

El Hilo de la Vida, Cuauhtémoc Medina (editor). Puebla, UDLAP, 2016

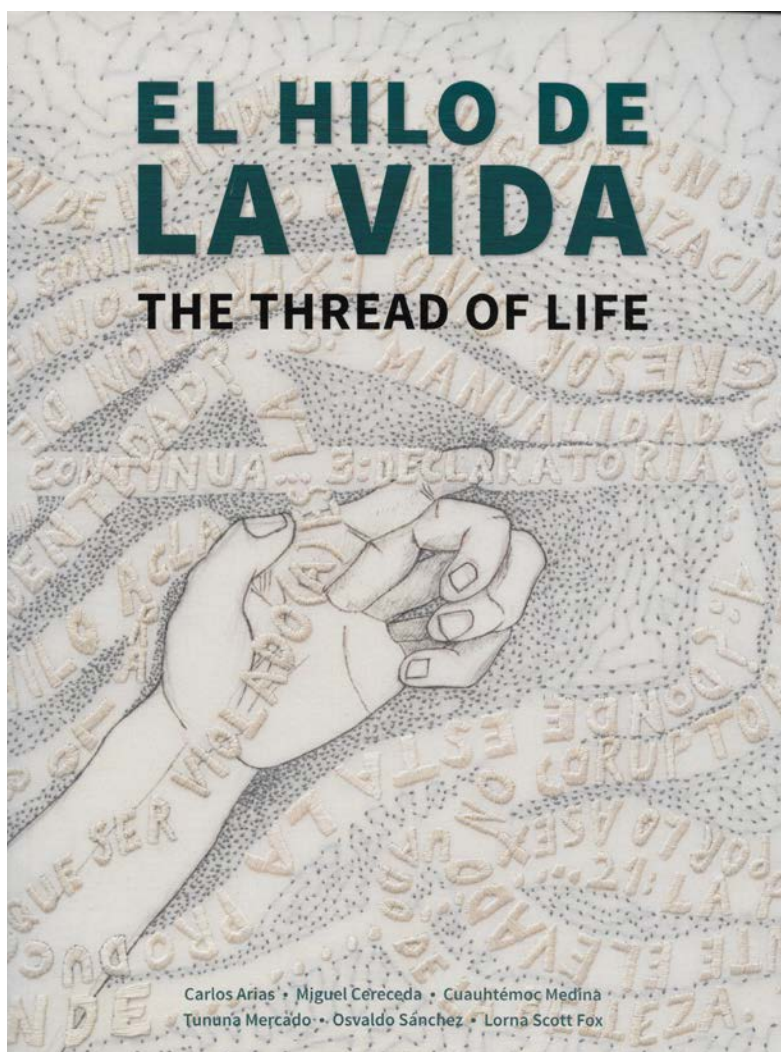
Rían Lozano

Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM
rian.lozano@gmail.com

¿Cómo escribir sobre una publicación de estas características? ¿Como si fuera un catálogo de exposición?, ¿quizá como texto razonado de las obras de bordado de Carlos Arias?, ¿tal vez como un libro de teoría, o incluso un libro de historia de una práctica artística *desbordada*, como el bordado?

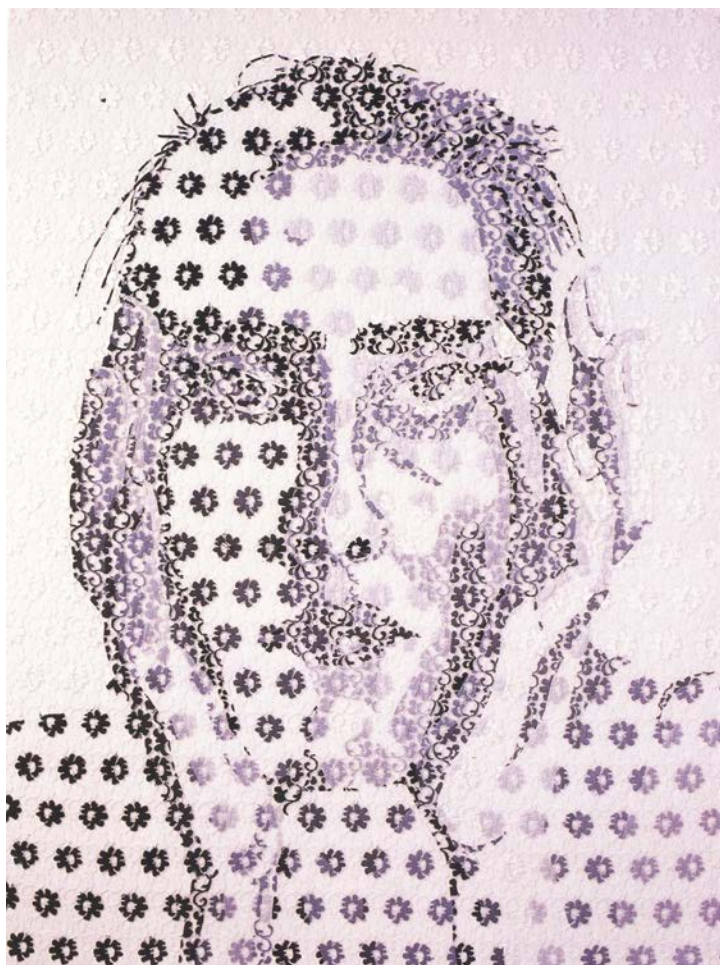
Después de haber revisado el libro y estas notas durante varios días me sigue pareciendo que no he encontrado la mejor manera de hacerlo. Y quizá esto signifique que hablar de este libro sin leerlo es tan difícil como contar un bordado sin verlo. La solución entonces pasa por compartir, en las líneas que siguen, algunas ideas (tres en concreto) que fueron surgiendo a partir de mi encuentro con la obra de Arias y su “hilvanado” (por seguir con el léxico costurero) a través de esta publicación.

El primero de mis comentarios tiene que ver con el modo en el que leí el libro y que, en cierto sentido, explica uno de los logros tanto de la exposición como de la publicación: la capacidad de conseguir que el espectador y el lector se guíen por la misma “mecánica del



Portada del libro *El hilo de la vida* de la vida.

Cuauhtémoc Medina (editor). *El hilo de la vida/The Thread of Life*. Con textos de Carlos Arias, Miguel Cereceda, Cuauhtémoc Medina, Tununa Mercado, Osvaldo Sánchez y Lorna Scott Fox. San Andrés Cholula, Editorial Universidad de las Américas, 2016. 300 pp.



Carlos Arias Vícuña,
Autorretrato de encaje,
1998, bordado, 170
x 130 cm. Fotografía:
Sergio Javier González
Carlos.

hilván”; esto es, desde el enhebre de la aguja hasta el remate de la última puntada. *El hilo de la vida* (publicación bilingüe), editada por Cuauhtémoc Medina, consta de siete textos seguidos de un apartado central dedicado a la reproducción de las obras, algunas de las cuales van acompañadas de comentarios del propio artista.

Cuando acabé de leer el último texto (“Bordado”, de Carlos Arias) me di cuenta de que, sin proponérmelo (al menos de manera consciente), había seguido escrupulosamente el orden propuesto por la edición. Algo que en general no hago nunca cuando leo y veo catálogos de obra. Y es que en la primera página, la número 1, el libro abre con un texto con caligrafía bordada, intervenida por las manos del mismo Arias: un texto que también inaugura la primera sección de la exposición del museo de El Chopo.

Así me imaginé el primer hilo mojado con la saliva del editor para juntar sus hebras pasando por el ojo de la aguja. “Una mano tiente”, dice la primera frase de Lorna Scott Fox bordada en hilo rojo. Y, de ahí, el primer pespunte: en el segundo de los textos Cuauhtémoc Medina abre con una cita de Tununa Mercado: “pero por el ojo no sólo pasa el hilo sino también la idea”.

De este modo entran y salen el hilo y las primeras ideas, en un recorrido en el que Medina nos presenta algunas de las características más interesantes del trabajo de Arias hasta llegar al sueño de la obra abierta e inacabable: “El hilo de la vida” (ejemplificado, de manera especial, con la obra *Jornadas*), que además da nombre a la publicación. Los dos siguientes impulsos de la aguja corresponden a la factura de Osvaldo Sánchez, (con su texto “Bordando Bordes”) y a las manos de Miguel Cereceda (con “El velo de la novia”). A éstos les sigue el “Punto final”, de Tununa Mercado, y, para terminar, el nudo en el extremo de la última puntada que ayuda a que todo lo anterior no se deshilache (un nudo necesario al menos para aquellas que, como yo, cosemos y bordamos con la inseguridad o la poca pericia de quien necesita amarrar para no perder el hilo).



Este nudo, este amarre, viene proporcionado por las aportaciones escritas del propio Arias: dos textos fragmentarios (por usar la misma terminología que Diamela Eltit empleó para hablar de su obra plástica): “El camino de Eros” y “Bordado”.

De este modo, la lectura de esta publicación –tanto como el recorrido por la exposición que la acompaña– es, realmente, un paseo perfectamente guiado a través de los pespuntos de la edición y la curaduría.

La segunda idea que surgió de mi acercamiento a la obra de Arias, y específicamente a este libro, tiene que ver con la noción de *paradoja*. Y es que todos los textos coinciden en señalar la cantidad de paradojas (“contradicciones”, dicen en algún momento) que encierran y complejizan las propuestas de Arias. Unas propuestas a las que él mismo relaciona con la actividad crítica e incluso subversiva: trabajo “artesanal” frente a “Arte” con mayúsculas; artes menores o “malas artes” (en palabras de Miguel Cereceda) frente a Bellas Artes; práctica femenina (anónima y, muchas veces, colectiva) *versus* autoría masculina –individual– del artista; reclamos de herencias feministas y acercamientos a prácticas culturales de pueblos originarios que resultan en la producción de esos “bordados mestizos” donde Arias borda los nombres de 11 o 200 artistas varones, occidentales, de esos *muy genios*; columnas y paredes de hilo; pequeños pañuelos de bolsillo (deshilados, con puntillas) que enmarcan fragmentos de *Historia de la Sexualidad*, de Michel Foucault, o que sirven de delicado lienzo para la representación una felación bordada en hilo dorado.

En la introducción a su libro *After Criticism. New responses to Art and Performance*, Gavin Butt, profesor del Goldsmiths College de la Universidad de Londres, describe la “crítica” (toda



Carlos Arias Vicuña, *200 pintores*, 2013, bordado, 210 x 180 cm. Fotografía: César López.



actividad crítica) en relación a la noción de paradoja. Para Butt, la paradoja –en relación a la crítica– no necesariamente remite al hecho de presentar una idea lógicamente contradictoria. Más bien, en un gesto que baja el término a sus cloacas etimológicas, Butt presenta la crítica como la necesidad de situarse *para-doxa*; es decir, “para” –en contra o más allá de– la “doxa”: más allá del conocimiento o del saber heredado (Butt, 2005: 5).

Arias, en sus bordados –también en sus textos– explicita esa misma voluntad de situarse más allá, a veces también en contra, de muchos de los saberes y modos de hacer heredados tanto del contexto específico del mundo del arte como del campo más amplio de lo social. Y para ello renuncia a algunos de sus privilegios –como hombre blanco, como artista, como *hetero*– para ocuparse, entretenerse y entretejerse con la práctica de “artes menores”, aquellas tradicionalmente ejecutadas por los *no-artistas*: las mujeres y, también, los *no blancos*. Aquellas artes practicadas por un sector de la población que, no por casualidad, estuvo sometida históricamente al trabajo esclavista, explotador, desprestigiado y precario, relacionado en muchas ocasiones con la actividad textil: desde las plantaciones de algodón dirigidas por esclavistas coloniales hasta la industria desarrollada en torno a la producción de lino o henequén, la costura, el telar, el bordado, etcétera. Todos son elementos presentes en las piezas de Arias.

Existen otras poblaciones (de mujeres y *no blancos*) que, tampoco por casualidad, utilizaron los saberes del tejido y del hilado (en muchas de sus variantes) como estrategia de resistencia política y cultural ante esas formas de sometimiento; por citar algunos ejemplos: las mujeres de San Basilio Palenque que, gracias a su práctica del trenzado (en este caso tomando como hilos sus propios cabellos), liberaron a su pueblo en el siglo XVI, esclavo hasta entonces en una plantación dirigida por colonos españoles en Cartagena de Indias. Ellas, menos vigiladas que sus compañeros varones, pudieron descubrir rutas de liberación que trenzaron en sus cabezas, como mapas secretos para la huida. La marcha organizada



Carlos Arias Vícuña,
Doble retrato
monocromo, 1996,
bordado, 60 × 50 cm.
Fotografía: César López.

el 8 de marzo de 1857 por cientos de mujeres de una fábrica de textiles de Nueva York que denunciaban las condiciones inhumanas de trabajo y los bajos salarios recibidos (una fecha importante que dio lugar a la conmemoración y la lucha del día internacional de las mujeres trabajadoras y a la creación de uno de los primeros sindicatos de mujeres). O el trabajo, más actual, de grupos de mujeres indígenas, como el proyecto “Huipiles: tejidos de identidad” producido por el colectivo guatemalteco Con voz Propia, de la comunidad de Totonicapan; o la cooperativa textil La Flor de Xochistlahuaca, de una comunidad amuzga del estado de Guerrero. O incluso los grupos de madres, hermanas, hijas y amigas que se han dedicado a bordar, en los últimos años y a lo largo de todo el territorio latinoamericano, los nombres de sus familiares desaparecidos en un acto de denuncia política, manual y colectiva.

Fue de este modo –pensando en la capacidad crítica de estas paradojas (*para-doxas*) y en el funcionamiento de estas maniobras conflictivas producidas por Arias y sus conexiones con las prácticas feministas y de resistencia de otras muchas (también algunos otros) que han utilizado hilo y aguja para alzar sus voces y sus cuerpos– como llegué al tercer y último punto de esta reseña. Una última idea que termina hilvanando el trabajo de Carlos Arias con la práctica de otro autor chileno, Pedro Lemebel, cuya obra pronto recordé al leer y ver las páginas de este libro y todas esas ideas que los seis autores participantes comparten en sus textos: la propuesta del fragmento y la frontera, el desfase, el zurcido, el desborde, lo “barroco” (a lo que yo añadiría lo “neo-barroso” perlonghiano) y, sobre todo, la idea del “descalce” que, según Gerardo Mosquera:

es una palabra que se usa poco en castellano, pero que inunda la crítica y la teoría en Chile, como una suerte de mantra. Refiere al desajuste en el acople entre imágenes, representaciones, sentidos, etcétera, que crea una zona heterodoxa de carencia y exceso, un nuevo territorio fronterizo, marginal, donde se construyen significados “incorrectos” y donde la subversión puede ser aún posible. El término básico en la jerga posmoderna local tiene además que ver con los trasvases entre el original y la copia, y con la crítica a los cánones y sus perfecciones dictadas. (Mosquera, 2006: 21)

Así, a la vez que leía *El hilo de la Vida* regresé a las maravillosas crónicas de Pedro Lemebel, un artista, escritor y cronista que, estando también “al sur del mundo”, compartió esos rasgos “traslaticios”, “desterritorializados” y “contradictorios” que Arias detecta en su propio trabajo.

Revisando entonces *De perlas y cicatrices*, encontré un texto que me pareció funcionar de contrapunto o “contrapuntada” perfecta para cerrar esta reseña. En este breve texto, titulado “El Río Mapocho (o el Sena de Santiago, pero con Sauces)”, Lemebel utiliza la metáfora del hilo para describir el camino de la vida, del río, desde un “sur desoyente”, un “sur rebelde” (como también denomina su posición el propio Arias) que podría ayudarnos a conectar y confundir México con Chile, lo femenino con lo masculino, el arte con la artesanía, el trabajo individual con la práctica colectiva; un río que atraviesa y toma nota de muchas de las contradicciones en las que vivimos, de los lodos que transitamos; un río que como los hilos y las ideas que atraviesan este libro y los bordados Carlos Arias es, también, paradójico.

En verano parece una inocente hebra de barro que cruza la capital, un flujo de nieves enturbiadas por el chocolate amargo que en invierno se desborda desconociendo límites, como una culebra desbocada que arrasa en su turbulencia las casas de ricos y pobres levantadas en sus orillas [...]

A lo mejor, este Mapocho que se dice río, es sólo un caudal mugriento que no tiene que ver con la idea de remanso verde y aguas cristalinas, como aparece en las fotos del *Welcome to*



Carlos Arias Vicuña, *Mujer cíclope*, 2014, bordado, 60 x 45 cm. Fotografía: César López.

Santiago. Es lo contrario de las imágenes turísticas que tienen los ríos en Europa. Por eso contrasta con las mansiones y palacetes modernos del barrio alto. Más bien, afea el barrio alto con su torrente ordinario. Y aunque los alcaldes de estas comunas fífi lo decoren con murallones de piedras y enredaderas y parquecitos con estatuas y macetas de jazmines, el roto Mapocho sigue viéndose moreno, enterrado y muy indio en sus porfiadas desconocidas [...]

Siempre hay algo de vergüenza cuando un turista pregunta por el Mapocho, y los santiaguinos lo muestran diciendo que más arriba viene clarito, clarito, pero la mugre de la ciudad, los desagües y mierdales colectivos de las alcantarillas lo dejan así, como una arteria fecal donde los mojonos son truchas para las gaviotas despistadas que picotean hambrientas [...]. Al oeste de Santiago, el Mapocho se explaya a sus anchas besando la basta deshilachada de la periferia. Como si se encontrara a sus anchas en ese paisaje de callampas, latas y gangochos, y cariñoso suaviza su andar armonizando su piel turbia con este otro Santiago basural y boca abajo, con este otro Santiago, oculto por el afán moderno de tapar el subdesarrollo con escenografías pintorescas. Como si el desguañangado Mapocho se encontrara por fin entre los suyos, transformando la violencia de su corriente en un arrullo de té con leche para el sueño proleta. Como si bruscamemente se pusiera tierno, aplacando su marea resentida en un oleaje dorado por la penumbra de la tarde que sin retorno se lo lleva al mar (Lemebel, 2012: 153-155). ■

Referencias

- Butt, Gavino. (2005). *After Criticism. New responses to Art and Performance*. London: Blackwell.
- Mosquera, Gerardo. (2006). "Introducción". En: *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Puro Chile.
- Lemebel, Pedro. (2012). "El Río Mapocho (El Sena de Santiago, pero con sauces)". En: *De Perlas y Cicatrices*. Santiago de Chile: Seix Barral.