

LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS TEXTILES CONTEMPORÁNEAS ABORDADAS A TRAVÉS DE LALENTE DEL AFECTO¹

MG. KARINA MADDONNI

Universidad Nacional de las Artes UNA | kmaddonni@hotmail.com

Resumen

Recibido: 07-07-20 | Aceptado: 29-09-20

El arte textil contemporáneo nos presenta, a partir de su vínculo directo con el cuerpo- o mejor, con los cuerpos-, con la memoria y con las afecciones; la posibilidad de ser abordados mediante “la lente del afecto”. Es esa naturaleza afectiva de la memoria, muchas veces traumática y adherida al dolor, la que encuentra en el textil una posibilidad efectiva de hacerse visible y palpable para el espectador. Para lograr una profundización en esta línea de análisis y desplegar algunas consideraciones en torno de este tema, este escrito se apoyará en la presentación de algunos casos de obras textiles de artistas contemporáneos. En este escrito, además de revisar la teoría de los afectos,- desde B. Spinoza hasta los trabajos de gran circulación en los debates actuales en las ciencias sociales, los estudios de género y la literatura que de él derivan-, propondrá una analítica para algunas producciones textiles artísticas contemporáneas a partir de la lente del afecto.

Palabras clave

Arte textil contemporáneo | psicología del arte | prácticas textiles.

Abstract

Contemporary Textile Art, in its direct relationship with the body- or better said, the bodies-, introduces us into memories and affections, and presents the possibility of being considered through the “lens of the affect”. The affective nature of memory, mostly traumatic and frequently attached to pain, finds in the textile universe an effective possibility of becoming visible and palpable for the spectator. To accomplish the goal of deepening this analysis and in order to display some further considerations regarding this subject, this document is supported and enhanced by some carefully selected cases of contemporary textile art works. In addition to reviewing the theory of the affect, the present writing, -from B. Spinoza to current works and debates coming from Social Sciences, Gender Studies and Literature- proposes an analytic model as an approach to some contemporary textile artistic productions through the affect lens.

Keywords

Contemporary textile art | psychology of art | textile practices.

1. Algunos de los conceptos y artistas que en este escrito se desarrollan, han sido trabajados en una ponencia homónima de mi autoría presentada y seleccionada para la 1ra Jornada “Espacios, Afectos y nuevas formas de lo cotidiano. Debates teóricos y representaciones literarias”, en el Eje 3 denominado “Memoria, hábitos, experiencia: los usos del pasado, el olvido y el recuerdo”, organizada por la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, marzo 2020.

LAS PRÁCTICAS TEXTILES DESDE LOS AFECTOS

El presente trabajo es fruto de una serie de investigaciones personales, de seminarios dictados, ponencias y conferencias², cuyo propósito es sumarse al debate derivado de la Teoría del Afecto a partir de un objeto de análisis específico: las prácticas artísticas textiles contemporáneas. Es a través de la *lente de los afectos* que propongo volver a mirar y a reflexionar en torno de esta práctica en general, y algunas obras contemporáneas –que involucran lo textil en distintas maneras y medidas–, en particular. El acotado corpus de obras que aquí se presenta, habilita la posibilidad de reflexionar de manera singular y diferencial en torno del problema del afecto de la memoria –y algunas de las formas de manifestarse a través de lo textil–, por un lado; y, por el otro, de los *modos*³ de percepción que se ponen en juego durante la experiencia artística de lo textil.

Es así que para este abordaje se situará al cuerpo –o los cuerpos– y lo sensible activados por la propia experiencia artística –que se construye a partir de la percepción, las afecciones y el propio acontecimiento–, y se dejará la actividad hermenéutica en un lugar un tanto más secundario de lo habitual para el desarrollo de la analítica.

Para el primer caso que corresponde al afecto de la memoria vertebrando la mirada, se trabajará a partir de la obra *Sudarios* de la artista Érica Diettes (Colombia). En tanto que la *Naves* de Ernesto Neto (Brasil) y el proyecto *Frazadas* de las artistas Myriam Jawerbaum y Valeria Budasoff (Argentina) conformarán el segundo grupo más direccionado a nuestra relación presencial directa con ese otro cuerpo-obra y las

2. Seminario “El arte textil a través de la lente de los afectos”, Cromos Centro de Arte, CABA, 2019, luego en versión on line, abril 2020. Seminario “De lo doméstico a lo público. Avatares del arte textil en la modernidad”, CAAT (Centro Argentino de Arte Textil), mayo 2020 (on line). Conferencia en el marco de “Lecturas en tres actos a partir de Soplo” de Programas Públicos, Museo Malba en la muestra Soplo de Ernesto Neto, febrero 2020. Ponencia seleccionada Las prácticas artísticas textiles contemporáneas abordadas a través de la lente del afecto para la 1ra Jornada Nacional “Espacios, Afectos y nuevas formas de lo cotidiano. Debates teóricos y representaciones literarias”, Filo, UBA, marzo 2020. Ponencia seleccionada Las prácticas artísticas textiles como soportes para la memoria colectiva, X Jornadas Internacionales y Nacionales de Historia, Arte y Política, Universidad Nacional del Centro, Tandil, junio 2019. Presentación de la conferencia y taller La Cultura Visual en los procesos educativos abordados desde los afectos en el marco de las VII Jornadas para la enseñanza de L2, Middlebury College, USA, julio 2020 (on line).

3. Bajo la concepción de Spinoza, los modos son aquellas modificaciones, impresiones que toman forma de huella de otros cuerpos sobre el cuerpo propio. Esta idea de modo es retomada luego por G. Deleuze en sus escritos.

afecciones que se producen a partir de las propiedades formales, materiales, de uso y experienciales que dichas obras ofrecen.

a. Las prácticas textiles y su periplo hacia el Sistema del Arte

Las prácticas artísticas textiles, han logrado situarse definitivamente dentro de la escena del arte contemporáneo tras un largo periplo, cuyo punto de inflexión ha sido marcado por las rupturas provocadas por las vanguardias artísticas históricas del siglo XX. Si bien este no es el tema que se problematizará en este trabajo, resulta fundamental para el abordaje desde los afectos, situar a las prácticas textiles en el ámbito de **lo doméstico** como entorno natural para la producción y el aprendizaje. Es desde esta intimidad de la casa desde la cual este modo de quehacer textil emprenderá su complejo camino para ingresar definitivamente al sistema del arte moderno en la primera mitad del siglo XX, para luego afianzarse en los años 60s.

El arte textil ha tensionado las fronteras del sistema del arte a partir —entre otras cosas—, de la revitalización de *lo doméstico* y de *lo cotidiano* en la escena del arte. El impulso de la irrupción de lo cotidiano en el arte de la mano de las vanguardias de comienzos del siglo XX, ha sido un factor crucial para que esta práctica empiece a ser considerada. Dicho avance ha seguido afianzando con la propuesta innovadora de la Bauhaus que tomará lo textil como uno de los medios más importantes para producir sus piezas y desarrollarlas en sus talleres a cargo de artistas.

