



La memoria es la insistencia de recordar:
actos de transmisión, producción de presencia y
mediación temporal en *Cien Tierras* de Hellen Ascoli
*Memory is the Insistence on Remembering: Acts of Transfer, Production
of Presence and Temporal Mediation in Hellen Ascoli's Cien Tierras*

Bárbara Pequeño Roessler

Universidad de Chile, Santiago, Chile,
ORCID 0000-0001-7104-1254, emiliapequenor@gmail.com

Recibido: 10/11/22 · Aceptado: 31/12/22 · Publicado: 17/01/23

Resumen

Discutiremos en torno a tres piezas puntuales de la obra de la tejedora guatemalteca Hellen Ascoli pertenecientes a la exposición *Cien Tierras* (2020), las cuales serán exhibidas y analizadas a lo largo del texto con especial atención a su relación con los conceptos de *performance*, presencia y tiempo, y cómo estos aparecen vinculados a la práctica de la artista. Nuestra hipótesis a desarrollar es que las tres piezas/instalaciones textiles de Hellen Ascoli que aquí se presentan tensionan y replantean las nociones de presencia y temporalidad mediante una matriz performativa de entender la producción y recepción del textil.

Palabras clave: textil, performance, producción de presencia, temporalidad.

Abstract

In this article we discuss three specific pieces from the work of the Guatemalan weaver Hellen Ascoli, belonging to the exhibition *Cien Tierras* (2020). It will be exhibited and analyzed throughout the text with special attention to the relationship with concepts as performance, presence and time, and how these appear linked to the artist's practice. Our hypothesis to develop is that these three textile pieces/installations made by Hellen Ascoli tension and rethink the notions of presence and temporality through a performative matrix of understanding the production and reception of textiles.

Keywords: textile, performance, presence production, temporality.

Introducción

El arte textil posee una multiplicidad de aristas de estudio debido a la versatilidad de capas de significado que convoca desde su lugar material, su rol social y de memoria. En este caso, nos centraremos en los tres niveles mencionados para discutir un modo ampliado de comprensión del textil en tanto ciclo de producción y recepción y cómo este ciclo afecta los cuerpos que en él se implican, la espacialidad y la temporalidad. En lo sucesivo, plantaremos cómo la exposición Cien Tierras (2020) de la tejedora guatemalteca Hellen Ascoli y, más puntualmente, tres piezas/

instalaciones textiles en ella contenidas: “¿Cómo está tu corazón? – Achike’ rub’anön ak’u’x – How Is Your Heart?”, “Cien tierras” y “La memoria es la insistencia de recordar”, permiten tensionar y replantear las nociones de presencia y temporalidad a través de una matriz performativa para entender la producción y recepción del textil. Dicha matriz nos permitirá entender el acto repetitivo o “conducta restaurada” que se da en el tejer como gesto comunicante y dotado de significado tanto estético como social y cultural que urde una red más amplia de sentidos a partir del hacer con materiales.

Hellen Ascoli y la performatividad en el textil: actos de transmisión

La obra de la tejedora Hellen Ascoli es definida por ella misma como una investigación del cuerpo, los objetos y el territorio, desde los afectos y las redes que se *tejen* en el hacer de la tejeduría. Mediante instalaciones textiles, kinéticas y performáticas que realiza, la artista busca romper y cuestionar los paradigmas que separan el cuerpo de la mente y el hacer del pensamiento. En sus propias palabras, sacadas de la declaración de artista de su sitio web, su trabajo se describe como

una investigación efectiva y sintética sobre el cuerpo-objeto-lugar. El ímpetu de mi práctica artística puede entenderse a través del sistema propioceptivo que es el sentido de ubicación interno del cuerpo. Este surge a través de estímulos internos o externos referentes a la presión, balance y movimiento y junto a nuestros otros sentidos nos permite estar conscientes de nuestra ubicación.

¿Cómo se siente el cuerpo cuando se encuentra con otra persona? ¿Cómo aprende el cuerpo los límites materiales y de los objetos? ¿Cómo se ubica a sí mismo en un paisaje? ¿Cómo percibe sus límites sin un contexto dado? ¿Cómo organiza la información para articularse y/o mantenerse? (Ascoli, s.f.)

Es central en su obra el uso del telar de cintura,¹ técnica precolombina tradicional de Centro

América, que funciona, a su manera, como un acto de territorialización en tanto vínculo con un espacio físico y geográfico, así como también una unión de la práctica —el hacer— con la propia corporalidad y su performatividad. En dicha técnica la tejedora está atada al telar y es la propia fuerza de su cuerpo la que le da tensión a la urdimbre. Asimismo, es imposible ignorar cómo son los gestos del cuerpo —la resonancia, acaso, de un gesto transmitido y memorizado por generaciones— los que mantienen y dan vida a estas prácticas y, finalmente, a estos objetos textiles, que operan también como sujetos sociales en muchos ritos y momentos de nuestras vidas. Aparecen así, junto a este corpus, las interrogantes metodológicas de cómo pensar y categorizar el objeto de estudio, puesto que sus límites no se encuentran enmarcados como sería el caso de una pintura o una escultura.² Más bien los objetos textiles que propone Ascoli

telar se deben atar los extremos de la urdimbre a dos maderas o palos llamados enjulios que soportarán el tejido y definirán la anchura. El extremo superior del telar se debe afianzar a un punto fijo —puede ser un árbol o un poste—, mientras que el inferior se sostiene con un mecapal, un tipo de faja que la tejedora sujeta con su cintura para tensar el telar” (Sánchez Santa Ana, 2021).

