



La piel que arrugan los perros cuando gruñen: mirar entre la chuska, entregar a la tierra

Por Natalia Belén Montoya Lecaros

Memoria de obra: Creación, descripción y proyección



Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Artes
Magíster en Artes

La piel que arrugan los perros cuando gruñen: Mirar entre la chuska, entregar a la tierra

Memoria de obra: Creación, descripción y proyección

Por Natalia Belén Montoya Lecaros

Profesor Guía: Luis Prato Escárate

Documento escrito presentado a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile
para optar al grado académico de Magíster en Artes, Mención Artes.

2021 Santiago, Chile

“Volveré como la luna de nche,
volveré como el sol en la amanecida.
Volverás como la luna de noche,
volverás como el sol en la amanecida”.

Canto final, misa pampina

Contenido

1. Introducción	9
2. Mirar entre la chusca: contexto del proceso de creación	11
2.1 El origen como acto de apropiación: La Tirana, contextualización y simbología	14
2.1.1 Emerger de los problemas: teorías en el proceso de creación	18
2.1.2 Parte de la raíz: mi relación con el espacio de La Tirana	22
2.1.3 Pulsión y creación: elección de materiales textiles para la creación	25
3. Del problema a la práctica: inicio de construcción de obra	29
3.1 El viaje a los cuatro puntos cardinales: tránsitos de la obra en contextos de pandemia	39
3.1.1 Puntos de tensión: los tiempos del mundo sagrado y de la creación artística	50
4. Cruzar la frontera: análisis de identidad de la obra	53
5. Mirar atrás y adelante: obras bisagras para el hacer artístico	59
6. Entregar a la tierra: conclusiones e ideas para enraizar	63
Bibliografía	65
Fuentes electrónicas	67
Índice de imágenes	69
Registro fotográfico: Exposición la piel que arrugan los perros cuando gruñen	74

Introducción

La presente memoria inicia con una búsqueda motivada desde la mirada a lugares inconclusos. El concepto Aymara: “Sinsiña”, que significa: gesto de disgusto, desagrado, sonrisa sarcástica, la piel que arrugan los perros cuando muerden, ayuda a poner en palabras esta búsqueda reflejada en la memoria: La piel que arrugan los perros cuando gruñen.

Es a partir de estas relaciones, que me valgo de mis primeras experiencias estéticas para encontrar estos diferentes vínculos. El pueblo y la fiesta de La Tirana, es el primer lugar que observo para encontrar soluciones desde sus cruces culturales que se han reflejado en su materialidad; contrastando desde la urbanidad, observo su característica de movimiento y evolución, que además me ha permitido ver a la distancia mis propias experiencias afectivas. Esta materialidad y paso del tiempo se presenta como un problema/antecedente a mirar, indagar, resolver mediante la obra y su búsqueda, haciendo alusión y reconociendo aquellos elementos, objetos, rituales propios de la fiesta y su cultura.

En base a lo señalado hasta aquí, el texto es parte de un proceso de construcción indígena que tiene su raíz en la etimología de la palabra “Sinsiña”, la cual proviene del pueblo Aymara. Como representación de las sensaciones y percepciones que chocan y se cruzan entre mi experiencia y las tradiciones propias de la fiesta. Estos

son los cimientos que permiten entender a la obra bajo su contexto de producción. Por tanto, La piel que arrugan los perros cuando gruñen es la investigación en el hacer que materializa el proceso de autoconstrucción en el espacio del arte, que en su proceso busca comprender las formas de producción de elementos simbólicos en las diferentes manifestaciones culturales de La Tirana, rescatando aquellos aspectos que conforman la identidad andina, tales como la apropiación, el viaje y el tiempo sagrado.

Por tanto dentro de este escrito, se dará cuenta del contexto histórico cultural de la fiesta de La Tirana (2.1), las bases teóricas que emergen desde el proceso de creación (2.2.1), observación y elección de fenómenos que impulsan las preguntas (2.2.2) para luego relatar mis experiencias y relación personal con el espacio de La Tirana (2.2.3) como eje central del proceso creativo. Luego, se dará cuenta del inicio de proceso de elección de materiales para su construcción (2.2.4) explicitando los problemas y soluciones que existieron en su elección (3), para luego hacer un análisis (4) sobre cómo se fueron resolviendo en el proceso aquellas tensiones prácticas y teóricas con relación al concepto de arte. Seguido a esto un apartado de referentes artísticos que han nutrido el proceso desde el espacio del arte (5), para finalmente mencionar conclusiones y proyecciones de la obra (6).

2.

Mirar entre la chusca:

contexto del proceso de creación

Dentro de este apartado, se dará cuenta del contexto donde se origina el proceso de construcción de obra, partiendo con un relato que impulsa el proceso creativo. Luego de esto doy características para que el lector pueda entender mi percepción de espacio en el pueblo de La Tirana y su fiesta, y así mencionar teorías que surgen desde el espacio de La Tirana puesta en contexto histórico y cultural. A continuación, un apartado que describe mi relación familiar con La Tirana, para así finalizar con las decisiones materiales que construyeron la obra. Este proceso creativo inicia desde mi infancia junto a la experiencia visual que tuve con elementos propios de bailes religiosos de pueblos originarios como los indios pieles rojas y sus vestimentas. Es por esta razón, que, para comenzar a dar cuenta del proceso creativo, se presentan una serie de imágenes que permiten generar un acercamiento visual a los elementos han sido importantes para mi desde aquel entonces.

“Era un día de verano en una de mis visitas recurrentes al pueblo de La Tirana, ese día tenía agendada una visita al museo. Decidí ir con mi cámara a registrar todo lo que quisiera. Cuando inicié el recorrido junto a Karla, seguí el orden lineal de la exposición para así entender el relato del espacio. Fue

en la segunda vitrina en la que me detuve para fotografiar. Esta era una sección con fondo azul, en la que mostraban los objetos más antiguos que se han utilizado en la fiesta. En ese momento me crucé con el traje. Estaba rodeado de más caras de diablo antiguas y un añoso sombrero de moreno. El traje estaba en una esquina y según su descripción perteneció a una joven de la sociedad de pieles rojas Damián Mercado. El vestido con mangas largas en color café, con un bello ruedo adornado de diferentes piezas con formas geométricas y motivos florales hizo que me detuviera en él. Fue su estado el que me atrapó, lo miré varias veces, intentando entender que era lo que me intrigaba de él. Me acerqué lo más posible a la vitrina, tratando de traspasarla. Así tomé las fotografías más de cerca, deteniendo mi mirada en los adornos y detalles del tejido, donde creía hallaría mayor información del traje. Así comenzaron a aparecer en mi cabeza preguntas sobre la relación del nombre Pieles Rojas (baile religioso) y el término RedSkin¹ No podía parar de pensar cómo llegó el término norteamericano, utilizado para hablar despectivamente de la piel de los hermanos del norte, a ser parte del nombre de un

¹ “Piel roja” (Redskin en inglés) es un término usado para referirse a los pueblos indígenas de Norte América.

baile religioso en los territorios del norte de Chile, sin embargo, al mismo tiempo lo entendía y sabía que era parte de algo que ya sucedía aquí, pero que necesitaba unir a través de los mismos adornos.” (Figura 1, 2 y 3)

A través de este relato se abre espacio a este capítulo, donde describo el desarrollo paulatino de mi proceso creativo, el cual ha tenido como punto central la exploración material desde la observación del traje de indios pieles rojas de la sociedad “Danzantes y Pieles Rojas, Damián Mercado”. Esta exploración ha considerado la reproducción de las propias operaciones materiales del traje, tales como el bordado, zurcido y entorchado. Mediante estas técnicas es que desarrollé diferentes ejercicios miméticos desde la observación de sus adornos. Donde se han abierto preguntas hacia la comprensión de los procesos de desarrollo de estas técnicas, como así también a preguntas acerca del origen del fenómeno de los bailes de los pieles rojas en la fiesta de La Tirana y sus cruces simbólicas.

Las siguientes imágenes, son el registro fotográfico que se menciona en el relato. Dentro del Museo de la Vivencia Religiosa del Norte Grande, ubicado en el subterráneo de la iglesia de La Tirana en la región de Tarapacá. Estas fotografías son el punto de inicio dentro del proceso de elaboración de esta memoria realizada en el contexto de pandemia y confinamiento durante el año 2020. Cuando inicié el proceso de escribir, tomé la decisión de elegir fotografías que concentran parte de las preguntas de mi investigación y que junto a la experiencia artística, fueron cruzándose a través de una imagen. Fue en ese momento cuando, me reencontré con el registro del traje, observé el primer nudo que integraba varias de las dudas y divagaciones que venía haciéndome acerca de mi práctica artística. Por tanto, elegí este registro para partir y empezar a ordenar mis preguntas.



Figura 1. Traje femenino indios Pieles Rojas de la sociedad religiosa “Danzantes y Pieles Rojas, Damián Mercado” fundado el 1 de agosto de 1931. Tomada en el Museo de la Vivencia Religiosa del Norte Grande, Fotografía de elaboración propia, La Tirana, febrero de 2020.



Figura 2. Detalle de traje indios pieles rojas sociedad “Danzantes y pieles Rojas, Damián Mercado”. Museo de la Vivencia Religiosa del Norte Grande. Fotografía de elaboración propia, La Tirana, febrero de 2020.