Retomando el concepto de *doméstico* —en cuya raíz latina ya se enuncia la idea de casa, *domus*—, que incluye todas las actividades de cuidado que en ese ámbito se han desarrollado durante siglos. Es así que lo doméstico nos transporta tanto a la intimidad del hogar como a la esfera de lo familiar y cotidiano. Es en este ámbito de lo familiar donde se aprenden y enseñan técnicas, donde los *secretos* se trapasan entre generaciones, donde los “objetos felices”⁴ —como los denomina Sara Ahmed— se intercambian y se atesoran conservando y transmitiendo memorias personales, experiencias, haceres y relatos. El universo textil ha habitado y conformado dicha intimidad: labores de remiendo, bordados y zurcidos han llenado horas y la intimidad de *la casa o del aula*. Estas labores fueron adjudicadas *naturalmente* a las mujeres durante siglos en Occidente.

4. AHMED, S., La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría, Buenos Aires: Caja Negra, 2019

“Plagada de complejos protocolos, de repeticiones infinitas para desarrollar las destrezas manuales, estas labores de cuidado del hogar eran adjudicadas automáticamente a las mujeres. Desarrolladas dentro de espacios fuertemente controlados, domésticos o escolares, las horas interminables se sucedían en silencio interrumpido, sólo a veces, por la lectura de historias en voz alta. La frustración reiterada de las manos cansadas cuando les deshacían con crueldad el trabajo terminado, si éste no satisfacía el nivel de perfección requerido, los castigos; eran parte del proceso de aprendizaje y construían un peculiar paisaje de opresión y producción.

Por otro lado, algunos valores morales propios de esos contextos opresivos como el recato –esperable de una señorita educada–, se transmitían ocultos en la práctica repetitiva de los distintos puntos: el recato consistente en invisibilizar la propia mano como símbolo de excelencia en la factura de una pieza.

Domesticar los cuerpos y las almas mediante una simple técnica.”⁵

Y es desde esa domesticación también que el quehacer textil ha emprendido un camino lento hacia el afuera, hacia lo público, orientándose a prácticas estéticas que le permitieron poco a poco desvincularse de sus deberes de ornamentación y funcionalidad⁶, único horizonte posible de expectativas para el trabajo textil durante siglos en Occidente⁷.

El lugar marginal al que fueron relegadas las prácticas textiles del sistema del arte desde los comienzos de la Modernidad, inscribiéndolas, por ejemplo, dentro de las *artes populares* –término peyorativo con el que designaban algunas prácticas “extra estéticas”–, o formando parte de las llamadas *artes decorativas* o *aplicadas*, han sido algunos de los factores que acercan hoy las obras textiles al público eru-

5. Fragmento de mi autoría extraído del prólogo titulado “Bordar los ruidos secretos de una inmensidad íntima” del libro “El bordado como trazo”, Buenos Aires: Cvic-Haimovichi editoras, 2019

6. Este proceso se acelera a partir de las vanguardias históricas del siglo XX las cuales, en su lucha contra el pasado tradicional del arte, incorporan materiales y técnicas que habían sido menospreciadas por el gran sistema de arte, tales como la cerámica, lo textil, entre otros. Otra de las instituciones que refuerza el ingreso de lo textil al arte es la Bauhaus en los años ‘20.

7. En el caso de las culturas latinoamericanas, lo textil ocupa un lugar completamente diferente, signado por su función de abrigo básica, pero principalmente por su función sagrada, siempre inscripto en un sistema de otros objetos sagrados, prácticas corporales, orales y musicales colectivas.

dito o no. Habiéndose desarrollado dentro de lo que se consideraba el territorio de la **artesanía** (término que involucra tanto las destrezas técnicas del artesano para la producción de una materialidad como al producto mismo), al igual que tantas otras disciplinas que en la pre modernidad compartían el dominio de *los haceres*; las prácticas textiles quedaron por fuera de aquellos que fue construyéndose como arte, luego devenido en las denominadas *Bellas Artes*. Esto, sumado al origen doméstico donde se desarrollaba, la filiación con lo femenino, y su relación con la funcionalidad del objeto producido (aunque se tratara solamente de una función decorativa), ralentaron su posibilidad de recuperar un lugar legítimo dentro de la institución arte.

b. ¿Por qué prácticas textiles?

Antes de seguir avanzando en el territorio de lo textil, los afectos y la memoria, entiendo necesario realizar algunas aclaraciones en relación a la expresión “*prácticas artísticas textiles*” mencionada en el título de mi trabajo. Este término, que delimita el tipo de producción artística a la que le superpondré la lente de los afectos, retoma la noción de “prácticas” de M. Faucault⁸. Si bien la denominación categorial tampoco es objeto de análisis para este escrito, considero necesario dedicar unas líneas aclaratorias sobre este término y su uso en este contexto particular. Entendiendo al arte textil como una práctica enunciativa más, práctica cuyas particularidades permiten abordar los afectos ya que lo textil, entre otros asuntos, trae consigo al cuerpo, la experiencia, lo blando, y la jerarquía de percepción táctil por sobre la visual.

Considero también pertinente aplicar aquí la noción de *deriva*, la cual refiere al procedimiento situacionista mencionado por Guy Debord llamado *Teoría de la deriva*⁹; ya que se ensambla con la idea de *prácticas* de manera coherente en este contexto. La deriva, en tanto técnica o metodología de pasos interrumpidos a través de ambientes diversos, resulta útil a la hora de pensar las prácticas artísticas que *derivan* en lo textil. Esta metáfora permite construir la idea del “*dejarse llevar por las solicitaciones del terreno*”¹⁰, la cual hace posible la

8. Conceptos extraídos de *Microfísica del Poder*, (1978), Madrid: Ediciones La Piqueta, 1993.

9. Este texto aparece en el #2 de *Internationale Situationniste* tomado de la traducción publicada en *La internacional situacionista*, vol I: La realización del arte, Madrid, Literatura gris, año 1999.

10. Dabord, Guy, *La internacional situacionista*, vol I: La realización del arte, Madrid, Literatura gris, 1999, p.1

inclusión del azar en este procedimiento, habilita esa “*cita posible*” a partir de la cual acontecen encuentros inesperados. La noción de deriva, entonces, me resulta convocante tanto por lo poético de la imagen, como por el método que propone, ya que incluye lo inesperado, la posibilidad de ir trazando mapas que requieren la redefinición de su forma a medida que lo transitamos, que *practicamos* recorrerlo. Así, un artista formado en la pintura, en la escultura o en la fotografía —sólo por nombrar alguna de las tantas disciplinas del arte—, puede derivar sus prácticas artísticas hacia el territorio de lo textil y así *decir* desde un universo *otro* tanto material como técnico. Y en ese gesto también afectar aquello que tradicionalmente se ha entendido por arte textil, permitiendo re dibujar los bordes de dicha categoría una y otra vez. Los ejemplos que se presentarán en este trabajo responden a esta situación de modo holgado.

