



Influjo y Continuidad del  
**Arte Textil Prehispánico**  
en el Arte Moderno y  
Contemporáneo

Adriana Herrera Téllez, PhD

Florida  
HUMANITIES



NATIONAL  
ENDOWMENT  
FOR THE  
HUMANITIES

fama  
t  
b

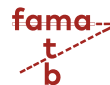
aluna  
ART FOUNDATION



# The Influence and Continuity of Pre-Hispanic Textile Art in Modern and Contemporary Art

By: Adriana Herrera Téllez, PhD

Este ensayo, escrito por uno de los fundadores de la Aluna Art Foundation, forma parte de un programa público y educativo financiado por The Florida Humanities y The National Endowment for the Humanities para apoyar el proyecto *Threading the City*, una iniciativa de Fiber Artists Miami Association (FAMA), realizado con otras instituciones, organizaciones y galerías de Miami.



# Influjo y Continuidad del Arte Textil Prehispánico en el Arte Moderno y Contemporáneo

Por: Adriana Herrera Téllez, PhD

Los textiles —esa manifestación construida con algunos de los materiales más suaves de las culturas<sup>1</sup>— son frágiles y perecibles<sup>2</sup>, 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<sup>3</sup> y sus vestigios de resistencia. Revisar la historia de los textiles en la América<sup>4</sup> antigua y su relación con el arte moderno y actual, supone enhebrar el ojo a visiones que deshacen y rehacen la trama del conocimiento.

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<sup>5</sup>. 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 innegable 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 no indígenas 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. La continuidad de ese legado implica también procesos de interacción y transformación, marcados por la hibridación cultural.

En realidad, existieron vasos comunicantes entre los refinados textiles de las culturas ancestrales del Sur de América y las vanguardias parisinas<sup>6</sup>, pero su papel fundacional en la

---

<sup>1</sup> 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](http://www.arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/desarrollo-de-los-textiles-mayas)

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

<sup>3</sup> Sobre el concepto de hibridación, este “abarca diversas mezclas interculturales”, y no solo raciales, a las cuales se limita el término mestizaje, y sobre su diferencia del sincretismo ver Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijalbo, 1989), 14. Una definición certera del término declara que se “refiera a la producción de nuevas formas y prácticas culturales product de la fusión de antecedentes previamente separados”. Michael Dear y Andrew Burridge, “Cultural Integration and Hybridization at the United States-Mexico Borderlands,” *Cahiers de Géographie du Québec*, Volumen 49, n° 138, Diciembre, 2005.

<sup>4</sup> En este ensayo usaré el concepto de América como un solo continente —de Patagonia a Alaska— del mismo modo en que fue empleado por el artista Alfredo Jaar en su reveladora instalación *A Logo for America*, 1987, proyectada en Times Square, New York.

<sup>5</sup> Kazuyasu Ochiai, Op. Cit.

<sup>6</sup> Luis Rius Caso, “Leonora Carrington y el mundo mágico de los mayas”, *México en el Surrealismo. La transfusión creativa*, *Artes de México*, No. 64, 2003, 44.

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”<sup>7</sup> 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 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<sup>8</sup>. Si, en un principio, las artistas mujeres como Gunta Stölz y Anni 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”<sup>9</sup>. 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 todos ellos 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

---

<sup>7</sup> 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” (Por un lado, la artista está influida por el modernismo, ya que estudió pintura con el maestro de la Bauhaus Josef Albers en la Universidad de Yale. Por otro lado, está influida por la artesanía tradicional de distintos continentes, que conoció viajando y durante largas estancias en Chile, México, India y Marruecos, entre otros lugares.) [www.presseportal.ch/de/pm/100059306/100900247](http://www.presseportal.ch/de/pm/100059306/100900247). Así, el influjo extraordinario de los magistrales textiles andinos en su obra se minimiza en el Norte. No ocurrió así en cambio en la exhibición *Sheila Hicks. Hilos libres. El textil y sus raíces prehispánicas, 1954-2017*, curada por Frédéric Bonnet para el Museo Amparo de México. Ver también Carolina Castro Jorquera, “Destejiendo a Sheila Hicks”, *Artishock*. [www://artishockrevista.com/2019/12/18/destejiendo-a-sheila-hicks-entrevista/](http://artishockrevista.com/2019/12/18/destejiendo-a-sheila-hicks-entrevista/).

<sup>8</sup> 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).

<sup>9</sup> Sigrid Wortmann Weltege, “The question of identity”, *Bauhaus Textiles. Women Artists and the Weaving Workshop* (Londres: Thames and Hudson, 1998), 53.

desde comienzos de los años veinte<sup>10</sup>. 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 uruguayo Joaquín Torres García y el belga Michel Seuphor<sup>11</sup>: el influyente movimiento *Cercle et Carré* (Círculo y cuadrado). También se adhieren al grupo otros artistas notables como Vasili Kandinsky, Le Corbusier, Piet Mondrian, Kurt Schwitters, y Sonia Delaunay. Apartándose de la perspectiva materialista, Torres García proclamaba que el encuentro de una visión universal implicaría siempre una “relación entre lo más moderno y lo más antiguo”<sup>12</sup>. 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 1928<sup>13</sup>. No es raro que en los diseños textiles de Delaunay se advierta una resonancia con el lenguaje textil de los pueblos originarios de América. “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<sup>14</sup>.

