

Artesanía y arte contemporáneo. Una mirada a los procesos artesanales y colaborativos dentro de la obra de mujeres artistas.

Ana G. Ballate Benavides y
Yadira de Armas Rodríguez ⁽¹⁾

Resumen: A través de los procesos creativos actuales podemos constatar cómo la artesanía ha entroncado una parte importante de la producción de diversas creadoras, cuya creación reivindica los valores colaborativos, procesuales e identitarios desde nociones contemporáneas. El concepto de lo artesanal ha sustentado parte de sus investigaciones teórico-prácticas en creaciones, más que artísticas, culturales. Este artículo analiza la diversificación y los nuevos modos en que varias artistas internacionales proponen una revisión de las teorías sobre el uso del ornamento, lo artesanal y la artesanía que en muchas ocasiones ha quedado relegada a una práctica minoritaria y asociada al trabajo femenino.

Palabras clave: artesanía - arte contemporáneo - patrimonio - producción artística - procesos colaborativos - mujeres artistas

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 201-202]

⁽¹⁾ **Ana Gabriela Ballate Benavides y Yadira de Armas Rodríguez** (La Habana, 1990). Comisarias independientes, gestoras culturales y críticas de arte. Poseen una maestría en Estudios Avanzados en Historia del Arte en la Universidad de Salamanca (2019) y son Licenciadas en Historia del Arte por la Universidad de La Habana (2013). Actualmente cursan el programa de Doctorado en Historia y Artes de la Universidad de Granada. Son miembros de la Cátedra de Innovación en Artesanía, Diseño y Arte Contemporáneo, de la Universidad de Granada. Conformen el Colectivo Curatorial Ballate-Armas. En su trayectoria en la gestión galerística y dirección de proyectos, fueron fundadoras, directoras asistentes y comisarias de Galleria Continua (La Habana), gestionando y produciendo numerosas exposiciones individuales y colectivas de artistas como Anish Kapoor, Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, Daniel Buren, Nikhil Chopra, Chen Zhen, Shilpa Gupta, Elizabet Cerviño, Alejandro Campins, entre otros. Han sido becarias de Fundación Carolina (España) y del Domus Artium 2002-DA2 Centro de Arte Contemporáneo de Salamanca entre los años 2018 y 2019. Desde el año 2018 viven y trabajan entre Cuba y España.

Introducción

El arte contemporáneo y la artesanía han experimentado un escenario de transmisiones y colaboraciones que ha abierto un espacio a las investigaciones académicas y el análisis crítico dentro del ámbito de las artes visuales. Dicho fenómeno, el cual ha cobrado relevancia en las últimas décadas, pone de relieve un intercambio bidireccional de influencias, discursos y prácticas entre dos campos creativos, históricamente considerados como esferas independientes.

Caracterizado en gran medida por su enfoque experimental, su exploración de nuevos materiales y su énfasis en la conceptualización y la reflexión crítica, el arte contemporáneo ha establecido, en los últimos tiempos, un diálogo significativo con las prácticas artesanales arraigadas en diversas culturas y tradiciones. Este diálogo se ha manifestado en la apropiación consciente de técnicas, estilos y motivos de la artesanía por parte de artistas contemporáneos, que han reinterpretado y recontextualizado prácticas y elementos tradicionales en obras de arte de vanguardia.

Es reconocible que “las prácticas y los productos artesanales han mantenido un estatus cultural ambivalente a lo largo de la historia. La artesanía a menudo habita un ámbito marginado y frecuentemente feminizado y domesticado entre los modos de producción que comúnmente se realizan para y dentro del hogar” (Poser, 2008: 81). En este sentido, el valor de la artesanía, de manera habitual pensado en relación con su función o dimensión utilitaria, se ha esgrimido, en muchas ocasiones, en contraste al criterio estético, intelectual o espiritual que se desprende y determina del valor de uso de una obra de arte. No obstante, la artesanía, tradicionalmente asociada con la producción de objetos utilitarios o decorativos dentro de contextos culturales específicos, ha experimentado también una transformación significativa en su relación con el arte contemporáneo. Si bien su valor ha mutado, en consecuencia, con el lugar que ha ocupado dentro de la economía –la aparición de la máquina supuso la industrialización, serialización y abaratamiento de los productos utilitarios–, los artesanos contemporáneos, conscientes de la creciente valoración de la artesanía como forma de expresión artística en sí misma y de la singularidad de lo “hecho a mano”, han incorporado elementos conceptuales, narrativos y estéticos en sus creaciones, desafiando las convenciones establecidas y ampliando las posibilidades de la práctica artesanal.

