

Suspiros tejidos en el tiempo...



TRABAJO FINAL DE LA LICENCIATURA EN PINTURA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

FACULTAD DE ARTES

AUTORA: Carmen del M. Lipari Crespo

ASESORA: Prof. Sara Carpio

Marzo de 2023



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

Agradecimientos...

A la familia, aquellos presentes que han vivido mi tiempo de trabajo, han visto y escuchado y leído mis ideas y sentimientos. A aquellos que no siendo visibles con los ojos son parte de mi vida y de mi mundo. Esos que han colaborado y sostenido mi andar dándome fuerzas para seguir. A mis raíces que me atraviesan y laten transformándome en quien soy hoy. A mis abuelo/as, mi madre y mi padre, mis tío/as, mis hermanos. Especialmente mi hermana, quien acompañó, sostuvo y dio luz en el transitar el tiempo del proceso artístico. Y a aquella amiga del sur, que, como una hermana acompañó, vivió y escuchó los pasitos de este trabajo final.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN /4

Capítulo 1. **INHALACIÓN** / 7

Antecedentes / 8

Referentes artísticos / 10

La muerte y sus sentidos: La cultura de la muerte/ 15

El último suspiro/ 16

Concepto-eje: Llatunka / 20

Dualidad / 22

Memorias de la producción textil y alfarera en América / 24

 Artefactos textiles / 24

 Alfarería ancestral / 28

Capítulo 2. **ENTRAMANDO SUSPIROS** / 35

Especificidad del texto visual: Mantas/ 36

 Manta 1/ 36

 Manta 2 / 39

 Manta 3 / 44

Sobre procesos de teñido / 46

 Mordentado-preparación de la fibra/46

 Tintura-preparación del tinte/47

 Teñido-coloreado de la fibra/49

 Catálogo de material tintóreo / 52

Sobre producción alfarera/ 53

 Cochurado-Barro cocido/53

Montaje / 59

Capítulo 3. **EXHALACIÓN**/ 62

Desentrañando la trama / 63

Reflexiones en la infinitud de la trama / 69

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS / 71

INTRODUCCIÓN

Este trabajo final de Licenciatura en Pintura es una propuesta artística que permitió comprender y resignificar sucesos de mi vida. Se inició hace muchos años y fue relegado en varias oportunidades por situaciones que hoy, paradójicamente, han llevado a concretarlo. Quizá he tenido que esperar que el tiempo avance y dé sentido a las cosas vividas, muchas veces incomprendidas.

Este relato es **una reflexión acerca de la vida (y de la muerte). Es el análisis poético del “último suspiro”**.

Es un texto autorreferencial de experiencias que habitan la memoria, entretejidas con cuestionamientos desde el arte que se nutren con autores del campo de la filosofía y antropología.

En la urdimbre del mundo los hombres crean la trama (Geertz, 1997). Tiene un inicio a partir de la punta de un hilo, del primer grito al nacer, la primera inhalación de aire que llena los pulmones y concluye, con la última exhalación que nos deja vacíos de aire, pero eternos, llenos de vida y libres de toda muerte.

En cada época y cultura se han propuesto diferentes concepciones a esta problemática, de igual manera toda persona como parte de un contexto histórico y cultural específico, elabora sus propias respuestas.

Entonces: ¿Cómo es posible hacer presentes las ausencias después la muerte?

En este sentido, las obras que se presentan constituyen un proceso de resignificación y resiliencia.

El relato de la vida no acaba con la muerte, con ella se producen procesos que transforman el universo personal a partir de **dualidades**.

La **dualidad** es un concepto fundamental que estará representada en la organicidad de cada pieza que compone la instalación, dicha noción abrevia en las producciones latinoamericanas pre -hispanicas y contemporáneas latinoamericanas.

Se podrá visualizar una **instalación de tres mantas o colchas** (Figura n°34, pág. 37, n°39, pág. 40 y n°46, pág. 44), constituidas a partir de la mixtura de materiales y sus posibilidades combinatorias, formales y conceptuales.

Una de las mantas (Figura n°34 pág. 37) será de dos metros de diámetro, tejida en crochet circular con inclusiones de pequeños rostros modelados en arcilla roja.

La siguiente manta (Figura n°39, pág. 40), será la reunión de un conjunto de vasijas tejidas al crochet con hilo de algodón teñido con materiales vegetales.

La tercera manta (Figura n°46 pág. 44), estará conformada a partir de pequeñas piezas rectangulares modeladas en arcilla roja cocida, unidas mediante hilo de algodón teñido con material vegetal.

El conjunto de obras será presentado en las tres salas de la galería de arte Co Arte. La ambientación será íntima y en penumbras, con luces focales; la intención es contener y crear un espacio de reflexión para los espectadores.

La reflexión que se propone coloca la centralidad en la sabiduría **Llatunka**¹ de los pueblos andinos sudamericanos, la cual permite comprender la existencia como un espejo.

Para esta sabiduría ancestral, lo que vemos tiene su origen en otro mundo, la vida avanza de manera circular y el hombre teje su propia trama personal entre **dualidades**.

¿Cómo se manifiesta aquello que no veo?

La intención de las producciones aquí presentadas es encontrar el sentido poético que permitirá abrir los ojos y ver lo que no se podía. Lo efímero se vuelve concreto, los desencuentros, encuentros.

¿Se resignificará nuestra relación con la vida?

¿Se encontrará lo perdido y lejano?

Frente a la muerte hay un estado de introspección y ensimismamiento (ojos cerrados) para recordar lo perdido, desde mi postura pienso que para ver realmente hay que abrir los ojos. Esta muestra representa la posibilidad de visibilizar la ausencia, es una presencia de lo ausente, es un volumen vacío (Didi-Huberman, 1997).

Fue durante el trabajo de producción, el hacer artístico, que emergieron de manera progresiva renovadas respuestas. Todo lo cual, constituyó un camino para la resiliencia.

Es por ello que la obra es metáfora, es resiliencia de lo escatológico, un encuentro con las huellas latentes de lo muerto.

Interpela sobre lo que es y lo que ya no es, **un fenómeno que tiene una materialidad, pero también una invisibilidad, un vínculo dinámico o déficit**². Su apariencia nos muestra la ineluctable modalidad de lo visible (Didi-Huberman, 1997).

La producción artística se enmarca dentro de la concepción de instalación, arte textil y alfarería.

¹ Esta noción será ampliada en pág. 21

² Este concepto que será ampliado más adelante como así también el diálogo que entabla con las obras.

La presentación escrita consta de tres capítulos, el primero se denomina “**Inhalación**”, el segundo “**Entramando Suspiros**” y el tercero “**Exhalación**”, para culminar con “**Desentrañando la trama**” y “**Reflexiones en la infinitud de la trama**”.

Capítulo 1

Inhalación

***“Si para recobrar lo recobrado
debí perder primero lo perdido,
si para conseguir lo conseguido
tuve que soportar lo soportado.”***

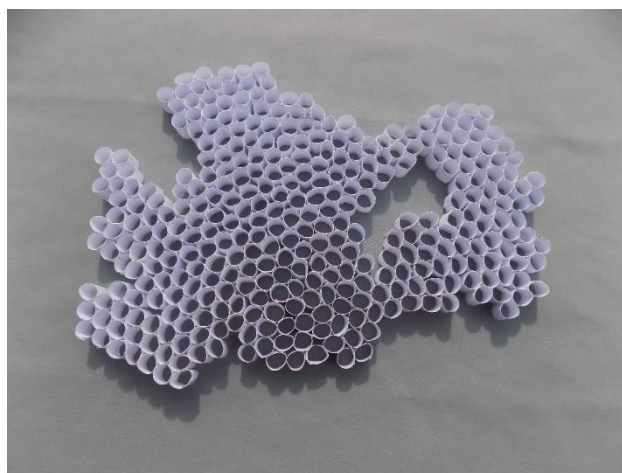
Francisco Luis Bernárdez (1937)

ANTECEDENTES

Los antecedentes remiten a los trabajos realizados en el trayecto de formación de la Licenciatura en Pintura, en la Cátedra Lenguaje Plástico I (Plan 1985) Escuela de Artes FFyH, UNC. La propuesta en cuestión fue una exploración (figura nº1, 2 y 3) en el marco del arte procesual, a partir de allí se realizaron diferentes producciones en papel las cuales permitieron iniciar un camino exploratorio. Todas ellas tuvieron como eje la construcción reticular, modular, calada (figura nº3) y repetitiva.

Figura 1

Estructura de celdas de papel.



Nota. Realizado en con tiras de papel (tipo obra 90gr.) formando cilindros. Dimensiones: 30cm por 40cm aprox.

Figura 2

Calados en hoja obra 70 gr.



Figura 3

Calados en papel en hoja obra 70 gr.



Estas producciones (Figuras n°1, 2 y 3) significaron el comienzo de la mirada hacia una trama que denotaba espacios vacíos y llenos. Esta dualidad continuó afianzándose año tras año en mi expresión plástica, hasta que encontré el concepto ancestral de “Llatunka”³, el mismo habla del juego dialéctico entre las presencias y ausencias: donde uno y otro son el origen de lo que conocemos y desconocemos.

Acompañando al trabajo en papel siempre estuvo presente la producción textil, puesta en práctica en contextos no universitarios. Podemos apreciar analogías entre las retículas del papel y los espacios que deja el tejido entre punto y punto. La trama es la protagonista de los procesos exploratorios del material.

Del papel se pasó al tejido en un camino de creación, nacimiento y metamorfosis; en este material encontré el procedimiento retórico de la analogía o paralelismo. A través del mismo logré tornar visible materialmente las formas del tiempo, en este devenir, el material se transformó en un recurso de sustitución como metáfora del paso del tiempo, el cual aglutinó momentos difíciles y felices, **una energía puesta en acto, un proceso de resiliencia.**

La alfarería ha estado presente desde las primeras experiencias manuales a través del juego y la creación. Quizá allí está el verdadero origen de este trabajo.

Si bien en el trayecto de formación académica la alfarería tuvo una limitada exploración, el interés siempre estuvo, y pude desarrollarlo en talleres particulares.

De esta técnica muy próxima al tejido rescato sus procedimientos y alcances, ambos remiten a prácticas culturales ancestrales que serán desarrolladas en próximos apartados.

³ El concepto de “Llatunka” será ampliado en un apartado especial, pág. 22.

REFERENTES ARTÍSTICOS

Los referentes seleccionados han sido un valioso aporte a mi propuesta, destaco en cada uno de ellos los aspectos conceptuales, técnicos, materiales y su contexto cultural.

EL ANATSUI (Ghana, 1944)

Sus obras están realizadas a partir de materiales como la madera y los desechos metálicos. La obra dialoga con la dimensión social y cultural de su pueblo.

Trabaja con superficies extensas de materiales que hablan de la infinitud del espíritu (o del hombre); de este artista rescato sus esculturas urbanas con una trama a partir de un entretejido minucioso, algunas de ellas son de tamaños monumentales.

Figura 4

"TSIATSIA - Buscando conexión / Searching for Connection"



Nota. Aluminio (tapas de botella, planchas impresas, láminas para tejados) y alambre de cobre /15,6 x 25 m., 2013. Recuperado de "TSIATSIA - Buscando conexión / *Searching for Connection*" de El Anatsui, 2013, October Gallery, © Jonathan Greet, 2013.

