



H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte

ISSN: 2539-2263

ISSN: 2590-9126

revistahart@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Noriega Martínez del Campo, Andrea

Tejiendo tejidos y llorando lloridos: Textiles, lactancia y continente en
"Jugo de alma", de Raquel Paiewonsky y "Lloridos", de Carmen Mariscal

H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, núm. 6, 2020, -Junio, pp. 64-79

Universidad de Los Andes

Colombia

DOI: <https://doi.org/10.25025/hart06.2020.05>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=607764843004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

TEJIENDO TEJIDOS Y LLORANDO LLORIDOS: TEXTILES, LACTANCIA Y CONTINENTE EN "JUGO DE ALMA", DE RAQUEL PAIEWONSKY Y "LLORIDOS", DE CARMEN MARISCAL

Weaving Weaves and Crying Tears: Textiles, Breastfeeding and Continent in "Jugo de alma",
by Raquel Paiewonsky, and "Lloridos", by Carmen Mariscal

Tecer tecidos e chorar choridos: têxteis, amamentação e continente em "Jugo de alma"
de Raquel Paiewonsky e "Lloridos" de Carmen Mariscal

Fecha de recepción: 3 de julio de 2019. Fecha de aceptación: 15 de noviembre de 2019. Fecha de modificación: 30 de noviembre de 2019
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart06.2020.05>

ANDREA NORIEGA MARTÍNEZ DEL CAMPO

Profesora de asignatura en la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. Licenciatura en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. 2010. Maestría en Estudios de Arte, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. 2017. Última publicación: Noriega Martínez del Campo, Andrea. "Cuerpos que mudan: género, raza y maternidad en la obra de Raquel Paiewonsky". *Nierika. Revista de Estudios de Arte* nº 14 año 7 (julio-diciembre 2018), 114-125.

RESUMEN

La innegable polisemia del arte permite que de él se haga una multiplicidad de lecturas dependiendo del contexto personal, sociocultural y temporal del espectador. Este escrito se desarrolla a partir de un hilvanado entre el análisis de una instalación de Raquel Paiewonsky, una pequeña vitrina tridimensional de Carmen Mariscal, ambas relacionadas con la maternidad y la lactancia materna, y la experiencia personal de la autora de estas líneas como mujer-madre. A partir de la reflexión en torno a obras elaboradas con hilos y materiales históricamente cargados de "feminidad", y que giran en torno a las temáticas de maternidad y lactancia, este ensayo pretende cuestionar y subvertir la forma canónica de escribir, leer y entender el arte y la historia del arte.

PALABRAS CLAVE:

Arte, textiles, bordado, leche materna, maternidad.

Cómo citar:

Noriega Martínez del Campo, Andrea. "Tejiendo tejidos y llorando lloridos: Textiles, lactancia y continente en "Jugo de alma", de Raquel Paiewonsky y "Lloridos", de Carmen Mariscal". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, nº 6 (2020): 64-79. <https://doi.org/10.25025/hart06.2020.05>

ABSTRACT

Art, polysemic as it is, allows a multiplicity of readings to be made depending on the personal, sociocultural and temporal context of the viewer. This paper is written by a basting of the analysis of an installation work by Raquel Paiewonsky, and a glass box by Carmen Mariscal, both reflecting around motherhood and breastfeeding, as well as the author's personal experience as a woman and as a mother. Reflecting on artworks made from thread and materials historically charged with "femininity", this essay aims to challenge canonic ways of writing, reading, and understanding art and Art History.

KEYWORDS

Art, fabric, embroidery, breastmilk, motherhood.

RESUMO

A inegável polissemia da arte permite que se possa fazer uma multiplicidade de leituras dela, que dependem de contextos pessoais, socioculturais e temporais do espectador. Este texto estabelece uma relação entre o análise de uma instalação de Raquel Paiewonsky e uma vitrina pequena tridimensional de Carmen Mariscal, a maternidade e a amamentação, e a experiência pessoal da autora de este texto como mãe e mulher. Após a reflexão das obras feitas com fios e materiais relacionados historicamente com a "feminidade", e que tratam temáticas de maternidade e amamentação, este artigo quer questionar e subverter a forma canônica de escrever, ler e compreender a arte e a história da arte.

PALAVRAS CHAVE:

arte, têxteis, bordado, leite materno, maternidade.

INTRODUCCIÓN

Cien medias de lana teñidas con café cuelgan del techo.¹ En la parte inferior de cada una, dos círculos concéntricos ocultan la costura que cierra la media y que, usualmente, cubriría los dedos de los pies. Los círculos pigmentados con dos tonos distintos de café, convierten a las medias en senos, con areolas y pezones desproporcionadamente grandes. De ellos cae, gota a gota, una mezcla de leche materna y agua que se absorbe en la alfombra dispuesta debajo. (Img. 1 y 2)

Como la joyería, el mobiliario y la cerámica, los textiles históricamente han formado parte de la categoría conocida como “artes menores” o “artes aplicadas”. Objetos de uso cotidiano, como las medias de lana, no forman parte de dicha clasificación. A su vez, el tejido y el bordado, al igual que la maternidad y la crianza, han estado asociados con lo femenino, con lo doméstico y con lo “natural”.

