

INFLUJO Y CONTINUIDAD DEL ARTE TEXTIL PREHISPÁNICO EN EL ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

Por: Adriana Herrera Téllez

Los textiles —esa manifestación construida con algunos de los materiales más suaves de las culturas¹— son más frágiles y perecibles² que otros materiales, pero entretejen una paradoja cultural pues su práctica es resistente, imperecedera. Aunque el arte de la fibra es casi tan antiguo como la agricultura, y sobrepasó tempranamente los dominios del uso para conectarse a lo ritual y simbólico, es tanto un espejo milenario, como una forma creativa que refleja y contiene nuestro presente cultural con sus hibridaciones y sus claves de resistencia y ocultación. Revisar la historia de los textiles en la América antigua y su relación con el arte moderno y actual, supone enhebrar el ojo a visiones que deshacen y rehacen la trama del conocimiento y la memoria.

En los pueblos originarios de toda América el arte textil se preservó de generación en generación sin que desapareciera en la vorágine de la misma historia que sepultó vastos complejos arquitectónicos. Y las apropiaciones de ese conocimiento no sólo fueron cruciales en la génesis del arte moderno textil occidental, sino que continúan entretejiéndose al arte contemporáneo. Por ello es esencial recobrar el origen de ese influjo definitivo que no pertenece solamente al pasado: continúa vivo tanto en los artistas indígenas que hoy hacen arte contemporáneo textil, como en los y las artistas que a través de sus obras se apropian de esa herencia viva y la insertan en el presente compartido. Se trata de una indagación que tiene consecuencias en el modo de construir y aprehender las narrativas de la historia del arte.

En realidad, existieron “vasos comunicantes” entre los refinados textiles de las culturas ancestrales del Sur de América y las vanguardias parisinas³, pero su papel fundacional en la modernidad del arte textil y en su inserción en el arte contemporáneo suele presentarse de modo impreciso, diluido, reduciéndolo a la vaga mención de la influencia que las llamadas “artesanías tradicionales”⁴ de las culturas originarias de América, o de otros pueblos del Sur Global, han tenido sobre artistas muy reconocidos. Las culturas hegemónicas tienden a desconocer la continuidad y la vigencia de su presencia e influjo en la contemporaneidad: el arte textil prehispánico o indígena se despoja tácitamente de su valor fundacional si se lo piensa sólo desde una perspectiva

¹ Kazuyasu Ochiai, “Las tejedoras de los Altos de Chiapas. Cultura ‘dura’ y cultura ‘suave’”, *Desarrollo de los textiles mayas*. www://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/desarrollo-de-los-textiles-mayas

² Jenniffer Harris puntualiza: “Textiles begin to deteriorate from the moment they are made.” *Vitamin T. Threads & Textiles in Contemporary Art* (London, New York: Phaidon), 2019, p. 8.

³ Luis Rius Caso, “Leonora Carrington y el mundo mágico de los mayas”, *México en el Surrealismo. La transfusión creativa*, *Artes de México*, No. 64, p. 44.

⁴ A este término se reduce la poderosa influencia de los textiles prehispánicos y de otras culturas en la obra de Sheila Hicks en la nota de prensa de su exhibición en el Kunstmuseum St.Gallen, *Sheila Hicks*, February –May 2023: “On the one hand, the artist was influenced by modernism, having studied painting under the Bauhaus master Josef Albers at Yale University. On the other hand, she is influenced by the traditional crafts of different continents, which she learned about while traveling and during extended stays in Chile, Mexico, India, and Morocco, among other places”. Así, el influjo extraordinario de los magistrales textiles andinos en su obra se minimiza. www.presseportal.ch/de/pm/100059306/100900247. Ver Carolina Castro Jorquera, en www://artishockrevista.com/2019/12/18/destejiendo-a-sheila-hicks-entrevista/.

arqueológica, como rastro de un pasado o se percibe en el estrecho marco de un presente confinado a las minorías étnicas. Pero esta visión limitada e inexacta está cambiando y se somete a una revisión crítica que entraña otros modos de leer el pasado y presente del arte textil.

