mirando adentro, ella se prepara para tejer. Esa es la hora en que el *Saj'ra*², el ser mítico que gobierna los tejidos, se aparece a todas las tejedoras para guiarlas al mundo oscuro e interior, de donde ellas sacan las imágenes que después entrelazan a los tejidos con los colores del arco iris.

Yo que nací en una ciudad no recibí mi *espacio*, pero mi abuela, me inició en el misterio. Ella era una mujer rodeada de costumbres y rituales, que algunas veces “los niños no podían presenciar”, y cuyos pequeños baúles y latitas llenas de llaves, me daban la impresión que ella escondía demasiadas cosas de mí. Ella también me encaminó “con engaños” en el rumbo de las tejedoras, ya que pedía para mí que, antes de salir a jugar, dé comienzo a los tan populares tejidos circulares de croché, para que, después, ella continuase a tejer. Así, todo lo que hice después fue intentando descubrir los secretos de su mundo.

Experiencias que implicaban aspectos sutiles de esa memoria se convirtieron en una forma de comprensión del mundo, cuyas conclusiones fueron aplicadas a mi poética visual. Teniendo como punto de partida el aprendizaje de técnicas del textil andino en un recorrido donde este dialoga con lenguajes propios del arte contemporánea, se creó un conjunto de obras que utilizan técnicas de tejidos antiguos, manteniendo todo el procedimiento de la elaboración empezando con el hilado, el empleo de colorantes naturales, hasta llegar, por último, al tejido con telares tradicionales. En dichas obras se intenta no perder el significado original de los símbolos y materiales utilizados, porque se creó en una memoria intrínseca en ellos y a la vez intento recrearlos a través de mi propia experiencia. Por ello, cada trabajo contiene una visión propia que se suma a un conocimiento antiguo, sobre colores y contenidos simbólicos e iconográficos que fueron adquiridos y enseñados por mis maestros y maestras. Cada obra es un aprendizaje donde la concepción del mundo se clarifica y se ve reflejada.

Pero, ¿Qué sucede cuando una mirada “acomodada” y “acostumbrada” a lo que siempre vio, se desplaza, empieza un recorrido, se sumerge en otras culturas igualmente intensas, igualmente vivas y complejas?

IV

La línea que señala el recorrido de mi búsqueda, se entrelaza con la memoria íntima, en el origen y en el situarse en un ámbito geográfico concreto y, después, emprende un tránsito que pasa fronteras y teje relaciones.

Para comentar ese desplazamiento tomaré inicialmente las líneas que recuerdan mi propio origen, los hilos de los tejidos. Mediante el conocimiento práctico de técnicas tradicionales de la cultura andina, fue posible comprender que, en la estructura de los textiles, existen dos tipos de líneas que se entrelazan, en un juego de horizontalidad y verticalidad, constituyendo así el tejido propiamente dicho. Tanto la línea de trama, que recorre el tejido en sentido horizontal, cuanto la línea de urdidura, que es el sustento vertical, son características inherentes a todos los textiles. El misterio es que, dependiendo de la técnica utilizada, siempre algún hilo queda escondido...

La más particular de las líneas escondidas que tuve la oportunidad de tener en las manos fueron las de un tipo de sombrero (gorro) ritual procedente de Tiawanaku³, cuando me disponía a acondicionarlo para ser parte de una exposición⁴. Desde ya tener cerca una pieza tan antigua generaba en mí una mezcla de emociones, era como un encuentro con el más sabio de los maestros, por eso me aproximé con cuidado y respeto, sólo cuando lo tuve cerca vi con asombro que las líneas de trama, que estaban escondidas, eran de cabellos humanos. No puedo describir el “dolor en el vientre” que sentí. Cuántas preguntas pasaron por mi mente: sería sólo una persona el “donante de cabello”, el tejedor o la tejedora y el dueño del sombrero. ¿Serían varias personas? ¿En qué situaciones ese gorro sería utilizado? ¿Cuántas cosas pasaron para que llegue a mis manos?

Ese objeto, que para mí estaba cargado de una fuerza impresionante, todavía presentaba un detalle: como un ornamento final la pieza tenía, también, una fina trenza de cabello. La idea de una trenza de cabello humano, como materia y como memoria, su forma de generar relaciones se convirtieron poco después, en la obra *Sawri Llawtaphita*.⁵

V

Sawri Llawtaphita, en palabras *aymaras* significan verbo y sujeto del acto de tejer, tejer por alguien, el ser de aquel que teje: *ser-tejedor*. En este telar, que tiene las características propias de los telares tradicionales, el verbo y el sujeto del tejer adquirieron materialidad en diferentes lugares del Continente. Generando vínculos invisibles entre las manos de muchas tejedoras, que tejieron fibras naturales y trenzas de cabello donadas por hombres, mujeres y niños.

Desde la concepción y el montaje del telar, en La Paz el año 2003, junto con el artista Peruano-Norteamericano Aymar Copaccatti, la idea de autoría y de pertenecía de la obra, se

diluye. Posteriormente, fue tejido junto con tejedoras y tejedores, conocedores de diferentes técnicas, en países como Bolivia, Argentina, El Salvador, Guatemala y Estados Unidos. El Brasil es una estación más del recorrido deste telar, cuya característica es estar en sitios diferentes, y exponerse a las muchas culturas. En cada uno de estos lugares el tejido fue creciendo y enriqueciéndose de aires y experiencias. El telar es desmontable y su carga, de fragmentos y conexiones, es fácil de transportar, por ello es posible tejerlo colgado de un árbol o de un gancho, sólo hay que buscar la tensión apropiada para tejer.