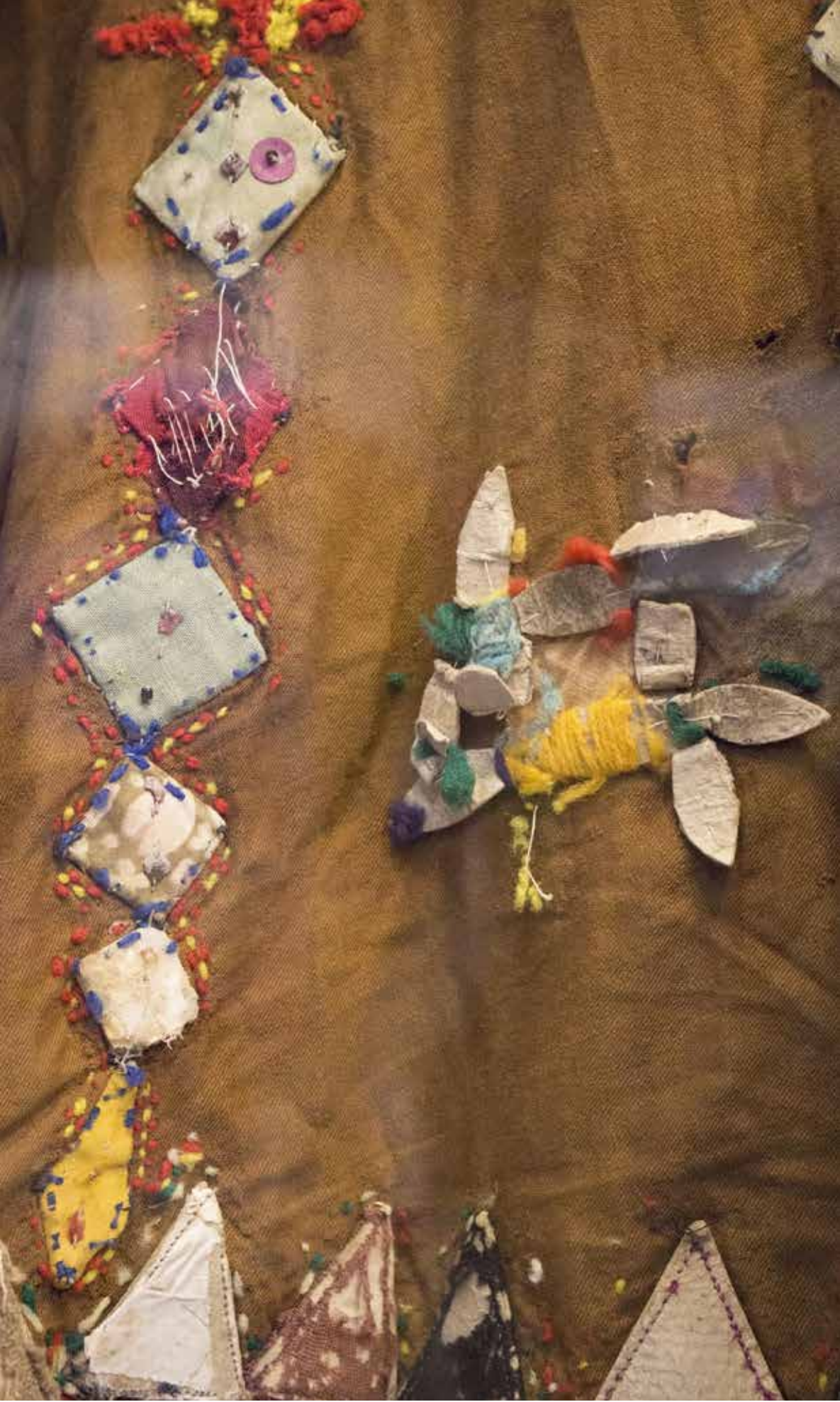


Figura 3. Detalle de traje indios pieles rojas sociedad “Danzantes y pieles Rojas, Damián Mercado”. Museo de la Vivencia Religiosa del Norte Grande. Fotografía de elaboración propia, La Tirana, febrero de 2020.

2.1

El origen como acto de apropiación:

La Tirana, contextualización
y simbología

A 70 km al sur de Iquique, se encuentra el pueblo de La Tirana, emplazado en aproximadamente 361 hectáreas en un superficie plana sin cerros, en plena pampa. Un menudo bosque de tamarugos lo rodea” (Guerrero,2015, p.13) Posee un clima desértico principalmente todo el año, donde durante el día las temperatura superan los 35° grados para luego en la noche caer abruptamente. Este espacio es un lugar de comunicación entre los poblados vecinos como Huara, Pozo almonte, Pica y otras zonas que están fuera de los límites políticos de Chile, haciéndolo un lugar trinacional (Guerrero, 2013). No solo desde lo físico están en comunicación con el pueblo, sino también desde una fuerte interacción social y comercial que deriva en una compleja trama de manifestaciones culturales. Desde esta característica, la fiesta del pueblo, se nutre constantemente de estas influencias, donde desde el relato fundacional referido a la india ñusta (princesa) Huillac quien da nombre a este poblado, donde la religión institucionalizada, cosmogonías altiplánicas/prehispánicas y el avance de la comunicación y objetos contemporáneos, se entrecruzan para manifestarse todos y al mismo tiempo en la fiesta . Desde este cruce, surge lo que actualmente se conoce como La Fiesta de la Tirana, celebrada cada 16 de julio en honor a la Virgen del Carmen.

Es así que de estos intercambios, la actitud de asimilación de los procesos históricos, se materializa en una actualización constante de la propia fiesta. Esta actitud pasa a ser parte de los peregrinos, que manifiestan cada año en la elección de materiales, tanto en sus trajes como en sus objetos de ritual, los cuales evolucionan desde matracas (instrumento característico del baile moreno) con materiales de madera hasta los hechos de acrílico². Otro ejemplo característico y que es foco de cuestionamiento y asombro, es la implementación de nuevas tecnologías como las luces led en las máscaras de diablos y sombreros de los bailarines, que en la noche parecieran ser parte de otra temporalidad y espacio.

Esta actitud no deja afuera a la misma reinvención de los bailes, que cada año proponen y aparecen nuevos tipos, que se presentan como una novedad que genera reacciones dentro de la fiesta, pero que rápidamente se acomodan a la lógica de la tradición.

2 M. (2021, 27 abril). *Manufactura*. Matracas de La Tirana. <https://matracasdelatirana.cl/manufactura/>



Figura 4. Bailarina Piel Roja, Fiesta de La Tirana, julio 2014. Fotografía de elaboración propia

El caso de los Piel Roja es uno de los ejemplos más antiguos de esta constante renovación, donde podría estar dado por la asimilación del imaginario a través de películas con temática cowboys, populares en el tiempo de la salitrera y que se ha hecho parte importante de la ritualidad de la fiesta.



Figura 5. Bailarín Piel Roja, Fiesta de La Tirana, julio 2014. Fotografía de elaboración propia.

Desde el hecho de nombrar a los Piel Roja en el territorio nortino, es un caso que llama rápidamente la atención por su idea de estar “deslocalizado”, sin embargo hay que considerar, que es parte de los bailes fundacionales de la tradición nortina y que traspasa el imaginario entre generaciones.

Es por esto que la elección de este baile, se relaciona directamente con una idea de mi niñez, donde había una noción poco clara de la veracidad de la imagen del indio. Ya que la idea sobre si pertenecían o no al territorio, no estaba delimitada entre el indio norteamericano y el indígena Aymara-Quechua. Así esta idea inocente es que sirve para entender cómo el fenómeno crea realidades, y que dentro de este proceso identitario, que acompaña esta memoria, se nutre de esa experiencia basada en esta creencia inocente, pero válida para entender este fenómeno.

Desde una mirada crítica, desde el contexto del arte, existen figuras como la cita y apropiación que ha sido parte de los procesos de creación en las artes, y que es parte de la evolución del área.

Dentro del texto de Juan Martín Prada, (*La apropiación posmoderna 2001*), comienza planteando una relación importante entre el término principal del texto y el contexto histórico donde se desarrolla:

“Sólo parece posible la correcta aplicación del término posmodernismo en su pleno sentido cuando hablamos de la dimensión social de extenso espacio de heterogeneidades y sincronías, de préstamos, de transferencias y migraciones de lenguaje que caracteriza la creación artística reciente” (2001).

Como primera lectura en el libro, se demuestra lo importante del concepto apropiación ligada a un acontecimiento de su contexto, identificado por la posmodernidad. Dentro las características entregadas por el autor, destaca por ser un tiempo heterogéneo y especialmente un lugar donde existen los préstamos. Este concepto de préstamo, resulta especial para relacionar las manera que han tenido los artistas y también porque no, los grupos sociales, de entablar conversación y reflexiones desde sus propios lugares de enunciación.

Préstamos como estos se ven tanto en la fiesta de La Tirana como en obras del mundo del arte como lo es la obra de Yasumasa Morimura (1951), quien hace intercambios desde la iconografía occidental de la historia del arte, para apropiarse e interpretarlas bajo la plasticidad de su cuerpo. Armando escenografía, vestuario y maquillaje para volver a la imagen de la Olympia de Manet (1863), haciendo uso de sus propios códigos culturales para interpretarla.



Yasumasa Morimura en la obra de Manet, Una moderna Olimpia.³

³ Link: https://elpais.com/elpais/2019/01/09/album/1547040357_067334.html#foto_gal_6

Por la parte de los bailes Piel Rojas de La Tirana,

“Podemos ver los bailes religiosos como un dispositivo que ayuda a generar identidad nacionalista e identidad regional. Una máquina cultural, según la expresión de Beatriz Sarlo (1998), que produce ideas, prácticas, configuraciones de la experiencia, pero que no es perfecta, que en los sectores populares disemina sentimientos patrios.” (Guerrero,2013, p.16)

Desde esta perspectiva, la apropiación del baile Piel Roja, funciona con un acto de construcción creativa, que se elabora a través de un préstamos cultural desde el imaginario cinematográfico, hacia el contexto devocional de la fiesta. Tomando sus formas esenciales como vestimenta y tocados, para reformularse en la fiesta de La Tirana, con sus propios materiales creando nuevos significados en el territorio y que poco a poco se instala como un aspecto tradicional de la fiesta.

2.1.1

Emerger de los problemas:

teorías en el proceso de creación

Dentro del contexto de creación surgen preguntas teóricas sobre cómo el contexto histórico en el que estoy emplazada, repercute en la construcción de la obra. Es por esto que surge la pregunta por entender el tiempo actual. Donde el espacio de la posmodernidad, desde la perspectiva de la globalización, el internet y las comunicaciones, el mundo vive una conexión que traspasa las fronteras de los continentes, donde es posible que así como el artista Morimura y los Pielas Rojas, producciones artísticas, permea a otras culturas.