En el arte contemporáneo numerosas son las creadoras que han tomado estas transferencias como punto de partida para incorporar a su creación un discurso sobre el oficio, la cultura y la tradición del ejercicio utilitario, con una visión poética e integradora. Empleando aquellos lenguajes más recurrentes en la artesanía, como el tejido y su derivación en el arte textil, la alfarería y su derivación en el arte cerámico, la carpintería o el trabajo con los metales, se han podido apreciar maridajes entre el oficio artesanal y la labor plástica, en el recorrido interdisciplinar del arte contemporáneo de nuestros días.

“La transferencia de conocimiento entre Arte y Artesanía se da de manera bilateral: por una parte, existen actualmente fuertes tendencias por parte de los artistas por volver a la materia, al proceso frente al proyecto, al procedimiento, al uso de las «bajas» tecnologías, a la relación de la pieza con el entorno, con la

sociedad y con el hecho mismo del proceso de la creación artística. Todos ellos, valores presentes en la artesanía y que los artistas retoman y ponen de manifiesto en los foros acreditados del Arte Contemporáneo como DOCUMENTA 13, Art Basel o las Bienales de Venecia o La Habana.” (García, 2014: 22).

Este ejercicio de retorno e integración de la práctica artesanal en el trabajo de artistas contemporáneas ha llegado a ser entendido, en determinados campos investigativos, como una reacción a la tecnologización de la sociedad, y en consecuencia, del arte, en los últimos tiempos. Y es que desde el siglo XIX, pioneros del movimiento Arts and Crafts, reconocieron el poder de las artesanías para atenuar la mecanización de los procesos masificados con la Revolución Industrial, colocando el énfasis en el valor espiritual, orgánico y original de las tradiciones artesanales. Con la posterior llegada de la postmodernidad surgieron, igualmente, otros reconocidos movimientos que reivindican la relación entre la práctica artesanal, vernácula y popular, y el arte contemporáneo, como Pattern and Decoration.

“A diferencia de los valores estéticos y morales que Greenberg había atribuido previamente a una elite artística heterosexual, masculina y eurocéntrica, y a su audiencia especializada, los primeros artistas posmodernos depositaron gran confianza en el valor de las artes populares y folclóricas -que tradicionalmente se habían considerado como el ámbito de las culturas femenina, queer y no occidental- como un medio para comunicarse más allá de una comunidad elitista y permitir que el mundo “real” volviera al mundo del arte.” (Buszek, 2011: 5)¹

Ello ha generado una serie de asociaciones románticas y/o políticas, que se reproducen en la actualidad, con medios como la arcilla, la fibra, el vidrio, la madera y el textil, por parte de artistas que realizan, en sus obras, una revisión histórica y conceptual de la artesanía, sus procesos, materiales y contextos, así como las definiciones asociadas a ellos. Quizás sus pioneras más destacadas hayan sido artistas como Miriam Schapiro, Judy Chicago o Joyce Scott, en su momento, por solo citar algunas.

Ahora bien, si realizamos un análisis pormenorizado de las bibliografías y las investigaciones recientes, podemos detectar que a pesar de su proliferación en los últimos años, se hace cada vez más necesario ahondar en los estudios dedicados a las confluencias entre arte y artesanía, que se plantean desde una perspectiva de género. Para ello nos hemos propuesto realizar un recorrido por algunas de las producciones de mujeres artistas que, desde una postura interdisciplinar, han contribuido y lo continúan haciendo, a deshacer los límites entre dichas diferenciaciones, al apostar por la recuperación de los valores colaborativos, procesuales e identitarios desde nociones contemporáneas.