Desde las conceptualizaciones de M. Foucault, el arte textil podría considerarse como un vasto campo donde se ponen en relación una serie de elementos diversos, donde se instalan ciertas regularidades, donde el discurso fija algunos objetos como propios, donde acontecen también apropiaciones de vocabulario y elementos que construyen coherencias hacia el interior de su propio discurso. En este sentido las prácticas —que pueden constituirse en un lugar de legitimación del discurso y de emergencia de objetos de conocimiento diversos—, deben ser analizadas en su singularidad ya que modifican los dominios que ponen en relación.

De esta forma, las obras que analizaremos, o mejor, las “prácticas enunciativas” que compartiremos son factibles de ser incluidas dentro del arte textil en tanto comparten ciertos elementos, respetan las regulaciones que ellas mismas producen, están determinadas en el tiempo que comparten, por su ser *con*-temporáneas. En este sentido el arte textil es una práctica enunciativa singular donde se podrían inscribir estas obras. Y la *verdad* del arte textil, lejos de cristalizarse por su propia historia, tradición y teorías, se conforma mediante una dinámica de desplazamientos de saberes y disciplinas que sus propias prácticas provocan. Es posible pensar al arte textil desde la noción contemporánea de transgénero, ya que esa tercera otra cosa llamada obra textil se entreteje de dichos desplazamientos y transvasamientos enunciativos y materiales.

Es en dichos desplazamientos, —y los intersticios que de ellos derivan—, donde la teoría de los afectos encuentra un lugar privilegiado como herramienta para el abordaje de las prácticas artísticas textiles.

Las peculiares características de su materialidad, la fascinación ante las técnicas utilizadas, lo blando de su aspecto, el tiempo encapsulado en el trabajo textil, seducen al tacto antes que a la visión; la activación de nuestros sentidos, también, son sólo algunas de las constantes que encontramos en las obras textiles. Son estas cuestiones, entre otras, que promueven una sensación de *familiaridad* con las obras, y habilitan la proximidad a ellas por parte de un público heterogéneo del arte contemporáneo.

De todos modos, lo que anima este trabajo es justamente el interrogante acerca de ese *instante de intensidad* que queda por fuera de todo discurso, acontecimiento que se produce cuando el cuerpo-obra (que hemos considerado aquí también como “práctica enunciativa” siguiendo las ideas de Foucault), se encuentra con otro cuerpo. Permitirnos en la analítica de obras dar lugar a la intuición, a las pasiones que nos mueven, a los afectos; es admitir también que la experiencia artística sobrepasa al fenómeno comunicacional, que hay una parte de ese encuentro que no va a poder ser narrativizado, que sólo puede ser, y con cierta torpeza, descripto mediante la teoría de los afectos.

Lo textil en el arte contemporáneo no se limita ni a la utilización de un determinado tipo de material, ni a un modo de ejecución específica; se trata, en cambio, de una práctica a la cual es necesario abordar y definir desde una perspectiva más compleja. La experiencia afectiva donde el cuerpo –los cuerpos– y los sentidos se activan, queda desbordada por el lenguaje, acontecen situaciones que lo exceden y que dan paso a otro modo de acceso al conocimiento, un tipo de saber afectivo facilitado por el dispositivo textil.

Es necesario tener un cuerpo.

Lo blando y el tacto habilitados como su fortaleza.

El arte textil contemporáneo nos propone una experiencia que en general no resulta abarcable sólo desde lo lingüístico. A partir del vínculo directo que la obra textil establece con los cuerpos, mueve nuestros afectos, mediante nuestra percepción y nuestros sentidos. Así, algo se transforma en un sentido profundo, sin la mediación de conceptualizaciones previas, simultáneas o posteriores a la propia experiencia.

CONCEPTO DE CUERPO

En el arte textil, además de la relación directa que posee con el cuerpo mencionada anteriormente —en la asociación cultural que hacemos inevitablemente a sus funciones primarias de protección, abrigo, cobijo—; se cuenta con un componente estructural singular, que vertebra sensiblemente tanto su materialidad como su concepción: *la trama*, aún cuando algunos materiales considerados textiles no están contruidos de esa forma¹¹. La noción de trama opera de modo silencioso, casi como si se tratara de una especie de *inmanencia* de estos cuerpos-objetos de arte. La idea de trama como estructura presente y a veces más evidenciada que otras, nos confirma la necesidad de lo otro (la urdimbre), sin el cual no hay tejido posible. Es esa tercera cosa la que entraña el *entre*, el *a través*. Signar una estructura que soporta esas demarcaciones. Si bien este aspecto más semiótico del textil se vuelve demasiado conceptual y se aleja un poco del abordaje desde los afectos, resulta de suma importancia mencionarlo ya que es una de las bases éticas de la producción textil (no me refiero solamente a la producción artística). Signar, en tanto cargar de sentido la superficie textil, puede valerse de la costura, que articula partes, el bordado, que narra, aplicaciones, estampas, y, por supuesto, tejidos.

Así, *lo textil* nos incluye, nos acerca, convive con la diferencia y goza en ella. Los procedimientos y procesos en las prácticas artísticas que involucran *lo textil* —tanto en subjetividades individuales como colectivas— incluyen siempre al otro ya sea de manera tácita como efectiva y real. Si es en esta vitalidad conmovedora que le es propia en la que tienen lugar los *desbordamientos* que, lejos de ser derroches, son las intensidades provocadas por el encuentro con algunas obras, donde la palabra de desvanece y nos queda la emoción, la conmoción, la clara certeza de la necesidad de *lo otro, del otro*.

Es necesario tener un cuerpo.

*“No sabemos lo que puede un cuerpo”
B. Spinoza¹²*

11. Me refiero a materiales que no están formados estructuralmente por trama y urdimbre, si bien se los puede considerar por su blandura, su uso y su modo de manipulación, dentro del universo textil (es el caso de alguno *bondeados* como las cuerinas, por ejemplo)

12. Cita a Spinoza con la que G. Deleuze comienza el capítulo 2 de su libro *Spinoza: Filosofía Práctica* (1970). Esta cita es extraída de *Ética III*, 2, escolio, (1675).

Alberto Sicerone explica el concepto de cuerpo desde el pensamiento del filósofo *“la filosofía del cuerpo en Spinoza deviene de dos vías, la metafísica que concibe a Dios o la Naturaleza como una única substancia con atributos como la extensión y el pensamiento, expresado en dos modos de ser: el cuerpo y el alma. Esta metafísica implica que no haya una jerarquización del cuerpo sobre el alma y viceversa, abriendo la realidad ontológica para pensar un dualismo atravesado por una doctrina del paralelismo, en cuanto el cuerpo y el alma no son diferentes entre sí. La otra vía, la de la filosofía práctica, implica responder a la pregunta: ¿qué puede un cuerpo?, en cuanto los cuerpos entablan relaciones de afección unos con otros, potenciándose o despotenciándose, perfeccionándose o desperfectándose”*¹³

El encuentro entre nuestro cuerpo y el cuerpo-obra nos conmueve, nos afecta y nos desborda. Nos potencia o disminuye nuestra capacidad de acción.