Por una parte Juan Martin Prada (2001) expone que estas formas de préstamos llevan consigo una actitud reflexiva, donde:

“A su vez, la crítica lanzada por los artistas vinculados a las prácticas apropiacionistas más crítica será la más efectiva a la hora de cuestionar el carácter representaciones de nuestra cultura. Para ello harán uso de los mecanismos falsificadores propios del sistema convirtiéndolos en su propio medio de actuación, como sucede con el mismo concepto de representación”(p. 18)

Dentro de esta situación es relevante preguntarse cómo se dan estos préstamos en latinoamérica, ya que bien menciona Prada, los contextos históricos, en este caso

la posmodernidad, son fundamentales para entender el suceso. Es por esto que al hablar de modernidad en latinoamérica dada sus propios procesos históricos, la apropiación se genera bajo términos específicos .

Sobre estas especificidades habla directamente la autora Nelly Richard en el ensayo ”Latinoamerica y la postmodernidad” exponiendo la dificultad de asimilar el concepto de posmodernidad en la región. Ella caracteriza puntos para esclarecer la postmodernidad en territorio latinoamericano tales cómo, lo disparate de la trama latinoamericana que integra procesos histórico-culturales no equivalentes en cada país y la no garantía de definición fiel ya que existe una mezcla de modos. Además de considerar el concepto con características foráneas y que no son exactamente aplicables a la realidad del continente. (Richard, 1991, p. 272). Se plantea entonces que existe una desigualdad en el territorio, donde aplicar por completo el término de posmodernidad sería hacer una lectura irregular.

Respecto de la apropiación, puede también analizarse como un fenómeno que apunta a situaciones muy específicas. Que para este caso, aplicaría para observar las maneras de construir una imagen en el pueblo de La Tirana con su referencia de los pieles rojas, las que el

arte popular y su construcción desde la periferia poseen maneras de funcionar haciendo uso de la apropiación.

“El arte periférico, el producido en américa latina en este caso, se desarrolla tanto mediante estrategias de resistencia y conservación como mediante prácticas de apropiación, copia y transgresión de los modelos metropolitanos; tales prácticas se encuentran por lo tanto ante el desafío de asimilar, distorsionar o rechazar los paradigmas centrales en relación a la memoria local y de cara a proyectos históricos particulares”. (Escobar, p. 40)

Los Pielas Rojas en el territorio de La Tirana son un ejemplo de estos fenómenos dislocados de la postmodernidad. De su posición como una manifestación popular, responde a una estrategia de diferenciación del centro, desde un lugar en el extremo norte de Chile, alejando de la metrópolis, una resistencia y creación de un propio modelo, que desestabiliza lo normalizado.

“(…)El orgullo de un pasado guerrero se hace patente en la manera de representar los límites del orden y el conflicto en estas cofradías de danzas, interpretando roles culturales de resistencia e identidad(…)entrega nuevas estrategias para aproximarnos a las formas de representación del indio mestizo en el continente” (Mendez Pablo, 2016, 30p)

La investigación “Pieles Rojas en la fiesta de La Tirana: El baile de Aniceto Palza” de Bernardo Guerrero, sociólogo iquiqueño, menciona en datos concretos del proceso de asimilación y al acto de apropiación en el territorio nortino:

Equipo de pantomima del Circo de Miguel Todorovich . archivo de Eladio Lavalovich, expuesta en la muestra “Circo Chileno” de la Biblioteca Nacional (2011).

“En el cine, en la década del veinte con el cine mudo, ya empieza a aparecer el indio. Tal es el caso, por solo nombrar dos, de By Indian Post (1919) y de The Iron Horse (1924), ambas de John Ford, donde el piel roja aparece como flojo, ladrón, vengativo. Pero no aparecen indígenas danzando alrededor de una hoguera, con sus atuendos rituales: pintados y cantando. No existe una oferta visual y menos sonora de esas danzas que permitan su apropiación por parte de los peregrinos” (Guerrero, 210 p).

El autor describe que dentro de las posibilidades de apropiación de los peregrinos podría estar la influencia del cine nombrando películas populares de la época, sin embargo, dice que estas no fueron lo suficiente para crear realmente una adecuación desde la pantalla hacia la realidad de los bailarines, ya que no había suficiente información ni para generar el traje, la sonoridad del baile y sus danzas.

Por otro lado, y aún más curioso, resalta la elección de poner al personaje del indio en un tiempo diferente al de la pantalla. Puesto en un espacio ritual y religioso, si bien los peregrinos se apropian de la visualidad del indio norteamericano, lo adaptan al territorio según su disposición de materiales y construcción con técnicas



locales. Existen a su vez, otras posibles influencias para la incorporación de estos elementos culturales. Aparecen entonces los circos y sus presentaciones de pantomimas donde eran representados vaqueros y pieles rojas entre los show de segunda parte.

Es esencial mencionar el cruce entre los espacios, ya que se puede entender que existen diferentes influencias mediáticas causantes de los Pielas Rojas de La Tirana. Sin embargo, para esta reflexión resulta inquietante el paso de la imagen estereotipada del indígena, a una relación con el espacio de devoción e introspección espiritual que hay en los danzantes Pielas Rojas de La Tirana.

Desde aquí el elemento inmaterial y experiencia de lo espiritual me lleva abordar el problema de los Pielas Rojas, desde su propio origen, intentando conectar con sus manifestaciones originarias, para así entender la dimensión que me hacía falta por entender. Y como era de esperarse, tenía que ser a través de la observación y elaboración de elementos culturales materiales. Así llegué a la revista norteamericana de arte indígena⁴, encargada de divulgar procesos creativos, joyería, arte contemporáneo indígena, artesanía en cerámica y archivos de diferentes comunidades indígenas en territorio norteamericano.

Dentro de esta revista llegue a la exposición expuesta el 01 de octubre del 2020, llamada: *Kiowa Agency: Stories of the Six*, realizada por la universidad de Oklahoma. En la muestra se expone la obra de los artistas Spencer Asah, James Auchiah, Jack Hokeah, Stephen Mopope, Lois Smoky, and Monroe Tsatoke, quienes se llamaban a sí mismos, The Kiowa Six, quienes pusieron en el espacio del arte, pinturas que recreaban sus memorias de su vivencia como indígenas Kiowa⁵. Es la imagen del artista James Auchiah, sobre sus diseños para tejido

4 Native american art magazine: <https://www.nativeamericanartmagazine.com/>

5 link de la exposición virtual Kiowa Agency: <https://www.ou.edu/fjjma/exhibitions1/past-exhibitions/2020-/KiowaAgency>

con abalorios (mostacillas), que captó mi atención para observar las simetrías de las figuras geométricas y que decidí integrar a esta búsqueda material desde el tejido para su entendimiento dentro del hacer.⁶



“Diseños de abalorios” de James Auchiah, Colección Arthur y Shifra Silberman, Museo Nacional del Vaquero y el Patrimonio Occidental.

6 <https://www.ou.edu/fjjma/exhibitions1/past-exhibitions/2020-/KiowaAgency>

Al integrar estas formas desde el archivo del artista Auchiah, comprendo que cuando inicialmente observé el traje lo veía como un objeto inerte y que ahora era necesario cambiar esa relación para dar espacio al intercambio que podía darse entre el tejido y yo, ya que aquello que me estaba faltando en el espacio de la observación a los Pielas Rojas de La Tirana, era su conexión con lo espiritual. Para así ir integrando y apropiando la forma de los Pielas Rojas, tanto en su visualidad como en el sentido espiritual que hay en ellos. Así simbólicamente se establece una comunicación con los tejidos y así conectarme conscientemente con lo sensible,

“Por ejemplo, en la región andina los textiles son considerados una parte de la naturaleza viva, tienen que ver con su corporalidad y su aspecto tridimensional, el textil en pleno proceso de elaboración “come y digiere”, lo nutritivo que se introduce en el espacio textil con cada pasada de la trama, como ser viviente “aspira y expira” de la boca que abre y cierra” (Arnold y Espejo). (Citado en BORDADOS. Las qillqas del cuerpo y del alma. La paz: Musef editores. 2018, 5p)

Son los tejidos entonces además de un espacio de información un cuerpo activo que tienen una dimensión de corazón y mente, estos comen y digieren, por tanto, generan vida y es esta capacidad la que está íntimamente ligada al concepto andino de lo sagrado, donde la “fuerza divina” no está separada de la materia. Es por tanto traje Piel Roja se vuelve un elemento de vida, ya que ha digerido esas formas de penachos con plumas y figuras geométricas en sus trajes de manera intermitente, integrando la información como ha venido (desde el cine para los antiguos y para mi desde revistas y el internet) integrándose al lugar de la fiesta de La Tirana, donde son construidos. Así se entablan relaciones con las posibilidades materiales que existen dentro de cada contexto. Pero que, ante cualquier pronóstico, se intentan relacionar con el diálogo de vida en aspectos rituales,

para conectarlo sensiblemente con la motivación de asimilar lo que se pueda, incluso los indígenas de otro territorio y hacer de una forma lejana, un traje sagrado. En este punto el tejido junto al tiempo de su elaboración, dialoga desde nuestros diferentes encuentros como lo fue en la vitrina del museo, que entregó información valiosa para esta primera etapa exploratoria. Fue a través de los colores de las fibras rotas, de volver al origen del propio traje para ser recompuesto simbólicamente, para poder contar otra perspectiva de la historia. Donde los materiales se reencontraron con este presente mediante la apropiación de las figuras originarias. Copiar la actitud de apropiación constante que tan representativa es de la fiesta de La Tirana.

2.1.2
Parte de la raíz:
mi relación con el espacio de La Tirana

Al mismo tiempo que aparecen las preguntas por el origen de la fiesta del pueblo de La Tirana y los Pieleros Rojas es que también me pregunto por mi propio origen y la importancia afectiva que tienen todos estos elementos, los que me han impulsado hasta el espacio de la creación.

La relación con el espacio de La Tirana, ha estado presente en mi, desde mi lado materno, la familia Lecaros. Quienes luego de la migración de las salitreras hacia la ciudad, optaron por asentarse en el pueblo de La Tirana, en un terreno ubicado a cuatro cuadras de la explanada central donde se encuentra la iglesia, lugar que poco a poco fue poblado desde el centro hacia los bordes del pueblo.

Con el tiempo la casa, se hizo un lugar de encuentro para todos los hijos y nietos de la familia Lecaros, siendo la sede de fiestas de cumpleaños, de mi propio bautismo y de incontables celebraciones de fiestas como la pascua de negros y la fiesta de La Tirana cada mes de Julio. Desde aquí, considero este lugar y su fiesta, como parte esencial de mi primera experiencia estética y que al tener una formación como artista, permea directamente mi trabajo y la manera de hacer relaciones entre los lugares que habito .