Maria Elena Buszek, en el mismo ensayo citado anteriormente, nos induce a la afirmación de que las artistas que en la actualidad emplean la artesanía como lenguaje o concepto de sus obras, ofrecen tanta importancia al medio como a los fundamentos socio-históricos del mismo. Sus trabajos no se sumergen en la exploración única de sus propiedades matéricas, sino que también incluyen un posicionamiento político en torno a la historia social y cultural, económica y popular, de la práctica y de sus productores. Es decir, en la apropiación de lo artesanal dentro del arte contemporáneo, se constata un (re)conocimiento

que conecta a sus autoras con el mundo material y las tradiciones que les han precedido, funcionando como punto de partida para explorar la identidad, la herencia cultural y la relación con el entorno artístico.

Diversificación de enfoques: el ornamento, lo artesanal y la artesanía

A través de los procesos creativos actuales, el concepto de lo artesanal se ha reivindicado como parte de las investigaciones teórico-prácticas en diversas producciones, más que artísticas, culturales, del trabajo de considerables autoras. Y es que conservar y transmitir la memoria ha ido acompañado de la adaptación y reinención de las prácticas artesanales dentro de las nuevas dinámicas que el propio arte contemporáneo establece, para abordar nuevos enfoques con relación a las percepciones estereotipadas inscritas a esta práctica, así como a la versatilidad y la relevancia de la misma.

De ahí la diversificación y los nuevos modos en que varias artistas proponen una revisión de las teorías sobre el uso del ornamento, lo artesanal y la artesanía, que en muchas ocasiones ha quedado relegada a una práctica minoritaria, asociada al trabajo femenino. Los modos en los que se vinculan en sus obras los procedimientos artesanales con el carácter reivindicativo con el que asumen la pintura, el diseño, la escultura, la instalación, la relación con el espacio, y en algunos casos la arquitectura, pone de manifiesto cómo se entretrejen esos vínculos cada vez más indisolubles entre la artesanía y el arte contemporáneo, lo que ha sido denominado “bellas artes” y “artes menores”, en una relación no complementaria, sino con total autonomía y sustentabilidad.

Desde los discursos contemporáneos, la artesanía suele definirse en lo que se refiere a su carácter tradicional y popular, desde un punto de vista cultural y sociológico, y en torno a materiales específicos y procesos, desde un criterio estético. Esta “identidad” de la artesanía, ve diluirse sus fronteras en un sistema de creación cada vez más híbrido y en la obra de una serie de artistas volcadas a la producción de objetos junto a significados.

Para Isabel Flores (España, 1989), la trasgresión del espacio físico y simbólico entre los límites del arte y la artesanía se han convertido en un gesto constante dentro de su práctica creativa. Heredera de una línea marcada por importantes autoras que investigaron y cuestionaron la riqueza cultural y visual del ornamento dentro del lenguaje del arte contemporáneo, y defensora de la ruptura entre las fronteras y oposiciones jerárquicas que se reproducen al definir ciertas prácticas en la confrontación entre “artes menores” y “bellas artes”; Flores elige lo ornamental como motivo a deconstruir en su obra. El interés que en dicho elemento encuentra, se palpa, por una parte, en su propio patrimonio cultural y, por la otra, en la diversidad de usos y significados que, en un sentido histórico, ha tenido el ornamento, desde una dimensión antropológica, utilitaria y más adelante en un ejercicio de apropiación por el arte contemporáneo. Y es que “la compleja relación entre ornamento, arte y abstracción... se extiende a tiempos y culturas diversos, e incumbe tanto al pensamiento sobre las raíces antropológicas de tales actividades, como al sentido y las diversas funciones sociales del –propio– ornamento y del arte (o de las artes)” (Enguita, 2017: 9). Este interés, por tanto, se potencia en la compleja red de contradicciones que el trabajo

con este concepto propicia. Contradicciones que se localizan en el punto de encuentro de nociones como arte y artesanía, ornamento y abstracción, decoración y diseño, o popular y culto, y que Isabel con su trabajo explora.

