



# Exvotos: El Ornamento del Recuerdo. Desandando supervivencias texturales del universo autobiográfico textil

Exvotos: The Ornament of Memory.  
Unraveling textural survivals of the textile autobiographical  
universe

— **Maité Soledad Rodríguez**

Universidad Nacional de La Plata  
Facultad de Artes  
Licenciatura en Artes Plásticas  
[maite\\_sr\\_13@hotmail.com](mailto:maite_sr_13@hotmail.com)  
La Plata, Argentina

Recibido: 02/10/2023 – Aceptado: 11/03/2024

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s26182254/auv6tfbu2>

## Resumen

El artículo resulta un resumen de mi trabajo de investigación en artes e intenta estrechar un puente entre distintas disciplinas artísticas, dibujo, arte textil, fotografía y tarjetería española, desandando las prácticas artísticas adquiridas por quien suscribe. A tal fin se exploran las posibilidades del exvoto –promesa inmaterial que se materializa en un objeto–, a partir del desborde de sus límites en cuanto dispositivo establecido en la Historia del arte renacentista. Se enfatiza su carácter de objeto conector –entre lo profano y lo sagrado– al poner en juego acciones que convergen en la praxis autobiográfica, en donde el elemento textural cobra especial preponderancia, al producir derivas que resultan *nuevos espacios de memoria*.

### Palabras clave

Exvoto, autobiografía,  
arte textil, textura,  
materialidad

---

Sendas. Revista de Trabajos Finales de Artes · <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/>

Publicación periódica arbitrada con artículos originales sobre procesos de investigación artística producidos en el marco de trabajos finales de grado. [Licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).



## Abstract

The article is a summary of my research work in the arts and aims to build a bridge between different artistic disciplines: drawing, textile art, photography, and Spanish card-making, retracing the artistic practices acquired by the undersigned. To this end, it explores the possibilities of ex-votos—an immaterial promise materialized into an object—by pushing the boundaries established in Renaissance Art history. Emphasis is placed on its role as a connecting object—between the secular and the sacred—by employing actions that converge in autobiographical praxis, where the textual element takes on particular significance, leading to new realms of memory through drifting.

### Key words

Ex-voto, autobiography,  
textile art, texture,  
materiality

En fin, ante una imagen,  
tenemos humildemente que reconocer lo siguiente:  
que probablemente ella nos sobrevivirá,  
que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso,  
y que ante nosotros ella es el elemento del futuro,  
el elemento de la duración.  
La imagen a menudo tiene más de memoria  
y más de porvenir que el ser que la mira.  
Didi-Huberman (2018)

*Para Rosicler, la textura más bella que mi memoria podrá portar.*

## Introducción

Durante el tránsito académico, mi indagación siempre estuvo orientada por la intención de estrechar un puente teórico entre las artes visuales –haciendo hincapié en el arte textil– y el diseño de indumentaria. Sin embargo, en mi anhelo de producir una obra artística a partir de indumentos encontré ciertos obstáculos. En la búsqueda de referentes artísticos me topé con la producción de Tadao Cern (2017). Una frase de este artista, en la cual hace referencia a sus propios modos de hacer, me resultó esclarecedora:

Quería verme a mí mismo, colgado en la pared frente a mí. *Hanging Paintings* documenta e imita una de las partes más importantes de nuestra existencia, que ha estado con nosotros desde el principio y lo que nos separa de los demás: vestirse cubriendo nuestros cuerpos con telas por razones estéticas y funcionales. Y lo más importante es que las composiciones textiles experimentan y representan las mismas condiciones físicas que nosotros: luz, temperatura, humedad, gravedad, viento, etc.

Es por ello que, en esta oportunidad, mi indagación se orienta a la resignificación de aquellas prácticas y técnicas que tienen incidencia y proyectan resonancias en la experiencia autobiográfica, y se manifiestan a través de la supervivencia al desandar mi devenir y práctica dentro del universo textil y de la tarjetería española<sup>1</sup>. De esta manera, el objetivo es revivir conexiones con los registros propios de producción, con aquellas contradicciones persistentes que de forma anacrónica se presentan y fulguran en la memoria –lo oculto-lo visible, lo puesto-lo que no te pueden quitar, lo elegido-lo dado, lo abandonado-lo recuperado–.

La producción artística tiene como materialidad preponderante el papel vegetal, considerando aquellas prácticas compartidas entre la técnica de tarjetería española (repujado y calado), la costura y el bordado, las cuales devienen del vínculo con mi seno familiar materno. De aquí que la

---

<sup>1</sup> De aquí en adelante, con *tarjetería española* me refiero a la técnica manual de repujado y calado de papel vegetal. De aquí en adelante, con *tarjetería española* me refiero a la técnica manual de repujado y calado de papel vegetal.

materialidad escogida se alinea en el sentido de lo que plantea Gabriela Siracusano (2008): “Una imagen se torna eficaz cuando su propia materialidad no sólo acompaña sino también construye sentido” (p. 8).

A tal efecto, interesa reflexionar en torno a algunas de las acciones citadas por Richard Serra (1967-1968) en su *Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself*,<sup>2</sup> retomando varias de ellas y poniéndolas en acto, para elaborar nuevas historias a partir de *síntomas-fragmentos*. Los procedimientos mencionados son aquellos que resultan de la experimentación con la materialidad: *arrugar, rasgar, hender, cortar, cercenar, quitar, simplificar, diferenciar, desordenar, mezclar, esparcir, incrustar, desbordar, girar, suspender, colgar, reunir, amontonar, dispersar, agujerear, juntar, de mapa, de posición, de contexto, de tiempo*. Al entender el proceso de producción como obra en sí mismo, estos procedimientos se convierten en materia prima, en materialidad que potencia la poética de la obra.

A pesar de haber realizado un sinnúmero de producciones desde pequeña, muy pocas de las construidas han sobrevivido el paso del tiempo, empero, han quedado en mi memoria. Recientemente, revolviendo viejas cajas de recuerdos, retazos, trapos, puntillas, hilados, alfileres... apareció una vieja muñeca-móvil que me regalaron cuando era pequeña. Una suerte de objeto votivo que durante mucho tiempo había desaparecido. Andrajosa, con su vestimenta rasgada por el paso del tiempo, pero con su aura intacta. Rápidamente me percaté de la similitud de esta figura con la imagen de la portada del libro de *Exvoto: Imagen, órgano, tiempo*, de Didi-Huberman (2013). Con ello renacieron sus palabras: “Las formas votivas pueden desaparecer durante un largo tiempo y, del mismo modo, reaparecer cuando menos lo esperamos” (pp. 14). Y agrega:

Resumiendo, se trata casi siempre de objetos-residuo, restos de pruebas orgánicas elaborados psíquicamente (...) Por lo tanto, son objetos cuya donación les otorga valor psíquico, según el sentido que el donante les da al ofrecerlos como voto; son objetos a los que el donante está unido, pero también son objetos que le unen a algo (p. 20).