Fotografía del archivo familiar. Celebración de bautizo en la casa de La Tirana. En la fotografía, de izquierda a derecha, Hernán Montoya García, Maritza Lecaros Mamani, en sus brazos Natalia Montoya Lecaros. 18 de abril de 1995.



Fotografía del archivo familiar. Marcelina Mamani Pacha, atrás la iglesia de la Tirana. 16 de julio de 1975.



Foto familiar. Cocina, casa de La Tirana. Arriba de izq. a der. Ayleen Lecaros Chang, Maritza Lecaros Mamani (madre), abajo, Carlos Felipe Roldán Lecaros. La Tirana 2014.



Foto del archivo familiar. Arriba de izq. a der. Gladys Lecaros Mamani, Oriele Lecaros Mamani, Luis Lecaros Mamani, Luis Lecaros Chang. Abajo de izq. a der. Luis Mario Lecaros Chang, Gladys Amalia Nova Lecaros, Marcelina Mamani Pacha (abuela), Ayleen Lecaros Chang, Carlos Felipe Roldán Lecaros, Natalia Montoya Lecaros. La Tirana, 2011



Fotografía familiar. Haciendo pan amasado en el horno de barro, patio de la casa de la casa. De izq. a der. de espalda Viviana Chang Yunisi, Hernán Montoya García (padre) y Leonardo Montoya Lecaros (hermano). La Tirana. 2010.

Parte de este lado familiar está ligado a la cultura andina. Marcelina, mi abuela materna dueña de la casa en La Tirana, nació en un pequeño pueblo llamado Poroma, lugar indígena Aymara.

Dentro de la familia el apellido Pacha y la lengua Aymara fue diluyéndose a través de las generaciones siendo una evidencia de las políticas chilenizadoras en el territorio. Actualmente poco se sabe de la relación de mi abuela con sus costumbres originarias. Sin embargo la devoción que sentía mi abuela por visitar a la Virgen del Carmen, quedó presente; resultando en la tradición de la familia Lecaros, haciendo de esta fecha una reunión infaltable de todos los años.

Por tanto este salto , ha generado espacios que yo llamo “vacíos”, ya que no se puede acceder completamente a las costumbres, relatos y formas de ver el mundo desde lo Aymara y que ha desatado un quiebre identitario en mi experiencia. Sin embargo, el mismo se abre como una posibilidad de explorar esa “identidad indígena” desde otros puntos de vista. Nuevamente la búsqueda aparece desde el arte como una manera de dar energía a la creación y así intentar entender lo que significa este relato familiar en el presente. A pesar de que las preguntas son mayores que las respuestas.

2.1.3
Pulsión y creación:
elección de materiales textiles para la creación

Al inicio de este capítulo: “Contexto del proceso de creación”, se relató detalladamente la experiencia con el traje Piel Roja, de Damian Mercado, el cual despertó diferentes preguntas teóricas como materiales. Es en este último punto es que me detendré para hablar sobre el proceso de producción realizada a través de la observación del traje. Por tanto en este capítulo relataré como influenció materialmente el traje del museo. El que ha traído a través de la memoria y el registro fotográfico, reflexiones para la creación de obra, donde la fotografía es el canal que registra este relato. Considerando esto, la fotografía no solo registra el traje, si no mi perspectiva mediada por la vitrina y que además está en interacción con otros objetos del museo.

Desde aquí iré materializando aquello que me intrigaba del propio traje y que ha derivado en mi pulsión para experimentar desde el textil.

Al trabajar con la fotografía del traje, ha resultado complejo ya que el alcance desde la imagen ha hecho que la exploración material fuera difusa en un principio. Sin la posibilidad de poder estudiarlo

Una de las primeras preguntas hacia el traje es por la temporalidad de sus materiales los cuales en algunos lugares aparecen descoloridos, especialmente en las formas del ruedo de la falda y sus decoraciones. La

segunda pregunta es por el desgaste que se evidencia en sus adornos, como la desnudez del tejido, que permite observar con mayor claridad el núcleo de su composición que es el cartón.

Estas cualidades del traje abren la posibilidad de acercarme a él. A través de las roturas de las fibras, donde aparecen las preguntas por aquello que existió antes de él. Este aspecto me resulta motivador ya que a través de esta propiedad del material, es que veo la forma de construcción y decisiones que hubieron de ser tomadas antes de su creación. Esta peculiaridad, no es tan solo un hecho anecdótico si no que ha sido esencial para comenzar la investigación material, ya que como comenté en los párrafos anteriores, al tener una cercanía con La Tirana y sus fiestas, he podido ver muchos otros trajes, ya sea en movimiento o reposo, los que no han despertado en mí el interés que aquí relato.

Es por lo anterior, sobre la construcción del traje, me relaciono tomando en cuenta el registro fotográfico, teniendo que dejar de lado su sonoridad (sonido de la tela al bailar), los desplazamientos y movimientos asociados al él.

El trabajo manual con materiales que se asimilen a los del traje ha sido vital para entender su comportamiento, ya que antes de este proceso, mi acercamiento a los

tejidos era solo de tipo visual. Entonces, mis preguntas surgen sencillamente a partir de ¿Cómo se hacen los zurcidos que tiene el traje? ¿Cuál es la técnica que recorre las figuras del cartón? ¿Qué lo hace tener un aspecto rudimentario? ¿Qué materiales se pueden utilizar para imitar esa apariencia? ¿Podré replicar esta técnica? Así van surgiendo los primeros ejercicios de observación, realizando copia de los adornos del traje. También aprendiendo el funcionamiento de los tejidos en materialidad y su comportamiento.



Figura 14. Ejercicios de observación, tela cruda, mostacillas, lentejuelas, hilo, 2020, reproducción e interpretación de detalle del vestido.

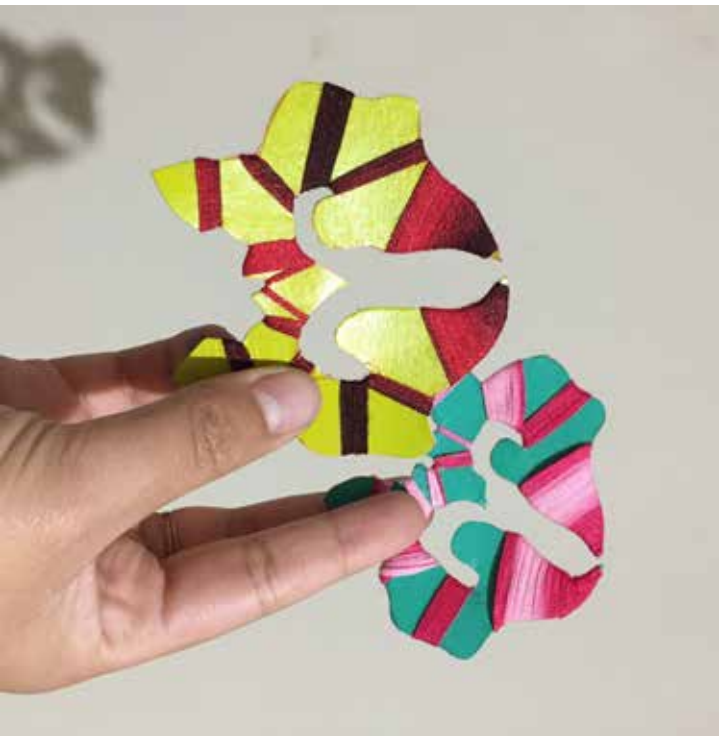


Figura 15. Ejercicios procedimiento de observación, cartón forrado, acrílico, hilo perlé, 2020, formas de entorchado.

3.

Del problema a la práctica: inicio de construcción de obra

A través de los diferentes ejercicios, probé las posibilidades que permitían los materiales, tensionando sus mezclas, manejando colores e intentando entender los procedimientos del tejido, para así probar las posibilidades del bordado. Estas operaciones estaban enfocadas en resolver la pregunta sobre aquello que estaba antes de la construcción del traje y que de alguna manera aparecía en los adornos.

En un momento de la construcción me pregunté por qué solo estaba poniendo atención al espacio del detalle, pensando en que quizás era un capricho por la decoración, pese a eso, en la insistencia y en los ejercicios descubrí que había una genuina preocupación por ello. Es a través del adorno que mis preguntas más inquietantes se cuelan hasta aquí.

Omar Calabresse semiólogo (La era neobarroca 2012), define varias características que ha heredado nuestra realidad contemporánea “el Neobarroco” desde el barroco colonial. En el texto dedica un capítulo completo al detalle y el fragmento, donde menciona que:

La función del detalle es importante para el entero, ya que “cuando se <lee> un entero cualquiera por medio

de detalles está claro que el objetivo es el de una especie de <mirar más> dentro del <todo> analizado, hasta el punto de descubrir caracteres del entero no observados a <primera vista>” Son estos detalles que evidencian las marcas de enunciación del sujeto que está sobre un objeto y del hecho de que ente y parte están <coopresentes>” (Calabresse, p. 87).

Por tanto, el concepto detalle de Calabresse resultaría en que es necesario para entender la pieza completa, en este caso, los adornos pueden dar evidencias del total del traje.

Por ejemplo, la elaboración artesanal de las piezas se muestra a través del corte que tienen las figuras de cartón, también por la forma de aplicar las fibras sintéticas que envuelven la figura (técnica de embarrilado o entorchado) y que a través del desgaste y paso del tiempo se evidencia en la estructura del adorno. Esta relación que Calabresse (2012) menciona acerca de el todo con el detalle y del más allá anterior al todo, hace pensar que es a través los detalles que se puede ahondar en información material, ya que es el quiebre de las fibras del traje, las que permiten hacer preguntas

sobre la creación del traje, cómo cuál fue la elección del material, cómo fueron obtenidos, cuáles eran los colores disponibles y las formas, que en el traje sin deterioro aparece escondido por la pulcritud del todo⁷. Sin embargo, empiezo a considerar que parte de las decisiones también pueden estar hechas desde el imaginario colectivo sobre la imagen del indígena piel roja y que se mezcla con la interpretación de los detalles y su disponibilidad material que existe en el territorio del norte chileno.