En su libro *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Rozsika Parker y Griselda Pollock explican que, para el siglo XVIII en Europa, el bordado se había convertido en una actividad que denotaba cierto estatus social: una mujer que bordaba en su tiempo libre podía hacerlo gracias a la afluencia económica de su marido. Por ello, y para reflejar un estilo de vida refinado, las mujeres procuraban decorar con textiles toda superficie posible. Esta minuciosa actividad que demanda tiempo y paciencia, llegó a simbolizar la virtud doméstica y un servicio

1. De acuerdo con las dimensiones del espacio de exhibición en el que se instale la obra, esta puede contar con un número variable de medias colgantes. En la que me baso para esta descripción, se presentó en la XIII Biental Nacional en el Museo de Arte Moderno de Santo Domingo, República Dominicana, en 2005.



Imagen. 1. Raquel Paiewonsky, *Jugo de alma*, 2005, medias de lana teñidas con café y vejigas rellenas de agua y leche materna, medidas variables. Cortesía de Raquel Paiewonsky.



Imagen. 2. Raquel Paiewonsky, *Jugo de alma*, 2005, medias de lana teñidas con café y vejigas rellenas de agua y leche materna, medidas variables. Cortesía de Raquel Paiewonsky.

desinteresado por parte de las mujeres que la realizaban, convirtiéndola en una labor digna de elogio por parte de la sociedad victoriana.²

Así mismo, explican las autoras, en esa época se forjó una intersección entre la ideología de la “feminidad” (la definición social de lo que somos las mujeres y del rol que debemos desempeñar) y la separación entre artes y artesanías.³ En este sentido, la jerarquía de las artes se agudizó aún más con base en el género de los artistas o creadores⁴ y, aunque “[...] puede leerse, sin duda, en términos de clase [...] existe una importante conexión entre la nueva jerarquía de las artes y la categorización sexual, masculino-femenino.”⁵ A su vez, continúan Parker y Pollock, uno de los aspectos que distingue a las artesanías de las artes, es “[...] el lugar en donde fueron elaboradas, frecuentemente en casa; y para quién fueron hechas, frecuentemente para la familia.” En cambio, aclaran, “Las bellas artes son una actividad pública y profesional.”⁶

Podría pensarse que una excepción a esta regla es el trabajo de Mary Linwood, reconocida pintora “a la aguja” (needlepainter) quien, en la Gran Bretaña del siglo XVIII, reprodujo con hilo diversas pinturas al óleo de los grandes maestros de la historia del arte. A diferencia de las creaciones textiles de sus congéneres, su obra fue expuesta en Londres y en diversas sedes del país y fue,

2. Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* (Croydon: I.B. Tauris, 2013), 61.

3. Parker y Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, 58.

4. El texto original en inglés dice: “It was adumbrated in the Renaissance, expanded in the eighteenth century, fully articulated in the nineteenth century and finally totally naturalized with the result that in twentieth-century art history it is so taken for granted as part of the natural order it need not be mentioned.” Parker y Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, 80.

5. Traducción libre. La cita original en inglés dice: “The arts and craft division can undoubtedly be read on class lines, with an economic and social systems dictating new definitions of the artist as opposed to the artisan. However, there is an important connection between the new hierarchy of the arts and sexual categorization, male-female”. Parker y Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, 51.

6. Parker y Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, 70.

incluso, notoriamente aceptada por la crítica de la época y elogiada como una forma de arte.⁷ Es decir que, en este caso, el trabajo “femenino” del bordado, realizado en la esfera privada, vio la luz pública mediante su exhibición como actividad profesional. Sin embargo, Parker y Pollock encuentran un engranaje particular en la apreciación de la obra de Linwood, que más que difuminar la división de género en la jerarquía de las artes, termina por acrecentarla. Las autoras reproducen la frase de un crítico de arte de fines del siglo XVIII que afirmó lo siguiente:

Las damas de Gran Bretaña pueden encontrar en la señorita Linwood un ejemplo de la fuerza y energía de la mente femenina, libre de aquellos modales ingratos que ocasionalmente acompañan el genio en una mujer. La señorita Linwood ha despertado de su profundo sueño al arte que dio a luz a la pintura.⁸

Las autoras apuntan que dicha declaración asocia al bordado “con el rol reproductivo de las mujeres, al tiempo que sitúa a ambos en una etapa menor de desarrollo”.⁹ En este sentido, el bordado solo sería reconocido bajo la categoría “arte” cuando emulara obras que ya ocupasen dicho puesto. En otras palabras, la pintura a la aguja, como forma de arte(sanía) femenina, solo sería reconocible en la esfera profesional de las artes cuando reprodujera creaciones de autoría masculina.

Esta asociación de las mujeres con el rol reproductivo tiene origen en la dicotomía naturaleza/cultura sobre la que se basa la histórica división del trabajo por género:

Los análisis de Lévi-Strauss sobre los mitos y los sistemas de creencias de muchas culturas han demostrado cómo las diferencias en el estado de los objetos, las prácticas, costumbres y grupos de personas dependen del lugar que se les da en una escala simbólica de Naturaleza a Cultura. Esta escala proporciona una de las estructuras de diferenciación más importantes utilizadas por la sociedad humana para representar, definir y evaluar sus actividades. Lo anterior, puesto que una de las características más distintivas de la sociedad humana es que las personas, a diferencia de los animales, producen sus propios medios de subsistencia. Transforman materias primas en herramientas, casas, ropa y utensilios. La sociedad humana se distingue porque trabaja con materias primas para producir artefactos culturales. En un artículo, ‘¿Lo femenino es a lo masculino, como la naturaleza a la cultura?’, Sherry Ortner sostiene que una manera de explicar el estatus secundario de las mujeres es el hecho de que su rol es percibido como ocupante de una posición intermedia en la escala simbólica y estructurante de Naturaleza a Cultura. Por un lado, por el papel que las mujeres desempeñan en la gestación y lactancia de los

7. Parker y Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, 67.

8. Traducción libre. La cita original dice: “The ladies of Great Britain may boast in the person of Miss Linwood an example of the force and energy of the female mind, free from any of those ungraceful manners which have in some cases accompanied strength of genius in a woman. Miss Linwood has awakened from its long sleep the art which gave birth to painting. (Library of Anecdote, quoted in Jourdain, 1910, 171-2)”. Parker y Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, 67.