NORA CORREA (Mendoza, Argentina, 1942)

De esta gran artista innovadora y precursora del arte textil, selecciono dos obras que me impactaron por sus formas orgánicas vivas. Las dos realizadas en el año 1981, impresionan por su peso visual, calidez del material y construcción del tejido. La confluencia tanto de aspectos conceptuales como formales en los objetos que presentó, manifiestan el latir vivo de un ser.

Figura 5

En carne viva.



Nota. Recuperado de la Fundación tres pinos. Marzo 2015. Correas Nora. *Revista Crepúsculo*.

<http://www.fundaciontrespinos.org/correas-nora/>

Figura 6

Los frutos que el cerebro algunas veces no da (1981)

Lana virgen - Medidas variables



Nota. Recuperado de Nora Correas. Obras. <http://www.noracorreas.com.ar/obras/>

CLAUDIA SANTANERA (Córdoba, Argentina, 1960)

Artista visual, poeta, realizadora de proyectos artísticos y curatoriales. Presentó su obra “La soledad que precede al nacimiento” en el año 2019 en el Museo Caraffa de Córdoba, en el marco del proyecto Caranday. Dicha obra presenta objetos de grandes dimensiones (Figura n°7) que remiten a los cestos producidos por los artesanos de Copacabana, pueblo perteneciente al departamento de Ischilín, en la provincia de Córdoba, Argentina, que trabaja la fibra de

palma Caranday creando cestos y canastos mediante técnicas ancestrales. La artista estableció un diálogo y una convivencia con dichos artesanos cargando al tejido de renovados significados.

La transformación y pérdida de una función primera de los objetos, el proceso de resignificación otorgado a éstos, el sentido de texto poético dado al tejido, me parecieron una manera de hacer sincretismo y de metamorfosear un objeto de uso, que ya en su primer sentido está cargado de tradición y huellas ancestrales.

Figura 7

La soledad que precede al nacimiento.



Nota. Santanera, 2019, La soledad que precede al nacimiento, Claudia Santanera.

<http://claudiasantanera.com/la-soledad-que-precede-al-nacimiento/#:~:text=La%20soledad%20que%20precede%20al%20nacimiento%20es%20una%20instalaci%C3%B3n%20presentada,pr%C3%A1ctica%20artesanal%20de%20la%20cester%C3%ADa.> ©

2023 Claudia Santanera

SANDRA REYNA (Córdoba, Argentina, s/d)

Para la técnica alfarera elegí a la profesora Sandra Reyna, ceramista que dicta talleres en el Museo Antropológico de Córdoba, su influencia permitió encontrar un camino de análisis del tema de la muerte mediante la atención en la alfarería aborigen de Córdoba.

Figura 8

Reproducciones de estatuaria de Córdoba, Argentina, realizadas por la artista Sandra Reyna.



*“La vida de los **muertos** perdura en **la memoria** de los vivos”.*

Cicerón (Filípicas, 350 A.C.)

¿A dónde se fueron aquellos que ya no están?

Recuerdos.

¿Su ausencia significa quedarse ciego de su presencia?

Memoria.

¿O esa ceguera permite seguirlos viendo?

¿A dónde van? ¿Qué queda de ellos?

¿Presencia?

Si con el nacimiento comienza la vida, ¿con la muerte termina?

¿Por qué el nacimiento está asociado a la vida y el deceso a la muerte?

¿La ausencia se vuelve silencio?

¿Qué interpretaciones se hacen de la muerte?

¿El cuerpo humano es materia y también espíritu?

¿Qué conexiones orgánicas ocurren para que la persona cambie su
“estado físico”, qué describe lo que es vida y
lo que es muerte?

LA MUERTE Y SUS SENTIDOS: LA CULTURA DE LA MUERTE.⁴

El último suspiro reúne lo poco que entendemos de la muerte con lo que concebimos que es la vida.

La muerte, ese gran enigma cultural y silencioso se hace visible en diferentes expresiones humanas; la historia de la humanidad se ha visto atravesada por diferentes concepciones acerca de ella.

Referiré a la **muerte** desde lo pragmático, al instante donde el ser humano deja de respirar, el corazón se detiene y se suspende el vínculo con los Otros.

El pensamiento sobre ella en nuestra cultura es resistido, un tema tabú, es difícil de tratar porque quienes pasan por la experiencia no la pueden contar.

Ella se define por rituales y símbolos, es decir que **existe un contexto para la muerte**.

El fin de la existencia física conlleva al estado de **duelo**, un proceso de crisis marcado por la pérdida que inicia un tiempo de cambio y de reconocimiento, asociado a las concepciones culturales y a la impronta psicológica de los dolientes.

Los **rituales** en torno a la muerte constituyen prácticas sociales que, a grandes rasgos, intentan dar una explicación, buscar una aceptación y compartir la pena. El sentimiento de dolor es común a todos los humanos, este se torna especial cuando pertenece a la comunidad familiar. Junto con los rituales y la emoción existe la materialidad de la tumba, el homo sapiens, consciente de su finitud, comenzó con prácticas de enterramientos acompañadas de ajuares. Hay una conciencia de muerte y de misterio acerca del “más allá”. (Encinas Guzmán, 2009).

Al respecto:

Sólo el rito funerario, la tumba, el ajuar, etc., permite reconocer objetivamente a un ser humano frente a un homínido. La actitud ante la muerte nos habla de un ser cuyo entendimiento le permite conocer la fugacidad de su vida y le hace vivir con la incertidumbre del mañana. Pero también a un ser que no sólo no ignora la presencia del cadáver, sino que lo reconoce como tal, lo identifica con el hombre que fue, lo respeta

⁴ Encinas Guzmán, María del R. *Estudios antropológicos del comportamiento ante la muerte: humanidad e inhumanidad* (2009) “...la cultura de la muerte...”, noción empleada por la investigadora para referirse a las ceremonias de defunción (tumbas) y tratamiento del cadáver como un comportamiento específicamente humano a diferencia del animal.

y le da un tratamiento especial para proclamar la inmortalidad de su existencia con una vida más allá de la muerte (Encinas Guzmán, 2009, pág. 301).

Si hay vida más allá de la muerte es porque esa vida se desarrolla en los que siguen vivos, esa continuidad garantizada por la comunidad y pertenencia cultural es lo que permite resolver la angustia de la muerte. Creamos imágenes y símbolos para aliviar lo no podemos comprender ni dominar, solo aceptar de la forma menos dolorosa posible. (Meana-Martínez, 2016).

Las prácticas culturales en torno a la muerte promueven una suerte de continuidad de la existencia, son huellas que no marcan el fin del Ser muerto.

Los ritos del entierro, la sepultura y las actitudes ante al cadáver definen el paso de la naturaleza a la cultura. (Abt, 2007).

Durante todo el proceso realizativo la noción de **último suspiro** hizo posible comprender que los actos de un Ser no se acaban con la desaparición física.

ÚLTIMO SUSPIRO

El **último suspiro** es la imagen dialéctica de la muerte: un punto de inflexión que se desplaza entre la ausencia y la presencia, entre el ser-ahí y ser-en el mundo (Lozano, 2004). Instante cero de la vida donde la existencia cambia al igual que en el momento de nacer.

“Cuando se aproximaba su final hubo silencio, desesperación y a su vez paz. Las últimas palabras, las últimas miradas, los últimos sonidos acompañados de su música preferida. El tiempo se hallaba detenido, sus personas más importantes estaban allí, dando el adiós y la bienvenida a la eternidad, al universo. Su mirada se hizo profunda, inhaló y exhaló su última bocanada de aire. En el instante en que el último aliento emanó de su boca, un visible humito se elevó y se dispersó. Sabíamos que su alma ya no estaba dentro de su cuerpo sino en otro lugar. Lo visible ahora era él sin ser él. Lo específicamente visible se convertía en una forma que denotaba lo que ya no estaba, pero a su vez nos expresaba lo que estaba sin estar. La ausencia se apoderó del momento mientras la incomprensión se acrecentaba. La falta de entendimiento de lo que sucedería llenaba el lugar. El vacío aparecía. Un vacío que forma parte del proceso de vida porque la vida no sólo es presencia, materialidad y masa. La vida

también es inmaterialidad, es ausencia. Pero ese vacío fue comprendido: no significa falta de, sino que abre las puertas a mirar lo que no vemos. A mudar esas ausencias en presencias". Carmen Lipari Crespo (2020)

La compañía del silencio estuvo presente días antes de aquella metamorfosis del ser, la ausencia de la palabra no mitigó la comunicación, la modificó. El pensamiento se hace del lenguaje para expresarse, pero no necesariamente de lo fonológico⁵.

Es un momento previo al umbral de la muerte donde toda capacidad de lenguaje se pierde, donde cualquier intento de comunicación tiene que ver con lo preverbal, con los balbuceos que se producen en dos momentos especiales: los primeros meses de vida y al morir". (Meana-Martínez, 2016).

Los cambios en el rostro, pestañeos, el movimiento de un dedo fueron los protagonistas cuando la voz cesó.

Esta experiencia familiar antes de la desaparición del cuerpo, nos dejó desnudos, indefensos, ciegos, escuchando el silencio. Así, la complejidad de ese instante se plasmó materialmente en cada uno de los objetos artísticos presentados.

El último suspiro dejó ir el alma en forma de vapor o humito como si algo se quemara dentro del ser-ahí, quedando en apariencia un cuerpo vacío.

¿Vacío? El alma que se evaporó ... ¿desapareció?

Entonces emergieron un sinnúmero de situaciones, palabras dichas que no debieron ser dichas, entre la emoción, las falsas promesas, los gestos, miradas y silencios se intentaba transcurrir el momento.

La mirada de la comunidad y la del yaciente son lo que queda de la comunicación. El muerto no habla ni respira, pero nos devuelve la mirada de nosotros mismos mirándolo, la angustia se entrecruza en la red de la memoria.

¿Nos podemos reconocer en él? si esto sucede el difunto no ha muerto, cobra vida como un ser en el mundo y su presencia se vuelve perdurable.

⁵ En los días previos a su muerte mi padre tuvo un ACV, no podía hablar, sólo escuchar. Su médico nos dijo que muchas personas en ese trance no ven ni hablan, pero sí escuchan, la escucha es lo último que se pierde.

A continuación del fallecimiento, las normas sociales dictan cubrir al difunto con una sábana blanca y ocultar la mirada... ¿Será quizá un intento de no afectación emocional para quienes miran?

Ese acto busca ocultar la muerte para mitigar el dolor, sin embargo, la muerte sigue y el dolor también. Es un intento de volver simple un acontecimiento complejo. Se presenta un bulto blanco que parece entorpecer su mirada ausente y las nuestras.

Luego de este acontecimiento se pudo reconocer vínculos de semejanza y diferencia entre nacimiento y muerte, el paño blanco que cubre al muerto se asemeja a las sábanas que cubren al bebé al nacer, la acción de envolver un cuerpo vivo o muerto es cuidarlo. En uno se tapan los ojos para evitar miradas (y con ello el dolor) en el otro es lo único que se deja al descubierto para ver la vida (y la felicidad).

La expresión artística se convierte en el lenguaje por el cual se expresa lo no dicho. El último suspiro da comienzo a otro tipo de comunicación. La metamorfosis que ocurre con la muerte lleva a una resiliencia como expresión comunicativa, es allí donde emergen las obras artísticas y anclan sus sentidos.

El sentido del silencio

Los seres que se van del mundo visible, como lo entendemos tradicionalmente, se comunican por el **silencio**. No es oposición el silencio al lenguaje sino continuación. Tanto silencio como lenguaje no existen sin el otro (Le Breton, 1997).