² El des-enmarque de la pieza textil es en sí un tema a explorar y de la que podría escribirse un texto autónomo. Sin embargo, de ello me interesa destacar cómo se opone a las lógicas de la mirada y del mirar pictórico, como una perspectiva y dominancia, en cierta educación de la mirada artística, enfrentándose así también a un paradigma de lo que puede ser y lo que no puede ser una obra de arte. Si bien estos textiles pueden entenderse como imágenes, entran en conflicto al des-encuadrarse y aparecer también a modo de instalaciones o esculturas que actúan tridimensionalmente sobre el espacio, como los

¹ “[El telar de cintura] está formado principalmente por dos grupos de hilos: la urdimbre, que son los hilos verticales que definen el largo y ancho del tejido, y la trama, las hebras que se entrecruzan horizontalmente con la urdimbre. Para armar un

—los cuales han sido también definidos como instalaciones textiles— exponen y traen a la discusión los procesos culturales del ciclo textil en su extensión, incluyendo la relación con el cuerpo de quienes recepcionan la pieza de arte.³ Por lo mismo, la decisión metodológica que más nos ha hecho sentido a lo largo de esta investigación ha sido guiarnos por el concepto de *performance* a partir de las definiciones que hace Diana Taylor de este concepto, pero, sin embargo, ampliándolo de alguna manera hacia una conversación con la *performance* como expresión artística y no solo un comportamiento social. Taylor (2017) esquematiza los registros en los términos “archivo” y “repertorio” como una manera alternativa de entender aquello que se registra en las culturas en que hay una tensión constante por la hegemonía entre lo escrito —entendiendo dentro de esta categoría lo que entra dentro de una categoría de lo prestigioso aun sin ser estrictamente algo escrito— y lo corporalizado.

La tensión entre lo que llamo el archivo y el repertorio ha sido construida, a menudo, como existente entre el lenguaje escrito y el oral. El archivo incluye, pero no se limita a textos escritos. El repertorio contiene *performances* verbales —canciones, rezos, discursos— así como prácticas no verbales. La división escrito/oral capta, en cierto nivel, la diferencia entre el archivo y el repertorio [...], en tanto los medios de transmisión difieren así como lo hacen los requerimientos de conservación y diseminación. (Taylor, 2017: 61)

En este sentido, y volviendo a lo planteado anteriormente, al hablar de escritura y cultura letrada estamos hablando también de una hegemonía en términos de memoria, que ha de imponerse de manera más fácil por cómo los dispositivos históricos, hechos por las mismas instituciones modernas que los validan, están contruidos.

cuerpos a los que buscan afectar y no solo en dos dimensiones, apelando a una limpieza de la mirada.

³ Si bien en este artículo nos centraremos en tres piezas puntuales, la obra de Ascoli tiene como constante estos elementos. Puede verse una muestra de ello en la galería de su página de artista (<http://www.hellenascoli.com/>), y me parece especialmente interesante y atinente al tema el registro de artista en la página de Museo Tamayo, en la cual podemos apreciar el proceso creativo de Ascoli en función de un espacio, un tiempo y una práctica, en <https://www.museotamayo.org/thebackroom/hellen-ascoli>. A partir de ambos documentos podemos entender también el pensamiento que se desemboca a partir de una práctica, que va más allá de la producción de un tejido; el pensamiento a partir del cuerpo, el hacer y el gesto.

En gran medida, eso se debe a la supuesta dificultad de registrar aquellos conocimientos que no entran en la esfera de la cultura letrada y, por otro lado, la exclusión cultural que existe a la hora de validarlos como objetos de archivo. Decimos supuesta dificultad, debido a que el concepto de registro que en dicha noción se pone en juego es un concepto aplicado al registro de ciertos tipos de prácticas de conocimiento, y, por lo tanto, tiene muchos puntos ciegos a la hora de evaluar la noción de “permanencia” y “duración”. Al respecto, quisiéramos acotar que el problema y discusión respecto a la cultura letrada no es menor en nuestro análisis, dado que los textiles con que estaremos trabajando problematizan en gran medida esta dimensión del saber y, en última instancia, a la institución de la cultura letrada como bastión de una determinada episteme que articula dispositivos de memoria determinados y niega otras formas de hacer memoria al escribir alfabéticamente en y con los tejidos fragmentos de texto a modo de comunicación multimodal. Por lo mismo, será importante también repensar el paradigma de memoria e historicidad que asumimos a la hora de analizar los textiles de Ascoli. La imposibilidad de registrar/reproducir la realización artística, que se vincula directamente con el problema de la presencia, retención y registro de la realización artística, ha sido comentado extensamente por Peggy Phelan (1993), quien sostiene que la *performance* más que sobre lo que aparece o se hace presente, trata de la desaparición, de lo efímero. Por su parte, Taylor, en el estudio ya citado, toma una postura similar, indicando que

La pregunta sobre la desaparición relacionada con el archivo y el repertorio difiere tanto en modo como en grado. La *performance* en vivo nunca puede ser captada ni transmitida a través del archivo [...]. La memoria corporalizada, por el hecho de suceder en vivo, excede la habilidad, que tiene el archivo, de captarla. Pero eso no quiere decir que la *performance* —como comportamiento ritualizado, formalizado o reiterativo— desaparezca. (Taylor, 2017: 57)

En el caso puntual de nuestro objeto de estudio, estamos hablando de una *performance* diferida que no cuenta con una copresencia de realizadores y espectadores, pero que, sin embargo, en la huella —las piezas textiles, los gestos, los afectos— que deja, sigue resonando, haciendo un juego de presencias y ausencias, y planteando igualmente la pregunta sobre la desaparición, la memoria y

la transmisión. A este respecto, cabe preguntarse el rol que el textil juega en este esquema: ¿es tan solo un documento archivable o tiende a ser un dispositivo de memoria corporalizada? Apoyándonos nuevamente en Taylor como marco, podríamos afirmar que la *performance* no carece de instancias de memoria y transmisión, sino que esta posee sus propios sistemas específicos de representación, distintos a los que le son propios a los elementos susceptibles al sistema del archivo. Generalmente, la *performance* centra sus esfuerzos en una presentización de la acción, dado que los actos corporalizados, para mantenerse, deben estar constantemente actualizándose.

Del mismo modo, y en diálogo con Richard Schechner (2000), podemos entender la *performance* como “conductas restauradas” o “practicadas dos veces”, es decir,

actividades que no se realizan por primera vez sino por segunda vez y *ad infinitum*. Ese proceso de repetición, de construcción (ausencia de “originalidad” o “espontaneidad”) es la marca distintiva de la *performance*, sea en las artes, en la vida cotidiana, la ceremonia, el ritual o el juego. (Schechner, 2000: 13)

La idea de la tejeduría como una *performance* estaría basada en la conducta restaurada que es su gestualidad repetida e imitada en el tiempo, la cual, pese a sus variantes, adquiere un significado, resultados y noción de colectividad o comunidad.

