



Incursiones textiles participativas en el campo artístico

Rustha Pozzi Escot

► To cite this version:

Rustha Pozzi Escot. Incursiones textiles participativas en el campo artístico. Revista Ciencia y Cultura , 2020. hal-03565745

HAL Id: hal-03565745

<https://univ-pau.hal.science/hal-03565745>

Submitted on 11 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Incursiones textiles participativas en el campo artístico

Participatory textile incursions in the artistic field

Rustha Luna Pozzi-Escot*

Para el artista contemporáneo su mundo es el mundo. Hay que erradicar el viejo mito del artista recluso que crea solo para sí mismo. En ninguna época de la historia del arte un buen artista ha creado solo para sí, porque desde su singularidad él siente la responsabilidad de ser parte de la comunidad a la que pertenece.

Johanna Hamann

Resumen

Este ensayo¹ explora las prácticas participativas artísticas en las que el textil² encuentra un lugar singular. El textil ha acompañado al ser humano a través de los siglos, desde la creación de su hábitat hasta la de su vestimenta en sus múltiples facetas, y se ha convertido en un elemento de conexión simbólica que revela, en sus cualidades físicas y milenarias, un lenguaje propio, apto a recibir nuevas formas y lecturas en un constante diálogo con el “otro”. Luego de analizar algunas propuestas artísticas, se verá cómo las distintas maneras de utilizar el textil como un intermediario entre el espectador y el artista lo convierten en un espacio interactivo.

Palabras clave: arte participativo, textil, espectador, prácticas artísticas colaborativas, tejido

* Doctoranda en Historia del Arte Contemporáneo en la UPPA, Laboratorio ALTER. Docente de las especialidades de Escultura, y Arte, Moda y Diseño Textil de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

Contacto: rpozziescot@pucp.edu.pe. <https://orcid.org/0000-0002-2369-4952>.

¹ Este trabajo no entraña conflicto de interés con alguna institución o persona.

² Textil: Del lat. *textilis*. adj. Dicho de una materia: Capaz de reducirse a hilos y ser tejida. U. t. c. s. Real Academia Española.

Abstract

This essay explores participatory artistic practices in which textiles find a unique place. The textile has accompanied the human being through the centuries, from the creation of its habitat to that of its clothing in its many facets, and has become an element of symbolic connection that reveals, in its physical and millenary qualities, a own language, capable of receiving new forms and readings in a constant dialogue with the "other". After analyzing some artistic proposals, it will be seen how the different ways of using textiles as an intermediary between the viewer and the artist turn it into an interactive space.

Keywords: participatory art, textile, spectator, collaborative artistic practices, weaving

1. Introducción

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la materia textil ha adquirido un lugar privilegiado en la creación de obras artísticas. Posteriormente, se puede observar la presencia de esta materia en propuestas más actuales en las que la participación del público es clave.

Una de las principales interrogantes que trata de contestar este artículo es cómo las técnicas ancestrales del tejido, cargadas de un bagaje milenario, se renuevan en diferentes “situaciones de intercambio”; es decir, en negociaciones con la materia desde la perspectiva de la creación, en gestos inmemoriales como anudar, torcer, atar, trenzar, pero también en acciones cotidianas que son utilizadas por los artistas (y por los participantes) tal y como lo hicieron los primeros hombres en todas las culturas. No obstante, es preciso esclarecer que en ningún momento se intenta comparar las creaciones textiles de los antiguos tejedores con propuestas artísticas, sino, más bien, hacer analogías en un contexto nuevo de creación en el que se convoca una técnica, un material y se plantean nuevas formas de expresión ligadas íntimamente a la filiación del tejido.

Por su maleabilidad, plasticidad y capacidad envolvente y protectora, la materia textil ofrece una amplia gama de posibilidades de experimentación formal. En muchos de los casos estudiados en este artículo, la materia textil, aliada incondicional del cuerpo ya sea como vestimenta o simple envoltorio, renovará las relaciones entre artista y espectador, y propondrá nuevas rutas de

interpretación. Así, a través de algunos ejemplos, se examinarán diferentes aproximaciones artísticas en contextos sociopolíticos diversos que exigen formas nuevas de participación y de transmisión de conocimientos, y se verá qué es lo que está en juego al escoger al textil como material predilecto. En este ejercicio, surgirán diferentes preguntas asociadas a la memoria colectiva, a la carga simbólica inherente del textil y, en algunos casos, cuestionamientos centrados en la reutilización de la materia con una dimensión ecológica. Dada la multiplicidad de propuestas existentes en el universo artístico, no se podrán examinar todos los ejemplos, empero se convocarán aquellos que remitan al propósito de este texto, que es visibilizar lo que esta en juego entre artista - textil - participante.

Escribir este artículo en medio de una pandemia mundial que nos obliga a crear nuevos hábitos y que cuestiona de manera cruda y real las relaciones entre las personas, nos hace reflexionar sobre las nuevas formas de socialización entre individuos, lo que a su vez problematiza el trabajo en colaboración: ¿Existe un arte participativo textil? Desde ese prisma, ¿cómo entendemos las nociones de “artista”, “público”, “obra” (y “técnica”)? ¿Cuál es el rol de la materia textil dentro de las propuestas artísticas actuales?

Para responder a estas preguntas se hará un sucinto repaso histórico a partir de la aparición de las vanguardias europeas de mediados del siglo XX, tomando como punto de partida la década de 1960, cuando aparecieron diversos movimientos, cada uno comprometido con una redefinición del arte que a veces lo subordinaba a otros campos. No obstante, la intención de este artículo no es trazar una historia de la utilización del textil en el arte sino, más puntualmente, identificar su presencia en propuestas artísticas en las que el público juega un rol primordial; y, más específicamente, en cómo se practican hoy y en la manera en que algunos artistas consiguen trabajar con la materia textil de forma significativa.

2. Coser la práctica

En las últimas dos décadas aparecieron numerosos estudios sobre la participación del público en las propuestas artísticas. En el ímpetu por teorizar y diferenciar estas prácticas, hemos heredado una colección de términos que engloban sus diversos acercamientos metodológicos y énfasis

conceptuales: “*relational*” o “*dialogical art*” (Kester, 1995), “*art contextuel*” (Ardenne, 2002), “*community-based art*” (Kwon, 2002; Kester, 2004) “estéticas de la emergencia” (Laddaga, 2006), “*community arts*”, “*participatory art*” (Bishop, 2006), “*esthétique relationnelle*” (Bourriaud, 2001), “*art commun*” (Zhong Mengual, 2018), “arte participativo” (Kaitavuori, 2018), entre otros.