Dirá César Ceriani (2017):

El autor del exvoto es un especialista en el manejo de los materiales y formas que componen el regalo ofrecido a la divinidad por la gracia concedida, actor clave en el ámbito de las relaciones, los símbolos, y emociones que encierran esta práctica, y un artista de traducción e intercesión derivada de la materialidad del objeto votivo. El artesano o artista materializa el deseo religioso del devoto, traduciéndolo a otro lenguaje: el de las texturas, las superficies duras, la flexibilidad y el color, las técnicas, las herramientas y un trabajo paciente en la materia (p. 24).

Lo que se suele llamarse exvoto no se impone por su valor ostentoso ni por su monumentalidad. Si, como dijo Aby Warburg, “Dios está en los detalles”, este ha encontrado su reino en el objeto votivo, que tan a menudo es un producto de desecho, de restos, los cuales resultan huella

---

<sup>2</sup> Compilación de la lista de verbos: Acciones para relacionarse con uno mismo.

en el presente. El exvoto es una prueba de una intención pasada, pero la mayoría de las veces no hay otra más. Hay aquí una paradoja que nos llevará lejos: el exvoto es un pasado que se puede ver en el presente.

En resumen, el objetivo de este proyecto reside en reconfigurar un acervo autobiográfico que sirva como una suerte de ficción de la genealogía familiar: un regalo/legado para detener el tiempo, o para hacerlo infinito, de forma que una los tiempos discontinuos que jalonan nuestra vida, las pérdidas que no han de volver, las presencias que no han de perderse en el futuro... En fin, la obra de arte como vida.

## Haciendo un poco de historia

Este escrito persigue desandar las supervivencias texturales del universo autobiográfico textil. A pesar de no tratarse de una tesis de investigación en artes, considero relevante hacer notar que todas las disciplinas y técnicas citadas por quien suscribe, como *modos propios de hacer*, han sido consideradas *artes menores o decorativas* –en contraposición a *artes mayores*, las Bellas Artes–.

Desde el origen de la humanidad, el tejido es una de las expresiones –artística y utilitaria– que han estado presentes en todas las culturas. Sin embargo, su inserción plena en el campo de las artes plásticas de Occidente ha tenido lugar en el siglo XX. La esencia del arte textil se encuentra en la realización de un objeto a través de tramar, tejer, entrelazar. Se une a lo táctil, a la confección manual, gracias a la utilización de materiales blandos y moldeables. Puede considerarse un puente que permite unir el pasado, el presente y el futuro, propiciando un arte híbrido, debido a su variado abanico de influencias enraizadas en lo ancestral y lo popular, que fue adquiriendo la entidad de obra artística, al deslindarse paulatinamente del estigma de su cualidad de artesanal. No obstante, su reconocimiento como categoría dentro del campo artístico no será ampliamente difundida y aceptada hasta entrado el siglo XX. Dicha problemática encuentra su origen en el seno del sistema de las Bellas Artes, cuando se configura la categoría de *obra maestra*.

El nacimiento de la obra maestra, aquella producida por el artista genio, significó el establecimiento de una clara escisión respecto de la artesanía, entre artes mayores y artes menores: las primeras, la pintura, la escultura y la arquitectura (más tarde, el dibujo); las segundas, el grabado, la cerámica y todo aquello que no encajara en el canon y que, por lo mismo, pasaron a denominarse «artes aplicadas, industriales o decorativas (Ciafardo, 2016, p. 26).

Esta visión de lo estético, fundada sobre los pilares de la modernidad occidental, se erige como universal, ligando la obra de arte a lo armónico y bello y concibiéndola como resultado de la labor de un artista “genio” que permite ser contemplada y genera goce estético. Esta teoría presentaba categorías binómicas contrapuestas tales como forma-función, belleza-utilidad y ar-

te-artesanía. Es así que el arte textil fue concebido como un arte menor por el simple hecho de no encajar en el canon (Ciafardo, 2016). A pesar del largo recorrido histórico que evidentemente tiene la disciplina, su punto de inflexión está marcado por la fundación de la Bienal Internacional de Tapicería de Lausana de 1962 –recién a partir de la década del setenta el término *tapicería* fue reemplazado por el de *arte textil*–. En ella participaron artistas que tomaron un nuevo camino en cuanto al uso de la fibra textil como materialidad de la obra visual. No buscaron imitar a la pintura, sino que persiguieron una creación autónoma que tomó como punto de partida la trama y la urdimbre, extendiendo sus campos de investigación hacia lo escultórico, lo cromático, lo textural, lo matérico, lo táctil y lo lúdico. Estas innovaciones pueden sintetizarse en tres direcciones: “el tapiz se desprende del muro”, “el tapiz retorna al muro” y “el tapiz como instalación artística” (De la Colina Tejada y Chinchón Espino, 2012, p. 183). En respuesta a su creciente conciencia crítica, la actividad textil abandonó su condición artesanal. La aceptación y aplicación de estas técnicas en el contexto del arte contemporáneo permite que una multitud de creadores utilice el tejido como medio de expresión artística, superando la falsa dicotomía experiencia estética/funcionalidad.

## Tarjetería española en pergamino

Es una antigua técnica de decoración en papel. El primer pergamino fue hecho en la ciudad de *Perganum* [Pérgamo] en Turquía occidental como sustituto del papiro. El arte en Pergamino apareció en Europa en el siglo XV, los diseños eran de carácter religioso y tenían una participación importante en los matices católicos que se desarrollaban en España –de allí su nombre: tarjetería española–. Sin embargo, este arte no se extendió rápidamente durante dicho siglo debido a la forma mecanizada de hacer tarjetas después de la invención de la imprenta en el año 1445.

Esta técnica resurgió en el siglo XVIII con un manual más decorativo, bordes ondulados y perforaciones. Con la llegada del romanticismo francés se comenzó a incorporar temas florales, ángeles y retratos en tres dimensiones. Posteriormente se añadió el repujado.

La tarjetería española llegó a América del Sur, a principios de los años 1500, gracias a los misioneros europeos (principalmente españoles) de los monasterios y conventos, donde floreció entre las personas de las comunidades religiosas. De ahí que la técnica se haya extendido por diferentes países sudamericanos como Colombia, Argentina, Chile y Perú. El estilo varía de país a país, pero los procedimientos de *realzar*, *repujar*, *perforar*, *calar* y *cortar* siguen siendo iguales. Así pues, el arte en pergamino se convirtió en un arte enseñado solamente en las iglesias tradicionales.