Es en esta dirección la idea del adorno y del bordado forma parte de una acción más grande que viene del revestimiento. Una forma que aparece constantemente en la fiesta de La Tirana, tanto en la hechura del traje, como el cuerpo del bailarín promesante.

“El bordado es una técnica decorativa superestructural que consiste en añadir a una tela una decoración cualquiera, lisa o de realce, construida puntada a puntada mediante el empleo de una aguja e hilos de diversas características. También puede incorporar piedras, lentejuelas y otros adornos.

Figura 16. Registro fotográfico personal, Figurina con traje dorado, Fiesta de La Tirana, julio 2011.

Figura 17. Registro fotográfico personal, Figurin baile Moreno, Fiesta de Loa Tirana, julio 2011

Figura 18. Registro fotográfico personal, capa de diablada, Fiesta de La Tirana, julio 2012.

7 El traje Piel roja, al ser de un tiempo anterior al actual, guarda y al mismo tiempo entrega información diferente al traje contemporáneo de la fiesta de La Tirana y es este tiempo en el que nace el traje lo que que posibilita estas reflexiones.



Se trata de una actividad manual, que requiere que las y los bordadores posean el conocimiento y la habilidad suficiente para realizar una amplia gama de puntadas, con la finalidad de conseguir un efecto deseado. Asimismo, los motivos son variados y la superficie de la tela desaparece bajo las labores de la aguja” (Victorio, 2011, p.93).

Al tomar la descripción del bordado y observar las imágenes de mi registro, vemos que el bordado y lo decorativo de éste, toma el protagonismo, superando la superficie que lo sostiene. Poniendo el foco en la belleza deslumbrante de una latente destreza manual. Esta manera de construir donde el revestimiento pone al adorno por sobre lo demás, se asocia a una forma de concebir los materiales relevantes en el mundo andino. Los cuales se asocian con el poder de entregar vitalidad al objeto, haciendo de éste un sujeto de agencia que participa de la dinámica de retribución, desde lo material hacia el mundo espiritual.

“Este deseo de sobrar en abundancia material, característica con la cual se identifican los cholo-mestizos de la que habla Tassi, no es otra cosa que el barroquismo del siglo XVII, heredado por los indígenas, mientras las élites promovían una estética moderna de contemplación distante y de contemplación de los objetos religiosos y artísticos; los indígenas “re-enfatizaban lo material a favor de lo trascendente, los objetos e imágenes indígenas se volvían crecientemente más barrocas, incrementando su énfasis en lo material” (Oros, 2015, p. 25).

Figura 19. Registro de investigación material, detalle de bordados, cartón forrado, pintura acrílico, hilo perlé, lentejuelas y mostacillas, 2020



Es así como las acciones del bordado, cargadas de abundancia, buscan una comunicación con el espacio espiritual, donde la abundancia y repetición forma parte de un elemento común en los tejidos vistos hasta ahora. Es por esto que comienzan a tomar protagonismo en cómo elaborar la obra.

En términos materiales, actualmente en el pueblo de La Tirana se llama de manera informal, al resultado y al acto de cubrir un trozo de cartón con hilo entrefino⁸, resultando una pieza independiente con posibilidad de ser pegada en cualquier superficie. Esta forma de crear adornos es la misma que se encuentra en el ruedo del traje Piel Roja de Damián Mercado.

Por otro lado una técnica explorada fue el bordado con mostacillas las que se pueden ver comúnmente en los trajes de diferentes bailes de la fiesta de La Tirana. Si bien la mostacilla no es parte del traje de piel roja de La Tirana, aparece como una posibilidad dentro del espectro de materiales. Así llego a encontrarme que en los territorios norteamericanos existe una técnica de doble aguja, que se utiliza para decorar diferentes objetos y tejidos. La sorpresa fue comprobar el imaginario que estaba presente en el traje de Damián Mercado y que estaba muy presente en las similitudes con las camisas “Blackfoot” o “Assiniboine”, donde aparece como decoración el bordado de mostacillas.

Figura 20. Tejido de semilla o mostacillas en indumentarias de “Blackfoot tribe”

Figura 21. Assiniboine artist, Shirt, c. 1830. Leather, beads, quills, paint, human hair, and horse hair, 60 x 75 in. (Denver Art Museum).

⁸ Hilo encadenado entrefino: hilo dorado utilizado mayoritariamente por artesanos de trajes andinos



Blackfoot War Shirt
Circa: 1875



En la exploración de este material me encontré con que los indígenas norteamericanos utilizaron las cuentas adquiridas a través del comercio para adornar la ropa y muchos artículos de la vida cotidiana y ceremonial. Hasta antes del uso de las cuentas, las naciones indígenas habían utilizado principalmente conchas y púas de puercoespín teñidas para adornar sus objetos⁹.

Es así como la diferentes tribus norteamericanas, toma el material de las mostacillas y lo pone al centro de su propia producción, expandiéndose en todo el territorio norteamericano y siendo visible en casi toda la población indígena de la zona.



Figura 22. “Shoulder bag”, Cultura Delaware, 1840, Estados Unidos, Kansas, Wool cloth, tela de algodón, hilo de lana, cuentas de vidrio, tela de seda, cinta de seda y conos de metal, (76.2 × 43.8 cm), Donación de Charles y Valerie Diker, 1999, Museo Metropolitano de arte, MET¹⁰



9 Traducción propia: <https://www.crazycrow.com/site/seed-bead-history-and-use-by-native-american-tribes/>
10 Imágen extraída de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/3183>

Estas formas de crear, manifestar y continuar con sus tradiciones, se han mantenido hasta el día de hoy, siendo el bordado con mostacillas o *beadwork*, una técnica actualizada y llevada a una constante renovación por las generaciones de jóvenes indígenas. Es a través de las plataformas digitales que se ha difundido esta renovación. Fue así como me fue posible encontrar videos¹¹ y conectarme con jóvenes artistas en diferentes plataformas sociales, para así observar y aprender parte de la técnica sostenida por mi entusiasmo a entender lo indescifrable del traje.

Así, en un ejercicio de repetición y error, trabajé observando los referentes para ir encontrando nuevas formas de despejar la pregunta de la obra encarnada en el vestido.

Figura 23. Captura de pantalla, cuenta de instagram: @eliasnotafraid, tejedor Apsaalooke, noviembre 4, 20, 20¹²



11 https://www.youtube.com/watch?v=hwL6s3w7uqE&t=334s&ab_channel=jamieokuma
12 pagina web del artista: <https://www.eliasjadenotafraid.com/>



Figura 24. Ejercicios procedimiento de observación, mostacilla china, no calibrada, cartón, hilos de bordar, 2020, interpretación de objetos y decoraciones Nativas norteamericanas.

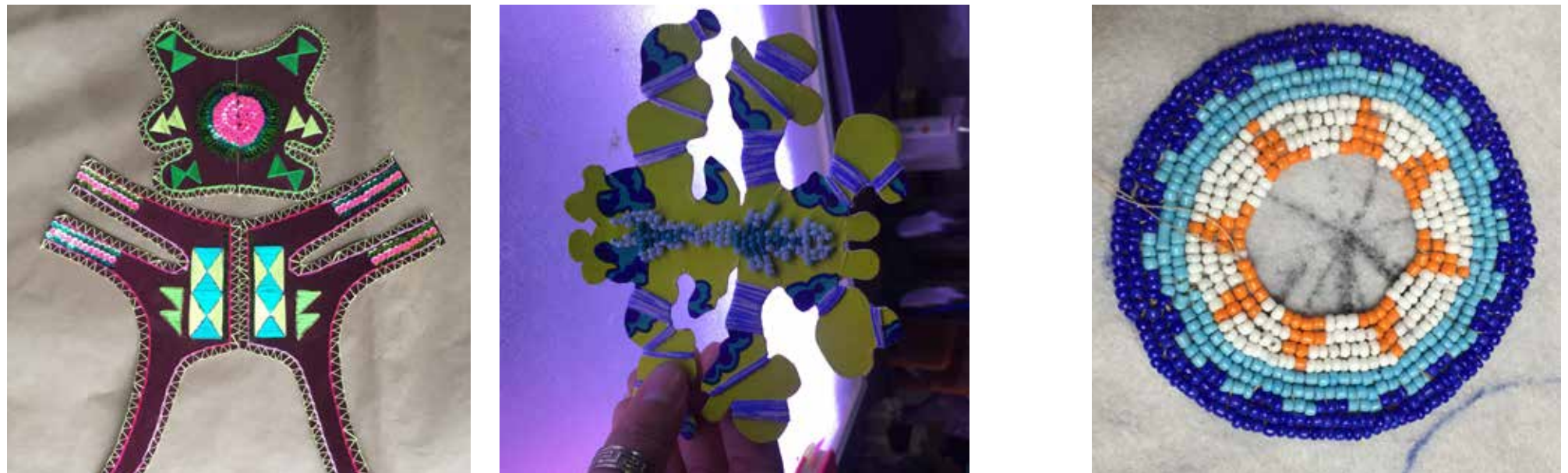


Figura 25. Ejercicios procedimiento de observación, mostacilla china, no calibrada, cartón, plumas e hilo, 2020, interpretación de objetos y decoraciones nativas norteamericanas.



La observación de las técnicas de las mostacillas comienza a ser integrada en mis ejercicios materiales, donde se cruza con el bordado y entorchado de los trajes de la fiesta de La Tirana. Así llegar materialmente a algunos resultados, volviendo a insistir en aquel espacio anterior al objeto, como forma de entender procedimientos y al mismo tiempo entender las decisiones para interpretar el traje Piel roja de Damián Mercado.

3.1
El viaje a los cuatro puntos cardinales:
tránsitos de la obra en contextos de pandemia

En el presente capítulo trataré las diferentes perspectivas donde se ve el viaje en el proceso de obra.

Este aspecto ha significado un proceso importante de construcción del conocimiento, el que se ha elaborado con el distanciamiento necesario para decantar lo aprendido entre los trayectos.