Bajo el nombre de *Entre un espacio y otro* (2023), Isabel Flores concibió un proyecto expositivo² que partió de un ejercicio de apropiación, recuperación y reconstrucción de determinados patrones y ornamentos, extraídos de espacios comunes y elementos cotidianos, enraizados en la memoria personal y colectiva del patrimonio tangible e intangible de la artista y su entorno. En cada una de las obras que integraron este proyecto, transformó dichos motivos y los transmutó a formas repetidas, de manera indefinida, sobre la variedad de soportes que utiliza: el textil, la forja, la cerámica y la pintura mural, medios que confluyen y dialogan entre sí mismos. Tales formas se expandían en un proceso de transferencia de un medio a otro y los soportes tradicionales del ornamento se sometían a una sucesión de préstamos donde itineraban, compartían, adoptaban diferentes morfologías que modificaban y cuestionaban el lugar destinado o definido históricamente para este elemento. (Imagen 1)

En su praxis cotidiana, la artista asume el ornamento como un “espacio” transformador, un lugar de relaciones, de diálogo y confluencias entre diferentes materiales entendidos como opuestos, pero que en su obra se desjerarquizan y entablan un diálogo. Como bien plantea, “el ornamento favorece una relación entre *entres*: entre la abstracción y la figuración; entre el cuerpo y la superficie; entre el interior y el exterior; entre lo público y lo privado; entre lo femenino y lo masculino; entre un espacio y otros” (Flores, 2023).³



Imagen 1. Isabel Flores. *Entre un espacio y otro*, 2023. Fotos: © Félix Méndez.
Fuente: <https://isabelflores.com.es/entre-un-espacio-y-otro/>

A partir de esta praxis y de las obras derivadas de un ejercicio que se sustenta en la manualidad, el oficio, la idea y la abstracción, el ornamento se convierte en una herramienta que encuentra, en el terreno pictórico y su expansión hacia lo arquitectónico, su soporte y ámbito para ser concebido. Isabel Flores se apropia así, a partir del medio artesanal y su dominio, del espacio arquitectónico, y tal como procedieran aquellas primeras integrantes de la Bauhaus, utiliza la abstracción del ornamento como código para dominar el entorno, para transitar constantemente entre un *situs* y otro, para borrar los límites entre interior y exterior, público y doméstico, lugar o no lugar.

Es de esta manera como con su poética, genera un vocabulario híbrido que se subleva, que a modo de contracultura invade el espacio “sacro” destinado a la obra de arte entendida como el gesto más elevado de un creador de imágenes y reivindica ese otro ámbito de la artesanía en la creación artística contemporánea. La autora cuestiona así las nociones tradicionales del ornamento y se regodea en la capacidad azarosa que otorga el oficio para generar, desde el espacio intervenido, una mirada extensa y elocuente sobre la abstracción contemporánea y el papel de la artista en relación con las formas y dinámicas tradicionales (Ballate y de Armas, 2023: 21).

Con ello interpela los lindes visuales, expresivos y genéricos de ambas prácticas. Y es que en esa expansión de los límites pictóricos que Isabel Flores realiza con el primer acto de apropiación de un grupo de objetos que han formado parte de la vida utilitaria y cotidiana, asimila e impulsa la salida de su pintura del tradicional margen que le encierra dentro del marco, así como de los históricos espacios de legitimación a los que siempre ha tenido que recurrir el género en defensa de su pureza, integrándose ahora con el muro, la tela, la cerámica, el hierro y, en dependencia del material, dando cabida a un discurso que hace itinerar su trabajo entre los lugares de lo popular y lo culto, lo público y lo privado.

La relación entre arte y artesanía puede ser entendida igualmente como una extensión de la relación entre arte y vida. En el marco de estas prácticas se develan una serie de rasgos identitarios y definiciones culturales, incluso antropológicas, que manifiestan, en palabras de Hung, “un deseo de acercarse a la propia vida y a la vida de los demás” (Hung y Magliaro, 2007: 8). Sobre esta afirmación aclara Louise Mazanti que “se puede encontrar una posición para la artesanía definida no por un material específico, sino más bien por el papel que desempeña en el mundo de los objetos. En otras palabras, la posición se desplaza de la “creación” a la “acción” de la artesanía.” (Mazanti, 2011: 61)⁴

Dentro de este posicionamiento o línea creativa se inserta el trabajo artístico de Yanelis Mora Morales (Cuba, 1984). Su vínculo con la artesanía, bien, se sumerge en los fundamentos de una obra que tiene sus pilares en el empleo del textil, pero a la vez se sustenta en la práctica de una serie de procesos y técnicas tradicionales como el tejido, el “Foundation Paper Piecing”, o los teñidos manuales y con materiales naturales. De manera instintiva, acude a una praxis históricamente desarrollada por mujeres, pero en ella incorpora los presupuestos actuales de su investigación creativa.

