



## **¡A BRILLAR MI AMOR! EL METAL COMO MATERIALIDAD DEL ARTE TEXTIL LATINOAMERICANO**

Clelia Cuomo.

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

### Resumen

Las producciones textiles en el arte han recorrido un extenso camino que va desde la ya saldada discusión entre arte y artesanía hasta la actualidad en donde esta categoría es considerada una más en premios, muestras y bienales; instancias de exhibición en que participan obras que abordan lo textil de múltiples maneras: algunas ciñéndose a la tradición en sus dimensiones materiales, técnicas y conceptuales, otras en cambio, desarrollan propuestas que revisan y renuevan dichas características.

En este trabajo analizaremos realizaciones de artistas latinoamericanos que muestran como rasgos formales comunes la utilización del metal como materialidad distintiva para la conformación de textiles que anidan en técnicas y simbologías ancestrales, y se nutren de lo colonial y de prácticas contemporáneas para poner de manifiesto la complejidad de la cultura mestiza regional de la que forman parte.

Palabras clave: arte textil, materialidad, metal, arte latinoamericano, contemporáneo

Las producciones textiles en el arte han recorrido un extenso camino que va desde la ya saldada discusión entre arte y artesanía hasta la actualidad en donde esta categoría es considerada una más en premios, muestras y bienales; instancias de exhibición en que participan obras que abordan lo textil de múltiples maneras: algunas ciñéndose a la tradición en sus dimensiones materiales, técnicas y conceptuales, otras en cambio, desarrollan propuestas que revisan y renuevan dichas características.

El primer aspecto de nuestro trabajo que desarrollaremos se vincula al arte textil, disciplina que no constituye una excepción a la apertura respecto de la materialidad ocurrida en el campo de las artes visuales a partir de mediados del siglo pasado, motivo por el cual se pueden encontrar producciones hechas con elementos por fuera de los usos clásicos del hilado. Indagaremos sobre la utilización de metales en la construcción de obras latinoamericanas contemporáneas que abrevan en costumbres técnicas y simbólicas prehispánicas.

Las realizaciones artísticas textiles han alcanzado un desarrollo que excede vastamente la limitación al plano del tejido. En la actualidad se producen además de obras bidimensionales, esculturas e instalaciones como por ejemplo los trabajos de los ya consagrados Ernesto Neto, Sheila Hicks, Cecilia Vicuña y Chiharu Shiota.

En relación a la tradición disciplinar se visibilizan otros cambios: la práctica de las técnicas básicas como el telar, bordado, tejido o anudado que estuvo ligada exclusivamente a componentes clásicos como las fibras (naturales o sintéticas) en la



contemporaneidad admite la utilización de cualquier material maleable con características lineales.

Asimismo, la idea de arte textil se ha extendido a aquellas obras que posean la apariencia de un manto o paño único como consecuencia de la repetición de módulos que constituyan una textura.

Sabemos entonces que hablar de arte textil no se limita al uso de técnicas para componer con fibras un tejido a partir de la trama y la urdimbre, sino que en el arte contemporáneo se ha experimentado un crecimiento notable en el cual las obras dejaron de ser exclusivamente bidimensionales, y donde se ha sumado la utilización de múltiples materialidades con sus consecuentes connotaciones de sentido, ampliando así el campo de construcciones en sus dimensiones formales y poéticas.

Para el desarrollo de este trabajo nos interesa particularmente estudiar la región andina sudamericana, por lo tanto, se hace preciso destacar que las civilizaciones prehispánicas que la habitaban alcanzaron un destacado desarrollo en la elaboración textil. Esto se ha hecho evidente tanto en lo concerniente a las técnicas como también en la confección de sus diseños, los cuales contenían códigos del lenguaje y eran usados para la transmisión de sus tradiciones y creencias. Todas estas características pueden apreciarse al ver los ejemplares encontrados por arqueólogos cientos de años después y en buen estado de conservación debido al clima propicio de la zona y que se han convertido en una fuente invaluable para el estudio de dichas comunidades.