9. Traducción libre. La cita original dice: “[embroidery] ‘gave birth to painting,’ a choice of words that subtly implicates it with women’s reproductive role while placing both at a less advanced stage of development”. Parker y Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, 67.

niños, se les podría considerar como más cercanas a la Naturaleza. Pero, al mismo tiempo, roles complementarios como cocinar para los niños e iniciar su educación y socialización, son obviamente culturales y sociales.¹⁰

Así mismo, el trabajo con hilo y aguja (en inglés, *needlework*) que transforma una materia prima como la lana en un objeto utilitario, condensa también ambas nociones: lo natural y lo cultural. Inicialmente, los objetos bordados o tejidos se elaboraban con una función específica y con el tiempo se fueron diversificando, adquiriendo significados diversos como la conmemoración de eventos específicos o el afianzamiento de una relación afectiva entre mujeres, individuos o un grupo de personas. No obstante, permanecen aún dentro de una categoría de trabajo artesanal hecho por mujeres.

Por lo tanto ¿qué ocurre, cuando una mujer artista elige (a)bordar de manera crítica un tema relacionado precisamente con esa naturaleza con la que hemos sido asociadas históricamente, y decide hacerlo con un material y una técnica que, así mismo, han sido relegados a un segundo término dentro de la jerarquía de las artes? ¿Su obra se devalúa dentro de dicha escala de valor? ¿O, más bien, se vuelve subversiva dentro de la misma jerarquía al presentar la obra en un espacio de exhibición que otrora fuera reservado casi exclusivamente para artistas varones, insertándola dentro del circuito de la —ya obsoleta— categoría de las “bellas artes”?

Como parte de su obra con textiles, la artista y madre Raquel Paiewonsky (Santo Domingo, 1969) ha diseñado prendas que cuestionan roles y estigmas del género y la racialidad, como las series “Vestial” y “Enlace”, entre otras; o que operan como símiles artificiales de la piel humana, de ese *tejido* que nos cubre, protege, pero también nos diferencia y vulnera visual y culturalmente entre nosotros, como las fotografías *Preámbulo* y *Sembrada*, el performance *Interludio* y las series “One” y “Curados”, entre otras. En estas obras de Paiewonsky los textiles emulan no solo un tejido corporal, sino que también evocan un hilvanado de experiencias personales (vividas *en* y *por* el cuerpo), que permiten visualizar una multiplicidad de miradas, deseos y saberes que históricamente han sido obviados por el recuento canónico de la historia y la historia del arte. Así mismo, los textiles trabajados y/o recuperados por Paiewonsky, y el modo en que son empleados para cubrir cuerpos físicos o fantasmáticos, remiten inmediatamente a la asociación del trabajo con hilo y aguja, con el hogar y lo femenino.

JUGO DE ALMA. GOTAS DE LECHE, GOTAS DE LLUVIA

De los primeros recuerdos que tengo sobre la lactancia de mis hijos, es el despertar en medio de la noche, empapada en leche materna. Durante las primeras

10. Traducción libre. La cita original en inglés dice: “Levi-Strauss’s analyses of myths and belief systems of many cultures have shown how differences in the status of objects, practices, customs and indeed groups of people depend on the place they are given on a symbolic scale from Nature to Culture. This scale provides one of the most important structures of differentiation by which human society represents, defines and evaluates its activities. For one of the most distinctive features of human society is that people, unlike animals, produce their own means of subsistence. They transform raw materials into tools, houses, clothes and utensils. Human society distinguishes itself because it works over raw materials to produce cultural artefacts. In an article, ‘Is Female to Male as Nature is to Culture?’, Sherry Ortner argues that one possible way of accounting for women’s secondary status is that their roles are perceived as occupying an intermediate position on the symbolic and structuring scale from Nature to Culture. On the one hand, because of women’s role in bearing and initially nursing children, women could be considered closer to Nature. But at the same time, the complementary roles, cooking for children and initiating their education and socialization, are obviously cultural and social.” Parker y Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, 67.

semanas tras el nacimiento de un bebé, el cuerpo de la madre suele trabajar en producir el líquido que lo alimentará. Por las noches y durante el día, los senos se hinchan, se llenan de leche y la secretan a todas horas, mojando y manchando la ropa interior, las sábanas, la ropa para dormir o la de día. Las manchas en mi ropa, recuerdo, se veían tal y como lo hacen en los senos hechizos de *Jugo de alma* (Img. 1 y 2). ¿Es esta obra un recordatorio visual del puerperio? Para mí lo es. Al verla, prácticamente puedo sentir la hinchazón que acompaña esa etapa del posparto. La añoro profundamente.