El silencio es un sentimiento, una forma significante, no el contrapunto de la sonoridad imperante... También hay una relación estrecha entre el silencio y la muerte. El dolor, el camino hacia la muerte, la misma muerte, muchos ritos fúnebres o el duelo reclaman el desvanecimiento de la palabra. (Le Breton, 1997, pág. 14).

Subyace una empatía desde el silencio, entre el ser ahí que mira desde la angustia y el ser en el mundo del moribundo.

El silencio habla en la modalidad de lo visible

En las obras de este trabajo vive el silencio y se habilitan algunas preguntas...

Didi-Huberman (1997) reflexiona en torno a la producción artística y analiza la obra de arte como fenómeno del déficit de la mirada; toda obra conlleva un tiempo que incluye la producción y la escenificación, donde se hace visible esa obra. El despliegue y puesta en escena es el proceso que intenta disimular el déficit. La mirada en el encuentro con la obra es sesgada y acotada.

El mismo autor propone la “inevitable escisión” o “déficit del ojo”:

Abramos los ojos para experimentar lo que no vemos, lo que ya no veremos -o más bien para experimentar que lo que con toda evidencia no vemos (la evidencia visible) nos mira empero como una obra (una obra visual) de pérdida-. Desde luego, la experiencia familiar de lo que vemos parece dar lugar las más de las veces a un tener: viendo algo tenemos en general la impresión de ganar algo. Pero la modalidad de lo visible deviene ineluctable, es decir, condenada a una cuestión de ser -cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera: cuando ver es perder. Todo está allí. (Didi-Huberman, 2017, pág. 17).

Parfraseando al mismo autor, la obra de arte es un objeto sensible, un diálogo entre producción, mirada y materialidad; se cree que al ver una imagen la poseemos, pero es inevitable la desapropiación de ese objeto. Hay una pérdida, una desaparición de todo lo que conlleva la realización de una obra, lo que vemos es esa paradoja.

El ver significaría un acto de percepción que involucra a todos los sentidos, incluido el táctil. El ver se vuelve percepción sensible táctil, es decir que podemos tocar la pérdida.

Consecuentemente, el déficit del ojo es cuando VER es PERDER, vemos lo que creemos tener, pero sentimos que se nos escapa.

Continuamos con Didi-Huberman cuando propone “escapatorias” ante las pérdidas y las relaciona con la producción de imágenes. Realiza comparaciones con un cuerpo yacente; al ver el cuerpo podemos pensar (desde lo tautológico) que lo que vemos es eso, un cuerpo y nada

más, o creer, tener la creencia (como cuestión de fé) que no estamos viendo solo un cuerpo sino “algo otro que hace revivir todo eso y le da un sentido, teológico y metafísico” (Didi-Huberman, 1997, pág. 23).

Por lo tanto, la obra visual que presento significa volver a encontrar aquello que creía perdido, una percepción viva del vacío y la trama de la vida, entre lo que vemos y lo que nos mira.

CONCEPTO-EJE: LLATUNKA

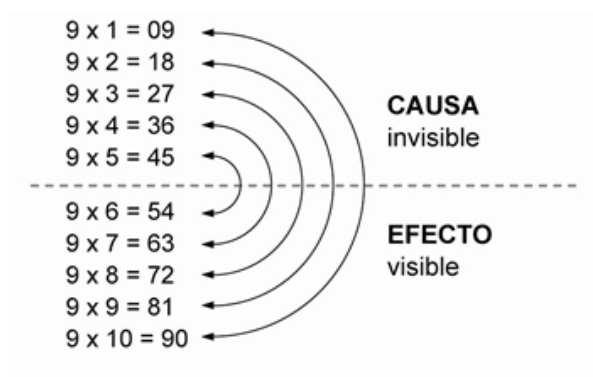
Durante los primeros tiempos de estudio universitario entre lecturas y nuevos conocimientos, encontré el término *Llatunka*. Fue a partir de este concepto que se articuló el vínculo entre los estados del material: primero el papel, luego el hilo y finalmente el barro en su nivel poético.

El mismo tiene su origen en la cosmogonía prehispánica de los pueblos andinos de Perú y Bolivia de lengua aimara, consiste en la creencia de la existencia de dos mundos.

Es una noción que tiene su correlato con el efecto espejo a través de la dicotomía causa - efecto. El efecto es el mundo visible y material, su origen o causalidad está en el mundo invisible e inmaterial.

El efecto espejo tiene su correlato en la matemática, en las producciones artesanales, en los rituales y en la Pachamama. Por ejemplo, en la matemática remite a un sistema de numeración quinaria, donde cada cifra tiene su correlato inverso (su efecto). “**Nos permite comprender lo abstracto, contenido en lo concreto;** nos da la posibilidad de entender que todo cuanto percibimos con nuestros sentidos, es un reflejo o un espejo de lo que pasa en nuestro interior.” (Presas, 2011, s/d).

Es así que Llatunka desde una perspectiva ampliada implica comprender un sistema de pensamiento que atraviesa diferentes aspectos de la vida; en la matemática, por ejemplo, el número 09 permite ver ese “efecto espejo” (figura n°9), ese número se convierte en 90. Así, se define el mundo invisible (las cinco cifras por encima de la línea) y el mundo visible (las cinco cifras por debajo de la línea).

Figura 9*Efecto espejo*

Nota. Aproximación a un vocabulario visual básico andino (s/d). Tesis de maestría en diseño.

Universidad de Palermo.

Mediante la “operación” Llatunka las comunidades ancestrales comprendían el mundo y “su estar” en el mundo. Una especie de autoanálisis que garantizaba responsabilidades individuales y colectivas.

En las producciones textiles este concepto está en las franjas de colores, por ejemplo, en su simetría axial, cuyo eje central divide las bandas en dos mitades. El sector central une las dos mitades que se repiten a ambos lados de manera simétrica. En las figuras n°10 y 11 se puede visualizar algunos textiles de las culturas ancestrales realizados a partir de la noción de dualidad o el efecto espejo.

Figura 10

Talega o bolso aimara de la comunidad de Isluga. Norte de Chile.



Nota. La banda de color ocre central funciona como eje divisor de las dos mitades. Cereceda, 2010, https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562010000100029#figura1.

Figura 11

Sobrecama/Puyo, cultura Kolla, Jujuy, Argentina.



Nota. Argentina textil, (pág. 70) Catálogo producido por el FNA.

La figura n°10 del bolso o talega, perteneciente a la comunidad de habla aimara en Isluga, al norte de Chile, describe una banda central impar llamada *chhima*. La misma significaría corazón; un espacio central de división y encuentro entre dos lados de un mismo territorio.

Los textiles, como libros, guardan la cultura de pueblos ancestrales. Los diseños geométricos por franjas o bandas paralelas parecieran pertenecer a otro mundo. Dan cuenta de esta concepción dual cada color y banda dispuestos con un equilibrio bilateral.

En esta propuesta para la producción de los textiles se ha tomado como referencia el color y las composiciones simétricas conformadas por planos paralelos.

DUALIDAD

La dualidad permite comprender dialécticamente la vida y la muerte, establecer relación entre lo Uno y lo Otro (antepasados) mediada por procesos individuales de transformación.

“Soy hoy por quienes fueron antes y por mi propia transformación”

(Lipari Crespo, Carmen. 2022)

Propongo una deriva narrativa atravesada por términos duales a partir del concepto “Llatunka”, entre los cuales encontramos: vacío–lleno, positivo–negativo, ausencia–presencia, permanente–efímero, visible e invisible, cóncavo–convexo, yo - tú⁶.

La producción material hace visible (e invisible) aquellos conceptos duales mencionados. Las **mantas**, no son objetos simples sino la manifestación de un diálogo de ideas fluctuantes. El diálogo da lugar a un texto visual poético, una pieza artística cuya lectura visual está compuesta de asociaciones metafóricas que permiten reunir figuras y nociones distantes. La vida, la muerte, el último suspiro...

...vemos en su especificidad lo que no vemos

El tejido deja entrever espacios vacíos, nudos, ritmo, continuidad y al mismo tiempo cubre, tapa, oculta, es quietud, repetición y homogeneidad en cada punto tejido. Los colores de teñidos vegetales buscan una armonía y quietud frente a la dinámica que genera el acto cíclico del tejido, a su vez, una presencia en cada manta al describir los aspectos ausentes con una potente carga semántica, el de la propia ausencia.

La hebra como constructora de formas, recuerda al cordón umbilical como posibilitador de vida. Aquel útero materno, huevo, cascarón se presenta en las vasijas tejidas, que son sinónimo de vida - muerte en analogía con las vasijas funerarias. En ellas conviven los dos aspectos, que también hablan del concepto de lleno- vacío, cóncavo- convexo, oculto- visible.

Entre la urdimbre de las mantas, entre el hilo de algodón liviano, sutil, que surge de la tierra se incorpora la arcilla, como barro será la manifestación de carne y sangre. En él aparece una de las dicotomías más evidentes, la de los espacios vacíos-llenos, de las presencias - ausencias, de lo pesado - sutil, el paso del nacimiento a la muerte o pos-vida después del cohurado.

La cocción realizada en horno de pozo acompaña, por analogía, al útero materno y nacimiento. El fuego cocinó las piezas que fueron utilizadas en el tejido y las estatuillas como una madre cocina el alimento a su hijo. El fuego también quemó ese cordón umbilical, quemó el tejido incorporado a la arcilla dejando solo su huella y el nacimiento de una pieza dentro de una trama⁷ social-cultural.

El fuego modifica lo que era una presencia en otra, dejando huellas de lo que fue.

Encuentro en cada uno de los procesos metamórficos una profunda analogía con la resiliencia vivida.

⁶ Las relaciones binarias han estado presentes desde los orígenes del hombre como una manera de entender y de resolver conflictos terrestres, responder a lo sobrenatural y para ordenar el caos en el transcurrir de la vida.

⁷ Ampliaremos el concepto de trama desde la antropología referenciando a Clifford Geertz (2003).

MEMORIAS DE LA PRODUCCIÓN TEXTIL Y ALFARERA COMO TEXTOS EN AMÉRICA

El trabajo referencia y trae a la memoria las imágenes de artefactos textiles y alfareros de algunos pueblos originarios de la zona andina americana y de regiones de Argentina (Noroeste, Cuyo, Centro y Patagonia), Perú, Chile y Ecuador.

En este marco, toma relevancia el concepto semiótico de cultura,

(...) el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. (Geertz, 2003, pág. 20).

En las obras artísticas como el tejido y el material empleado para la confección de las mantas se plasma de manera poética la idea de cultura antes referenciada, es decir, como urdimbre o tejido en tanto tramas de significación en donde estamos insertos.

A continuación, menciono aquellos productos culturales, los cuales he tenido como referencia en sus particularidades morfológicas y significantes:

Artefactos textiles	Alfarería
Fardos funerarios	Vasos
Estatuillas o muñecas funerarias.	Estatuaria de Córdoba.
Mantas. Lliclla.	Vasijas funerarias
	Artefactos de alfarería con incrustaciones en textil:
	Cuencos y vasijas.

ARTEFACTOS TEXTILES

El desarrollo de técnicas textiles prehispánicas permitió realizar mini relatos considerando los saberes ancestrales.