Las palabras pasan a ser innecesarias ante la contundencia de la experiencia. Sólo podemos ver los efectos de ese encuentro, nos asegura Spinoza, ya que de ese encuentro los cuerpos pueden componerse o descomponerse, afectarse de modos muy diversos. Por fuera del lenguaje, las afecciones, las pasiones, nos *mueven*.

Es este *“mover los afectos”*, ese movimiento tan singular que experimentamos ante algunos cuerpos-obra, que sucede tanto en la experiencia de la producción artística como la de su espectación; de lo que se ocupa este trabajo, y de este modo intenta trazar algunas posibles dimensiones éticas del *hacer* en el arte. Esa dimensión ética es la que, impulsada por el cuidado del otro (cuerpo-espectador), debe asumir las responsabilidades de los afectos que produce. El otro es nuestro problema cuando se produce, se expone y se escribe la obra.

Lo que me entusiasma también, –ese *interés-entusiasmo*¹⁴ como lo denomina S. Tomkins– es avanzar un tramo más en la reflexión acerca de cuáles serían las cualidades que algunas obras textiles contemporáneas poseen, que habilitan la aproximación a ellas desde la perspectiva afectiva más que desde una hermenéutica o desde una

13. SICERONE, D. (2018). La categoría de cuerpo en la Ética de Baruch Spinoza: interpretaciones metafísicas y éticas. *Andamios*, 15(37), 283-301

14. En su capítulo *“Arte y Afecto”* del libro *Afectos, Historia y Cultura Visual*, Tomkins postula el término interés-entusiasmo como la causa originaria del placer estético, en otras palabras, sin interés es dudoso poder experimentar una conmoción con una obra de arte (p. 27)

semiótica. Como afirma T. Brennan, citada por E. van Alphen¹⁵, la vida contemporánea en su dinámica del exceso, inhibe nuestros sentidos, con lo cual ya no pueden darse por garantizada la experiencia sensorial de las obras. Éste es un aspecto fundamental del problema que aquí presento cuyo objeto de análisis es el arte textil, y que la teoría de los afectos puede ser una herramienta efectiva para pensarlo. Otra de las situaciones que anularía la experiencia, según Tompkins sería la carencia de *interés-entusiasmo* ante la obra de arte.

En ese sentido, es pertinente retomar la pregunta de G. Deleuze *¿Cómo funciona una obra?*¹⁶, más que lo que pueda o quiera significar. Para el autor, existe una relación íntima entre afecto y pensamiento a la que denomina *“el signo encontrado”*. Se trata de un tipo de signo que no se percibe desde el conocimiento, ni desde un código; responde como un afecto y permite un acceso más eficaz al pensamiento profundo (más eficaz que los sistemas racionales dominantes). De este modo es posible desplazarnos de la “necesidad” de interpretación, de búsqueda de significaciones; a un territorio dominado por lo instintivo, por las emociones y las sensaciones. Y así entregarnos, como dice Deleuze a las impresiones, *“a lo que da que pensar”*, más que a forzar búsquedas de significados posibles.¹⁷ *El signo encontrado*, ese signo sensual, como lo describe Deleuze; es el signo que impulsa a un espectador a reflexionar sobre la naturaleza de su encuentro con la obra, a poder poner luego, palabra. Desde esta perspectiva es posible desplazar la idea que el afecto es un mero estado del alma, para considerarlo como pieza clave de un proceso de conocimiento.

De acuerdo con S. O’Sullivan, los afectos son extradiscursivos, es decir operan por fuera de todo discurso ya que no pueden subsumirse a la estructura que el discurso supone. También son extratextuales en el sentido que no producen –o no sólo producen– conocimiento¹⁸. Él,

15. En su capítulo *“Explosiones de información, implosiones de significado y descarga de afectos”* del libro *Afectos, Historia y Cultura Visual*, E. van Alphen cita a T. Brennan en torno de los problemas de los modelos hermenéuticos dominantes para la aproximación a la producción artística, extraído de *The transmission of affect*, Ittaca, NY: Cornell University Press, 2004

16. Esta pregunta es retomada por J. Bennet en su capítulo *“Interiores, exteriores: trauma, afecto y arte”* del libro *Afectos, Historia y Cultura Visual*, y me interesa ya que es esa la pregunta clave para encontrar algunos indicios que orienten posibles respuestas en lo que respecta a la producción textil.

17. Conceptos desarrollados por el autor en *“Proust y los signos”* (1964), Barcelona: Anagrama, 1995.

18. Estos conceptos se encuentran desarrollados por el autor en el artículo *The aesthetics*

en la misma línea de Brian Massumi¹⁹, los describe como “*momentos de intensidad*”, y son las diferencias en esas intensidades las que percibimos con/en el cuerpo. Para Massumi ese *evento*, que comprende al *momento de intensidad*, si bien resuena en expresiones de orden lingüístico; responde a un orden muy previo a ello. Lo que la teoría de los afectos intenta rescatar de la experiencia del encuentro con la obra de arte es el evento, la experiencia, más que las interpretaciones o búsquedas de sentidos del objeto artístico. Preservar el *evento*, focalizar en la experiencia artística, sostener la sensación, nos garantiza un encuentro de un orden diferente de los órdenes dominantes en el sistema del arte actual, que depositan la prioridad en los aspectos conceptuales y en las lecturas e interpretaciones de las obras. Si bien el acceso al conocimiento sucede a partir de los afectos, opera de manera diferente si se lo compara con del abordaje racionalista que la Modernidad ha impuesto con tanta eficacia para Occidente. Para Deleuze es a partir de esa violencia del encuentro de los cuerpos que nuestra alma se moviliza, sensibilizándonos y conduciéndonos a poder pensar la esencia, que según el autor, sería la única cosa que debería pensarse²⁰.