La lana de las medias me recuerda el campo; los senos colgando, a lo animal. La lactancia es un asunto primario y algunos dicen que es, incluso, instintivo —aunque vale aclarar que también electivo. ¿A qué huele *Jugo de alma*? ¿El líquido se siente tibio como al salir del cuerpo, o frío por estar fuera de él? Al mostrarlos colgantes y lactantes, la artista dirige la mirada del espectador hacia la función biológica de los senos. Es paradójico, sin embargo, que en medio del gran homenaje que les hace la artista, las tetas suelten el líquido que fisiológicamente están diseñadas para producir, y este, al caer al suelo, se vuelva inservible de manera irremediable. ¿Su caída al suelo es realmente una pérdida inmediata? ¿O la leche estaba perdida desde que fue colectada por la artista para ser utilizada como *tejido artístico*, performático, en su instalación?

Es significativo que Paiewonsky empleara medias de lana como elemento para recrear senos maternos. En pleno siglo XXI, podría haber hecho uso de diversos materiales para emular de forma más precisa la piel humana, y de distintos mecanismos para imitar la secreción de la leche con distinto ritmo e intensidad. Sin embargo, la presencia de la lana no es sólo coherente con el uso que la artista ha hecho de los textiles a lo largo de su carrera, sino que su uso es congruente con el discurso en torno a la construcción social del ser-mujer que abunda en su obra. ¿Qué otro material si no el hilo remite a lo femenino y al deber-ser-mujer como una “actividad” doméstica y cotidiana?

Además de los textiles, los senos son un elemento recurrente en su obra. La adaptación que ella hace del atributo iconográfico de Artemisa de Éfeso, por ejemplo, antigua diosa griega representada con múltiples senos, cobra vida en diversos cuerpos y figuras presentes en varias de sus series. De manera sintética, o abstrayente quizá, en otras obras suyas la multiplicidad de senos se independiza del cuerpo y surge como un grupo de entes autónomos. Los vemos colgantes en *Jugo de alma*; protuberantes, en *Muro*; como pelotas de playa, en *Bitch Balls*; y cubriendo la cama, suelo y muros de una habitación en *Inopia*, entre otros ejemplos.¹¹

Así mismo, en *Jugo de alma* los vemos lactantes. Vale mencionar en el contexto de este análisis que la leche materna como fluido ha sido propuesta en diversos foros informales como un *tejido vivo*, “porque se adapta a las necesidades de cada recién nacido y conforme pasan las etapas de vida de los niños se

11. Para una descripción y análisis más detallados de las obras, ver Noriega Martínez del Campo, Andrea. “Cuerpos que mudan: género, raza y maternidad en la obra de Raquel Paiewonsky”. *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, n° 14 (2018), 114-125, http://revistas.iberio.mx/artes/uploads/volumenes/14/pdf/Nierika14_Version_final_9julio.pdf

12. “La leche materna es un tejido vivo”, *debate*, sitio consultado el 17 de junio de 2019, <https://www.debate.com.mx/salud/leche-materna-tejido-vivo-amamantar-nutrientes-bebes-mejor-alimento-20180510-0106.html>

va modificando según sus requerimientos.”¹² Independientemente de si médicamente es considerada o no un tejido, en este escrito me interesa retomar la propuesta semántica para establecer un símil con el hilado textil y su relación con lo femenino.

La leche materna empleada para la instalación fue donada por docenas de madres que asistían a la Liga de la Leche, asociación en pro de la lactancia, de la cual la artista formaba parte.¹³ Esta leche era prescindible para ellas por diferentes razones. Durante el proceso de extracción/donación/instalación, el jugo del alma debió cambiar de contenedor, es decir, del cuerpo materno a uno artificial y posteriormente a la vejiga de látex que lo contendría en la instalación de Paiewonsky. Finalmente, una vez que la artista usara la leche y la insertara en los senos hechizos de lana, la habría devuelto de manera metafórica a su contenedor original. Sin embargo estos eran de tela y goteaban, por lo que no podían contener el líquido en su totalidad. Por el contrario, cuando los senos maternos se llenan de leche, esta puede ser reabsorbida siempre y cuando no haya pasado demasiado tiempo desde la última extracción. En el caso de *Jugo de alma*, la leche se fuga ininterrumpidamente, de modo que ya no es útil, y no se puede emplear para alimentar a nadie. Entonces, ¿cuál es el propósito de estos contenedores? ¿De qué sirven estos nuevos senos? No mantienen la leche en una temperatura controlada para evitar su descomposición, y no la contienen en su totalidad. Cumplen, meramente, una función simbólica.

En este sentido, ¿qué tanto potencializa el mensaje de la obra el hecho de que el líquido que gotean los senos de lana sea *realmente* “jugo de alma”? Históricamente los objetos tejidos y bordados se han creado con una intención utilitaria. En el caso de *Jugo de alma* la función original de las medias, cubrir y dar calor a piernas y pies, es obviada para atribuirles la de almacenar un fluido que son incapaces de contener.

Nuestro cuerpo está compuesto de tejidos. El tejido y el bordado se hacen con el cuerpo. *Tejidos tejendo. Tejiendo tejidos*. Un juego de palabras que se materializa en el tejido de objetos, de relaciones personales y, también, de *unx mismx* como ser-social. La piel humana, por su parte, como órgano y tejido traza los límites del cuerpo. A la piel de la madre Julia Kristeva le llama “continente materno”¹⁴ cuando se convierte en el límite de lo conocido para el bebé: “la piel es el primer continente. El límite arcaico del yo.”¹⁵ En este sentido, el término puede ser entendido como una referencia a las grandes masas de tierra que proveen de un hogar a millones de seres vivos, pero también como aquello que *contiene*, que cuida, delimita y territorializa.¹⁶ Siguiendo la idea de la leche materna como un tejido vivo, me atrevo a ligarla entonces con la idea del continente materno de Kristeva, para proponer que en *Jugo de alma* podemos dar lectura a las medias

13. Raquel Paiewonsky, comunicación personal vía correo electrónico: “Investigación clase Yolanda Wood”, 19 de octubre de 2015.