La forma en la que asume la expansión de la expresión pictórica y visual en clave textil, tiene su punto de partida en la relación con este medio durante su carrera como actriz escénica. De su trabajo transdisciplinar en diferentes campos, se apega así a esa investigación por los patrones, las luces, las sombras y los colores, para generar una serie de abstracciones donde los límites entre el arte, la artesanía, e incluso el diseño se vuelven

completamente difusos. No obstante, la influencia de su anterior práctica no radica en la expresión matérica, manufacturada, identitaria de sus piezas únicamente, sino que se sostiene además en el interés por lo procesual, en el acabado de cada obra, que parece estar a medio camino entre el comienzo y el final, según por donde se observe.

Desde sus inicios, y casi de forma intuitiva, Yanelis Mora ha sustentado su quehacer en las prácticas y tradiciones de la rama artesanal del patchwork, convirtiendo dicho procedimiento en el lenguaje con el que ha traducido los momentos más recientes de su vida personal y colectiva. *Jardines de la inconsciencia* (2020), constituye la primera serie en la cual se vuelca a construir, con cierta disciplina ritual de quien reinterpreta en la contemporaneidad el ancestral oficio de trazar mapas, una serie de telas compuestas a partir de geometrías de colores vibrantes. Estos se convierten en la cartografía de la memoria y sus espacios, recorridos únicamente de forma virtual. Con esta pieza, la hibridación con lo artesanal no queda definida solamente por el uso del material –que por primera vez se impone como pretexto–, sino que también lo hace en la importancia del oficio. Es decir, en la manufactura de un trabajo que se presenta como registro de todo un proceso que deja su huella en el textil, a la vez que en el registro de cada uno de esos mapas, inspirados en la gramática ancestral desarrollada a la hora de esbozar caminos. (Imagen 2)

Sin embargo, los dos proyectos que colocan en el punto de mira la producción artística de esta autora con la artesanía son su serie *Primavera* (2020) y su trabajo más reciente *Consonancia* (2023); una por su valor utilitario y otra por su dimensión material. En la primera, realizada durante el confinamiento generado por la pandemia del COVID-19, Mora produce un grupo de mascarillas artísticas, pensadas para existir entre los límites del objeto artístico y el objeto utilitario. Tal cual harlo motivo ornamental, toma la flora como punto de partida para esta serie, en la cual descompone geoméricamente un grupo de elementos vegetales y los convierte en el centro de su imaginario. Esta praxis se asemeja, si bien a la de aquellos exploradores o botánicos del siglo XVIII, igualmente a la de tantos creadores populares que han recurrido a lo floral como patrón tradicional. En este sentido, la artista revive ese afecto artesanal de una pieza insertada en una línea de producción que parte de lo doméstico, lo manual y lo utilitario, pero que no termina con el objeto “mascarilla”, sino con la performance de quien lo porta como merchandising, auténtico, artístico y orgánico.



Imagen 2. Yanelis Mora Morales. Serie *Primavera*, 2020. ©Yanelis Mora Morales

“La particularidad de estas piezas responde a su nacimiento como obra utilitaria. Yanelis Mora comprende que la mascarilla que realiza no surge para ser colgada, sino para ser portada, para cumplir con su función original de cubrebocas, aunque se apoye en una expresión estética. Utiliza el procedimiento a la inversa. Y es que aprovecha la laboriosidad del trabajo que ha aprehendido para poner en práctica otra de sus funciones.” (Ballate y de Armas, 2022: 37)

