



EL TEXTIL COMO ELEMENTO CONSTANTE EN EL ARTE DE AMÉRICA LATINA

Julia Cortese, Francisco Viña.

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.

Resumen

Este trabajo se propone rastrear supervivencias formales de las producciones de la América pre conquista en el arte visual contemporáneo latinoamericano. Se estudiará el caso del textil. En la antigüedad, ese arte fue estructural en la sociedad. Con una potente carga simbólica, determinó rangos sociales y fue signo de la identidad de cada pueblo, de su cultura, de su cosmovisión.

El estudio abordará tres casos: *El agua se volvió oro, el río se volvió oro, el oro se volvió azul* (2019), de Sandra Monterroso, *Movimiento 1 afluencias* (2018) y *Movimiento 5 Mudanzas* (2019), ambas de Isabel Cisneros. Los mismos serán puestos en relación con piezas ancestrales con las que se estima que comparten determinados rasgos formales, para pensar qué decisiones compositivas ponen en juego las artistas y de qué manera se resignifican estos elementos.

Esta mirada, es posible inferir, se posiciona en una concepción no lineal de la historia, menos aún homogénea u ordenadora pues trabaja con la memoria, la cual, como tal, es de naturaleza impura. La intención no es ofrecer una respuesta cerrada, menos aún unívoca, sino hacer lugar a los interrogantes o inquietudes que pueda ofrecer esta particular manera de pensar la producción visual del continente.

Palabras clave

Arte contemporáneo - Latinoamérica - América antigua - Textil - Supervivencias

En la antigüedad el tejido fue una actividad central cuya complejidad debe entenderse como ordenadora de toda la sociedad. Esa herencia textil continúa al día de hoy. Las primeras sociedades de Latinoamérica desarrollaron conocimientos que se transmitieron por generaciones en un saber memorioso, cargado de afecto. Si nos situamos particularmente en los Andes ese sentido se agudiza: los textileros desarrollaron impresionantes tecnologías en cuanto a herramientas, técnicas de construcción, obtención de materia prima, hilado, bordado y teñido. Este arte precedió a otros distintivos como la alfarería.

En este escrito se parte del supuesto de que, debido a una colonización teórica o epistémica, la producción visual de América antigua fue relegada en pos de la implantación del sistema de Bellas Artes. Éste último se sustentó bajo normas, categorías y delimitaciones precisas, las cuales se distanciaban de lo que se producía aquí previo a la llegada del conquistador.

La hipótesis que arriesgamos es que en las artes visuales contemporáneas latinoamericanas emergen formas de las producciones de América pre conquista, sea esto decisión compositiva de las y los artistas o no. Si bien podrían estudiarse otras técnicas, concretamente se abordará el textil debido a la importancia que tuvo por entonces, como se mencionó. Se tomarán dos casos para el análisis: una artista cuya



producción está manifiestamente ligada a lo ancestral, Sandra Monterroso, y otra, Isabel Cisneros, cuyas obras - al menos las dos que aquí fueron seleccionadas- no están explicitadas de esa manera.

Este escrito se enmarca dentro de un Proyecto de Investigación y Desarrollo de la Universidad Nacional de La Plata titulado *Artes visuales contemporáneas latinoamericanas. Los vestigios formales del pasado en el presente*, que tuvo lugar en el periodo de los años 2018 al 2021. El mismo fue dirigido por Mariel Ciafardo, quien elaboraba algunas preguntas en su artículo *Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad* (2016): «¿Qué pasaría si despojados de todo prejuicio, de todo artilugio teórico-crítico colonizador, miramos las obras de los actuales artistas textiles latinoamericanos? ¿Podríamos arriesgar que en ellas aparecen rescatadas, renovadas, reinterpretadas –luego de discontinuidades que las volvieron invisibles–, esas formas supervivientes que permanecen tercamente y pese a todo? Nudos, tramas, urdimbres entre el presente y ese pasado que se resiste a perecer y a limitarse a ser sólo un objeto de estudio de las ciencias naturales» (Ciafardo, 2016: 31).