Una de las características de esta técnica que ha pervivido hasta hoy en día es que se trata de un proceso completamente artesanal, lo que hace que todos los trabajos sean distintos y tengan una vistosidad especial.

## Memoria poético-conceptual: *Tu recuerdo*

Retomando lo expuesto anteriormente, el objetivo de artículo reside en rastrear aquellas prácticas y técnicas que tienen incidencia y proyectan resonancias en la experiencia autobiográfica y se manifiestan a través de la supervivencia al desandar mi devenir y práctica dentro del universo textil y de la realización de tarjetería española. En esta línea, el texto que se presenta a continuación recupera los aspectos conceptuales y procedimentales que hacen a la poética de la obra y que remontan su aplicación a un pasado que se hace presente.

*Todo lo que no te pude decir quedó retenido en cada una de las puntadas que me enseñaste. Una ventana, el tijerín con forma de ave, un dedal que nunca pude usar a pesar de tu insistencia, las tijeras afiladas que solo se podían usar para cortar tela. Hojas de dibujo, papeles de molde, retazos de tela, tarjetas de papel vegetal, ovillos de lana, tizas, hilos de bordar, agujas por doquier... Tiempos que fueron eternos y volátiles.*

*Las primeras prendas: vestidos de Alta Costura para mi Barbie. El paso a paso: tomar las medidas, «es muy importante saber dónde van las pinzas de entalle», me decías. Mi ansiedad de niña me hacía querer llegar rápidamente a la parte de coser, esa terapia que me permitía escuchar, pero también olvidar todo lo que estaba de más. La clave: unión y distancia. Paciencia y repetición.*

*La forma: primero a mano. Luego de mucha insistencia y llanto simulado, sería a máquina. La imagen: sentada debajo de esa ventana, con la máquina situada debajo, vos parada a mi izquierda, explicándome: «Tenes que mover suavemente el pie sobre el pedal, eso activa la correa para que funcione. Hay que tener cuidado porque puede trabarse»... Y sí. Tenías razón. Se trababa seguido, pero con tal de no perder tiempo y pedir ayuda –ya que implicaba que me saquen de la máquina–, aprendí a solucionarlo sola. También a desenredar el carretel de hilo inferior, aceitarlo, sacarle las pelusas con un pincel. Todas tareas de cuidado para mi fiel amiga.*

*Ya no juego a descubrir que hermosos tesoros se esconden en los cajoncitos de la Singer ni a revolver los placares buscando telas traídas de algún recóndito lugar, ya no tengo que esconderme para cortar esas prendas que amabas pero que confiaba firmemente que me iban a servir para algo mejor. Quedan unas pocas sin cortar, escasos hilos de bordado de tu costurero.*

*Guardo los recuerdos y lo compartido. Muchas tardes de lluvia ocupadas por puntadas y la obsesión por los detalles, las eternas caminatas en círculo dentro de la cocina, las ganas de vivir aún en las adversidades, la última muñeca que me regalaste y abracé cuando ya no estuviste. Esa que hablaba y decía todo lo que yo no podía. No me acuerdo su nombre, solo sé que no pude hacerle ropa.*

*Perduran secretos que no pudiste contar y que están contenidos en los textiles etéreos y transparentes que heredé. Cuando te fuiste algunos lograron filtrarse y, te cuento algo: no salió nada bien, pero te perdono. Nos arrebataron nuestra casa, pero pudimos atesorar una*

de tus máquinas. Me acompaña siempre, igual que tu recuerdo infinito, el que se detiene en el tiempo y fluye como una suave brisa que abraza y luego se aleja. Sin embargo, estas siempre presente.

## Antecedentes

Bordar el silencio, para develar lo oculto.  
La transparente paciencia y su textura amorosa.  
El hilo continuo: tu recuerdo

En relación con las producciones artísticas propias, me interesa hacer foco en la línea de trabajo de *Marcos que marcan* (2015) y *Conversaciones en silencio* (2019). La primera de ellas (imagen 1) se trata de una obra de carácter abstracto que invita a reflexionar acerca de las cuestiones formales del marco de encierro. El textil como segunda piel. El quehacer y el tiempo se ralentizan con cada angustia atada. Interesa retomar el trabajo textural creado a partir de la trama de textiles anudados, como metáfora de los vínculos familiares del seno materno.



Imagen 1: Rodríguez, M. S. (2015). *Marcos que marcan*.  
Obra textil, dimensiones variables.

En *Conversaciones en silencio* (2019) (tríptico) (imagen 2) se plasman tres fotografías textiles que abordan la conexión existente entre la imagen del compromiso de mis abuelos y la prenda que mi abuela utilizó para dicho evento. El tema de la obra gira en torno al *recuerdo* y el *silencio*, como constitutivos de la memoria familiar. Las capturas presentan una paleta cromática reducida en la que predomina la escala de grises y tonos blancos/marfil. Esta responde a los elementos formales predominantes en la fotografía y la prenda que se utilizan como disparador de la obra. En ella se busca captar la transparencia del textil, como así también los detalles de ornamentación con los que contaba el atavío –bordados, plisados y volados–. Por la superposición de capas de tejido, se evidencia un proceso de veladura, gracias a la transparencia propia del textil de poliéster.

Las fotografías, realizadas a través de una cámara digital, son intervenidas con





Imagen 2: Rodríguez, M. S. (2019). *Conversaciones en silencio*. Fotografía textil (41 cm x 31 cm).

programas de edición de imagen, de manera que se evidencien los detalles del bordado y la superposición de capas del textil. De ahí que la textura como elemento formal cobre especial relevancia, trascendiendo la funcionalidad de la prenda. La elección del soporte material de estas fotografías textiles (papel vegetal) se conecta con aquella práctica/técnica que realizaba cuando era pequeña, acompañando a mi abuela mientras ella cosía y/o bordaba: la tarjetería española.

