

Pensar desde la técnica: el tejido moderno en Perú y Venezuela en los años ochenta

Instituto Cisneros



MoMA



Fig. 1. *Lliqllakuna* en varillas para colgar la ropa. Casa de la familia Callañaupa, Chinchero, Cusco, 1985. Fotografía digitalizada. Centro de Textiles Tradicionales del Cusco.



Fig. 2. Ernestina Pumayalli, Santusa Huaman, Maribel Franco, Elizabeth Quispe y otras tejedoras luciendo sus *lliqllakuna*. Chinchero, Cusco, c. 2000. Fotografía digitalizada. Centro de Textiles Tradicionales del Cusco.

Horacio Ramos
Becrio de la Colección Latinoamericana, 2022
Instituto de investigación Patricia Phelps de Cisneros
para el estudio del arte de América Latina
The Museum of Modern Art

Los tejidos no son objetos planos. No lo son ni exclusivamente ni esencialmente. En palabras de la tejedora e investigadora boliviana Elvira Espejo Ayca, intentar abstraer una superficie tejida del trabajo físico y de las técnicas tridimensionales que la estructuran sería como “intentar separar el cuerpo de la mente”¹. Sin duda, las seductoras iconografías y campos de color de la superficie textil pueden distraer a quienes no practican el tejido. Pero las tejedoras no se dejan engañar. Ella piensan simultáneamente en el derecho y el revés de la pieza, sin olvidar la tercera capa de hilos que queda atrapada entre ambos. Se preguntan cómo la hacedora fue alzando y soltando los hilos de la urdimbre (el conjunto vertical de hilos que se extienden en el telar antes de empezar a tejer) para definir tanto el derecho como el revés. O cómo una artista que no trabajaba en el telar entrelazó meticulosamente a mano la trama y la urdimbre hasta elaborar un complejo diseño. En otras palabras, las tejedoras piensan de manera tridimensional².

En el presente ensayo analizo la obra de dos artistas latinoamericanas: Nilda Callañaupa Álvarez (peruana nacida en 1960 en Chinchero, Cuzco) y Gego (Gertrud Goldschmidt, venezolana nacida en Hamburgo en 1912 y fallecida en Caracas en 1994), cuyos proyectos destacaron la naturaleza tridimensional del tejido en la década de 1980. La obra de ambas se inspiró y a la vez intervino en los discursos locales e internacionales sobre el tejido, la artesanía y el arte moderno en el continente americano. Pero más que responder a dichas narrativas, su pensamiento fue el resultado de lo que la propia técnica les enseñó. Sus proyectos artísticos evidenciaron los aspectos físicos y tridimensionales que, en los últimos años, Espejo Ayca y Denise Y. Arnold (en sus investigaciones conjuntas sobre el tejido andino) han teorizado como vitales para la ontología del tejido.

En la década de 1980, los discursos en torno al tejido se encontraban en un momento de quiebre en el continente americano. Durante la primera mitad del siglo XX, y con más fuerza durante la segunda, artistas afincados en Estados Unidos, como Anni Albers (estadounidense nacida en Alemania, 1899-1994) intentaron

desarticular el estatus marginal que ocupaba el medio en el ámbito del arte moderno³. El estudio monográfico de Albers titulado *Del tejer* (1965), dedicado a sus “grandes maestras, las tejedoras del antiguo Perú”, expone tanto los aspectos “visuales como estructurales” del tejido, presentando el medio como un arte visual y, al mismo tiempo, como una artesanía sumamente técnica⁴. Por otra parte, en las décadas de 1960 y 1970, tejedoras de estudio como Lenore Tawney (estadounidense, 1907-2007) y Claire Zeisler (estadounidense, 1903-1991) empezaron a incorporar ciertas técnicas de tejido a mano en sus piezas escultóricas de corte posminimalista. Elissa Auther ha señalado que, al “liberar” al medio del telar, dichas artistas buscaban acabar con la dicotomía entre bellas artes y artesanía⁵. Exposiciones y publicaciones como *Beyond Craft: The Art Fabric [Más allá de la artesanía: El tejido artístico]* (1972) son testimonio del rico panorama de las artes textiles del periodo⁶. Algunas artistas latinoamericanas como Gego dialogaban con ese entorno: su obra *Reticulárea* (1969), una pieza a gran escala hecha con alambres de acero trenzado, funcionaba “como un tejido”, según la curadora Mildred Constantine y el diseñador textil Jack Lenor Larsen⁷. Pero en esa valorización modernista del tejido: ¿qué lugar ocuparon –si es que ocuparon alguno– las tejedoras de Perú que habían inspirado a Albers y a ciertas obras posminimalistas de *Beyond Craft*?⁸ En los años setenta, pareciera que para ser consideradas modernas, las artes textiles tenían que ser escultóricas y de gran escala; como si para crear tejidos modernos hubiera que ir “más allá de la artesanía”.

En Perú y Venezuela –los dos países que analizo aquí– los discursos en torno al tejido adoptaron una forma similar, pero diferente, durante el siglo XX. En ambos, las élites blancas y mestizas reivindicaron su aspiración a la modernidad diferenciando sus pinturas y esculturas de las artes de las comunidades indígenas y negras, lo que a menudo naturalizó sentimientos racistas contra estas últimas y sus supuestas artesanías⁹. Como sostiene Natalia Majluf, en Perú, durante la década de 1940, el influyente pintor indigenista José Sabogal (peruano, 1888-1956) conceptualizó el tejido como una artesanía de categoría menor que sus pinturas modernistas o que los mates burilados con formas figurativas o las esculturas de madera de raigambre hispana que él celebraba como el “arte popular” del país¹⁰. En Venezuela, en la década de 1950, el diseñador Miguel Arroyo (venezolano, 1920-2004) promovió el estudio y la práctica de técnicas locales de cerámica y tejido con la intención de estimular la incipiente industria nacional de artes decorativas. Arroyo era director del Museo de Bellas Artes de



Fig. 3. Cinturón con diseño *t'ika chilli*. 2010. Fotografía digitalizada. Centro de Textiles Tradicionales del Cusco.

Caracas cuando Gego instaló su *Reticulárea* en 1969; como señalaron Jorge Rivas y Mónica Amor, la “actitud artesanal” de Arroyo estaba en sintonía con la producción de Gego de la época¹¹. Pero en la *Reticulárea* de Gego, el tejido es más una metáfora que un método de trabajo. Durante los años sesenta y setenta, las galerías de arte moderno y los museos en Venezuela y Perú preferían proyectos de tejido que fueran “más allá de la artesanía”, algo no muy distinto de lo que preferían las galerías de arte moderno y los museos en Estados Unidos¹². Es más, el creciente interés de los críticos y artistas por los tejidos andinos con frecuencia se debía más a la similitud visual que tenían estas obras tejidas con las pinturas de campos de color como las de Barnett Newman (estadounidense, 1905-1970) que a las particularidades técnicas de su elaboración o a los entornos sociales que les otorgaban valor y significado¹³.

Si bien Gego realizó algunas alfombras tejidas en los años setenta, no fue hasta los ochenta cuando se dedicó específicamente al tejido como metodología –con la urdimbre y la trama estructurando la pieza– en lo que efectivamente acabó siendo una forma de experimentación tridimensional. En ese momento, tejedoras indígenas que trabajaban en los Andes estaban explorando una concepción análoga del tejido. Para abordar ese contexto, el presente ensayo comienza analizando el trabajo de la tejedora quechua Nilda Callañaupa¹⁴. Entre finales de los años setenta y principios de los ochenta, Callañaupa fundó un taller junto a otras tejedoras en Chinchero con el fin de estudiar tejidos antiguos y elaborar piezas nuevas en telar. Poco después, abrió el espacio a turistas para enseñarles aquello que ella y sus colegas sabían muy bien: que una pieza tejida no es una superficie plana sino un objeto tridimensional que se obtiene realizando una coreografía física de gran destreza. En 1996, fundó el Centro de Textiles Tradicionales del Cusco, una ONG que cuenta con un centro de investigación, un museo y una red de asociaciones textiles que ha dinamizado la economía del departamento de Cusco en su conjunto¹⁵.