Visiones prehispánicas enhebradas a la modernidad en el arte textil

Durante los años de la Escuela Bauhaus (1919-1933), se aspiró a cerrar la tajante distinción entre artesanía, artes aplicadas y arte.⁵ Si, en un principio, las artistas mujeres como Gunta Stölz y Annie Albers, se inscribieron en el taller de textiles —único que entonces les era permitido—, atraídas por la presencia de mentores de las artes plásticas como Wassily Kandinsky, acabaron descubriendo no sólo el valor del arte textil sino su poder en la creación de un tiempo nuevo, moderno. “¡Sí! —exclamaba Stölz— tejer es una totalidad estética, una unidad de composición, forma, color y sustancia”.⁶ Pero el deslumbramiento, tanto de las tejedoras de la Bauhaus como de los vanguardistas europeos por lo que parecía novísimo, tenía en realidad raíces muy antiguas. Y sus representantes lo sabían.

Una de las grandes artistas, tejedoras, bailarinas y coreógrafas que participó en los eventos Dadá del Cabaret Voltaire, Sophie Tauber-Arp, se inspiró, por ejemplo, en los diseños geométricos de los trajes de los indígenas Hopi, y los incorporó a su arte y a sus diseños de moda desde comienzos de los años veinte.⁷ A fines de la década, cuando deja Alemania y se establece en París, se une, junto con su esposo Jean (Hans) Arp, al grupo fundado en la Francia de 1929 por el artista uruguayo Joaquín Torres García: el influyente movimiento *Cercle et Carré* (Círculo y cuadrado). También se adhieren al grupo otros artistas notables como Kandinsky, Le Corbusier, Piet Mondrian, Kurt Schwitters, y Sonia Delaunay. Apartándose de la visión materialista, Torres García proclamaba que el encuentro de una visión universal implicaría siempre una “relación entre lo más moderno y lo más antiguo”.⁸ Por ello, dio charlas en París a los miembros del grupo sobre el legado prehispánico textil de los andes indígenas que muchos de ellos habían admirado en la exhibición del Louvre de Arte Antiguo Americano de 1928⁹. No es raro que en los diseños textiles de Delaunay se advierta una resonancia con el lenguaje textil de los pueblos originarios de América.

⁵ Otras escuelas de arte preconizaron esa dirección: La escuela de arte reformada Lehr- und Versuchsateliers für angewandte und freie Kunst en Munich, era, ya en 1910, un lugar que aspiraba a esa síntesis. Artistas como Sophie Arp se formaron inicialmente en su espacio y en la Schweizerischer Werkbund. Fue justo allí donde ella conoció a Jean (Hans) Arp. No estaba lejos de esa visión la asociación de artistas Das Neue Leben (New Life).

⁶ Sigrid Wortmann Weltege, “The question of identity”, *Bauhaus Textiles. Women Artists and the Weaving Workshop* (Londres: Thames and Hudson), 1998, p. 53.

⁷ La artista ucraniana de nacimiento, Sonia Delaunay, creadora de los “vestidos simultáneos”, fue a su vez pionera en los años veinte en París y en el Ámsterdam de los treinta, de textiles y moda avant-garde. Sus diseños textiles geométricos de trajes como el que hizo para Gloria Swanson en 1925 resultan evocadores del vasto legado textil de la antigua América.

⁸ Joaquín Torres García. “El plano en que deseamos situarnos”, *Revista de la Asociación de Arte Constructivo. Círculo y cuadrado*. Montevideo, Uruguay, agosto de 1936.

⁹ *Nosso Norte é o Sul. Our North is the South*, catálogo de la exhibición organizada por Bergamin & Gomide en colaboración con Tiago Mesquita y Paul Hughes Fine Arts, São Paulo, Brasil, 2021 (agosto 21 – octubre 16), p.11. Torres García vio esos textiles en 1922 en el Museo Nacional de Historia de Nueva York y en París, en la exposición de donde su hijo Augusto trabajaba como conservador. Los vanguardistas habían apreciado también el arte precolombino a mediados de esa década en el Museum Für Völkerkunde.