## ¿Cómo es el proceso de producción?

Todo está visible e infinitamente hecho a mano  
John Berger (2012)

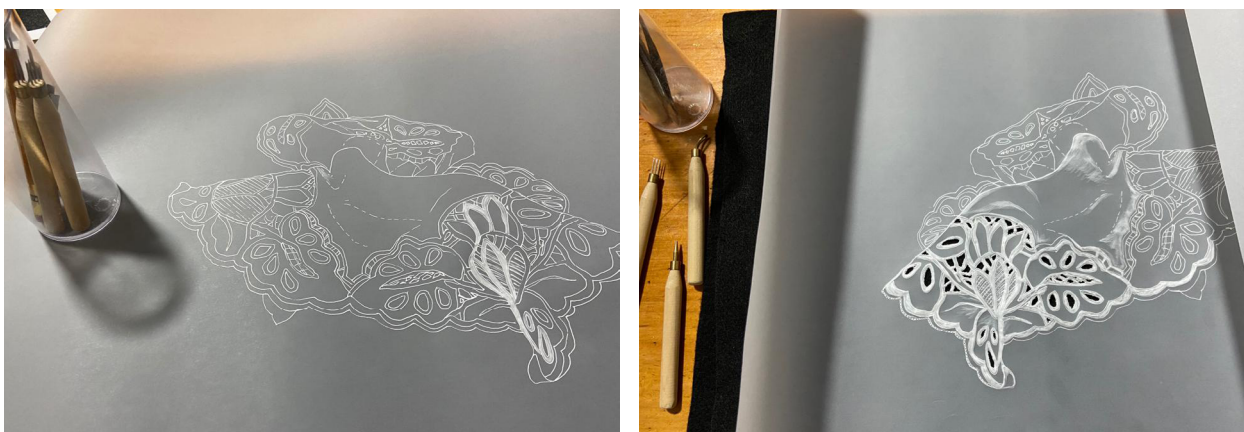
Las imágenes surgen a partir de la fotografía de un textil antiguo bordado que poseo como acervo personal (imagen 3). Gracias a distintas acciones/operaciones aplicadas sobre él –*doblar, plegar, torcer*, entre otras (Serra, 1967-1968)– se producen derivas de la imagen original. Estos volúmenes son fotografiados y, posteriormente, las imágenes obtenidas –con sus distintas derivas– son impresas en papel.

A continuación, se lleva a cabo un trabajo de síntesis y selección del juego de líneas y formas que conforman la imagen, realizando una suerte patrón que esquematiza la estructura de la forma (imágenes 4 y 5). Estas imágenes son calcadas en el papel vegetal, utilizando tinta china blanca y plumín. El soporte, papel vegetal o *pergamino*, debe ser de 145 gramos –ni más ni menos–, ya que si se utiliza un papel más fino, este se ondula, lo cual no permite trabajar cómodamente, además de que se obtienen resultados no satisfactorios y deslucidos.



Imagen 3: Rodríguez, M. S. (2022). Exvotos. *El ornamento del recuerdo*. Textil antiguo. Acervo familiar personal.

Luego de calcar el dibujo, se procede a *repujarlo*<sup>3</sup> (con bolillos) y *calcarlo*<sup>4</sup>/*picarlo* (con punzones) (imagen 6). Esta técnica se realiza con herramientas muy variadas, ya que cada una de ellas tiene una función diferente, lo que resulta en efectos distintos sobre el papel: buriles, mateadores, punzones (de una, dos, tres, cuatro y cinco puntas), esfumadores, tijeras de punta curva, alfombrillas de goma, fieltro, etc.



Imágenes 4 y 5: Rodríguez, M. S. (2022). Dibujo en papel vegetal.

3 repujar. Del lat. *repulsāre* 'repercutir'. 1. tr. Labrar a martillo chapas metálicas, de modo que en una de sus caras resulten figuras de relieve, o hacerlas resaltar en cuero u otra materia adecuada (RAE, 2024).

4 calar. Del lat. tardío *chalāre* 'bajar, descender', y este del gr. *χαλᾶν* *chalân* 'hacer bajar'. 3. tr. Agujerear tela, papel, metal o cualquier otra materia en hojas, de forma que resulte un dibujo parecido al del encaje (RAE, 2024).

## Supervivencias texturales

Si, en lo que se refiere a la articulación visual, la textura, creada mediante entrecruzamiento de hilos, constituye el núcleo de la tejeduría, los componentes periféricos que pueden darle variedad ocupan solo el segundo lugar en orden de importancia.  
Anni Albers (1965)

Las láminas repujadas en papel vegetal resultan un registro de las tramas del pasado y suponen una operación de transferencia al terreno de la textura. De allí que la textura se constituye como el contenido del arte que toma especial preponderancia en mi producción.

Hablamos de textura como aquella propiedad cualitativa de las superficies, susceptible de ser percibida por la vista y/o por el tacto. Crespi y Ferrario (1995) la definen como la apariencia externa de la estructura de los materiales o el efecto de los distintos tratamientos posibles sobre ellos. En la misma línea de pensamiento, Groupe (1993) caracteriza a la textura como la repetición de elementos en la superficie de una imagen, los cuales constituyen su *microtopografía*<sup>5</sup>. En ella operan dos *parámetros*: los *texturemas* –elementos repetidos, es decir, figuras– y la repetición de estos.

Se evidencia en la obra la presencia de los *texturemas*. Este parámetro se caracteriza por su dimensión reducida que imposibilita hacer de la microtopografía una forma, ya que su percepción individual se interrumpe a partir de una cierta distancia crítica y es suplantada por una aprehensión integral o global. En las obras, el elemento de la textura, materializado en el *calado* y *repujado* del papel, solo puede ser percibido si nos acercamos a la imagen, realizando un primerísimo primer plano. Hasta aquí, según la clasificación propuesta por Cuomo, Sirai, Delfino y Ciafardo (2019), en el *Glosario de términos relativos a la textura en el lenguaje visual*, estamos hablando de la **textura visual**: “Es la que se percibe por medio del sentido de la vista sin que haya una correspondencia en su percepción táctil” (p. 304).

Sin embargo, tal como expresa Groupe (1993):

...la textura está ligada, directa o indirectamente, a la tercera dimensión. Puede, en efecto, aunque sea a una escala más reducida (apenas más de unos diez milímetros) crear directamente profundidad. Pero sobre todo, puede proponer impresiones táctiles, que actúan en el sentido de la ilusión realista: el signo (plástico o icónico) se presenta al espectador como un objeto manipulable. Las sugerencias táctiles pueden, por otra parte, precisarse en sugerencias motrices (flexibilidad, viscosidad, etc) (p. 183).

---

<sup>5</sup> topografía. Del gr. *τόπος τόπος* 'lugar' y -grafía. 1. f. Técnica de describir y delinear detalladamente la superficie de un terreno. 2. f. Conjunto de particularidades que presenta un terreno en su configuración superficial (RAE, 2024).

Según la clasificación propuesta en el *Glosario* antes citado, se trata de la *textura táctil* perceptible mediante el sentido del tacto. Asimismo, las texturas pueden clasificarse en lisas o rugosas, suaves o ásperas, etc. En el caso de que la manifestación visual coincida o corresponda con la sensación táctil sugerida, se podrá caracterizar como *textura háptica*. En alusión a ello expresa Clelia Cuomo (2015): “Cuando se establece una equivalencia entre la percepción visual y la táctil, se la denomina *textura háptica* y se percibe en sentido temporal, como puede ser al recorrer una superficie con la mano, por ejemplo, en una producción textil” (p. 4).