No estoy sugiriendo aquí un diálogo intelectual ni un intercambio artístico directo entre Callañaupa y Gego: dos artistas de generaciones distintas, y orígenes culturales y raciales diferentes. Lo que me interesa, más bien, es analizar de qué forma ambas exploraron la naturaleza tridimensional del tejido en la década de 1980. Si bien sus proyectos se desarrollaron entablando un diálogo con los discursos locales e internacionales del arte y la artesanía que resumí arriba brevemente, considero que sus ideas sobre el

tejido surgieron de la técnica en sí misma. Este ensayo comparativo apunta a una historiografía del arte latinoamericano que tenga en cuenta el pensamiento estético de dos artistas que surgieron de entornos sociales distintos, pero enmarcados en un entramado cultural compartido –y no de ámbitos aislados o en cierta forma inconmensurables. Aún no se ha escrito una historia exhaustiva del tejido moderno en la región, por lo que comparar estudios de caso específicos es un primer paso indispensable.

Experimentos en el telar

Suspendidas entre dos varas horizontales en el patio de una casa cubierta de tejas en una colina, más de una docena de *lliqllakuna* (“chales tejidos” en quechua) exhiben sus elaborados diseños y sus contrastadas paletas de color (fig. 1)¹⁶. El tamaño de una *lliqlla* individual (unos 92 × 106 centímetros) responde a su función: proteger los hombros de su portadora del frío de los Andes altos, cubrir su cabeza durante la misa u otras ocasiones especiales, o ayudarla a transportar a su hijo pequeño (fig. 2). Teniendo en cuenta el carácter utilitario de la prenda y su relación directa con el cuerpo de la mujer (y la interdependencia de ambos): ¿por qué alguien colgaría esa cantidad de *lliqllakuna* todas juntas en su patio? Comprar o fabricar más de doce para uso individual sería inusual: con cuatro o cinco es suficiente para los recados semanales y la vida social. Incluso si pertenecen a la misma persona: ¿por qué las dispondría así? ¿Acaso su dueña, la mujer que las usa a diario, las colgó después de lavarlas? ¿O las expuso para exhibir su rica iconografía y sus vibrantes campos de color para una audiencia específica?

Estas *lliqllakuna* en particular pertenecen a Nilda Callañaupa y la fotografía muestra el patio interior de su casa en Chinchero –en la época en que se tomó la imagen, un pequeño pueblo de menos de mil habitantes¹⁷. Una vez al año, Callañaupa airea su colección personal de tejidos colgándolos en las mismas varillas de madera que usa para secar ropa. Más investigación sobre los primeros años de la investigación que hizo Callañaupa sobre tejidos locales es aún necesaria¹⁸. A principios de la década de 1980, ella no catalogaba su colección con fechas exactas, por lo que fotografías con fechas precisas –como la que se describe aquí, tomada en 1985– son fundamentales para empezar a comprender de qué forma Callañaupa concebía su práctica en aquel entonces.



Fig. 4. Adela Callañaupa enseñándole a una turista a utilizar el telar de cintura. Casa de la familia Callañaupa, Chinchero, Cusco, 1986. Fotografía digitalizada. Centro de Textiles Tradicionales del Cusco.

El acto de airear sus textiles –como pude comprobar cuando visité a Callañaupa hace poco– no es ceremonioso, pero sí muy sentido. Los saca en bulto al patio, los arroja sobre el césped y a continuación, los cuelga uno por uno de las varas. Una vez colgados, los contempla con renovada emoción. Mientras se airean, los examina de un extremo al otro de la vara, pasando de un caso que ha llamado su atención al siguiente. Inspecciona detenidamente sus patrones, intentando comprender cómo fueron hechos. Y entonces elabora hipótesis sobre antiguas técnicas de patronaje, que más tarde pondrá a prueba en piezas nuevas, en un metódico proceso de ensayo y error que en ocasiones no genera resultados inmediatos.

El hecho de que una mujer quechua coleccionara y estudiara prendas tejidas antiguas era, de por sí, toda una declaración en aquel momento. Las prendas andinas tejidas siempre han estado en constante evolución: apareciendo, modificándose o desapareciendo. Sin embargo, la desaparición de determinadas técnicas de patronaje, sobre todo durante el siglo XX, fue consecuencia de los constantes prejuicios contra la identidad cultural y racial de las personas que las utilizaban. Guadalupe Álvarez (peruana nacida en Chinchero en 1929), madre de Callañaupa, recuerda que en la década de 1930, cuando era niña, veía *lliqllakuna* con diseños florales muy elaborados que tardaban varias semanas en hacerse¹⁹. Pero a lo largo de su infancia, familiares y conocidos le repitieron a Álvarez en varias ocasiones: “No debes aprender eso [viejos diseños]. Debes ser mestiza”²⁰. Por aquel entonces, y en sintonía con los cambios sociales y culturales de la ciudad de Cusco (capital cosmopolita del departamento de Cusco), las mujeres de Chinchero comenzaron a usar prendas conocidas localmente como “*lliqlla* mestiza”: chales que tenían sencillos patrones bordados (en lugar de tejidos). Los cambios sociales y estilísticos que se produjeron en el departamento de Cusco reforzaron la pérdida de algunos de esos patrones, pero también influyeron los prejuicios racistas contra las mujeres indígenas. Como ha señalado Marisol de la Cadena en sus investigaciones sobre raza y racismo en el Cusco moderno, en las décadas de 1940 y 1950, las mujeres de ascendencia indígena generalmente adoptaron ideas eurocéntricas de alta cultura y respetabilidad para “desindinizarse” y asegurarse un estatus social más alto –esto es: el estatus de mestizas²¹.

Callañaupa empezó a copiar patrones de niña, en los años sesenta. Más tarde, hacia 1975, conoció a los antropólogos y tejedores estadounidenses Christine y Edward Franquemont, de visita

en Chinchero²². Inspirados por la apreciación que había hecho Anni Albers de “las tejedoras del antiguo Perú”, y conscientes del panorama de las artes textiles en Estados Unidos en las décadas de 1960 y 1970, los Franquemonts consiguieron financiamiento del Museo de Historia Natural para viajar a Chinchero y aprender la técnica del telar de cintura: un método de tejido a mano en el que el telar se sujeta a la cintura de la tejedora y a un poste, lo que le permite manipular los hilos con facilidad y, de esa forma, elaborar los diseños. A pesar de que apenas era una adolescente, Callañaupa se convirtió en su maestra. Varios años más tarde, a principios de la década de 1980, estudió turismo en la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, en la ciudad de Cusco, donde se licenció, y a continuación pasó un semestre en la Pacific Basin School of Textile Arts (luego Pacific Textile Arts) de Berkeley, California²³. Entre finales de los años setenta y finales de los ochenta, organizó en su patio interior “reuniones informales cada dos semanas” (en sus propias palabras), a veces con la ayuda de los Franquemonts, a las que asistían tejedoras mayores como Dominga Quillahuaman, Benita Gutiérrez y Agustina Lihuc de Chinchero²⁴. Callañaupa pedía que trajeran sus tejidos personales para conversar y estudiarlos juntas.

Al principio, las tejedoras no entendían su enfoque orientado a la investigación. “¿Por qué quieres reproducir esto? Esto es muy difícil”²⁵. Rápidamente Callañaupa se dio cuenta de que las tejedoras rara vez tenían tiempo para estudiar y reproducir técnicas antiguas al estar más preocupadas por el sustento de sus hogares. Tras una década de régimen militar del Gobierno Revolucionario, el presidente Fernando Belaúnde (1980-1985), elegido democráticamente, desatendió las precarias economías rurales del sur de los Andes peruanos, lo que provocó un gran malestar social y político en la década de 1980²⁶. Para reforzar el compromiso de las tejedoras, Callañaupa decidió sumarle un aspecto comercial al proyecto. A finales de los años setenta, el mercado dominical de Chinchero –donde los habitantes del distrito iban a vender sus productos alimenticios y prendas de vestir hechas a mano– atraía a vendedores de todo el departamento de Cusco y a un número creciente de turistas peruanos y extranjeros²⁷. Callañaupa les aseguró a las tejedoras que los turistas que compraban tejidos en el mercado iban a valorar las piezas con patrones antiguos y elaborados y, por lo tanto, iban a estar dispuestos a pagar más por ellos. Las tejedoras se comprometieron con el ambicioso proyecto de Callañaupa con la intención de vender sus productos a un precio que reflejara mejor el valor de sus habilidades.



Fig. 5. Gego (Gertrud Goldschmidt). *Tejedura 90/36*, 1990. Lápiz sobre papel cortado y tejido con envoltorios de plástico, 15,9 x 12,7 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York, Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Fondo para América Latina y el Caribe en honor a Patty Lipshutz. PG821.2016.



Fig. 6. Reverso de la Fig. 5.