“El arte abstracto sólo es importante si se acomoda al ritmo sin fin en el que lo muy antiguo y el distante futuro se encuentran”, afirmaba de hecho Sonia Delaunay.¹⁰

Por su parte, al llegar a México en 1934, invitados por la diseñadora y artista Clara Porset, dos de las figuras fundamentales que extenderán en los Estados Unidos el influjo de la Bauhaus, Annie y Joseph Albers, tienen una revelación que influenciará de modo total su creación: “México —escribe este último en su correspondencia— es verdaderamente la tierra prometida del arte abstracto, que aquí tiene miles de años”¹¹. Posteriormente, en la década del cincuenta, Annie Albers encuentra, deslumbrada, el legado del textil prehispánico andino. La excavación de milenarios textiles andinos sepultados durante siglos en lugares como Paracas o Machu Pichu, descubierta en 1911, fue clave en el curso que tomó su arte pictórico y textil. Ella dedicó su libro *On Weaving* (Sobre el tejido), 1965, “a mis grandes maestros, los tejedores del antiguo Perú”. Esos textiles andinos eran ofrendas, tributos, prendas valiosas que diez mil años atrás hablaban de visiones sagradas, y servían para sellar alianzas o como piezas ceremoniales que acompañaban en su viaje a los que morían. Su influjo sobre Annie Albers es poderoso no sólo en las obras de esa década, sino en sus diseños de joyas. Creó collares que evocan la forma de los quipus, esos textiles prehispánicos que constituyeron una escritura sin palabras a partir del sistema de nudos, y que se convertirán en una fuerza generatriz de muchas obras en el siglo XX y XXI.

Ambos descubren que la “escritura antigua” puede estar tallada en piedra o entretejida y que sus signos no verbales transmiten otro conocimiento. Los Albers no silenciaron ese influjo que transformó su obra¹² de un modo que tiende a olvidarse. Fueron visionarios capaces de dimensionar el real espectro del legado milenario y su persistencia: “Quizás fuera esa cualidad intemporal del arte precolombino lo primero que nos habló”¹³ reflexionaba Annie al referirse a su notable colección de este, hoy en el Yale Peabody Museum. Y esta es una clave de aproximación al arte textil de culturas que no se obnubilan con la idea del cambio per se, sino buscan la continuidad y preservación de saberes milenarios indisociables de una cosmovisión.

Annie Albers, quien al tejer se sentía unida a un pasado remoto¹⁴ no sería la única pionera en el textil contemporáneo en crear apropiándose de ese legado. Sheila Hicks, alumna de Josef Albers, viaja en 1957, becada, en busca del arte textil prehispánico, inicialmente a los Andes, donde realiza su tesis, y en los sesenta se asienta en México donde aprende de la tradición textil viva, antes de fijar su residencia en París en 1964. En una entrevista con Monique Levi-Strauss declaró: “...Trataba de aprender cómo estaban hechos los antiguos textiles andinos, intentando replicarlos”¹⁵. Ese “replicar” ha sido clave para el reconocimiento del arte de la fibra como uno de

¹⁰ Sonia Delaunay, *Nous Irons jusqu'au soleil*, Robert Laffont, París 1978, p. 46, citado en *Sonia Delaunay*, Musée d'Art Moderne de la Ville de París (London: Tate Publishing), 2014, p.10

¹¹ Brenda Danilowitz, “No estamos solos: Annie y Josef Albers en Latinoamérica,” *Annie Albers Josef. Viajes por Latinoamérica* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), 14 de noviembre de 2006-12 de febrero de 2007, 7.

¹² *Ibid.* El homenaje a la arquitectura prehispánica que inspira su obra *To Monte Alban* de la serie *Graphic Tectonic*, 1942, es seminal en la iconográfica serie posterior *Homenaje al cuadrado*.