Tomaremos esas preguntas como horizonte e intentaremos trazar ciertas respuestas en ese sentido.

Algunos casos

Sandra Monterroso es una artista guatemalteca nacida en 1974. Su obra *El agua se volvió oro, el río se volvió oro, el oro se volvió azul* (2019) [figura 1] se conforma por un manto de luz y tela que se presenta como una atmósfera que involucra al espectador desde su gran escala y lo interpela desde un primer momento. El aspecto formal remite a una cascada que -contradiendo su quietud- parece tener una fuerza inabarcable.

A lo largo del lapso temporal en el cual se sucede esta performance, la artista -ubicada en la parte inferior de la instalación con su cuerpo bajo el manto, a excepción de su rostro- recita una invocación al espíritu del agua para regresarlo a su lugar: el río. Podría estimarse que esa acción recupera algo de las prácticas rituales que fueron censuradas por el cristianismo durante la colonización de Latinoamérica, las cuales formaban parte de la cosmovisión de los pueblos que aquí habitaban.

Este gran textil está conformado por varios güipiles tejidos por tejedoras mayas del departamento de Alta Verapaz, del que es oriunda Monterroso. El güipil es parte del patrimonio textil latinoamericano, su origen se remonta a la América antigua pero su uso continúa en la actualidad, por lo cual sus formas se hibridaron transformándose luego de la conquista del continente. En el pasado, estos textiles desempeñaron un rol unificador esencial, imponiendo estilos comunes de representación sobre un universo heterogéneo, destacando especialmente diseños de atuendos y tapices teñidos con pigmentos naturales. Sobre esta prenda tradicional maya, el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas de México refiere: «La palabra huipil proviene del náhuatl *huipilli*, que significa blusa o vestido adornado. El uso de este es considerado toda una tradición entre las mujeres indígenas. Su origen data de la época prehispánica, pero su uso se mantiene hasta nuestros días. Los motivos bordados de los huipiles pueden ser geométricos, con figuras humanas, de animales o plantas, mismos que tienen un simbolismo distinto en cada pueblo indígena que lo usa» (2015: s. p.).

Podría pensarse que esa materialidad específica, referente a la vestimenta femenina de América antigua, busca también indagar sobre aspectos de una cultura que oscila entre cubrir y descubrir distintas partes del cuerpo según rangos sociales o eventos ceremoniales. Ante estas apreciaciones se desprende el carácter simbólico de estos tejidos, los cuales se disponen espacialmente de un modo muy preciso y pautado por



la artista, quien los unifica bajo una cromaticidad idéntica. De ese modo, sustituye al agua por el manto color azul y así se materializa su intención de presentar ese recurso natural como un elemento sagrado de la naturaleza.

El color azul también fue utilizado en los textiles ancestrales. En los Andes primaron las fibras de algodón, llama, vicuña y alpaca, en Mesoamérica la mayoría de los textiles se conformaron en algodón. El color local de toda esa materia prima se ubica entre los blancos, negros, neutros, quebrados o rosados, por lo que el resto de los colores -entre éstos el azul- se obtuvieron por teñido: «En todas las regiones de América donde se desarrolló el arte textil los artesanos se valieron de aquellos tintes disponibles en sus localidades. En Mesoamérica como en los Andes dos de los tintes más destacados fueron el rojo y el azul. [...] La gama del azul se conseguía de una papa negra que crece en el altiplano andino, pero más común era el que se obtenía a partir de una planta de la misma familia que el índigo asiático. El azul intenso se preparaba mediante una combinación de esta planta con sustancias minerales que servían para intensificar el color, conseguir matices y fijarlo a las fibras» (Museo Chileno de Arte Precolombino, s. f.: s. p.).

