

UN TAPETE EN UN MUSEO

A TAPESTRY IN A MUSEUM

Resumen

Este trabajo propone un modo de inclusión y de interpretación de obras que no son consideradas en los *corpus* académicos o en las historias del arte recientes. En este caso, propongo el acercamiento a “El jardín del Edén”, un tapete bordado por las hermanas de la orden de Santa Catalina en el siglo XVIII, perteneciente a la colección de arte sacro del Museo de Arte Religioso Luis de Tejeda de la Ciudad de Córdoba. El tapete ostenta una serie de signos que lo convierten en una imagen de relevancia e interés para comprender nuestro entorno y nuestra actualidad.

Palabras claves

bordado, historia, místicas, mujeres, metamorfosis

Abstract

This work proposes a way of inclusion and interpretation of works that are not considered in the academic *corpus* or in recent art histories. In this case I propose the approach to “The Garden of Eden”, a rug embroidered by the sisters of the Order of St. Catherine in the eighteenth century, belonging to the collection of sacred art of the Museum of Religious Art Luis de Tejeda of the City of Córdoba. The mat has a series of signs that make it an image of relevance and interest to understand our environment and our current affairs.

Keywords

embroidery, history, mystics, women, metamorphosis

Lic. Mariana Robles

PUiversidad Nacional de
Córdoba
Córdoba, Argentina
marianroble@yahoo.com.ar

Recibido:
dd/mm/aaaa

Recibido con correcciones:
dd/mm/aaaa

Aceptado:
dd/mm/aaaa

Hace algunos meses, Celina Hafford, directora del Museo de Arte Religioso Luis de Tejeda, me invitó a diseñar un proyecto en torno a una pieza textil del acervo de dicha institución. La obra es conocida como “El jardín del Edén” y fue realizada por las hermanas de la orden de Santa Catalina en el siglo XVIII, y fue relevada por Sergio Barbieri (2007) para la Academia Nacional de Bellas Artes en *Iglesia y Monasterio de Santa Catalina de Siena de Córdoba*, siendo esta la única bibliografía existente sobre el bordado. La pieza tiene un metro y medio de largo y un metro de ancho, aproximadamente, aunque las medidas fueron erróneamente relevadas, aduciendo un mayor tamaño en el epígrafe de la fotografía. Los motivos que ocupan el plano total de la tela son flores y animales, las especies florales podrían ser las de cualquier jardín, pero con una obvia estetización y organización de sus formas, prevaleciendo las arabescas junto con los colores cálidos. Entre las ramas y hojas vegetales asoma un jaguar, al que ya se le deshilvanaron sus orejas, una paloma y un ciervo. En el caso de la fauna, se enrarece el vínculo con una posible referencia, ya que las especies mencionadas no configuran un conjunto en relación con sus procedencias ni con sus connotaciones bíblicas. Si confiamos en que el jardín del Edén es ese huerto que Dios ubicó al oriente del Paraíso y le atribuimos las características propias de la geografía de Medio Oriente, entonces, el jaguar resulta poco representativo, tanto de este escenario como así también de una fauna local. Sin embargo, el jaguar o yaguar es un animal muy importante para las culturas precolombinas, especialmente del sur de América, cumpliendo innumerables acepciones simbólicas y rituales en comunidades de Brasil, Paraguay o norte de Argentina. Al respecto, el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro escribe en *La Mirada del Jaguar. Introducción al perspectivismo Amerindio* (2013):