En relación a la manera o el tratamiento que se realiza sobre la *materia*, que da como resultado la *textura*, se presentan modificaciones combinadas: sustractivas -*textura modificada por la acción de picar y calar el papel vegetal*- y aditivas -*textura generada por el repujado de papel, la superposición o acumulación de capas, sin un orden preciso*-. Esta *textura* resulta una metáfora de cómo opera la memoria: por momentos, a modo de *síntomas*, una fragmentos dispersos en distintas temporalidades.

De aquí surge un interrogante: ¿cómo pueden, las imágenes, ser *portadoras de múltiples temporalidades*? A los efectos de elaborar una respuesta, es pertinente dar cuenta del valor de uso de los conceptos que Aby Warburg (2014) le ha otorgado a la cultura -“*supervivencia*”, “*síntoma*”, “*espacio para el pensamiento*” y “*espacio entre imágenes*”-, al ponerlos en acto en los debates actuales sobre las imágenes y el tiempo.

Aby Warburg fue un historiador del arte nacido en Hamburgo (Alemania, 1866). Dedicó su vida al estudio de las imágenes en la cultura, buscando relaciones entre ellas. Concretamente, a la migración de las fórmulas visuales en largos periodos históricos y su posterior recuperación por parte de los artistas. Su método interpela el pasado y el presente del sujeto histórico a partir de las imágenes que *perviven* en la memoria colectiva, estableciendo vínculos entre los montajes de detalles/*síntomas* singulares de tiempos heterogéneos y discontinuos que conforman anacronismos y revelan polarizaciones, interrupciones y deslizamientos evidenciados en los diferentes estratos que conforman la historia de la cultura. La aproximación a este concepto ilustra su visión de la Historia del arte como disciplina dialéctica. La imagen es portadora de tiempos heterogéneos y discontinuos que se “*construyen y derrumban*”, que aparecen por momentos, luego mutan, desaparecen -*descienden al olvido*-, pero, en su carácter intrínsecamente intermitente, vuelven a aparecer como *supervivencia* del pasado -con su impronta de repetición y diferencia-, en forma de testimonio y memoria visual.

Durante los últimos años de su vida (1924-1929), Warburg se embarca en la construcción de su gran proyecto, el *Atlas Mnemosyne*<sup>6</sup>, una compilación de más de doscientas imágenes que condensa y yuxtapone temas y tiempos heterogéneos. Podemos considerar que dicho proyecto informa el espíritu de su modo de trabajar el análisis de las formas de arte, como así también el concepto de *Nachleben* -traducido al castellano como “*vivir después*” o más conocido como *supervivencia*-. Dicha noción no puede ser escindida de otros dos conceptos centrales de la *Iconología del Intervalo*: *Denkraum* -*espacio de pensamiento o espacio para pensar*- y *Zwische-*

---

<sup>6</sup> Atlas de la memoria.

*raum* –espacio entre imágenes–. Warburg expone al *Denkraum* como un espacio fundacional de la distancia consciente que los seres humanos establecen con el mundo exterior, la cual genera una nueva forma de vinculación con los objetos y, por consiguiente, una ponderación acerca del espacio que conduce a la abstracción (cfr. Ruvituso, 2013, p. 75). En efecto, Warburg sostiene que es en las imágenes donde se evidencia ese primer espacio para pensar, entendido en los términos de “primer registro civilizatoria en el que los hombres habían plasmado las primeras distancias para diferenciarse de y para conquistar su entorno” (Santos en Warburg, 2014). En esta línea, el *Denkraum* permite pensar en otro de sus conceptos centrales: “el *Nachleben* [supervivencia] de formas y de ideas del pasado activas (por impregnadas) en las imágenes de tiempos posteriores” (Ruvituso, 2013, p. 76).

La materialización del *Espacio de pensamiento* se hace presente en otro de sus conceptos clave: *Zwischeraum*, entendido como la distancia física existente entre las distintas imágenes que se presentan en los paneles del *Atlas Mnemosyne*. El fondo negro sobre el cual se encontraban pinchadas las fotografías promueve una pausa para *pensar con imágenes* y establecer distintos vínculos entre ellas. Siguiendo esta línea, puede inferirse que en el espacio existente entre ellas es donde opera el conocimiento. Warburg piensa la Historia del arte como una acumulación de imágenes que aparecen, cuando uno menos se lo espera, como una suerte de espectros o *fantasmas* [*Fantasmata*]. Es por ello que se aleja de la concepción de un relato histórico lineal y cronológico y se acerca, en cambio, a un modelo en que las *supervivencias* resurgen en forma de *síntomas* que emergen anacrónicamente estableciendo vínculos atemporales, desordenados, discontinuos y rizomáticos. Las imágenes portan una temporalidad específica que interpela a partir del *relampagueo* o *torbellino* que implica la supervivencia. Para Warburg, esta categoría configura el funcionamiento de la memoria como actualización de formas y emociones que *perviven* en estado latente a lo largo de la historia.

Retomando el análisis de la textura en las obras, se evidencia la presencia de la textura orgánica –aquella cuya repetición no sigue un ritmo matemático previsible– gracias a la acción de procedimientos de realce (repujado) y calado de la materialidad, los cuales generan formas fluidas, moldeables, cambiantes –caracteres intrínsecos de la materialidad textil–.

## **¿Quién no recuerda determinados textiles que persisten en la memoria a través del tiempo?**

Da la impresión de que, si la obra está hecha con hilos, se considera artesanía; si es en papel, se considera arte  
Anni Albers (1965)

La tela es nuestra segunda piel. Nos resulta íntima, su sola presencia nos viste. No obstante, hemos naturalizado tanto su existencia que no solemos interrogarnos acerca de ella. Y, tal

vez, nunca nos ponemos a reflexionar qué lugar ocupan en nuestra vida cotidiana los textiles, qué sentimientos nos provocan. Sin lugar a dudas tienen un protagonismo imposible de eludir. Desde nuestra vestimenta, hasta la de ventanas, camas, mesas, sillones, la tela forma parte de nuestra vida y de la cultura de los pueblos. Estos materiales, para bien o para mal, evocan nuestros orígenes y nuestro desarrollo; son objetos que narran nuestra historia.

En relación a la producción, surgen otros interrogantes para reflexionar: ¿es esta una obra de arte textil?, ¿la materialidad que la compone puede ser concebida como una creación de este tipo? La serie se construye a partir de la repetición de fragmentos de papel bordado que se superponen conformando una *microtopografía* personal. La materialidad adquiere una gran relevancia en esta obra, dando sustento y sentido a su poética y admitiendo su carácter de producción textil contemporánea, al *bordar* deseos con el anhelo de que se plasmen en recuerdos eternizados en el tiempo.