En relación con la utilización de la imponente paleta de color que puede verse en esta obra, entendida como una monocromía, podemos observar una poética desarrollada en el aprovechamiento de las posibilidades cromáticas que ofrecen los materiales utilizados provenientes de elementos de la naturaleza. Así pues, en estas composiciones aparecen armonías y combinaciones de color con características que responden a cuestiones simbólicas e identitarias que son recuperadas en la actualidad como posibles ejes que abordan estos entrecruzamientos entre el arte pre conquista y la contemporaneidad. Es por ello que, en muchos casos, aparecen paletas de colores con un asombroso rol protagónico en lo que respecta a la persuasión en términos de cromaticidad que desprenden posibles interpretaciones y construcciones de sentido. Al respecto, y sobre la obra de Monterroso, amplía August: «El azul Maya, que está al centro de las investigaciones de Sandra Monterroso, aparece en murales y cerámicas, en los rituales y en la tradición oral desde hace más de mil años, mucho antes de que llegaran a él los escritores occidentales. El pigmento tiene una resistencia extraordinaria, manteniéndose vivo y claro durante milenios, incluso bajo duras condiciones climáticas. Para crear este azul, los Mayas combinaron un tinte añil con una arcilla llamada paligorskita, conocida por sus propiedades curativas. El pigmento y la arcilla se funden a través de un proceso cociéndose con incienso sagrado, el copal. Es pues, incluso a nivel molecular, un color resistente y curativo, asociado tradicionalmente a *Chaak*, dios de la lluvia, y al elemento del agua» (2019: s. p.).

La concepción sacra del agua fue un rasgo constante de las culturas latinoamericanas pre conquista, por esta razón le ofrecían un enorme respeto y dedicaban un riguroso cuidado. En tal sentido, el título de la obra advierte una denuncia sobre uno de los principales motivos de la colonización: la extracción de metales preciosos. *El oro se volvió azul* propone una reflexión metafórica que alude a la referencia cromática al agua recién mencionada y, específicamente, a la problemática actual respecto a su explotación. Así, el abordaje espacial y temporal habla sobre la monstruosidad e inmensidad del carácter fundamental que el agua ejercía sobre esas culturas.

En lo que respecta a la luz, su tratamiento es exquisito. Se logra consolidar una textura monocromática que involucra a los espectadores en una experiencia en relación con el material. El espacio de la obra está teñido de una iluminación difusa sobre el manto de tela, mientras que se acentúa y se vuelve más focalizada en la parte central, donde se encuentra la protagonista.

Esta artista intenta demostrar una fuerte carga simbólica cuestionando existencialismos propios de la vida rural indígena donde los entramados de los *cortes*

textiles demuestran una fuerza inquebrantable. Sus obras indagan sobre cuestiones territoriales que refieren a los derechos de los pueblos originarios, a plantear la autonomía sobre su territorio y sus recursos naturales, enfrentando y denunciando un colonialismo contemporáneo vinculado al poder de las corporaciones.



Figura 1. *El agua se volvió oro, el río se volvió oro, el oro se volvió azul* (2019), Sandra Monterroso. Extraída del sitio web Artishock.

Isabel Cisneros es una artista venezolana nacida en 1962 cuyo trabajo indaga en la factura del textil, en el quehacer meticuloso que requiere la disciplina. En su producción no se vale de una única técnica, sino que recurre al tejido, al cosido, al bordado, al anudado y al ensartado. De su vasta obra refiere: «Si bien mis piezas están concebidas como objetos abstractos y parten de cálculos matemáticos y geométricos, su resultado final (textura, irregularidad del tejido manual y peso) evoca a seres vivos en reposo» (s. f.: s. p.).

La serie *Traslaciones* fue inaugurada en el año 2019 en el Centro Cultural B.O.D de Caracas. Para su elaboración, se valió de materiales textiles prefabricados, sobre los cuales refiere que «perduran en el tiempo y se consiguen en cantidad» (Cisneros en Sánchez Di Camillo, 2019: s. p.). Pero, más allá de esa abundancia, la selección de estos no fue de cualquier procedencia, sino que corresponde a patrones de revistas de la posguerra, los cuales explotaron por entonces en tanto una enorme cantidad de personas no contaba con los medios suficientes para afrontar el costo de la compra de vestimenta. Esto, que surgió frente a una necesidad económica, daría lugar a una nueva manera de vincularse con el propio cuerpo. La artista parte de esa materia



prima, con sus características específicas, y le otorga, en la actualidad, una nueva forma que se sostiene en esa carga simbólica preexistente y sobre la que confiere un nuevo sentido en otro contexto.