El chamanismo indígena está organizado en torno de la idea de metamorfosis corporal antes que de la idea de posesión espiritual. La posesión es un modelo poderoso de cambio ontológico en nuestra tradición. Se guarda la misma forma corporal, pero algo cambió esencialmente, porque surgió otro espíritu dentro de ese cuerpo, una divinidad, el demonio, el diablo. Alguna subjetividad poderosa puede capturar nuestra apariencia corporal y servirse de ella como un instrumento. Somos marionetas de esa otra subjetividad que nos capturó. El chamanismo amerindio está, por el contrario, sólidamente organizado en torno de la noción de transformación somática. Eso quiere decir “vestir” el hábito del jaguar y poder comportarse como un jaguar –por ejemplo, caminar sin hacer ruido, subir a los árboles, comer carne humana. La posibilidad de cambiar de cuerpo específico está siempre presente en el mundo amerindio. Es siempre un peligro. Para nuestra

tradición culta (esto también va cambiando), por el contrario, es imposible. Las especies son ontológicamente, esto es, genotípicamente selladas (p. 65).

La idea de un cuerpo que adopta diferentes formas –especialmente el de la divinidad–, esto es, la metamorfosis, es central, por ejemplo, en las visiones místicas de Santa Catalina. Podemos comprobarlo en una maravillosa serie de pinturas pertenecientes al Monasterio de Santa Catalina de Siena; también podemos leer en su biografía esos episodios donde la Santa intercambia en diferentes ocasiones su sangre, su corazón y su rostro con el de Cristo. En este sentido, esas operaciones de transmigraciones entre especies humanas y especies divinas propias del chamanismo amerindio y las místicas tendrían cierta conexión. Dicha concepción de lo sagrado no es común a toda la Iglesia, al catolicismo en general; la iglesia ortodoxa o tradicional no contempla estas instancias carnales entre lo humano y lo divino. El sentido de la fe del corpus cristiano se constituye en estrecha relación con la razón y, aunque las batallas entre fe y razón fueron muy álgidas durante el largo y complejo período de la Edad Media, fueron la filosofía y la ciencia las que se vieron limitadas por las condiciones fenoménicas del relato bíblico. No así la religión, que apuntaló su dogma en las estructuras argumentales provistas por la lógica aristotélica. Acerca de la metamorfosis, en *La Conjuración Sagrada* dice George Bataille (2008):

Podemos definir la obsesión por la metamorfosis como una necesidad violenta, que se confunde además con cada una de nuestras necesidades animales impulsando a un hombre a desistir de repente de los gestos y actitudes exigidos por la naturaleza humana (p. 53).

La definición bataillana de metamorfosis proporciona una exacta descripción de los rasgos del comportamiento en torno a lo sagrado ejecutados por las místicas cristianas y también de las concepciones chamánicas de América del Sur, aspecto que intentaré desarrollar y vincular con la posibilidad de inscribir estos rasgos singulares en el contexto de una historia del arte local, con una narrativa alternativa a la que se dispone como cronológica y lineal.

Continuando con la descripción del bordado, descubrimos que de algunas puntadas sólo quedan sus huellas. Los hilos de oro y plata fueron los más propensos a desaparecer, casi no quedan rastros de esas hebras preciosas brillando en la tela. En el centro, el paño está unido por una gruesa costura, una enmienda que no se intenta disimular y que proporciona mayor amplitud a la totalidad del tapiz o un montaje entre dos fragmentos, entre dos mundos: la

blanca paloma y el sensual jaguar. Los bordes están cubiertos por una tela de color salmón que, a modo de dobladillo, previene un futuro deshilachado; la costura en esa zona es desprolija o apurada, marcando un espacio fuera del plano central, el margen. Desde una perspectiva posible, imaginaria, podríamos hacer un zoom y confirmar un viaje a la visión total del bordado, haciendo foco en el diseño para luego arribar a las manchas azules del jaguar y a esa boca roja y carnosa, intensa, como de fuego. Algo en ese tapiz perturba e interpela, algo que proviene de esa escritura disidente, fuera de la hegemonía de las imágenes y que enlaza las puntadas apresuradas y desfasadas del borde con una boca roja y sangrante, como una tentadora manzana.