El siguiente tópico de nuestra propuesta que abordaremos está referido al metal, un material considerado convencional en el campo de la escultura en las tradiciones artísticas de la mayoría de las civilizaciones en el mundo. Antes de la conquista de América la plata, el bronce, el cobre, el oro y sus aleaciones eran usados para la manufactura de objetos como adornos y pectorales cuyas funciones se hallaban vinculadas a prácticas ceremoniales y simbólicas. Los individuos se valían de estos ornamentos para honrar tanto a dioses como a gobernantes, como así también, se utilizaban como indicadores de prestigio social.

En particular el oro, desde una perspectiva hermenéutica se asociaba con valores fundamentales para su cosmovisión como la fertilidad y el sol, por sus cualidades representaba a los dioses y por su propiedad de no deteriorarse ni oxidarse simbolizaba la eternidad. Este metal precioso ha sido utilizado a lo largo de la historia de la humanidad y en todas partes, son ejemplos de ello las civilizaciones sumeria y egipcia, la Antigua China, el Japón y el continente africano. De igual manera, la iconografía cristiana lo usó desde Bizancio hasta nuestros días y durante la conquista se destinó principalmente para la decoración de las iglesias coloniales.

Dentro del ámbito del arte del pasado reciente fue elegido por Mathias Goeritz, Yves Klein, y Lucio Fontana entre otros, para concretar propuestas estéticas y poéticas disímiles.

A continuación, analizaremos producciones de tres artistas latinoamericanos: Andrés Bedoya, Ceci Arango y Olga de Amaral, que tienen como características formales comunes la utilización del metal (acero, bronce, láminas de oro) como materialidad distintiva para la realización de textiles que anclan en técnicas y simbologías originarias, y se nutren del acervo colonial y contemporáneo con la intención de hacer visible la complejidad de la cultura mestiza.



Figura 1  
Andrés Bedoya, *Manto*, 2014  
Bronce, hilo y cuero 120 x 105 cm. Formatos variables

Andrés Bedoya es un artista nacido en La Paz, Bolivia. En el año 2014, participa de una exposición en Santiago de Chile en las vitrinas de la galería *Temporal*, en esa oportunidad presenta *Manto* (Figura 1) un textil hecho con bronce, hilo y cuero, cuyas medidas son de 120 x 105 cm. Está compuesto de decenas de medallas de bronce, circulares y levemente arqueadas que se hallan imbricadas y unidas con hilo en distintos puntos. En el armado se dejan partes de las circunferencias libres de ataduras, condición que permite la irregularidad en el armado de la textura a la par que le otorga cierta flexibilidad a la superficie total. *Manto* se expone colgado sobre una placa de acrílico transparente, sostenido de manera tal que se provocan pliegues en los que se revelan entrantes y salientes profundas con sus consecuentes áreas de luz y de sombra. La superficie del metal está lo suficientemente pulida como para reflejar las luces y colores de su entorno, sin embargo, no es brillante.

Hallamos similitudes formales en la estructura de la trama, la imbricación y la forma circular de los elementos texturales con un pectoral ritual procedente de Oxtankah (Figura 2), pieza que participó de la muestra *Reinos de oro: Arte suntuario en la América precolombina* exhibida en el *Metropolitan Museum of Art* a finales de febrero de 2018.



Figura 2  
Pectoral ritual de Oxtankah

En cuanto a su morfología podemos trazar un paralelismo con los denominados *Bloques* del artista ghanés El Anatsui quien hace sus esculturas textiles con tapas de botellas de bebidas alcohólicas y pequeños envases de aluminio unidos con alambre de cobre por sus extremos. Estas producciones tienen en común además del uso del metal, el desafío a los límites de las categorizaciones: todas ellas comparten ser geométricas pero orgánicas a la vez (el formato es cuadrangular, pero gracias al montaje se visualizan irregulares); son esculturas, pero se emplazan en soportes bidimensionales o bien sobre la pared (juegan con la ambigüedad entre la bidimensionalidad propia de la tradición textil y su montaje como obras escultóricas); conservan la apariencia de manto sin embargo la trama no está dada por el entrecruzamiento lineal usado habitualmente en el tejido sino por la unión de pequeños módulos; se perciben flexibles pero los materiales que las conforman son rígidos; son piezas únicas, pero pueden adquirir múltiples formas de acuerdo a los pliegues que surjan al instalarlas. (Cuomo, 2019)

En el proceso de investigación para producir sus mantos, Bedoya involucra fragmentos de su historia familiar sumados a la herencia de la religión católica y a la cosmovisión de las civilizaciones andinas precolombinas y sus rituales, busca con ello poner de manifiesto el mestizaje cultural latinoamericano, en una entrevista el autor sostiene:

Dentro de mi cuerpo de trabajo, la historia personal está entrelazada con la de la región andina de América Latina. Con un fuerte énfasis en la materialidad. Como dispositivo conceptual y narrativo, utilizo materiales efímeros y preciosos para reflexionar sobre el tiempo, la memoria, la familia, el territorio, la naturaleza, luto, el cuerpo y las experiencias colectivas (...) estoy interesado al explorar rituales y sistemas de creencias a través de los cuales negociamos identidad. (Bedoya, 2020)

En especial en la serie de la que participa esta obra, poetiza sobre la muerte, uno de los temas más visitados por el arte sin distinción de disciplina, cultura o momento histórico y lo hace a partir de la recuperación de las formas y materiales que fueron protagonistas en rituales mortuorios precolombinos enriqueciéndolos con estrategias del presente. El artista selecciona los elementos compositivos con la clara intención que aporten sentido poético al mismo tiempo que logra eludir las fórmulas estereotipadas.



Figura 3  
Ceci Arango, *Típika*, 2015  
Acero oxidado y lámina de oro  
600 x 30 x 5 cm. Formatos variables.

Ceci Arango expone *Típika* en el año 2015, (Figura 3) una instalación hecha en acero oxidado y lámina de oro, en donde busca recuperar técnicas de cestería indígena. La artista se autodenomina una tejedora de identidad cultural, basada en los aprendizajes adquiridos de las múltiples comunidades que componen la sociedad de Colombia, su país natal. La obra radica en un plano metálico tejido que torsiona sobre sí para formar rizados, en ambos extremos posee líneas a modo de flecos que se desarrollan en direcciones desiguales. La superficie del metal se encuentra oxidada y en algunos sectores de manera irregular presenta tramos de lámina de oro descascarada y que, junto con el óxido, hacen visible material y metafóricamente el paso del tiempo. Condición que la asemeja a la fisonomía de objetos de oro milenarios encontrados por arqueólogos. De igual manera es factible relacionar a esta producción por su formato de bucle con una pieza de orfebrería de la región Calima-Malagana forma parte del patrimonio del *Museo del Oro* de Bogotá y por la apariencia de entrecruzamiento del metal puede vincularse con un cuchillo ceremonial denominado tumi perteneciente a la cultura Sicán, que en su cuerpo se ve una decoración con líneas entrelazadas con forma de damero (Figura 4). Estas posibles analogías formales habilitan la lectura de una línea intercultural que vincula la producción de la artista con el pasado andino.



Figura 4  
Tumi cultura Sicam / Diadema cultura Calima-Malagata

*Típika* por sus características flexibles puede adquirir formatos variables, como así también admite la posibilidad de ser emplazada de diferentes modos, en otras oportunidades dada la decisión del montaje fue expuesta apoyada en el piso, colgada sobre una pared, y también exenta.

Arango de formación diseñadora industrial, en sus producciones con técnica de cestería experimenta con diversos materiales por fuera de las clásicas fibras textiles: utiliza no sólo metales como hierro, acero, aluminio y alambre de púas, sino que incluso teje con caucho, papel y billetes. En sus declaraciones ostenta la decisión de elaborar sus trabajos a partir de técnicas artesanales para honrar los orígenes indígenas, la colombiana designa como sus maestros también a los afrodescendientes y a los campesinos, y señala cómo la mixtura de la sociedad colombiana actual impacta en el hacer cultural. En una entrevista a raíz de su participación en la feria ARCO de Madrid en 2017 sostuvo: “He estado dedicada a hacer valorar las sociedades ancestrales de Colombia (...) trabajo con base en los oficios artesanales sobre todo en la tejeduría, en la cestería una de mis cunas laborales es artesanal de Colombia, pero yo he llevado ese trabajo al mundo del arte y del diseño contemporáneo” (Casado, 2017).