LA MEMORIA EN TRAMA

“La voluntad de olvidar es mucho más que una simple intención de confundir [...] El olvido es al mismo tiempo injusticia absoluta y consolación absoluta”

Milan Kundera, 1987²¹

*Nací en el negocio de las alfombras y no
en el negocio de la comida No confundamos las cosas.
Quiero más que Comida no se equivoquen
la comida es temporaria – no pierdan
el tiempo – Cada prenda tiene su
historia, su pasado, su razón de ser
detrás de cada prenda hay
una persona no yo, el otro ejemplo
Antúnez, Robert, los hijos, Alfred,*

of affect. Thinking art beyond representation, en Angelaki. Journal of the theoretical humanities, vol 6 n.3, London, diciembre 2001

19. En Massumi, B., *The autonomy of the affect*, Cultural Critique, Nro 31, University of Minnesota Press, 1995

20. Deleuze, G., *Proust y los signos* (1964), Barcelona: Anagrama, 1995.

21. Kundera, M., *El arte de la novela*, Barcelona: Tusquets, 1987

*mi madre, los vecinos, un
amigo, los celos de una amiga.
Verificar, volver a verificar, revivir el pasado
es arqueología – la cama
la historia de la cama, en orden o en
desorden.
¿Vamos a apretujar las cosas
debajo de la cama o vamos a lavar?*

Louise Bourgois²²

Para desarrollar este tópico, primero presentaré algunas obras que ponen de manifiesto el problema de la memoria, que quedan *adheridas* a ese afecto como dice Ahmed, para luego desplegar algunas reflexiones en torno de esta cuestión para lo cual me apoyo en algunos conceptos en J. Bennet. No todos los artistas a los que referiré se reconocen a sí mismos como artistas textiles, simplemente eligen utilizar los recursos que este universo ofrece, entre otros tantos *media* disponibles, y lo cruzan con diversas técnicas, materialidades y disciplinas.

Para este apartado (III), la palabra *cuerpo* operará en dos sentidos, uno es el que se ha utilizado en este escrito vinculado a la teoría de los afectos (cuerpo como *dimensión extensa* que interactúa con otros cuerpos, afectándolos y siendo afectado), habiéndome focalizando principalmente en la relación cuerpo-obra con cuerpos-espectadores). La otra consideración es la de cuerpo/s (humano/s) afectado/s por situaciones extremas y traumáticas signadas por la violencia y el dolor. Es este tipo de memoria corporal que me interesa presentar a través de algunas obras que han incluido lo textil para su manifestación.

Siendo los cuerpos –tanto presentes como ausentes– los depositarios de las mayores crueldades por parte de los terrorismos de estado, de las violencias organizadas por poderes económicos y políticos; de violencias domésticas; la analítica del trabajo se propone establecer vinculaciones técnicas, materiales, ideológicas y conceptuales entre el cuerpo y lo textil.

22. Esta nota de la artista está fechada en el año 1995, ha sido tomada del catálogo que acompañó la muestra retrospectiva de la artista “El retorno de lo reprimido” en la Fundación PROA en el 2011(AAVV, *Louise Bourgois: El retorno de lo reprimido. Escritos psicoanalíticos*, Buenos Aires: Fundación PROA, 2011)

Si bien el concepto de **liminalidad**²³ proveniente de la antropología (acuñado por Arnold Van Gennep y desarrollado más tarde por Víctor Turner a partir del análisis de los rituales de pasaje en algunas culturas originarias), no forma parte de los términos más revisados desde la teoría de los afectos, creo que es muy apropiado para aplicarlo a la obra de esta artista.

He seleccionado para esta vinculación con el afecto de la memoria dos obras de la artista colombiana Erica Diettes: *Relicarios* (2011-2015), y *Sudarios* (2011). La primera opera a partir de la prenda, en algunos casos también accesorios, pertenecientes a personas asesinadas cuyos cuerpos permanecen desaparecidos por la guerrilla colombiana. En el caso de *Sudarios* la activación de la memoria proviene de un proceso más complejo de representaciones, cuyo medio es la fotografía, más precisamente el retrato sobre paños de grandes dimensiones de sedas colgadas. Ambas obras se presentan como instalaciones en espacios sagrados, iglesias, capillas, lugares de culto católico. Pero la diferencia fundamental es la diferencia en como esa memoria primaria se activa: en *Relicarios* es mediante la presencia metonímica y simbólica de la persona desaparecida, cristalizada en un bloque de resina que contiene sus propias prendas como objeto fetiche. Y se constituyen en las lápidas que los familiares nunca tendrán ante la trágica desaparición del cuerpo del ser querido. Prendas re-funcionalizadas, simbolizadas, sacralizadas, fetichizadas por la performatividad que la artista propone a los visitantes. Son significantes cargados de historias que sustituyen al cuerpo torturado, doliente, desamparado, asesinado, desaparecido. Cuerpos sin duelo, que son restituídos simbólicamente desde la capacidad transformadora que posee la operación artística. En este sentido, la prenda-fetiche, sacralizada en la metonimia que encarna, opera de manera liminal al conectar el espectador con el cuerpo que ya no está, esa prenda es puro *entre*. Es esa naturaleza afectiva de la materia textil la que activa la memoria, muchas veces traumática y adherida al dolor, encontrando en dicha materialidad una posibilidad efectiva de constituirse en materia conmovedora, y, así, visible y palpable para el espectador.

“... entrar en el universo de “Relicarios” es abrir el espíritu a otra forma de percibir el sufrimiento de las víctimas, dado que sobrepasa toda cues-

23. Proveniente de la voz del latín *limen* que significa *umbral*, la liminalidad es entendida como un estado de tránsito que se produce en determinados ritos que comparten una estructura en común en diversas culturas. Este concepto ha sido muy trabajado en las artes que involucran el cuerpo para poder abordar ese *entre* que se produce entre el objeto cuerpo, su performatividad y el otro-espectador.

*ción política, económica o ideológica, al ser configurado como un espacio en el que cohabitan y se mezclan de una manera trascendente decenas de testigos y testimonios de una misma historia”.*²⁴

Sugieren interrogantes acerca de cómo, con qué estrategias, estas obras activan memorias traumáticas, cómo, sin la necesidad de recurrir a narrativas o a ilustrar el evento traumático; el arte puede ser capaz de generar nuevos lenguajes para recordar el trauma. Y de este modo afectarnos tan intensamente. Diettes trabaja tanto desde la representación fotográfica como desde la presencia material de objetos. Pero la imagen fotográfica no podría adquirir la contundencia afectiva que logra si prescindiera de las sedas como soporte y el monumental montaje en iglesias. Y los objetos-relicarios-lápidas-fetiches operan en su eficacia en el montaje que reúne gran cantidad de ellos y la performatividad del público que espontáneamente desarrolla rituales funerarios ante ellos²⁵.

Relicarios, Erica Diettes, 2011-2015



Fig 1 Desde una zona rural del departamento de Antioquia, en el centro del país, una mujer caminó ocho horas y luego viajó cinco más en bus para llevarle el poncho del equipo de fútbol Nacional de su hijo, agujereado por una bala, y una foto. Diettes le preguntó qué esperaba de ella, por qué se lo había traído. La señora dijo: «Mis hijos me dicen que bote esto, para que no lllore más». Ella tenía los objetos escondidos y temía que tras su muerte terminarían en la basura. «Pero aquí van a quedar conservados para siempre», le dijo a Diettes. (Foto: Erika Diettes)

24. Fragmento del sitio oficial de la artista <https://www.erikadiettes.com/relicarios-ind>

25. De modo similar opera la obra *Río Abajo*, (2008) de la misma artista. Disponible en <https://www.erikadiettes.com/rio-abajo-ind>



Fig 2 Una de esas personas fue una señora que le entregó la camisa ensangrentada y agujereada de su marido muerto; también le dio los casquillos de las balas que acabaron con su vida. La mujer había guardado las balas y la camisa más de diez años. Diettes explica que desprenderse de los objetos es para los dolientes parte de un proceso de duelo. (Foto: Erika Diettes)

https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2016/04/160408_fotos_erika_diettes_relicarios_memento_mori_nc

Resiliencia y reparación.