Es necesario hacer el alcance respecto a que archivo y repertorio no son una oposición, sino sistemas diferentes de transmisión que trabajan generalmente juntos:

Los diferentes sistemas de transmisión posibilitan maneras diferentes de conocer y ser en el mundo; el repertorio brinda apoyo a la “cognición corporalizada”, al pensamiento colectivo y al saber localizado, mientras que la cultura de archivo favorece el pensamiento racional, lineal, el así llamado pensamiento objetivo y universal, y el individualismo. (Taylor, 2017: 18)

Particularmente, nos centraremos en la noción de repertorio puesto que es aquella que se condice con el modo en que estamos estudiando el textil en su complejidad de formas, estructuras y significados sociales. Nos interesa particularmente hacer dialogar el concepto de cognición corporalizada con el de *embodied mind* aludido por la teórica Erika Fischer-Lichte (2011) para plantear el fenómeno de

la presencia y las relaciones que se conforman en la realización artística, especialmente en el teatro, donde el actor aparece como una mente corporalizada —*embodied mind*— al generar presencia (Fischer-Lichte, 2011: 203). Dicho planteamiento permite discutir y, de algún modo, superar las dicotomías del pensamiento cartesiano que dividen cuerpo/mente o cuerpo/conciencia, para dar lugar a una operación continua de ambas, o como señalará Taylor en las citas ya expuestas, una operación conjunta de distintos registros que dependen de un soporte corporal y de uno mental. Fischer-Lichte señala, respecto a la representación escénica, cómo la producción está inseparablemente vinculada al cuerpo y “el ‘artista’ productor no se puede separar de su material” (Fischer-Lichte, 2011: 157). En el tejido del telar de cintura, valdría decir que la producción también está íntegramente ligada al cuerpo y no pareciera ser posible separar al artista del material producido en la medida que la fuerza que hila esa pieza depende de la corporalidad y presencia de un sujeto, así como numerosas tradiciones respaldan la idea que cada pieza posee la subjetividad y la marca personal del o la tejedora como cuando se da a luz a un hijo (Arnold y Espejo, 2013).⁴ Así como afirmamos que es en la presentización donde la *performance* basa su transmisión, es en el cuerpo y sus gestos donde el textil vive y se transmite, más allá del objeto mismo, con un rol social.⁵ Volviendo a nuestra pregunta anterior, nos inclinamos más por la opción de entender el textil como una metáfora de los cuerpos, pieles y tejidos que se ponen en juego en la obra de Ascoli, es decir, es un dispositivo vivo que tiene lugar como sujeto actante dentro del flujo de fuerzas y trayectos dentro del ciclo textil y posibilita/facilita la presentificación de los cuerpos.

4 Queda como una pregunta sostenida el pensar cómo el entrar en las dinámicas del ciclo textil es también investirse de un rol social, así como entrar a representar/jugar con un personaje. Pensamos irremediablemente en el concepto de *role play* del habla inglesa.

5 En este sentido, el entendimiento del textil que estamos proponiendo se condice con una complejidad mayor a la que las culturas industriales suelen atribuir a las disciplinas artísticas, las cuales homogenizan y separan sus funciones y expresiones en función de su definición. Aquí estaríamos combinando funciones y expresiones en acontecimientos extensos y complejos como el del ciclo textil, que abarca distintos niveles de afectación de la realidad y lo simbólico, integrando también una multiplicidad de sujetos en su red.

La producción de presencia/presente a través de la tela

Ciñéndonos a las definiciones dadas por Fischer-Lichte, la presencia se delinea como un modo particularmente intenso de actualidad (Fischer-Lichte, 2011). En dicha actualidad se ven involucradas dimensiones auráticas de la experiencia y, sobre todo, estas se experimentan desde nuestro cuerpo fenoménico, nuestro ser-en-el-mundo. Pero ¿cómo se produce presencia? ¿qué mecanismos se activan para transmitir esta fuerza? Fischer-Lichte, señala al respecto que

en el ámbito de la estética, la presencia se considera una cualidad estética específica no solo atribuible —mucho menos primordialmente— al cuerpo humano, sino sobre todo, cuando no exclusivamente, a los objetos de nuestro entorno y, en parte también, en el sentido de efectos-presencia (*Präsenz-Effekten*), a los productos de los medios técnicos y electrónicos. (Fischer-Lichte, 2011: 192)

Esta desarticulación del pensamiento del cuerpo humano como centro de la experiencia estética será sumamente importante para la formación de una experiencia ampliada más allá de los sujetos, en función del ciclo mismo que en el textil se experimenta, poniendo la producción, el hacer y el gesto en el centro de este acto de transmisión. Nos interesa comentar en la misma línea el modo en que la autora define la relación con la dicotomía cuerpo/mente, la cual se borraría en las relaciones auténticas de presencia: “La presencia es un tipo de fenómeno del que ningún modo puede darse cuenta recurriendo a las categorías de la dicotomía cuerpo/mente o cuerpo/conciencia: hace, antes bien, que esta se desmorone, la suprime” (Fischer-Lichte, 2011: 203). Es precisamente ahí donde eliminamos o, más bien, optamos por complejizar el binarismo cuerpo/mente, que la fuerza transformadora de la presencia se presenta como lo que ella denominará “concepto radical de presencia”; un momento en que

en presencia del actor el espectador experimenta, siente al actor y, al mismo tiempo, a sí mismo como *embodied mind*, como seres en permanente devenir: la energía circulante es percibida por él como fuerza transformadora y, por lo mismo, como fuerza vital. (Fischer-Lichte, 2011: 204)

La visión de la presencia como fuerza vital transformadora se vincula con lo que señala Schechner respecto a cómo las *performances* son capaces de efectuar cambios de una realidad a otra (Schechner, 2000: 35). El textil visto desde el prisma de la *performance* opera transformando estética, social y realmente a los sujetos al estar imbricado en relaciones no solo “admirativas” sino también de intercambio, comercio y, en definidas cuentas, comunitarias, al estructurar un tejido social del que sus participantes forman parte.