Si se piensa en la hipótesis que arriesgamos en el presente escrito, en la actualidad de la serie *Traslaciones*, además de esa relación espaciotemporal ligada a la posguerra que propone Cisneros, podría indagarse en la emergencia formal de rasgos propios de los textiles de la América pre conquista.

En el formato de *Movimiento 1 afluencias* (2018) [figura 2] podría rastrearse al *Quipu*, herramienta Inca compuesta por una gruesa cuerda primaria de la que descienden cordeles colgantes. A diferencia de este último, que se construye mediante nudos, la composición de Cisneros está organizada a partir de módulos de papel: son pequeños dibujos de patrones de costura o figurines típicos del mundo costurero que la artista toma como tema. Ese papel también corresponde a aquel universo, ya que se asemeja al de seda utilizado en moldería y se acompaña de otros materiales como madera, nylon, plástico y botones. En la decisión espacial de ubicar la obra sobre el muro aparece un distanciamiento de aquel instrumento antiguo, el cual era portátil por la función que cumplía: organización de mercancía, pago de tributos, registros censales, demográficos y estadísticos, información de agricultura, ganadería y astronomía, controles referidos a siembras y cosechas, clasificación del ganado, además de un sentido poético respecto del que, entre otros usos, se supone que alojaban poemas, canciones y proezas.





Figura 2. *Movimiento 1 afluencias* (2018), Isabel Cisneros. Obra con autorización de la autora para su reproducción. Imagen: cortesía de la artista. Fotografía de Luis da Silva.

Lo modular es un rasgo constante de su producción, en la que se vale de los recursos de repetición y acumulación para construir una poética. Liga esto a lo flexible y expone: «Esta flexibilidad se logra mediante el entretendido de cientos de pequeñas piezas en las que conviven los contrastes de rigidez-opacidad y elasticidad-traslucidez» (s. f.: s. p.). Esto es explorado de múltiples maneras y llevado a lo exponencial por la artista, que genera variaciones en la densidad de las tramas tanto por la mayor o menor acumulación de elementos como por la variedad de materiales de diversas procedencias: el quehacer manual se entrama con el industrial. De este modo, un botón puede dialogar con una semilla y una escama con una manguera. El gesto de acumular puede llegar casi al desborde, como en otra de sus obras titulada *Movimiento 4 quietud* (2019) –perteneciente a esta misma serie–, donde el papel de seda adquiere volumen producto de esa superposición. Si nos remontamos a los tiempos de América antigua, los módulos fueron implementados en los textiles Chancay, por mencionar un caso. Respecto a un fragmento de sus tapices puede leerse esa referencia y su significación en relación con el color, en el sitio del Museo Chileno de Arte Precolombino: «Estas dos escenas principales están en un marco de figuras zoomorfas entabadas, donde dominan las líneas curvas, organizadas en módulos rectangulares. Cada módulo insinúa diversas lecturas, según sea el rojo o amarillo el color rector [...] En general, aunque el carácter del textil es gráfico, su efecto visual es de gran luminosidad y calor, debido a la disposición y matices de los colores utilizados y a la extraordinaria armonía entre formas rectangulares estáticas y el fondo modular de líneas sinuosas que sugieren movimiento» (s. f.: s. p.).

El uso de flecos es un recurso sumamente explorado en el textil contemporáneo; Cisneros se vale de su utilización en *Movimiento 5 Mudanzas* (2019) [figura 3]. La presencia de éstos data en Latinoamérica desde la antigüedad. En *Awakhuni. Tejiendo la Historia Andina* se refiere que una de las terminaciones utilizadas en los tejidos Chavín fueron las flecaduras «formadas de hilados gruesos levemente torcidos y cosidos en las orillas, con antecedentes muy tempranos en la costa sur» (Museo Chileno de Arte Precolombino, 2006: 27) al igual que los tejedores Chimú que con frecuencia remataban sus textiles con flecos, borlas o aplicaciones: «Es verdaderamente espectacular la destreza y el gusto por tejer estructuras caladas y el derroche de recursos ornamentales que se observan en sus exquisitas terminaciones como flecaduras y borlas. Múltiples aplicaciones de estructuras volumétricas en anillado, anudado y trenzado, dan origen a piezas finamente elaboradas y de gran impacto visual» (Museo Chileno de Arte Precolombino, 2006: 77).