El conjunto de obras que da sustento a este recorrido (imágenes 7, 8, 9, 10, 11 y 12) se presenta como una producción que es fruto de la relación entre distintas técnicas tradicionales y disciplinas artísticas –dibujo, fotografía, costura y bordado, tarjetería española y arte textil– y persigue la puesta en valor de saberes. De igual manera, se tensionan los límites de las categorías artísticas, lo cual obliga a reflexionar sobre las problemáticas de la contemporaneidad y los cruces disciplinares que se dan en las artes visuales. Respecto de estas incertidumbres reflexiona Mariel Ciafardo (2016) en su artículo “Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad”:

Lo cierto es que la apertura de materiales y de técnicas que influyeron en muchos artistas contemporáneos, precursores del arte textil, es absolutamente explícita. (...) Lo curioso es que, con el tiempo, los teóricos inscribieron buena parte de las producciones de los artistas mencionados como esculturas postminimalistas (p. 29).

La esencia de estas producciones reside en el acto de tramar y entrelazar, creando texturas. Dichas operaciones se vinculan profundamente con lo táctil, la confección manual, gracias a la utilización de materiales blandos y moldeables. Con relación a ello expresa Ximena Farias (2017):

Así, el arte textil se fue posicionando dentro del mundo del arte, construyendo un lenguaje propio, usando las diferentes técnicas textiles de maneras inusuales, además de experimentar con otros materiales que no fueran fibras, como el papel, el plástico, el alambre, etc. (p. 14).

Tal vez la clave no esté en afirmar con total convicción que esta obra puede ser concebida como una pieza de arte textil, sino en habilitar la posibilidad, analizar estos límites tan porosos y difusos, dar cuenta de los cambios que está evidenciando la disciplina al dar lugar al uso de nuevos materiales que se alejan de las clásicas materias blandas y moldeables y a sus potenciales acciones: *tramar, entrelazar, tejer, bordar*.

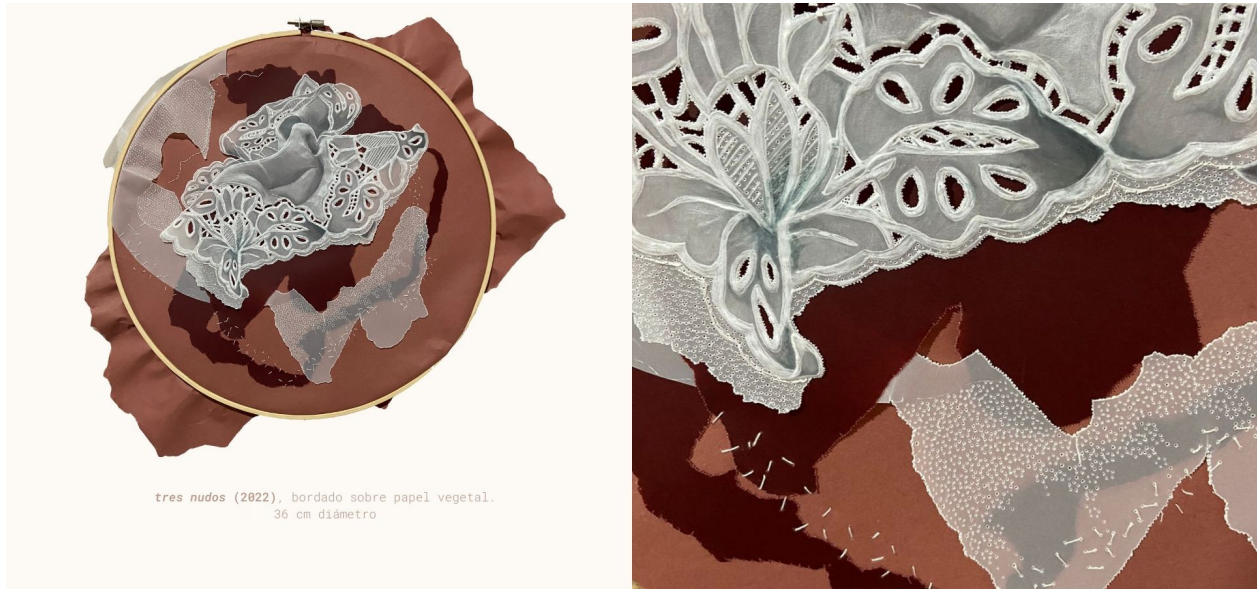


Imagen 7: Rodríguez, M. S. (2022). tres nudos. Bordado sobre papel vegetal (36 cm diámetro).

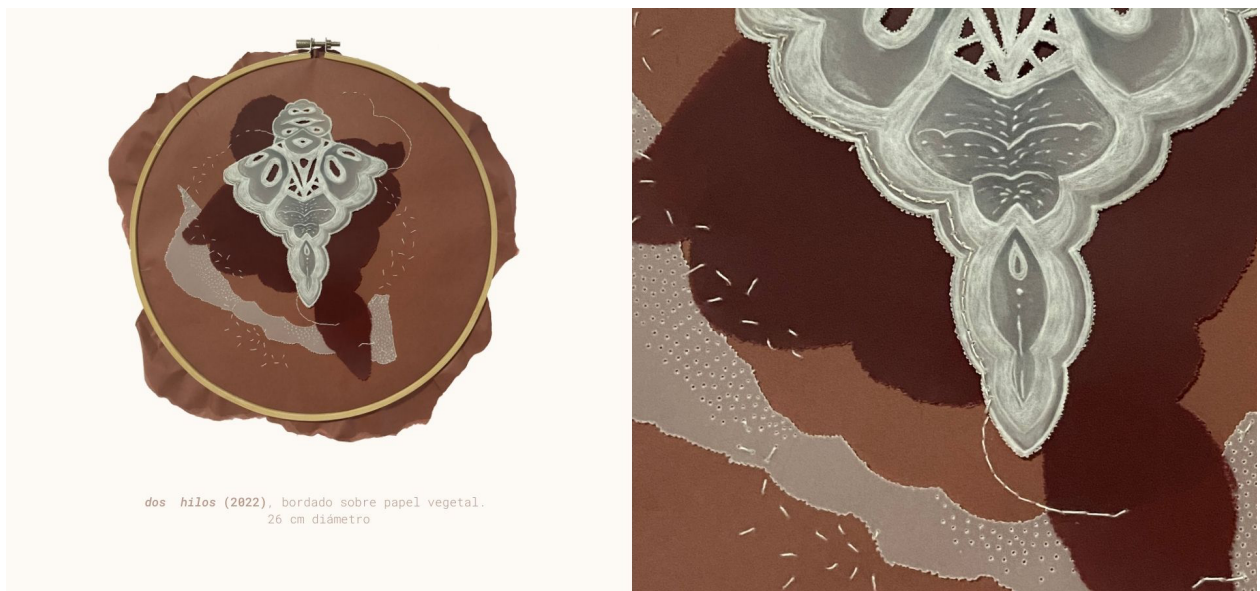


Imagen 8: Rodríguez, M. S. (2022). dos hilos. Bordado sobre papel vegetal (26 cm diámetro).