El punto de partida de mi interés en este tipo de prácticas llamadas participativas, contextuales o relacionales tiene su origen en el proyecto *Ropa* (Pozzi-Escot, s.a.) que creé y desarrollé entre 2011 y 2015, en Burdeos, Francia. En un taller abierto al público, el material para la creación de una obra colectiva fue la ropa usada. El objetivo del proyecto fue utilizar las prendas de una forma completamente diferente de su fin original, es decir, romperla, rasgarla, cortarla, etc., para alejarla de su destino inicial. Transformada en un nuevo elemento, más dócil que otros materiales como el metal o el yeso, la ropa fue la materia prima predilecta para la creación de obras en volumen con técnicas ligadas a la construcción escultórica. El público se reunió en circunstancias y contextos variados: un taller libre, en un espacio que acogía a todas las personas que deseaban compartir un encuentro de creación; intervenciones en centros sociales, dirigidas a niños y educadores que supervisasen a los primeros durante las vacaciones escolares o los días libres; “residencias” en auspicios para ancianos e incluso centros de reeducación funcional, etc. Gracias a la diversificación de este proyecto, pude constatar la emergencia de intercambios sociales, que van más allá del simple hecho de crear juntos —discusiones, íntimas o comunes, relaciones interculturales, transmisión de conocimientos—, cuyos beneficios fueron evidentes: descubrimiento de los demás y a veces de uno mismo, complicidad entre personas que no se conocían, entre otros. La riqueza y la diversidad de todos estos “encuentros” me llevaron a indagar más ampliamente los vínculos creados por las personas, la mayoría de ellas mujeres, que se dedican a una actividad textil, a través de las edades y las culturas.



Rustha Luna Pozzi-Escot, *Ropa*, 2011-2015. Fotografías de la artista.

Como artista plástica “de campo”, para este proyecto he tenido que reflexionar sobre el modo de pensar el desarrollo de una actividad artística en un contexto de cocreación que involucre a un/a artista y a personas que no pertenezcan al mundo del arte. En efecto, la obra participativa es el resultado de un proceso que involucra al menos dos partes (el artista y el participante), a los que, cuando son circunscritos, pueden añadirse entidades o asociaciones (para el suministro de la materia prima, por ejemplo) y estructuras administrativas (municipalidades, museos, centros culturales, etc.) que acogen o acogerán los proyectos, los talleres o las obras una vez terminadas. Tal situación da lugar a una sinergia de trabajo única, que obedece a sus propias reglas. En este contexto particular, la posición del artista frente a la obra es singular: él o ella se encuentra ante la necesidad de inventar protocolos de intervención únicos y desarrollar métodos específicos para compartir, dialogar e implicar a los participantes. De esta manera, cada uno puede definir las formas de su participación en la obra colaborativa y la apropiación del resultado. Estelle Zong Mengual (2018), autora del concepto “arte en común”, precisa que dentro de este tipo de dispositivos artísticos existen dos actividades opuestas: una participación interior y otra exterior. Un participante “interior” sería, por ejemplo, un lector, un asistente a una representación teatral o un admirador de una pintura. Estos espectadores participan cognitivamente y afectivamente movilizándose emociones y pensamientos, pero no hay pruebas “tangibles” de su participación. Contrariamente, para Zong Mengual, la actividad “exterior”: “(...) adopta la forma de una producción de efectos concretos, es decir, que otros pueden ver, sentir, medir, manipular. Esta actividad exteriorizada constituye el proyecto mismo; permite, llegado el caso, la producción material de un objeto” (2018, p. 55).

Con todo, desde mi experiencia, las dos actividades se ven implicadas y encuentran un terreno neutro, una situación única de producción. Esta misma autora, en su estudio sobre el arte participativo británico, hace una elección epistemológica y precisa que la materia es una competencia propia de cada artista y ligada a situaciones comunes que se encuentran *implícitamente*³ en el acto artístico:

³ La autora se refiere al concepto de “formas implícitas” de Gilbert Simondon (2005).

En esta medida, es el artista el que elige la materia con la que quiere trabajar. Introducimos aquí el término de materia —hasta ahora ausente de nota análisis. En efecto, nos gustaría proponer aquí considerar la conversación, la construcción de veleros, la reconstrucción histórica etc., no solo como actividades propuestas por el artista, sino como las materias propias del arte participativo, como otros manipulan bronce o carboncillo (p. 65).

En mi caso, parto del textil como material y herramienta para dialogar con los participantes, y utilizo las acciones y los gestos para crear situaciones concretas que conllevan a una sinergia de trabajo común.

3. Hilatura femenina

La elección del textil como materia prima de una obra colectiva no es casual. El universo del textil, material cotidiano, marcador social (pensemos en la seda, el terciopelo y las telas de Damasco, o la púrpura cardenalicia) y elemento cultural que crea espacios simbólicos portadores de múltiples significados —no hablamos aquí de las hilaturas contemporáneas modernas e industriales, sino de prácticas más antiguas ligadas al tejido tradicional— permaneció, durante mucho tiempo, asociado a la artesanía. Esto explica, en parte, por qué el textil no se benefició de un reconocimiento artístico, pues se le confinaba a su funcionalidad (proteger al cuerpo de los riesgos climáticos) y era asociado a las artes decorativas o de esparcimiento. Más aún, desde la Antigüedad y en la mayoría de las culturas, el textil se relaciona con las actividades femeninas, las cuales siempre han sido poco consideradas y reconocidas.

Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XX, observamos que los artistas que empezaron a utilizar estos medios ingresaban a una nueva categoría de reactivación de técnicas y saberes. Dentro de las vanguardias europeas fue en la Bauhaus donde lo textil se desarrolló con más fuerza: en dicha escuela los artistas experimentaron con nuevos materiales, lo que incluye técnicas no occidentales, y crearon un repertorio enfocado en la industria y la arquitectura. Después de la Segunda Guerra Mundial, se consolidó la aparición de las prácticas textiles heredadas de los movimientos Arts and Crafts con el uso del término de *fiber art* para

categorizarlas de alguna manera dentro de las bellas artes. Así, surgieron movimientos como 62 Group of Textile Artists y el movimiento de arte feminista iniciado en la década de 1970. La bienal de Lausanne (1962-1995) fue el punto de quiebre en el que estas prácticas se desplegaron en el espacio y propulsaron a la tapicería a una dimensión escultórica. Dicha bienal también fue una plataforma para dar a conocer a muchos artistas provenientes de las artes aplicadas. A partir de la década de 1980, la materia textil se hizo un espacio en el tablero de las artes, ya sea por su utilización simbólica como por su integración como material en la producción. Pensamos en propuestas de artistas como Joseph Beuys y su entrañable relación con el fieltro, Louise Bourgeois cosiendo su universo personal, Christo y Jeanne-Claude envolviendo nuestros más celebres monumentos. La fibra estaba en plena expansión. Actualmente, observamos una explosión en los museos, el mercado del arte, las ferias de arte contemporáneas y las galerías más importantes del mundo. En América del Norte (Estados Unidos y Canadá) existen departamentos de estudios universitarios, que ahondan sobre temas de investigación ligados al textil y desarrollan, desde hace varios años, retrospectivas y exposiciones importantes en sus museos e instituciones. En 2017, la bienal de Venecia y la Documenta manifiestan un entusiasmo significativo por estos medios trenzados, tejidos o anudados y aparecen con más fuerza en los espacios legitimados de la escena del arte mundial.