Ahora bien, si damos vuelta la tela, nos encontramos con un muestrario de puntos invertidos, el revés de la imagen a la que nuestra visión accede sin artilugios, el esqueleto secreto del bordado. En el Museo Juan de Tejada, Yanina Malizia fue quien muy generosamente me mostró el tapete y aportó datos importantes para el trabajo, mencionando que, para que un tapiz o bordado se considerara terminado, el revés debía ser cubierto por un paño protector. “El jardín del Edén” carece de dicho fieltro; por lo tanto, podemos considerar que tiene una terminación singular: nada cubre la intemperie de los puntos, todo se expone a la vista en la más desgarradora desnudez. Pero esa desnudez es una acción, quizás inconsciente, medular en la obra. Eso sí, le concedemos a la desnudez un valor metafísico en el bíblico jardín del Edén. La desnudez originaria y la felicidad paradisíaca eran una misma cosa, desplegadas en la garantía divina de una armonía preestablecida entre todos los seres de la creación. La expulsión de la humanidad, tras la perpetración del pecado original, supone una diferencia abismal entre los hombres y mujeres y el resto de lo existente. Los cuerpos del pecado deben ser cubiertos; el primer signo de desnudez es advertirla, el segundo, cubrirla, según Giorgio Agamben (2011) que, en su libro de ensayos *Desnudez*, escribe:

El drástico giro de la naturaleza humana a través del pecado conduce al “descubrimiento” del cuerpo, a la percepción de la desnudez. Antes de la caída, el hombre existía para Dios de tal modo que su cuerpo, en ausencia de todo vestido, no estaba “desnudo”. Ese “no estar desnudo” del cuerpo humano incluso en la aparente ausencia de vestidos se explica por el hecho de que la gracia sobrenatural circundaba a la persona humana como un vestido (p. 85).

Pero el vestido, en tanto insignia del destierro, no sólo implica un vestuario, un disfraz para esa carnalidad corrompida, sino también la necesidad de forjar un lenguaje, de organizar el tiempo

o administrar historias. Ahora, la humanidad desterrada necesita artefactos para conocer la creación, necesita pensamiento, lenguaje, ciencia y también arte.

La cronología cristiana se establece en las coordenadas del relato bíblico antes y después de Cristo, de la llegada del mesías. El génesis marca su inicio, le siguen la liberación del pueblo judío y la aleccionadora vida de Jesús (en Antiguo y Nuevo Testamento, respectivamente) y luego el temido apocalipsis, donde todo llega a su fin. El tiempo lineal de la historia de occidente es también la versión esencial del capitalismo moderno, desde los programas matemáticos y reticulares de Descartes, que permitieron el estudio de la perspectiva, hasta los dominios más vastos de la razón que, según Hegel, evolucionan teleológicamente. El arte o, mejor dicho, la historia del arte occidental nace y se desarrolla en el seno de dicha cosmogonía, anudada, entre otras cosas, al patriarcado y los dualismos irresueltos de la razón, entre los cuales se encuentra la complicada brecha entre mente y cuerpo o espíritu y materia. En *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Silvia Federici (2015) escribe:

Carol Merchant cuestionó la creencia socialmente progresista de la revolución científica, al defender que el advenimiento del racionalismo científico produjo un desplazamiento cultural desde un paradigma orgánico hacia uno mecánico que legitimó la explotación de las mujeres y la naturaleza (p. 25).