Por su parte, en *Consonancia*, la autora se nutre de su experiencia sobre las tablas y de su conocimiento escenográfico, para generar una serie de obras que la devuelven al principio de su carrera. Volviendo al ejercicio frecuente de elaborar sus propios vestuarios, a la construcción de los personajes que en el pasado encarnara, y sin dejar de lado las reglas de iluminación y puesta en escena, Yanelis Mora enfoca las obras de este proyecto, en las indagaciones sobre el arte textil, la manufactura del tejido y el teñido natural de las telas que utiliza. De manera que entiende cada una de las piezas como procesos creativos completamente interdisciplinarios. Inspirada en personajes literarios y teatrales, en algún momento caracterizados por ella, la artista produce un imaginario de figuras casi abstractas, asociadas a patrones florales y animales que se relacionan con el carácter o la representación de dichos personajes. Las diferencias tonales de los fragmentos de tela, teñidas a mano con pigmentos naturales confeccionados por la propia artista, juegan con el efectismo de los movimientos y las apariencias que generan las luces y las sombras del teatro. De esta manera, *Consonancia* no es solo la vuelta de Yanelis Mora al mundo de la escena desde el arte, sino a todos aquellos oficios que lo rodean.

El vínculo entre el arte contemporáneo y la artesanía, en muchas ocasiones, ha tendido a cubrir una serie de narraciones históricas que no han sido incluidas ni reconocidas dentro de la historia más recurrente del arte. En la escena artística latinoamericana, diversas artistas mujeres han diluido las fronteras entre estas categorías, creando un cuerpo vibrante de trabajos que desafían categorizaciones hegemónicas. La indagación en las prácticas, materiales y discursos relacionados con las expresiones cotidianas de los oficios y las tradiciones populares, se han erigido como medio de expresión para reivindicar y poner en valor las distintas dimensiones de la expresión cultural en los entornos más periféricos; así como un número de posturas en relación con la identidad, el patrimonio cultural, las relaciones coloniales, y las nociones de género. Con la incorporación de la artesanía, las artistas mujeres en América Latina han logrado superar las estructuras jerárquicas que históricamente han marginado tanto a la labor artesanal como a las mujeres en el mundo del arte. Y es que ellas han abrazado y reinterpretado las prácticas tradicionales, inspirándolas desde temas y conceptos contemporáneos.

Si llevamos a cabo una breve revisión del contexto latinoamericano, y de las creadoras que trabajan desde dichas nociones, sin dudas uno de los nombres indispensables es el de Cecilia Vicuña (Chile, 1948). La artista visual y poeta chilena se ha convertido en una de las voces más reivindicativas del patrimonio cultural legado desde la ancestralidad a nuestra contemporaneidad. Creando en las primeras décadas, y hasta que su obra fuese reconocida pasados los años, desde un escenario de alteridad, enfocó su investigación y energías en recuperar la herencia indígena, de la mano de etnógrafos y activistas. Sus primeras piezas abordaban el territorio, la huella borrada de los antepasados, de las civilizaciones desapa-

recidas. El arte, la naturaleza y lo sagrado fueron configurando la producción de una creadora que estaba abocada a reconstruir la memoria cultural de su contexto, pero también del contexto global a partir de los vínculos que comenzó a establecer entre el patrimonio textil del arte latinoamericano con sus creaciones de arte contemporáneo.

“Mi arte surgió de la imaginación desatada de una joven mestiza andina que rechazó la censura. Hacia finales de los sesenta conocí el concepto del quipu y lo adopté de inmediato, creando “el quipu que no recuerda nada”, una declaración política sobre la supresión cultural. Para mí, hacer quipus es un acto de resistencia poética a la colonización, una forma de cultivar con memoria un futuro diferente para la humanidad”. (Vicuña)⁵

Vicuña asumió el textil como un lenguaje dentro de sus instalaciones y como una necesidad de reivindicar el valor de lo artesanal y lo tradicional dentro del espacio contemporáneo. Quizás sus piezas más conocidas en este sentido sean precisamente sus quipus. Estos están inspirados en los prototipos de cordones y tejidos anudados de colores datados en más de 5000 años y oriundo de los Andes, que representan uno de los sistemas de comunicación más antiguos del mundo, pero también, aunque menos desconocido, tenían un uso cultural, como transmisión de la historia, de relatos, de música.