Este medio cargado de historia, de tradiciones y portador de memoria (individual, colectiva, cultural e histórica) apela a la sensibilidad (tacto, vista, olfato), a la vez que desarrolla propiedades primarias, funcionales y estéticas. Asimismo, se constata que la mayoría de propuestas de arte textil contemporáneo son mayoritariamente femeninas. ¿Quizás esto sea así porque la mujer siempre tejió? Mientras que los hombres las miraban tejer... Existe una proyección (masculina) de la imagen de la mujer en los mitos y leyendas, desde tiempos inmemoriales, en la que la “tejedora” es la protagonista: las Parcas, Ariadna, Pénélope, Aracne, todos estos son relatos mitológicos occidentales en los cuales son las mujeres las que tejen el destino del mundo o el suyo. Como puede observarse, esta categorización del “tejer” está anclada en una costumbre divisionista de género que proviene de la Antigüedad, en la cual las labores catalogadas como “típicamente femeninas” tendrían una inequívoca particularidad, la cual parece haber separado a hombres y mujeres como aceite y vinagre: la interrupción del quehacer. Cuando

se intenta explicar por qué en la división de las labores el textil cae en las manos de las mujeres, Elisabeth Wayland Barber al hablar sobre un ensayo de Judith Brown titulado “Nota sobre la división sexuada del trabajo”, de 1970, expone lo siguiente: “es la facilidad con la que se puede interrumpir la fabricación del textil” (Barber, como se citó en Hemmings, 2014, p. 189). Con certeza, cualquier labor textil puede dejarse para retomarse en cualquier momento, a diferencia de otras actividades como la caza o el labrado de la tierra, gracias a su versatilidad en el desarrollo progresivo de la unidad. Tejido, crochet, bordado; coser, remendar, hilvanar, funcionan en tiempos interrumpidos de fabricación, lo que hace que la inmersión en el trabajo sea cíclica y pausada. Así, las mujeres pueden ocuparse de otras tareas más “caseras”, como a la crianza de la progenitura. En el universo andino, son mayoritariamente las mujeres quienes transmiten los conocimientos del tejido (Arnold, 2019) no solo en situaciones caseras:

El pastoreo es una tarea manejada por las mujeres y niños de un hogar y el aprendizaje de las tareas iniciales del tejido suele ocurrir en contextos pastoriles, en que la madre (o una tía favorita) cumple el papel de la profesora principal, y las niñas aprenden al observar y luego al hacer, en la dinámica psicosocial de la interacción adulta-niña (2019, p. 75).

Si bien no podemos afirmar que son solo las mujeres las que comandan los hilos de la técnica del tejido y su transmisión de legado en una familia, sí podemos decir que es el caso en muchas culturas. Atar y cruzar hilos según tradiciones transmitidas de una generación a otra siguen siendo gestos practicados en la actualidad. Pero veamos más específicamente cómo la materia textil, ya sean, fibras, vestimentas o simple telas, es incorporada en las propuestas y discursos de artistas, mujeres y hombres que, de una u otra manera, involucran al espectador.

4. Un hilvanado histórico

Resulta difícil establecer cuándo aparece el concepto de participación en el arte. No obstante ello, podríamos establecerlo a principios de la década de 1960, cuando irrumpen en la escena artística mundial prácticas y enfoques no convencionales, como la *performance*, el *happening* y la instalación dentro de movimientos como el situacionismo, fluxus, el arte povera, el *land art* o el arte conceptual. Grandes cambios agitaron las prácticas artísticas a partir de esos años.

Completando la deconstrucción de las convenciones académicas iniciada por las vanguardias de principios del siglo XX, los artistas interrogaban su práctica y abrían nuevas rutas de creación que persisten hasta nuestros días. La tradicional compartimentación de las disciplinas, como la pintura, la escultura, el grabado, el dibujo fue cuestionada fundamentalmente. La transdisciplinaridad fue la característica de las nuevas propuestas de los artistas que operaban cruces con la danza, la música, la arquitectura, la filosofía, la sociología, entre otros. Asistíamos, pues, a la aparición de *performances* de Allan Kaprow, las máquinas inútiles de Jean Tinguely, los *happenings* de Wolf Vostell en Ulm, Alemania, así como numerosas piezas de *body art* (Gina Pane, Vito Acconci). En la década de 1970, el artista polaco Jan Świdziński, promotor militante de lo que hoy se llama “el arte contextual”, ya visualizaba la emergencia de un nuevo tipo de dispositivo de creación:

El arte ha dejado de ser un modelo autoritario de creación para el Otro. A través del contacto con el Otro, nos informa sobre la necesidad de desarrollar nuestros propios modelos. Ser artista hoy es hablar con los demás y escucharlos al mismo tiempo. No crear solos sino colectivamente (1988, p. 5, como se cita en Ardenne, 2002, p. 180; la traducción es mía).

En América Latina comenzó una nueva era de cambios sociales y políticos en la década de 1960: el triunfo de la Revolución cubana, en 1959, la agitación universitaria (como la sofocada en México, en 1968) y la llegada al poder del gobierno socialista de Salvador Allende en Chile, en 1970, son algunos de los acontecimientos que marcaron un nuevo período histórico. En este contexto, el término “arte latinoamericano” suscitaba un interés particular, pues dicho arte trataba de desligarse del pasado enfocado en nacionalismos y estas ansias de ruptura se vieron reflejadas en los intensos y variados escritos teóricos de investigadores como Juan Acha (1984 [1973]), Aracy Amaral (1975), Damián Bayón (1980 [1974]), Shifra Goldman (2008), Marta Traba (2005 [1973]), entre otros. Este concepto de “lo latinoamericano” se convirtió en una herramienta simbólica para sintetizar la toma de conciencia identitaria continental de los años anteriores. Durante este período numerosas exposiciones permitieron el contacto, la asociación y el conocimiento de artistas y de obras. Es el caso de la Primera Bienal de São Paulo, en 1951,

inaugurada como uno de los primeros lugares importantes de exhibición en la escena internacional. No hay que olvidar el papel de las vanguardias brasileñas del decenio de 1920, del muralismo y de la vanguardia argentina de la década de 1940 que facilitaron el reconocimiento del arte continental. En este nuevo escenario, las propuestas artísticas formuladas acentuaban los intereses en un proceso creativo de producción artística abierto y ejercían, al mismo tiempo, un posicionamiento político del rol del artista. Solo un obstáculo se oponía: la obra única, que puede tener un contenido social, pero que ya no tendría ninguna acción sobre la sociedad, desde el momento en que su poseedor la aísla. De este modo, las propuestas artísticas instalaron sus preocupaciones en la necesidad de una participación del público. Asimismo, en esta época se creó un puente de intercambios entre América Latina y algunas ciudades de Europa y Estados Unidos, gracias a los desplazamientos de artistas latinoamericanos como Helio Oiticica, Lygia Clark, Marta Minujín, Felipe Ehrenberg, entre otros. Un primer ejemplo de esta intención de cambio de postura la tuvo el Grupo de Investigación de Arte Visual⁴ (GRAV, por sus siglas en francés), que se formó en 1960 en París⁵. El GRAV surgió como una manifestación en rechazo a los salones y a las bienales en París, a los que consideraban como lugares obsoletos por la categorización ya conocida de las obras. Estos artistas generaron una propuesta en la cual abrieron sus creaciones a la participación del público, tanto de obras visuales y cinéticas, como de actividades en la calle, con lo que interrumpían la cotidianidad del espectador urbano. Ellos criticaban el hecho de que el espectador, al contemplar la obra, no participara de manera íntegra y, en consecuencia, no la “completara”.