Entonces, en torno a 1983, Callañaupa se dio cuenta que, si invitaba a los turistas al taller, éstos iban a comprender mejor el minucioso y metódico trabajo, y la hábil coreografía indispensables para producir los tejidos. En Chinchero, un gran número de tejedoras utilizan el telar de cintura, que exige que la tejedora extienda la urdimbre en diagonal atando uno de sus extremos a un poste semivertical y el otro, a una varilla sujeta a su cintura²⁸. Una vez que la tejedora ha asegurado la urdimbre, que ahora puede manipular fácilmente, da forma y color a los patrones tomando algunos hilos de la urdimbre y dejando caer otros. De hecho, evocando este acto de recoger los hilos, el término quechua que mejor expresa “patrón tejido” es *pallay*, que también se puede traducir como “cosechar”. Los campos de color sin dibujos, en cambio, se denominan “pampas,” en alusión a las zonas vacías de las que surgen los *pallaykuna*. Durante el proceso de tejido, la tejedora inserta la trama de forma horizontal, por encima y por debajo de la urdimbre extendida. La función de la trama no es crear los *pallaykuna* sino mantener los hilos de la urdimbre en su lugar, contribuyendo así a la definición del producto terminado. En síntesis, la superficie final de los tejidos de “faz de urdimbre” de Chinchero sólo muestra una parte de su elaboración. El veloz y coreográfico movimiento de recoger y soltar los hilos únicamente es visible para quienes lo realizan—y ahora, en el taller de Callañaupa, también para los turistas que lo presencian.

Los Franquemonts acertadamente se dieron cuenta de la naturaleza coreográfica del telar de cintura. En 1978, en un informe para el Museo de Historia Natural publicado posteriormente, hicieron referencia a cómo las niñas de Chinchero recibían una formación tan temprana (comenzando “aproximadamente a los cinco años”) que los procedimientos de la elaboración del *pallay* se convertían para ellas en “una segunda naturaleza”, hasta el punto de que las jóvenes tejedoras ni siquiera tenían que pensar en ellos mientras trabajaban²⁹. Sin duda, el instinto y la memoria motriz desempeñan un papel fundamental en el proceso; pero la investigación, la imaginación y la innovación modernas también son imprescindibles.

Veamos, por ejemplo, la investigación que hizo Callañaupa sobre el *t'ika chili*: un *pallay* floral blanco sobre un fondo en el que se intercalan el azul y el rojo (fig. 3)³⁰. Hacia 1980, en una de sus primeras visitas de investigación a ancianas locales, Callañaupa conoció a Elena de Choqueconza, propietaria de una *lliqlla* del siglo XIX que tenía unos *t'ika chili* en los bordes³¹. Si bien los motivos florales o *t'ika* son relativamente comunes en Chinchero, Callañaupa

y otras tejedoras de su generación no estaban familiarizadas con el *t'ika chili*, cuya elaboración requiere mucho trabajo. La tejedora debió extender tres hilos (azul, blanco y rojo) en el telar; pasar dos hilos (azul y blanco) y sujetar el tercero (rojo) hasta terminar la mitad inferior de una sección; luego aplicar el segundo y el tercer hilo (blanco y rojo) mientras sujeta el primero (azul) para finalizar la sección; y continuación, pasar a la siguiente sección y volver a empezar. Para recrear el patrón que había visto en la casa de Choqueconza, Callañaupa tuvo que conceptualizar y probar una gran cantidad de movimientos de manos diferentes en el telar. Al igual que los de otras tejedoras antes que ella, sus *pallaykuna* evidencian un trabajo altamente especializado, tanto a nivel físico como intelectual.

En el taller de Callañaupa, los turistas son testigos de la hábil tarea de confección y memoria de las tejedoras. Además, los visitantes participan en algunos ejercicios manuales diseñados específicamente para ellos. En una de esas sesiones, la tejedora Adela Callañaupa le enseña a una joven turista que usa un telar de cintura a separar los hilos rojos de su urdimbre con un peine de hueso (fig. 4). Utilizando palillos y peines improvisados, las tejedoras acaban y perfeccionan los diseños, o evitan que la urdimbre se enrede. A diferencia de las fases del proceso que requieren de movimientos físicos rápidos, el acabado de los patrones utilizando herramientas puede llegar a ser muy lento. Por eso es un ejercicio ideal para que los turistas se familiaricen con el telar. Una experiencia distinta a los ejercicios usados para formar a las tejedoras locales, que de niñas debían perfeccionar el manejo de los palillos y las navetas antes de que las mayores les permitieran siquiera tocar el telar³².

Sin duda, como afirma el sociólogo Pablo García, la “performance para los turistas” también juega un papel importante en el proyecto³³. Cuando trabajan delante de turistas o investigadores como yo, las tejedoras subrayan ciertos aspectos del proceso que de otro modo no destacarían. Además, se visten con elaboradas prendas tejidas a mano, cosa que probablemente no harían si trabajaran en casa. Por ejemplo, la tejedora que se ve en la foto anterior va vestida con el sombrero semiovalado y la chaqueta roja tejida que las mujeres de Chinchero llevan por lo menos desde principios de siglo. Sin embargo, considero que este despliegue no es una mera “autenticidad escenificada” para los turistas —como ha señalado el académico Dean MacCanell al describir performances indígenas en un contexto distinto³⁴. Tomando prestado el concepto de Diana Taylor de “la performance como historia”, sostengo que, al escenificar



Fig. 7. Gego (Gertrud Goldschmidt). *Dibujo sin papel 85/19*, 1985. Acero inoxidable y cobre, 25 x 25 x 20 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York, Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Fondo para América Latina y el Caribe en honor a Jerry I. Speyer. 818.2016.

métodos tradicionales de tejido, las mujeres del taller materializaron la dimensión tridimensional de su oficio técnico a ojos ajenos³⁵. Ponen en práctica y visibilizan un marco estético y epistémico –la comprensión de la tridimensionalidad del tejido– que les pertenece para compartirlo.

Gracias al incesante trabajo cotidiano de sus miembros, a finales de los años ochenta el taller ganó una gran visibilidad en la región. Es más, los locales y las propias tejedoras quechuas empezaron a ver sus productos con otros ojos. En una entrevista reciente, Simeona Auccacusi, miembro del Centro de Textiles Tradicionales, declaró: “Al principio [cuando empecé a trabajar en el Centro] me daba vergüenza usar mi ropa tradicional, solía cambiarme rápidamente después de las demostraciones. Pero creo que ahora ya no le importa a nadie, porque no oigo ninguna crítica. Al contrario, recibo algunos elogios y frases de admiración por mi vestimenta”³⁶. En la década de 1980, en medio de una gran inestabilidad política y económica, y a pesar de los prejuicios constantes contra las mujeres quechuas, el taller de Callañaupa fue una importante plataforma que contribuyó a mejorar la economía de los hogares locales. También se convirtió en un espacio de pensamiento estético vinculado a –y al mismo tiempo, autónomo de– las narrativas del arte y la artesanía modernas.

Aplanar la red

Sobre un fondo blanco mate, numerosas tiras doradas se extienden horizontalmente componiendo un patrón luminoso y compacto (fig. 5). En la parte superior de la composición, las tiras doradas forman un triángulo invertido, seguido por una forma parecida a un diamante, luego una figura rectangular alargada con los extremos triangulares y, por último, en la parte inferior, un triángulo que recuerda al de la parte superior (aunque invertido). De lejos, la pequeña pieza –mide 15,9 x 12,7 centímetros– parece el modelo de un patrón impreso sobre un rectángulo blanco plano. Pero como se puede apreciar observando de cerca los laterales, la superficie del objeto está sumamente texturizada y urdida. Antes de tejer esta obra, Gego hizo pequeños cortes verticales en el papel blanco para crear las aberturas por las que pasar las múltiples bandas doradas –la trama– de atrás hacia delante. Lo que confiere esa textura brillante a la pieza es su materialidad: las bandas están hechas con las tiras translúcidas y doradas de los paquetes de cigarrillos. De hecho, el papel blanco en el que realizó los cortes es papel de

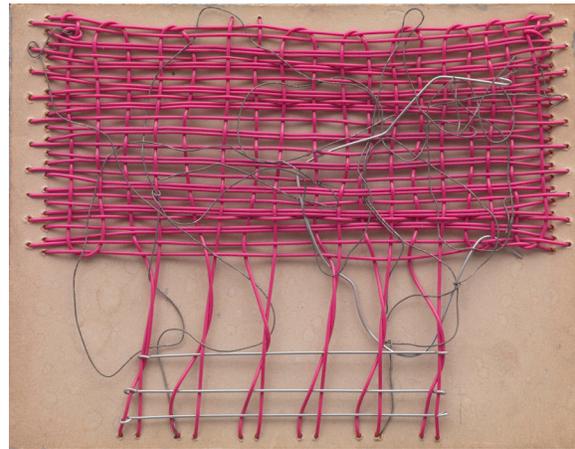


Fig. 8. Gego (Gertrud Goldschmidt). *Tejedura 88/26*, 1988. Hierro, acero, aluminio, plástico y cartón, 12,1 x 14,9 x 2,1 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros.

revista reciclado o una postal que muestra, en el reverso, una calle con dos coches aparcados (fig. 6). El uso que hace la artista de materiales reciclados contribuye al ritmo elegante e hipnótico de este tejido de faz de trama.