Por su parte, al llegar a México en 1934, invitados por la diseñadora y artista cubana Clara Porset, dos de las figuras fundamentales que extenderán en los Estados Unidos el influjo de la Bauhaus, Anni y Josef 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”<sup>15</sup>. Posteriormente, en la década del cincuenta, Anni Albers encuentra, deslumbrada, el legado del textil prehispánico andino. La excavación de milenarios textiles andinos sepultados durante siglos en lugares como Paracas, donde se realizaron excavaciones arqueológicas en los veinte, 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”<sup>16</sup>. Esos textiles andinos eran ofrendas, tributos, prendas valiosas que diez mil años atrás hablaban de visiones sagradas,

---

<sup>10</sup> 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 los pueblos originarios.

<sup>11</sup> Nacido en Amberes, su nombre de pila era Fernand Berckelaers, pero adoptó el seudónimo "Seuphor", anagrama de Orfeo, en 1917. [www.artnet.com/artists/michel-seuphor/](http://www.artnet.com/artists/michel-seuphor/)

<sup>12</sup> Joaquín Torres García. “El plano en que deseamos situarnos”, *Revista de la Asociación de Arte Constructivo. Círculo y cuadrado*. Montevideo, Uruguay, agosto, 1936.

<sup>13</sup> Paul Hughes y Tiago mediados Mesquita, editores. *Nosso Norte é o Sul. Our North is the South*, catálogo de la exhibición organizada por Bergamin & Gomide en colaboración con Paul Hughes Fine Arts, São Paulo, Brasil, 2021 (agosto 21 – octubre 16), 11. Torres García vio esos textiles en 1922 en el Museo Nacional de Historia de Nueva York y en París, en la exposición en el Louvre donde su hijo Augusto trabajaba como conservador. Los vanguardistas habían apreciado también el arte precolombino a de esa década en el Museum Für Völkerkunde.

<sup>14</sup> 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), 10.

<sup>15</sup> Brenda Danilowitz, “No estamos solos: Anni y Josef Albers en Latinoamérica”, *Anni Albers Josef. Viajes por Latinoamérica*, catálogo de la exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y The Josef and Anni Albers Foundation [comisaria, Brenda Danilowitz; editoras Brenda Danilowitz, Marta González], (14 de noviembre de 2006-12 de febrero de 2007), 7.

<sup>16</sup> Anni Albers, *On Weaving* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1965). First edition.

y servían para sellar alianzas o como piezas ceremoniales que acompañaban en su viaje a los que morían. Su influjo sobre Anni 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.

Los Albers descubren así que una forma de escritura antigua podía estar tallada en piedra o entretejida y que sus signos no verbales transmitían otro conocimiento. Ellos no silenciaron ese influjo que transformó su obra<sup>17</sup> 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”<sup>18</sup> reflexionaba Anni 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.

Anni Albers, quien al tejer se sentía unida a un pasado remoto<sup>19</sup> 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. 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. En una entrevista con Monique Lévi-Strauss declaró: “...Trataba de aprender cómo estaban hechos los antiguos textiles andinos, intentando replicarlos”<sup>20</sup>. Ese “replicar” ha sido clave para el reconocimiento del arte de la fibra como uno de 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.

## **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

---

<sup>17</sup> El homenaje a la arquitectura prehispánica que inspira la obra de Josef Albers *To Monte Alban* de la serie *Graphic Tectonic*, 1942, es seminal en la iconográfica serie posterior *Homenaje al cuadrado*. Ver Brenda Danilowitz, Op. Cit.

<sup>18</sup> Anni Albers, “Miniaturas mexicanas precolombinas”, *Anni Albers Josef. Viajes por Latinoamérica*, catálogo de la exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y The Josef and Anni Albers Foundation [comisaria, Brenda Danilowitz; ed. Brenda Danilowitz, Marta González], (14 de noviembre de 2006-12 de febrero de 2007), 27.

<sup>19</sup> Brenda Danilowitz, Op. Cit., 4.

<sup>20</sup> 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) 67.

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 país<sup>21</sup>. 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 en 1995, eran “un modesto homenaje a esos antiguos peruanos que supieron convertir un gesto primordial en un verdadero y sofisticado lenguaje”<sup>22</sup>.

Los quipus, ciertamente, formaban “parte del desarrollo de la tecnología del tejido como medio primordial de expresión”,<sup>23</sup> y hoy por hoy, como expresó Carol Damian<sup>24</sup> “el quipu está vivo y es activado por artistas como Cecilia Vicuña”. Esta artista concibió “la idea de *El Quipu que no recuerda nada*. “Un quipu que ha olvidado el mensaje, porque la memoria fue exterminada”,<sup>25</sup> 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 realidad. Para responder a la destrucción de los glaciales en Chile hizo *El quipu menstrual* en 2006. En 2020 en su exhibición *Cecilia Vicuña: Disappeared Quipu*, 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 Archaeology and Ethnology de Harvard University. Su obra funciona urdiendo el pasado al futuro que sus mensajes de resistencia conjuran<sup>26</sup>.