Las máscaras son otro antecedente de las flecaduras. La cultura Paracas desarrolló una vasta producción ligada a los rituales funerarios. Las máscaras, diseñadas a tales fines, destacarían en la posteridad e influirían en la memoria de las sociedades siguientes cuyos rasgos heredarían: «La finura y densidad de estos bordados han sorprendido a estudiosos que han llegado a hacer cálculos sobre el paciente tiempo dedicado por los artesanos o artesanas en esta industria, determinando que para la confección de los tejidos de un sólo fardo funerario se necesitaban alrededor de 20.000 horas de trabajo. Tal empeño da cuenta de talleres muy organizados, en los que bajo cierta guía, varias bordadoras o bordadores daban vida a un textil» (Museo Chileno de Arte Precolombino, 2006: 29).



Figura 3. *Movimiento 5 Mudanzas* (2019), Isabel Cisneros. Obra con autorización de la autora para su reproducción. Imagen: cortesía de la artista. Fotografía de Luis da Silva.



Figura 4. Máscara funeraria bordada (600 – 200 a.C.), periodo Parakas. Extraída del sitio del Museo Chileno de Arte Precolombino.

En el textil elaborado por Cisneros [figura 3] pueden habilitarse supervivencias formales de la máscara Parakas que se trae como caso [figura 4]. Son tejidos rectangulares rematados en extensos flecos elaborados no como aplicaciones sino a partir de las mismas fibras que forman parte del resto de la composición. Como se dijo,



este es un ejemplo del amplio desarrollo que tuvo este arte durante el periodo Paracas, pero se seleccionó debido a que su formato fue sumamente recurrente, de modo tal que esta emergencia podría extenderse hacia otras máscaras del tipo.

La ortogonalidad es otro importante rasgo en *Movimiento 5 Mudanzas* (2019), el cual también se evidencia desde la antigüedad en Latinoamérica. La textilería Chimú lo implementó en sus trajes ceremoniales, como el que hoy es patrimonio del Museo Chileno de Arte Precolombino. Esa composición se organizó en filas y columnas que enfatizaron verticales y horizontales a modo de un mosaico bordado -nuevamente, el gesto modular que se traía en párrafos anteriores-. La intención de este escrito no es redundar en ejemplificaciones, se mencionó ese como un caso más que manifiesta ese rasgo y, por supuesto, podría encontrarse otro gran número de producciones que lo comprueben.

Traslaciones es una serie que presenta una relación indisociable con el tiempo, habilita una lectura múltiple, arraigándose en un accionar de la memoria. Dice Cisneros «Yo trabajo con una triple memoria. Una memoria física, es un papel delgado, grueso, que si se dobla se quiebra y que puedo doblar muchas veces. Una segunda memoria, que es lo que tiene el material impreso y para lo que fue hecho. Y una tercera memoria, que fue quien los usó, pues pueden ser materiales que ya estén usados, marcados o cortados» (en Sánchez Di Camillo, 2019: s. p.).

Palabras finales

A lo largo de este escrito se abordaron distintas producciones visuales textiles latinoamericanas contemporáneas en contraste con las de América antigua, a los fines de preguntarnos si las formas de estas últimas emergen en la actualidad del arte del continente. La intención no fue establecer una comparación a modo de cotejo, sino indagar el sentido de las obras sin dejar de lado sus particularidades.

La tarea, sin dudas, es compleja; un análisis más profundo requeriría de otra extensión. Hasta aquí ofrecimos un abordaje que esperamos que motorice nuevas preguntas e interrogantes respecto a las artes visuales contemporáneas latinoamericanas, entendidas bajo el dinamismo que su heterogeneidad implica.