De alguna manera, la escasez de relatos legitimadores o interpretativos sobre las obras realizadas por las hermanas o monjas en los conventos puede ser leída como consecuencia de extremas condiciones de marginalidad. Marginales, por un lado, en tanto mujeres en el seno de una institución religiosa donde lo femenino encarna el significado mismo de corrupción, en el sentido bíblico del pecado original, y por el otro, en un contexto interpretativo en torno al arte, donde se ubican en una posición más marginal aún que cualquier artista periférico con respecto a la historia del arte hegemónica. En el primero de los casos, pensemos, por ejemplo, en la fascinante vida de las místicas de los siglos XIV y XV, entre ellas Angela da Foligno, Maria Maddalena dei Pazzi, Chiara da Rimini y la mismísima Catalina de Siena. En ellas, lo sagrado se manifestaba en el cuerpo, donde la experiencia extática configuraba el punto más álgido, al ser poseídas por la divinidad (Guglielmi, 2007). En estado de éxtasis, las santas articulaban un lenguaje que las excedía, que eran incapaces de comunicar o transmitir y que al despertar de cada trance olvidaban; por eso, cada una de ellas tenía un escriba o hagiógrafo que se ocupaba de recopilar ese contenido en copiosos cuadernos, traduciendo así las voces divinas. La intensidad

y el contenido del mensaje divino no sólo las excedía a ellas, excedía el lenguaje humano en su totalidad. El intento por ordenar y estructurar esa habla en una forma lógica, racional, sólo lograba reducir el lenguaje divino al humano; por eso, cada escriba debía copiar con la mayor precisión posible las palabras en el instante mismo del trance. Para muchas de las místicas, el vínculo con la Iglesia no fue fácil; sus actos extremos de autoflagelación y sus visiones carnales con Cristo –que, como ya dijimos, les permitía su sangre, su corazón y su rostro– las llevaron al exilio. Con sus actos, ellas ponían en jaque, cuestionaban los dogmas del catolicismo. Un aspecto importante es que ellas no practicaban un amor intelectual, sino un amor carnal, un amor extremo y excesivo que las hacía abandonar el mundo real de una manera radical. Lo interesante es que esa experiencia del amor suponía una experiencia del mundo absolutamente genuina, no existe nada previo a ese contacto amoroso, todo nace en el momento mismo del acontecimiento en que la carne se entrega a Dios. No existen categorías de tiempo ni de espacio, no hay relación política o social que ordene la fe, no hay familia o institución que se interponga al deseo y, sobretodo, no hay lenguaje capaz de articular el habla inquietante de la divinidad. Sólo hay entrega, cuerpos desgarrados y abiertos que esperan que Dios los transforme. Son mujeres, son cristianas y son místicas, de esa cosmovisión se desprende el universo de Santa Catalina y de allí la orden denominada Orden de Hermanas Dominicas, las mismas que en el tapete celeste de flores decorativas y estridentes bordaron un jaguar de boca roja y sangrante.

Por otra parte, me gustaría pensar en una manera de inscribirlo en nuestra historia del arte, para desbloquear esa segunda zona de marginalidad; la primera que acabamos de esbozar conduce a un camino que conecta a las místicas con las culturas originarias. De todas maneras, lo anterior es fundamental para concretar lo segundo. Me pregunto lo siguiente: ¿intentar incorporar estas obras a la cronología y las formas de la historia del arte occidental y hegemónico no equivaldría a realizar una operación reduccionista, que negaría la propia singularidad de las místicas? Quizás, el método debería conformarse de una manera más poética, apoyada por experiencias teóricas interdisciplinarias, pero sobre todo críticas: críticas de las condiciones de trabajo de las mujeres en el arte, críticas de los discursos de racionalidad operante que inundan los mercados de arte, instituciones y academias, críticas de una realidad que se nos impone como unidireccional, cerrada y fóbica.

El retorno al cuerpo para pensar la historia del arte puede ser una alternativa interesante, ¿pero el cuerpo en qué sentido, desde qué perspectiva? Por ejemplo, la visión fue central a lo largo del siglo XX; una posición crítica en las vanguardias tuvo que rever todo el compendio de saberes adquiridos en la modernidad, para desplazar la perspectiva y la racionalidad operante del centro

de la escena o como método único e irrefutable. La peligrosa idea de la mirada objetiva, de que todos vemos el mundo bajo los efectos del torrente matemático inmutable e infinito. Paul Cezanne proclamaba en uno de sus manifiestos:

Existe una lógica de los colores, ¡parbleu!, y el pintor debe obedecerla, y no a la lógica del cerebro. Cuando se pierde en ésta, también él está perdido. Con los ojos tiene que perderse. La pintura es una óptica, y el contenido de nuestro arte reside en primer lugar en lo que piensan nuestra óptica (Cezanne, en Hess, 1999, p. 24).