⁴ El Museo Tamayo Arte Contemporáneo presentó una exposición retrospectiva por primera vez en México y Latinoamérica: *Una visión otra: Groupe de Recherche d'Art Visuel, 1960-1968*, que se abrió al público en setiembre de 2013. <https://museotamayo.org/exhibition/una-vision-otra-grav>

⁵ Estaba compuesto por seis artistas de distintas nacionalidades: Horacio García Rossi (Argentina, 1929-2012), Julio Le Parc (Argentina, 1928), François Morellet (Francia, 1926-2016), Francisco Sobrino (España, 1932-2014), Joël Stein (Francia, 1925-2012) y Jean-Pierre Yvaral (Francia, 1934-2002).



GRAV, Une journée dans la rue, 1966. Cortesía del Atelier Le Parc.

En abril de 1957, Marcel Duchamp, en una reunión de la Federación Americana de las Artes, en Houston, Texas, ya afirmaba esta idea, en referencia a la creación de una obra:

En suma, el acto creativo no es desempañado por el artista solamente; el espectador lleva la obra al contacto con el mundo exterior por medio del desciframiento y la interpretación de sus cualidades internas y así agrega su contribución al acto creativo (1957, p. 140; la traducción es mía).

Claro está que la participación del espectador es un elemento intrínseco a toda obra de arte, a toda manifestación artística. No se remite exclusivamente a las propuestas en las que el público “ingresa”, “manipula”, “acciona”, “hace parte de”... El espectador existe desde el momento de la concepción de la obra, porque hay una “convención primordial según la cual los cuadros están hechos para ser mirados”, según Michel Fried (1990, p. 157). Esta es una visión fundadora modernista en la que se considera la obra de arte como una entidad autónoma y separada del mundo. Pero, en el caso de una obra que se gesta conjuntamente, en la que el espectador participa de manera más concreta, Estelle Zong Mengual (2018) define la participación del espectador en el “arte común”:

En efecto, dentro del espectro muy amplio de las modalidades de recepción del arte, la participación propia del arte en común no se distingue solo de la contemplación, sino de toda una serie de otros dispositivos, sin embargo, igualmente participativos (2018, p. 56; la traducción es mía).

Veremos cómo, en efecto, la multiplicidad de posibilidades de creación de obras colaborativas extiende las formas de recepción del público. Por ello, puedo afirmar que estamos frente a una problemática de desplazamiento de los intereses de los artistas en concebir la creación en formas más abiertas, que privilegien el proyecto y no la creación de una “obra”. Con todo, no profundizaré en este tema, pues me interesa centrarme en las propuestas donde el público entra en contacto físico con la materia en un contexto de cocreación.

Por otro lado, podemos ver otras maneras significativas de integrar la relación con el “otro” en la obra de dos artistas brasileños: Lygia Clark (1920-1988) y Helio Oiticica (1937-1980). Desde fines de la década de 1950, estos artistas confluyeron con las ideas del neoconcretismo y pasaron de la *abstracción geométrica*⁶ a una práctica que interroga el rol del artista, la obra y el espectador. Lygia Clark comenzó un proceso de relaciones “terapéuticas” mediante las cuales entró en un terreno donde se instaló, hasta los últimos años de su vida, curando a personas con trastornos profundos con la ayuda de objetos relacionales considerados como obras en sí mismos. En “Caminhando” (1963), pieza basada en la banda de Möbius, Clark le da la posibilidad al espectador de ser el dueño de la experiencia y renuncia a su rol de creadora. La obra únicamente existe en el momento en que se produce: en el acto de hacerla; Lygia se justifica así: “Lo importante es el acto, que no tiene nada que ver con el artista y todo que ver con el espectador” (como se cita en Santiago, 2012, p. 89; la traducción es mía). Esto refuerza la dimensión del hacer como lo evoca Silviano Santiago:

⁶ Actualmente el Museo Guggenheim de Bilbao presenta una exposición retratando este período de la obra de esta artista: *Lygia Clark. La pintura como campo experimental, 1948-1958* (6 de marzo - 25 de octubre de 2020). Recuperado de <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/lygia-clark-la-pintura-como-campo-experimental-1948-1958>

La fusión entre el sujeto-artista y el sujeto-espectador con respecto a la «propuesta» (la utilización de las manos, las tijeras y la banda de papel) es instantánea y no tiene como único objetivo ser contemplada y admirada a distancia; reside principalmente en el acto precario y efímero de hacer. Homo faber⁷ (2012, p. 90; la traducción es mía).



Lygia Clark, *Caminhando (Walking)*, 1963. Recuperado de <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2419>

En el caso de Helio Oiticica y especialmente en su pieza *Parangolés* (1965) o *Traje de luz* observamos también esta dimensión de activación por el espectador. Esta obra consta de una mezcla entre capas y envolturas corpóreas, realizada cuando el artista asistía a una escuela de samba, situada en la favela Mangueiray, en el centro de Río de Janeiro (Brasil). La “corporización” de esta obra y la acción con la que se activa son la manifestación expresiva de la obra en sí, como lo atesta el mismo autor en *Anotações sobre o parangolé* (1965):

⁷ Si bien la obra es de papel, estos gestos nos recuerdan a los mismos utilizados para realizar patrones textiles.

El espectador viste la capa, ensamblaje de telas muy coloreadas que se revelan a medida que gira, corre o baila. Aquí, la obra requiere la participación directa del cuerpo que, además de vestirse, se mueve y termina bailando. En sí mismo, “el acto de vestir” [en] la obra implica una transmutación expresivo-corporal del espectador, característica primordial de la danza, su condición primera (como se citó en Santiago, 2012, p. 96; la traducción es mía).

La crítica de arte brasileña Aracy Amaral subrayaba, ya por esos tiempos, la importancia de la tradición del uso de lo “corporal” en Brasil en el ámbito popular, gracias a formas colectivas de expresión como el carnaval, el rito vudú, candomblé, la lucha-danza capoeira, etc. (Traba, 1998).