¹³ Annie Albers, “Miniaturas mexicanas precolombinas”, *Annie Albers Josef. Viajes por Latinoamérica*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (14 de noviembre de 2006-12 de febrero de 2007), 27.

¹⁴ Brenda Danilowitz, *Op. Cit.*, 4.

¹⁵ Monique Lévi-Strauss, “Interview with the artist-Entrevista con la artista”, en *Reencuentro – Reencounter. Sheila Hicks* (Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino), 2019, p. 67.

los medios de la creación contemporánea global; pero la preciosa fuente originaria se diluye o se omite en esa narrativa de la historia del arte que se va construyendo a menudo de modo hegemónico. Fue precisamente en Chile donde por primera vez Hicks expuso y vendió su arte, antes de convertirse en una de las grandes figuras del arte textil contemporáneo.

Resonancias del arte textil prehispánico en el arte contemporáneo latinoamericano

La memoria del quipu ha seguido viva gracias a la obra de artistas pioneros del sur de América como el peruano-italiano Jorge Eduardo Eielson, quien murió en 2006, o la artista chilena Cecilia Vicuña, ambos prodigiosos poetas y artistas cuyas series —que tardaron mucho tiempo en ser internacionalmente reconocidas— retomaron el antiguo legado textil andino. La serie de *Quipus* del primero honra y evoca el sistema nemotécnico de las culturas prehispánicas del Perú. Eielson había recorrido el camino de las vanguardias europeas, incluyendo el influjo del arte povera, para retornar a ese legado surgido en la geografía entrañable de su país¹⁶. Muchos años después de haber sostenido en las manos un tejido rojizo milenario urdido por tejedores de la cultura Chancay, en 1965, viviendo en Italia, entorchó, tensó, cortó, quemó, y anudó finalmente, telas de prendas de color para crear su propio sistema de telas anudadas a las que llamó con el nombre del sistema que los incas usaron para transportar mensajes. Sus quipus contenían una expresión universal, pero también, como le dijo a Martha Canfield: eran “un modesto homenaje a esos antiguos peruanos que supieron convertir un gesto primordial en un verdadero y sofisticado lenguaje”¹⁷. Los quipus, ciertamente, formaban “parte del desarrollo de la tecnología del tejido como medio primordial de expresión”,¹⁸ y hoy por hoy, como expresó Carol Damian¹⁹ “el quipu está vivo y es activado por artistas como Cecilia Vicuña”. Esta artista concibió “la idea de *El Quidu que no recuerda nada*. “Un quipu que ha olvidado el mensaje, porque la memoria fue exterminada”, explica. Esa idea no materializada es la génesis de infinidad de variantes de quipus, “nudos que hablan”, y son ofrendas para conjurar y transformar la realidad²⁰. Para responder a la destrucción de los glaciales en Chile hizo *El quidu menstrual* en 2006. En 2020 en su exhibición *Cecilia Vicuña: Disappeared Quidu*, organizada por el Museum of Fine Arts, Boston, y el Brooklyn Museum creó una instalación in situ que combinaba un enorme quipu de lana roja anudado por ella junto con cinco antiguos portadores de ese lenguaje casi extinto provenientes de la colección del Peabody Museum of

¹⁶ José Ignacio Padilla, “Eielson: materia y lenguaje: quipus”, *Hueso húmero*, p. 55, 2010, pp. 23-52. www.academia.edu/10146110/Eielson_materia_y_lenguaje_quipus

¹⁷ *Ibíd.*, p. 29.

¹⁸ Tom Cumins, “Representation on the Sixteenth Century and the Colonial Image of the Inca”, *Writing Without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica & the Andes*, Elizabeth Hill Boone & Walter D. Mignolo, Editors (Durham and London: Duke University Press) 1994, p. 96.