Imagen 3. Cecilia Vicuña. *Quipu Womb (La historia del hilo rojo)*, 2017.
Foto: Mathias Völzke Fuente: <http://www.ceciliavicuna.com/interior-installations>

Ante la desaparición de esta práctica, mas no su trascendencia –durante el período colonial– como un ejercicio de resistencia y rebeldía, la artista comenzó a comunicarse a través de este nuevo recurso, mediante lanas y deshilados, con los cuales buscaba activar la memoria de las civilizaciones antiguas. Sus quipus podemos encontrarlos en diferentes variantes: performances, instalaciones sonoras, videos, tejidos de grandes dimensiones, etc., siempre pensados para el diálogo y la interacción con el espectador. Se tratan de grandes masas de tejidos y de ensamblajes que dispone en los espacios expositivos o en plena naturaleza, en los cuales incorpora minerales, restos vegetales, u otros materiales u objetos que evocan a los pueblos originarios, al pasado, desde el presente, lo sagrado. “En otras palabras, la colonización nunca ha terminado. Por eso el acto de hacer un quipu es una resistencia poética. Y una forma de despertar otra vez el significado. Porque el quipu no es solamente una obra táctil, también es una obra colectiva”. (Corcuera, 2021)

Por medio de sus quipus, Cecilia Vicuña abre el debate sobre cuestiones contemporáneas de ámbito social, político, ecológico y feminista, como en el *Quipu que no recuerda nada* (1965) que se refiere al olvido, a la fragmentación y a la invisibilidad; *El quipu menstrual* (2006) que aborda la destrucción de los glaciales en Chile; o el *Quipu Mapocho* (2017) que se convierte en una voz de denuncia contra la privatización del agua bajo el gobierno dictatorial de Pinochet. Contra el poder hegemónico se levanta la artista que implica en sus proyectos no solo a los espectadores, sino también a una red de colaboración.

En este sentido, trabajar con las comunidades locales ha sido una de las praxis que ha privilegiado, de igual modo, la artista Ana Teresa Barboza (Perú, 1981) dentro de su producción creativa. La autora desarrolla un tipo de trabajo donde el territorio, el devenir de la naturaleza y el saber ancestral de artesanos y artesanas le permiten establecer un punto de relación entre arte contemporáneo y tradición. Podríamos plantear que su investigación, con una línea cercana a lo etnográfico, le ha llevado sobre todo a indagar en el textil como ese remanente de la tradición a través de las técnicas del tapiz, la cestería y el bordado. Le interesa explorar las técnicas antiguas, los materiales propios de cada territorio, ya que en dependencia de ello varía la reconstrucción que hace de los mismos en sus obras.

Barboza se ha refugiado en lo instalativo, aunque también trabaja desde el ámbito fotográfico y escultórico, lo que le ha permitido recrear y replicar esos territorios que emula en formas y color. A través de los bordados, a los que incorpora materiales diversos, construye especies de mapas, cartografías, que contienen la memoria física y simbólica de las comunidades en las cuales se integra físicamente para crear. Para su proyecto *Tejer las piedras* (2022), Barboza trabajó, mano a mano, con personas pertenecientes a poblaciones originarias de la zona andina y la franja costera. Su interés surgía en conocer a estos diversos colectivos que, en la actualidad, dan continuidad a una costumbre, la de preservar las prácticas textiles tradicionales, y el proceso manual y natural que lo acompaña en el tratamiento de los recursos.

La singularidad de su obra radica en la sutileza con la que construye sus paisajes, con el respeto con el que trata los materiales que emplea, lo cual va acompañado de esa revisitación de saberes resguardados por generaciones. Pero también en la maestría con la cual produce esas semejanzas entre el proceso textil y manual que desarrolla con los procesos naturales. Ello lo logra por su gran poder de observación, por la implicación directa en

cada sitio, y por la experiencia colaborativa a la hora de crear que le hace nutrirse de los conocimientos más antiguos.