Una larga crítica que se extendió de diferentes maneras y versiones, y que consistía en advertir que lo que nosotros creemos que es la mirada, en realidad, son los artefactos que nos permiten ver de una manera determinada. Diedrich Diederichsen (2010) en *Psicodelia y ready-made* lo plantea claramente:

es posible reconocer una praxis subversiva o confrontativa que va más allá de la crítica de los “régimenes de la mirada”, los ordenamientos naturales del ver y las fórmulas de la representación. Esta crítica consiste en demostrarles a los habitantes de la normalidad, observadores neutrales de la realidad, que sólo están viendo su propio ver y que éste está fundado en un régimen de visión cuestionable (pp. 18-19).

Griselda Pollock (2015) desarrolló un dispositivo teórico para plantear los problemas de género en el seno de la historia del arte y escribió que

La política sexual de la mirada funciona en torno a un régimen que divide en posiciones binarias: actividad/pasividad, mirar/ser mirado, voyeur/exhibicionista, sujeto/objeto (p. 159).

Desde una perspectiva actual y muy cercana a nuestro contexto, Silvia Rivera Cusicanqui (2015) escribe en *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*: “La descolonización de la mirada consistiría en liberar la visualización de las ataduras del lenguaje, y en reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales” (p. 23). Y, más adelante, dice: “las imágenes nos ofrecen interpretaciones y narrativas sociales, que desde siglos precoloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen

perspectivas de comprensión crítica de la realidad” (p. 176).

Es volver a creer en la visión, no la del intelecto, sino la del cuerpo. Volver a confiar en los sentidos, en la percepción y sus objetos, vapuleados y desacreditados por siglos de modernidad desdoblada entre mente y cuerpo. Mirar, en este sentido, consistiría en advertir la posición de quien mira y quien es mirado, tomar nota de un desfasaje siempre latente, pero que en ese desfasaje o corrimiento late la vida de lo visual.

Bataille sentenció: “no se puede hablar de algo como parte maldita sin ser uno mismo parte de esa maldición” (citado en Crespi, 2014, p. 20). Parfraseándolo, pienso que mirar, como hablar, nos convierte en lo que miramos. Reconocer con las miradas esas obras negadas, incluirlas en el mundo de lo posible, devolverlas al flujo de lo vital, es un modo de recobrar sentidos, de no permitir que nuestro mundo de lo visual se cierre sobre sus propias contradicciones, tautologías y teorías. Quizás ese sea, también, un buen modo de habitar el diverso jardín del Edén.

Bibliografía

- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Barbieri, S. (2007) *Iglesia y monasterio de Santa Catalina de Siena de Córdoba*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Bataille, G. (2008). *La conjuración Sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo.
- Crespi, M. (2014). Crítica y acefalía. Apuntes sobre la deriva anteliana. En R. Antelo, *Imágenes de América Latina* (pp. 11-63). Buenos Aires Editorial: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Diederichsen, D. (2010). *Psicodelia y Ready-Made*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Federici, S (2015). *Calibán y la Bruja. Cuerpo, mujeres y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Guglielmi, N. (2007). *Ocho místicas medievales (Italia, Siglos XIV y XV). El espejo y las tinieblas*. Buenos Aires: Editorial Miño y Dávila.

Hess, W. (1999). *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Pollock, G. (2015). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.

Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón editorial.

Viveiros de Castro, E. (2013). *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires: Tinta Limón editorial.



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Cómo citar este artículo:

Robles, M. (2020). Un tapete en un museo. *AVANCES*, (29), XXX-XXX. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: link