En mis primeros años viviendo en Iquique, el trayecto era un tránsito entre la costa y el interior de la región de Tarapacá, hacia el pueblo de La Tirana donde se encuentra, la ya mencionada casa de mi abuela materna. Aquellos viajes se hacían en diferentes periodos del año, ya que era recurrente pasar un fin de semana en el pueblo para descansar de la ciudad o ir a revisar que la casa estuviera bien. Este primer contraste era importante para mi ya que había una quietud y sensación corporal muy diferente de lo que vivía cotidianamente en la ciudad. Como la resequedad de la nariz dada por el clima en el desierto o la fatiga por el sol al salir a caminar, eran los indicadores de un suceso especial, que luego de retornar en auto hacia la ciudad, la pausa del desierto, como línea de horizonte sin interrupción, invitaba a recordar, y con ello ordenar, la experiencia vivida con especial cariño.

Luego en mi etapa universitaria, la distancia en el traslado se hace más grande, ya que debo moverme a la

región metropolitana a estudiar (1.469,97 kms.). Ahora el avión se vuelve una experiencia natural, casi mecánica, haciéndose parte esencial del recorrido. Es aquí donde la observación de los puntos opuestos entre el norte y el sur, es más aguda y las diferencias crecen cada vez que el viaje se va acumulando en mi experiencia.



Figura 26. Registro personal, quitasoles de playa Cavancho, Iquique, Diciembre de 2020.



Figura 27. Registro personal, vista al cementerio general, pueblo de La Tirana, Febrero de 2020.



Figura 28. Registro personal, Vista desde la ventana del avión, trayecto Iquique- Santiago, cordillera de la costa, Enero de 2021.

Dentro de estos traslados, comienzo a buscar la forma de ir acomodando los objetos y aprendizajes que me acompañan. Es entonces que estos viajes afectan al desarrollo de la obra ya que existe la preocupación de el traslado, así como también la transformación hacia un formato más cómodo. Una de las soluciones que he utilizado, es el formato de encomienda, caja que se envía a través del correo, donde principalmente he trasladado objetos desde Iquique a Santiago y que también ha sido la forma en que mi familia en Iquique, me envía diferentes objetos y regalos.

Esta estrategia fue aplicada como parte del proceso de revisión de obra junto a mi profesor guía Luis Prato, que debido a la imposibilidad de realizar montajes o encuentros presenciales por la pandemia, entendí que era necesario, hacer envío de los objetos que iba realizando, a su hogar.

En ese intercambio físico, decidí utilizar las mismas cajas que han sido parte del imaginario de mis traslados, donde los objetos que iban dentro, fueran de un tamaño que no superaran los 30 cm de largo y que estuvieran dentro de las proporciones que permitía el embalaje.

La forma en que traté estas encomiendas, era desde una sensibilidad cercana al regalo, en el sentido de entregar en abundancia para el otro. También de pensar en la experiencia que se tiene antes, durante y después de recibir la caja.

Desde esta acción se materializa parte del concepto de reciprocidad, el cual entre las conversaciones con mi profesor guía, era un elemento de preocupación ya que se creía que a través de esto la acción del arte occidental se desdibuja cuando aparece este elemento. Desde aquí se cree necesario preguntar por cómo aparece la reciprocidad en la ciudad y de que manera puede verse manifestada.

El concepto de reciprocidad en la ciudad y en estos actos de envío, se vuelve confuso ya que reconozco que se da entre comunidades que dialogan de manera horizontal, donde la convivencia está sujeta al equilibrio entre el dar y recibir. Sin embargo en un espacio como la ciudad, la reciprocidad se ve obstaculizada por las distancias físicas, que impide una comunicación fluida entre las comunidades, así también impedida por una fuerte cultura de la competencia, por tanto no hay una horizontalidad de relación.



Figura 30. Fotografía de registro, recibo del profesor guía, Luis Prato, desde Santiago, caja cerrada y caja abierta con los objetos desplegados sobre su mesa. 10 de octubre de 2020.



Figura 29. Fotografía de registro envío desde Iquique, caja rosada con 5 objetos envueltos en papel café, 04 de octubre de 2020.

Así como la reciprocidad es parte de la perspectiva andina, la complementariedad también es una forma de hacer lazos y por tanto comprender el mundo en que vivimos. Por tanto la complementariedad se da en la medida en que la reciprocidad aparece en el proceso creativo. Como relaté al comienzo el movimiento entre los opuestos desde el norte y el sur, son parte de este proceso. Para la cosmovisión andina, estos son elementales para el ordenamiento espacial de los territorios físicos, tanto en ceremonias como en el plano astrológico. Desde esta visión, se considera siempre la complementariedad de los espacios, “lo que es arriba es abajo” y que se ve muy reflejado en el Tawantinsuyu¹³ territorio Inca, desde donde nace esta perspectiva y donde cada punto cardinal estaba acompañado de su contraparte.



Figura 31. Ubicación de Tahuantinsuyu en el continente de América Latina, donde se muestran las cuatro macrozonas que lo integraban, Chinchaysuyu, Antisuyu, Kuntisuyu y Qullasuyu.

13 Nombre dado al territorio ocupado por el Incanato en el periodo prehispánico, donde sus límites era desde el norte llegaba hasta las cercanías de Pasto (Colombia), en el río Ancasmayo y por el sur hasta Talca (Chile), en el río Maule.

Se han realizado diferentes esquemas que ayudan a entender la simbología dentro de este ordenamiento territorial. La gráfica de los números, que en el mundo andino son los llamados qellqas, así como los quipus¹⁴ o tocapus¹⁵, ha servido para realizar diferentes interpretaciones numéricas para así visualizar en diagramas el entendimiento y ordenamiento de su cosmogonía.

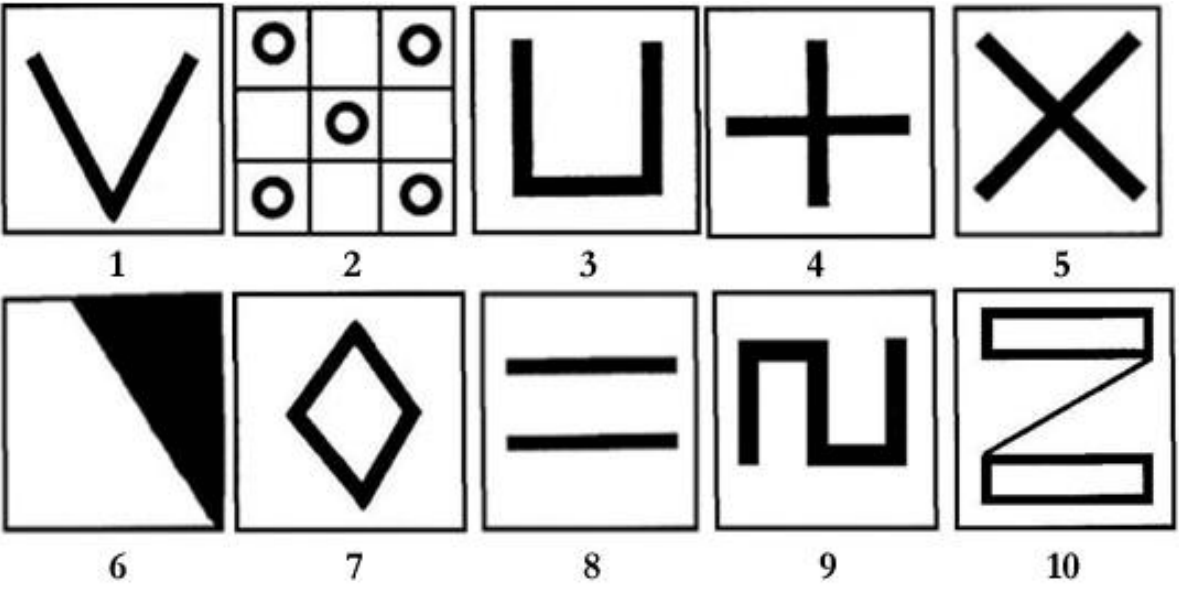
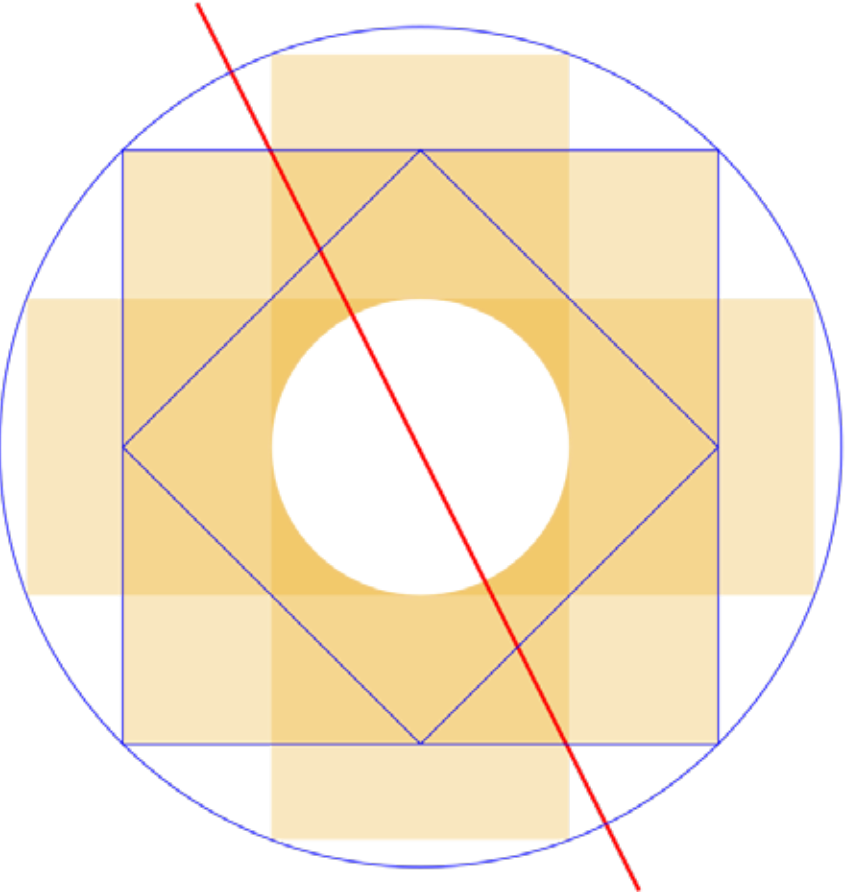


Figura 32. Diagrama de Qellqas, representación de unidades a través de símbolos.