Con todo, desarrollar los ejemplos aquí mencionados me alejaría de mi propósito, pero estos me sirven de antesala para observar los vínculos existentes entre el artista, la obra y el espectador. En este sentido, observamos cómo los artistas van introduciendo una dimensión sensorial con materiales “blandos”, en el sentido que Leroi-Gourhan (1988) le otorga a la materia textil en su extensa investigación para la descripción, agrupamiento y clasificación de la materia y las técnicas⁸.

Durante las décadas de 1990 y 2000, en la escena mundial otros artistas fueron más allá en esta dirección, aunque propusieron caminos diferentes, ya sea por los medios utilizados o por sus discursos, con lo que consolidaron estas prácticas. Nicolas Bourriaud, historiador y crítico de arte, ha destacado algunas perspectivas que permiten identificar un mismo movimiento generacional llamado “estética relacional” (1998). Tomando como base teórica “las relaciones humanas”, ha reagrupado a artistas que tienen por enfoque la creación de un vínculo entre el público y la obra, como Félix González-Torres, Liam Gillick y Rirkrit Tiravanija, entre otros. Así, el especialista concluye que “el arte es un estado de encuentro” (Bourriaud, 1998, p. 16; la traducción es mía). La problemática principal ejercida por los artistas en este período de teorización de las prácticas relacionales consiste en activar la socialización, iniciar el diálogo y reactivar el vínculo social.

⁸ Nos interesan los textiles clasificados como “sólidos flexibles” (blandos) en su más amplio espectro.

Ahora bien, si observamos la utilización del textil como símbolo de conexión, no podemos dejar de citar la propuesta de la artista inglesa Lucy Orta en la serie *Nexus Architecture* (1992-1998). A partir de un trabajo grupal en barrios desfavorecidos, la artista propuso formar a los participantes, que eran personas sin ningún conocimiento en la creación textil, en la costura. Así, realizó un trabajo de producción en talleres donde se fabricaron indumentarias para una treintena de personas. Seguidamente, estos trajes (a modo de enterizos) fueron unidos con cremalleras y formaron una sola pieza, que fue posteriormente utilizada en una *performance* en un espacio público. Este proyecto de creación textil colectiva fue presentado en la Bienal de Venecia, en 1995, y en otros países como Estados Unidos, Bolivia, México y en regiones como África del Sur, entre las cuales la más emblemática fue la presentación en la Bienal de Johannesburgo, en 1997.



Lucy Orta, serie *Nexus Architecture*, 2001, Köln. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucy_Orta.jpg?uselang=fr

Resulta evidente, y hasta literal, el vínculo que Orta creó con este atuendo común, pero no está de más recordarlo. Lo individual está representado por lo colectivo; la ligadura original, aquí

representada por una especie de cordón umbilical de cremalleras, proyecta la idea de interdependencia entre los individuos. En esta dimensión corpórea del micro al macro, Orta propone una lectura de múltiples metáforas de las conexiones que existen entre los participantes y las comunidades que unen a personas como experiencia común, reflejadas en las redes sociales, la educación, las creencias, la sexualidad, etc. En suma, se trata de personas que están reunidas —sin diferencias— componiendo a una sola persona. Esto nos hace pensar en una colectividad civil, una masa homogénea unida por un símbolo mudo pero contundente: el textil. Acerca del trabajo de Orta, Dominique Baqué señala que:

Orta pertenece, así, plenamente a esta generación de artistas que, situándose en la intersección de la utopía y del pensamiento revolucionario, persisten en creer que el arte —al igual que el compromiso ciudadano, la acción militante o la participación en manifestaciones de tipo colectivo— puede dar forma al mundo (2004, p. 128; la traducción es mía).

Así como Lucy Orta, observaremos a algunos artistas sensibles con su entorno, que trasladan sus intereses en posicionamientos más políticos y producen propuestas en las cuales lo textil encuentra un lugar coherente y singular, propio de su naturaleza irrevocable.

El 21 de noviembre de 2000 dio fin a la dictadura de Alberto Fujimori (quien renunció al cargo de presidente por telefax desde Japón) en el Perú, durante la década de 1990. Este período marcó al país con una corrupción impune a gran escala y con el empeoramiento de la situación económica que ya estaba debilitada. Sorprendentemente, en medio de una crisis política y social, y con el impulso de una efervescencia de cambios culturales⁹, surgió un “enclave” cultural en Lima. Los artistas generaron respuestas locales potentes, así como demandas del medio artístico mundial, con lo que se estableció, cronológicamente, la llegada del arte contemporáneo al Perú (Mitrovic, 2019). Desde esta coyuntura, las manifestaciones contextuales, la estética relacional y los híbridos de arte participativo (ya ancladas como categorías en el mundo del arte global)

⁹ La instauración de tres bienales de tilda iberoamericana que tomaron a Lima como sede y, por consiguiente, influenciaron con cambios estéticos concretos a la ciudad y activaron la esfera artística y cultural (1997-2002).

hicieron su aparición en una serie de propuestas en las que la obra se desplazó al espacio público en forma, en muchos casos, de protesta. Un ejemplo por destacar, debido a la pertinencia de la utilización de un objeto textil, en el cual hubo participación de la ciudadanía como acto casi catártico, fue la acción del Colectivo Sociedad Civil (CSC) titulada *Lava la bandera* (2000). Este signo patrio textil, al ser llevado al espacio público (la Plaza Mayor de Lima) y ritualizado con una acción doméstica (¿y femenina?), como es el lavar la ropa, fue “blanqueado” por el ciudadano, quien reclamaba dignidad en respuesta a las prácticas ilegales y corruptas establecidas durante el gobierno de Fujimori. Una vez más, el textil, en su naturaleza más básica (dos costuras unen tres pedazos de tela), fue protagonista de una acción iniciada por artistas, que asumieron el rol de ciudadanos, involucrando a todo un conjunto civil que decide, por sus mismas acciones, comunicar su desencanto político. Como lo explica Gustavo Buntinx:

En atenta réplica a esas estrategias de la dictadura, el CSC optó por no crear “obras” para ser expuestas, sino por motivar “situaciones” para ser apropiadas por una ciudadanía que abandona así el papel pasivo del espectador y se convierte en coautora y regeneradora de la experiencia. Y de la historia misma. De allí sus connotaciones con frecuencia rituales, incluso litúrgicas. Sin duda la más reconocida de esas experiencias fue *Lava la bandera*, un ritual participativo de limpieza patria realizado semanalmente en la pileta colonial de la Plaza Mayor de Lima, pero pronto asumida como iniciativa propia en todas las ciudades del país y en cada distrito de su capital. También entre las comunidades peruanas de una veintena de otros países (2005, p. 47).



El textil (bandera) como objeto central en una acción habitual (lavar) trasciende toda representación hacia un acto colectivo.