El arte textil es rescatado desde la dimensión social de lo cotidiano. Tanto vida como muerte pertenecen a ella, las producciones textiles dan cuenta de las generaciones que pasaron, de los saberes culturales que transcurrieron en el tiempo.

Fardos funerarios (Figuras nº12, pág. 25 y figura nº13 y 14, pág. 26)

Es el bulto formado por múltiples mantos textiles que envuelven un cadáver. Se los podría interpretar como contenedores de semillas, en tal caso, podríamos pensar a los cementerios como huertos, como metáfora continuadora de la vida.

Fardo funerario de Perú. Investigación⁸ que recuperó una treintena de fardos, rescato la figura nº12 por la morfología del envoltorio.

Figura 12

Fardo funerario conformado por textiles y sogas.



Nota. Recuperado de Antropología Cuadernos de Investigación, de Ordoñez, Dr. Beckett, Dr. Nelson, Dr. Conlogue, 2015, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7575941>.

⁸ Ordoñez, María Patricia y Dr. Beckett, Ronald y Dr. Nelson, Andrew y Dr. Conlogue, Gerald. Paleoimagen y análisis bioantropológico de la colección Maranga del Museo Jacinto Jijón y Caamaño. Antropología Cuadernos de Investigación, núm. 15, julio-diciembre 2015. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7575941>.

Figura 13

Fardo funerario Huari. Museo Larco, Perú.

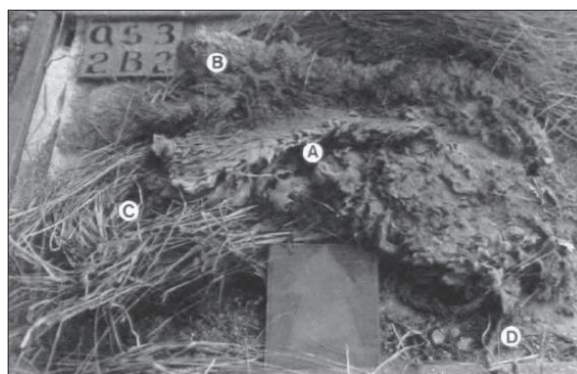


Nota: Registro fotográfico de Carmen Lípari, 2016.

Fardo funerario de Catamarca, Argentina. Se encontró dentro de un sector de enterramientos el fardo formado por una manta exterior e interior de cuero, sogas, paja y roca. En su interior contenía un feto humano (González Baroni, Hocsman, Aschero, 2017, pág. 5).

Figura 14

Fardo funerario de Quebrada Seca 3.



Nota. Recuperado de Prácticas mortuorias de cazadores-recolectores tardíos de los desiertos de altura del noroeste argentino, González Baroni, Hocsman, Aschero, 2017

<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/55869>.

Estatuillas o muñecas funerarias

Muñecas funerarias de la cultura Chancay, Perú. (Figuras nº15 y 16)

Figura 15

Muñeca textil



Nota. Recopilado de Museo Precolombino de Chile <https://museo.precolombino.cl/>

Figura 16

Grupo de muñecas Chancay.



Nota. Recuperado de Las muñecas de Chancay, ¿qué función tenían?, Sican, 2020, <https://www.forosperu.net/temas/las-munecas-de-la-cultura-chancay-que-funcion-tenian.1409949/>.

Lliclla o aguayo

Textil de uso diario particularmente femenino. Empleado para cubrir hombros y espalda con el que también cargan y envuelven a sus hijos.

Figura 17

Textil Aimara



Nota. Recuperada de El Mali recibe en donación la importante colección de textiles Aymara
Christiane Lefebvre,

<https://www.comunicaciones.mali.pe/VO/MTIxNg%3D%3D/MzIxMDC%3D/NTg5MTc2/NzgzMzQz/YmFsbGVzdGVyb3NnZXJtYW5AeWFob28uZXM%3D/MzI2OTAw/MA%3D%3D/NzA2Mw%3D%3D/WWFob28%3D/ODM3MzE0>

ALFARERÍA

Para la producción de la obra se han considerado desde su morfología⁹ las figuras desde la n°18 hasta la n°31 inclusive.

Vasos o Keros

Figura 18



Nota. Recuperado del Museo Larco – Lima, Perú

Figura 19



Nota. Recuperado de Argentina Indígena (pág. 329), Ibarra Grasso, 1981. Tipografía Editora Argentina.

⁹No se han tenido en cuenta los diseños geométricos y cromos.

Cántaros y vasijas (Figuras n°20 a la n°26)

Figura 20

Cántaro Cultura Aguada (650-850 d.c.)



Nota. Recuperado de Cántaro, <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/9101/>

Figura 21

Cántaro policromo: Serpiente



Nota. Recuperado de Cántaro policromo, <http://precolombino.cl/coleccion/cantaro-policromo-zoomorfo-serpiente/>.

Figura 22

Vasija Condorhuasi (0-550 D.C.)



Nota. Recuperado de Museo Nacional de Bellas Artes.
<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/9071/>.

Figura 23

Vasija cultura Ciénaga.



Nota. Recuperado de Recuperado del Museo Nacional de Bellas Artes.

Urnas funerarias (Figuras n°24 a la n°26)**Figura 24**

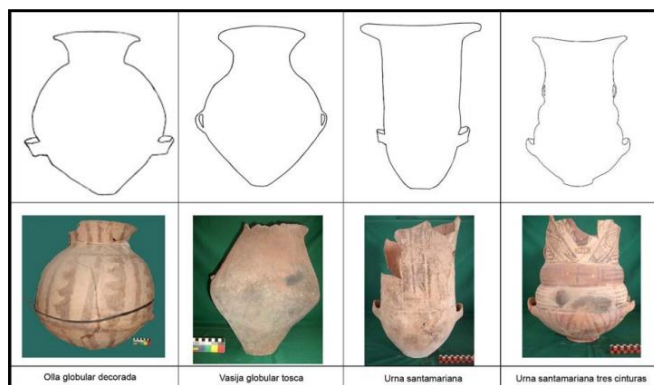
Urna Santa María. Catamarca.



Nota. Recuperado de Vasija (urna), <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/9174/>

Figura 25*Urna NOA*

Nota. Recuperado de Vasija (urna), <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/9105/>.

Figura 26*Tipos de contenedores funerarios.*

Nota. Recuperado de La Muerte de los niños y su tejido de materialidad. Prácticas, representaciones y categorías construidas en las tumbas de infantes en vasijas. (pág. 81), Amuedo, 2010.

Estatuillas (Figuras n°27 a la n°31)

Realizadas en torno a prácticas rituales o como parte del ajuar funerario.

Figura 27

Figurilla antropomorfa, Chancay.



Nota. Recuperado del Museo Nacional de Chile.

Figura 28

Estatuilla Aguada



Nota. Recuperado del Museo Nacional de Bellas Artes. Argentina,
<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/9063/>

Museo de Antropología, Ciudad de Córdoba (Figuras n°28, 29 y 30) Estatuaria de Córdoba, facilitadas por la profesora e investigadora Sandra Reyna.

Figura 29



Figura 30



Figura 31



Artefactos de alfarería con incrustaciones en textil (Figuras n°32 y n°33)

Figura 32

Recipientes con impresiones de redes y canastería



Nota. Recuperado de Los Comechingones, (pág. 108), Serrano, 1945, Publicación del Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore (UNC). <https://suquia.ffyh.unc.edu.ar/handle/suquia/2374>

Figura 33

Fragmento de barro cocido con impresiones de cestería.



Nota. Recuperado de Los Comechingones, (pág. 108), Serrano, 1945, Publicación del Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore (UNC). <https://suquia.ffyh.unc.edu.ar/handle/suquia/2374>

Capítulo 2

Entramando suspiros

*“Si para estar ahora enamorado
fue menester haber estado herido,
tengo por bien sufrido lo sufrido,
tengo por bien llorado lo llorado”*

Francisco Luis Bernárdez (1937)

ESPECIFICIDAD DEL TEXTO VISUAL: MANTAS

Tres mantas componen la producción material, cada una posee significados y significantes particulares. La manta de forma circular recuerda a las carpetas tejidas con la técnica de crochet, las otras dos son rectangulares y aluden a la forma de las colchas o mantas.

Las técnicas y materiales utilizados en los procesos son:

- Teñido artesanal del hilo de algodón.
- Tejido, en la técnica de crochet.
- Modelado de arcilla roja.
- Cochura de piezas en horno de pozo.

En lo subsiguiente se desarrollará una descripción formal de cada manta, proceso de teñido y alfarería.

MANTA 1

Realizada con la técnica crochet en hilo de algodón configura un tejido circular y continuo con diferentes gamas de verde y ocre. (Figuras n°34 a n°38, pág. 37 a 39). En la trama se entretejen rostros de barro rojo cocido (arcilla roja horneada en pozo).

La técnica empleada se basa en la sucesión de nudos (cadena), puntos que se entretejen y permiten modelar formas. Partiendo del “punto bajo” en la mayor parte del tejido se incorporaron algunos otros puntos (medio, alto, doble alto) para dar forma a los llamados puntos “fantasías”. Así, en la superficie o cuerpo del tejido se aprecian relieves, entrecruzamientos de cadenas, espacios vacíos-llenos y formas azarosas.

El hilo de algodón fue teñido con tintes naturales. Se empleó yerba mate, acelga, espinaca, espirulina, hebras de té negro y café.

Los **rostros** están cochurados en horno de pozo, son de arcilla roja bruñidos con piedra o cuchara de metal de dimensiones pequeñas (5cm x 5cm como máximo). En la composición de la manta la incorporación de estas piezas no es uniforme porque varía la cantidad de orificios (2 o 4 según la pieza) lo que le otorga un ritmo aleatorio. La obra tiene 2m de diámetro (Figuras n°34 a la n°38, pág. 37 a 39).

Figura 34

Parte del proceso de tejido de la manta 1 circular con rostros modelados en arcilla roja.

**Figura 35**

Plano de detalle de la manta.



Nota. Se observan las gamas de color obtenidas en el teñido natural.

Figura 36

Engarzado de rostro (figurilla de arcilla) en la manta.

**Figura 37**

Rostros modelados en barro rojo cocido.



Figura 38

Puntos “fantasía” crean texturas y espacios vacíos en el tejido.



MANTA 2

Esta manta está compuesta por un grupo de vasijas y cuencos tejidos en crochet cubriendo una superficie aproximada de 2m x 1m. Algunas de ellas contienen estatuillas (Figuras n°40 y n°41, pág. 41), elaboradas en arcilla roja y cocinadas en horno de pozo.

En cada pieza tejida se empleó una distribución de colores que remite a la concepción dual de Llatunka (Figura n°39, pág. 40). La disposición de los colores es simétrica. La parte superior se encuentra dividida de la inferior por un color diferente al resto. Son bandas o franjas de colores dispuestos en simetría axial.

El material textil ha sido el hilo de algodón en algunas ocasiones teñido naturalmente y en otras empleando fibra industrializada, la intención fue marcar la dicotomía entre productos naturales y artificiales, como ha sucedido en las prácticas culturales de los pueblos, algunos mantienen sus tradiciones, otros se ven influenciados por la producción industrial. La idea de tradición convive con lo contemporáneo.

El teñido fue realizado artesanalmente a partir de tintes extraídos de la piel de la cebolla, yerba mate, vino tinto, acelga, te, café, remolacha, cúrcuma y pimentón.