14. Kristeva llama así al cuerpo de la madre, en directa respuesta al metafórico “continente negro” con el que Freud se refirió al misterio que, para la psicología, representaba la vida sexual de la mujer adulta. Sigmund Freud, *Obras completas*. Vol. 20, *Presentación autobiográfica. Inhibición, síntoma y angustia. ¿Pueden los legos ejercer el análisis? Y otras obras (1925-1926)*, traducción de José L. Etcheverry, (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992), 199.

15. Kristeva, Julia. *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*, traducción de Guadalupe Santa Cruz. (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999), 101.

16. Con relación a la territorialización del cuerpo en la obra de Raquel Paiewonsky, ver el análisis de la fotografía “Sembrada” en Noriega Martínez del Campo, “Cuerpos que mudan...”, 118-119.

de lana como una urdimbre textil (intervenidas a mano con tela e hilo, como una actividad *cultural*) que actúa como contenedor de un tejido humano, “vivo”, (producido fisiológicamente por cuerpos anónimos en un proceso involuntario y *natural*) y que busca emular el vínculo “continental” entre el cuerpo de la madre como territorio conocido, y el del bebé. De esta forma, cada seno lactante separado del resto del cuerpo actuaría como un detonador inconsciente de la nostalgia por el continente materno de cada espectador.

Un tejido a su vez se puede destejer. El tejido canónico de la historia del arte puede ser deshilado a través de miradas, palabras y manos que inserten nuevos nombres, categorías analíticas y críticas-críticas a las narrativas tradicionales. En este sentido, así como el canon se puede destejer, la historia del arte se puede re-tejer. En su icónico libro *The Subversive Stitch*, Rozsika Parker explica que “El arte del bordado ha sido el medio para educar a las mujeres dentro de un ideal femenino y para probar que lo han alcanzado, pero también ha provisto un arma de resistencia frente a las restricciones de la feminidad.”¹⁷ Del mismo modo, una apropiación de las técnicas artísticas reservadas para las mujeres, clasificadas como “femeninas” y “menores”, así como de narrativas canónicas, ofrece la posibilidad de resistir ante las restricciones de una historia (de la jerarquía) del arte, de la cual un gran número de artistas han sido obviadas por su género, color de piel, clase y técnica de elaboración, y en la cual las mujeres hemos sido principalmente retratadas y observadas, más no auto-representadas.

LLORIDOS. GOTAS DE LECHE, GOTAS DE LLANTO.

Enmarcada en una caja de aluminio con una fotografía en blanco y negro del pecho de una mujer cubriendo sus senos con las manos, se lee bordada en un retazo de tela blanca la palabra *Lloridos*. Realizada dieciséis años antes de la escritura de este texto, la obra (Img. 3) de Carmen Mariscal (Palo Alto, 1968) parece congelar una crónica rutinaria de mi vida diaria en un instante: *Esteban llora. Mis senos se hinchan y llenan de leche para que él, hambriento, pueda beberla*. Durante el puerperio la leche inunda los senos a todas horas y es mediante el llanto del niño y la succión a determinados intervalos que el cuerpo de la madre comienza a regular la cantidad de líquido que debe producir y la frecuencia con la que debe hacerlo. En una segunda etapa de la lactancia, una vez que el cuerpo de la madre y el del niño han entrado en sincronía, la leche bajará a los senos maternos a la misma hora que el infante suele pedirla, aunque la madre y el bebé se encuentren separados. No obstante, durante las primeras semanas tras el parto el llanto puede ocasionar que la leche caiga desmedida a los senos, y mientras el infante succiona de uno el otro gotea y escurre leche, de forma similar a como ocurre con los senos lactantes de *Jugo de alma*.

17. Traducción libre. La cita original en inglés dice: “The art of embroidery has been the means of educating women into the feminine ideal, and of proving that they have attained it, but it has also provided a weapon of resistance to the constraints of femininity.” Parker, Rozsika. Prefacio a *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, (Chatham: Women’s Press, 1996).



Imagen. 3 Carmen Mariscal, *Lloridos*, 2003, espejo, vidrio, fotografía digital y tela bordada, 14.5 × 19.5 × 8 cm. Fotografía: Andrea Noriega Martínez del Campo.

En su breve ensayo “Milk and Tears. Performing Maternity” la artista y curadora Sarah E. Webb explica, con respecto a su propia producción artística, que

Si bien no puedo negar las implicaciones históricas del uso del bordado en un contexto feminista, y femenino, la elección del bordado se volvió una necesidad. ¿De qué otro modo podría haber hecho obra propicia para vivir con un niño pequeño, capaz de soportar paradas e inicios frecuentes, y que pudiera ser transportada fácilmente ya que viajaba regularmente a visitar a la madre de mi esposo?¹⁸

La obra *Lloridos*, de la artista mexicana Carmen Mariscal, refleja en su contenido y materialidad el modo en que artistas como ella misma y como Webb requieren adaptar su producción a procesos y materiales específicos, accesibles en momentos y espacios determinados.