Por motivos de extensión preferimos, esta vez, adentrarnos más bien en las cuestiones formales de las obras que en los marcos teóricos que nos acompañan. Sin embargo, no podríamos dejar de mencionar que, como se evidencia en el texto, esta posición está fundamentada en el estudio realizado a principios del siglo XX por Aby Warburg respecto a las supervivencias (*Nachleben*) como concepto teórico y la ampliación, resignificación y profundización que ofrece Georges Didi-Huberman en la actualidad.

Mediante potentes recursos formales, las artistas relevaron la antigüedad en la actualidad. En un caso, como se mencionó, la decisión fue consciente, propuesta y desarrollada por la artista con estrategias concretas: título de la obra, tipo de obra -performance-, materialidad, color e iluminación. En el otro, la intención no fue manifiesta de esa manera; la lectura es propia. Sin embargo, las emergencias de lo ancestral parecieran estar allí, frecuentándonos. Negar su aparición no sería más que buscar cierto orden tranquilizador que, a nuestro parecer, discrepa con pensar la historia desde lo rico de sus impurezas. Ese accionar de la memoria, esa resignificación del pasado, es parte del construir anacrónico de las supervivencias y del decir poético del arte, donde las configuraciones temporales no necesariamente deben responder a las leyes de lo cronológico y el espacio puede componerse de infinitas maneras: «[...] la memoria es *psíquica* en su proceso, *anacrónica* en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de “decantación” del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su



anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica» (Didi-Huberman, [2000] 2018: 60).

Referencias bibliográficas

August, L. (26 de diciembre de 2019). Sandra Monterroso: vuelve al azul. *Artishock*. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2019/12/26/sandra-monterroso-vuelve-al-azul/>

Ciafardo, M. (2016). Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad. *Octante*, (1), 23-33. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante/article/view/162/351>

Cisneros, I. (2018). *Movimiento 1 Afluencias* [Objeto]. Figura 2. Cortesía de la artista.

Cisneros, I. (2019). *Movimiento 5 Mudanzas* [Objeto]. Figura 3. Cortesía de la artista.

Cisneros, I. en Sánchez Di Camillo, F. (21 de diciembre de 2019). El tributo a la memoria de Isabel Cisneros. *El estímulo*. Recuperado de <https://elestimulo.com/climax/el-tributo-a-la-memoria-de-isabel-cisneros/>

Didi-Huberman, G. [2000] (2018). *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora S.A.

Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas. (12 de octubre de 2015). El Huipil: una prenda tradicional indígena. *Gobierno de México*. Recuperado de <https://www.gob.mx/inpi/es/articulos/el-huipil-una-prenda-tradicional-indigena#:~:text=La%20palabra%20huipil%20proviene%20del,se%20mantiene%20hasta%20nuestros%20d%C3%ADas.>

Isabel Cisneros. (2019). *Traslaciones*. Recuperado de <https://isabelcisneros.com/category/traslaciones/>

Isabel Cisneros (s. f.). *About | Acerca*. Recuperado de <https://isabelcisneros.com/about-%ef%82%9f-acerca/>

Museo Chileno de Arte Precolombino. (600 – 200 a.C). [Máscara funeraria bordada]. Figura 4. Recuperada de <http://precolombino.cl/sala-textil/mascara-funeraria-bordada/>

Monterroso, S. (2019). *El agua se volvió oro, el río se volvió oro, el oro se volvió azul* [Performance]. Figura 1. Recuperada de <https://artishockrevista.com/2019/12/26/sandra-monterroso-vuelve-al-azul/>

Museo Chileno de Arte Precolombino. (s. f.). *Tecnologías precolombinas*. Recuperado de <http://precolombino.cl/recursos-educativos/tecnologias-precolombinas/textiles/#/preparacion-de-las-fibras/>

Museo Chileno de Arte Precolombino. (2006). *Awakhuni. Tejiendo la Historia Andina*. Santiago, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino; Banco Santander Santiago.



Museo Chileno de Arte Precolombino. (2010). *Guía Sala Textil*. Recuperado de <http://precolombino.cl/biblioteca/guia-sala-textil/>