Figura 5  
Olga de Amaral  
*Lienzo ceremonial n° 27 (Sol)*, 1998.  
Fibras de lino, gesso, pintura acrílica y lámina de oro  
215 x 194 cm

Olga de Amaral, nacida en Colombia en 1932 es una artista de inmensa trayectoria que fue precursora de la abstracción durante el siglo XX en Latinoamérica. En 1998, realiza *Lienzo ceremonial n° 27 (Sol)*, (Figura 5) obra que pertenece a la serie del mismo nombre en la que toma como punto de partida los trajes ceremoniales y los cultos a las



divinidades prehispánicas de América del Sur para combinarlos con la cultura del presente por medio del uso de estrategias compositivas contemporáneas.

Sus primeros textiles se vieron influenciados por el trabajo de los indígenas de Perú, de las comunidades de los Guacamayas y de los Llanos Orientales colombianos, los elaboraba a partir de la urdimbre y la trama con la peculiaridad de asociarlas a técnicas tubulares, con este método lograba el armado de piezas volumétricas, así de Amaral se convirtió en una pionera en la construcción de tejidos tridimensionales.

Sin embargo, en la serie *Lienzos Ceremoniales*, produce en la bidimensionalidad del plano de tela al que anuda y superpone tiras de fibras textiles para luego aplicar un enlucido en yeso. Con las cintas provoca en algunos casos texturas lineales que evidencian salientes y entrantes que a su vez constituyen luces y sombras en la superficie y en otros genera tramas por medio del entrecruzamiento lineal. Posteriormente cubre el plano texturado con láminas de oro cuya propiedad reflejante de la luz origina cierta ambigüedad en la lectura del espacio previamente construido. En las obras de de Amaral, es habitual encontrar como materialidad las láminas de oro, por un lado, dado al efecto volumétrico que ofrece al ser iluminado, y por otro, debido a lo significativo de haber sido venerado por todas las civilizaciones desde la época prehispánica y por su presencia en el arte colonial (de Amaral, 2019).

*Lienzo ceremonial n° 27 (Sol)*, consiste en un plano texturado con líneas verticales, cuya superficie es de color dorado a excepción del sector superior pintado con veladuras acrílico blanco, que provocan cierta trama irregular que se difumina desde ese borde hacia abajo. Con blancos translúcidos similares traza una línea modulada semicircular que sugiere la presencia de una esfera en el centro de la imagen. De este modo, la estructura del tejido es intervenida con la pintura para provocar el efecto volumétrico de la figura en la superficie plana. En esta obra la referencia a la divinidad Sol está presente de distintas maneras: en la construcción formal de la esfera, en la elección del oro en su carácter alusivo y concreto al estar dispuesto sobre la superficie y en el anclaje semántico del título.

Otro ejemplo muy significativo dentro de la producción de de Amaral es la serie *Alquimias*, en ella realiza un homenaje a los saberes de las culturas prehispánicas respecto de la transmutación de los metales. Comparte con los lienzos ceremoniales el tratamiento material, pero construye las obras a partir de la estructura de urdimbre a la que sujeta múltiples unidades de pequeño tamaño de formato rectangular yuxtapuestas que forman una textura regular. En particular en *Alquimia 81*, la composición está dividida en dos sectores: el inferior replica el módulo de la parte superior pero los elementos texturales son más pequeños y en las últimas dos hileras los segmentos están parcialmente pintados con veladuras en tonos azulados. La elección de los colores azul y dorado, son elegidos por la artista por dos motivos: como metáfora de la naturaleza por la presencia del cielo y el sol, y en alusión los colores de la Virgen María para el cristianismo, debido a que fue formada en su infancia en esta religión.

En síntesis, podemos decir que en las obras estudiadas los artistas honran el pasado al apropiarse de sentidos heredados de las culturas indígenas, aplican materiales y técnicas aprendidas de ellas y proponen una convivencia con otros legados, entre ellos de la religión católica, de historias familiares y de raíces africanas y campesinas; así constituyen nuevas articulaciones en las que se desplazan de los encasillamientos para construir obras que se insertan con fluidez en el circuito artístico.

Desde una perspectiva formal visualizamos en cada caso: los círculos de bronce imbricados que se sujetan a la urdimbre, el tejido de líneas planas de acero oxidado y oro que constituye la trama de la cestería, y la superposición de líneas de lino verticales unidas a plano de tela, y en el segundo caso a los módulos rectangulares que componen



la superficie texturada, todos se enmarcan indudablemente en el hacer textil e invitan a la reflexión sobre las materialidades que renuevan las tradiciones.