Gego terminó *Tejedura 90/36* en 1990. La pieza forma parte de una extensa serie de obras en papel tejido que realizó entre 1988 y 1991³⁷. Nacida en Hamburgo, Gego estudió arquitectura en Stuttgart en la década de 1930, pero en 1939, ante el recrudecimiento de la Segunda Guerra Mundial, se trasladó a Caracas, donde trabajó como arquitecta y diseñadora de muebles independiente durante la década de 1940³⁸. Más tarde, entre los años cincuenta y ochenta, desarrolló una prolífica obra utilizando distintos medios entre Caracas, Tarma, Nueva York y otras ciudades. En 1965, conoció a la curadora estadounidense Mildred Constantine y al diseñador Jack Lenor Larsen, quienes en 1969 co-curaron *Wall Hangings* en el Museo de Arte Moderno y más tarde, en 1972, incluyeron su *Reticulárea* (1969) en la publicación *Beyond Craft: The Art Fabric*³⁹. *Reticulárea*, obra diseñada para un sitio específico, consistía en una serie de cables metálicos suspendidos del techo de la sala de exposiciones y dispuestos para crear una estructura en forma de cuadrícula que parecía flotar en el aire. Según Larsen y Constantine, *Reticulárea* operaba “a la manera de un tejido”⁴⁰. Gego, cabe notar, consideraba que su obra estaba “más allá de la artesanía”. De hecho, cuando Constantine y Larsen le preguntaron si su trabajo era “arte, artesanía o decoración”, ella respondió firmemente: “ARTE”⁴¹. Académicos como Luis Pérez-Oramas y Mónica Amor han utilizado el concepto de “tejido” como metáfora para describir la obra de Gego en diversos medios –conceptualización promovida por la propia artista⁴². Sin embargo, aunque la artista realizó piezas tejidas durante las décadas de 1960 y 1970, sólo sus *Tejeduras* y algunas piezas de la década de 1980 siguen la lógica específica de la trama y la urdimbre⁴³.

Antes de la década de 1980, Gego había diseñado varias alfombras grandes de lana con campos de color, probablemente realizadas por sus alumnos en el Instituto de Diseño Fundación Neumann (IDD), donde dictó clases entre 1963 y 1977. Amor ha señalado acertadamente que dichas obras repetían la lógica de los dibujos planos y cuadrículados del papel en el que se basaban y “ocultaban los parámetros operativos del telar”⁴⁴. Como mencioné antes en el análisis de la obra de Nilda Callañaupa, las tejedoras de telar, por el contrario, hacen que los diseños emerjan del fondo manipulando



Fig. 9. Pueblo yekuana. Waja (bandeja). Corteza de tirite, bejuco, fibra de curagua y tinte vegetal. 46 × 46 × 4,9 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros.



Fig. 10. Arquitectura y Urbanismo C.A. Página de *Integral*, no. 3 (abril de 1956). Cerrada: 22,2 × 31,8 × 0,6 cm. Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

rápidamente los hilos mientras van tomando decisiones formales sobre la marcha. Gego se familiarizó con los principios del tejido en telar en la década de 1980 gracias a Lucía Madrigal, estudiante del IDD e hija de la tejedora colombiana Judith Quevedo⁴⁵. Así, el primer encuentro de Gego con el tejido en telar preparó el terreno para sus *Tejeduras*. Pero más que del fruto de un diálogo con las técnicas de tejido en telar, en el caso de las *Tejeduras* Gego partió de proyectos anteriores en lo que ya había desestabilizado las fronteras entre las superficies bidimensionales y los espacios tridimensionales.

Consideremos *Dibujo sin papel 85/19* (Fig. 7). Este objeto de formato pequeño forma parte de una serie más amplia con el mismo nombre que Gego comenzó en 1976.⁴⁶ Su margen superior se asemeja a la parte de arriba de un rectángulo, mientras que su sección media está compuesta por una red diagonal de numerosos filamentos enredados. La forma del objeto, casi regular y plana, da paso entonces a una red irregular y abultada, evocando las obras escultóricas más grandes que la artista realizó en años previos. En resumen, *Dibujo sin papel* desafía la idea convencional de que un dibujo es un objeto plano y bidimensional.

Piezas tridimensionales de formato pequeño como *Dibujos sin papel* fueron el punto de partida del interés de Gego por producir tridimensionalidad a partir de superficies planas. En el caso de *Tejedura 88/26* (1988; fig. 8) –que mide 12 × 15 centímetros– la artista realizó varios agujeros en los cuatro márgenes de un cartón rectangular horizontal. A continuación, con un largo cable de teléfono rojo, creó un patrón cuadrículado en el frente del cartón entrelazando el cable a través de los agujeros. Desde el punto de vista visual, la pieza se asemeja a un “tejido flojo” –término que se utiliza para designar piezas de tejido abierto en las que la urdimbre vertical y la trama horizontal no van firmemente ajustadas, lo que otorga a la pieza un gran flujo de aire. Pero a diferencia de cualquier tejido, en este caso la trama y la urdimbre son lo mismo. Así, la obra funciona de forma similar a los *Dibujos sin papel* de Gego, por lo general realizados con un único alambre. Algo que asemeja todavía más esta *Tejedura* a sus *Dibujos sin papel* es que estos incluyen, al igual que la primera, alguna zona de alambre de acero desordenado que trastoca la cuadrícula que, de lo contrario, sería relativamente ordenada.

Como sucede en *Tejedura 88/26*, *Tejedura 90/36* también presenta numerosas incisiones separadas que permiten el paso cruzado de la trama. Pero en esta pieza, la urdimbre y la trama –el cartón

blanco y las bandas doradas– son distintas. Gego fue introduciendo laboriosamente la tira dorada por los distintos orificios, pasando lenta y cuidadosamente de un agujero al siguiente hasta que la trama llegó al otro lado del papel. En cierto modo, *Tejedura 90/36* revela la tridimensionalidad del tejido por la manera en que consigue que los patrones “emerjan” del fondo. Sin embargo, aquí los patrones se presentan de forma diferente a la que lo hacen en un tejido en telar. En el telar, la tejedora termina una sección horizontal con un único movimiento de la mano, mientras va levantando y soltando los hilos. En esta *Tejedura*, en cambio, Gego primero trazó sobre el papel el patrón cuadrículado general que deseaba y recién entonces empezó a trabajar en la trama⁴⁷. Así, los bocetos –que delatan la formación como arquitecta de Gego– contribuyen a su exploración de la tridimensionalidad del tejido. Como señaló Amor, Gego por lo general concebía su trabajo en términos arquitectónicos: como la organización de elementos interdependientes con el fin de crear un sistema⁴⁸.

A pesar de no tener la estructura de una pieza hecha en telar, *Tejedura 90/36* evoca otras formas de arte textil. Recientemente, investigadoras han señalado que la superficie estampada de la pieza se asemeja a la de las *wajas* (bandejas circulares) de fibra natural tejidas a mano por el pueblo Yekuana: un grupo indígena asentado en las zonas de los ríos Caura y Orinoco en la Amazonia venezolana (fig. 9)⁴⁹. Por lo menos desde la década de 1950 se reproducían imágenes de esas bandejas en publicaciones locales relacionadas al diseño y la arquitectura modernos, que Gego sin duda conocía (fig. 10)⁵⁰. Sin embargo, a nivel estructural, la *Tejedura* funciona de forma distinta a una cesta. Los tejedores de estas cestas suelen trabajar en diagonal, entrecruzando fibras resistentes desde lados opuestos para generar patrones invertidos. La pieza final, de un tejido bien ajustado, cumple adecuadamente su función: transportar y contener otros objetos. Gego, en cambio, diseñó la *Tejedura 90/36* imitando la estructura perpendicular del tejido textil, es decir, el encuentro de la urdimbre vertical con la trama horizontal. A nivel técnico, la pieza de Gego se asemeja más a los ejercicios con bloques y papeles que desarrolló el pedagogo alemán Friedrich Froebel para los kindergártenes infantiles. Como señaló hace poco Madeline Murphy Turner, se parece sobre todo a los que pedían a los alumnos que entrelazaran a mano tiras finas de papel para crear patrones sobre una superficie vertical plana⁵¹. Sin duda, la preferencia de Gego por materiales como paquetes de cigarrillos y páginas de revistas recuerda a la vena lúdica de las actividades infantiles.