“Barboza no pretende puntadas perfectas, ni mostrar imágenes de postal, sino dar lugar a las derivas del paisaje que se expresan a través de un empleo inusual de los materiales: mapas hidrológicos utilizados como base de los tejidos (que dan cuenta del agua que ya no está); piedras que respiran hilos; fotos que se entraman con tapices. El medio ambiente también está presente en su particular relación con lo inacabado: las obras –como la naturaleza– están siempre en proceso y pueden cambiar”. (Rossi, 2022)

Otra de sus obras más relevantes, y desde la cual se observa un profundo interés por explorar el legado de las prácticas ancestrales, resulta *Ecosistema del agua* (2019). Este proyecto, presentado en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima (Perú), fue realizado en colaboración con artistas-especialistas en el trabajo con diversos materiales (madera, totora, cerámica y piedra) y con el creador Rafael Freyre. Esta vez el foco estaba en conceptualizar y entender el valor simbólico del agua en el desierto del Perú, donde las sociedades precolombinas establecieron una relación con este elemento a partir de su escasez. Para ello, la artista junto a sus colaboradores desarrollaron tecnologías ancestrales como el wachaque, el regadío, los puquiales, técnicas de filtración del agua que les permitió, por un lado, saber cómo manejar y economizar el recurso, y por otro, entender cómo esas comunidades pudieron sobrevivir, producir y crear en estos complejos ecosistemas.



Imagen 4. Ana Teresa Barboza y Rafael Freyre. *Ecosistema del agua*, 2019.

Fuente: https://www.anateresabarboza.com/p/blog-page_26.html

Algunas de las plantas que luego empleaban en sus artesanías, arquitecturas y procesos creativos nacían en dichos ambientes, como es el caso de la totora y el junco, que además tenían como funcionalidad la propia depuración del agua. Volver sobre esos procesos, esas técnicas y procedimientos manuales, de trabajo directo con la tierra, con los recursos naturales, colocaban a la artista en un escenario de reivindicaciones del valor cultural y comunal de lo ancestral. La pieza final consistió en una gran instalación; un ecosistema donde figuraron materiales, técnicas, procedimientos y obras resultantes de todo un trabajo investigativo y creativo que comulgaba con la necesidad de regresar la mirada a los antepasados y a sus aportes a la existencia humana. *Ecosistema del agua* fue un llamado de atención, una voz de alarma sobre el cuidado de nuestros recursos naturales y nuestras fuentes de vida.

Por otro lado, desde hace aproximadamente cuatro años, la colectiva AUNA Tierra Diversa, ha llevado a cabo un proyecto en el Valle del Aconcagua, en la Región de Valparaíso (Chile), a través del cual indaga en los usos que los pueblos precolombinos dieron a los colores minerales. Dichos colores, extraídos de diversos elementos de la naturaleza, eran utilizados antiguamente en sus prácticas creativas. Las integrantes de este colectivo: Nahikari Begoña Martín, Paz Plaza Hernández, Carla Valenzuela Jerez, Pilar Godoy Cortez, María José Jimenez Cortez, Belén Goya Diest, Tamara Cortez Zamora y Constanza Urres-ty Vargas –provenientes de diferentes líneas de la creación (artes visuales, arquitectura, geología)– han construido un escenario de confluencias e intercambios proponiéndose recuperar los procedimientos, materiales y herramientas, emulando las prácticas remotas que dieron origen al uso artístico de tales recursos.

Cómo se relacionan los oficios con los territorios es la principal premisa desde la cual crean e investigan. Su producción se conecta transversalmente con la memoria, con el espacio (cordillera, valle, costa) y con cada elemento que le compone (colores, rocas, viento, agua, arena, vegetación y sus sonoridades). En proyectos como *Colores del Akunkawa: diálogos de oficios, cuerpos y territorio* (2023) apuestan por fortalecer las prácticas artesanales ancestrales dentro de sus propuestas artísticas contemporáneas a partir de medios como la cerámica, el textil, las técnicas pictóricas y la arquitectura, en diálogo con la performance, la escultura, la instalación, la fotografía y la pintura. Para ello, elaboran sus propios pigmentos minerales, producen sus telas, trabajan con fibras vegetales como las cortezas del bosque o la totora, lana de oveja, pasta cerámica. Realizar una cartografía de la Reserva de la Biosfera La Campana-Peñuelas, espacio que habitan, les ha permitido dar visibilidad a los materiales naturales de cada zona, y a la importancia de la tierra y el agua, así como la necesidad de su protección y (re)generación, desde sus obras. (Imagen 5)