Las estatuillas que forman parte del interior de algunas vasijas (Figuras n°42 a 45 pág. 42 y 43), en su aspecto formal tienen atisbos de las estatuillas de pueblos originarios¹⁰. De la misma manera, en cada uno de los objetos se ha resignificado otros diseños como: escalonados, incisiones de puntos, líneas paralelas envolventes, cruces, gesto de boca abierta, y geométricos en pectorales y cabeza.

Las vasijas serán ubicadas una al lado de la otra en filas, creando un agrupamiento del tamaño de una manta o colcha. En uno de los extremos de la manta la organización se disolverá, cada pieza estará dispuesta de manera azarosa; es así que, la unión entre ellas no será concreta o real, su disposición solo sugerirá una continuidad entre ellas a la manera de la disposición parcelada que recuerda a los cementerios.

Figura 39

Parte de la manta. Disposición de las vasijas.



¹⁰Ver pág. 32 y 33.

Figura 40

Estatuilla dentro de una de las vasijas.

**Figura 41**

Estatuilla dentro de otra de las vasijas.



Figura 42

Estatuilla de barro cocido.

**Figura 43**

Estatuilla de barro cocido



Figura 44

Estatuilla de barro cocido

**Figura 45**

Estatuilla de barro cocido



MANTA 3

Esta manta está realizada a partir de piezas rectangulares de arcilla roja de aprox. 2cm x 3cm (Figuras n°46, 47 y 48), cada una está bruñida en la cara superior y unida mediante hilo de algodón teñido con tinte vegetal de té negro e hilo de algodón rojo (teñido industrial).

Se intervinieron las superficies de las piezas húmedas con diseños calados y embutidos en bajo relieve con el tejido crochet (Figura n°48, pág. 45). Para lograr el bajo relieve se quema el hilo y queda la textura. Los orificios son para sujetar cada pieza con nudos y componer la trama de la manta, se emplazará en el suelo sobre una fina capa de tierra.

Su peso es considerable y posee a la vez una notable fragilidad.

Figura 46

Detalle de la manta 3 en su proceso de construcción.



Figura 47

Fragmento de la manta 3.

**Figura 48**

Fragmento tejido y quemado.



SOBRE PROCESOS DE TEÑIDO

El **teñido** implicó una búsqueda y experimentación con materiales de origen vegetal accesibles y cotidianos con resultados regulares y buenos.

Se comenzó con la producción de tinturas y el teñido de hilos, recurriendo a saberes transmitidos oralmente en mi familia, muy presentes en el transcurso de todos estos años. Luego de un tiempo de búsqueda y durante el período de aislamiento en pandemia cursé el taller virtual “Teñido de algodón con tintes naturales” a cargo de Marrone, Luciana (2020).

El extenso proceso de experimentación, transformación y búsqueda en el aspecto tintóreo afectó de manera evidente en las mantas. A partir de la capacitación en el taller mencionado hubo una mayor organización en las etapas de teñido¹¹, sin embargo, las búsquedas fueron personales y redundaron en cambios evidentes en los resultados.

Se dividió el teñido en tres etapas: Mordentado – Preparación del tinte – Coloreado de la fibra.

Descripción de las etapas y experimentación

Mordentado¹² -Preparación del hilo-

Es una instancia fundamental para que el color pueda fijarse, consiste en poner en remojo el hilo de algodón en leche de soja y posteriormente aplicar un baño con alumbre¹³.

Pasos:

1. Se forman madejas con hilo de algodón las cuales son lavadas para eliminar el apresto de la fibra.
2. Se coloca a macerar¹⁴ los porotos de soja durante una noche. La cantidad de agua de maceración, es proporcional a la cantidad de fibra a teñir, deberá desplazarse de manera suelta en el agua.
3. Al día siguiente se licúan y cuelan los porotos, descartando la pasta y reservando el agua.

¹¹ Se proponían a modo de recetas algunas posibilidades concretas de teñido.

¹² Proceso de preparación del material a ser teñido para la fijación del tinte.

¹³ Alumbre potásico: mineral natural compuesto por aluminio y potasio.

¹⁴ Proceso de remojo que extrae un líquido del material sólido mediante el reposo del mismo.

4. A la leche obtenida, dependiendo la cantidad del material a teñir, se le agregará más agua.
5. Se humedece previamente las madejas y se las coloca en la leche de soja tibia por dos horas aprox., luego se enjuaga con agua.
6. El mordentado final se realiza con alumbre, se lo disuelve en una pequeña cantidad de agua hirviendo y se agrega agua tibia cuya cantidad depende del volumen de fibra a utilizar. Se deja reposar el hilo de algodón hasta el día siguiente.
7. Se enjuagan las madejas manteniendo la humedad para el teñido.

Tintura-Preparación del tinte-

Esta fase se inicia con la maceración de los vegetales¹⁵, se pesa el material vegetal y el hilo de algodón. Se adecuan las proporciones sobre la estimación de que para 100 gr. de hilo se emplea 100gr. de vegetal. Es el caso de la cáscara de cebolla que, por su bajo peso se necesita más cantidad para conseguir una buena tintura.

La maceración del material vegetal es realizada durante toda la noche en agua a temperatura ambiente, luego se hierve por una hora. Posteriormente se realiza una serie de colados empleando tela de vual¹⁶.

En las figuras n°49 a la n°51 se visualiza la maceración y cocción de materiales¹⁷.

¹⁵ Dependiendo el vegetal será necesaria o no la maceración, por ejemplo, la remolacha y acelga no la necesitan.

¹⁶ Textil de material sintético que no absorbe la tintura

¹⁷ Se puede observar el dossier digital con el registro del proceso completo.

Figura 49

Maceración de la piel de cebolla.

**Figura 50**

Maceración de yerba mate.

**Figura 51**

Maceración de alga espirulina



Teñido- Coloreado de la fibra-

Consiste en colocar las madejas de hilo, previamente humedecidas, dentro de un recipiente con la tintura al fuego por una hora, se revuelve de manera continua para lograr un teñido parejo. Se retira y se deja enfriar.

Los efectos de la luz, calor y viento, en algunos procesos de teñido provocaron la falta de homogeneidad del color, este resultado “accidental” enriqueció la propuesta, fue un aporte azaroso devenido de la propia técnica.

En las figuras n°52 a la n°58 se pueden visualizar algunos procesos y resultados de los teñidos.

Figura 52

Teñido con piel de cebolla.



Figura 53

Resultado final del teñido con cebolla



Figura 54

Cocción de hilo con tinte de cúrcuma

**Figura 55**

Resultado final del teñido con cúrcuma



Figura 56

Madeiras húmedas con tinte de pimentón

**Figura 57**

Resultado final del teñido con pimentón.



Figura 58

Hilos de algodón teñidos con yerba mate.

**Catálogo de materiales tintóreos**

Se ha confeccionado una caja (Figura n°59) la cual permitió organizar la experimentación realizada. Es un muestrario que contiene la materia prima (vegetales tintóreos) y una muestra con el hilo teñido.

Figura 59*Muestrario de vegetales tintóreos*

Nota. 1- Té negro, 2-café, 3-pimentón, 4-cúrcuma, 5-piel de cebolla, 6-yerba mate, 7-alga espirulina, 8-piel de cebolla y yerba mate, 9-remolacha, 10-vino tinto.

SOBRE PRODUCCIÓN ALFARERA

Cochurado-Barro cocido-

La cochura se realizó en un horno de pozo situado en mi domicilio, la materia prima fue la arcilla roja modelada y bruñida. En los procesos para la quema se tuvieron que considerar los tiempos a emplear, el material combustible y sobre todo los aspectos climáticos.

Después de la fase de modelado, a manera de ritual se destinó un día para la quema, prendiendo el horno y templando las piezas para quemarlas.

Luego de la quema es necesario enfriar el pozo, se necesita alrededor de un día y medio para todo el proceso. Finalmente, las piezas se limpian y acondicionan.

La quema en pozo, a diferencia de otros tipos de hornos elevados con estructura permanente o eléctricos, conlleva un grado de incertidumbre y poco control de los resultados. Se trabajó con un horno a baja temperatura, unos 800 grados estimativamente, en él la arcilla cobra rigidez transformándose en barro cocido (no cerámica).

Las figuras n°60 a la n°69 ilustran el proceso de quema¹⁸ y su resultado.

Figura 60

Encendido de horno de pozo.



Figura 61

Templado de piezas junto con el encendido del pozo



¹⁸ El proceso completo se podrá apreciar en el dossier digital.

Figura 62

*Acercamiento visual de la quema finalizada.
Piezas de barro cocido entre cenizas.*

**Figura 63**

Quema de pieza y fragmento de tejido



Figura 64

Extracción de estatuilla de barro cocida del horno.

**Figura 65**

Pieza de barro limpia para su empleo



Estado crudo y cocido de las piezas: el antes y el después.

Figura 66

Antes: piezas en proceso de secado



Figura 67

Después: Estatuilla luego de la quema.



Figura 68

Antes: Grupo de estatuillas en proceso de secado

**Figura 69**

Después: Estatuillas luego del proceso de quema.



MONTAJE

El montaje de las obras configurará una instalación, se podrá participar recorriendo el espacio, deambulando alrededor de las mantas y apreciando las demás piezas.

La exposición será en el espacio CO ART, galería de arte ubicada en la calle Belgrano 647, cita en Barrio Güemes de la Ciudad de Córdoba.

Manta 1- Circular:

Esta manta estará dispuesta sobre el piso de una de las salas, respetando sus propias ondulaciones, rugosidades y texturas.

Manta 2-vasijas:

Se dispondrá sobre el suelo ocupando una superficie aproximada de 1m x 2m, esta ubicación representa el contacto con lo terrenal y espiritual. Estará conformada por las vasijas tejidas ubicadas en filas separadas por una distancia de 3cm aproximadamente. En uno de los extremos del agrupamiento, las vasijas romperán con la organización distribuyéndose de manera libre y fortuita.

En el interior de algunas de las vasijas se colocarán estatuillas de arcilla roja.

Manta 3-piezas de barro:

Estará sobre el suelo ocupando una superficie de 1m x 2m sobre una capa fina e irregular de tierra negra.

La iluminación de cada manta será focal con su respectiva cartelería y descripción técnica. En la instalación habrá un texto en una las paredes.

El espacio expositivo cuenta con dos pequeñas salas y un entrepiso el cual permite apreciar los pisos inferiores (ver figuras n°70 y n°71).