Fig. 11. Nilda Callañaupa con la colaboración de Felipa Cusihuaman, Felicitas Huaman, Lisbeth Apaza y Alina Cusihuaman. *Lliqlla*, 1998-2010. Lana y tintes naturales, 149,9 × 149,9 cm. Colección Nilda Callañaupa. Fotografía de Horacio Ramos.

En suma, *Tejedura 90/36* refleja el abundante entramado de referencias técnicas y visuales que Gego fue adquiriendo durante su constante desplazamiento entre mundos artísticos internacionales, como los ejercicios infantiles a los que pudo haber estado expuesta de niña en Alemania, las cestas comerciales que imitaban a las *wajas* y solían decorar los hogares venezolanos, o la experiencia de haber manipulado un telar junto a una alumna en los años ochenta. No menos importante es el hecho de que, a pesar de las superficies y escalas engañosamente discretas, las *Tejeduras* surgieron de sus experimentos a gran escala en el espacio tridimensional de los años anteriores. Algunos historiadores del arte han interpretado sus proyectos de pequeña escala de los años ochenta como una consecuencia de la disminución de su capacidad para operar a escala monumental y en entornos amplios, por tratarse de una mujer de setenta años que afrontaba problemas de salud⁵². Más allá de estos factores físicos, las *Tejeduras* constituyen una forma específica de experimentación tridimensional. Si los *Dibujos sin papel* pusieron a sus desordenadas redes de alambre de finales de los años sesenta a dialogar con paredes planas, a través de sus *Tejeduras* de los años ochenta, Gego conceptualizó el tejido como una práctica tridimensional en sí misma. Concibió la técnica de entrelazar la urdimbre y la trama como el medio artístico experimental que siempre ha sido.

El tejido tridimensional

Para terminar, traigo a colación una pieza tejida de gran tamaño de Nilda Callañaupa. Ella diseñó el objeto en 1998 y lo fue realizando de forma intermitente entre 1998 y 2010, con la ayuda de las integrantes del Centro de Textiles Tradicionales Felipa Cusihuaman, Felicitas Huaman, Lisbeth Apaza y Alina Cusihuaman (fig. 11). Las *lliqllakuna* suelen tener un tamaño mediano porque su función principal es cubrir los hombros de la mujer, por lo que esta pieza de 1,45 × 1,45 metros resulta extraordinariamente grande. Sus insólitas dimensiones permitieron que la artista uniera veinte *pallaykuna* nativos de Chinchero –entre otros, el *t'ika chilli* que Callañaupa aprendió a dominar tras años de ensayo y error. Además, el fondo añil de la *lliqlla* es el fruto de años de investigación en el Centro para elaborar el pigmento en talleres de teñido natural durante la década de 1990. En ese sentido, el objeto encarna el valioso patrimonio estético y técnico de la ciudad natal de Callañaupa, así como sus propias destrezas y las de sus colaboradoras. Para distinguirlo

todavía más de otras *lliqllakuna*, el objeto cuenta con pequeños ganchos en las cuatro esquinas, lo que permite que se pueda colgar de la pared y exhibir a quien quiera apreciar su numerosos y elaborados *pallaykuna*.

Callañaupa no tiene ningún inconveniente en mostrar su enorme pieza tejida tanto a tejedores como a no tejedores. Pero a pesar de su inusual escala y potencial expositivo, la primera vez que me lo mostró, no dudó en ponérsela sobre los hombros –como si fuera un largo chal– para enseñarme también sus orígenes utilitarios. Es más, aparte de estas presentaciones privadas, ella no siente ningún deseo urgente de exhibirla en una galería o un museo⁵³. Sin dudas el objeto es una pieza única, pero no en el sentido de una obra de arte que un museo o una galería de arte moderno puedan estar interesados en exhibir. Como cualquier otra *lliqlla* producida en su taller, su sentido y valor fundamentales radican en la forma en la que cristaliza el metódico trabajo manual de las tejedoras de su ciudad natal, tanto del pasado como del presente.

En este ensayo he presentado un análisis comparativo de dos casos distintos pero relacionados entre sí. En Chinchero, desde 1983, Nilda Callañaupa ha compartido con turistas e investigadores lo que aprendió en su infancia: que el tejido es una práctica tridimensional. Ella trabaja en el telar, lo que la obliga a ejecutar coreografías físicas ágiles y complejas, algunas memorizadas de niña y otras, producto del ensayo y error como adulta. Experimentos en tiempo presente. En Caracas, en 1989, Gego se planteó el tejido como una continuación de sus experimentos tridimensionales de los años anteriores. Ella no usó el telar. Su meticuloso trabajo con la trama y la urdimbre fue el resultado de una cuidadosa planificación previa sobre el papel. En consonancia con su formación como arquitecta, concebía la obra como el entramado de elementos distintos pero interdependientes con el fin de crear un sistema organizado. La experimentación era posterior al diseño. La pieza final revela la naturaleza espacial y tridimensional del tejido.

Durante gran parte del siglo XX, parecía que las tejedoras tenían que ir “más allá de la artesanía” para ser consideradas modernas en el continente americano. Como señaló T'ai Smith, tejedoras estadounidenses de la talla de Kay Sekimachi (nacida en 1926) decidieron centrarse en las especificidades del telar para “regresar a la artesanía” en su oficio a finales de los años setenta y ochenta –época en la que la categoría de “arte textil” se convirtió en una

corriente dominante en el mundo del arte y las tejedoras de taller se sentían “menos ansiosas” por el estatus de su técnica⁵⁴. En América Latina, para reivindicar la artesanía como algo moderno, las artistas además tuvieron que desafiar las jerarquías culturales y los sentimientos racistas arraigados en el seno de los sistemas artísticos eurocéntricos de sus respectivos países. Si bien Callañaupa y Gego eran sin dudas conscientes del discurso contemporáneo sobre el arte moderno y la artesanía, su búsqueda y su concepción del tejido emanaron de la propia práctica. En otras palabras, los discursos artísticos modernistas jugaron un papel, pero no el más importante. El interés que ambas sentían por la técnica las llevó a confirmar un aspecto clave de la ontología del tejido: que tejer es, de por sí, una práctica experimental y tridimensional.

Notas finales

- 1 *El textil tridimensional: La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*, Denise Y. Arnold y Elvira Espejo Ayca (Fundación Xavier Albó, Instituto de Lengua y Cultura Aymara, La Paz, 2013), p. 54.