18. Traducción libre. La cita original en inglés dice: “While I cannot deny the historical implications of the use of embroidery within a feminist, as well as a feminine, context, the choice to embroider became one of necessity. How else to make work conducive to living with a small child, capable of withstanding frequent stops and starts, as well as work that would be portable/packable as I regularly traveled to visit my husband’s mother?” Webb, Sarah E. “Milk and Tears. Performing Maternity”, en *The M Word. Real Mothers in Contemporary Art*, editado por Myrel Chernick y Jennie Klein. (Bradford: Demeter Press, 2011), 365.

La obra forma parte de la serie “*MATER-ia*” (2003), realizada por Mariscal en torno a la reflexión que comenzó a desarrollar desde del nacimiento de sus dos primeros hijos. Está compuesta por fotografías, cajas tridimensionales intervenidas con fotos y objetos, y una instalación, en las que explora la relación entre ella y su cuerpo, entre ella y sus hijos, y su nueva configuración como mujer y como madre. La artista produjo esta serie para una exposición que tenía programada en 2003, en la galería Lluçia Homs en Barcelona:

Tenía la fecha de la expo [*sic.*] desde hacía mucho y un año antes, cuando mis gemelos tenían apenas un año, hablé con el galerista y le dije: no sé de qué se va a tratar la exposición, en mi vida ahora solo hay agotamiento, nada más que cansancio y agotamiento mezclado con millones de sentimientos y él me respondió “pues trabaja sobre eso” y así nació *Mater-ia* [*sic.*].¹⁹

En muchas de las vitrinas que componen la serie se entremezclan autorretratos de la artista o fotografías de partes del cuerpo de sus hijos, con objetos que refieren a la maternidad: pulseras de identificación del recién nacido en el hospital; huevos; chupones de mamila; etcétera. *Lloridos*, en específico, contiene un trozo de tela en el que se lee la palabra que da título a la pieza, bordada con hilo negro, en punto de cruz y con letra de molde. A diferencia de los cojines, cobijas y demás objetos que suelen regalarsé a un recién nacido, y que generalmente están hechos con un diseño particular, la tela bordada de *Lloridos* no podría cumplir satisfactoriamente ninguna función de cobijo, por ser demasiado pequeña. Así mismo, la ausencia de un diseño anclado a temáticas infantiles y cargadas de género (el color azul, barcos, coches y aviones para varones; así como el color rosa, muñecas, flores y mariposas para niñas) le quitan cualquier asociación visual que pudiera tener con los lugares comunes de la maternidad y la infancia.

Las cajas, o vitrinas, de la serie remiten a una época específica de la maternidad de la artista. Si bien antes de tener hijos ya trabajaba con vitrinas de aluminio de mayor formato, cuando nacieron sus mellizos redujo el tamaño de algunas de las cajas, puesto que había vuelto a trabajar en casa y contaba con menos espacio para la producción. Además, según me narró ella misma, este nuevo tamaño le permitía producir las vitrinas más rápidamente, lo cual era ideal ya que las hacía mientras sus hijos dormían la siesta.²⁰ En este sentido, las vitrinas chicas se convierten en el registro de una temporalidad y espacialidad específicas, y su tamaño deviene un reflejo de cómo el cuerpo y el ser, así como el espacio y el tiempo de la madre se adaptan a las nuevas necesidades y posibilidades que surgen con la maternidad. La realización de estas obras, en casa y en los ratos “libres”, se parece a los momentos que las mujeres de los siglos XVIII

19. Carmen Mariscal, comunicación personal vía correo electrónico: “Duda Umbilicus”, 17 de septiembre de 2016.

20. Carmen Mariscal entrevistada (artista visual), en discusión con la autora, 26 de febrero de 2017.

y XIX ocupaban con labores de bordado y tejido. Sin embargo, como explican Parker y Pollock,

Dado que el bordado no es visto como trabajo ‘real’, no permite que las mujeres tengan tiempo libre ‘real’. Incluso, sirve para mantener a las mujeres ocupadas, dándole sentido a sus vidas vacías pero, al mismo tiempo, evitando que encuentren otras actividades que les resulten más útiles o gratificantes. El bordado absorbe el tiempo y energía de las mujeres e, incluso, en términos monetarios, negligencia su contribución a la economía doméstica.²¹

Retomando lo anterior, es interesante que Mariscal empleara ese tiempo en la producción de obras de arte que, si bien remiten al bordado como actividad doméstica y femenina, y hablan acerca de un proceso de maternidad que estaría ligado a lo *natural*, fueron hechas con la intención de participar activamente en un circuito de arte inmerso en la esfera pública o *cultural*.

La palabra “lloridos” bordada por la artista puede aludir también a la dicotomía naturaleza/cultura, en cuanto a que el desbordamiento emocional se asocia con la “naturaleza femenina”, mientras que la razón y la lógica pertenecen a la esfera de lo masculino y de la producción de conocimiento.²² En *The Cultural Politics of Emotion*, Sara Ahmed ofrece un recuento de la historia del pensamiento sobre las emociones. Históricamente, explica, éstas han sido percibidas como inferiores a la razón:

Ser emocional afecta el juicio: es ser reactivo en lugar de activo, dependiente en vez de autónomo. [...] Las emociones están asociadas con las mujeres, quienes son representadas como ‘más cercanas’ a la naturaleza, regidas por el apetito, y menos capaces de trascender el cuerpo a través del pensamiento, la voluntad y el juicio.²³

En este sentido el llanto, o los “lloridos”, serían percibidos como una demostración aceptable de la tristeza entre mujeres y niños, mientras permanece mal visto para los varones, quienes son percibidos en el extremo racional del espectro simbólico de la división sexual de los afectos.