¹⁹ Carol Damian, Shelly, “Conversación de arte: Fiber Art Yesterday, Today and Tomorrow”, *Circularity of Textil Time*, Aluna Art Foundation & FAMA, filmado en Zoom el 17 de noviembre, video de la charla, 28:45, www.youtube.com/watch?v=aonq4ae7DSQ&ab_channel=AlunaArtFoundation

²⁰ Adriana Herrera, “Cecilia Vicuña. El arte como ofrenda”, *Art Nexus* No. 115, Diciembre-Febrero 2020. www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5e5692e9a81bfd1d68e93661/115/cecilia-vicuna

Archaeology and Ethnology de Harvard University. Su obra funciona urdiendo el pasado al futuro que sus mensajes de resistencia conjuran.

La pionera colombiana Olga de Amaral ha tejido altos nudos que evocan monolitos antiguos, cumpliendo su desafío como maestra textil de “tejer una piedra”, pero en colores y, al tiempo, usa el oro evocando tanto su uso mítico en la orfebrería precolombina como la obsesión por El Dorado de los conquistadores que parecían tenerlo por Dios. De la misma generación y formación, Stella Bernal de Parra, entretejió en diversas series las alusiones a cosmogonías prehispánicas con una visión geométrica alusiva a la conquista del espacio construyendo un lenguaje propio que anticipaba el poder del arte textil del siglo XXI.

Sería imposible nombrar aquí una selección suficiente de los artistas latinoamericanos no indígenas que han anudado su obra al hilo de la memoria textil prehispánica, pero no puedo eludir la mención de la peruana Cecilia Paredes, quien, además de sus iconográficos camuflajes culturales con tela, realiza actos como coser delicadamente las crisálidas abandonadas por las mariposas o recupera para el arte los antiguos trajes de plumas rituales, y revive, en poderosos performances documentados, el antiguo vínculo ritual entre animales-guías y chamanes transformándose en criaturas como el pavo real o el papagayo. También hay artistas contemporáneos como Sandra de Berducy, “aruma”, quien aprendió en Bolivia con los pueblos originarios las técnicas textiles ancestrales, pero crea obras que fusionan ese aprendizaje con la tecnología y los diversos lenguajes de los nuevos medios. El siglo XXI verá expandirse aún más el hilo que anuda las obras contemporáneas de los artistas de todos los puntos cardinales al sur de esa América que es un solo continente en el que las culturas indígenas irradian aún su influjo.

Continuidad del legado textil indígena en la escena artística de Miami

La exploración y revitalización del legado textil anterior a la llegada de los europeos a América también está creando una suerte de movimiento del arte de la fibra en el Sur de la Florida marcado en parte por la labor educativa de Pip Brant, quien creció en las reservas indígenas de las llanuras occidentales, aprendiendo de las comunidades sioux, cheyenne, y assiniboine la relación estrecha entre textil y cosmovisión. Paralelamente, hay un creciente grupo de artistas inmigrantes en Miami interesadas en el aprendizaje de las tradiciones milenarias del textil en Latinoamérica, que siguen siendo parte de los saberes vivos de las poblaciones originarias del continente. Varias de estas artistas participaron en las exhibiciones organizadas en el marco de la Bienal *Threading the City*, concebida por la Fiber Artists Miami Association, FAMA, y the World Textile Art (WTA), con el apoyo de Florida Humanities y el National Endowment for Humanities, entre otras instituciones.

Aurora Molina es una artista referencial del arte de la fibra en Miami: borde, cose, teje, hace collages con fibras de un modo político no sólo por los temas que aborda —los mil y un rostros de la migración, por ejemplo— sino por su aprendizaje de técnicas inmemoriales en Mesoamérica y los Andes con las mujeres indígenas tejedoras. Una práctica que extiende el modo de trabajo comunitario y el uso del textil para narrar historias y entretejer el presente sin soltar el hilo del pasado. La historiadora de arte Carol Damian destaca sus máscaras cosidas que reactualizan el vínculo mítico entre una persona y su animal, así como la serie de retratos que realizó con los niños en Oaxaca invitándolos a preservar un legado textil que también es valioso para creadores de otros lugares del mundo²¹. Por su parte, la artista mexicana radicada en Miami, Laura Villareal, recurre

²¹ *Ibíd.*

igualmente a esos saberes ancestrales para realizar, con el apoyo de un tejedor oaxaqueño, Diego Mendoza, una serie de intervenciones bordadas sobre las páginas de ejemplares de los libros que el educador José Vasconcelos concibió, hace un siglo, como parte de la reforma educativa de su país. Las formas geométricas abstractas, sobrepuestas a ilustraciones sobre papel de la historia de Occidente, construyen espacios convergentes en los que ninguna cultura intenta borrar a la otra.