El Instituto de Investigación Patricia Phelps de Cisneros para el estudio del arte de América Latina en el Museo de Arte Moderno generosamente financió la investigación para el presente ensayo. Quiero agradecer a Inés Katzenstein, María del Carmen Carrión, Elise Chagas y Julián Sánchez por sus recomendaciones y por el apoyo que me brindaron a lo largo de la investigación, así como a Lynne Cooke, por sus valiosos comentarios a la primera versión del texto. Las ideas expuestas aquí provienen tanto de mi investigación doctoral, como de las conversaciones que mantuve con mi asesora de tesis Anna Indyk-López.
- 2 El libro *El textil tridimensional* de Arnold y Espejo Ayca inspiró mis reflexiones sobre la tridimensionalidad del tejido. Véase también *Ciencia de las mujeres: Experiencias en la cadena textil desde los ayllus de Challapata* de Denise Y. Arnold y Elvira Espejo Ayca (Fundación Xavier Albó, Instituto de Lengua y Cultura Aymara, La Paz, 2010); y *Ciencia del tejer en los Andes: Estructuras y técnicas de faz de urdimbre* de Denise Y. Arnold y Elvira Espejo Ayca (Fundación Xavier Albó, Instituto de Lengua y Cultura Aymara, La Paz, 2012).
- 3 Ya en su época en la Bauhaus, en la década de 1920, la obra de Albers difuminaba los límites entre las bellas artes y la artesanía. Véase *Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design* de Tai Smith, (University of Minnesota Press, Mineápolis, 2014).
- 4 Anni Albers, "On Weaving [1965]" en *On Weaving: New Expanded Edition*, Albers con contribuciones de Nicholas Fox Weber, Manuel Cirauqui y Tai Lin Smith (Princeton University Press en colaboración con la Josef and Anni Albers Foundation, Princeton, 2017), IX. Versión en español: *Del tejer*, Anni Albers (Museo Guggenheim Bilbao, Princeton University Press en colaboración con la Josef and Anni Albers Foundation, Bilbao, 2017). Albers vio textiles andinos antiguos por primera vez en los museos alemanes y, más tarde, en la década de 1930, en sus viajes por México, Perú y Chile.
- 5 *String Felt Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art* de Elissa Auther, (University of Minnesota Press, Mineápolis, 2010).
- 6 A finales de los años sesenta y principios de los setenta, Mildred Constantine y Jack Lenor Larsen curaron dos exposiciones de arte textil contemporáneo: *Wall Hangings* en 1969 y *Beyond Craft* en 1972, ambas inauguradas en el Museo de Arte Moderno. En 1973, publicaron un libro en el que analizaban la obra de artistas no incluidos en las exposiciones. Véase *Beyond Craft: The Art Fabric* de Constantine y Larsen (Van Nostrand Reinhold, Nueva York, 1972).
- 7 Constantine y Larsen, *Beyond Craft*, p. 73.
- 8 Véase *Symbolic Poncho* de Zeiler (1971) en *Beyond Craft*, Constantine y Larsen, p. 290.
- 9 Según Marisol de la Cadena, las élites blancas y mestizas de Latinoamérica instauraron una definición "culturalista" de la raza en el siglo XX. A diferencia de los Estados Unidos, donde el racismo se manifestaba explícitamente en términos legales, en la América Latina poscolonial las prácticas racistas se legitimaban mediante narrativas que denigraban las prácticas culturales de las comunidades negras e indígenas. Véase, entre otros, "Reconstructing Race: Racism, Culture and Mestizaje in Latin America", de Cadena, *NACLA Report on the Americas* 36, no. 6 (mayo-junio de 2001): p. 16-23. Sobre el elitista sistema artístico latinoamericano, véase "Time and Place: Notes on the System of the Arts in Latin America", de Natalia Majluf en *A Companion to Modern and Contemporary Latin American and Latino Art*, ed., Alejandro Anreus, Robin Adéne y otros. Alejandro Anreus, Robin Adéne Greeley y Megan A. Sullivan (Wiley Blackwell, Hoboken, 2021): p. 489-503.
- 10 El movimiento indigenista incluía un amplio panorama de discursos políticos y artísticos nacionalistas que celebraban e idealizaban a los pueblos indígenas de las naciones latinoamericanas. Para una reflexión crítica sobre la forma en la que el indigenismo abordó las artes populares y artesanas en Perú, véase "Discusiones teóricas sobre el arte en la diversidad" de Gabriela Germaná y Giuliana Borea, en *Grandes Maestros del arte peruano*, ed. Gabriela Germaná y Giuliana Borea (Transportadora de Gas del Perú, Lima, 2008), p. 12-21. Para un esclarecedor análisis de la visión que tenían los indigenistas peruanos sobre el tejido, véase: "Arte / Textil: Un ensayo sobre categorías estéticas en el Perú del siglo XX" de Natalia Majluf (ponencia presentada en el seminario "Artes Populares en el siglo XX", Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 5 de noviembre de 2021). Véase también "Artes Populares en el siglo XX-Natalia Majluf", video de YouTube, 57:32, <https://youtu.be/OnFckxik2-g>
- 11 Mi interpretación de aquel contexto parte de "Modern Design for Living in Venezuela: Miguel Arroyo and His Circle, 1948-1963" de Jorge Rivas (tesis doctoral, Bard College, 2018); y de "Weaving" de Mónica Amor, capítulo 2 en *Gego: Weaving the Space in Between* (Yale University Press, New Haven, 2023). Véase también "The Tejedoras: Gego's Woven Abstractions" de Tanya Barson en *Gego: Measuring Infinity*, ed. Geanine Gutiérrez-Guimarães y Pablo León de la Barra, cat. exh. (Guggenheim Museum Publications, Nueva York, 2023): p. 246-57.
- 12 La exposición *Formas tejidas (Woven Forms)*, organizada por el Museum of Contemporary Crafts de Nueva York viajó al Museo de Bellas Artes en 1963. Como señala Amor, la muestra incluía "formas escultóricas realizadas con hilos trenzados". Véase *Gego*, Amor, p. 79.
- 13 Para una referencia de época a la "curiosa correspondencia" entre los textiles andinos y la pintura de campos de color estadounidense, véase "Technique and Meaning: The Example of Andean Textiles" de Barbara Braun, *Artforum* 16, no. 4 (diciembre de 1977): p. 38-42. El artista y escritor argentino César Paternosto también reflexionó
- sobre las similitudes entre los textiles andinos y la pintura abstracta estadounidense; además formuló la teoría de una estética "tectónica" andina presente en los textiles y la arquitectura precolombinos. Véase *Piedra abstracta: La escultura inca; Una visión contemporánea* de César Paternosto (Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1989).
- 14 Si bien la mayoría de quechuahablantes son nativos de Perú, existen poblaciones relevantes en Ecuador, Bolivia, Chile, Colombia y Argentina, así como importantes comunidades dispersas por todo el mundo. El censo peruano de 2017 registró 5.176.809 de personas dentro de las fronteras nacionales que se identificaban como quechuas (más del 23% de la población total del país). Véase Ministerio de Cultura del Perú, "Quechuas", *Base de Datos de Pueblos Indígenas u Originarios*, <https://web.archive.org/web/201704261521>
- 15 Para conocer la versión de Callañaupa de la historia del Centro de Textiles Tradicionales, véase *Tradiciones textiles de Chinchero, herencia viva* de Callañaupa Álvarez (Centro de Textiles Tradicionales del Cusco, Cusco, 2012). Para más información, véase la web oficial del Centro de Textiles Tradicionales del Cusco: <https://www.textilescusco.org>.
- 16 "Lliqlla" se puede traducir como chal tejido. El plural estándar en quechua se forma añadiendo el sufijo "kuna" al sustantivo. Así, el plural de *lliqlla* es *lliqllakuna*.
- 17 En 1972, el distrito de Chinchero abarcaba 135 kilómetros cuadrados y consistía en un caserío de 777 habitantes. El distrito se creó en 1905 y su altitud oscila entre los 3.300 y los 4.500 metros. Véase *Inequality in the Peruvian Andes: Class and Ethnicity in Cuzco* de Pierre van der Berghe y George Primov (University of Missouri Press, Columbia M.O., 1977): p. 201. El padre de Callañaupa, Vicente Callañaupa, y su madre, Guadalupe Álvarez, trabajaron en la Hacienda Watata (en Chinchero) hasta mediados de la década de 1960. La dictadura del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968-1989) expropió las haciendas a los oligarcas locales y las repartió entre campesinos y obreros. En ese momento, Vicente Callañaupa se convirtió en propietario de las tierras donde aún se sitúa el taller de Nilda Callañaupa. Véase *Rostros de una tradición viva: Maestros tejedores de los Andes* de Nilda Callañaupa Álvarez y Christine Franquemont (Centro de Textiles Tradicionales, Cusco, 2013), p. 43.
- 18 Durante el transcurso de la beca, sólo pude digitalizar y organizar una parte del extenso material del Centro. Agradezco a Elisban Huarhua por su gran ayuda en la digitalización.
- 19 Callañaupa Álvarez, *Tradiciones textiles de Chinchero*, p. 91.
- 20 Nilda Callañaupa en conversación con el autor, 9 de agosto de 2022.
- 21 Marisol de la Cadena, *Indigenismo Mestizo: The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru, 1919-1991* (Duke University Press, Durham, NC, 2000): p. 177-230.
- 22 Christine Franquemont había estado en Cusco en 1960, pero recién en la década de 1970 visitó Chinchero junto
- a su marido, Edward Franquemont. Sobre su experiencia en Chinchero, véase "Learning to Weave in Chinchero" de Christine Franquemont y Edward Franquemont, *Textile Museum Journal* 26 (1987): p. 55-79. Véase también *Tradiciones textiles de Chinchero* de Callañaupa Álvarez, vi-x.
- 23 Fundada en 1974 por las tejedoras Inger Jensen y Pat McGaw, la Pacific Basin School of Textile Arts funcionó como escuela taller durante las décadas de 1970 y 1980. En 1985, Callañaupa expuso allí su colección textil. En la actualidad, la escuela funciona como la ONG *Pacific Textile Arts*. Véase *Pacific Basin School of Textile Arts: The History, 1972-1986* de Jensen y McGaw (autoeditado, Pacific Textile Arts, 2016), https://issuu.com/ingerjensenpatmcgaw/docs/pacific_basin_school_of_textile_art.
- 24 Callañaupa, en conversación con el autor, 29 de junio de 2022. Para más información e historias de vida de las tejedoras locales, véase *Rostros de una tradición viva*, Callañaupa Álvarez y Franquemont, p. 39-52.
- 25 Callañaupa, en una conversación con el autor, 9 de agosto de 2022.
- 26 Sobre las dificultades económicas que sufrió Chinchero en aquel período, véase "Interview with Nilda Callañaupa", grabada en marzo de 1986 en Berkeley, California, KPFA Radio, casete, disponible en el Centro de Textiles Tradicionales del Cusco. Para una síntesis general del contexto, véase *Historia del Perú contemporáneo: Desde las luchas por la independencia hasta el presente* de Carlos Contreras y Marcos Cueto (Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2018), p. 366.
- 27 En 1977, el mercado dominical de Chinchero atraía "entre cien y doscientos vendedores", "entre cientos y hasta mil compradores" y "al menos veinte o cuarenta turistas" interesados en comprar textiles. *Inequality in the Peruvian Andes* de Van der Berghe y Primov, p. 218, 221. Sobre la industria turística en este período, véase *Making Machu Picchu: The Politics of Tourism in Twentieth-Century Peru* de Mark Rice (University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2018): p. 98-128.
- 28 En el contexto del presente ensayo, me centraré en las técnicas de telar de cintura. Reconozco que, al hacerlo, estoy abstrayendo el tejido de otras etapas igualmente esenciales en su producción –entre ellas, la obtención de la lana de oveja, la producción del hilo, el teñido de la lana, etc. Tanto Elvira Espejo Ayca como Nilda Callañaupa subrayan que cada etapa del proceso desempeña un papel crucial. Véase *Ciencia de las mujeres* de Arnold y Espejo Ayca; y *Tradiciones textiles de Chinchero* de Callañaupa Álvarez, p. 66-87. Estos libros también ofrecen explicaciones técnicas más detalladas de las distintas técnicas de tejido en telar de cintura, que aquí sólo describo de manera parcial. Para una descripción más detallada de las técnicas de tejido utilizadas en Chinchero a finales de la década de 1970, véase "Learning to Weave in Chinchero" de Franquemont y Franquemont.
- 29 El informe de 1978 fue publicado como artículo en 1987. Véase "Learning to Weave in Chinchero", de Franquemont y Franquemont.