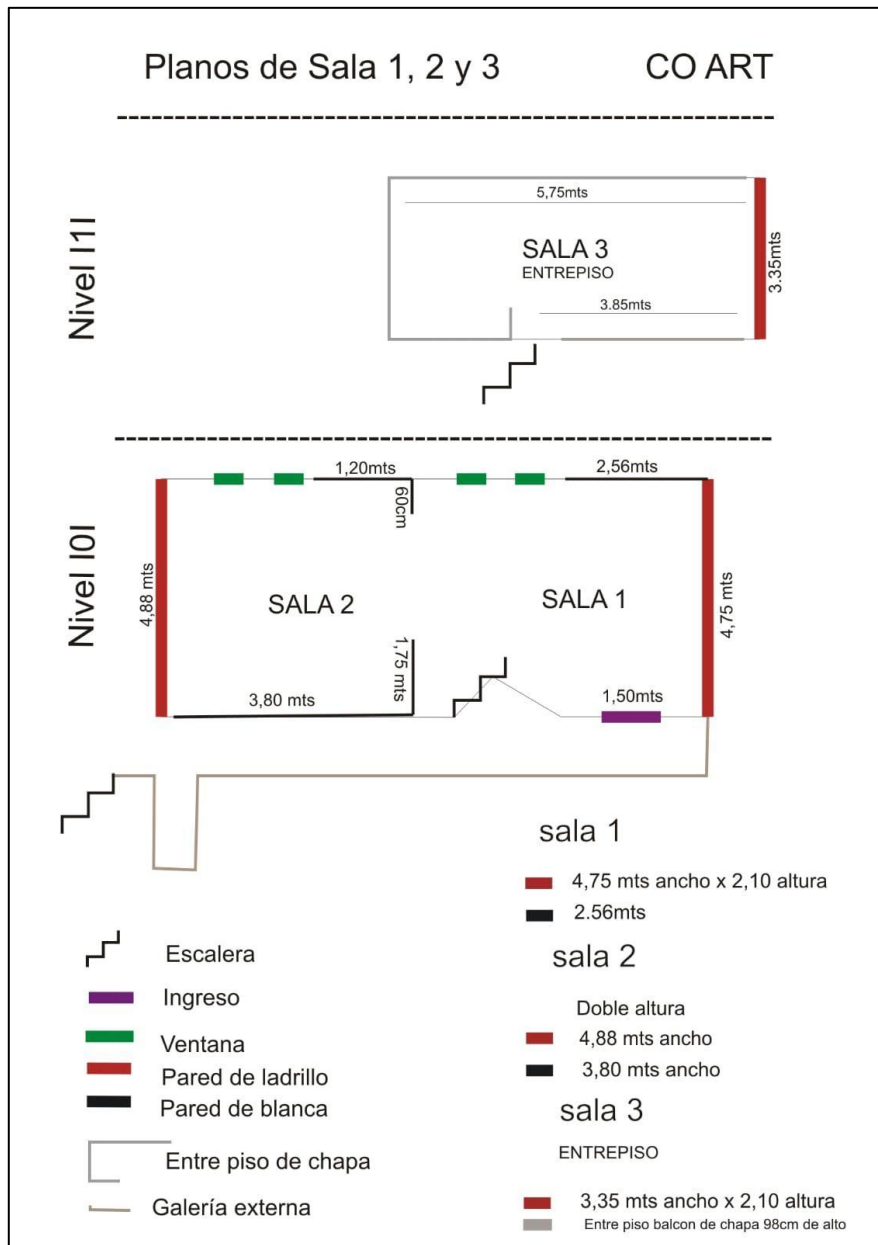
Tiene paredes en ladrillo visto, revoque a la vista, pintura blanca, partes con chapa oxidada y piso de parquet, se espera que todos estos materiales aporten calidez y fluidez espacial a la obra.

El entrepiso parece suspendido en el espacio, crea un ambiente íntimo propicio para contener a la manta n°3.

En la figura n°70 se puede observar el plano general de la galería. En las figuras n°71 y n°72 la ubicación de las mantas.

Figura 70

Plano de Galería Co Art



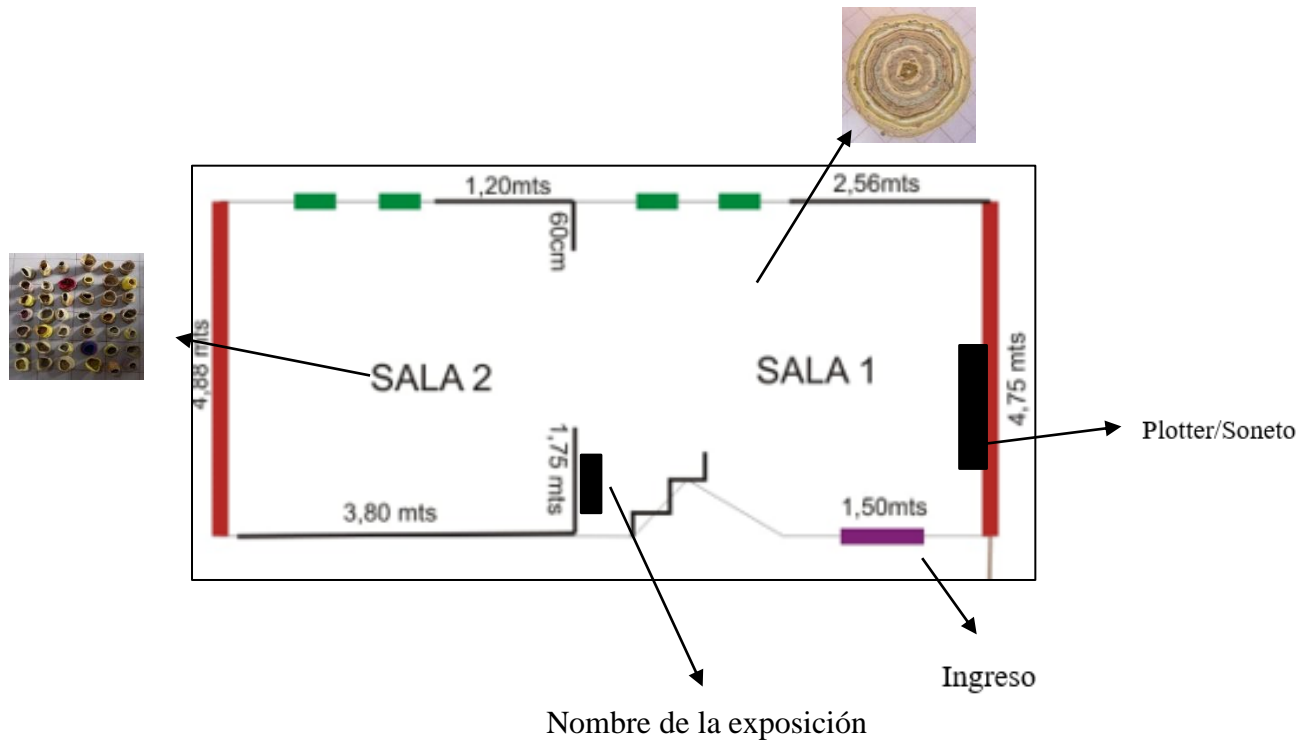
Detalle de ubicación de las mantas:

Sala 1: En pared lateral izquierda al ingreso, se colocará el nombre de la muestra, autora y texto.

Sala 2: ubicación de dos mantas.

Figura 71

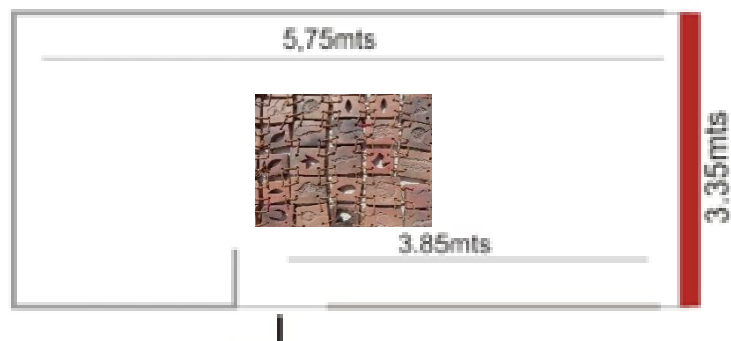
Sala 1, manta 1. Sala 2 en planta baja, manta 2.



Entrepiso: ubicación central de la manta. Luz focal.

Figura 72

Entrepiso. Ubicación de la manta 3



Capítulo 3

Exhalación

*“Porque después de todo he comprobado
que no se goza de lo gozado
sino después de haberlo padecido.
Porque después de todo he comprendido
por lo que el árbol tiene de florido
vive de lo que tiene sepultado”.*

Francisco L. Bernárdez (1937)

DESENTRAÑANDO LA TRAMA

Históricamente las manifestaciones artísticas han intentado apaciguar la incertidumbre que provoca la muerte, los diferentes ritos en cada cultura y las diversas evocaciones como las máscaras mortuorias, los retratos pictóricos en el lecho de muerte y las fotografías post-mortem, representan un aplazamiento del tiempo, esas imágenes nos devuelven una mirada ausente y, simultáneamente, dan forma a lo no visible, reflejos de los que queremos huir. (Meana-Martínez, 2016).

Entonces, el tenso vínculo con el sujeto muerto es el vínculo con nuestra propia muerte, porque **toda obra artística en sus diferentes manifestaciones devela ese déficit.** (Didi-Huberman, 1997).

Es así que, todas las representaciones que se han seleccionado: las piezas de alfarería producidas en torno a prácticas funerarias (Figuras n°24 a 31, págs. 30 a 33), las producciones textiles (Figura n°10 a 17, págs. 21 a 28) y las mantas (Figuras n°34 pág.37, figura n°39 pág. 40 y figura n°46 pág. 44) están dando cuenta de ese “déficit de la mirada”.

El mismo se manifiesta en la operación de **desplazamiento poético** con el que el arte **recubre** temporalmente el acontecimiento, se podría considerar que ocurre algo similar con las imágenes que retratan el nacimiento, en las mantas que envuelven al recién nacido en brazos de la madre.

La imagen artística como texto visual permite mediar entre el sujeto vivo, el sujeto muerto y la comunidad.

Este trabajo propone hacer visible esa posibilidad de mediación, invitándonos al encuentro y al diálogo.

¿Cómo vemos lo que nos mira?

El objeto artístico nos mira, nos interpela desde el vacío en la quietud de la escenografía en que se presenta.

Obra y sujeto que se miran, son interpelados en ese vínculo temporal, entonces aparece la imagen dialéctica en su dimensión de imagen en crisis, en formación y transformación.

Al ver el objeto artístico se produce un déficit, una escisión ineluctable, lo que provoca estados de angustia que funcionan como escapatoria. Didi-Huberman (1997).

En el marco del déficit de la mirada, la imagen dialéctica¹⁹ podría salvar la misma angustia que se despliega en sí misma. Aparece la memoria como trabajo crítico de lo que se perdió. (Didi-Huberman, 1997).

En torno a estas ideas, las mantas (Figuras nº34 pág.37, nº39 pág. 40 y figura nº46 pág. 44) son formas complejas que alejándose de una visión tautológica²⁰ se vinculan a la actitud que hace de la experiencia un ejercicio de creencia.

En este caso, **son imágenes dialécticas que transforman la angustia frente a la muerte o la incertidumbre del nacimiento**, interpelan a quienes observan y en la temporalidad finita recuperan la memoria de las dualidades en un diálogo que cobija y deshace el tiempo entre el nacimiento y la muerte.

El *último suspiro*²¹ como eje principal, está lleno de silencios, vacíos, quietudes y dualidades. La pérdida, colmada de angustia y los silencios del relato visual aturden y dan cuenta de una inserción textual que va más allá de las paredes de la sala expositiva. Los silencios hablan a través de las obras.

En el último suspiro se manifiesta la pérdida y el “ser-ahí”²². El “ser en el mundo”²³ que señala la trama social **intrínseca** del ser humano. Recordemos también, el concepto de *Llatunka*²⁴ que intenta explicar la existencia comunitaria del hombre con el mundo interno y externo.

Manfred Lurker (1992), aporta la idea de un mundo con un primer plano inmanente y un segundo plano trascendente, en ese mundo de conexiones simbólicas las personas están dedicadas más al mundo visible relegando al silencio o la oscuridad al otro mundo. En ese cosmos están presentes la idea de tejido, entramado y trenzado como estructuras fundamentales del ser, todas las cosas están entrelazadas. El hombre no sólo teje en la tierra, lo hace con el universo, lo producido aquí resuena en el más allá, como un eco con consecuencias y

¹⁹ El autor refiere al “término imagen dialéctica” como aquellas formas complejas superadoras de las experiencias sensoriales.