Colectivo Sociedad Civil (CSC), *Lava la bandera*, 2000. Fotografías de Natalia Iguíñiz.

Hemos sobrevolado algunos proyectos de artistas que desplazan sus intereses a terrenos sociales y políticos donde se accionan mecanismos que invitan al espectador a participar teniendo como material unificador un elemento textil.

5. Trenzado común

¿Qué vínculos existen entre formas participativas de creación contemporáneas que utilizan el textil como materia y el trabajo del textil de las antiguas comunidades en diferentes partes del mundo? Si nos concentramos en América Latina, la elección es amplia, ya que se conserva una diversidad de tradiciones textiles milenarias repartidas en todo su territorio. Los tejidos han sido la expresión artística más notoria en los Andes y específicamente en varias regiones de las tierras altas del sur del Perú y de Bolivia. La producción de piezas textiles complejas como las mantas, utilizadas para la confección de atuendos y para la carga o funciones rituales, son elaboradas

desde tiempos prehispánicos. Estas piezas representan verdaderos espacios simbólicos y son portadoras de contenidos culturales a través de la subsistencia de técnicas, valores y modelos estéticos. Como lo afirman Christine y Edward Franquemont y Billie Jean Isbell en un artículo realizado luego de un análisis de los textiles hechos por la comunidad de Chinchero (Cusco, Peru), entre 1976 y 1986:

Sus textiles son productos físicos que representan el juego de conceptos sofisticados y hábiles destrezas manuales, una expresión tangible de significado cultural compartido que hoy en día, como en épocas precolombinas, comunica una abundancia de información y de ideas. El propio acto de tejer no solo refleja la percepción de significado llevada a cabo por la gente de los Andes, sino que les enseña su propia percepción a través de una transmisión de ideas, de base comunitaria y que dura toda una vida (1992, p. 49).

Algunas telas son como “libros” tejidos (que se podrían comparar con los tapices narrando la Odisea o en la tapicería de Bayeux), pues cuentan una historia (la del tejedor, de su pueblo, de su cultura) de una manera más o menos indirecta. Diversos estudios de los textiles prehispánicos señalan que un gran número de personas (mujeres, hombres y niños) han estado implicadas en la producción textil, cada una de las cuales está asociada a grupos especializados según sus posibilidades, edad y capacidades, lo que ha permitido el desarrollo de altos niveles de excelencia técnica y creatividad (Solar, 2017). Esta misma dimensión colectiva se encuentra en otras partes, en muchas otras prácticas textiles tradicionales, como la realización de los tapices de los *Gobelins* o de *Aubusson*, en Francia; de las alfombras persas o marroquíes, tejidas a veces por varios artesanos, a la vez o por turnos; o en la técnica del *patchwork*. Por su carácter “asociativo” estas prácticas abren el camino a formas de trabajo colectivo, como el *quilting*. Esta técnica, nacida en Estados Unidos, en el siglo XIX, entre grupos de mujeres que se juntaban para hacer grandes mantas cosidas con restos de telas, ha servido también para preservar las tradiciones comunitarias de diferentes grupos como los Amish, los afroamericanos, los amerindios (Smucker, 2015).

Observamos los usos del textil entre grupos, en culturas diferentes, hombres y mujeres que se reúnen para hacer una acción específica. Estas técnicas permiten congregarse a grupos de personas

para “compartir”, ya sea para transmitir conocimientos, como ideas, emociones, relatos, etc. Ciertamente, desde un punto de vista más intimista, y cualquiera que sea la técnica, el proceso repetitivo inherente al trabajo manual del textil induce a un estado de trance más o menos meditativo que, en algunos casos, libera el habla y crea un vínculo entre los individuos. Vemos en el tejido y en sus declinaciones plásticas una gran posibilidad para los artistas al utilizarlo, no solo por sus potencialidades formales sino también por sus cualidades intrínsecas. Como lo expresan Christine y Edward Franquemont y Billie Jean Isbell:

Sostenemos que el tejido es uno de los medios principales de poner en práctica la cultura: es una actividad estructuradora que da como resultado un producto funcional (la tela) que es tanto mostrado como intercambiado. Para usar la terminología de De Certeau (1984), el tejido es una poderosa estrategia andina que organiza una red de relaciones y produce un medio artístico para representar un espacio e identidad culturales determinados (1992, p. 48).

Esto nos ha llevado a identificar algunos ejemplos en el terreno de la creación artística que entrarían en una dimensión de participación colectiva en la cual la utilización del textil está implicada en un proceso de construcción. Por lo tanto, veremos algunos dispositivos de creación colaborativa organizados por artistas a partir del entrelazado de fibras y de un gesto universal y simbólico como es el nudo.

La artista estadounidense Donna Henes, conocida actualmente como la “chamana urbana”, debutó en la década de 1970 con *performances*. En 1980, Henes creó *Dressing Our Wounds in Warm Clothes* (“Vestir nuestras heridas con ropa de abrigo”), proyecto que realizó durante una residencia de tres semanas en el Manhattan Psychiatric Center en la isla de Wards de la ciudad de Nueva York. Usando ropa recuperada mediante una colecta en lugares estratégicos de Manhattan, trabajó con 4159 personas, entre pacientes, personal y espectadores, en un primer tiempo, rasgando la “ropa curativa”, para luego atar 4159 nudos en redes sobre arboles y diferentes espacios. Durante la fabricación de esta gran maraña, la artista realizó ceremonias cantando, presidió rituales de “sanación” entre la realidad y la ficción.

La artista utiliza un lenguaje de nudos que generan movimientos repetitivos, y canta y declama de forma similar a los rezos por cuentas de un rosario, acción que, a su vez, podría compararse con otros dispositivos repetitivos de conteo en otras religiones. Henes documentó este proyecto en un libro (1982) en el que describe la gama de emociones y experiencias que fueron parte del proceso, con lo que puso sobre la mesa temas de salud mental y la necesidad de una espiritualidad curativa colectiva. Esta posición del artista-curandero que plantea una plástica relacional (y aquí, más puntualmente, con la materia textil) la hemos ya observado en el trabajo de Ligia Clark.

Si prolongamos las propuestas de los artistas brasileños citados anteriormente, podemos convocar a Ernesto Neto. Desde la década de 1980, Neto propone en sus piezas el contacto del espectador, ya sea con su propio cuerpo, con el espacio y con su entorno¹⁰. Pero fue a partir de la década de 1990, cuando el artista descubre la potencialidad del hilo y específicamente del polipropileno, que le permite tejer estructuras blandas sin límite de tamaño, a las cuales llama “organismos vivos transgresores”, por el carácter orgánico de sus formas y las interacciones que estas generan con su entorno. Sus obras tienen una dimensión sensorial, pueden ser tocadas y olidas, y en la mayoría de casos el visitante ingresa dentro de ellas. Neto invita al público a centrarse en su percepción e interactuar con la obra movilizand o cuestiones relacionadas con la espiritualidad, el humanismo y la ecología. La concepción artística de Neto se transformó desde que entabló una relación con los Huni Kuin, comunidad étnica indígena de la Amazonía brasileña cerca de la frontera peruana, con la cual trabaja desde hace más de una década. El artista, comprometido en la difusión de la cultura indígena y las problemáticas medioambientales que de ahí se desprenden, realizó, en 2015, una exposición-homenaje “inmersiva” en Viena, proyecto financiado por el Thyssen-Bornemisza Art Contemporary TBA21¹¹.