El armado de los hilos de urdidura revela inspiración en los colores de una semilla, conocida en Brasil como ojo de cabra, la misma que en Bolivia se llama *wairuru*⁶. Allá se cree que estas semillas tienen poderes mágicos y protectores, así como, son símbolo y síntesis de la belleza del mundo andino, porque poseen la sabiduría del contraste. Siendo el contraste una constante en esta obra, el rojo y negro en innumerables líneas verticales encuentran sus opuestos en las curvas generadas por la disposición de la trama de lana de oveja, llama, y algodón. Se entrelazan con las variaciones de tonos de las trenzas de cabellos, que pueden ser tan largos y oscuros como los cabellos de Rebeca y de las otras mujeres de Uaxactún en Guatemala, o rubios casi blancos de los niños de Estados Unidos, o teñidos de rojo como los de mi amiga Ceci. Evidenciando diferentes formas, estéticas y hasta mágicas, con las cuales el ser humano se relaciona con el cabello, como la utilización de trenzas de cabello artificial, utilizado con frecuencia por las mujeres baianas para trenzar el cabello.

El sentido mágico del telar, se fue formando al mismo tiempo que el tejido, cuando parejas pedían tejer juntas sus trenzas, las madres pedían juntar, en el tejido, sus trenzas con las de sus hijos, las amigas solicitan la misma cosa. Pero, cuando el dueño o la dueña de las trenzas, ya tejidas, intentaba reconocer la suya, no lo conseguía porque esta ya se había [con]fundido con otras, una parte de su propio cuerpo se había convertido en parte de otra unidad, también orgánica, donde el proceso y el tránsito son determinantes. Esta obra incluye una situación de inacabado, de fragmento, sin tiempo, ni prisa para concluirse, y cada día continúa creciendo.

Al recibir trenzas para ser tejidas, venía a mí la imagen de la joven tejedora en su *espacio*, peinando su cabello todas las mañanas, y pensaba también en el gorro de Tiawanaku, pues a partir de esas experiencias, se generó todo ese proceso. Puedo decir, a manera de conclusión, que: la mirada a nuestro interior (memoria) y al nuestro entorno (cultura) pueden abrir un mundo de posibilidades de creación, formas de comprender y recriar el mundo todavía no exploradas en el contexto de la creación contemporánea.

Notas

*Sandra De Berduccy. Bolivia, 1976. Artista visual, actualmente realiza la maestría en Artes Visuales del PPGAV – EBA – UFBA. Su poética explora la polisemia de las líneas, a través de diversidad de lenguajes, tanto analógicos como digitales, que incluyen técnicas textiles tradicionales, instalaciones y vídeo – *performance*. Realizó varias exposiciones a nivel nacional y internacional. En 2004, trabaja junto con el músico Bernardo Rozo, en el Taller de creación artística Berdebértigo. Como estudiante de Postgraduación, es miembro del Grupo de Pesquisa Matéria, Concepto y Memoria en Poéticas Visuales Contemporáneas – MEM, certificado por el CNPq.

Contacto: dberduccy@yahoo.com Site: www.dberduccy.bo.nu

¹ Palabra quechua que significa centro.

² El *saj'ra* es una entidad que encarna, en el imaginario andino, el momento en el cual las ideas se presentan en la mente como imágenes, imágenes que “llueven dentro de la alta fantasía”, como dice Ítalo Calvino recordando a Dante, otro trasgresor de límites. (CALVINO, 1990. p 97) Para profundizar sobre el *saj'ra* vea: Cereceda Verónica 1993.

³ Cultura precolombina, localizada al sur-oeste del Lago Titicaca en el actual departamento de La Paz – Bolivia. Fue un importante centro ceremonial de la cultura andina, perteneciente al Periodo del Horizonte Medio (800 a 1,100 d.C).

⁴ El año 2001, como parte de la investigación sobre técnicas textiles andinas, participé como voluntaria en el montaje de 300 piezas de Tejidos Andinos para la exposición “Tres milenios de tejidos”, en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore en La Paz, Bolivia.

⁵ La obra *Sawri LLawthapitha*, fue presentada en la exposición Guard(a)res a mediados del año 2006, como inicio de desdoblamiento de la investigación, en la disciplina de Teoría y Técnica de Procesos Artísticos de la Maestría en Artes Visuales de la Escuela de Bellas Artes de la UFBA, dictada por la Prof^a Dr^a Viga Gordilho.

⁶ *Wairuru (Erythrina Americana)*

Referencias

BARTHES, Roland. *A Câmara clara. Uma nota sobre a fotografia*; Tradução Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio. Companhia das letras*, 1990. 1a ed. [Lezione americane – Sei proposte per il prossimo millennio], 1988 Tradução: Ivo Barroso. p97

CERECEDA, Verónica, Dávalos Jhonny, Mejía Jaime. *Una diferencia un sentido. Los diseños textiles Tarabuco e Jalq'a*. ASUR. Antropólogos del Sur Andino. Sucre 1993.

MAFFESOLI, Michel. *A Contemplação do Mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1995.

PAYNE, Michael, *Diccionario de teoría crítica e estudios culturales*, Paidós, Buenos Aires, 2002.