Por otro lado, se entrama el interrogante en relación a las cualidades del cuerpo-obra textil que ha sido tan recurrentemente escogido por artistas no pertenecientes a tradiciones textiles, a la hora de hacer visibles traumas sociales o personales y resguardarlos del olvido. Las obras, que en algunos casos exceden lo visual y táctil, operan como verdaderos sostenes de memorias de acontecimientos traumáticos tanto sociales como individuales.

Bennet retoma en su capítulo *Interiores, Exteriores: trauma, afecto y arte*²⁶ del libro *Afectos, Historia y Cultura Visual*, a Ch. Delbo la cual refiere a *la memoria de la sensación*²⁷ que es la que registra los rasgos o huellas del evento traumático. Poder aproximarnos a las obras para *ver y tocar* lo insoportable, lo *irrepresentable*, para entregarnos

26. DE PETRIS CHAUVIN, I. – TACCETTA, N., *Afectos, Historia y Cultura Visual. Una aproximación indisciplina*, Buenos Aires: Prometeo, 2019.

27. *Ibid*, p.35.

en una especie de gesto compasivo, al registro de ese dolor que nos trae la obra, dejar que el cuerpo se afecte en el presente de la experiencia. Como dice J. Bennet *“Las dos partes de la memoria que Delbo habita convergen de modo similar “horadando el presente” que se siente como una piel. La ruptura de esa piel—la experiencia vivida— no es simplemente el pasaje al acto de una memoria de un trauma pasado, sino la experiencia de estar en el mundo, de vivir la memoria en un punto de contacto”*²⁸

Los afectos, de acuerdo a Bennet, al no estar precodificados ni responder a un sistema de representaciones, no persiguen fines didácticos, sino que *“trabajan para estimular el pensamiento en una forma diferente. Una particular concepción de la relación de los signos visuales con el cuerpo y el pensamiento están implicadas aquí”*²⁹. En el caso de las obras que aquí presento, los signos visuales refieren al cuerpo ausente (caso Diettes), con lo cual la relación se complejiza aún más.

Cuando olemos la montaña de prendas usadas que Boltansky amontonadas en galpones³⁰, no necesitamos la mediación de la palabra para conocer a partir de este *contacto* que estamos en un presente que nos conmociona por los modos en los que esta obra nos trae la memoria traumática, aún si desconocemos desde el punto de vista histórico de qué trata la obra.

Las obras seleccionadas para esta oportunidad tienen en común la necesidad de exteriorizar memorias traumáticas que emergen del martirio, en el sentido bíblico de la palabra, al que los cuerpos de los otros han sido sometidos. En este caso la *exteriorización* no consistiría simplemente traer al presente memorias traumáticas pasadas sino, por el contrario, se trata de obras que *lidian*—en lenguaje de Bennet— con la experiencia de la memoria presente, generando una dinámica que puede ser abordada desde la teoría de los afectos. En este sentido, la artista colombiana Érica Diettes, cuando realiza su serie *Río abajo* (2008), opera con prendas *sacralizadas* entregadas a ella como ofrenda por familiares de personas desaparecidas o asesinadas por las guerrillas colombianas. Estos objetos no ilustran acontecimientos, tampoco son acompañados por relatos, sino que

28. Ibid, p.54

29. Ibid, pp.44-45

30. En referencia a la obra *No man's land* del año 2010 montada en Park Av Armory, NYC y en el Grand Palais en París. http://www.armoryonpark.org/mobile/event_detail/christian_boltanski_no_mans_land/

tienen la potencia de establecer contacto, de afectarnos a través de las valoraciones y significaciones que hoy se les adjudican, reforzados por el dispositivo de exhibición en los que son mostrados y por el acontecimiento performativo que los activa.

Por otro lado la obra *Sudarios*³¹, pone en relieve el valor del testimonio desde su propio silencio constituyéndose en pura visualidad sin palabra. Opera a partir de la necesidad de dar visibilidad a aquello que está ausente, da presencia a ese instante insoportable para el que no existen palabras para ser narrado.

Según la descripción de la artista, la obra está compuesta de “... retratos en blanco y negro de mujeres víctimas del conflicto armado en Antioquia (Colombia) tomadas mientras narran las dramáticas experiencias del asesinato de sus seres queridos, el cual han tenido que presenciar y sobrevivir. Las fotografías son tomadas en el momento más álgido de la narración, congelando un instante de profunda tristeza que la artista fija a una fina tela de seda evocando la reliquia cristiana del sudario, la agonía de Cristo, la Pasión y la Piedad. Debido a esto, la serie *Sudarios*, durante sus múltiples itinerancias ha sido exhibida en el contexto de iglesias católicas, generando un diálogo entre la arquitectura sacra, el espacio de oración y la imagen de la artista. El proceso de conversación con las víctimas durante las sesiones fotográficas y la posterior muestra de la exposición se convierten además en una progresiva sanación en medio del duelo de las víctimas.”³²

Encuentro necesario traer aquí un término “cuerpo vibrátil” de Suely Rolnik quien declara al respecto en una entrevista realizada por la historiadora del arte Ana Longoni: “... El efecto de las fuerzas en tu cuerpo que abren otra percepción, un estado que aún no está formado y que agrega otra posibilidad de mundo en el mundo.”³³

Este término, apropiado luego y devenido en *imagen vibrátil*³⁴ refiere a aquella imagen que, en tanto parte del mundo que nos rodea, nos afecta como campo de fuerza que transita entre sujetos, espacios y objetos. Para Rolnik esa afección hace que nos conectemos con el

31. Érica Diettes *Sudarios*, 2011, Colombia.