De acuerdo con Kristeva, la leche materna y las lágrimas tienen en común el ser metáforas de una comunicación semiótica no-verbal.²⁴ En ese sentido, tanto en *Jugo de alma* como en *Lloridos*, el llanto y la leche serían los medios a través del cual se funda una forma de comunicación entre el infante y su continente materno. La relación entre el bordado de *Lloridos* y su imagen, no obstante, me habla a mí sobre la lactancia y sobre los efectos que esta, junto con la práctica de la maternidad en general, pueden tener en el cuerpo y psique de la madre. La

21. Traducción libre. La cita original en inglés dice: “Because embroidery is not seen as ‘real’ work [...] it does not allow women ‘real’ leisure. Moreover, it serves to occupy women, giving meaning to their empty lives but simultaneously preventing them from finding more useful or rewarding activities. It absorbs women’s time and energy and even in monetary terms its contribution to the domestic economy is negligible.” *Old Mistresses*, 63.

22. Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotions*, (Trowbridge: Edinburgh University Press, 2004), 170.

23. Traducción libre. El texto original dice: “To be emotional is to have one’s judgement affected: it is to be reactive rather than active, dependent rather than autonomous. [...] Emotions are associated with women, who are represented as ‘closer’ to nature, ruled by appetite, and less able to transcend the body through thought, will and judgement.” Ahmed, *The Cultural Politics of Emotions*, 3.

24. Kristeva, “Stabat Mater”. *Poetics Today*, 6, n° 1/2 “The Female Body in Western Culture: Semiotic Perspectives” (1985), 143. <http://www.jstor.org/stable/1772126>

ambigüedad del término “lloridos” en conjunto con la imagen (¿quién llora, el bebé o ella?), así como el anonimato del cuerpo presente en la vitrina, apuntan hacia las complejidades que no se visibilizan en la socialización de la maternidad.

Conoci *Lloridos* hace cuatro años mientras escribía mi tesis de maestría, a través del catálogo impreso de “*MATER*-ia”, cuando mi hijo mayor tenía alrededor de dos años. En un principio, probablemente por la edad que tenía Gonzalo, la obra me habló del llanto de los infantes, de su manera de comunicarse antes de acceder al lenguaje. Un año después, al ver la obra en persona me pareció evidente que la palabra se refería al llanto —expresado o contenido— de la madre, quien se contiene a sí misma en el abrazo que vemos en la fotografía. Es relevante que en ese entonces estaba yo embarazada de mi segundo hijo y mi estado anímico era variable, por lo que el abrazo que vi en la fotografía reverberó en mí como un acto de desesperación y auto-contención, pero también de compasión y amor a mi misma. Actualmente, dos años después de dicha experiencia, continúo lactando y al escribir este ensayo entiendo la obra como un comentario sintético de la relación de simbiosis y sincronía que se establece entre el cuerpo de la madre y el del bebé durante la lactancia, y que se activa repetidamente a partir del llanto, o los “lloridos”, del infante.

A partir del impacto y significado que esta única obra ha tenido para mí en tres momentos distintos de mi maternidad, me parece importante entender la palabra “lloridos” en relación con la imagen de la vitrina: un torso femenino, aparentemente anónimo, cuyas manos cubren los senos en un abrazo, para ocultarlos de la exposición pública. A diferencia de como solemos ver los senos en representaciones de mujeres en la historia del arte, erotizados y disponibles, en *Lloridos* están cubiertos: los vemos púdicos, contenidos para sí. Por otro lado, el cuerpo sin rostro permite que muchas mujeres nos identifiquemos con él, y la manera en que la caja está trabajada amplía la experiencia que de ella tenemos los espectadores: el fondo de espejo bajo el que está dispuesta la imagen traslúcida le hace perder nitidez frente a quien la ve, como si estuviera en un constante proceso de definición. Mientras que en los *prints* tradicionales la fotografía es el medio mismo de la obra de arte, en las cajas de luz esta se vuelve el fondo del arte-objeto, una herramienta que comparte (¿o cede?) el protagonismo con la tela bordada que la acompaña, y que demanda una participación activa por parte del espectador, quien debe moverse frente a la obra para ver la imagen en el fondo y discernirla entre el doble reflejo, el objeto que se encuentra dentro y su propia imagen que el espejo le devuelve. De este modo, las vitrinas de Mariscal permiten una transformación de ella misma y de su cuerpo, como sujeto auto-representado, pero también de los espectadores como seres sociales, y afectivos.

El contenido y la producción de *Lloridos*, finalmente, son congruentes en su reflexión crítica, y en la obra pueden leerse tres comentarios en torno a lo

doméstico y lo “natural”. En primer lugar, la inserción del bordado como actividad/símbolo de la feminidad y de la domesticidad de la mujer; en segundo, la naturaleza de la “sensibilidad femenina” expresada a través del llanto; y, por último, la lactancia como actividad llevada a cabo casi exclusivamente por las mujeres-madres.²⁵

En *Old Mistresses*, Parker y Pollock advierten que “cualquier asociación con las tradiciones y prácticas de la costura y del arte doméstico puede ser peligrosa para un artista, especialmente cuando dicho artista es una mujer”²⁶ Sin embargo, en las obras analizadas Raquel Paiewonsky y Carmen Mariscal se *apropian* de los textiles, de la lactancia y de la crianza como actividades domésticas y femeninas, y utilizan esta apropiación para elaborar un discurso público crítico que ha sido exhibido en espacios igualmente públicos, es decir, fuera de la esfera de lo privado y lo doméstico.