La manera de pensar el cuerpo en el concepto radical de presencia que propone Fischer-Lichte, es decir más allá de la dicotomía cuerpo/mente, junto con la mirada de la *performance* como un acto transformador de elementos simbólicos y reales serán muy importantes para la comprensión de la obra de Ascoli, así como para el marco teórico que proponemos. Podemos experimentar el concepto radical de presencia actuando al aparecer la relación simbiótica y fluida entre tejedor y tejido, cuyos cuerpos se necesitan mutuamente para conformarse como tales y aparecer en dichos roles sociales. Como mencionamos en el apartado anterior, para esta *performance*, la mediación del tejido como objeto es necesaria, pero no solo en tanto objeto, sino que medio por el cual se canaliza el gesto que conecta a las personas a través de las redes sociales que el ciclo textil conforma. En la misma línea, como objeto, un tejido o una pieza tejida tiene agencia propia al convocar la presencia —interroga sobre la ausencia— y la memoria, al contener dentro de sí la memoria de una transmisión corporalizada, la cognición corporalizada y el concepto de *embodied mind*. Los significados a los que apelan las obras de Ascoli no recaen solamente en su sentido estrictamente actual e instantáneo —el enfrentarse cuerpo a cuerpo con los colores, la posición, el movimiento de la obra— sino que apelan también a una memoria histórica y a una temporalidad relacionada con lo que ya no está, con la ausencia y la desaparición. Tal memoria es convocada en parte por su condición de conducta restaurada. En cada gesto se actualiza un cuerpo que estuvo, se renueva el pasado, quizá entendiendo, como discutiremos un poco más adelante, que no es tan simple como compartimentar el tiempo. Dicha comprensión común de la articulación de sentido de mundo será trascendental también, puesto que la misma red social que se articula en torno al ciclo textil es la que

permite que comprendamos al textil no solo como un objeto sino también como un cuerpo que agencia. Es importante entender que en esta articulación espacio temporal de objetos textiles hay una recepción múltiple y comunitaria. Si nos ceñimos, por el caso que estamos analizando, al lenguaje de las galerías, a la audiencia que experimenta un visionado de la obra y cuyo cuerpo se hace presente, se evidencia en la observación y experiencia de las piezas textiles de la obra de Ascoli al aparecer como sujeto-eslabón del ciclo textil. Nos parece inevitable pensar en Merleau-Ponty, cuando en *Lo visible y lo invisible* (2010) plantea la reversibilidad de los sentidos —específicamente, de la vista y del tacto— ya que, así como vemos, podemos ser vistos; así como tocamos, estamos siendo tocados, al mismo tiempo. El tacto se presenta en esta relación como una potencialidad que forma el cuerpo en sí, en su accionar: el cuerpo como tacto, más que como cuerpo tocante. Ello se da y se explica por el autor a partir de la noción de “carne”, “medio formador de sujeto y objeto” (Merleau-Ponty, 2010: 133), que, sin embargo, no debe ser entendido como una unión ni compuesto de dos sustancias, sino “pensable por sí misma” (Merleau-Ponty, 2010: 127). La carne juega para Merleau-Ponty el sentido del espacio intercorpóreo en el que nos desenvolvemos como cuerpos estesiológicos, a la vez que esa carne conforma parte del cuerpo mismo que somos y del mundo y sus cosas. Sería a través de esta carne del mundo que conformaría también la textilidad de los objetos que Ascoli *fabrica*, que los cuerpos/sujetos pueden conectarse, en ese espacio intercorpóreo, que nos constituimos como cuerpos tocantes que afectan y son afectados en un movimiento continuo. ¿No sería, entonces, esta tela que nos presenta Ascoli un modo de pensar la carne del mundo? Visto de esta manera, la dimensión receptiva de la *performance* textil que estamos comentando toma especial relevancia sobre el proceso textil, ya que el público que ve, toca y experiencia los textiles en la galería en cuestión estaría también siendo parte, presenciando desde sus propios cuerpos parte del ciclo textil. Del mismo modo, se les está exponiendo su condición de cuerpos sintientes de manera reversible, en la forma también de una resonancia y huella de lo que otros cuerpos han accionado anteriormente, o bien con la agencia que el textil posee para convocar una presencia. Un concepto radical de presencia, en tanto se funden las categorías sujeto/objeto, cuerpo/mente,

para pasar a un pensamiento de deriva, campos de fuerza y trayectos.⁶

Entramos en pugna acá con algunas de las ideas planteadas por Fischer-Lichte puesto que, bajo su mirada, los medios técnicos solo producirían un efecto-de-presencia, una apariencia, dada por los objetos producidos mediante la descorporalización humana y no ya por la fuerza transformadora de la experiencia del concepto radical de presencia. Si bien podría tener un buen argumento pensando en matrices productivas del capitalismo y, más puntualmente, los medios técnicos productores de imagen, creemos que no toda producción técnica puede ni debe pensarse desde esa mirada, puesto existen procesos productivos que trabajan en lógicas aparte o que pueden pensarse de maneras alternativas. Para aterrizar la discusión, queremos mencionar cómo la obra de Ascoli toma la decisión política de tocar la producción y hacerla aparecer como un asunto políticamente relevante al cuestionar las dinámicas —individualistas— de la mirada y la recepción del arte como lo pensamos, poniendo en relieve un pensamiento comunitario de la obra. En dicho esquema, es fundamental el medio técnico del telar para producir y dialogar entre cuerpos dentro del ciclo textil que anexiona eslabones distintos de acción y produce objetos que agencian la presencia, es decir, el textil. Proponemos en este caso nuestra mirada del textil como ciclo social y performativo, oponiéndose a una razón productiva, en el entendimiento que su finalidad última no es solo crear un objeto que habite el mundo, sino que el ciclo mismo de fabricación y la existencia posterior de este acompaña a las personas en sus vidas, así como su existencia forma redes sociales que permiten también un pensamiento productivo desde lo comunitario.⁷ Insistimos así en el rol que tiene el textil en la generación del concepto radical de presencia (Fischer Lichte, 2011) que permite al espectador sentir también su condición de *embodied mind*, cuerpo tocante, partícipe de una deriva de acciones, afectos y sentidos que se urden en el ciclo textil. Aquello que aparece, aún en su fugacidad, como el gesto de quien urde y teje el punto. Los conocimientos corporalizados que

6 Pensamos aquí en los conceptos de deriva, campo de fuerza y trayecto, en resonancia con Tim Ingold y su propuesta de superación del modelo hielomórfico en miras de la creación artística (Ingold, 2009).