32. Disponible en <https://www.erikadiettes.com/sudarios/>

33. Entrevista para el diario P12 <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8948-2014-06-27.html>

34. Ruth Martínez Hernández menciona este término en su artículo *Prácticas artísticas contemporáneas y circulación de afectos. Relaciones entre imagen, experiencia, agencia y afectividad*. (2020), disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/65203>



Sudarios, Erica Diettes, 2011, Iglesia Museo Santa Clara, Bogotá, Colombia <https://www.lensculture.com/projects/7513-sudarios-shrouds>

otro y que se desdibujen las demarcaciones, y de ese modo nos atravesase el afecto. Encuentro en las imágenes de *Sudarios* posibles procesos afectivos que se inscriben en esta idea, en tanto imagen fotográfica, los rostros estampados en los lienzos dispuestos en diferentes iglesias, nos vibran en el cuerpo no desde lo que representan sino desde lo que no dicen, los que no muestran. La imagen abominable del tormento del ser querido, aquello que no puede representarse. Los *Sudarios* nos traen la memoria de la sensación mediante esa vibración que sufre nuestro cuerpo ante todo lo que no sabemos del acontecimiento previo que se simboliza la foto en el lienzo colgado: ojos cerrados, gesto de dolor, mujeres ataviadas para la despedida.

Lo verbal en ellas opera como aquello que no puede decirse, que no puede ser enunciado, porque el trauma es demasiado grande. El silencio del relato, porque si bien el olvido no es un acto voluntario, ponerle palabras al recuerdo espantoso y hacerlas sonar es un acto que no siempre puede concretarse. Y allí aparece lo visual, cubriendo un silencio lleno de palabras indecibles y *ojos bien cerrados*. Es la *memoria de la sensación* la que se activa, la que atraviesa nuestro cuerpo y al mismo tiempo nos compromete a dar una respuesta afectiva.

La materialidad en la que la artista decide imprimir estas fotos –sedas blancas–, además del tamaño y del montaje acertado, hace que esas imágenes nos rocen, que estén en permanente movimiento por lo liviano del material-soporte-sudario. Que las percibamos vivas y que se encuentren con nuestro cuerpo de manera real, en una performatividad que aumenta aún más su propia vibratilidad. Y la nuestra.

Lo corporal antes de poder articularse como lenguaje. Lo corporal en estas obras, con estrategias diversas; está presente, ya no en tanto “lenguaje corporal”, sino en cómo esos cuerpos que ya no pueden *decir*. Cuya versión extrema es la propia ausencia. Y nuevamente lo textil y lo visual emergiendo para dar visibilidad mediante desplazamientos simbólicos a esa falta, a esa carencia. Lo visual construido desde y con los *restos*. Los restos visibles de lo que ya no está allí para ser leído. Y en este sistema forzado de negatividades lo textil como soporte y como medio para dar testimonio y para hacer visible el cuerpo.

CUERPO, PIEL, EXPERIENCIA

Para esta lente particular que pondera la experiencia corporal material real ante o , mejor, en la obra, trabajará tomando como objeto-cuerpo-obra las *Naves*³⁵ de Ernesto Neto (Brasil), y el *Proyecto Frazadas*³⁶ de las artistas Jawerbaum y Budasoff (Argentina).

Una de las ideas fundamentales de la teoría de los afectos es el corrimiento del régimen moderno de la representación, el cual, como señala Racière es un modelo de visibilidad que está organizado por la palabra, que se sustenta en la racionalidad propia de la ficción y que,

35. Esculturas inmersivas y transitables realizadas en tul con elastómero, desarrolladas mayormente en la década de los 90s, (medidas variables)

36. Proyecto social y artístico que se mostró en el Centro Cultural H. Conti, (julio 2018), con curaduría de Sergio Bazán. Las artistas intercambiaron durante dos años frazadas nuevas por las frazadas usadas de las personas en situación de calle de CABA. Con ellas construyeron una gran instalación, un “*paisaje blando*”, como ellas mismas lo denominaron. **Descripción de la Instalación:** Compuesta por 108 esculturas blandas de distintas formas y tamaños realizadas a partir de frazadas con costuras de hilo de algodón. 5 elementos con mecanismo electrónico (arduino) que remite al movimiento respiratorio. El espacio contaba con un sector de documentación con mapas de recorrido, videos y entrevistas y también se desarrolló una performance “Cuerpos Subliminales” dirigida por Inés Armas. <https://issuu.com/malegau/docs/frazadas>

además, está soportado por un sistema de semejanzas; hacia un régimen de **presencia**³⁷. Los afectos, en su inmanencia, operan los modos de intensidad en el encuentro de los cuerpos. En ambas propuestas estéticas y textiles, la palabra no es la que nos vincula a la obra. Simplemente no es solicitada. La experiencia corporal, agenciada por la propia presencia, es lo que activa el funcionamiento de estas obras. En *Frazadas*, los volúmenes están tensos, las uniones son casi suturas, y la piel no es elástica, el tejido plano de lo que fue abrigo no cede, se tensa, se inflama. Imaginamos que estos volúmenes pesan, que podrían aplastarnos si se desplazaran. Pero, afinado la mirada, comenzamos a percibir un sutil movimiento, laten. Y automáticamente se hacen leves, a pesar del material denso con el que están contruidos. Esas superficies tienen las huellas de historias, de usos, de cuerpos que alguna vez fueron abrigados por ellas. Por la manera en la que los materiales fueron manipulados por las artistas, ya no pueden cumplir la función de abrigo. Son testigos. Son pura huella que nos trae un recordatorio de la vulnerabilidad de otros cuerpos que habitan la intemperie de la calle. Ese latido de las formas nos atraviesa en cuando nos percatamos de él. No hay palabra. No hace falta.



Frazadas, Jawerbaum y Budassoff, 2018, Centro Cultural Haroldo Conti. <https://issuu.com/malegau/docs/frazadas>

37. Conceptos del autor desarrollados en el Capítulo V: Si existe lo irrepresentable, en *El destino de las imágenes*, 2011

En el caso de las *Naves* de Neto, dispositivos para ser transitados desde dentro, la membrana, ese tul elástico que nos separa y nos conecta a la vez con el exterior, opera en tanto piel. Es una piel elástica, adaptable, que nos invita a meternos en un adentro desde el que modificamos su forma con nuestro propio cuerpo y movimiento. Cohabitamos un espacio, nos encontramos con otros cuerpos que también los incluye. Estar en una nave constituye una experiencia corporal, social y estética. Estas arquitecturas blandas y penetrables nos invitan a negociar la intimidad de un adentro con extraños. Y esta experiencia *site specific* se constituye en acontecimiento colectivo. La obra funciona como organismo social. No hay representación en el sentido moderno. Tampoco la pregunta en cuanto a significaciones posibles. Nos entregamos a un juego, donde el riesgo y la oportunidad consiste en encontrarnos con otro, y ser parte de un mismo organismo colectivo.

Actuamos el espacio. Lo hacemos funcionar con nosotros dentro.



Nhó Nhó Nave, Ernesto Neto, 1999.

<https://www.wikiart.org/en/ernesto-neto/nh-nh-nave-1999>

Tanto para *Frazadas* como para las *Naves*, **la costura** es el recurso constructivo espacial. Los volúmenes apilados y esparcidos en el espacio nos muestran un recorrido, no podemos acceder al interior, tampoco podemos ver a través de ellos. Las costuras suturan frazadas con historias y se hacen cuerpo vivo. Las Naves adquieren su forma básica y soportan nuestro transitar en su interior gracias a costuras industriales que permiten tensionar el material con la confianza que nos contendrá. Este cuerpo vivo nos alberga.