Imagen 9: Rodríguez, M. S. (2022). *ausencia*. Bordado sobre papel vegetal (30 cm diámetro).



Imagen 10: Rodríguez, M. S. (2022). *unión*. Bordado sobre papel vegetal (23 cm diámetro).





Imagen 11: Rodríguez, M. S. (2022). *indeseada*. Bordado sobre papel vegetal (7 cm diámetro).



Imagen 12: Rodríguez, M. S. (2022). *latencia*. Bordado sobre papel vegetal (15 cm diámetro) [Detalle anverso de la obra].

## Emplazamiento y montaje

La serie titulada *Deposité aquí tu ofrenda* se compone de seis obras (imagen 13) que se encuentran *colgadas/suspendidas* sobre paños de gasa de algodón. Todas ellas están enmarcadas con los bastidores que se utilizan comúnmente para *teñar* los textiles al momento de realizar un bordado. La decisión de exponerlos de esta manera –*colgados*– responde a las características propias del exvoto. Xavier Moreno (2013) afirma: “los exvotos se cuelgan en racimos del techo y de las paredes. Los exvotos deben estar en contacto unos con otros en orden a constituir un conjunto, porque es el conjunto lo que resulta eficaz. Y la eficacia tiene que ver con el acto, siempre temporal, de mirar” (p. 72). Y agrega: “Los exvotos se parecen entre ellos y se pueden agrupar en grupos no tan numerosos mediante su aspecto formal” (p. 73).



Imagen 13: Rodríguez, M. S. (2022). *Deposité aquí tu ofrenda* [serie].

Será la *ubicación* –emplazamiento– de las obras (imagen 14) la que le concede el sentido de gratitud en unidad, ya que es el montaje lo que aúna fragmentos de representaciones disímiles,

relacionados de forma más aleatoria –aunque precisa y convencional– de lo que imaginamos. (...) Y esa globalidad, hecha de trozos sueltos –que son, no obstante, los que guardamos en la memoria– evidencia su funcionamiento. Globalidad que sólo adquiere sentido en el encuentro de unos exvotos con otros. En su acumularse y en su colgarse (Moreno, 2013, p. 73).

En la misma línea de pensamiento, Broda (2013) define a la ofrenda como “el acto de disponer y colocar en un orden preestablecido ciertos objetos que, además de su significado material,

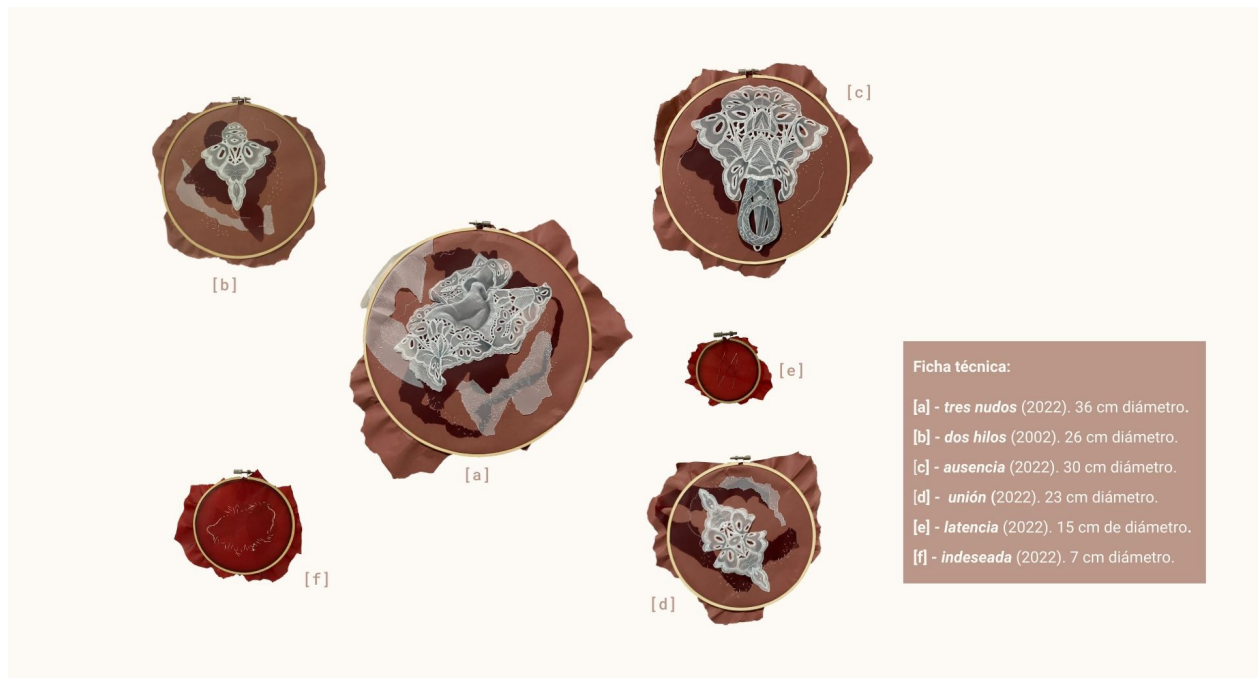


Imagen 14: Rodríguez, M. S. (2022). *Deposité aquí tu ofrenda* [serie].

tienen una connotación simbólica” (p. 614). En tanto, Yamamoto, Vences y Martínez Yrizar (2017) recuperan la definición de Matos (1998) quien indica que ésta “se percibe como un objeto o un conjunto de ellos depositados intencionalmente y colocados siguiendo un arreglo formal; disposición ordenada de cada objeto al interior del depósito, lenguaje que constituía el medio de comunicación entre el hombre y los dioses” (p. 174).

El montaje escogido para el conjunto de obras responde a estos rasgos formales que caracterizan la forma de exposición de los exvotos –entendidos como ofrendas votivas– ya que resultan el núcleo poético de la producción. Asimismo, la escala de las producciones hace que estas se alejen del carácter utilitario-funcional que poseían tradicionalmente las tarjetas españolas –tarjetas de saludo, felicitación, invitaciones, etc.–.

## Puntadas finales

En la actualidad, las llamadas artes textiles no son consideradas decorativas ni menores, sino una manifestación artística de gran potencia estética que involucra soportes y materiales con una importante presencia dentro del campo del arte contemporáneo, y se configuran como un nexo que habilita reconocer las supervivencias de las visualidades del pasado en el presente.