Por último, en ellas se abordan cuestiones inherentes a lo temporal en un doble sentido: el primero se hace presente metafóricamente en la superposición de capas históricas y el segundo se visibiliza con el tratamiento de los materiales.

#### A modo de conclusión

Adolfo Colombres en su libro *Teoría transcultural del arte*, plantea la desigualdad que implica en términos culturales el lugar de la sociedad dominada en relación a la dominante especialmente en el caso de los pueblos prehispánicos. América Latina se reconoce mestiza, a más de 500 años de la conquista española las raíces originarias no se silenciaron, y las múltiples posibilidades de mezclas derivadas de aquel suceso se ponen de manifiesto en la riqueza de las producciones visuales. En relación al arte Colombres sostiene que la existencia del arte mestizo no radica en la representación del mestizaje como temática, sino que dependerá de la inclusión equitativa de las estéticas propias de las culturas involucradas tomando para la composición sus tradiciones plásticas, características formales y simbólicas, cuestión que se visibiliza con claridad en las obras que acabamos de analizar las cuales se formulan abstractas y mestizas, sin la necesidad de apelar a la representación figurativa. Para este autor volver sobre los pasos de la historia no debería tomarse como “la fuente de una memoria fosilizada, sino en la de toda memoria creativa y mediadora capaz de crear lazos fuertes entre los hombres. Estaremos en el ancho cauce de ese proceso cuando se manifieste en el artista la conciencia de una continuidad en el tiempo, a pesar de los cambios, crisis y rupturas” (Colombres, 2005).

Olga de Amaral, Ceci Arango y Andrés Bedoya, recurren conscientemente a la connotación prehispánica del metal y el tejido, para reforzar la idea de mezcla cultural en las sociedades de las que forman parte, y proponen explícitamente un retorno a lo ancestral desde aspectos materiales, técnicos y simbólicos. Revisitan el pasado, los sucesivos pasados, para realizar obras en lenguajes contemporáneos partícipes de exhibiciones en galerías y museos que cuentan con reconocimiento internacional.





## Referencias bibliográficas

ARCO Madrid, *Entrevista a Cecilia Arango*, 2017.

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2zwwgM8cp1HM>

Arango Ceci, página oficial, <https://www.ceciarango.com/>)

Aumont, Jacques. *La Imagen*. Barcelona, 1992.

Bedoya Andrés, *Andrés Bedoya Perfil*, en *Arquitectura y Diseño boliviano para el mundo*, recuperado de:

<https://www.xn--diseobolivia-dhb.com/contemporaryart/2020/7/31/andres-bedoya-perfil>

Casado Juan Pablo, *Cecilia Arango. Irrumpir en el espacio*, *Arte al límite*. Revista n° 82.

Recuperado de <https://www.arteal limite.com/2017/11/25/revista-n-82/>

Colombes, Adolfo, *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Ediciones del Sol, 2005.

Cuomo Clelia, *El color en las artes visuales contemporáneas un análisis comparativo desde la perspectiva de la materialidad*, 9° Jornadas De Investigación En Disciplinas Artísticas y Projectuales (JIDAP), 2019, Facultad de Bellas Artes, UNLP.

Jiménez José. *Imágenes del Hombre*. Fundamentos de Estética. Madrid, 1992.

Mendoza, Plinio Apuleyo, *¿Un bolso cubierto de oro? La artista Olga de Amaral creó uno*, 2019. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/vida-de-la-artista-de-tapices-y-oro-olga-de-amaral-344534>

Met Museum, *Reinos de oro: Arte suntuario en la América precolombina*, 2018.

Recuperado de: <https://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2018/golden-kingdoms-spanish>

Moyano Ortíz Juan Carlos, *Olga de Amaral: el manto de la memoria*, Zona Ediciones, 2000.

Museo del Oro de Bogotá, [@museodeloro](https://www.banrepcultural.org/bogota/museo-del-oro)

Reichei-Dolmatoff Gerardo, *Orfebrería y chamanismo. Un estudio iconográfico del museo del oro*, Editorial Colina· Banco de la República. Medellín, 1988. Recuperado de:

<https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/6969/7214>

Serrano Eduardo, *Olga Amaral, cuatro tiempos*, 1993, Museo de Arte Moderno de Bogotá. Recuperado de:

<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1134094#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1334%2C-17%2C4367%2C2444>