¹⁰ El Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) inauguró *Ernesto Neto - Soplo*, una exposición retrospectiva del artista brasileño organizada por la Pinacoteca de São Paulo con la curaduría de Jochen Volz y Valéria Piccoli del 29 de noviembre de 2019 al 16 de febrero de 2020.

¹¹ Desde 2002 esta institución apoya proyectos multidisciplinarios no tradicionales liderados por artistas enfocados en temas sociales y medioambientales. Recuperado de <https://www.tba21.org/#item--foundation--1047>

Para el ejercicio de análisis, nos interesa la obra monumental *Gaia Mother Tree* (2018), que fue presentada por la Fundación Beyeler en la estación central de Zúrich, Suiza. Esta obra tuvo un tiempo de realización de cuatro años y fue construida enteramente a mano. 10 220 m lineales de tejido de algodón teñidos naturalmente y luego tejidos por diez colaboradores de Ernesto Neto y diecisiete asistentes auxiliares instruidos por el artista con una técnica que no necesita más que los dedos. Tres meses anudando manualmente para crear una enorme escultura translúcida de 20 m de alto. El transporte desde Brasil duró cuatro semanas por barco. Su estructura general podría asemejarse a la de un árbol: en sus raíces, se creó un espacio común accesible donde los visitantes pueden instalarse cómodamente sobre cojines y bancas dispuestos en círculo. Del techo se desprenden elementos en forma de gotas que son realmente contrapesos que estabilizan la obra al suelo. Estos elementos están llenos de especias y hojas de plantas aromáticas, un total de 600 kg de especias molidas: cúrcuma, clavo, comino y pimienta negra¹².



Ernesto Neto, *Gaia Mother Tree*, 2018. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:GaiaMotherTree._Zürich_Hauptbahnhof.jpg?uselang=fr

¹² Más detalle de la obra del proyecto en <https://www.fondationbeyeler.ch/en/exhibitions/past-exhibitions/ernesto-neto>

Se trata aquí de una colosal instalación textil que une, en su representación, dos mundos: por un lado, el vernáculo, vegetal, intuitivo, sabio y ancestral; por el otro, el urbano, rígido, artificial y racional. Acotamos que la obra se instaló en una gran estación de tren, un “no lugar”, como lo calificaría Marc Augé por su transitoriedad. Si bien aquí la pieza ya construida a varias manos no necesita la participación del público para su realización, sí necesita la presencia del mismo para su activación. La propuesta de Neto abre una puerta a lo que podría ser un lugar de “reencuentro” social, algo que se está perdiendo ante una cultura que apunta cada vez más a la inmediatez de los intercambios.

Finalmente, quería evocar algunas propuestas de artistas y colectivos en América Latina, donde se teje colectivamente de manera participativa y “efímera”, como *Anudando la tierra*, creada por el artista peruano Pancho Basurco. Desde 2014, Basurco ha movilizado 755 kg de telas recicladas, con las cuales ha realizado 9290 m² de redes, con 9200 participantes y recorriendo 11 240 km al interior del país. Su intención la resume así:

La idea es tejer un inmenso tejido uniendo, para ello, miles de nudos que la gente hace en diversas intervenciones en todo el Perú. Estos nudos simbolizan miles de seres humanos y de historias que, al final, se tejerán todos juntos, uniéndose para crear un inmenso tejido colectivo (2017, s.p.).





Pancho Basurco, *Anudando la tierra*, 2014-. Fotografías del artista.

Otra artista que utiliza este lenguaje anudado público es la salvadoreña Alexia Miranda. En *Tejido colectivo* la acción de tejer como metáfora de la participación ciudadana, desarrolla, desde 2011, acciones en ciudades en el Salvador:

Tejido Colectivo es una obra que llevo haciendo desde el 2011 en diferentes lugares. Comencé en espacios públicos en el Salvador con el afán de intervenir y sanar el espacio público que a nosotros nos ha sido negado por muchos años de guerra y violencia. Como se sabe, El Salvador es un país complejo que ha vivido en una guerra civil por muchos años. Entonces el espacio público es el algo bien cuestionado. Actualmente estamos tratando de rescatar el espacio público los artistas que hemos estado en esta lucha, como una necesidad de apoderarnos de él (El Periódico Cubarte, 30 de abril de 2019, s.p.).

No podríamos citar todas las propuestas artísticas en las cuales observamos la utilización del textil en espacios públicos, pero vemos que estas tienen una presencia cada vez más recurrente. Hemos examinado aquí algunos ejemplos que nos parecen elocuentes. Propuestas de artistas en las que la materia textil adquiere valores nuevos en la evolución del reciclaje de materiales en el contexto de una reflexión sobre el desarrollo sostenible y las cuestiones ambientales, por un lado,

y un posicionamiento militante que activa en los participantes empatías de participación más ciudadanas por el otro.



Alexia Miranda, *Tejido colectivo*, 2011-. Fotografías de la artista.

6. A modo de conclusión: ¿Una puntada sin hilo?

Debido a las virtudes plásticas evidentes desplegadas en sus múltiples posibilidades y a esa “condición sensible”, la materia textil escenifica un gran número de propuestas plásticas participativas. Existen múltiples entradas para abordar la materia y diferentes maneras de pensar las formas de participación “en el textil”. No todos los artistas lo abordan de la misma manera: algunos hacen hincapié en la creación, el proceso, el resultado, el posicionamiento, en espacios definidos, pero todos convergen, de una manera u otra, hacia el universo de la creación compartida utilizando el textil como materia que les permite entablar una relación con las personas. Podríamos hacer un tipología de formas de participación en la multiplicidad de propuestas de arte participativo ligadas a una variedad de intereses que movilizan a los artistas: las acciones cotidianas, las entradas en el campo social, político y ecológico, en la expresión de la

cultura popular, en la educación y en la pedagogía, etc. No obstante, creo que siempre se debe evitar la instrumentalización de los proyectos con fines institucionales o socioculturales.

Las obras y proyectos seleccionados en este artículo tienen un punto en común: la acción del cuerpo. Si bien, en la mayoría de propuestas en el arte participativo lo corpóreo se difumina y se aleja del parentesco en las artes plásticas, creemos que algunos artistas recurren a su esencia, como lo hizo el movimiento Fluxus, para relacionarse inexorablemente. El cuerpo pensante, el cuerpo danzante, el cuerpo protegido, el cuerpo en acción cotidiana... El textil tiene esta capacidad de accionar lo simbólico, lo político, lo social, precisamente por esa condición de segunda piel, calidad multifacética que tiene la materia que nos acompaña desde que existimos.