7 Esta mirada, reforzada a lo largo del presente artículo, fue estructurada a partir del estudio y pensamiento en torno al textil y de los planteamientos teóricos de Arnold y Espejo (2013) y Worley y Palacios (2019).

dan vida a un lenguaje que solo vive en el instante en que es encarnado frente a nosotros, pero se mantiene resonando, mantiene su rastro y llega a nuestros cuerpos tocantes mediante la pieza textil. De este modo, el textil media en la producción de presencia: es en sí una gestualidad productora de presencia.⁸

Por lo mismo, concordamos con la perspectiva de Jean-Luc Nancy al pensar la presencia como un acto mediante el cual las cosas son puestas *delante de nosotros* mediante la producción misma de la cosa. En dicho esquema, el arte es la técnica productiva de presencia por excelencia y que, además, no cuenta como una cualidad propia de un objeto —en este caso, el objeto textil— sino del acto mismo de ser puesto delante (*forward*) (Nancy, 1997).

El presente de la presencia no está *en* el tiempo, estaría sustraído de la temporalidad y la representación del tiempo:

8 El gesto es la comunicación de una comunicabilidad, señalará Giorgio Agamben (2019). Eso nos permite abrir una reflexión en torno a cómo la gestualidad del textil es un medio que comunica lo que no cabe en las palabras, o aquello que no necesita, de por sí, entrar en el lenguaje hablado, si no en el lenguaje del tocar, sin un fin próximo de sentido lógico más que la acción en que nos transformamos tocando y siendo tocados. Si bien esta reflexión excede lo que, por espacio, podemos tratar acá, nos parece pertinente hacer el alcance de cómo el gesto es en sí un medio sin una finalidad necesaria.

The present of presence is not in time, it is ahead of time, in front of time. Or it is within it, not in its course, but in its most intimate heart or hollow. It is pure time subtracted from temporality: the space in which pure time opens out and inexpresses itself. Space does not represent time, distends time, distending the very moment to expose this present that does not pass, and that is time itself, negativity imposed for itself. (Nancy, 1997)

Asimismo, como se mencionó anteriormente, creemos que la presencia no se expresa solamente en aquello que aparece *evidentemente*, sino que también en lo que ya no aparece, lo que resuena y se mantiene, puesto que la memoria es también un acto de presentificación. En este sentido, la tejeduría puede entenderse como un modo no de representar o *marcar* el paso del tiempo, sino que de distender, sostener, el tiempo en un mientras, una duración determinada, como procederemos a revisar a continuación.

Ahora, y en resonancia con Nancy y la discusión previa con Fischer-Lichte, cabe preguntarse si es posible una producción de presencia completamente natural, sin ningún medio técnico. Ya que la técnica en sí es también el origen del arte y su realización, sería difícil pensar en una obra que genere una experiencia radical de presencia sin ningún tipo de mediación técnica. En razón de la naturaleza de este artículo, el argumento central y el espacio que aquí poseemos, esta pregunta quedará abierta para futuras reflexiones.

El tiempo y el textil

Hablamos ya de la presencia, de cómo un cuerpo y una obra tensionan el concepto mismo de la presencia y deriva esto en la puesta en suspenso del presente. ¿Cómo relacionamos un objeto producido con el tiempo? ¿cómo relacionamos un cuerpo con el tiempo? ¿cómo se relacionan estos dos en el tiempo?

Naturalmente, todo proceso productivo está ligado a una temporalidad. La experiencia, como podemos pensar a partir de Heidegger, está sustentada en un tiempo y no hay experiencia sin temporalidad. El tiempo se da para el suceder,

puesto que el Dasein existe esencialmente como arrojado y cadente, en su ocupación interpreta el tiempo en la forma de un cómputo del tiempo. *En él se temporaliza el verdadero hacerse público*

del tiempo; y de esta manera se debe decir que *la condición de arrojado del Dasein es la razón de que “haya” un tiempo público [...]*. El “tiempo público” se revela como el tiempo “en el que” comparecen dentro del mundo los entes a la mano y los entes que están-ahí. Y, por consiguiente, estos entes que no tienen el modo de ser del Dasein deberá llamárselos *intratemporáneos*. (Heidegger, 1997: 428-429)

En este “hacerse público del tiempo” es que descansa la experiencia “intratemporal”, nuestro común habitar del tiempo, que se expresa como el tiempo del Dasein caído en la experiencia del mundo y que, por lo tanto, su tiempo es también un tiempo que se *da*. Sin embargo, este tiempo que se da, como podemos suponer, no vive como una abstracción, sino que en una estructura relacional

del “ahora”, “entonces”, “luego”, lo que Heidegger denomina “databilidad” (Heidegger, 1997: 424).

En la misma línea, como actividad técnica, productiva y material, el tejido no puede pensarse fuera de la experiencia de la cotidianeidad y del estar arrojado al mundo y su tiempo. Esta temporalidad será “datada”, relacional, puesto que es la de un tiempo que se da, se ocupa. Sin embargo, me parece interesante evidenciar cómo el gesto de la tejeduría extiende y mantiene un ahora en su recursividad, que hace, de alguna manera, descentrar la sucesión del ahora-entonces-luego. Si graficáramos el tiempo del textil este sería más que una línea recta, un espiral o un círculo que vuelve en sí, intensificando un ahora que, un mientras, que se estira en el tiempo y sale de las derivaciones de la cotidianeidad, pero que sin embargo proyecta un crecimiento sobre sí. Un fenómeno que resuena y concomita con la idea de *ocupación* expuesta por Heidegger, vinculada directamente con la concepción del mientras:

La ocupación, en su estar a la espera, puede articular, una vez más, el propio “mientras” mediante nuevas indicaciones de un luego [...]. Esta duración es, una vez más, el tiempo tal como se manifiesta en el interpretarse de la temporeidad, tiempo que en la ocupación queda, de esta manera, atemáticamente comprendido en cada caso, como “lapso de tiempo” [*Spanne*]. La presentación que está a la espera y retiene no “ex”-plicita un “mientras” *tenso* [*gespanntes*] sino en la medida en que está abierta *para sí* misma como *extensión* extática de la temporeidad histórica, aunque no se conozca propiamente como tal. (Heidegger, 1997: 426)

Esta ex-tensión en un mientras “tenso” en la medida en que se abre como extensión de la temporalidad histórica es, precisamente, lo que el tejido representa como suspensión del “ahora que”, el tiempo del mundo y su databilidad, la cotidianeidad, que, incluso en la recursividad y constante repetición que caracterizan su matriz, en el mismo tiempo y trayectoria, es un movimiento que sostiene y contradice, de alguna manera, el tiempo público y su sucesión irreversible de momentos.

Creemos importante pensar cómo esta idea del *mientras* heideggeriano dialoga con el concepto clave de Henri Bergson: la duración. *En Memoria y vida* (1977), podemos ver cómo se articula un discurso en torno a la duración que, consecuentemente con su planteamiento, no es continuo, pero aún así se mantiene en el tiempo y

el pensamiento del filósofo. Se plantea entonces la duración como un estado constante de cambio, una experiencia continua de cambio, y que se percibe a través de nuestra conciencia, en la relación con los objetos y con nosotros mismos (Bergson, 1977). Podríamos decir, de algún modo, que el movimiento continuo es la duración, puesto que sin ello no existe movilidad, aún en la materia. Si bien para Bergson la materia se presenta como una fijeza que solemos habitar de manera divisible, en metáforas espaciales como modo de “amarrar el pensamiento y la existencia” ante el “espectáculo de movilidad del universo” (Bergson, 1977: 21), esta manera sería la ordenación que le daríamos. Notamos así dos tipos de duración:

Por tanto, y para concluir, distinguimos dos formas de la multiplicidad, dos apreciaciones muy diferentes de la duración, dos aspectos de la vida consciente. Por debajo de la duración homogénea, símbolo extensivo de la auténtica duración, una psicología atenta distingue una duración cuyos momentos heterogéneos se penetran; por debajo de la multiplicidad numérica de los estados conscientes, una multiplicidad cualitativa; por debajo del yo en los estados bien definidos, un yo en el que sucesión implica fusión y organización. (Bergson, 1977: 11)

La duración en su expresión heterogénea se pone en diálogo esta suspensión del tiempo del mundo de la que habla Heidegger en su pensamiento del “mientras”, dado que abre la posibilidad de un giro temporal hacia un pensamiento cualitativo, si se quiere, o no lógico/numérico de nuestra experiencia del tiempo. Por lo mismo, el acto de tejer y la temporalidad que contienen y portan en sí las piezas textiles tiene un vínculo estrecho con el concepto de duración homogénea, en tanto producen una experiencia de tiempo como flujo incesante, no pauteado por el ritmo exacto de la cifra. Paradójicamente, el tejer es, aún así, llevar una pauta, llevar un ritmo, aunque no quizá el ritmo del reloj. El textil, en este sentido, constituye un detenerse, un darse el tiempo, experimentar desde el cuerpo el paso —recursivo— del tiempo y salir de un modo determinado de vivir la temporalidad marcada por la linealidad, división y homogeneización del paso del tiempo.

Las Cien Tierras de Hellen Ascoli

A continuación, procederemos a analizar tres piezas de la exposición *Cien Tierras* (2020) de Gellen Ascoli y relacionarlas más directamente con los conceptos bibliográficos que hemos esbozado a lo largo de este artículo. Como comentamos anteriormente, estas piezas fueron pensadas como instalaciones textiles, saliéndose de la lógica del encuadre que podría tener, por ejemplo, un tapiz, y propendiendo al movimiento y relación kinética con el espectador, argumento que seguiremos desarrollando en lo sucesivo. Proponemos que este mecanismo de pensamiento del objeto textil está íntimamente vinculado a una exposición del textil no solo como objeto, sino como ciclo relacional productivo, que interactúa de manera particular con el tiempo y genera presencia, poniendo en diálogo los cuerpos de quienes hacen y quienes observan, así como también con el cuerpo textil que media como agencia de una presencia continua. Mencionamos también que estas obras ponen en cuestión el lugar de los cuerpos utilizando la tela como medio de conexión para la producción radical de presencia (Fischer-Lichte, 2011). Del mismo modo, este contacto entre cuerpos a través de la materialidad pone en cuestión el lugar que la mirada y el hacer tienen en esta relación, por lo demás,

reversible, haciendo especialmente relevante el tocar y la reversibilidad de los sentidos (Merleau-Ponty, 2010). Las tres instalaciones de la muestra comparten la inscripción de mensajes escritos en su estructura, dado que la técnica de telar de cintura permite tejer dentro de la trama las letras, mensajes u oraciones, que forman parte de una poética en que la muestra se desenvuelve. Los mensajes en los textiles serán fundamentales como actos también de presencia y resonancia de la voz de la artista, que será parte importante de nuestro análisis en cuanto a la producción de presencia.

La primera de las piezas que analizaremos, “¿Cómo está tu corazón? – Achike’ rub’anön ak’u’x – How Is Your Heart?”, es una pieza a gran escala que consiste en varios bastidores sosteniendo paños tejidos mediante la técnica de telar de cintura con distintas derivaciones de la pregunta “¿cómo está tu corazón?” en distintas lenguas –kaqchikel, castellano e inglés– lo que genera también un efecto de resonancia de voces, un juego de ausencias y presencias, dado en este caso por una escritura que no se genera de modo convencional por papel y lápiz, sino que dentro de la estructura tejida se inscriben las letras como parte conformante de la superficie misma (Figura 1).