El territorio de las asimilaciones de esos saberes cuya continuidad ha sido ininterrumpida forma parte de la escena textil de Miami, donde convergen tejedoras de todo el continente trayendo consigo las influencias culturales radicales y múltiples de esta práctica. Isabel Infante, artista chilena formada inicialmente como diseñadora, hizo un máster en textiles sustentables en Londres, pero fue en México donde comenzó a trabajar con fibras naturales, y en particular con el henequén que antes del plástico se exportaba desde el puerto de Sisal como materia prima de todas las cuerdas del mundo. Sus obras rinden homenaje a iconografías prehispánicas, a las plantas que desde antes de la Conquista se usaban para teñir y a la técnica de telar de cintura que practica ahora en Miami, desde donde crea sus obras textiles y sigue colaborando como voluntaria con la comunidad mexicana de Ensamble Artesano diseñando piezas para ser reproducidas por sus tejedores. El henequén ha sido también la fibra que la boliviana Sonia Falcone emplea en tapices colgantes o en instalaciones con cuerdas naturales que pretenden asir el eco de prácticas a punto de extinguirse.

También se hace arte de la fibra con papeles que servían como soporte de la memoria en tiempos prehispánicos. El material con el que la artista mexicana Karla Kantorovich fabrica sus piezas textiles, el papel de amate (del náhuatl *āmatl*) es el mismo que mayas y aztecas usaban como ofrenda o como soporte de sus libros pintados, los códices, sistemáticamente destruidos con pocas excepciones después de la conquista. Si acontecimientos, rituales, registros astronómicos y numerosas formas de conocimiento se pintaban sobre la superficie de este papel fabricado con fibras de árboles endémicos de Centroamérica, después de la Conquista su producción fue prohibida y apenas se preservó en algunas poblaciones como la comunidad indígena Otomí, en el estado de Puebla, que nunca dejó de fabricarlo. En la instalación *Ámate*, curada por RTCurated para Piero Atchugarry Gallery, Kantorovich entretejió amate con otros papeles orgánicos y con fragmentos de escrituras alfabéticas encontradas que extendió a modo de corteza de un árbol e hizo ascender por las ramas hasta tomarse el cielo raso del espacio, en un acto de sanación de memorias de diversos tiempos. También exhibió en *Subverting Materials*, curada por Francine Birbragher para el Museum of Contemporary Art of the Americas, MOOCA.

La artista colombiana Martha Álvarez, cose sobre papel las pinturas faciales de los indígenas Embera de la región del Chocó en su país después de haber realizado en los noventa un trabajo de campo con tres comunidades para comprender el arte del “kipará”: esa pintura que, según explica, “sintetiza la realidad por medio de la abstracción” en un universo donde dioses, personas, animales y plantas están interconectados. Los pigmentos vegetales negro y rojo constituyen un sistema de memoria e identidad. Álvarez emplea papeles elaborados con fibras de vegetales como la caña o la palma de yuca, y los borda con hilos de algodón y de seda preservando en un medio nuevo esa escritura corporal ancestral. Su obra fue expuesta en Miami en la conmemoración de los 25 años del World Textile Art, WTA.