- 30 Para un estudio de los patrones, véase *Weaving in the Peruvian Highlands: Dreaming Patterns, Weaving Memories* de Nilda Callañaupa Álvarez, trad. David Burrous (Centro de Textiles Tradicionales del Cusco, Cusco, 2007).
- 31 *Tradiciones textiles de Chinchero*, Callañaupa Álvarez, p. 96.
- 32 "Learning to Weave in Chinchero", de Franquemont y Franquemont.
- 33 El análisis de García sobre el impacto del taller en las economías domésticas de Chinchero se centra en el período posterior a 1990 –un período marcado por las reformas neoliberales del presidente Alberto Fujimori, tema que va más allá del alcance del presente ensayo. Véase "Weaving for Tourists in Chinchero, Perú" de Pablo García, *Journal of Material Culture* 23, no. 1 (marzo de 2018): p. 3-19.
- 34 Dean MacCannell, "Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings", *American Journal of Sociology* 79, no. 3 (noviembre de 1973): p. 589-603.
- 35 Diana Taylor, "Performance and/as History", *TDR: The Drama Review* 50, no. 1 (189) (primavera de 2006): p. 67-86.
- 36 Callañaupa Álvarez, *Tradiciones textiles de Chinchero*, p. 145.
- 37 Agradezco a Inés Katzenstein por haber traído a mi atención la obra *Tejedura 90/36* de Gego mientras realizaba la investigación para este ensayo. Conocí la pieza durante las Sesiones de Estudio del Mellon-Marron Museum Research Consortium (MRC) que se realizaron en el Museo de Arte Moderno en mayo de 2018. Mi enfoque se inspira en el análisis que Madeline Murphy Turner expuso sobre la obra de Gego en aquellas sesiones. Véase "Gego, *Weaving 90/36* (1990) and *Weaving 89/21* (1989)", Turner, *MRC Dossier 5: 2018 Museum Research Consortium Study Sessions* (2018): p. 69-72.
- El término "tejedura" es menos frecuente que "tejido" –más usado en español. Para un primer acercamiento a las obras, véase "Organismo vivo: El mundo gráfico de Gego" de Eliseo Sierra en *Gego: Dibujos, grabados, tejeduras* (Fundación Centro Cultural Consolidado, Caracas, 1996): p. 41-47.
- 38 Para un estudio de la prolífica carrera de Gego, véase "Gego: El prodigioso juego de crear" de Iris Peruga, en *Gego: Obra completa, 1955-1990*, ed. Iris Peruga (Fundación Cisneros, Caracas, 2003): p. 24-57.
- 39 Larsen y Constantine invitaron a Gego a participar en la séptima edición de la Biennale Internationale de la Tapisserie de Laussane en 1975. Para ese evento, realizó obras con forma de red. Véase *Gego*, de Amor, p. 138; y "The *Tejeduras*" de Barson, p. 248-49.
- 40 *Beyond Craft*, Constantine y Larsen, p. 73.
- 41 *Gego*, Amor, 74.
- 42 "Gego: Laocoon, las redes y la indecisión de las cosas" de Luis Pérez-Oramas en *Gego: Obra completa*, de Peruga, p. 296-311; y "Weaving" de Amor.
- 43 En el presente ensayo me centro en las *Tejeduras* de pequeña escala de Gego y no abordé la gran pieza sin título tejida con cuerda marítima sintética que realizó en 1987. En el contexto de esta investigación no he tenido la oportunidad de estudiar los métodos de producción de esa obra en particular, pero espero poder hacerlo en mis próximos proyectos. Véase "The *Tejeduras*", Barson, p. 250.
- 44 *Gego*, Amor, p. 83.
- 45 Como señala Amor, Quevedo ayudó a crear el taller de tejido en el Instituto. Era amiga cercana de la artista colombiana Olga de Amaral, quien desde finales de los años sesenta estuvo en contacto con Gego. *Gego*, Amor, p. 83.
- 46 Para más información sobre los *Dibujos sin papel*, véase "Gego" de Peruga, p. 52-56. Véase también "Organismo vivo" de Sierra.
- 47 "Gego", Turner.
- 48 *Gego*, Amor, p. 78.
- 49 Véase "Introducción" de Inés Katzenstein y María Amalia García en *Sur moderno: Recorridos de la abstracción-Donación Patricia Phelps de Cisneros*, edición a cargo de Inés Katzenstein y María Amalia García junto a Karen Grimson y Michaëla de Lacaze, catálogo de la exposición (Museo de Arte Moderno, Nueva York, 2019): p. 14. *Gego* de Amor, p. 234; y "The *Tejeduras*" de Barson, p. 256. Resumir la bibliografía disponible sobre las artes yekuana excede los límites de este ensayo. Para un estudio exhaustivo de sus prácticas de tejido, véase *To Weave and Sing: Art, Symbol, and Narrative in the South American Rainforest* de David M. Guss (University of California Press, Berkeley, 1989). Véase también *Orinoco, viaje a un mundo perdido: Unha colección da Fundación Cisneros*, de Charles Brewer-Carías y otros, catálogo de la exposición (Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2013): p. 184-99.
- 50 "Forma, función y belleza" de Max Bill, *Integral*, no. 3 (abril de 1956): p. 52-54. El pintor venezolano Carlos Germán Bogen, editor de *Integral* en aquel momento, probablemente decidió traducir y publicar el artículo de Bill acompañándolo con fotografías de la cestería yekuana.
- 51 "Gego", Turner.
- 52 "Gego", Peruga, p. 49-51. Véase también *Gego* [Gertrud Goldschmidt], "Hace bastante tiempo...", en *Sabiduras: Y otros textos de Gego / And Other Texts by Gego*, ed. María Elena Huizi y Joséfina Manrique, (Yale University Press en asociación con el Museo de Bellas Artes de Caracas y la Fundación Gego, New Haven, 2005), p. 221.
- 53 Hasta donde sé, Callañaupa sólo ha expuesto en una ocasión en una galería de arte moderno: una *lliqlla* distinta, más reciente, en la muestra *Hilos que resisten, hilos que subvierten: Identidades, memorias y cuerpos en el arte textil peruano*, curada por Gabriela Germaná, del 10 de agosto al 8 de octubre de 2022, en la Galería John Harriman del Centro Cultural Británico, Lima. Véase "Hilos que resisten, hilos que subvierten: Identidades, memorias y cuerpos en el arte textil peruano" de Gabriela Germaná, *Artishock: Revista de Arte Contemporáneo*, 18 de octubre de 2022: <https://artishockrevista.com/2022/10/18/hilos-que-resisten-arte-textil-peruano>.
- 54 T'ai Smith, "Architectonic: Thought on the Loom", *Journal of Modern Craft* 4, no. 3 (2011): p. 269-94.