Gran parte de las propuestas aquí presentadas se centran en la creatividad social más que en la creación a puerta cerrada, lo que contradice el mito del artista aislado, separado de los demás y del mundo. Es en este intento de conciliar varios mundos —uno antiguo con uno actual, uno inclusivo con otro exclusivo, uno objetivo con otro subjetivo— que estos espacios de creación colectiva surgen. Desde mi posición de artista plástica, enfoco el uso de la materia como instrumento silencioso. Hacer y crear mundo. ¿Acaso no estamos tejiendo continuamente nuestras relaciones y nuestra vida?

Recibido: septiembre de 2020

Aceptado: octubre de 2020

Referencias

- Acha, Juan (1984 [1973]). “Por una problemática artística en Latinoamérica”. En *Ensayos y ponencias latinoamericanistas* (pp. 37-43). Caracas: Edición de la Galería de Arte Nacional (GAN).
- Amaral, Aracy (1975). “Antropofagia: no país da cobra grande”. En *Tarsila: Sua obra e seu tempo*. Vol. I. *Arte* (pp. 247-307). São Paulo: Editora Perspectiva S.A. y Editora da Universidade de São Paulo.

- Ardenne, Paul (2002). *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. París: Flammarion.
- Arnold, Denise (2019). *Aprendizaje colaborativo en hacer una ontología del dominio del textil andino*. Informes de Investigación II N° 10 del Instituto de Lengua y Cultura Aimara (ILCA). La Paz: ILCA.
- Baqué, Dominique (2004). *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*. París: Flammarion.
- Basurco, Pancho (2017). *Anudando la Tierra* [página web del proyecto]. Recuperado de <http://www.anudando.org/>
- Bayón, Damián (1980 [1974]). *América Latina en sus artes*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Bishop, Claire (2006). *Participation*. Londres: Whitechapel.
- Bourriaud, Nicolas (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel.
- Brown, Judith (1970). "A Note on the Division of Labor by Sex". *American Anthropologist*, 72(5), 1073-1078. <https://doi.org/10.1525/aa.1970.72.5.02a00070>
- Buntinx, Gustavo (2005). "También la ilusión es poder". En Francis Alÿs y Cuathémoc Medina (coords.), *Cuando la fe mueve montañas/When Faith Moves Mountains* [catálogo] (pp. 33-63). Madrid: Turner.
- Duchamp, Marcel (1957). "The Creative Act". *Art News*, 56(4), 138-140.
- El Periódico Cubarte (30 de abril de 2019). *Alexia Miranda: Tejido Colectivo como metáfora de participación ciudadana* [post de facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/149395405655876/posts/399466487315432/>
- Franquemont, Edward, Christine Franquemont y Billie Jean Isbell (1992). "Awaq ñawin: el ojo del tejedor. La práctica de la cultura del tejido". *Revista Andina*, 10(1), 47-80.
- Fréchuret, Maurice, Thierry Davila y Museo Picasso (1999). *L'art médecine* [catálogo]. París: Réunion des musées nationaux.
- Fried, Michel (1990). *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. París: Gallimard.

- Gayton, Ann (1978). "Significado cultural de los textiles peruanos: producción función y estética". En Roger Ravinez (comp.), *Tecnología andina* (pp. 269-297). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Goldman, Shifra (2008). *Perspectivas artísticas del continente americano: arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*. México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Hemmings Jessica (2013). "Unités de résistance". En Anne Dressen y Fabrice Hergott (dirs.), *Decorum : tapis et tapisseries d'artistes* [catálogo] (pp. rango de páginas). París: Skira Flammarion y Museo de Arte Moderno de París.
- Henes, Donna (1982). *Dressing Our Wounds in Warm Clothes: Ward's Island Energy Trance Mission*. 1ª ed. Fotos de Sarah Jenkins. Los Ángeles: Astro Artz.
- Kaitavuori, Kaija (2018). *The Participator in Contemporary Art: Art and Social Relationships*. Londres: I.B. Tauris.
- Kester, Grant H. (1995). "Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art". *Afterimage*, (22), 5-11.
- Kester, Grant H. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley CA: University of California Press.
- Kwon, Miwon (2002). *One Place after Another: Site-specific and Locational Identity*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Lacy, Suzanne (ed.) (1995). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.
- Laddaga, Reinaldo (2006). *Estéticas de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Leroi-Gourhan, André (1988). *El hombre y la materia* (tomo 1 de *Evolución y técnica*). Traducción de Ana Agudo Méndez-Villamil. Madrid: Taurus.
- Mitrovic, Mijail (2019). *Extravíos de la forma. Vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*. Lima: Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la PUCP y Fondo Editorial PUCP.
- Nuez, José Luis de la (2014). "Modernidad última en América Latina y posturas de la crítica artística". *Aisthesis*, (55), 197-212.
- <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812014000100012>

- Pozzi-Escot, Rustha Luna (s.a.). *Ropa*. Recuperado de <https://www.rusthaluna.com/ropa>
- Santiago, Silviano (2012). J'ai deux mains et le sentiment du monde. *Rue Descartes*, 76(4), 80-101. Traducción de Catherine Charmant. <https://doi.org/10.3917/rdes.076.0080>
- Simondon, Gilbert (2005). *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble: Millon.
- Smucker, Janneken (2015). "Des objets paradoxaux : les quilts dans la culture américaine". *Perspective*, (2), 155-162. <https://doi.org/10.4000/perspective.6173>
- Solar, María Elena del (2017). *La memoria del tejido. Arte textil e identidad de las provincias de Canchis (Cusco) y Melgar (Puno)*. Lima: Soluciones Prácticas.
- Świdziński, Jan (1988). *Freedom and Limitation: The Anatomy of Post Modernism*. Calgary: Syntax Arts Society.
- Świdziński, Jan (1997). L'art comme art contextuel (manifeste). *Inter*, (68), 46-50.
- Traba, Marta (1994). *Arte de América Latina 1900-1980*. Nueva York: Banco Interamericano de Desarrollo.
- Traba, Marta (2005 [1973]). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Wayland Barber, Elizabeth (1994). "A Tradition with Reason". En Elizabeth Wayland Barber (ed.), *Women's Work. The First 20 000 Years. Women, Cloth and Society in Early Times* (pp. 29-30). Londres: W.W. Norton & Company.
- Zhong Mengual, Estelle (2019). *L'art en commun : réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*. Paris: Les presses du réel.
- Zyman, Daniela; Eva Ebersberger y Franziska Wildfoerster (2017). *Ernesto Neto and the Huni Kuin: Aru Kuxipa - Sacred Secret*. Berlín: Sternberg Press.