14 Herramienta textil formada por nudos, donde la función era principalmente reunir y almacenar información de interés para el Estado Inka

15 Patrón textil hecho de pequeños cuadros, que forman hileras y columnas eran parte de un eran parte del diseño preincaico en ropa de la élite andina (Paracas, Moche, Tiwanaku, etcétera).

Figura 33. Diagrama de Chakana o cruz andina.¹⁶



Si nos detenemos en los diagramas utilizados por los Incas para representar su visión del mundo, podemos relacionar las formas de los puntos cardinales (norte-sur) con la cruz del número cuatro y la aspa diagonal del número cinco relacionada con la forma del mapa de ordenamiento del Tawantinsuyu, formando visualmente la chakana que a su vez, es el símbolo del número dos, que aparece nuevamente de la siguiente manera:

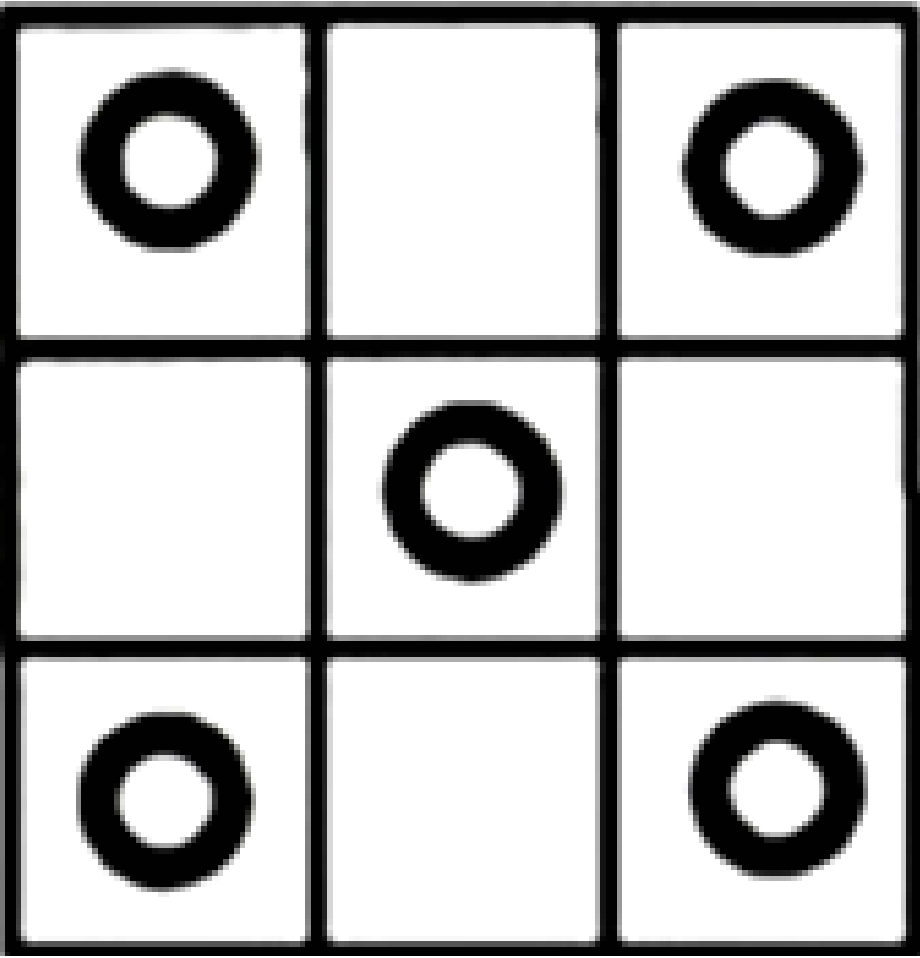


Figura 34. Qellqa representación gráfica del número dos.

16 De Huhsunqu - Trabajo propio, CC BY-SA 2.5, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=822450>

Según algunas interpretaciones el número dos está relacionado a las “las fuerzas opuestas complementarias, también representadas como dos serpientes rectangulares en posición de aspa, representan el yanantin o complementariedad de los opuestos”¹⁷.

Esta figura formada por los Qellqas es la Chakana, que aparece en distintas manifestaciones culturales del mundo andino y posee infinitos significados de acuerdo al contexto en que esté. Los que parecen más relevante para esta lectura son los siguientes extraídos de un diccionario Aymara y Quechua:

Según el diccionario trilingüe de CONADI (2011) Aymara:

chaka: s. puente, barrera, valla que cierra una cosa
chakana: s. Cruz del sur

Según el diccionario Quechua- español de Gobierno regional de Cusco (2005) Quechua:

chakana. s. Troncos o palos que se ponen en la puerta de los corrales para cerrarlos o asegurarlos. || Escalera para pasar de un lugar a otro. || Cualquier objeto apto para poner a modo de puente.

Con estas definiciones, la chakana nos trae la idea de construcción del trayecto, ya que lo sitúa como un lugar de conexión entre puntos opuestos. El que de alguna manera es el vínculo entre elementos que están en lugares distintos, como en la idea anterior sobre el contraste de mis viajes entre el norte y el sur.

17 Cosmovisión Andina INKA PACHAQAWAY, Jym Qhapaq Amaru

Es a través de la acción misma (el trayecto continuo) que se genera una unión dependiente, donde la dualidad permite la existencia del otro.

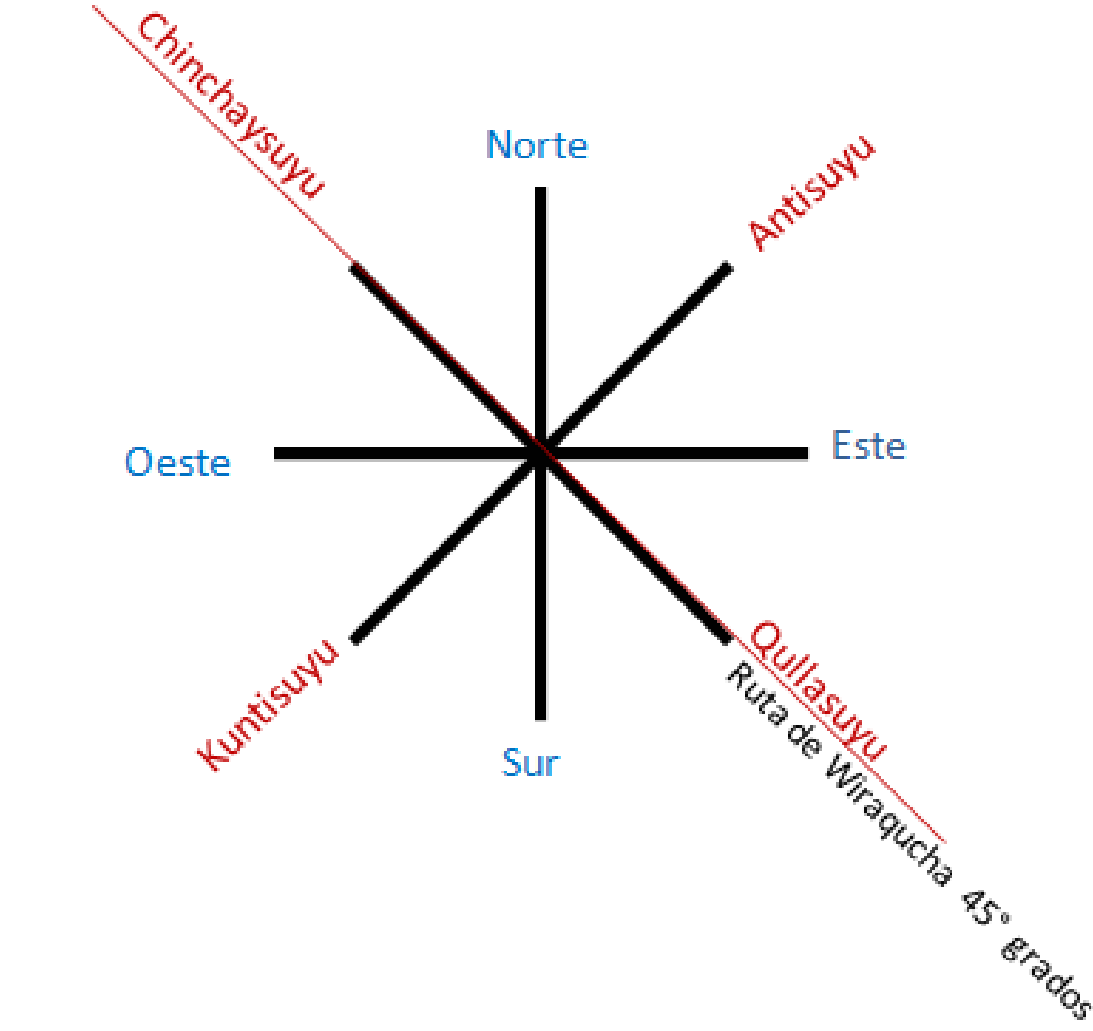


Figura 35. Diagrama de esquema general del Tawantinsuyu, ordenamiento territorial de los incas.

En el esquema mostrado, se ven representados estos contrastes y puntos opuesto del territorio del Tawantinsuyu, donde aparece en cada esquina cada uno de los Suyus¹⁸, los que en su contraste hacen que el esquema completo sea autónomo, como si se tratase de fuerzas opuestas que hacen avanzar una rueda. Esta oposición o dualidad presente en los esquemas y en los ejercicios de obra, forma parte del ciclo diario, donde

18 Divisiones territoriales que en su conjunto forman el Tawantinsuyu

el transcurso del tiempo está marcado por fenómenos naturales como los cambios de altura del sol, por tanto la construcción de los ejercicios intenta una conexión desde la ciudad con la conciencia de los ciclos. A pesar de que directamente los símbolos de las Qellqas y la chakana no son utilizados en mi obra, si lo es el uso de la dualidad y coexistencia de formas opuestas son la bases para la construcción y exploración en la obra.



Figura 36. “Iqanuqaña”, primer prototipo de construcción modular, madera MDF cortada con formas orgánicas en simetría axial, 95 x 85 x 72 cms, octubre de 2020.