Bibliografía

- Albers, Anni; "On Weaving [1965]" en *On Weaving: New Expanded Edition* de Anni Albers, con los aportes de Nicholas Fox Weber, Manuel Cirauqui y T'ai Lin Smith (Princeton University Press junto a la Josef and Anni Albers Foundation, Princeton, 2017): IX-XIV, p. 1-62.
- Amor, Mónica; "Weaving" en *Gego: Weaving the Space in Between* (Yale University Press, New Haven, 2023): capítulo 2.
- Arnold, Denise Y. y Espejo Ayca, Elvira; *Ciencia de las mujeres. Experiencias en la cadena textil desde los ayllus de Challapata* (Fundación Xavier Albó, Instituto de Lengua y Cultura Aymara, La Paz, 2010).
- Arnold, Denise Y. y Espejo Ayca, Elvira; *Ciencia del tejer en los Andes: Estructuras y técnicas de faz de urdimbre* (Fundación Xavier Albó, Instituto de Lengua y Cultura Aymara, La Paz, 2012).
- Arnold Denise Y. y Espejo Ayca, Elvira; *El textil tridimensional: La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto* (Fundación Xavier Albó, Instituto de Lengua y Cultura Aymara, La Paz, 2013).
- Auther, Elissa; *String Felt Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art* (University of Minnesota Press, Mineápolis, 2010).
- Barson, Tanya; "The Tejeduras: Gego's Woven Abstractions" en *Gego: Measuring Infinity*, edición a cargo de Geaninne Gutiérrez-Guimarães y Pablo León de la Barra (catálogo de la exposición, Guggenheim Museum, Nueva York, 2023): p. 246-57.
- Bill, Max; "Forma, función y belleza", *Integral* no. 3 (abril de 1956): p. 52-54.
- Braun, Barbara; "Technique and Meaning: The Example of Andean Textiles", *Artforum* 16, no. 4 (diciembre de 1977): p. 38-42.
- Brewer-Carías, Charles; Cobo Gradín, Fernando; de Arce Andratschke, Alejandro; Delgado R., Lelia; Ortega Mendoza, Andrés; Fundación Cidade da Cultura de Galicia y Fundación Cisneros. *Orinoco, viaje a un mundo perdido: Unha colección da Fundación Cisneros* (catálogo de la exposición, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2013).
- Cadena, Marisol de la; *Indigenous Mestizos: The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru, 1919-1991* (Duke University Press, Durham, 2000).
- Cadena, Marisol de la; "Reconstructing Race: Racism, Culture and Mestizaje in Latin America"; *NACLA Report on the Americas* 36, no. 6 (mayo-junio 2001): p. 16-23.
- Callañaupa Álvarez, Nilda; *Tradiciones textiles de Chinchero, herencia viva* (Centro de Textiles Tradicionales del Cusco, Cusco, 2012).
- Callañaupa Álvarez, Nilda; *Weaving in the Peruvian Highlands: Dreaming Patterns, Weaving Memories*; traducción de David Burrous (Centro de Textiles Tradicionales del Cusco, Cusco, 2007).
- Callañaupa Álvarez, Nilda y Franquemont, Christine; *Rostros de una tradición viva: Maestros tejedores de los Andes* (Centro de Textiles Tradicionales, Cusco, 2013).
- Constantine, Mildred y Lenor Larsen, Jack; *Beyond Craft: The Art Fabric* (Van Nostrand Reinhold, Nueva York, 1972).
- Contreras, Carlos y Cueto, Marcos; *Historia del Perú contemporáneo: Desde las luchas por la independencia hasta el presente* (Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2018).
- Franquemont, Christine y Franquemont, Edward; "Learning to Weave in Chinchero" en *Textile Museum Journal* 26 (1987): p. 55-79.
- García, Pablo; "Weaving for Tourists in Chinchero, Peru", *Journal of Material Culture* 23, no. 1 (marzo de 2018): p. 3-19.
- Gego [Gertrud Goldschmidt]; "Hace bastante tiempo..." en *Sabiduras: Y otros textos de Gego / And Other Texts by Gego*; edición a cargo de María Elena Huizi y Josefina Manrique (Yale University Press junto al Museo de Bellas Artes de Caracas y a la Fundación Gego, New Haven, 2005): p. 220-223
- Germaná, Gabriela; "Hilos que resisten, hilos que subvierten: Identidades, memorias y cuerpos en el arte textil peruano"; *Artishock: Revista de Arte Contemporáneo*, 18 de octubre 18 de 2022: <https://artishockrevista.com/2022/10/18/hilos-que-resisten-arte-textil-peruano>.
- Germaná, Gabriela y Borea, Giuliana; "Discusiones teóricas sobre el arte en la diversidad"; en *Grandes Maestros del arte peruano*, edición a cargo de Germaná y Borea (Transportadora de Gas del Perú, Lima, 2008): p. 12-21.
- Guss, David M.; *To Weave and Sing: Art, Symbol, and Narrative in the South American Rainforest* (catálogo de la exposición, University of California Press, Berkeley, 1989).
- Katzenstein, Inés y García, María Amalia; "Introducción" en *Sur moderno: Recorridos de la abstracción—Donación Patricia Phelps de Cisneros*, edición a cargo de Inés Katzenstein y María Amalia García (Museo de Arte Moderno, Nueva York, 2019): p. 11-17.
- Jensen, Inger y McGaw, Pat; *Pacific Basin School of Textile Arts: The History, 1972-1986*; (autopublicación, Pacific Textile Arts, 2016): https://issuu.com/ingerjensenpatmcgaw/docs/pacific_basin_school_of_textile_art.
- MacCannell, Dean; "Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings"; *American Journal of Sociology* 79, no. 3 (noviembre de 1973): p. 589-603.
- Majluf, Natalia; "Arte / Textil: Un ensayo sobre categorías estéticas en el Perú del siglo XX"; ponencia presentada en el seminario "Artes Populares en el siglo XX" (Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 5 de noviembre de 2021): <https://youtu.be/OnFckxIk2-g>.
- Majluf, Natalia; "Time and Place: Notes on the System of the Arts in Latin America"; en *A Companion to Modern and Contemporary Latin American and Latina/o Art*, edición a cargo de Alejandro Anreus, Robin Adèle Greeley y Megan A. Sullivan (Wiley Blackwell, Hoboken, Nueva Jersey, 2022): p. 489-503.
- Paternosto, César; *Piedra abstracta: La escultura inca; Una visión contemporánea* (Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1989).
- Pérez-Oramas, Luis; "Gego: Laocoonte, las redes y la indecisión de las cosas" en *Gego: Obra completa, 1955-1990*, edición a cargo de Iris Peruga (Fundación Cisneros, Caracas, 2003): p. 296-311
- Peruga, Iris; "Gego: El prodigioso juego de crear" en *Gego: Obra completa, 1955-1990*, edición a cargo de Iris Peruga (Fundación Cisneros, Caracas, 2003): p. 24-57.
- Rice, Mark; *Making Machu Picchu: The Politics of Tourism in Twentieth-Century Peru* (University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2018).
- Rivas, Jorge; "Modern Design for Living in Venezuela: Miguel Arroyo and His Circle, 1948-1963" (tesis doctoral, Bard College, 2018).
- Sierra, Eliseo; "Organismo vivo: El mundo gráfico de Gego" en *Gego: Dibujos, grabados, tejeduras* (Fundación Centro Cultural Consolidado, Caracas, 1996): p. 41-47.
- Smith, T'ai; "Architectonic: Thought on the Loom"; *Journal of Modern Craft* 4, no. 3 (2011): p. 269-94.
- Smith, T'ai; *Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design* (University of Minnesota Press, Mineápolis, 2014).
- Taylor, Diana; "Performance and/as History", *TDR: The Drama Review* 50, no. 1 (189) (Spring, 2006): p. 67-86.
- Turner, Madeline Murphy; "Gego, Weaving 90/36 (1990) and Weaving 89/21 (1989)"; *MRC Dossier 5: 2018 Museum Research Consortium Study Sessions* (2018): p. 69-72.
- Van der Berghe, Pierre y Primov, George; *Inequality in the Peruvian Andes: Class and Ethnicity in Cuzco* (University of Missouri Press, Columbia, MO, 1977).