Además de todos estos artistas que en el continente entero dan continuidad a un legado milenario ancestral, hay un creciente fortalecimiento del arte textil indígena con creadores que, sin desarraigarse de su sistema de vida originario extienden su proyección al del arte contemporáneo. La exhibición *Tiempo Circular*, curada por Aluna Curatorial Collective en Tanya Brillembourg Art, reunió por una parte piezas textiles de los artistas maya Tzʼutulil Manuel Chavajay y Antonio

Pichillá Quiacaín, entrelazadas a la vida cotidiana de las comunidades nativas en el Lago Atitlán, Guatemala, y a la visión del tiempo de sus calendarios. Estos son el *haab*, un período alusivo al año solar, y el *tzolk'in*, un ciclo o una cuenta de 260 días que coincide con la duración del embarazo humano. Paralelamente, Shelly Burian, curadora de Artes Textiles en el George Washington University Museum, refiriéndose a los Andes, evoca que las técnicas de telar eran muy complejas, más que en otros lugares del mundo, precisamente porque “lo que querían era una tela completamente cerrada que no necesitara nunca ser cortada para sacarla del telar (...) lo que creían era que la tela está viva, que el proceso de tejer una tela, montar el telar, colocar todos los hilos es lo mismo que dar a luz y criar a una persona y que, por tanto, cuando se termina una tela se tiene un ser animado completamente desarrollado al que no se le cortaban los brazos y las piernas para decir que está ya acabado”. El textil es como una criatura viva así que en lugar de cortarla se recurre a un complejo proceso para completarlo conteniéndolo sin romperlo²².

Chavajay borda los astros y otros elementos sobre piezas de papel pintadas con el aceite de los motores que han cambiado el ritmo de las aguas del lago Atitlán. Pichillá Quiacaín esculpe sobre la madera del telar la forma de la figura sagrada de Kukulcán o evoca las lecciones de la vida en común en piezas textiles que renuevan la milenaria abstracción geométrica y rinden homenaje al vestuario tradicional de los hombres mayas. Los colores primarios que en la cultura occidental contemporánea se asocian al constructivismo, corresponden para ellos a los de los diferentes estados del maíz y a los cuatro puntos cardinales. Al mismo tiempo, la exposición muestra las indagaciones de tepeu choc, artista maya descendiente de los pueblos q'eqchi'y kaqchikel. Partiendo de la línea construye un lenguaje, a modo de arte textil expandido, que transita del dibujo a la escultura. Como los antiguos mayas, que calculaban con sorprendente precisión el movimiento cíclico de los planetas, utiliza las matemáticas para estructurar sus obras de arte.

Hay muchos artistas indígenas que están enlazando el sistema de vida de sus comunidades al sistema del arte contemporáneo de un modo que rompe la práctica cada vez más cuestionable de artesanos que ejecutan anónimamente las obras que los artistas con nombres reconocidos firman. Los tejedores deben ser nombrados incluso si no ejecutan las piezas como es el caso del artista peruano Miguel Aguirre quien nombra a la tejedora Elvia Paucar agradeciéndole su colaboración. Es ejemplar el caso del también peruano Teodoro Pacco Choque, fundador de la Asociación de Artesanos Las Vicuñas de Palca, cuyas creaciones se aprecian como arte.

De punta a punta del continente son cada vez más visibles los artistas indígenas textiles que están urdiendo en sus obras formas de defensa de la vida, de los elementos naturales que sustentan el planeta, y visiones necesarias en la escena mundial contemporánea. El arte textil de los pueblos nativos —que ha sustentado desde la modernidad infinidad de formas de asimilaciones e hibridaciones— afianza la continuidad del pasado y perfila caminos para el presente y futuro, que no serán claros sin el reconocimiento de su propia génesis.

“Funding for this essay was provided through a grant from the Florida Humanities with funds from the National Endowment for the Humanities. Any views, findings, conclusions or recommendations expressed in this virtual publication do not necessarily represent those of Florida Humanities or the National Endowment for the Humanities.”

²² Shelly Burian, “Conversación de arte: Four Sedvages Weaving”, *Circularity of Textil Time*”, Aluna Art Foundation & FAMA, filmado en Zoom el 17 de noviembre, video de la charla, 28:45, www.youtube.com/watch?v=aonq4ae7DSQ&ab_channel=AlunaArtFoundation



NATIONAL
ENDOWMENT
FOR THE
HUMANITIES

Florida
HUMANITIES