La pionera colombiana Olga de Amaral ha tejido altos nudos que evocan monolitos antiguos, cumpliendo su desafío como maestra textil de “tejer una piedra”<sup>27</sup>, 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

---

<sup>21</sup> José Ignacio Padilla, “Eielson: materia y lenguaje: quipus”, *Hueso húmero*, 55, 2010, 23-52.

[www.academia.edu/10146110/Eielson\\_materia\\_y\\_lenguaje\\_quipus](http://www.academia.edu/10146110/Eielson_materia_y_lenguaje_quipus)

<sup>22</sup> Luis Rebaza, “Jorge Eduardo Eielson. El paisaje infinito de la costa del Perú”, *nu/do homenaje a j.e.eielson*, Ed. José Ignacio Padilla (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2002), 278.

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> Carol Damian, “Fiber Art. Yesterday, Today and Tomorrow”, *Circularity of Textil Time* (zoom talk), Noviembre 17, 28:45, [www.youtube.com/watch?v=aonq4ae7DSQ&ab\\_channel=AlunaArtFoundation](https://www.youtube.com/watch?v=aonq4ae7DSQ&ab_channel=AlunaArtFoundation).

<sup>25</sup> 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](http://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5e5692e9a81bfd1d68e93661/115/cecilia-vicuna)

<sup>26</sup> *Ibíd.*

<sup>27</sup> Olga de Amaral: To Weave a Rock was also the title of the artist’s first major museum retrospective in the United States, at Cranbrook Art Museum October 30, 2021 - March 27, 2022.

[www://cranbrookartmuseum.org/exhibition/olga-de-amaral-to-weave-a-rock/#:~:text=Tracing%20the%20artist's%20career%20over,seminal%20influence%20and%20technical%20innovations](http://www://cranbrookartmuseum.org/exhibition/olga-de-amaral-to-weave-a-rock/#:~:text=Tracing%20the%20artist's%20career%20over,seminal%20influence%20and%20technical%20innovations).

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, hila vínculos y memorias con los otros reinos de la naturaleza: cose 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 textiles de los artistas de todos los puntos cardinales a esa América que es un solo continente lleno de diversidad cultural 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, que son ahora híbridos y en continua transformación. 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 cubana 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 mundo<sup>28</sup>. Por su parte, la artista mexicana radicada en Miami, Laura Villareal, recurre 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

---

<sup>28</sup> *Ibíd.*



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 raíces de esa práctica ancestral y poniendo en movimiento múltiples influencias culturales en su propia producción. 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 –quien ha participado en el pasado en Miami en diversas exhibiciones de arte textil– 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”<sup>29</sup> 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.

---

<sup>29</sup> Martha Álvarez, *Kipará: pintura corporal emberá*, mayo 2011. [Video], YouTube. [www.youtube.com/watch?v=dgeJGBByANcw&ab\\_channel=MUTEX2010](http://www.youtube.com/watch?v=dgeJGBByANcw&ab_channel=MUTEX2010)

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 Tz'tulil 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, que las técnicas textiles en la América antigua –particularmente en Los Andes– eran muy complejas, más que en otras partes del mundo, precisamente porque usaban una técnica llamada cuatro orillos, para completar cada textil sin romperlo:

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”.<sup>30</sup>

Hasta el día de hoy, también en Guatemala muchos textiles son urdidos como piezas completas en sí, sin cortarlas.

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 neoplasticismo de Mondrian, 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. Un ejemplo el caso del peruano Teodoro Pacco Choque, fundador

---

<sup>30</sup> Shelly Burian, “Conversación de arte: Four Sedvages Weaving”, *Circularity of Textil Time*”, Aluna Art Foundation & FAMA, [Video], Zoom. 17 de noviembre.  
[www.youtube.com/watch?v=aonq4ae7DSQ&ab\\_channel=AlunaArtFoundation](http://www.youtube.com/watch?v=aonq4ae7DSQ&ab_channel=AlunaArtFoundation)

de la Asociación de Artesanos Las Vicuñas de Palca, cuyas creaciones se aprecian como arte. Hoy existe una tendencia creciente en torno a las colaboraciones entre tejedores y artistas que no realizan el tejido por sí mismos, de modo que los primeros están siendo acreditados por su trabajo, como ocurre en el caso del artista peruano Miguel Aguirre, quien menciona a Elvia Paucar como colaboradora.

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 culturales– afianza la continuidad del pasado y perfila caminos para su presente y futuro, que no serán claros sin el reconocimiento de su propia génesis.

“La financiación de este ensayo ha sido posible gracias a una subvención de Florida Humanities con fondos de la National Endowment for the Humanities. Las opiniones, resultados, conclusiones o recomendaciones expresadas en esta publicación virtual no representan necesariamente las de Florida Humanities ni las de National Endowment for the Humanities”.