La subversión de *Lloridos*, finalmente, recae en el uso de la intimidad del retrato del cuerpo femenino y de la franqueza de la experiencia y la auto-representación de la artista para elaborar una serie que sería presentada directamente en un espacio de exhibición. Los senos de *Jugo de alma*, por el contrario, están hechos para ser vistos de manera estridente: para visibilizar la leche materna (un líquido que genera animadversión en muchas personas), para que se vean los pezones y para que se vea gotear. Este, también, es un acto subversivo.

CONCLUSIONES

Jugo de alma y *Lloridos* son dos obras que conjugan en sus formas y materiales un lenguaje que surge del conocimiento y la experiencia personal de las artistas, ambos vividos en su propio cuerpo de mujeres-madres. Sus obras, por lo tanto, se convierten en comentarios que identifican y llaman la atención sobre la maternidad y el cuerpo de las mujeres, como pertenecientes a un nicho histórico-social denominado “lo natural”.

La obra de Raquel Paiewonsky apela a los procesos de reproducción humana y de lactancia materna, mientras que la de Carmen Mariscal se centra en el cuidado de la madre hacia los hijos. Si recordamos la base de la división sexual del trabajo (las mujeres están ligadas a la *reproducción* y a la naturaleza, mientras que los varones a la *producción* y a la cultura), podemos entender la postura subversiva de ambas obras: en primera instancia, fueron realizadas por mujeres artistas que son también madres; en segundo, las dos se alejan de los medios tradicionales y canónicos de producción dentro de la historia del arte, como son la pintura y la escultura, y fueron hechas con materiales “secundarios” dentro de la jerarquía de los preferidos por las artes académicas, como textiles, café y leche materna. Por último, las dos obras hablan de procesos biológicos y de crianza cargados

25. Es importante recordar que la lactancia es una forma de nutrición y crianza que no es practicada exclusivamente por mujeres cisgénero. Las diferentes configuraciones de sexo y género permiten que una multiplicidad de cuerpos trans, intersexuales o no-binarios puedan lactar.

26. Traducción libre. La cita original en inglés dice: “Any association with the traditions and practices of needlework and domestic art can be dangerous for an artist, especially when that artist is a woman” Parker y Pollock, *Old Mistresses*, 78.

de género, dejando a un lado los temas académicos preferidos por la historia del arte. Las obras, por lo tanto, desafían las normas bajo las cuales se ha establecido la jerarquía de las artes a lo largo del tiempo, y logran subvertir su orden de valor basado en el género, en el espacio de creación artística y en los materiales de producción. Finalmente, si pensamos en la instalación de Paiewonsky y en la vitrina de Mariscal como representaciones del cuerpo materno y de su performatividad cultural, podemos entenderlas como dos propuestas críticas que logran atravesar la escala simbólica Naturaleza-Cultura de modo transversal.

De la misma forma en que la aguja y el hilo, el bordado y el tejido, se insertan como formas no canónicas de arte desde la hechura femenina y desde lo femenino en lo antiacadémico, lo doméstico y lo cotidiano, la metodología de este ensayo busca romper con las formas tradicionales de escritura de la historia del arte. La inclusión de mi punto de vista opera como un método subversivo de inserción de “lo femenino” en el canon de la disciplina, escrita generalmente desde una mirada objetivista y falocéntrica. ¿Qué sería tejer una nueva historia del arte sin artistas e *historiadorxs* que cuestionasen los modos tradicionales de hacer y escribir arte? Raquel Paiewonsky y Carmen Mariscal, como muchas otras artistas contemporáneas, no sólo hacen arte: *tejen* polisemia en el arte.



BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotions*. Trowbridge: Edinburgh University Press, 2004.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Vol. 20, *Presentación autobiográfica. Inhibición, síntoma y angustia. ¿Pueden los legos ejercer el análisis? Y otras obras (1925-1926)*. Traducido por José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992.
- Kristeva, Julia. *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Traducido por Guadalupe Santa Cruz. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999.
- Kristeva, Julia. “Stabat Mater”. *Poetics Today* volumen 6, n°. 1/2 “The Female Body in Western Culture: Semiotic Perspectives” (1985), 133-152.
<http://www.jstor.org/stable/1772126>

- “La leche materna es un tejido vivo”. *Debate*, <https://www.debate.com.mx/salud/leche-materna-tejido-vivo-amamantar-nutrientes-bebes-mejor-alimento-20180510-0106.html>
- Mariscal, Carmen. “Duda Umbilicus”, 17 de septiembre de 2016.
- Paiewonsky, Raquel. “Investigación clase Yolanda Wood”. 19 de octubre de 2015.
- Mariscal, Carmen entrevistada. En discusión con la autora. 26 de febrero de 2017.
- Noriega Martínez del Campo, Andrea. “Cuerpos que mudan: género, raza y maternidad en la obra de Raquel Paiewonsky”. *Nierika. Revista de Estudios de Arte* n° 14 año 7 (julio-diciembre 2018), 114-125, http://revistas.iberomexico.mx/artes/uploads/volumenes/14/pdf/Nierika14_Version_final_9julio.pdf
- Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. Chatham: Women’s Press, 1996.
- Parker, Rozsika, y Griselda Pollock. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. Croydon: I.B. Tauris, 2013.
- Webb, Sarah E. “Milk and Tears. Performing Maternity”. En *The M Word. Real Mothers in Contemporary Art*, editado por Myrel Chernick y Jennie Klein. Bradford: Demeter Press, 2011, 360-366.