Siguiendo esta línea de trabajo, las obras del trabajo final de grado se constituyen como conclusión personal de las técnicas y prácticas desarrolladas a lo largo de toda mi praxis artística. Sin embargo, el proceso de investigación y experimentación llevado adelante para la elaboración de

este proyecto no culmina con este recorrido, sino que se ha convertido en un gran punto de partida para continuar explorando rasgos y huellas de la supervivencia en la materialidad textil a través del relato autobiográfico, reflexionando y rastreando aquellos *fragmentos* que ayuden a indagar en la construcción de una *microtopografía* propia que rememora y repara ausencias, silencios y heridas. El exvoto, configurado en vehículo del recuerdo como agradecimiento, plasma *un pasado que se puede ver en el presente*. Una suerte de dispositivo genealógico de almacenamiento de la memoria personal y familiar, un papel-textil que se despliega y repliega, desborda y contrae, refleja y oculta.

Cabe recordar lo manifestado por Didi-Huberman (2018): “Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea–, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria...” (p. 32). Y agrega: “el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades” (p. 38). Las distintas temporalidades manifestadas en formas de síntomas resurgen, sobreviviendo y resignificándose en el presente, dando lugar a la imagen dialéctica.

Coincidiendo con lo expuesto por *Bordadoras*, en alusión a la muestra *Bordar Evita (2022)*, “bordamos para recordar, bordamos para mantener la memoria” (Costa Peuser, 2022). Asimismo, en este sentido, Soledad Gago, refiriéndose a la muestra *El olvido de la belleza (2022)*, afirma: “Bordar para dejar un registro, para cultivar el tiempo, para ir más lento. Bordar, sobre todo, para reparar la belleza, para recuperar la memoria, para que lo que se perdió no termine de perderse: para que no se olvide” (párr. 1). En resumen, tal como se expresa en el anexo de obras, “cuidaré esta ofrenda para que tú recuerdo sea mío”.

## Referencias electrónicas

Arte Online. Bordadoras en el Museo. En línea: <https://www.arte-online.net/Notas/Bordadoras-en-el-Museo>.

Art Jewelry Forum (2017). Exvotos y joyeros contemporáneos. En línea: <https://artjewelryforum.org/articles/ex-votos-and-contemporary-jewelers/>.

## Bibliografía

Albers, A. (1965). *On weaving*. Connecticut: Wesleyan University Press.

Berger, J. (2012). *Modos de Ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Broda, J. (2013). *Convocar a los dioses: ofrendas mesoamericanas. Estudios antropológicos, históricos y comparativos*. Veracruz: Instituto Veracruzano de la Cultura.

- Ceriani, C. (2017). "Verdadero es lo hecho": exvotos, materialidad y estética del deseo. En: Ríos, J. (Comp.) *Por gracias recibidas: exvotos de joyeros contemporáneos* (pp. 22-30). Buenos Aires: Taller Eloi.
- Cern, T. (2017). *Hanging Paintings*. <http://www.tadaocern.com/>.
- Ciafardo, M. (2016). Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad. *Revista Octante*, 1, pp. 23-33. <https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante/issue/view/21>.
- Costa Peuser, M. (18 de octubre de 2022). Bordadoras en el Museo. Del Museo Ferreyra a Casa de Córdoba. *Arte Online*. <https://www.arte-online.net/Notas/Bordadoras-en-el-Museo>.
- Cuomo, C., Sirai, A., Delfini, L. y Ciafardo, M. (2019). Glosario de términos relativos a la textura en el lenguaje visual. En *La enseñanza del lenguaje visual: bases para la construcción de una propuesta alternativa*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Crespi, I. y Ferrario, J. (1995). *Léxico técnico de las artes plásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Colina Tejada, L. de la y Chinchón Espino, A. (2012). El empleo del textil en el arte: aproximaciones a una taxonomía. *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 24, pp. 179-194. <https://doi.org/10.5944/etfv.24.2012.10264>.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*. Barcelona: Sans Soleil.
- Gago, S. (31 de agosto de 2022). Bordar para recuperar la memoria: un proyecto para dejar registro de las casas que fueron demolidas. *El País*. <https://www.elpais.com.uy/vida-actual/bordar-para-recuperar-la-memoria-un-proyecto-para-dejar-registro-de-las-casas-que-fueron-demolidas>.
- Groupe, U. (1993). *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.
- Matos, E. (1998). *Vida y muerte en el Templo Mayor*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Moreno, X. (2013). Colgar. Acumular. En *Revista Sans Soleil. Estudios de la Imagen*, 5(2), pp. 69-76.
- Real Academia Española (2024). En *Diccionario de la lengua española* (edición de tricentenario).
- Ruvituso, F. (2013). *Aby Warburg y la imagen como fuente. Aproximaciones acerca de los conceptos de memoria, montaje y supervivencia en el Atlas Mnemosyne*. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42502>.
- Siracusano, G. (2008). *Las entrañas del arte. Un relato material (s. XII- XXI)*. Buenos Aires: Catálogo Fundación OSDE. Espacio de arte.

Serra, R. (1967-1968). *Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself* [Compilación de la lista de verbos: Acciones para relacionarse con uno mismo]. En línea: [https://www.ubu.com/concept/serra\\_verb.html](https://www.ubu.com/concept/serra_verb.html).

Warburg, A. (2014). *La pervivencia de las Imágenes por Warburg*. Buenos Aires: Miluno.

Yamamoto, Y. G., Vences, G. J. y Martínez Yrizar, D. (2017). La vida cotidiana vista a partir de las ofrendas-depósito de dos sitios del valle de Toluca: Santa Cruz Atizapán y San Mateo Atenco. *Anales de Antropología*, 51, pp. 171-182. <https://doi.org/10.1016/j.antro.2017.03.007>.

## **Maité Soledad Rodríguez**

Licenciada y Profesora en Artes Plásticas egresada de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Doctoranda en Artes (Facultad de Artes, UNLP). En el año 2020 obtuvo la beca doctoral de la Universidad Nacional de La Plata. Investigadora en formación del Instituto de Investigación en la Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (FDA, UNLP). Integrante del proyecto de investigación “El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto”, dirigido por la Mg. Silvina Valesini y codirigido por la Lic. Guillermina Valent. Ayudante Adscripta en la Cátedra de Lenguaje Visual 2B (periodo 2015-2019). Docente del Curso Introductorio en la materia Lenguaje Visual (periodo 2018 y 2019) (FDA, UNLP). Ha publicado artículos en congresos y revistas de investigación en artes visuales de alcance nacional e internacional, haciendo especial énfasis en el análisis y estudio del arte textil argentino contemporáneo.



---

### **Como citar este artículo**

Rodríguez, M. S. (2024). Exvotos: El Ornamento del Recuerdo. Desandando supervivencias texturales del universo autobiográfico textil. *Sendas*, 7(1), 09-30. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/article/view/44814>.