²⁰ Didi-Huberman refiere a la diferencia entre tautología y creencia frente a la búsqueda de escapatorias para solucionar la angustia frente al déficit de las imágenes. La tautología como actitud de ver que se limita a lo que se ve: “una verdad chata”. “ese objeto que veo es lo que veo...”. Una actitud que rechaza la latencia y el aura del objeto.

²¹ Véase apartado “Último suspiro”, pág. 17 de este mismo texto.

²² “Ser-ahí” en sentido heideggeriano del término: “Heidegger indica que el Ser será abordable si partimos del ser humano, único ente que pregunta del Ser. Todos los entes son, todas las cosas tienen ser, pero sólo un grupo de entes, los seres humanos, preguntamos por el Ser, y ello indica que tenemos una precomprensión de él”. (Lozano, V., *Heidegger y la cuestión del ser*, 2004, pág. 200).

²³ Cf. La relación del ser con el objeto, la relación entre un ente consciente de tal que se vincula con otros entes dándoles sentido. El ser en el mundo como conjunto de relaciones significativas: se vuelve ser-con cuando se relaciona con otros seres humanos (no objetos) y aparece la dimensión social. (Lozano, 2004).

²⁴ Véase pág. 20.

causalidades. En el silencio está la memoria y las voces de lo ausente, cada tejido esconde un relato único y particular como las manos de quien teje, estas narrativas están inscriptas en la Historia.

Todo está entrelazado en una cadena infinita y eterna, en una comunicación continua entre los dos planos del mundo, ineluctable modalidad de lo visible de Didi-Huberman (1997).

En este sentido somos nosotros por nuestros parientes pasados y futuros en la trama de la vida, y dentro de la infinitud de lo viviente desde una visión dual, metamorfosis.

Somos resiliencia presente originada en una inserción temporal y contextual. Somos todos y a la vez únicos.

La producción artística está **contextualizada considerando el vínculo constante con los Otros. Todos entretejemos la vida.**

La producción textil es rito, es acción presente en cada momento de la vida; los objetos presentados que remiten a otros usos del pasado se encuentran resignificados. Estos objetos han perdido su función primigenia y ocupan otra carente de uso: ¿comunican un relato socialmente compartido?

El texto se ubica en la extrañeza del silencio de la contemplación, son mantas, colchas, cobertores que no pueden ser utilizados como tales.

Cumplen la función de **ser el relato de una pérdida**, de lo que alguna vez fue, que no está y sigue presente.

Constituyen el encuentro con la angustia, las mantas expresan la pérdida a la manera de Didi-Huberman (1997), mediante la modalidad de lo visible permiten escuchar el silencio de la angustia y superarlo. Es así que, a través de ellas se produce el entrecruzamiento con Otros, los ausentes y presentes. Con una dinámica caracterizada por la *escisión* o la *imagen dialéctica*, las mantas trasmutadas en las obras son texto vivo, allí habitan nuestros ancestros y nosotros lo haremos en algún momento...

Es curiosa la analogía entre el cuerpo del recién nacido que es envuelto con una manta para cuidarlo al salir al mundo²⁵, y el tratamiento del cuerpo fallecido, que se cubre o envuelve con otra manta para no ser visto, conservar su cuerpo como símbolo de respeto.

²⁵ ¿Un intento de semejanza con el útero materno?

¿Es solo un cuerpo? ¿No hay a quién ver? ¿Cubrir el cuerpo es retornar a la primera envoltura?
 ¿La protección al nacer? ¿Al útero materno? ¿Existe un imperceptible hilo que une lo que es y lo que fue?

Cada manta está constituida por módulos, fragmentos, piezas que se necesitan para formar el todo, de igual manera somos individuos y a la vez comunidad de vivos y muertos, un “estado de vivientes” donde los que no están viven en los que están.

En las obras la dualidad de la vida está presente en la trama abierta de las mantas y los espacios vacíos del tejido; en los cuencos, en los espacios cóncavos, convexos y las huellas en la arcilla; en las estatuillas los esgrafiados, perforaciones, bocas abiertas y ojos que miran sin estar. Todos son indicios de transformación y metamorfosis, señalan un presente y un origen no necesariamente en el sentido clásico de un tiempo progresivo.

Se actualiza la idea de espejo que reaviva el pensamiento dual ya mencionado.

El aspecto formal de las mantas busca representar un órgano vivo, a la vez que un cuerpo estático y yacente, un cuerpo como presencia despojada de la apariencia viva o muerta.

La textura, calidez y humedad lograda con el teñido natural del hilo de algodón, le da a la superficie una característica sensible y mutable. Según pasan los días, el clima, la luz, el tejido se transforma, los que siguen allí son los rostros entretejidos con la misma hebra que parecen no moverse, gritan en silencio...

Tejer es una acción vuelta ritual que permite reflexionar, analizar situaciones, canalizar ideas y hacer resiliencia, quizá: ¿encontrar respuestas a situaciones de la vida?

En este sentido refiero a un tiempo mítico, de acción y rito como formas estructurantes del presente, por lo tanto, tejer recuerda a los que no están, que dejaron sus huellas y legado en mis prácticas cotidianas; asimismo es modelar con una hebra las imágenes mentales; permite abstraer y atravesar un tiempo particular muchas veces cargado de dificultades, poner en equilibrio los pensamientos, calmar la mente.

Entonces el crecimiento del tejido como texto visual y tiempo del pensamiento se desarrolla conjuntamente con la organización de la composición. Colores, teñido, las referencias de las formas relatan las dualidades varias veces mencionadas.

Las vasijas tejidas con estatuillas (figura n°39, pág. 40) cerámicas en su interior, a la manera de urnas funerarias, aluden al espacio útero-tumba. Las estatuillas representan las miradas

silenciosas presentes-ausentes. Llatunka incorpora la idea de espejo, permite comprender cómo esas estatuillas son vínculo con otro estado de la existencia.

La dualidad se materializa en los colores empleados en la construcción de las vasijas, no se buscó un significado específico para el color sino en la disposición del mismo.

Cada vasija en su interior porta un misterio, la incertidumbre y la angustia de saberse contenedora de vida – muerte, como una olla donde se cocina alimento, como un útero que cuida la vida o un ataúd que cuida la muerte.

Es así que, parte de la disposición de los objetos se asocia a la idea de organización de los cuerpos en los cementerios, y a la distribución de las cunas de los bebés en la sala de neonatología de los hospitales. En tanto, otro sector de la manta será organizada de manera azarosa y libre en el espacio expositivo.

El montaje pensado para el conjunto de las vasijas crea una unión, una trama que se define por la proximidad de cada uno de los elementos. Las dimensiones de las mantas, recuerda a las colchas o cubrecamas tradicionales de 1m x 2m aproximadamente.

La arcilla utilizada entra en diálogo con el hilo de algodón en un juego de sustancias matéricas diferentes en peso, densidad, maleabilidad, semejantes en cuanto a su origen natural.

La manta n°3 (figura n°46, pág. 44) creada con módulos rectangulares de barro cocido y unidos por medio de nudos de hilo teñido escenifica el encuentro entre dos estados en diálogo: el estado de los sujetos llamados vivos y el estado de los sujetos llamados muertos. En reposo sobre el suelo, comunica el silencio de esos estados, sus módulos anudados crean una trama regular imperfecta, como todo vínculo social y cultural. Los espacios vacíos-llenos, las incisiones como huellas de lo que estaba que desapareció por el efecto del fuego, recuerdan a los procesos funerarios (entierro bajo tierra o incineración). Procesos que tienen la característica común del silencio que expresa cada ser, uno colmado de palabras y otro de pensamientos dichos-no dichos.

Sobre la escenificación de la escena, Didi-Huberman (1997) sugiere que mirar - en nuestro caso particular la manta- es encontrarse con un silencio perturbador, productor y dialéctico. Un silencio donde hablan las voces de los sujetos que rodean la manta configurando un texto. Texto que en lo formal nos presenta piezas individuales, diferentes, con espacios llenos y vacíos, bajorrelieves de la huella del hilo quemado; nudos que permiten crear unión y entramado. Piezas que adquieren valor cuando configuran una trama, forman una red donde los diálogos silenciosos hablan y cobijan palabras de nacimiento-muerte.

El entramado de las piezas se realiza con hilos ocre y rojos, este último es un hilo teñido de manera industrial y señala la angustia de saberse muerto y de recordarse vivo, pone de manifiesto el paso del tiempo.

Las piecitas de barro cocido sujetadas por hilo y su disposición sobre la tierra nos permiten visualizar aquellos espacios de enterramiento-cultivo, dualidad que alude a la muerte-vida.

La fina capa de tierra donde se recuesta y descansa la manta es un espacio que separa el mundo terrenal del espiritual, mundo presente visible-mundo ausente invisible.

Tanto las piezas tejidas como las de barro cocido, buscan ser presencia transformada de todo lo ausente. La transformación a nivel material y semántico es el paso mismo del tiempo por la existencia.

Cuando digo que *somos hoy por lo que fueron los antepasados*, es una manera de expresar en palabras las obras visuales presentadas y sus procesos de producción. Lo que aquí se presenta es todo lo que engloba *un último suspiro*: las presencias se transforman en ausencias-presentes. Cada pieza y tejido, trae consigo todas las manos que me enseñaron a tejer y a modelar el barro. Las estatuillas remiten a la producción estatuaria de Córdoba, entre otras, representan a los seres que desde otro lugar -no presentes visualmente- participan de la existencia. Seres ausentes-presentes que han influido en nuestro camino y nos acompañan en la vida consciente. El espacio expositivo con la instalación y el montaje de cada manta estará en concordancia con la poética que atraviesa toda la obra.

La manta circular n°1 (figura n°34, pág. 37), permite apreciar las dualidades morfológicas, espacios vacíos - llenos de la trama, las diversas texturas, las ausencias- presencias de rostros. Asimismo, su conformación circular permite un recorrido visual concéntrico y dinámico de adentro hacia afuera y viceversa, recordando al tiempo mítico y ritual.

La dualidad también está presente en la manta n°2 (figura n°39, pág. 40) conformada por las vasijas que son tumbas-recintos donde se atesora el propio silencio de vida-muerte.

La disposición de las vasijas señala una organización cósmica que también expresa los diferentes mundos en que estamos inmersos.

No puede saberse cuándo empezaron o terminarán las tramas, ambas mantas proponen la posibilidad de seguir creciendo, son obras inacabadas...

El espejo de Llatunka está presente.

***El último suspiro*, da lugar a la suspensión del tiempo, tanto en el nacimiento como en la muerte, es un texto expresivo, dialéctico y común a todo ser-ahí, ser en comunidad.**

Llatunka grita en silencio *el último suspiro*.

Todas las obras presentadas connotan una transformación latente, lo que somos como seres de los mundos, resilientes en un camino nuevo y singular.

REFLEXIONES EN LA INFINITUD DE LA TRAMA

El proceso de trabajo implicó años de investigación, experimentación y búsqueda de materiales, técnicas y procesos de producción. Considero que esta presentación es el cierre de una etapa que permitirá avanzar hacia otras.

Los rostros de los seres presentes -ausentes resuenan desde los diferentes planos en cada uno de los objetos.