Somos un *nosotros* inmersos en la nave, o transitando en un paisaje de volúmenes blandos, y suaves, de formas “practicadas”, con huellas de otros. Huellas que no se leen, se perciben: se tocan, se huelen, se miran.

Y el otro, necesariamente, aparece.

Si los afectos son un sistema alternativo de conocimiento, como lo explica O’Sullivan, sumergirnos en el paisaje blando de *Frazadas*, o ingresar en una de las *Naves*, es ampliar nuestra propia cartografía afectiva, y atender cómo podemos responder al arte desde ese lugar protegido y desgarradoramente vulnerable. Ver sintiendo.

Ese puede ser un buen punto de partida.

Ambas obras, que son experiencia pura, apelan a las sensaciones, no a las representaciones. Operan de manera afectiva, son “el signo encontrado” de Deleuze. Ese signo que produce conocimiento desde su afectación. Y con ello nos teje un lugar y y modo de relación con el mundo.

ATRAVESAR LA MEMBRANA

Si bien, como menciona Bennet al comentar sobre Deleuze, “*el afecto es producido como intensidad, a través de medios formales más que mediante la narrativa*”, en el caso de la obra textil, los *adentros* y *afueras* que se activan (memoria de la sensación y memoria común), responden al afecto mediante la materialidad más que por su planteo formal, si es que fuera posible separar ambos componentes de las obras (sabemos que la relación entre forma y materialidad es dialéctica, pero podríamos afirmar que en el caso de lo textil las obras mayormente se inclinan a atraer desde la cualidad *tocable* de dicha forma). Así, el arte textil aporta una capa más de complejidad ya que es más potente la imagen táctil (que despierta nuestros sen-

tidos), que la visual (que responde a planteos formales). Lo textil es presentación mucho antes de re-presentación (aunque estemos viendo una foto del textil), y eso la sitúa muy cerca de la teoría del afecto. El modo en el que somos afectados por estas obras es más directo, apelan a nuestras impresiones, interpelan nuestro cuerpo, buscan nuestros ojos y conectan con nuestra la piel.

Poder entregarnos a ese *estado de suspensión* como denomina Silvan Tompkins a ese abandono a una ensoñación, a un espacio de ambigüedad; sería una de las condiciones para poder entrar en comunión con las obras de arte contemporáneas.

Deleuze nos invita a cambiar la pregunta de qué significa una obra, a interrogarnos algo mucho más complejo que es: ¿Cómo funciona una obra? En ese funcionamiento, que opera entre lo dicho y lo no dicho, estamos nosotros como partes de este organismo vivo, afectados, atravesados, arrasados, sumergidos. Comprometidos en el acto de ver.

En ese mismo sentido Ahmed nos invita también a cambiar la pregunta sobre qué es una emoción, para preguntarnos qué nos hacen las emociones.

Y yo me sumo a los interrogantes y lanzo una pregunta que será motivo de futuros textos y reflexiones: ¿cómo se configura una economía de los afectos a partir de las prácticas textiles artísticas contemporáneas?.

Es esa piel-membrana la que se nos rompe ante el dolor del otro que el cuerpo-obra nos hace presente, nos trae delante nuestro. No podemos escapar al compromiso que ese encuentro nos impone. Un compromiso que no se acaba en el aquí y ahora de la experiencia con el arte, sino que se derrama y nos confronta con el mundo.

Así, mientras se nos inclina el alma.

BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*, Buenos Aires: Caja Negra.
- AHMED, S. (2015). *La política cultural de las emociones*, México DF: Universidad Autónoma de México.
- BRENNAN, T. (2004). *The transmission of affect*, Iitaca, NY: Cornell University Press.
- CLOUGH, P. (2007). *The affective Turn. Theorizing the social*, London: Duke University Press.
- DABORD, G. (1999). *La internacional situacionista, vol I: La realización del arte*, Madrid: Literatura Gris.
- DE PETRIS CHAUVIN, I., TACCETTA, N. (2019). *Afectos, Historia y Cultura Visual. Una aproximación indiscriminada*, Buenos Aires: Prometeo.
- DELEUZE, G. (1ra. ed. 1970 / 2001). *Spinoza: Filosofía práctica*, Barcelona: Tusquets.
- DELEUZE, G., (1ra. ed. 1964 / 1995), Proust y los signos, Barcelona: Anagrama.
- FOUCAULT, M. (1978). *Microfísica del Poder*, Madrid: Ediciones La Piqueta, 1993
- MITCHELL, W. (1ra. ed.1994/ 2018). *Teoría de la imagen*, Madrid: Akal.
- O'SULLIVAN, S. (2010). *Deleuze and Contemporary Art*, Scotland: Edinburgh University.
- PELUFFO, A. (2016). En clave emocional: cultura y afecto en América Latina, Buenos Aires: Prometeo.
- REANCIÉRE, J. (2011). *El destino de las imágenes*, Buenos Aires: Prometeo.
- ROLNIK, S. (2019). Esferas de la insurrección, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- SONTAG, S. (1ra ed. 1966 / 1984). *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona: Seix Barral,
- SPINOZA, B. (1ra ed. 1987/1999). *Ética demostrada según orden geométrico*, Madrid: Editorial Alianza.
- VINCIGUERRA, L. (2012). *La semiótica de Spinoza*, Buenos Aires: Editorial Cactus.
- ARTÍCULOS
- MARTÍN-HERNÁNDEZ, R. (2020). Prácticas artísticas contemporáneas y circulación de afectos. Relaciones entre imagen, experiencia, agencia y afectividad. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(3), 697-714.

- O'SULLYVAN, S., (2001), *The aesthetics of affect. Thinking art beyond representation*, en Angelaki. Journal of the theoretical humanities, vol 6 n.3, London, diciembre. Disponible en <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09697250120087987> Visitado 07 de agosto 2020.
- SICERONE, D. (2018). La categoría de cuerpo en la Ética de Baruch Spinoza: interpretaciones metafísicas y éticas. *Andamios*, 15(37), 283-301. Recuperado en 14 de septiembre de 2020, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632018000200283&lng=es&tIng=es

SITIOS WEB

- Erica Diettes, <https://www.erikadiettes.com/sudarios/> (visitado 08 de agosto 2020)
- P12, suplemento Las 12 <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8948-2014-06-27.html> (visitado 09 de agosto 2020) BBC NEWS
- https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2016/04/160408_fotos_erika_diettes_relicarios_memento_mori_nc (visitado 04 de agosto 2020)
- Frazadas, catálogo <https://issuu.com/malegau/docs/frazadas> (visitado 04 de agosto 2020)
- Wikiart, Visual Art Encyclopedia <https://www.wikiart.org/en/ernesto-neto/nh-nh-nave-1999>