Figura 1. “¿Cómo está tu corazón? – Achike’ rub’anön ak’u’x – How Is Your Heart?”. Algodón, lana, madera y abrazaderas, 503 x 503 cm

Figure 1. “¿Cómo está tu corazón? – Achike’ rub’anön ak’u’x – How Is Your Heart?”. Cotton, wood, and clamps, 503 x 503 cm



Fuente/source: Proyectos Ultravioleta, 2020b.

Sin embargo, lo que se trae a presencia no es solamente la palabra o la oración y sus derivaciones, ni mucho menos una técnica de telar y nada más, sino que hablamos aquí también de cuerpos haciéndose presentes a través de un soporte material de memoria que corporeiza los gestos en una proyección de estos. En palabras simples, los cuerpos que se traen a presencia, frente a nosotros, como pensaríamos a partir de la propuesta de Nancy (1997), son los cuerpos y su gestualidad técnica que urde y trama y mediante los cuales se ha transmitido el tejido como tradición, y de los cuales la tela sería una proyección. Resulta también importante el cómo en esto se apela a y se resalta la condición corporal de los espectadores a quienes se hace pensar sobre su propio lugar como cuerpos sintientes y pensantes mediante la pregunta por el bienestar. La lectura y recepción del mensaje entregado por estos textiles es también el mensaje que se entrega de cuerpo a cuerpo, mediado por el espacio intercorpóreo y reversible que se metaforiza a través de la tela. La densidad de las letras, su legibilidad de cerca o lejos e, incluso, nuestra probable incapacidad para entender alguna de las lenguas: la intraductibilidad del mensaje da cuenta de un reposo no en el logos y la mirada, sino en un cuerpo estésico, que interpreta el mundo mediante su experiencia, su cercanía y lejanía, su tocar y ser tocado, mediante la carne del mundo. La imposibilidad de la traducción cumple la función de ejercicio propioceptivo: más que la búsqueda de un resultado, es un proceso de desarme, desestabilización y creación en torno al lenguaje y los lugares desde los que enunciamos. La pregunta “¿cómo está tu corazón?” alude al centro de la vida humana, el órgano vital, que también ha sido extensamente tratado como metonimia de la emocionalidad. Al mezclar las lenguas funde también maneras de entrar al corazón, al cuerpo, a la experiencia táctil del lenguaje, en su límite. En este movimiento, se hace imposible dejar pasar el detalle de que estos paños emulan en cierta medida la bandera de Estados Unidos, lugar de residencia actual de la artista, pero recreada con medios técnicos distintos a los medios habituales de representación de dicha cultura. En este movimiento se busca, quizá, deconstruir, o repensar los modos de vincularse desde lo particular con un símbolo normalizador, desde la particularidad e ilegibilidad de los cuerpos que es un Estado nación, dispositivo que por excelencia busca legibilizar, estabilizar y normalizar los cuerpos.

Precisamente, la pieza “Cien tierras”, que revisaremos a continuación (Figura 2) juega con la capacidad de significar de la palabra tierra, anexándola también a la noción del cielo —lugar

simbólico de la muerte— y el destierro: los sin tierra. Resulta importante aquí llamar la atención sobre la manera en que el textil se monta sobre el bastidor, ya que permite entregarle una existencia fuera de la pared, más allá de la categoría de tapiz exhibitivo, al igual que en el caso anterior. Nuevamente nos enfrentamos a una interrogación respecto al espacio y la propiocepción, puesto que el textil mismo como medio artístico apela siempre al cuerpo y el tacto, así como al lugar del propio cuerpo en el esquema de articulación de un ciclo de relaciones productivas en torno al tejido. Sin embargo, esta pieza puntual repite como un estribillo, las variaciones posibles entre el cielo y la tierra sobre la superficie del paño tejido.

La reflexión presentada mediante palabras es también una pregunta por los cuerpos y su lugar, acaso, en la tierra. La territorialización de los sujetos se hace presente a partir de esta relación establecida mediante el textil: la experiencia radical de presencia que va fundiendo la distancia entre los cuerpos y los objetos, o, quizá, vale decir, los entes y los lugares, los seres y sus “ahís”, el espacio intercorpóreo donde sujeto/objeto, cuerpo/mente trabajan como una deriva y permiten pensar esquemas múltiples y comunitarios de habitar y recepcionar el mundo. En ese sentido, el habitar común del tiempo del mundo, mediado por la pieza textil, da paso a una territorialización “más allá” de la tierra. Dicha reflexión se convierte en un modo sumamente político de enfrentar el ser, la presencia y la territorialización, sobre todo en un momento como el que vivimos —y que la propia artista, en tanto migrante, vive— en que los cuerpos que migran no tienen asegurados un piso mínimo de existencia. En la experiencia del textil que aquí vemos se hacen presentes aquellos que se invisibilizan en los relatos legibles: los sin tierra vuelven a tener experiencia de mundo; su trayecto como cuerpo es una experiencia de mundo propia como todas, puesto que el aparecer, la presencia, el tiempo, no se encuentran tampoco, así como los cuerpos, determinados por la línea a una tierra un Estado nación que solicite una legibilidad, ni una temporalidad homogénea. Sino más bien el lenguaje textil, con su capacidad de memoria, de recordar el gesto y producir *embodied minds* enfatiza en el territorio que el cuerpo representa como espacio político para enfrentarse como ser-en-el-mundo.

Figura 2. “Cien tierras”. Algodón y lana, 157 x 203 cm
Figure 2. “Cien tierras”. Cotton and wood, 157 x 203 cm



Fuente/source: Proyectos Ultravioleta, 2020a.

La tercera y última pieza que analizaremos, titulada “La memoria es la insistencia de recordar” (Figura 3) conversa —al igual que las obras anteriores— de manera directa con el movimiento y la kinesis de quien observa, al proponer la dinámica des-enmarcada de las piezas textiles que ya hemos analizado. Pero, además, esta pieza tiene la particularidad de que —tal como uno de los cuadrantes de “¿Cómo está tu corazón?...”—, dependiendo del posicionamiento del cuerpo observante se podrá ver, o no, lo inscrito

sobre la superficie: “La memoria es / es la insistencia / de recordar”. Tal ejercicio de cercanía y distancia marca, nuevamente, la presencia del cuerpo del espectador en un ejercicio de propiocepción posibilitado por el objeto textil, haciendo aparecer de manera radical el cuerpo al mostrarlo como una *embodied mind*, materia pensante enfrentada a otra materialidad comunicante de los gestos, conductas restauradas, que conforman la *performance* textil.

Figura 3. “La memoria es la insistencia de recordar”. Algodón tejido en telar de cintura, cosido a máquina, 125 x 140 cm

Figure 3. “La memoria es la insistencia de recordar”. Cotton woven on a backstrap loom, machine sewn, 125 x 140 cm



Fuente/source: Proyectos Ultravioleta, 2020a.

Por otra parte, el ejercicio kinético que comentamos lleva un correlato temporal y que reflexiona sobre el presente y su flujo. Al modo en que Nancy (1997) nos comenta la apertura del espacio en el presente, en la presencia del ahora, esta instalación textil nos hace pensar en la apertura de un flujo temporal que insiste sobre sí mismo, se repliega, y aunque avanza mantiene siempre la resonancia, la huella, la insistencia de otro tiempo. La insistencia de la que el textil habla no puede ser leída a menos que

tengamos una cierta proximidad física, así como quienes tejen y recuerdan a su modo la técnica y el gesto recursivo de tejer. En sí, la pieza textil está exponiéndose como objeto de memoria al ser una insistencia entre dos cuerpos: la relación que se urde cuando nos exponemos a cualquier pieza textil. Insistencia que es puesta delante de nosotros mediante su pro-ducción, una pro-yección, como quien sabe que vendrá la fugacidad del movimiento para borrar el ahora, que habrá que recordar.

Conclusiones

A lo largo del presente artículo hemos explorado cómo la artista Hellen Ascoli configura un pensamiento sobre el arte textil que exhibe un modo de generar presencia y temporalidad específicos a través de la construcción de instalaciones textiles. Son modos ligados a la concepción de *performance*, en el sentido de las dinámicas de la fugacidad, lo efímero y la concentración y producción de presencia a través del cuerpo. En este esquema, los cuerpos de

productor y receptor se unirían en una concepción ampliada de la producción textil, pensada como ciclo, hacia la multiplicidad de sujetos integrantes, y dentro de la cual el textil sería parte trascendental. El textil agencia como medio de producción radical de presencia, que media entre cuerpos y agencia las veces de sujeto dentro de dicho ciclo en que se urden verdaderas redes sociales. Este ciclo y sobre todo la práctica misma del tejido que en su

producción pone en frente la presencia permite pensar una salida del tiempo del mundo en la suspensión en un mientras tenso, un ahora que se descentra del tiempo del mundo y permite también pensar una duración heterogénea dentro de la cotidianidad y repetitividad del ejercicio manual que representa el tejido y que podría pensarse *a priori* como una duración sumamente fijada a lo cuantitativo, a una cifra. Como comentamos en un principio, es una decisión poco común analizar una serie de instalaciones textiles desde el concepto de *performance*, pero creemos y justificamos a partir

de Taylor (2017) que es una decisión metodológica necesaria y ajustada al corpus en cuestión, dadas las particularidades des-encuadradas que presenta y el abordaje que buscamos darle, sobre todo pensando más en la dinamización del ciclo productivo y no solo el objeto en cuestión. Tal perspectiva permite abrir el pensamiento sobre la producción y entender sus lógicas enfocándose en la multiplicidad, la comunidad y con una mirada política sobre lo que el *hacer* significa como acto de presentificación e interacción entre sujetos y objetos en la creación de nuevas maneras de experimentar la temporalidad.

Bibliografía

- Agamben, G. (2019). "Para una ontología y una política del gesto". En <https://artilleriainmanente.noblogs.org/?p=946> (consultado 28/12/2022).
- Arnold, D. y Espejo, E. (2013). *El textil tridimensional. La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz, Fundación Interamericana, Fundación Xavier Albó e Instituto de Lengua y Cultura Aymara.
- Ascoli, H. (s.f.). "Artist Statement". En <http://www.hellenascoli.com/intencin-de-artista-artistatment> (consultado 28/12/2022).
- Bergson, H. (1977). *Memoria y vida*. Madrid, Alianza Editorial,
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada.
- Heidegger, M. (1997). *Ser y Tiempo*. Santiago, Universitaria.
- Ingold, T. (2010). "The Textility of Making". *Cambridge Journal of Economics* 34: 91-102.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Nancy, J.L. (1997). "The Technique of the Present". Conferencia. Villeurbanne, Nouveau Musée.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres, Routledge.
- Proyectos Ultravioleta (2020a). "Cien tierras", Hellen Ascoli. Proyectos Ultravioleta. Ciudad de Guatemala, Proyectos Ultravioleta. En <https://uvuvuv.com/es/artist/hellen-ascoli/> (consultado 28/12/2022).
- _____. (2020b). "¿Cómo está tu corazón? – Achike' rub'anön ak'u'x – How Is Your Heart?", Hellen Ascoli. *Proyectos Ultravioleta*. Ciudad de Guatemala, Proyectos Ultravioleta. En <https://uvuvuv.com/es/artist/hellen-ascoli/> (consultado 28/12/2022).
- _____. (2020c). "La memoria es la insistencia de recordar", Hellen Ascoli. *Proyectos Ultravioleta*. Ciudad de Guatemala, Proyectos Ultravioleta. En <https://uvuvuv.com/es/artist/hellen-ascoli/> (consultado 28/12/2022).
- Sánchez Santa Ana, M.E. (2021). "Telar de cintura". *Museo Nacional de Antropología*. Ciudad de México, Museo Nacional de Antropología. En https://www.mna.inah.gob.mx/detalle_pieza_mes.php?id=201#:~:text=El%20telar%20de%20cintura%20es,en%20una%20variedad%20de%20telas (consultado 28/12/2022).

Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Libros de Rojas y Universidad de Buenos Aires.

Taylor, D. (2017). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Trad. Anabelle Contreras Castro. Santiago, Universidad Alberto Hurtado.

Worley, P. y Palacios, R. (2019). *Unwriting Maya Literature. Ts'ib as Recorded Knowledge*. Tucson, University of Arizona Press.