Las dualidades, el modo complejo de toda imagen, la “modalidad de lo visible” (Didi-Huberman, 1997) dieron una explicación a mi propia existencia.

El *suspiro de muerte* posibilitó encontrar un camino expresivo y común con nuestra cultura ancestral.

Quizá quienes participen de esta muestra puedan descubrir aquellos *suspiros* que abren al pensamiento, memorias y huellas de otros tiempos y seres.

La muerte, la vida, la existencia son profundas temáticas y sentires, no ha sido pretensión de este trabajo resolverlas ni dar una respuesta, nos llevaría la propia existencia o más.

Encontré en ellas significantes que comunican visualmente escapatorias a la angustia por la vida-muerte. En ese sentido: ¿Le cabe al arte ser vehículo de sanación?.

He mencionado cómo el tejido y la arcilla me han acompañado en momentos difíciles, sin embargo, no creo que el arte sane por sí solo; sí es un camino, una decisión de acción y en esa acción está la sanación.

Encontrar formas de transformar *los suspiros* que nos atraviesan en la vida es un modo de resiliencia, es volver a la vida. Vivir en este plano a sabiendas que se vive también desde el otro lado del espejo...

Las mantas han permitido transformar diálogos inconclusos y solitarios en verdaderas comunicaciones; abrir los ojos frente a cada manta es encontrar las presencias ausentes. Al decir: “somos hoy por lo que fueron los antepasados” significa pensarnos en metamorfosis.

Asimismo, las mantas dibujan textos expresivos en una trama compuesta por todos los suspiros sociales.

Como ya mencioné “*Suspiros tejidos en el tiempo*” no espera tener un final, con esta instalación no se concluye la obra artística porque no se puede rematar un tejido cuando el hilo es infinito y etéreo; porque no se acaba el barro cuando caminamos todos los días sobre él.

Todo lo vivido fue un aprendizaje en el andar, en las instancias de formación inicial en la Facultad de Artes y en las posteriores exploraciones-vivencias de materialidades físicas y emocionales.

Ha pasado mucho tiempo desde las primeras preguntas y el poema que acompañó el recorrido del proyecto.

Hoy me pregunto si todo lo realizado fue gestado mucho antes, quizá junto a mi tía modelando, jugando con mis hermanos en el patio de casa con barro y hojas, quizá mirando a mi abuela y madre tejer...O, cuando veía a mis padres levantarse cada mañana sin importarles lo que debían enfrentar con la voluntad deslumbrándoles los ojos.

En el presente estas experiencias viven - mueren en mí por todos ellos.

El último suspiro es el deambular entre el amanecer y el ocaso.

...

Carmen del M. Lipari Crespo

Marzo de 2023

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Abt, Analía C. (2006) *El hombre ante la Muerte: Una mirada antropológica*. Trabajo presentado en las Segundas Jornadas de Psicooncología, en el marco del XII Congreso Argentino de Cancerología, organizado por la Sociedad Argentina de Cancerología.
- Álvarez, Nilda Callañaupa. (2009). *Tejiendo en los andes del Perú*. Centro de textiles tradicionales de Cuzco. Lima, Perú.
- Amuedo, Claudia. (2010). *La muerte de los niños y su tejido de materialidad. Prácticas, representaciones y categorías construidas en las tumbas de infantes en vasijas*. Antropología. Valle calchaquí norte. Tesis final de grado, Lic. en Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Argentina.
- Anónimo. (2020) Hilario. Arte, letras y oficios. Lliclla de Potosí. Hilario. *Arte Letras Oficios*. Disponible <https://www.hilariobooks.com/product-detail.php?slug=lliclla-de-potosi>
- Bernárdez, Francisco L. (1937) *Cielo y tierra*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires Argentina.
- Cereceda, Verónica. (2010). Semiología en los textiles andinos: las talegas de Isluga. *Scielo*. Revista de antropología chilena. Volumen 2. Pág. 181-198. Disponible https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562010000100029#figura1
- Didi-Huberman, Georges. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Ediciones Manantial. Buenos aires, Argentina.

Duche Pérez, Aleixandre Brian. (2012). La antropología de la muerte: Autores, enfoques y períodos *Revista Sociedad y Religión: Sociología, Antropología e Historia de la Religión en el Cono Sur*. XXII (37), 206-215 Disponible <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=387239042007>

Encinas Guzmán, María del R. (2009). Estudios antropológicos del comportamiento ante la muerte: humanidad e inhumanidad. *Fundación Dialnet*. Revista anual de ciencias eclesíásticas. N° 4. Pág. 293-398. Disponible <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3082591>

Fundación tres pinos. (2015). Correas Nora. *Revista Crepúsculo*. Disponible <http://www.fundaciontrespinos.org/correas-nora/>

Galería de objetos 2D y 3D. Camino real. Disponible <https://caminoreal.ar/galeria/vestigios-del-pasado-y-postales-del-presente/>

Geertz, Clifford. (2003) *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa S.A. septiembre 2003. Barcelona, España.

González Baroni, Lucia Guadalupe y Hocsman, Salomón y Aschero, Carlos Alberto. (2017). Prácticas mortuorias de cazadores-recolectores tardíos de los desiertos de altura del noroeste argentino: el fardo funerario de Quebrada Seca 3. *Revista Argentina de antropología biológica*. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/55869>

Ibarra Grasso, D. Edgar. (1981) *Argentina Indígena*. Tipografía Editora Argentina, Bs. As.

Le Breton, David, (2006) *El Silencio*. Ediciones. Sequitur. Barcelona, España

Lozano, Vicente. (2004) Heidegger y la cuestión del ser, *Revista Espiritu* 2004, pág. 197-212. Universidad de la Rioja. Fundación Dialnet. Disponible en <https://www.revistaespiritu.org/heidegger-y-la-cuestion-del-ser/>

Lurker, Manfred. (1992) *El mensaje de los símbolos*. Ed Herder. Barcelona

Marrone, Luciana. (S/f) *Teñido de algodón con tintes naturales*. Buenos Aires, Argentina.

Martins, María Eugenia con la colaboración de Raúl E. González Dubox. (2009). *Desde adentro. Las comunidades originarias de argentinas*. 1a ed. - Buenos Aires: Fundación de Historia Natural Félix de Azara: Ministerio de Educación de la Nación. Disponible en <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL005404.pdf>

Meana-Martínez, Juan C. 2016. *La imagen de la muerte: Reflexiones sobre su representación*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <https://doi.org/10.5209/ARIS.53279>

Molas, Verónica. (2019). *Claudia Santanera: quería ir al inicio de mi escritura*. Diario *La Voz*. Disponible en <https://vos.lavoz.com.ar/artes/claudia-santanera-queria-ir-al-inicio-de-mi-escritura>

Museo Chileno de Arte Precolombino. *Mantos funerarios de Paracas: ofrendas para la vida*. *¿En qué consiste un fardo funerario?* Disponible en <https://precolombino.cl/wp/exposiciones/exposiciones-temporales/mantos-funerarios-de-paracas-ofrendas-para-la-vida-2015/en-que-consiste-un-fardo-funerario/>

Museo Chileno de Arte Precolombino. Colección área intermedia. Cántaro policromo zoomorfo: serpiente. Disponible en <https://precolombino.cl/wp/coleccion/cantaro-policromo-zoomorfo-serpiente/>

Museo nacional de bellas artes. Argentina. Cántaros. Disponible en <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/9101>

Ninacamayoq. Noviembre 2012. La sabiduría ancestral Llatunka. *Tradicón y sabiduría ancestral* *Llatunka*. Blog: <http://culturaytradicionandinoamazonica.blogspot.com/2012/11/la-sabiduria-ancestral-llatunka-1.html>

Nora Correa. Obras. Disponible en <http://www.noracorreas.com.ar/obras/>

October Galery, El Anatsui. *October Galery*. Disponible en

<https://octobergallery.co.uk/artists/anatsui?slug=anatsui/index.shtml>

Oggero, Beatriz [Beatriz Oggero] Facebook. <https://www.facebook.com/beatriz.oggero>

Oggero, Beatriz. *Textiles y transparencias*. Blog: <http://beatrizoggero.blogspot.com/>

Oliveras, Elena. (2007). *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Editorial

Emecé. Buenos Aires, Argentina.

Ordoñez, María Patricia y Dr. Beckett, Ronald y Dr. Nelson, Andrew y Dr. Conlogue,

Gerald. *Paleoimagen y análisis bioantropológico de la colección Maranga del Museo Jacinto Jijón y Caamaño*. Antropología Cuadernos de Investigación, núm. 15, julio-diciembre 2015. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7575941>

Ponce, Anabella. (2012). El tejido como relato social. Año 8. n° 76. *Centro de*

Estudios en Diseño y Comunicación. Facultad de Diseño y Comunicación. Univ. de Palermo. Buenos Aires, Argentina.

Presas, María José. (2011). La Sabiduría Ancestral...LLATUNKA. *Musas*

matemáticas... para inspirar clases creativas. Blog: <http://musasmaticas.blogspot.com/2011/08/la-sabiduria-ancestralllatunka.html>

Rojas P, Mauricio (2017) El déficit del ojo como la producción de la mirada. *Revista de*

Teoría del arte. Universidad de Chile, Facultad de Artes. Pág. 73-82. Disponible en <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/49286>

SARIRI. (2005) *La Sabiduría ancestral: Llatunka*. Centro de Estudios en Cosmovisión

Andina. Disponible <http://www.caminantesdelosandes.org>

Santanera, Claudia. (2019), *La soledad que precede al nacimiento*, Claudia Santanera.

Disponible en <http://claudiasantanera.com/la-soledad-que-precede-al-nacimiento/#:~:text=La%20soledad%20que%20precede%20al%20nacimiento%20es%20una%20instalaci%C3%B3n%20presentada,pr%C3%A1ctica%20artesanal%20de%20la%20cester%C3%ADa.> © 2023 Claudia Santanera • Creado con GeneratePress

Serrano, Antonio. (2022). Las estatuitas de arcilla de Córdoba y su significado

arqueológico. *Revista de la U.N.C. (1) pág. 19-44*. Recuperado a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/REUNC/issue/view/994>

Serrano Antonio. (1945). *Los comechingones*. Publicación del Instituto de Arqueología,

Lingüística y Folklore (UNC). Disponible en <https://suquia.ffyh.unc.edu.ar/handle/suquia/2374>

Sican, (2020), *Las muñecas de la cultura Chancay, ¿Qué función tenían?*, último ingreso:

marzo 2023. Disponible en <https://www.forosperu.net/temas/las-munecas-de-la-cultura-chancay-que-funcion-tenian.1409949/>

Silvia. Julio (2011). Beatriz Oggero: artista and Techer. *Opustextile, Textile creation/design*

from Latin America. Blog: <https://opustextile.com/2011/07/27/beatriz-oggero-artist-and-teacher/>

Vaca, Anabel. (2019). Llega Arte Textil, el talento de cuatro mujeres en una muestra.

Pagina siete. Disponible en <https://www.paginasiete.bo/cultura/2019/4/9/llega-arte-textil-el-talento-de-cuatro-mujeres-en-una-muestra-214533.html>

Vicenti, Bárbara. 2019. Metáfora textil. *El gran otro*. Disponible en

<http://elgranotro.com/metafora-textil/>

Zúñiga Tinizaray, Vanesa Alexandra. (2007). *Aproximación a un vocabulario visual básico*

andino. Tesis, Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina.