

**Ingrid Hasbeidy Meléndez Suárez**

**El rostro de la memoria**

**Director de tesis**

**Donald Emmanuel Ruiz**

**Programa de Artes Visuales**

**Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades**

**Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD**

**Málaga, Santander, Colombia**

**Mayo 2021**

# EL ROSTRO DE LA MEMORIA

**¿Qué tanto se permite rastrear la memoria  
en objetos cotidianos que  
adquieren un valor emocional a raíz  
de un evento personal significativo?**

**Ingrid Hasbeidy Meléndez Suárez**

**El rostro de la memoria**

**Director de tesis**

**Donald Emmanuel Ruiz**

**Programa de Artes Visuales**

**Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades**

**Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD**

**Málaga, Santander, Colombia**

**Mayo 2021**

# EL ROSTRO DE LA MEMORIA

**¿Qué tanto se permite rastrear la memoria  
en objetos cotidianos que  
adquieren un valor emocional a raíz  
de un evento personal significativo?**

# EL ROSTRO DE LA MEMORIA

**¿Qué tanto se permite rastrear la memoria  
en objetos cotidianos que  
adquieren un valor emocional a raíz  
de un evento personal significativo?**

## AGRADECIMIENTOS

Principalmente a mi familia, pero en especial a mi madre por guiarme y regalarme los mejores ejemplos de la vida, por brindarme el apoyo y la confianza para crecer en el ámbito profesional.

A aquellos maestros que fueron un baluarte en mi formación académica y humana.

A todos y cada uno de mis compañeros que supieron acompañarme en todo este proceso.  
Muchas gracias.

## TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. JUSTIFICACIÓN.....	5
3. OBJETIVOS.....	8
3.1 Objetivo general.....	8
3.2 Objetivos específicos.....	8
4. CAPÍTULO 1: MARCO ARTISTICO, TEÓRICO Y CONCEPTUAL.....	10
4.1 El Arte objetual desde 1960.....	11
4.2 La memoria residual del objeto.....	15
4.3 Memoria colectiva.....	21
4.4 La memoria y la identidad.....	24
4.5 El duelo y la ausencia.....	27
4.6 El objeto y su conexión religiosa.....	30
4.7 La muerte vista desde el arte.....	32
4.8 Baudrillard y el sistema de significados del objeto.....	37
4.9 Referentes artísticos.....	40
5. CAPÍTULO 2: VIVENCIAS DE LA MEMORIA.....	50
5.1 ¿Cómo percibo el acto reconstructivo de memoria que práctica mi abuela?.....	51

5.2 Los objetos y su imagen en el recuerdo de mi abuela.....	54
6. CAPÍTULO 3: CREACIÓN DE “EL ROSTRO DE LA MEMORIA”.....	58
6.1 Proceso de investigación y creación de la obra.....	59
6.2 El tejido en las comunidades amerindias.....	60
6.3 El fique como material artístico.....	74
6.3.1 El fique como soporte de la obra.....	74
6.3.2 ¿De dónde se obtiene el fique?.....	76
6.3.3 Proceso del fique a fibra.....	77
6.3.4 Preparación de la fibra para el trabajo artesanal.....	78
6.4 El bordado como expresión artística.....	79
6.4.1 El bordado en la vida de mi abuela.....	79
6.5 La instalación como creación en el espacio.....	81
6.6 Registro del proceso de creación de obra.....	82
6.6.1 Propuesta y diseños.....	82
6.6.2 Materiales.....	85
6.6.3 Evidencias del proceso de creación.....	86
6.6.4 Productos finales y montaje final.....	87
7. CONCLUSIONES.....	91
8. REFERENCIAS.....	94

## RESUMEN

La obra El rostro de la memoria se materializó con el propósito de mostrar una instalación artística movida por la reconstrucción de memoria que practica mi abuela materna frente a la pérdida de su pareja sentimental, mi abuelo.

A partir de allí y frente a los conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera de Artes Visuales, me es posible representar esta situación en una obra artística, la cual más allá de un proceso de investigación-creación es un homenaje a mis abuelos. En todo el proceso me encontré con varios cuestionamientos que fueron fundamentales para la realización de este proyecto.

El ahondar en su historia me sumergió en una cantidad de significados simbólicos que fueron el pilar fundamental para el aprendizaje de la técnica y la experimentación del material, surge con esto el bordado, el cual gracias a mi abuela pude aprender y del cual me fue posible representar las imágenes de aquellos objetos depositarios de memoria que mi abuela aún conserva, el fique y el material principal de mi obra el cual es incluido en homenaje a mi abuelo como la representación de su trabajo por muchos años y el cual fue el sustento de mi familia del que finalmente es el símbolo y soporte de su historia.

Finalmente el proyecto concluye con seis piezas bordadas en fique que contienen los retratos de mis abuelos y las imágenes de los objetos, estos están en una secuencia de izquierda a derecha simbolizando la forma en la cual mi abuela conecta los recuerdos de su mente con los objetos y de esta forma le es posible reconstruir la imagen de mi abuelo.

## INTRODUCCIÓN

Los objetos son uno de los elementos primordiales de nuestro entorno diario, contienen los datos primarios del contacto del hombre con el mundo. Puede pensarse que existe una verdadera relación del objeto y el significado aplicado por los pensamientos de la sociedad. El objeto es comunicación, y comunicación por múltiples razones, portador de mensaje por encima de su función.

Principalmente esta actitud es la que será desarrollada en el marco de este documento, el desempeño

del objeto como medio de comunicación, pueden distinguirse diversos aspectos; uno de ellos es el rol que la persona le asigna al objeto, éste está personalizado no por su creador sino por su dueño. Los objetos tienen un lenguaje y una actividad personal relacionada con la especificidad de ciertos momentos que vive una persona pasando a tener un valor y sentido sumamente importantes.

Pero, ¿Qué es el objeto? Es un elemento fabricado por el hombre que se puede tomar o manipular. De modo que los objetos a analizar a lo largo del documento

son aquellos que están sometidos a la voluntad del hombre, aquellos que se pueden manejar libremente y a los cuales se les otorga una carga simbólica representativa que antepone la significación funcional de dicho elemento, pero que aun así siguen desempeñándose en la modalidad a la que fueron creados.

Los objetos se pueden convertir en portadores de memoria luego de cualquier acontecimiento personal significativo sentido como una ausencia, accidente, rotura, desaparición, en el proceso de separarse de un ser querido se empiezan a experimentar distintas

formas de recuerdos, muchas de las veces las pertenencias de dichas personas toman otro sentido y pasan de ser pertenencias y objetos básicos de la vida cotidiana a tomar un lenguaje emocional y representativo.

Esta investigación resguarda cuestionamientos personales que surgen tras notar los sentimientos que ha experimentado mi abuela materna al recordar el compromiso amoroso que vivió junto con mi abuelo durante 35 años de casados, notando tras su fallecimiento la tendencia a reconstruir memoria a partir de

sus pertenencias y preservar ese vínculo que le produce ver aquellos objetos.

En lo contenido a continuación, se encuentra la investigación artística, teórica y conceptual sobre mis indagaciones y cuestionamientos frente a la memoria de los objetos y la forma en que estos inciden en el recuerdo. En la justificación, se expresarán los motivos que impulsan la realización de la obra, lo que lleva al planteamiento de los objetivos generales y específicos que muestran la forma en que se llevará a cabo la investigación y el desarrollo del

tema a una propuesta artística que dé cuenta de un proceso de reconstrucción de memoria.

En el capítulo 1: Marco artístico, teórico y conceptual, se encuentran los conceptos y referentes investigados en los diferentes ámbitos que son soporte fundamental en la investigación y el proceso de creación de obra, los conceptos allí propuestos dan una mayor comprensión de los planteamientos que desbordan el estatuto existencial de la obra y las nociones tradicionales del objeto artístico, por otro lado los referentes artísticos contienen las

reflexiones de conocimiento histórico y artístico que se emplean como una base en la construcción de obra.

En el capítulo 2 se instaura el inicio de la construcción de pensamientos y estructuras teóricas y artísticas mencionadas en el capítulo 1, para interiorizar desde la experiencia de aquellos procesos personales y cuestionamientos que surgen con la teoría y la práctica artística, y poder expresar aquellas relaciones que se han tenido con el proceso de duelo y de los objetos como parte fundamental en la conservación de la memoria.

En el capítulo 3 se evidencia el proceso, desarrollo e investigación de la propuesta artística; *El rostro de la memoria*, la cual es una instalación que representa los objetos portadores de memoria que mi abuela en su proceso de reconstrucción aún resguarda. Esto se convierte en el punto de partida de una reflexión más amplia que remite continuamente a la misma obra. Esta emerge en el marco de teorías como valor confirmatorio de concepciones personales y modelos teóricos.

Por último en las conclusiones, estarán todos aquellos resultados

conceptuales que la investigación y creación artística pudieran dejar, mencionando también el enriquecimiento intelectual y artístico que otorga investigar y practicar las disciplinas teóricas y artísticas para aplicarlas en una creación de obra.

## JUSTIFICACIÓN

Para la siguiente propuesta es indispensable entender por qué los objetos son instrumentos útiles para la construcción de narrativas visuales que ilustran procesos de vida a través de la reconstrucción de memoria. Por lo consiguiente el propósito de esta investigación

es identificar y analizar qué tanta memoria tienen los objetos que se asocian con un acontecimiento personal, considerando los objetos como instrumentos a los diseños de la memoria, de ahí surge esta pregunta ¿Qué tanto se permite rastrear la memoria en objetos cotidianos que adquieren un valor emocional a raíz de un evento personal significativo? Y ¿Cómo estos objetos pueden jugar un papel fundamental en la conservación de la memoria?

Todo esto a partir de una situación familiar en la que mi abuela materna experimenta la pérdida de su compañero sentimental un 18

de diciembre de 2005, y razón por la cual los objetos que le pertenecían a él tomaron una carga afectiva y emocional que le evocan recuerdos de toda una vida juntos, de ahí surgen mis cuestionamientos acerca de cómo los objetos pueden albergar tanto significado para alguien, dejando completamente de lado su función y convirtiéndose en elementos pertenecientes a una práctica de memoria.

La percepción de ese proceso de reconstrucción de memoria al que se sometía mi abuela me hizo indagar en los conocimientos que he adquirido a lo largo de mi

formación académica y en ¿Cómo puedo construir una obra que hable acerca de las pertenencias como objetos depositarios de memoria y cómo éstos están hablando de un acontecimiento personal significativo?, ¿Cuáles serían los materiales más adecuados para resolver ésta propuesta artística?, ¿Son acaso el bordado y el fique los materiales más significativos en la vida de mis abuelos?. Es así, que a partir de una instalación se resuelve representar los cuestionamientos e investigaciones que surgen con esta temática, plasmando el valor y significado que mi abuela le imprime a las pertenencias de mi

abuelo, como una forma de hacer memoria y cuidar dicho vínculo que hubo entre ellos.

La razón de que la obra fuese representada en una instalación hace parte de acomodar los objetos en un lugar, del mismo modo en que mi abuela lo hizo cuando su pareja sentimental fallece, y en el que además dé cuenta de un proceso de conexión de sentimientos con dichos objetos. . La expresión artística del tejido fue la manera indiscutible de plasmar los objetos ya que ha sido el oficio de mi abuela a lo largo de su vida y la terapia que ha utilizado en su aún

viviente duelo, por otra parte el fique tiene un significado importante y de mucha memoria en la vida de mis abuelos, ya que fue la elaboración del fique el trabajo que tuvieron durante muchos años y del cual mi abuela alberga muchos recuerdos.

El poder hacer un ejercicio de creación junto con mi abuela nos permite realizar una forma de terapia en la cual a través del arte se pueden liberar ciertos sentimientos, a su vez, este proceso de investigación y creación de obra es un homenaje a los recuerdos de mi abuela y a la memoria de mi abuelo.

## **OBJETIVOS**

### **Objetivo general:**

Crear una instalación a través de un proceso de investigación-creación a consecuencia de los objetos depositarios de memoria que mi abuela materna confiere de mi abuelo fallecido, y con ello adquirir los conocimientos necesarios para representarlos a través del tejido.

### **Objetivos específicos:**

- Realizar un amplio ejercicio de memoria en cooperación con mi abuela en el que surjan los momentos más significativos de su relación, su aún viviente duelo

y la razón de la carga afectiva que le adjudicó a dichos objetos.

- Analizar los objetos personales de mi abuelo que previo a su fallecimiento tomaron un valor emocional para mi abuela, recuperando su carga simbólica para conferirlos como una obra plástica.

- Representar a través de una instalación el valor emocional y de memoria que mi abuela le ha otorgado a los objetos y pertenencias de mi abuelo, en la cual mi proceso de investigación y creación deja un testimonio de las emociones y sentimientos experimentados durante su relación y duelo.

EL  
ROSTRO  
DE LA  
MEMORIA

CAPÍTULO 1:  
MARCO ARTISTICO,  
TEORICO Y  
CONCEPTUAL

## El Arte Objetual desde 1960

El arte objetual consiste en la utilización de elementos fuera de lo común en lo que ya se ha visto en el mundo de las artes, ahora el objeto es insertado en la obra plástica y se convierte en protagonista fundamental de ella, los objetos dejan de ser un accesorio y pasan a tener una lectura de memoria espacial, colectiva o individual.

La operación del arte objetual no consiste en una simple inserción de fragmentos u objetos de la realidad en la artificialidad del cuadro, de la escultura o del

relieve sino en la instauración de un género nuevo. La reflexión entre los dos niveles icónicos habituales se desplaza hacia las propias relaciones asociativas de los objetos entre sí y respecto a su contexto interno y externo. No interesa para nada el objeto elegido aislado, encerrado en sí mismo, a no ser en sus transformaciones irónicas, satíricas, críticas o puramente estéticas, en una operación bastante alejada de las normas del arte establecido. (Vasquéz, A. 2009, p. 9)

El arte objetual se ha interesado en auscultar nuevos espacios

donde se pueda incluir una actividad artística en un contexto abierto a situaciones sociales, ecológicas e intelectuales, y en el que a su vez pudiese rechazar la producción de un arte con aspecto mercantil.

En su documento, *Del arte objetual al arte de concepto* (1986), Simón Marchán Fiz investiga varias definiciones del arte objetual a lo largo de la historia y así mismo en los diferentes campos del conocimiento humano, allí menciona el arte objetual como un paralelo a las diversas recuperaciones y a la vigencia de

diferentes neo dadaísmos, representados en una ideología total, como una forma de hacer uso de materiales poco comunes en el arte y muy comunes en la vida cotidiana, señalando que el arte objetual desborda los límites del objeto para ampliarse a nuevas experiencias creativas.

A lo largo de la historia se han intervenido los objetos de una u otra forma, éstos están cargados de connotaciones simbólicas bastante importantes que el artista mismo le imprime a su obra, no solamente a través de estos mismos objetos si no a la manera en la que están siendo

desarrollados artísticamente.

Los fragmentos de realidad empleados pueden poseer un significado asociativo elevado como, por ejemplo, los vestidos, máscaras, fotografías, palabras impresas o significados menos específicos, indiciales, que pueden afectar a las mismas sustancias y a sus modos de transformación, inaugurando una práctica que tendría gran desarrollo en la faceta procesual del arte *pouera*. (Marchán, S. 1986)

En otro orden de ideas, lo mencionado anteriormente supera los límites de lo conocido como

tradicional y trasforma las obras plásticas cotidianas a objetos de arte con valor artístico.

A partir de la época de 1960 los objetos empezaron a tener un mayor valor estético y formal, demostrando que la obra artística ya no era una forma de contemplación de la misma, sino una obra que transmite pensamientos e ideas, conformando un paisaje cotidiano con los mismos objetos, los artistas volvieron la mirada a lo doméstico y re significaron el valor que podían tener estos elementos.

El objeto nace en el arte con el gesto irónico de Duchamp, quien

presenta un objeto, urinario o rueda de bicicleta, revolucionando las bases conceptuales del arte. Los objetos son entronizados por los artistas pop resaltando su lado industrial y expulsando de ellos la referencia subjetiva, la emoción que caracterizaba al arte europeo. (Bahntje, M. Biadiu, L. y Lischinsky, S. 2007, p. 3)



Fig. 1

Fig.1. Duchamp, M. (1917) *La fuente*.



Fig. 2

Fig.2. Duchamp, M. (1913). *La rueda de bicicleta*.  
<https://www.cromacultura.com/ready-mades- Duchamp/>

Serán los artistas quienes, a lo largo de la historia del arte realizan una aproximación al objeto como referencia directa del mismo, en el cual se apropia de su naturaleza común y la inserta dentro del espacio museístico. De este modo el objeto deja de ser considerado una pieza de uso cotidiano y pasa a tener un concepto de arte objeto, en el cual se ve resguardado por las paredes de una galería; de esta forma el objeto gana una nueva representación dejando su utilidad para convertirse en un objeto que puede ser interpretado de múltiples formas.

## La memoria residual del objeto

La memoria de los objetos es aquel vínculo que podemos llegar a crear con algo. Existen piedras amuletos que nos acompañan y a las que otorgamos un valor de protección y buena fortuna, regalos de seres queridos que unen su historia a la nuestra mediante un objeto que les pudo pertenecer y también hay elementos de cambio. (Boltanski, C. 2016, p. 6)

Los objetos presentes en nuestra cotidianidad pueden llegar a tener un contexto conmemorativo de memoria, guardando recuerdos y

materializando una práctica natural del hombre que es buscar en los momentos ya vividos asociando objetos del mundo material que pasan a desempeñar un papel marginal en la práctica de reconstruir un pensamiento.

En ese sentido la memoria de los objetos puede entenderse como una evolución del pasado y la conmemoración de sucesos que son de la experiencia personal, cada objeto tiene su definición o característica que se ha creado con ello, se le otorga un valor personal que alberga narraciones y momentos específicos.

Tal como lo dice Mendoza en su apartado *La configuración de la memoria colectiva*: “Los objetos, instrumentos y artefactos de la memoria tienen larga historia, y de acuerdo a sus tiempos y condiciones se van modificando, no así su intención, que en todo momento es comunicar para no caer en el olvido”. (Mendoza, J. 2013)

Esto describe una relación entre objeto y recuerdo, por un lado la acción humana clasifica la función de los objetos, así mismo relacionando estos mismos en la construcción de memoria. Aún existe ese cuestionamiento por la

memoria que otorgan los objetos, son ellos quienes recuperan al sujeto, justamente es esa ausencia de personajes representada a través de sus pertenencias lo que permite esta conexión.

Al momento de escoger el objeto, el artista empieza a divagar en el pasado de éste mismo y a sumergirse en aquello que le puede brindar; fechas, datos, momentos y del mismo modo a sentimientos abiertos al dolor, miedo, angustia, felicidad etc. Elige qué sacar de la memoria y lo plasma en una obra o espacio, se comparten los datos de la memoria al público y allí se

desatan sentimientos que interiorizan y/o familiarizan despertando la sensación de compartir esa experiencia.

Algunos artistas con obras como *Venere degli stracci* de Michelangelo Pistoletto (1967) *Monument Odessa* de Christian Boltanski (1989) y *Venus empaquetada* de Graciela Sacco (1997-1998).

Ropa, fotografías y maletín, algunos de ellos industriales, ahora objetos intervenidos a partir de un proceso que presenta la posibilidad de representación en una obra. Por un lado se presenta

ropa, fotografías y un maletín, pero que ya están anulados de su uso, olvidando su función y convirtiéndose en un objeto y código de memoria que se llena de significado.

Declarar que un objeto-común-cualquiera, es arte tiene, en efecto, el efecto de vaciarlo de sustancia. Acto simbólico, introduce algo del vacío en el objeto, destierra su ser de objeto-común cualquiera. El objeto resultante ya no es ni cualquiera ni común. Vaciamiento de lo real del objeto. (Wajcman, G. 2001)

Estos objetos se llenan de

significado y es el artista quien imprime esa representación, como afirma (Bourruaud, N. 2006, p. 50) “una obra de arte no tiene una función útil a priori, no porque sea socialmente inútil, sino por estar disponible, flexible, ‘con proyección al infinito’”.

Los espectadores reconocen la memoria que guardan los objetos, reconocen objetos de la vida cotidiana (fotografías, ropa, maletín) que activan recuerdos y emociones, uniendo el pasado con la memoria.

Para hablar de la ausencia del cuerpo y la memoria de los

objetos una obra clave es *Venere degli stracci* o *La venus de los trapos* de Michelangelo Pistoletto (1967) la cual representa cuerpos muertos, un objeto que habla de un sujeto ausente, una presencia que evoca ausencia y recuerdos.

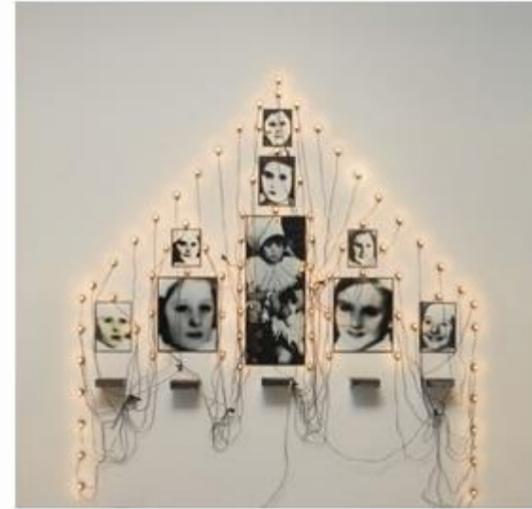


Pistoletto, M. (1967). *La venus de los trapos*.

<https://www.fundacionmedife.com.ar/MuestraPistoletto>

En la obra *Monument Odessa* Boltanski hace uso de fotografías de personas que ya han fallecido, construyendo un collage simétrico con las imágenes en el cual hace uso de luces para dar un aspecto fantasmal, allí hace representación de la lucha contra la muerte a través de los recuerdos y la memoria, mostrando que cuando el cuerpo se va, la presencia sigue latente en sus pertenencias.

Boltanski, C. (1989). *Monument Odessa*.  
<https://www.artsy.net/artwork/christian-boltanski-untitled-from-the-monument-odessa>



La obra de Graciela Sacco se define como superficie y objeto, piel y cuerpo, ambos unidos generan un sentido posible. Su obra representa una maleta de viaje, allí Sacco transfiere a la superficie de la maleta una heliografía de la piel. Una piel ajada, marcada por los surcos, la

obra plasma el paso del tiempo, la piel tiene memoria y esta muestra los registros de lo acontecido. Es, en este caso en el que la memoria y los recuerdos van ligados al tiempo y en el que a su vez van apareciendo el paso del tiempo, construyendo memorias de un pasado.



Sacco, G. (1997-1998). *Venus empaquetada*.  
<http://www.rosariarte.com/sacco/000683.htm>

Hablar de la memoria residual de los objetos, supone hablar de pensamientos, huellas, marcas personales, como dice (Hunerman, D. 1997, p. 115) “No hay imagen dialéctica sin un trabajo crítico de memoria,...”. La ropa en la obra de Pistoletto, las fotografías de Boltanski y la heliografía en el maletín de Sacco, unifican los procesos de presentación y representación de memorias. Lo constituye en una obra de arte, en objetos auráticos que contienen las huellas de un pasado y una utilidad.

El pasado y el presente resurgen en la obra, que se aprecia con una

postura que se aleja del coleccionismo o la contemplación y se acerca a la crítica, al cuestionamiento. El artista se posiciona como un historiador, develando lo que estaba oculto en la memoria, haciéndolo visible y aportando datos para una lectura que lleva sino a comprender, sí a cuestionar y a revolver en la historia de la memoria. (Bahntje, M. Biadiu, L. y Lischinsky, S. 2007)

En la búsqueda de sentido a estas memorias, el recuerdo y la re memorización se activan a partir de una lectura del espectador donde compromete su pasado y memoria individual o colectiva,

generando asociaciones de imágenes que le permiten otorgar una interpretación a los objetos.

### **Memoria colectiva**

Para hablar de memoria colectiva es preciso conocer previamente el concepto del mismo, Henry Bergson, filósofo y escritor francés, en su obra: *Memoria y vida (2004)*, relaciona la mente y el cuerpo y consigue encontrar lo siguiente:

[...] La memoria] no es la simple facultad de percibir el pasado, sino una especie de existencia

virtual que mueve y trata de llegar al presente actual; es decir, es el mismo espíritu y nuestro tiempo no sería sino un centro de percepciones, o sea, de proyectos de acción, movido por el espíritu o la memoria. (Bergson, H. 2004, p. 7)

De este modo el autor establece que la memoria colectiva son los recuerdos estables que se construyen desde la memoria individual, estos se comparten y se transmiten en una dimensión colectiva que nos permite reconstruir el pasado, más allá de la experiencia individual, es decir, separando el aspecto subjetivo de

la memoria individual y destacando el aspecto objetivo y exterior de la memoria colectiva.

Por otro lado para Maurice Halbwachs, (2004) la memoria colectiva es una memoria de grupos, es decir, que los actores de los grupos donan las referencias para crear recuerdos. En su libro *La memoria colectiva*, menciona lo siguiente:

Lo más frecuente, si me acuerdo, es que los otros me incitan a acordarme, que su memoria viene en ayuda de la mía, que la mía se apoya en la suya. En estos casos, al menos, la evocación de los

recuerdos no tiene nada de misterioso. No hay que buscar donde están, donde se conservan, en mi cerebro o en algún reducto de mi mente al que solo yo tengo acceso ya que me son recordados desde fuera y los grupos de los cuales formo parte me ofrecen a cada momento los medios para reconstruirlos, a condición de que me vuelva hacia ellos y de que adopte, al menos temporalmente, sus formas de pensar. (Halbwachs, M. 2004, p. 115)

A partir de esto se puede decir que la memoria colectiva es un elemento muy importante en la construcción de la identidad, es el

producto de los sucesos acontecidos en tiempos pasados, la memoria colectiva se construye por medio de relatos a través de las generaciones.

Así mismo en su libro “*Los trabajos de la memoria*” (2001), Elizabeth Jelin hace referencia de la memoria colectiva como la gestión de conmemoración y homenaje de los acontecimientos pasados que han sido contados por personas que tienen en común ese recuerdo.

Más allá del “clima de la época” y la expansión de una “cultura de la memoria”, en términos más

generales, familiares o comunitarios, la memoria y el olvido, la conmemoración y el recuerdo se tornan cruciales cuando se vinculan acontecimientos traumáticos de carácter político y a situaciones de represión y aniquilación, o cuando se trata de profundas catástrofes sociales y situaciones de sufrimiento colectivo. (Jelin, E. 2001)

Se puede inferir de la memoria colectiva como la referencia a los recuerdos compartidos, transmitidos y contruidos por el grupo o sociedad, está relacionada con fenómenos de opinión

pública, con el significado de acontecimientos por los que atraviesa un grupo o sociedad y que con el paso de los años se hace posible recordar.

### **La memoria y la identidad**

La memoria y la identidad hacen parte de un mismo pensamiento, pertenece al proceso de rememorar situaciones propias y colectivas que sostienen un pasado y crean una identidad, así como lo menciona De Gaulejac y Silva, en su texto, *Memoria e historicidad* (2002):

La memoria y la identidad son imposibles de disociar, se refuerzan mutuamente, desde el momento en que surgen hasta su ineluctable disolución. No hay búsqueda de identidad sin memoria y, a la inversa, la búsqueda de la memoria siempre va acompañada por un sentimiento de identidad, al menos individual, se considera una construcción social, permanentemente redefinida en el marco de una relación dialógica con el otro. (De Gaulejac, V. y Silva, H. 2002)

De esta forma, el ser humano construye su propia historia a

partir de su identidad y memoria, siendo una construcción de múltiples variables que las determinan; como los mismos miembros de un grupo o siendo determinados por otros.

Por otra parte, se analiza la postura de Claude Dubar, con su obra, *La crisis de las identidades*, en la cual afirma que: “La identidad personal es construida por el individuo mismo a partir de los recursos que le proporciona su trayectoria social, dando así una identidad natural” (Dubar, C. 2009). Se puede considerar que la identidad es algo dinámico, que se transforma y se construye a través

de determinados tiempos y espacios.

Sin duda alguna las memorias y las identidades se alimentan mutuamente y están ligadas a la experiencia y el transcurrir del tiempo.

Las dos principales categorías empleadas para dar cuenta de la identidad y del sí mismo son el *iden* y el *ipse*, las cuales entran en un juego constante de interrelación entre lo fijo y lo móvil que da lugar a la construcción de la identidad. (Ricoeur, 1995, p. 1)

En consecuencia, la estructura de la identidad va a depender de la forma en que se combinen los múltiples aspectos exteriores con las experiencias sociales en las que transcurre la vida de cada persona y de la forma en que se establece una conexión con el pasado.

A lo largo de la existencia se ha subrayado que el pasado pone recuerdos en el presente tanto en las identidades personales como en las colectivas, construyendo así una sociedad con recuerdos y memorias. Siendo la memoria dependiente de la identidad de

quien vive y recuerda, una práctica que no se puede reducir a una observación de hechos separados de los factores socio-culturales de un lugar.

Las memorias e identidades varían según las sociedades y en el interior de sociedades profundamente divididas, entre clases y grupos, generaciones o géneros. Éstas dependen igualmente de la importancia del pasado o de los momentos del mismo que tiene en la construcción de identidad de cada uno, para algunos de poco significado y para otros de mayor valor, pero para todos vivido

como un pasado que evoca recuerdos y memorias en un presente.

### **El duelo y la ausencia**

El duelo y la ausencia son nociones vacías, como un espacio mental que nos permite atraer aquello que no está físicamente y hacerlo evidente en tiempo real. El “duelo” es la pérdida de una relación afectiva y en la mayor parte de las ocasiones se hace referencia a la pérdida de personas, por otro lado la “ausencia” es la acción y efecto de ausentarse y este puede

referirse a objetos, cualidades, acciones, conceptos y también personas. Por lo tanto, al notar la usencia de una relación afectiva la mente es capaz de atraer los recuerdos a la mente y dotarlos de presencia una vez más.

El duelo y la ausencia tienen cierto grado de similitud y son conceptos presentes en la vida del ser humano, son portadores de significado y memorias. Baudrillard en su libro: *El intercambio simbólico con la muerte*, menciona lo siguiente:

La ausencia de los muertos no provoca solamente una distancia

simbólica: Pagamos con nuestra propia muerte continua y con nuestra angustia de muerte la ruptura de los intercambios simbólicos con ellos. (Baudrillard, J. *El intercambio simbólico con la muerte*, 1980, p. 156)

En nuestras experiencias vivenciales los objetos están significados, definidos y valorizados por aquello que los complementa o de quien hacen parte, dando no una contemplación sino una búsqueda y creación de conceptos simbólicos personales.

Sería sencillo explicar el concepto

de la ausencia a partir del ejemplo de existencia de unas cosas y la falta de otras, o como explica Hernández, “El significado de ausencia surge en un código contextual en el que todo es oposición.” (Hernandez, C. 1996, p. 111). Es decir, todo aquello que no está presente, está excluido, pero es esta misma falta la que comunica por el contexto en el que se da.

La ausencia se encuentra inmersa en los recuerdos, destinados a su desaparición pero no a su olvido, sensaciones que se presencian como la muerte que a pesar de lo dolorosa que es, sigue ocurriendo,

aquello que verdaderamente se niega no es la muerte, sino se niega que exista esa ausencia, allí es donde el duelo comienza a ser vivido.

El duelo, la ausencia, y la muerte pueden ser conceptos con significado doloroso que yacen en cualquier momento, y a veces se convierten en motivo de nuevas percepciones y configuraciones en el pensar y transcurrir del ser humano, evocando otras nociones en el proceso de convivir con estas realidades.

### **El objeto y su conexión religiosa**

La relación del hombre con los objetos ha variado según su contexto, algunos cuya razón de ser obedecen a su función y que quizá en algún momento toman otro rumbo y se convierten en objetos contenedores de memorias y valor sentimental, la sociedad tradicional encuentra el valor de las cosas en la antigüedad y la continuidad del pasado, y son estos conceptos los que reflejan la relación que los individuos mantienen con los objetos.

Los tiempos y las habilidades para transformar elementos de la

naturaleza en “objetos” son en sí, mismas características que dotan de valor al objeto. El debilitamiento de las estructuras religiosas y simbólicas durante la Edad Moderna significó un cambio en la configuración del universo social, en el modo de asumir la realidad, y por ende la forma en cómo se vivía.

Celeste en su documento “*El reino artificial*” menciona lo siguiente:

Este cambio del pensamiento místico al moderno generó cambios destacables en la relación con los objetos: “al reemplazar la experiencia por el símbolo

material se obtiene una conexión moderna y su resultante inmediata: el fetichismo de las mercancías, mientras que por otro lado, al reemplazar el símbolo material por experiencia se obtienen rituales religiosos y mágicos” (Olalquiaga, C. 2007)

De lo cual se puede deducir que las diferentes prácticas de memoria que se relacionan con los objetos pueden desencadenarse en rituales, costumbres, hábitos que en muchas ocasiones se vinculan con la religión y distintos aspectos según su posición religiosa.

La evolución del libre pensamiento y el avance de la ciencia implicaron una fractura con el simbolismo principalmente religioso, atribuido a los objetos por lo que surgió la posibilidad de que estos dejaran de ser un elemento de diferenciación social.

Las llamadas reliquias adquieren la categoría de objetos de reverencia dignos de ser contemplados y admirados y es que para el ser humano el mundo cambiante y las diferentes situaciones a las que se encuentra hacen que objetos tomen un valor incluso religioso y que a partir de la religión puedan tener una

tranquilidad y una cercanía con dicho recuerdo o memoria que estos le ofrecen.

De esta forma el objeto y el acercamiento que se tiene a la fe o religión hacen que los objetos se conviertan en relicarios que se mantienen en un campo emocional que el mismo ser humano le impone, idolatrando y cuidando esa conexión religiosa con los elementos y de ese mismo modo haciendo de estos objetos un puente a las emociones y recuerdos sensoriales.

## **La muerte vista desde el arte**

La muerte ha sido un acompañante perenne de la humanidad, y un intercambio simbólico entre la vida y la muerte. Es esa ausencia la que provoca una nostalgia.

En distintas partes del mundo se celebra la muerte de una manera específica, y sin excepciones se vivirá esta situación, la ausencia de los muertos no provoca solamente una distancia simbólica; “Pagamos con nuestra propia muerte continua y con nuestra angustia de muerte la ruptura de los intercambios

simbólicos con ellos” (Baudrillard, J. *El intercambio simbólico con la muerte*, 1980, p. 156)

Tal como lo menciona Sontag, la única relación que queda con una persona fallecida es la memoria, y esas costumbres que tenemos para recordar a tal persona.

El espacio habitado por los muertos es sin lugar a dudas la memoria. “Recordar es una acción ética, tiene un valor ético en y por sí mismo. La memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los

muertos. Así, la creencia de que la memoria es una acción ética yace en lo más profundo de nuestra naturaleza humana.” (Sontag, S. 2010, p. 132)

En el arte y la antigüedad, la muerte se ha visto de muchas maneras. En Egipto por ejemplo, cuando los faraones morían eran sepultados en sarcófagos con oro y joyas dentro, objetos depositados allí para que el difunto los llevara a la otra vida.

Las pirámides faraónicas fueron creadas como espacios de transición a la vida de ultratumba, no suponían la materialización del

momento final, si no la posibilidad de comenzar otra vida, es decir, todo estaba hecho y pensado para que el difunto alcanzara el otro mundo de forma prevista, las pinturas hechas en el interior y exterior del sarcófago eran un recordatorio de lo vivido, al igual que las esculturas, el lugar donde yacía el cuerpo también estaba acompañado de objetos materiales con mucho valor como: monedas de oro, joyas y piedras preciosas, las cuales eran incluidas allí como el pago para pasar al más allá, la simbología impregnada en estos espacios es grandiosa y cada elemento posee un significado individual y colectivo.



Imperio Antiguo, *Mastaba de Mereruka*, VI Dinastía, Saqqara, Egipto.  
[https://egiptologia.com/media\\_category/tumba-de-mereruka/](https://egiptologia.com/media_category/tumba-de-mereruka/)

La mastaba de Mereruka representa la tumba más grande del Imperio Antiguo: su nombre Saqqara viene de Sokaris, el Dios de la muerte y en esta necrópolis se encuentran 32 cámaras mortuorias, destinadas a Mereruka y su esposa.

El arte egipcio se construía a partir de la certeza de que aquello que fuera inútil en este mundo, funcionaría con más fuerza en el otro, por esta razón, las paredes de las tumbas estaban decoradas y pintadas con imágenes del difunto y con peticiones que se debían recitar en honor al muerto, describiendo aquello que necesitaban en la otra vida, los intercambios simbólicos entre el arte y la muerte pasan por la representación.

La muerte en el lecho de otro tiempo tenía la solemnidad, más bien la banalidad, de ceremonias, era ya una costumbre pero de

de pronto “una pasión nueva se adueñó de los asistentes. La emoción los agita, lloran, rezan, gesticulan,... ciertamente, la expresión del color de los supervivientes se debe a una intolerancia nueva a la separación.” (Aries, P. 2000, p. 66)

El hombre a lo largo de su existencia se ha llenado de pasiones ante las situaciones de la vida y también de la muerte, en la cual ha buscado maneras de representar las pérdidas, y la muerte del otro. De esa manera se han creado incontables obras referidas al lecho de muerte, una obra icónica de este tipo es *La*

muerte de Marat, del artista Jacques-Louis David, David buscaba representar una muerte y al mismo tiempo denunciar un crimen y solidarizarse con aquellas pérdidas de la revolución francesa. La pintura ha sido un ejemplo en el arte de ilustrar la inmortalidad de la muerte.



Jacques, D. (1793). *La muerte de Marat*.  
<https://www.uv.es/~mahiques/marat.htm>

Tal como lo dice Baudrillard en su texto “Intercambio simbólico con la muerte”, la inmortalidad es sólo la máscara de la creciente repugnancia de la muerte propia y del otro:

Paralelamente a la segregación de los muertos crece el concepto de inmortalidad... no es más que la moraleja que encubre la extradición real de los muertos y la ruptura del intercambio simbólico con ellos. Cuando los muertos están ahí, no necesitan ser inmortales, no hace falta que lo sean porque esa cualidad fantástica rompería toda reciprocidad. Solo a medida que

son excluidos por los vivos se vuelven tranquilamente inmortales, y esa supervivencia idealizada no es sino la marca de su exilio social. (Baudrillard, J. *El intercambio simbólico con la muerte*, 1980, p. 147)

Las representaciones de la muerte en el arte evidencian este suceso como un proceso natural del hombre, estos momentos en que la muerte se hace presente en todos los sitios crean vínculos entre la conciencia de la muerte y la memoria colectiva.

Los artistas sumergidos en las diferentes vanguardias, no son

ajenos a convivir con un dolor equivalente a una pérdida, finalmente aprovecharan los acontecimientos para dejar en la posteridad obras relacionadas a la muerte.

### **Baudrillard y el sistema de significados del objeto**

Jean Baudrillard en su obra *El sistema de los objetos*, distingue dos tipos de objetos: los funcionales (modernos) y no funcionales (antiguos), de manera que los objetos cotidianos no funcionales, estarían en un sistema aislado de su función,

como él mismo lo menciona “Los objetos tienen tan poca autonomía en este espacio como los diversos miembros de la familia tienen en la sociedad” (Baudrillard, J. *El sistema de los objetos*, 2010, p. 14)

La acción del hombre es quien vuelve lo abstracto en funcional, esto se relaciona con una categoría de presencia que si bien se podría relacionar en conjunto con lo que el autor menciona: “Seres y objetos están ligados y los objetos cobran en esta complicidad una densidad, un mayor valor afectivo que se ha convertido en llamar su

presencia” (Baudrillard, J. *El sistema de los objetos*, 2010).

Los objetos no funcionales niegan la función del objeto cotidiano funcional, pero no por ello dejan de ser funcionales u objetos sin valor ni significado, por el contrario su función específica es significar el tiempo y simbolizar la antigüedad. Un objeto antiguo es visto como un retrato de alguna persona, es decir, un cuerpo material del cual se recuerda a su propietario.

Este proceso equivaldría a una elisión del tiempo mientras que los objetos funcionales existirían

solo en la actualidad. “El objeto funcional es eficaz, el objeto mitológico es consumado (...) El objeto antiguo se nos da como mito de origen.” (Baudrillard, J. *El sistema de los objetos*, 2010)

A lo anterior cabe mencionar que ser mito de origen confiere al objeto antiguo autenticidad, y cuya representación de memoria está inscrita en él, algunos objetos simbolizan una trascendencia interior. El objeto antiguo organiza el mundo según un modo interno, la percepción de Baudrillard ante los objetos vendría siendo una especie de elementos sagrados.

Los objetos van más allá de la cotidianidad, evaden el tiempo, se vuelven una representación y una imagen y pueden perdurar en el tiempo guardando sucesos que se han producido en su existencia, como un testigo de las memorias.

Llegando a este punto, el autor califica de bello al objeto antiguo por su sobrevivencia al tiempo, y los objetos modernos los consideran útiles y funcionales, advierte que la modernidad hace parte de cambios en los usos y gustos cotidianos, llegando un momento en que los objetos se vuelven útiles al recuerdo.

### **Referentes teóricos y artísticos**

Esta relación es empleada aquí con el objetivo, en primera instancia de encontrar relaciones y vínculos entre estas nociones y las nuevas posibilidades que se otorgan a través de los nuevos medios desde la creación artística. Para ello se propuso una búsqueda analítica de artistas y obras cuyos procesos fueran afines a las relaciones descritas, con la intención, en última instancia, de desarrollar una propuesta artística que aborde dichos vínculos y sus posibilidades en el campo del arte junto con las expresiones artísticas y las capacidades de

representación, ya que, en muchos de los casos investigados se establecen vínculos entre obra y espectador que sitúan a este último como parte activa y esencial en la complejidad del trabajo artístico más allá de ser pensadas.

### **Reconstruyendo memoria a través de los objetos**

Los objetos cargan con una historia, la historia que nosotros mismos hemos creado con ellos. A lo largo del tiempo se les ha dado un valor personal a dichos elementos que muchas veces son el cúmulo de momentos vividos.

La reconstrucción de memoria como un ejercicio artístico ha permitido plantearse preguntas y al mismo tiempo resolverlas por medio de obras, muchos son los artistas que a lo largo de la historia han hecho su ejercicio personal explorando en los sentimientos que pueden llegar a albergar con las distintas situaciones y elementos que los rodean.

## 1. Christian Boltanski

Christian Boltanski, habla de la muerte del individuo y con él su memoria y sus pertenencias, este artista le da una oportunidad a

esos elementos que han quedado en el olvido, trabajando en ellos para reconstruir esas historias y darles un valor artístico.



Boltanski, C. (1987). *Reserve Detective Series*.  
<https://withreferencetodeath.philippocock.net/blog/boltanski-christian-reserve-detective-iii-1987/>

En esta obra Boltanski representa unos estantes con objetos perdidos en estaciones de metro y trenes,

los elementos perdidos en estos lugares han sido fuente importante en la obra del artista.

Tal como lo dice Beltrán en su apartado sobre “Christian Boltanski y la memoria de los objetos”:

En estos casos no necesitamos una fotografía para saber que ahí hubo alguien y aunque el uso de materiales sea tan distinto, la línea discursiva es la misma y tanto unas obras como otras están dentro del lenguaje del artista y se diferencian del resto. (Alvar, C. 2016, p. 9)

## 2. Orhan Pamuk

Este artista señala el vínculo que hay entre los objetos y las narraciones. Pamuk hizo tangible la literatura e inauguró un museo con el mismo nombre en el que la historia toma vida a través de los objetos.



Pamuk, O. (2008). *El museo de la inocencia*.  
<https://www.semana.com/libros/articulo/orhan-pamuk-abre-el-museo-inocencia-estambul/28361/>

Esta novela de amor protagoniza la historia de un hombre de treinta años y una joven de dieciocho, quienes vivían en Estambul.

“Es una pequeña enciclopedia del amor”, explicó Pamuk en un encuentro con la prensa celebrado tras una visita al edificio. El museo, que se sitúa en una callejuela del barrio del céntrico barrio de Cihangir en Estambul, alberga una colección de objetos y utensilios cotidianos de la segunda mitad del siglo XX, repartidos en 83 vitrinas que corresponden a los 83 capítulos de la novela “El museo de la inocencia”.

Cepillos, relojes, saleros, llaves, cucharillas, frascos de colonia, entradas de cine y miles de otros objetos trazan un panorama del entorno de una familia de clase media baja de esta ciudad en los años sesenta y setenta del siglo XX, tal y como la describe la novela. (Semana, 2012)

### **Expresiones artísticas del bordado**

El bordado es un procedimiento manual que interviene de algún tipo de aguja o elemento que es entrelazado con hebras de hilo, la cual puede componer tanto como se desee. El bordado es un arte

que tiene una forma de representación muy poderosa y de la cual muchos artistas han utilizado la técnica para implementarla a sus obras, a continuación se muestran algunos de ellos.

### **3. Lisa Smirnova**

Lisa Smirnova es una artista Rusa que decidió implementar bordados a sus prendas, sus obras muestran una muy laboriosa técnica que ha ido perfeccionando y que sin duda embellece cualquier elemento textil que utiliza.

En sus obras se puede evidenciar la

capacidad de recrear una realidad a través del bordado como herramienta de expresión. Su obra *White Rabbit*, 2014, está inspirada en una narración mágica infantil del cuento de “*Alicia en el país de las maravillas*” y que hace parte de su colección *Where the wild things are*.



Smirnova, L. (2014). *White Rabbit*.  
<https://www.magazinehorse.com/lisa-smirnova-pinturas-bordadas/>

Esta artista se desempeña en la ilustración y tiene gran variedad de obras en las cuales realiza retratos, todo en la técnica del bordado, se desempeña en el surrealismo y logra obras muy elaboradas en las cuales se puede claramente distinguir el uso de muchos tonos de hilos y lanas que son sus principales materiales de trabajo.

#### 4. Carlos Arturo Arias Vicuña

Este artista chileno decide dejar la pintura para incursionar en el arte del bordado, de la cual se pudo dar cuenta que la nueva técnica que estaba implementando era un

espacio de reflexión conceptual de la compleja labor manual.

Sus obras muestran un proceso en el cual la aguja es traspasada por la tela incontables veces, haciendo recorridos que dejan plasmadas imágenes y letras.

Una de sus obras es: *La filosofía como arma de la revolución*, 2016, en la cual expresa una posición frente a un acontecimiento político, ilustrando imágenes de hombres sobre caballos en pie de lucha y en la cual en su fondo se puede leer una frase del filósofo Louis Althusser.



Arias, C. (2016). *La filosofía como arma de la revolución*.

<https://artishockrevista.com/2019/09/27/carlos-arias-vicuna-mavi/>

Esta pieza final es considerada como una elegía a los pueblos originarios en la cual su técnica es una línea de fuego que surge con fuerza para lograr una verdadera razón del arte, en donde se es posible pensar genuinamente para crear.

#### 5. Ghada Amer

Ghada es un a artista de la ciudad de El Cairo, Egipto, que se desempeña en pinturas bordadas realizadas desde la perspectiva de un trabajo afincado por mujeres como es la costura y los tejidos en general. Su trabajo se basa en temas de género, la opresión hacia las mujeres, el sexo, el fundamentalismo religioso y la identidad cultural.

En su obra *Nudoso pero agradable*, 2000, la artista expone figuras de mujeres representando su posición feminista ante las diversas

prácticas y oficios realizados por mujeres. La obra está contenida de puntadas de hilo que enmarcan rostros y cuerpos con diferentes tonos y en la cual hay un juego de perspectivas.

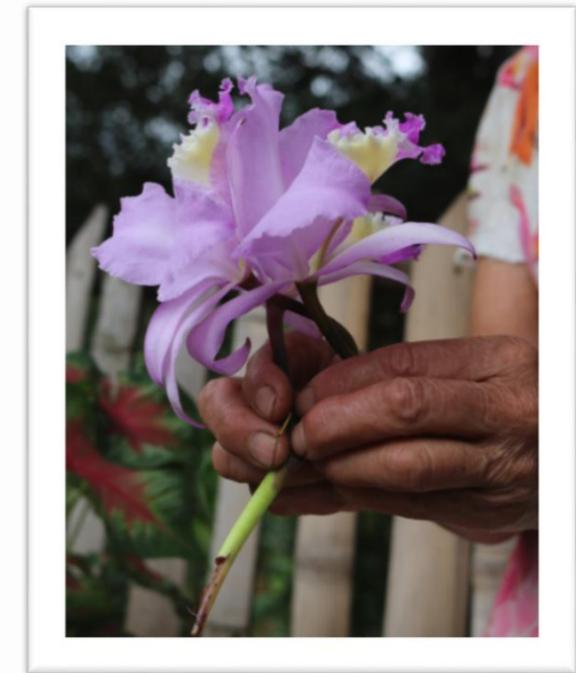


Amer, G. 2000. *Nudoso pero agradable*.  
<https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist-art-base/ghada-amer>

La artista frente a su técnica y enfoque expresa lo siguiente en una declaración para el Brooklyn Museum: “Para mí, la elección de ser principalmente pintora y utilizar los códigos de la pintura abstracta, como se han definido históricamente, no es solo un desafío artístico: su principal significado es ocupar un territorio que históricamente ha sido negado a las mujeres. Ocupo este territorio estética y políticamente porque creo pinturas materialmente abstractas, pero integro en ese campo masculino un universo femenino: el de la costura y el bordado” (Museum, s.f.)

Los artistas mencionados anteriormente hacen parte fundamental en el desarrollo de la obra “El rostro de la memoria”, las líneas conceptuales y artísticas que se analizaron permiten divagar en el amplio mundo de las artes, para así conocer las posibilidades a la hora de la creación de obra, tomando estos artistas como referencias la creación de obra se encaminó en una instalación que tuviera participación de materiales que de una u otra manera simbolizaran significativamente la relación que tuvieron mis abuelos, es por ello que los objetos a representar

serán elaborados con la técnica del bordado en un soporte de fique, otorgando al espectador un transitar por la obra donde reconocerá cada objeto como un símbolo portador de memoria.



EL  
ROSTRO  
DE LA  
MEMORIA

CAPÍTULO 2:  
VIVENCIAS  
DE LA  
MEMORIA

### **¿Cómo percibo el acto reestructivo de memoria que práctica mi abuela?**

La razón por la cual mis cuestionamientos empiezan a surgir frente a la pérdida que principalmente padeció mi abuela materna fue en su momento el mero hecho de no haber presenciado en ningún momento de mi vida una situación similar, mis abuelos fueron una pareja muy consolidada, lograron salir adelante con cinco hijos en el entorno del campo, de la siembra, de los animales, de las plantas y de todo lo que acarrea la vida del campesino.

En el momento en que mi abuelo un domingo 18 de Diciembre de 2005, pierde la vida en su motocicleta a causa de un lazo que cruzaba la carretera de lado a lado y el cual estaba siendo templado por un toro, hizo que mi abuelo quedara justamente con el lazo en el cuello haciéndolo caer y ocasionándole grandes traumas, su muerte ese día y a causa de la situación que fuera, desembargó grandes reacciones en toda mi familia, el llanto y la negación era lo primero que se podía observar en todos, mi madre por ejemplo estaba inconsolable y para ese entonces me sentía mal por ella sin poder siquiera ayudar con la

situación, era algo nuevo para mí, pero a ese momento ya entendía muy bien el concepto de la muerte. Individualmente cada quien hizo su duelo y dejó que el tiempo hiciera de las suyas, me di cuenta que cada ser humano encuentra la tranquilidad de una forma distinta y que se experimentan formas de recuerdo también de muchas otras, los años pasaron y aunque el sufrimiento cesó aún era existente en cada uno, para ese momento mi abuela permanecía demostrando su fortaleza pero empecé a notar que había adquirido unas costumbres a raíz de la muerte de mi abuelo que involucraban sus pertenencias,

y que en el caso de mi madre no las había, quizás, por el hecho de que no conservaba nada material de él y por el contrario mi abuela convivía con todo tal cual él lo había dejado.

Noté que mi abuela tenía una serie de costumbres para recordarlo, en algún momento expresó que no quería que su imagen se desvaneciera de su mente y que mucho menos dejará de sentir que él la acompañaba todos los días. Las pertenencias de mi abuelo siguen estando allí, pero sin duda hay unas que tienen más significado para ella, la más importante y de mayor valor sin

duda alguna es su motocicleta, ese sonido que no se borrará de su mente y que no dejará de evitar pensar que en cualquier momento regresará a casa, un objeto útil que pasó a ser una reliquia para mi abuela, costumbres como rezar con su camándula, rosear su perfume de vez en vez y cuidar flores de mayo que le evocan recuerdos de sus primeros momentos de relación son algunas de las costumbres que mi abuela nunca ha dejado, luego de 15 años de su fallecimiento ella aún mantiene vínculos y práctica el recuerdo para reconstruir su imagen y seguir con la promesa de no olvidarlo.

Aquellas costumbres me hicieron plantearme muchas preguntas frente a la reconstrucción de memoria que mantiene mi abuela y la forma en la que ella hace recuerdo, ¿Será posible recargarle tanto significado a un objeto material cotidiano? y ¿podrá éste evocar tantos recuerdos? Planteándome estas preguntas puedo darme cuenta de que sí se le otorga mucha carga simbólica a los objetos, de que realmente las practicas surgen de cada quien y es posible reconstruir una imagen a base de recuerdos que evocan objetos en específico.

Tratar de entender o siquiera pensar en lo que mi abuela puede sentir me será imposible, pero desde mi posición y siendo testigo de su proceso de reconstrucción de memoria puedo percibir ese acto como una práctica sensible, personal y de mucho significado, reconozco un amor puro y una valentía de enfrentamiento a la situación, veo una mujer fuerte sin dejar de ser frágil y soy consciente de que la muerte en las innumerables formas que se presente es capaz de dejar un sentimiento y una marca para la eternidad en aquellos que la presencian.

### **Los objetos y su imagen en el recuerdo de mi abuela**

Se ha normalizado que el retrato de una persona es una fotografía de su rostro, pero muchos elementos pueden sustituir aquella imagen, en las costumbres del hombre hay elementos que son más utilizados o que quizá pueden enmarcar una labor diaria que esta persona realiza con dicho elemento, en algún momento dichas acciones se convierten en una rutina y por tal motivo empiezan a tomar un valor diferente.

En el universo objetual en el que

se habita, el ser humano adquiere elementos para hacer su vida más práctica, más cómoda o simplemente sin tantas necesidades, el hombre crea una relación con los objetos y sin importar si estos son desechables o no, por el hecho de ser de la pertenencia de una persona empiezan a adquirir un valor diferente y dan sentido a un momento o actividad causando que estos elementos tengan la capacidad de representar recuerdos.

De esta manera los objetos personales pasan a ser un retrato de quien pertenecen, éstos son

fundamentales en la conservación de memoria, son portadores de mensaje y tienen el poder de activar un recuerdo, pueden incluso remitir a otros tiempos, otras épocas, llegando a un pasado por la capacidad de almacenar historias no solo individuales sino colectivas, donde otra persona puede ser parte de esos recuerdos identificándose y apropiándose de esas memorias.

Para mi abuela los objetos están relacionados con el acto de recordar esa presencia, durante su duelo los objetos dejaron de ser artefactos para convertirse en el puente que conecta ese presente

con el pasado y que logra estructurar imágenes sólidas en su mente.



Pertenencias de mi abuelo y objetos seleccionados para piezas finales.

Los objetos que mi abuela guarda tienen una sólida relación con ella, una relación que involucra afectividad y sentimientos que juegan un papel fundamental, pues es interactiva con ellos,

es justamente gracias a éstos que logra tener una lectura de sus memorias las cuales trascienden en el tiempo y en el espacio permitiendo recordar momentos personales y significativos.

Al momento de hoy esta relación sigue habitando en la vida de mi abuela, desde aquel episodio su vida cambió y su proceso de duelo conllevó grandes realidades, cosas que eran muy cotidianas empezaron a ser muy dolorosas, enfrentar una soledad y hacerse cargo de un hogar en el campo fueron solo algunas de las nuevas normalidades que estaba viviendo

mi abuela en ese entonces, el tiempo ha podido disminuir un dolor emocional, pero el recuerdo ha seguido habitando en ella, tener todas sus pertenencias ha sido la forma en que mi abuela ha enfrentado su pérdida y la manera en que se permite recordarlo, sin cambiar nada, ni alterar ninguno de ellos, muchos de los oficios que día con día realiza ya sean laborales o personales le evocan recuerdos y le muestran una realidad diferente luego de su partida.



# CAPÍTULO 3: CREACIÓN DE “EL ROSTRO DE LA MEMORIA”

## **Proceso de investigación y creación de la obra**

Este proyecto fue regido por unas estructuras teóricas y prácticas, en el cual se expone la memoria de los objetos como tema principal para la elaboración de una pieza artística en la cual se argumentan las diferentes rutas asumidas en este proceso como lo son la investigación, reflexión, participación y exploración de las diferentes metodologías de investigación-creación.

Lo siguiente fue plantear cuestionamientos y resolverlos bajo el parámetro de materializar

el proceso según las necesidades de la obra. Fue importante conocer la historia de mis abuelos y experimentar en las distintas posibilidades de creación, se hicieron encuentros con mi abuela para conocer a detalle cada momento de su proceso y poder involucrarlo a la pieza final.

Estos encuentros fueron fundamentales para recoger toda la información e ir la desarrollando, en el camino se fue evidenciando una metodología personal que fue surgiendo en concordancia con la investigación que se estaba llevando a cabo.

A partir de estos primeros conocimientos se empezó a seleccionar aquello que haría parte de la obra, los cuatro objetos escogidos por mi abuela y las frases frente a cada uno de ellos, son los protagonistas de la obra artística y el motivo por el cual se empezaría a experimentar. Otros elementos que se verán involucrados en la obra son los retratos de mis abuelos como el reflejo de esa presencia.

## **El tejido en las comunidades amerindias**

### **Los koguis:**

Los koguis son un grupo étnico indígena que vive en la Sierra Nevada de Santa Marta en Colombia. Son alrededor de diez mil personas que hablan su propia lengua y que han hecho del tejido su sistema de creencias, ya que para ellos el tejido es un factor consistente en sus mitos y un dinamizador de ellos.



Quevilly, T. (2019). *Comunidad kogui*. <https://tristan29photography.com/es/koguis-colombia/>

Gerardo Reichel-Dolmatoff, en su revista colombiana de antropología *Los Kogui, una tribu de la Sierra Nevada de Santa Marta* menciona lo siguiente:

En el comienzo de los tiempos la Madre era la única que poseía el conocimiento del arte textil. Comenzó a tejer telas, pero no permitía a nadie que mirara en el acto. Cuando los primeros hombres vieron estas telas y preguntaban cómo las había hecho, ella contestaba con palabras evasivas. Pero una noche su hijo Seinzankua fingió estar enfermo y dormido para observar a la madre a través de

una rendija. Vio entonces cómo ponía la urdimbre en el telar y cómo tejía. Seinzankua trató de imitar lo que había visto e hizo una tela. Cuando la madre la vio exclamó: ¿Quién ha estado observando? Pero entonces todos los hombres estaban aprendiendo a tejer. Al darse cuenta de que su secreto había sido divulgado regaló dos grandes pelotas de hilo a su hijo Seinzankua. Ahora él y su mujer se ponían a tejer, pero, a su vez, prohibían a su hijo observarlos. Pero este ya se había dado cuenta porque entonces en todas partes los hombres ya estaban tejiendo. (Reichel, G. 1985).

Los kogui también mencionan el sol como un gran tejedor, dicen que la tierra se considera como un enorme telar, en torno al cual se desplaza el sol como un movimiento en espiral, ese movimiento que realiza el sol en el firmamento es el acto de tejer.

Dentro de los mitos del tejido en los kogui se menciona la importancia del tejido en sus vidas y sus representaciones en la comunidad, uno de ellos es un rito mortuorio sobre la muerte, donde el difunto es envuelto en una manta de algodón que es cocida con fibras de fique. Una vez envuelto el cuerpo es introducido

en un mochilón de fique, en el que es enterrado, este mochilón tiene una cuerda la cual es dejada afuera del entierro, simbolizando el útero y la conexión con el mundo por medio del cordón umbilical. Una vez pasan nueve días del entierro la cuerda es cortada para que el difunto pueda renacer.

Por otra parte la mochila en general tiene un alto valor simbólico y espiritual para las comunidades kogui, puesto que representa la fertilidad, la placenta y el útero, tanto de cada mujer como de la Madre creadora del universo, por eso la mochila se

envuelve en espiral como la forma de un caracol, representando como el universo se fue desarrollando del huso de la Madre creadora.

La mochila de los kogui generalmente es de fibra de fique, aunque también poseen una variedad de mochilas en algodón. En el caso de las mochilas de fique suelen tener líneas horizontales tinturadas que reflejan el linaje o la casta de su portador o portadora.

Mochila Kogui, fibra de fique.  
<https://www.lajorara.com/viajes-uniquecolombia/Mochila-Kogi-p219332960>



En la comunidad kogui el tejido tiene muchas connotaciones mitológicas las cuales van en concordancia con sus creencias y su cultura. Se han regido del tejido para construir su historia y sus creencias y regir de este modo a toda su comunidad.

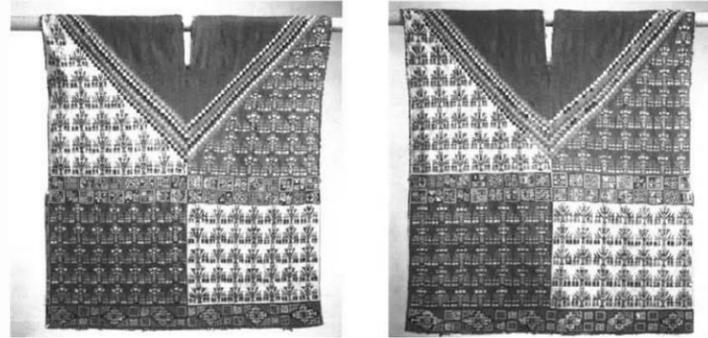
### **Los Incas:**

Los incas fueron la civilización más compleja que se desarrolló en la América del Sur, que se ubicaban en lo que ahora es Perú, Bolivia, gran parte de Ecuador, el noroeste de Argentina y el norte de Chile.

El rol textil de los incas tomó parte fundamental en el campo simbólico de su cultura, los tejidos incas fueron una pieza clave en el principio de reciprocidad que vertebra la cultura andina y que los incas llevaron a su máxima expresión durante este periodo.

El textil formaba parte así mismo de los diferentes ritos de paso desde el nacimiento a la muerte, en las comunidades andinas y como se mencionó anteriormente, formó parte de los sistemas de redistribución y reciprocidad de estas comunidades.

Las prendas textiles que elaboraban pertenecieron a los miembros más destacados de la élite inca, sus prendas eran importantes símbolos de poder y de estatus social.



*Pieza El Ajedrezado, Vista delantera y vista trasera.*

<file:///UnaReliquiaIncaDeLosIniciosDeLaColoniaElUncuDelMus-1432910.pdf>

Numerosos autores modernos se han referido a los múltiples contextos de los que el textil formó parte. El que mejor expresó esta idea fue John Murra, quien lo resumió en un párrafo no por muy repetido, menos importante; “Ningún acontecimiento político

o militar social o religioso estaba completo sin textiles, siendo donados u ofrendados, quemados, intercambiados o sacrificados.” (Murra, J. 1962)

El tejido como bien se ha visto en esta comunidad amerindia ha consolidado un campo simbólico que representa a través del acto de tejer las acciones culturales que están presentes en sus costumbres e historia.

### **Los wayuu:**

Los wayuu son un pueblo indígena que habita en la península de la Guajira, la parte

más nororiental de Colombia. Esta cultura a lo largo de siglos de existencia ha logrado mantener sus tradiciones, mitos y leyendas.

El tejido desde tiempos ancestrales se ha distinguido por ser elaborado por mujeres, quienes son expertas tejedoras de diseños coloridos y diversos en los cuales aplican las diferentes técnicas que se pueden elaborar con las fibras naturales. Los hombres sin mucho protagonismo aun así también tienen su historia en el tejido y preservan la tradición que ha regido su cultura.



*Mujeres Wayuu se preparan para tejer.*  
<https://repository.uamerica.edu.co/bitstream/20.500.11839/7089/1/Wayuu-FUA.pdf>

Según el mito Wale´keru, la araña les enseñó el arte de tejer a los wayuu. De acuerdo con la leyenda narrada en wayunaiki por Úrsula Aguilar Ipuana y traducida por su hija Iris Aguilar Ipuana: Wale´keru, es la araña, enseña a tejer a los wayuu, era la tejedora

por excelencia: siempre que amanecía ya tenía muchos objetos elaborados, entre ellos fajas y chinchorros. Los wayuu intrigados, preguntaban cómo los hacía y ella les contó que al principio solo le había enseñado a una mujer siempre y cuando le dieran un burro y una chiva, dice la mujer que primero aprendió. Con el transcurrir del tiempo Wale´keru, se enamoró de un hombre de su misma etnia, él la llevo donde su familia y la madre del hombre le dijo: aquí está el material para que hagas fajas, Wale´keru como buena arañita se comió todo el algodón y cuando lo devolvía el hilo salía ya torcido

y preparado. Ella tejía siempre de noche y en las horas de la madrugada la faja ya estaba hecha. Wale´keru hacía caminitos en cada dibujo o sea los kannas y así las wayuu aprendieron. Cuando las muchachas estaban en el encierro ella les enseñaba y les decía que tuvieran buena conducta, nada de distraerse y mucha atención a la enseñanza porque ella no iba a estar para siempre con ellas y de allí que las wayuu aprendieron con Wale´keru su arte. (Aguilar, I. y Márquez, E. 2006)

Los wayuu relacionan el tejido como un concepto muy amplio.

En el universo simbólico tradicional de la cultura wayuu, el individuo gracias a la naturaleza va construyendo un universo imaginario que le ayuda a elegir su historia a través de relatos que se transmiten de generación en generación y que gracias a la cultura que han adoptado pueden seguir con sus tradiciones y creencias forjando la comunidad que son hoy en día.

### **Los Misak**

Los misak son un pueblo Gambiano, conservan su lengua materna denominada

Luampi-misamerawam y la consideran un factor fundamental de su identidad étnica y cultural. Este pueblo se localiza al noroeste del departamento del Cauca en donde se concentran sus territorios ancestrales.

Los misak poseen técnicas de tejidos heredadas por sus antepasados como tradición por siglos, estos tejidos hacen parte de su vida cotidiana, “Pasrik Piship, telar y piship, teñir, lenguaje heredado de las Shuramera, abuelas; los telares son de cuatro palos donde se arman los tejidos como el anaco y el chumbe prendas para el uso de las

mujeres, la ruana para el hombre y la cincha para las jigras o mochilas, utilizan el tatak como instrumento para tejer y el tampalkuari que es un tejido manual, elaborado por los hombres y usados por los hombres y mujeres de la comunidad” (Tunubalá, F. y Muelas, E. 2008)

El tejido misak, es una manifestación cultural, que tiene como fin mostrar esta expresión artística como un instrumento histórico legado de sus ancestros.



Colección educativa Piurek. *Las voces de nuestros mayores.*

[https://siic.mininterior.gov.co/sites/default/files/plan\\_de\\_vida\\_y\\_pervivencia\\_misak.pdf](https://siic.mininterior.gov.co/sites/default/files/plan_de_vida_y_pervivencia_misak.pdf)

Los atuendos originarios de sus tejidos son específicos para cada género, es elaborado en forma compartida, la mujer viste parcialmente al hombre y el hombre viste parcialmente a la mujer, los diseños están inspirados en los astros, los insectos, el arcoíris, la naturaleza

en general y todo aquello que se articula con el pensamiento.

### **Los Nasa:**

Los Nasa son un pueblo que se concentra en el departamento del Cauca, en donde habita el 88,6 % de la población indígena. Una comunidad que se ha distinguido por el tejido, el cual es su sustento y su pensamiento para organizar la vida a través del acto de tejer.

Entre los mitos Nasa está el de Cxapik, donde se encuentra que fue una niña muy hábil para tejer, tejía con las raíces de plantas hojas, bejucos, etc. Les enseñaba

a los demás a tejer; esta joven viajaba mucho y traía otros tejidos diferentes como la muleras, sombreros y diferentes clases de jigras, figuras y comenzó a explicar los significados de estas figuras y como se debía tejer. (Yule, M. y Vitonás, C. 2004)

Para los Nasa tejer no es solo elaborar una prenda, para ellos el acto de tejer tiene mucho que ver con el significado cultural, el realizar esta práctica debe estar bajo las premisas del respeto por los espíritus de la naturaleza, el consejo de los mayores y The Wala, quienes poseen la facultad de interpretar las señas de la

naturaleza, además se debe estimar los tiempos, espacios y el modo de hacerlo apropiado.

Unos de los elementos más simbólicos del tejido Nasa es el chumbe, una faja con símbolos de colores que simbolizan el arcoíris y la forma en que los Nasa interpretan el origen del mundo, en él se plasman historias, ritos, animales, la base de la alimentación y costumbres, razón por la cual se considera que quien lo usa es un verdadero Nasa al igual que conserva la lengua, por lo tanto se puede decir que el chumbe es un símbolo de identidad.



Chumbe Nasa

<http://repositorio.unicauca.edu.co:8080/bitstream/handle/123456789/1191/EL%20SENTIDO%20Y%20SIMBOLOG%C3%8DA%20DE%20LOS%20TEJIDOS%20NASA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Para el Nasa, tejer es impregnar, grabar una idea, un pensamiento sobre algo, se teje la memoria, el recuerdo, las costumbres. Se desarrolla un pensamiento del que finalmente resulta un atuendo o elemento.

## Los Muiscas

Los Muiscas o chibchas son un pueblo indígena que habitó el altiplano cundí boyacense y el sur del departamento de Santander de Colombia, sus descendientes directos actualmente viven en localidades del distrito de Bogotá como suba y bosa.

El tejido de la comunidad Muisca es de rescatar ya que es un trabajo ancestral que se realiza a través de distintas prácticas, este permite mantener la expresión cultural y las memorias originarias del pueblo Muisca.

Para ahondar en el tejido Muisca es necesario partir de la idea del tejido como arte, más allá de pensar en el lucro económico que puede generar. La noción artística del tejido se configura a raíz de los mitos e historias que han influido en la cosmovisión muisca, dando de esta forma parámetros que distinguen este quehacer de otros, a partir de los colores, materiales, formas y diseños.

Las plantas han sido aprovechadas en la totalidad de sus partes; semillas, flores, frutos, cortezas, raíces. (...) El arte de teñir en América se dio a la par con el

tejido y fue quizá, uno de los aspectos en que la cultura española hizo pocas contribuciones. (Tavera, G. y Urbina, C. 1994)

Los Muisca han utilizado a lo largo de su vida los elementos que les ofrece la naturaleza para crear sus tejidos, un significado que dentro de su comunidad vale mucho, la práctica de tejer toma un simbolismo de generación en generación que ha sido admirada dentro de los diferentes grupos étnicos.



Tejedoras tradicionales Muisca.

<https://alastensas.com/mundo/%E2%80%8Btejedoras-muisca-hechizo-y-memoria-de-un-pueblo-perdido/>

El tejido Muisca es un lenguaje complejo que está relacionado con aspectos socio-económicos, culturales y territoriales. Es común observar desde los diseños, formas y figuras, las manifestaciones en las que la

comunidad reinventa estos procesos. Las simbologías han ido cambiando y actualmente se encuentran representaciones del pasado, que son traídas al presente desde procesos investigativos propios.

Como se observa, el tejido es una expresión simbólica que representa la comunicación, es visto como un concepto que enmarca las relaciones entre las personas. En las comunidades amerindias hay representaciones de formas culturales que establecen esa conexión con lo ancestral, no es simplemente un hábito de crear prendas de vestir

para lucir, sino por el contrario realizan tejidos los cuales contienen un significado implícito de saberes culturales y específicos de cada cultura que expresan su sentir y su simbolismo.

### **El fique como material artístico**

### **El fique como soporte de la obra**

Ahondando en la historia de mis abuelos pude conocer los trabajos que realizaban en la finca y a pesar de los múltiples que se ejercían allí, la elaboración de fique fue el trabajo con el cual salieron adelante como familia,

era un trabajo manual que sometía horarios extensos por la demanda que tenía este producto ya que en su momento era el pionero en la zona sur oriental del departamento, en donde habitaban mis abuelos y en donde se cultivaba la mayor producción de fique.

Hay muchos recuerdos en la memoria de mi abuela que están ligados a esta labor, momentos que permanecerán en su mente y que regresarán en forma de sonrisas al recordar este trabajo como una época en la cual con tanto amor y sacrificio lograron construir una historia, una familia

y un hogar.

Por tal razón el fique fue el material escogido para ser el soporte de la obra, una representación del sustento de mi familia por muchos años y la mejor forma de representar y simbolizar a mi abuelo en la pieza final. El fique se usará para elaborar 6 piezas que involucrarán los elementos simbólicos pertinentes para crear una narración en la obra.

## ¿De dónde se obtiene el fique?

**Nombre común: Agave, pita, maguey, cabuya, fique, penca.**

El fique es una planta de la familia Agavaceae y del género *Frucraea*, se cultiva en la zona andina de Colombia, el fique se considera la segunda fibra más importante después del algodón. Si bien los mayores productores de fique en el departamento de Santander se encuentran en varios municipios como San Joaquín, Mogotes, Aratoca, Cepita, Curití y Onzaga, en todo el departamento se da esta planta y se trabaja como medio artístico.



Planta de fique, fotografía de archivo.

Estas plantas forman una gran roseta de hojas gruesas y carnosas, generalmente terminadas en una afilada aguja en el ápice y, a menudo, también con márgenes espinosos. El robusto tallo leñoso suele ser muy corto, por lo que las hojas aparentan surgir de la raíz, pues tienen un tallo sin ramificación de hasta 1.5 m de alto. Hojas

numerosas, más de 100, dispuestas en una roseta hacia la base de la planta, largas y angostas, de hasta 2 m de largo y 20 cm de ancho, carnosas, erguidas, acanaladas, verdes o verde azules, con o sin agujones en las márgenes y en las puntas. (Boreal, 2018)

Las plantas en el cultivo de fique son cortadas cuando las pencas ya han alcanzado un tamaño adecuado, allí comienza todo un procedimiento para que esta fibra sea utilizada en las diferentes disciplinas artesanales.

## **Proceso del fique a fibra**

**Desfibrado:** Las pencas del cultivo de fique son desfibradas con la ayuda de una máquina, cada penca es pasada manualmente por unas cuchillas de gran tamaño hasta obtener fibra libre de la mayor cantidad de savia.

**Lavado y secado:** El fique es llevado a posos con agua en el que se deja la fibra alrededor de 15 horas para retirar los remanentes de savia, luego de ello se retiran de allí para ser apiladas y continuar el proceso de secado, el cual consiste en dejar las fibras

colgadas en cuerdas al sol. Para obtener una fibra de color más blanco se expone al sereno de la noche, pues se considera que favorece el blanqueado.

## **Preparación de la fibra para el trabajo artesanal**

**Escarmenado:** Este proceso consiste en pasar la fibra por una superficie con puntas largas y filudas haciendo las veces de un peine, con el objetivo de desenredar la fibra y darle suavidad con la aplicación de grasas vegetales.

**Tinturado:** El proceso de tinturado

se realiza en ollas. Se hace una mezcla de tintes no contaminantes, agua, sal y fijadores, los cuales se ponen a hervir con la ayuda de estufas. Luego se deposita la fibra y se deja hervir durante 5 horas esperando que la tinta se adhiera bien. Finalizado este proceso se realiza un nuevo lavado. La fibra se seca nuevamente al sol.

**Hilado:** Consiste en unir las fibras con la ayuda de una máquina y las temas de los dedos de tal forma que se forme el hilo. El hilo es enconado para formar conos con diferentes tamaños quedando listo para ser trabajado.

Tejedura: Finalmente el hilo de fique es utilizado en diferentes técnicas artesanales como el trenzado, el crochet, las dos agujas y el telar de pedal para hacer tapetes, alpargatas, costales, canastos, bolsos, etc.

### **El bordado como expresión artística**

### **El bordado en la vida de mi abuela**

Mi abuela ha podido invertir mucho de su tiempo en el bordado, una técnica que se ha catalogado como un oficio femenino y que ha utilizado para

poder mantener su mente en otros pensamientos, un oficio que regido por hebras de muchos colores tiene la capacidad de crear simbologías propias y enmarcar diferentes situaciones.

El bordado que realiza mi abuela va más allá de realizar piezas textiles, es la forma de creación sin límites que utiliza para expresarse y también la razón para conservar ese oficio que por muchas generaciones ha heredado, una disciplina de la que todos somos testigos y en la que en algún momento a cada uno nos ha compartido.

Esta idea de incorporar el bordado se toma en la propuesta como forma de expresión y de ilustración en la que se pueden reproducir los objetos con la continuidad de las puntadas y el cambio de colores, dibujando con las hebras tanto como se desee

Las piezas mostradas a continuación hacen parte de las creaciones que realiza mi abuela, una práctica que se rige por herramientas como el hilo y la aguja capaces de crear narrativas.



Carpeta en choquet realizada por mi abuela.



Almohada bordada realizada por mi abuela.

## **La instalación como creación en el espacio**

La instalación se presenta como una manifestación artística que involucra al espectador en la obra. Muchas de las obras creadas regidas por esta condición han plasmado historias, vivencias, objetos, y han sido influenciadas y elaboradas en un espacio que se activa, se construye y se relaciona, buscando la interacción con el espectador.

El arte subraya una importante reflexión acerca del espacio, es este el elemento primordial en la constitución de la obra la cual

puede ser realizada con los más variados materiales, medios físicos, visuales o sonoros, en muchas ocasiones intervenidas por artistas de la fotografía, el video arte o el performance, se utiliza cualquier medio para crear una experiencia de interacción con el espectador y despertar sentimientos o reflexiones que motivan la percepción sensorial en cualquiera de los sentidos de aquellos que hacen parte de ella.

La instalación artística no solo es el montaje y el ordenamiento de objetos producidos o intervenidos en un espacio o ambiente, además de eso tiene sentido en las ideas

fundamentadas que se concibe y se presenta, en consecuencia de las opciones que da la instalación y principalmente lo que provocan con el espectador son las razones por las cuales se incorpora esta forma de manifestación artística en la cual se busca que la obra final pueda ser una experiencia visual en un espacio determinado.

## **Registro del proceso de creación de obra**

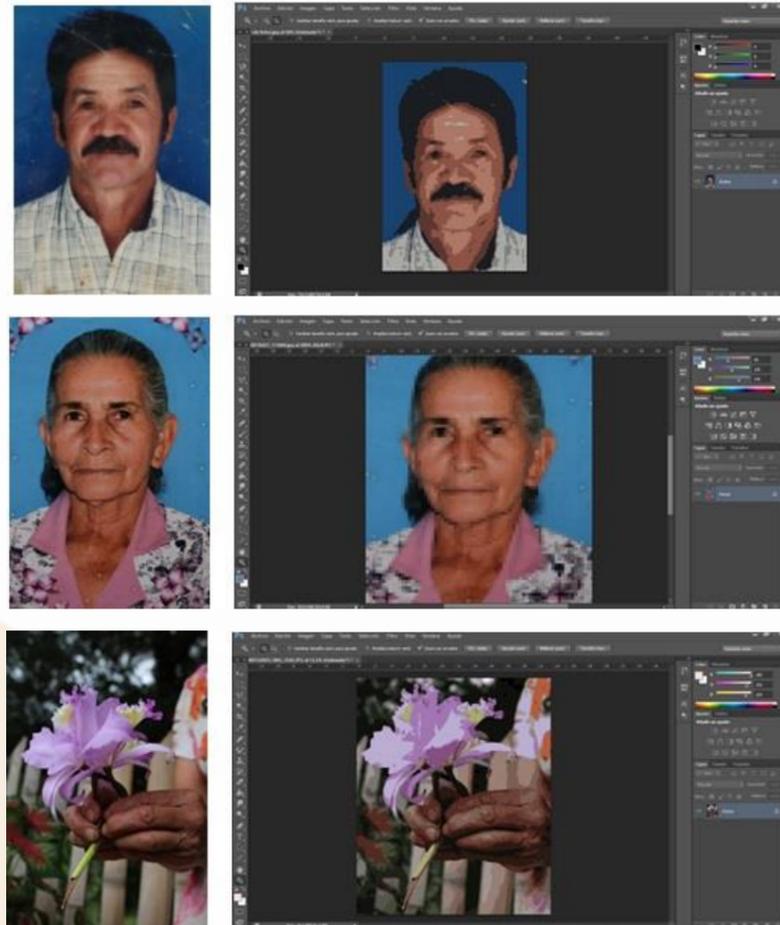
### **Propuesta y diseños**

En este proceso de creación se tomaron fotografías que fueron fundamentales para la elaboración de la obra, éstas están

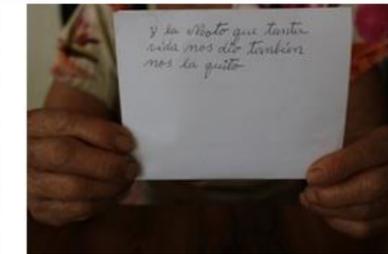
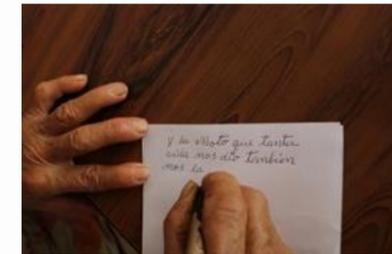
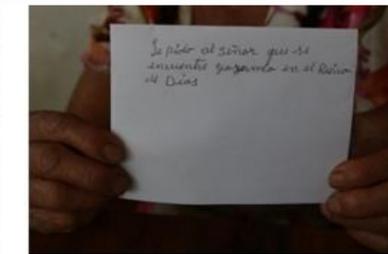
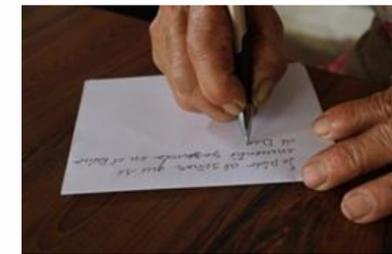
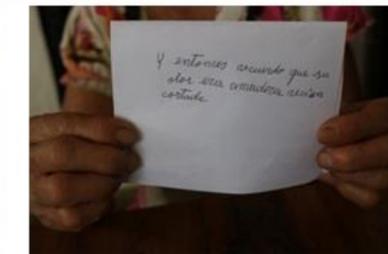
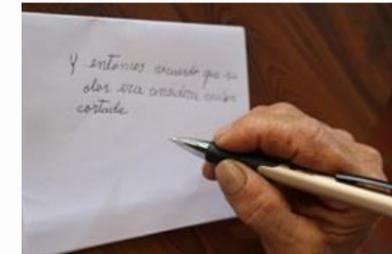
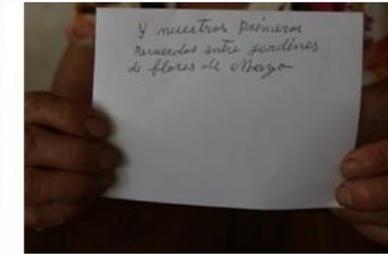
conformadas por los objetos depositarios de memoria que conserva mi abuela en las cuales se observan sus manos sosteniendo dichos objetos haciendo representación de la forma en que ella mantiene esos recuerdos.

Aquí se utilizaron las herramientas digitales del diseño para alterar las fotografías y pasarlas a la técnica del pixel para tener como resultado una plantilla que se pudiera plasmar con mayor facilidad al fique, las fotografías fueron intervenidas con el programa Photoshop. Del mismo modo las frases que mi abuela

expresó de cada objeto fueron elaboradas en una plantilla del mismo programa para tener total dominio del espacio en el que había que trabajar.



Fotografías originales y proceso de edición para pixel.



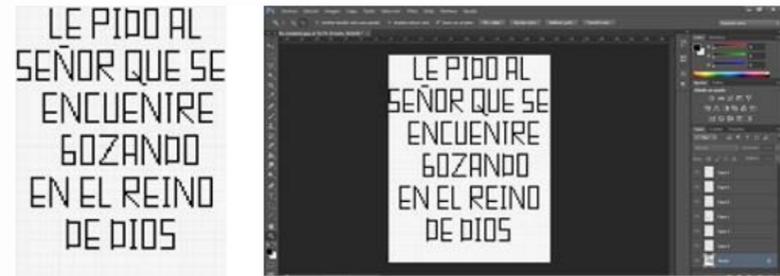
Cartas escritas por mi abuela, expresándose frente a cada objeto.

NUESTROS  
PRIMEROS  
RECUERDOS  
ENTRE  
JARDINES  
DE FLORES  
DE MAYO



Y ENTONCES  
RECUERDO  
QUE SU OLOR  
ERA A  
MADERA  
RECIÉN  
CORTADA





Propuesta de los textos de mi abuela y proceso de elaboración.

## Materiales

Los materiales a utilizar serían hilazas e hilos en los colores que las fotografías mostraran, elementos como agujas de cabeza redonda, tijeras, las imágenes de

referencia, el fique que será el soporte donde se bordaran las imágenes y los marcos que serán montados finalmente.

Estos materiales y la técnica a implementar son pensados para crear unos simbolismos y una narrativa que están siendo interpretados en un lenguaje material significativo.



Hilos, hilazas, fique y herramientas utilizadas para construcción de obra.

## Evidencias del proceso de creación

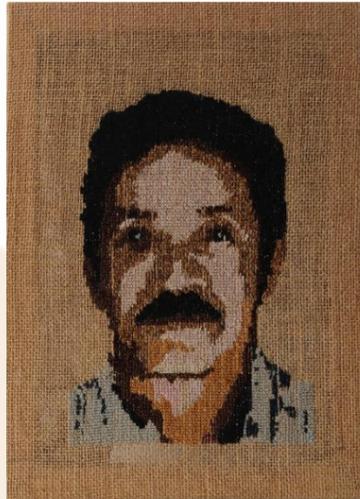
En este espacio se puede apreciar cada momento de la obra y las diferentes etapas de la construcción de las imágenes con la técnica del bordado, se manejan diferentes tonos de hilaza e hilos en la cual se aproxima a los tonos originales que ofrecen las fotografías.



Registro y proceso de creación de obra.

## Productos finales y montaje final

Las piezas mostradas a continuación tienen medidas de 43 x 30 cm y 25 x 35 cm las cuales están sujetas a un bastidor, realizadas en su totalidad con la técnica de bordado sobre fique.



Pieza N° 1:  
Nombre: Abuelo  
Técnica: Bordado sobre fique  
Dimensiones: 25 x 35 cm



Pieza N° 3  
Nombre: Perfume  
Técnica: Bordado sobre fique  
Dimensiones: 45 x 30 cm



Pieza N° 5  
Nombre: Camándula  
Técnica: Bordado sobre fique  
Dimensiones: 45 x 30 cm



Pieza N° 2:  
Nombre: Flor de mayo  
Técnica: Bordado sobre fique  
Dimensiones: 45 x 30 cm



Pieza N° 4  
Nombre: Motocicleta  
Técnica: Bordado sobre fique  
Dimensiones: 45 x 30 cm



Pieza N° 6  
Nombre: Abuela  
Técnica: Bordado sobre fique  
Dimensiones: 25 x 35 cm

## Montaje final



## CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación se realizó un estudio teórico, conceptual y artístico para permitir ubicar y comprender las generalidades del objeto de estudio, en el cual se materializaría la obra que aquí se presenta, movida por mi interés en virtud de la memoria de los objetos y a su vez por aquellos cuestionamientos que fueron parte fundamental en la realización de la obra.

En el transcurso del trabajo se identifica la memoria residual del objeto como un concepto

autorreferencial en el cual las memorias se transforman en un espacio mental e imaginario que traslada los momentos a un tiempo real a través de diferentes prácticas, convirtiendo éstas en una reflexión sobre la vida, el recuerdo, la ausencia y la muerte.

En consecuencia de la investigación que se llevó a cabo y que seguirá cuestionando mi pensar, he podido reiterar que la memoria y los procesos de reconstrucción de la misma son temas sobre los que se ha trabajado a lo largo de la historia en distintas disciplinas y que inquieta y cuestiona los

comportamientos de cada uno de ellos que lo presencian de manera personal o colectiva y en los cuales se pueden encontrar gran variedad de rituales que son realizados por las personas para reconstruir sus memorias, del mismo modo he podido certificar que cada persona lleva sus procesos de distintas maneras pero que finalmente buscan obtener tranquilidad y bienestar. Del mismo modo reiteraré que el arte es una forma de expresión potencial que puede compartir las experiencias más sensibles del ser humano.

Por otra parte y dando

cumplimiento al objetivo general, en donde se establece crear una instalación que albergue las memorias de mi abuela a través del bordado, se puede evidenciar todo un proceso de creación en tributo a mis abuelos, en los que se piensa en el retrato como aquello que se recuerda y no se quiere olvidar de una persona, haciendo referencia en los artistas trabajados a lo largo del documento con el concepto de memoria y llevando un paralelo con el enfoque que se estableció se pudo cumplir a cabalidad con lo propuesto desde un inicio.

La realización de la obra fue un

proceso de total enriquecimiento y autoconocimiento en el que a través de una técnica que a pesar de que está en mi entorno familiar es totalmente nueva para mí, me permití aprender y conocer el bordado como una expresión artística muy poderosa en la que se puede dibujar con un hilo tanto como uno desea, una técnica sin limitantes que fue protagonista en la narración de las memorias de mi abuela y de la cual sin duda seguiré experimentando.

Finalmente en todo este proceso de investigación creación en el que he abordado conceptos y técnicas que me han sido

brindados por las artes visuales, me he permitido crear basada en conceptos formales y teóricos mi propia metodología en la que he experimentado nuevas formas de expresión sin limitaciones ahondando siempre en adquirir nuevas prácticas que me permitan crecer como artista.

## REFERENCIAS

Aguilar, I. y Márquez, E. (2006). *Colección Hilando Memoria Indígena*. Fundación Universidad de América , 9.

Alvar, C. (11 de Enero de 2016). Christian Boltanski y la memoria de los objetos.  
[https://www.academia.edu/34455458/Christian\\_Boltanski\\_y\\_la\\_memoria\\_de\\_los\\_objetos](https://www.academia.edu/34455458/Christian_Boltanski_y_la_memoria_de_los_objetos)

Aries, P. (2000). *Historia de la muerte en Occidente*. Barcelona: El Acantilado.

Bahntje, M., Biadiu, L., & Lischinsky, S. (4 de 10 de 2007). *Despertadores de la memoria*:  
<http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/3516/1/Bahntje%20y%20otros.%20Despertadores....pdf>

Baudrillard, J. (1980). *El intercambio simbólico con la muerte*. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores.

Baudrillard, J. (2010). *El sistema de los objetos*. D.F Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

Bergson, H. (2004). *Memoria y vida*. Madrid: Alianza Editorial.

Boltanski, C. (21 de Marzo de 2016). La memoria de los objetos. [https://www.academia.edu/34455458/Christian Boltanski y la memoria de los objetos](https://www.academia.edu/34455458/Christian_Boltanski_y_la_memoria_de_los_objetos)

Boreal, V. (6 de Diciembre de 2018). *Vivo Boreal*. <https://vivoboreal.com/el-fique-conoce-esta-fibra-natural-y-su-trabajo-artesanal/#:~:text=El%20Fique%20se%20cultiva%20en,en%20importancia%20despu%C3%A9s%20del%20algod%C3%B3n>

Bourruaud, N. (2006). *Estética relacional*. [http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb\\_dl=57](http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=57)

De Gaulejac, V., & Silva Ochoa, H. (Junio de 2002). *Memoria e historicidad*. <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2017/02/Gaulejac-Vincent-de-Memoria-e-historicidad.pdf>

Dubar, C. (2009). *La crisis de las memorias*, la interpretación de una mutación. Barcelona: Barcelona: Bellaterra.

Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.

Hernandez, C. (1996). *El significado de la ausencia*. Las palmas de gran Canarias.

Hunerman, D. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*.  
<https://sites.google.com/site/lessbutmopiga8/9789875000094-17lustcomGEdesi26>

Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid : Siglo veintiuno de Argentina editores, s,a.

Marchán Fiz, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto*.  
<https://galleton.net/index.php/es/libros-pdf/libros-varios/item/19863-del-arte-objetual-al-arte-de-concepto-pdf-simon-marchan-fiz>

Mendoza García , J. (26 de Agosto de 2013). *La configuración de la memoria colectiva: Los artefactos*.  
<https://www.redalyc.org/pdf/4576/457645125009.pdf>

Morris, F. (s.f.). *Tate, Arte ahora*. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/art-now-sophie-calle>

Murra, J. (1962). *Cloth and its function in the inca state*. *American anthropologist*, 722.

Museum, B. (s.f.). *Brooklyn Museum*.  
[https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist\\_art\\_base/ghada-amer](https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/ghada-amer)

Olalquiaga, C. (2007). *El reino artificial. Sobre la experiencia Kitsch*. Barcelona: GG.

Reichel-Dolmatoff, G. (1985). *Los Kogui, una tribu de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Procultura, 12.

Ricoeur, P. (1995). *La identidad narrativa*.  
<https://textosontologia.files.wordpress.com/2012/09/identidad-narrativa-paul-ricoeur.pdf>

Semana. (29 de Abril de 2012). Semana. Orhan Pamuk abre 'El museo de la inocencia' en Estambul: <https://www.semana.com/libros/articulo/orhan-pamuk-abre-el-museo-inocencia-estambul/28361/>

Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. España: Debolsillo.  
Tavera de Tellez , G., & Urbina Caicedo , C. (1994). Textiles de las culturas Muisca y Guane. Quito: IADAP.

Tunubalá, F., & Muelas, J. (2008). *Segundo plan de vida de pervivencia y crecimiento Misak*. Bogotá: Digitos y Diseños.

Vasquéz, A. (16 de 2 de 2009). *Arte Conceptual y Post-Conceptual*.  
<https://repository.unad.edu.co/bitstream/handle/10596/5178/Arte-Conceptual-Arte-Objetual.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*.  
<https://www.amorrotueditores.com/Papel/9789505187126/El+objeto+del+siglo>

Yule, M. y Vitonás, C. (2004). *La metamorfosis de la vida*. Toribio, Cauca: Grafitextos.

# EL ROSTRO DE LA MEMORIA

**¿Qué tanto se permite rastrear la memoria  
en objetos cotidianos que  
adquieren un valor emocional a raíz  
de un evento personal significativo?**



**Diagramacion y diseño por: Hasbeidy Meléndez  
Material entregado para repositorio de la UNAD  
Mayo de 2021**