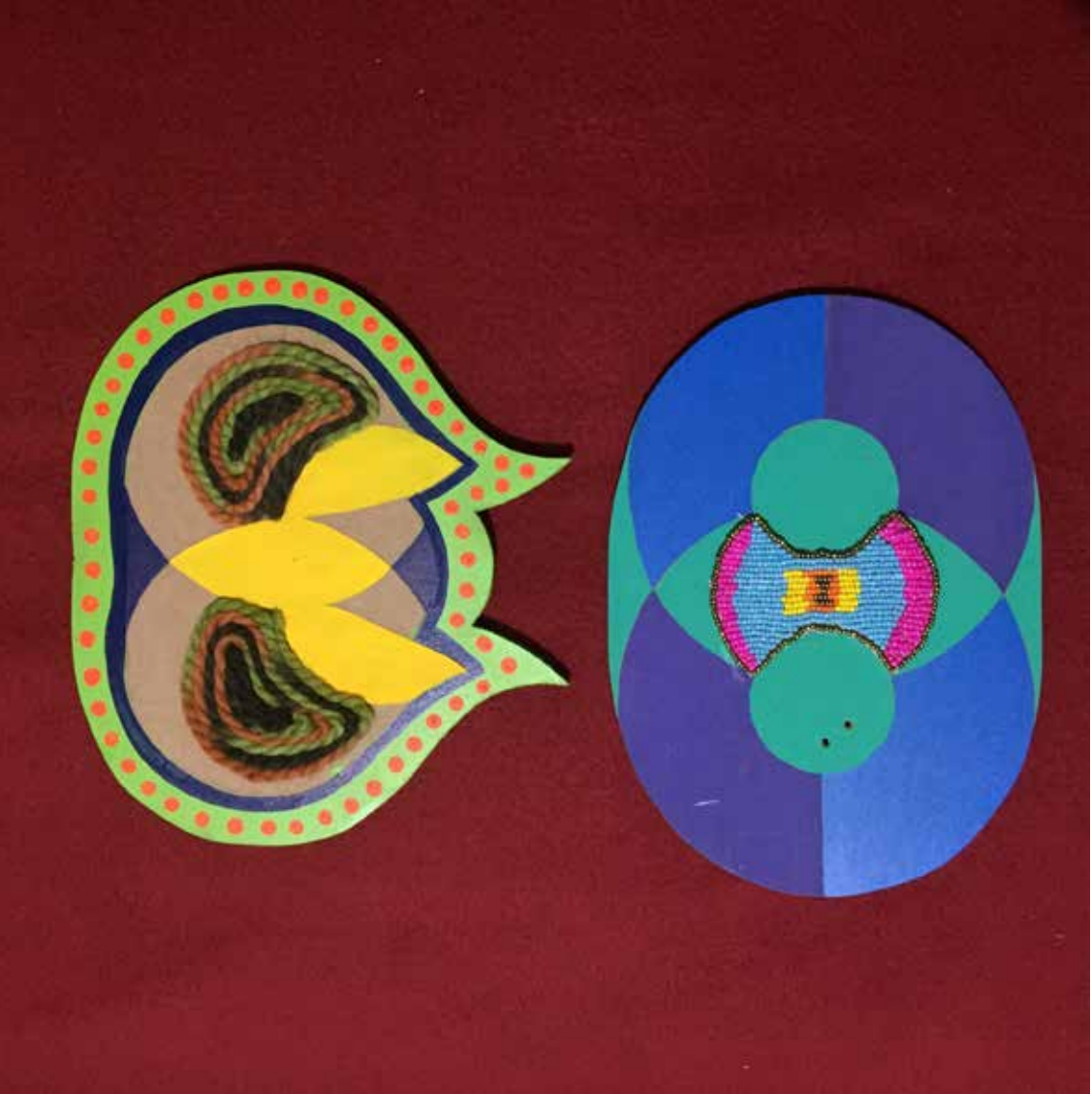


Figura 37. Ejercicios procedimiento de observación, mostacilla china, no calibrada, hilos de bordar, lana acrílica, pintura acrílica, base MDF. 2020, interpretación de objetos y decoraciones Nativas norteamericanas a partir de dualidades.



Figura 38. “Iqanuqaña”, Escultura con cinco piezas de MDF intervenidas con pintura témpera, lana acrílica, mostacillas bordadas, cartón forrado entorchado y plumas de aves. 95x85x72 cm, noviembre de 2020.



Figura 39. Detalle de Iqanuqaña, pieza cuatro, en los extremos, figuras aladas realizadas con cartón forrado entorchado con hilo encerado amarillo y lana acrílica azul. Al centro, plumas de ave blanca pegada sobre base de MDF, pintado con acrílico verde y pintura dorada, 2020.

Es en este entendimiento del desplazamiento y su contraste, que decido tomar las técnicas textiles y expandirlas a un formato que saliera del espacio personal que llevaba en el bordado. Es así que resuelvo mi inquietud a través de una forma escultórica. Construí una forma vertical aplicando, a través de un ensamble, variadas piezas que por sí solas son autónomas pero que al unirse forman un cuerpo revestido de las técnicas textiles.

Este formato me permitió armar y desarmar la estructura para ser transportada desde el norte hacia el sur y a cualquier otro punto que mi recorrido requiera. Consideran también el tamaño de estas piezas que son desarmables y apilables dentro de una maleta de viaje como primer pie forzado. De igual manera el tamaño comienza a adecuarse a mis proporciones, tanto como el rango de alcance de mis brazos y manos. En suma de eso la cercanía con las piezas se refiere a la necesidad de tomar los objetos con mis manos para así poder ser sostenido por mi propio cuerpo dentro de estos trayectos.

Así es que fui cruzando los puntos cardinales y los tiempos que transcurren entre los desplazamientos. Estos opuestos generan tensión. Una posible lectura de esa oposición podría estar en la existencia de una o más de una frontera, las que delimitan los espacios en que se relacionan estas formas. A través de estas fronteras pueden aparecer nombres y formas de clasificar fenómenos que marcan las diferencias en los puntos opuestos.

Dentro de los opuestos relacionados a los puntos cardinales y el traslado del viaje, existe el factor del tiempo, el que primero permite de manera física el traslado desde Iquique a Santiago o viceversa y que luego establece un tipo de velocidad en los movimientos del trayecto y las detenciones que se hacen entre cada punto. Estos movimientos marcan una diferencia entre los ritmos de elaboración con los

materiales o su embalaje, especialmente en la relación física que tiene mi cuerpo al estar con ellos, condicionado a un tiempo de reposo, como lo fué el bordado con mostacilla y el entorchado de piezas de cartón.



Figura 40. Registro personal. Ejemplo de simetrías entre bordado y escultura.

Así como estos tiempos se hacen presente en la manera de trabajar los materiales, estos se concretan también en la forma de construir las obras, por ejemplo en la serie de experimentos de bordados, donde la utilización del bastidor es el soporte bidimensional, estos están contruidos a través de una simétricamente en su eje central, donde los punto de contraste como el este y el oeste, aparecen en la tela. Al levantar la figura de la tela hacia una superficie como lo es el MDF¹⁹ continúa teniendo su característica principal que es la reflexión en el eje central y su bidimensionalidad, pero que completa el eje con el plano cartesiano, entonces es en la escultura que los puntos del norte, sur, este y oeste, se materializan en su base de cruz. De esta manera la idea de la importancia sobre la organización en base a estos lugares geográficos, transitan en la obra, planteando una escultura bidimensional que al mismo tiempo es parte de un cuerpo y textil.

19 Es una madera reconstituida que se obtiene descomponiendo residuos de madera dura o blanda en fibras de madera, a menudo en un desfibrilador, combinándolo con cera y un aglutinante de resina, y formando paneles mediante la aplicación de alta temperatura y presión.

3.1.1

Puntos de tensión:

los tiempos del mundo sagrado y de la creación artística.

A partir de los puntos opuestos de los cardinales, unidos por el puente simbólico de la chakana, se presenta el aspecto del tiempo como factor dentro de estos movimientos.

Parte de estos tiempos están entre el tiempo presente, el tiempo ancestral, el tiempo sagrado y de la creación artística.

El primer tiempo, el presente, se materializa en el trayecto del avión, dado por la velocidad con la que viaja este medio de transporte y que se caracteriza por ser uno de los más rápidos entre los medios de la modernidad. Es una distancia de 1.469,97 kms. entre Iquique y Santiago, es reducida a un viaje de dos horas, una medida de tiempo que solo es posible en este tiempo presente. Así este nos acerca a una condición rítmica de la ciudad cosmopolita, recordando a ese tiempo con el espacio de Santiago, que posee dimensiones de sus calles, manzanas y edificios opuestos a los que encuentro en Iquique. A un ritmo desde otros medios de transporte como el metro donde nuevamente las grandes distancias se reducen a un mínimo de tiempo y los trayectos interactúan con rapidez. La contraparte del tiempo presente estaría en el llamado *tiempo ancestral*, un espacio ligado a un origen, que funciona con el tiempo de la naturaleza, el ciclo de las

cosechas o los momentos que marca el sol durante el ciclo del día. De este tiempo ancestral se han marcado precedentes para hitos que ayudan a organizar el tiempo, como los relatos fantásticos o mitológicos, que explica la existencia anterior de un mundo que ha permitido nuestra existencia. El tiempo ancestral se acerca a la raíz desde un mundo que recuerda los antepasados donde despierta y mantiene la conciencia de su existencia, con valores que perviven a ese mismo tiempo y nos permean en este presente.

Para Eliade, existe un tiempo sagrado asociado a lo ancestral donde:

“El Tiempo sagrado es, por consiguiente, recuperable, indefinidamente repetible. Desde un cierto punto de vista, podría decirse de él que no «transcurre», que no constituye una «duración» irreversible. Es un tiempo ontológico por excelencia, «parmenídeo»: siempre igual a sí mismo, no cambia ni se agota. En cada fiesta periódica se reencuentra el mismo Tiempo sagrado, el mismo que se había manifestado en la fiesta del año precedente o en la fiesta de hace un siglo: es el Tiempo creado y santificado por los dioses a raíz de sus gesta, que se reactualizan precisamente por la fiesta.”(43 p. 1981)

Si bien en el texto, se menciona que el tiempo sagrado está relacionado a una fiesta que explica un tiempo pasado, el tiempo ancestral no necesariamente está unida a un espacio antiguo, sino más bien, cercano al ritmo opuesto del presente, donde justamente pareciera no haber tiempo cuantificable. La relación ancestral está entonces primera en la experiencia de la fiesta de La Tirana que es llevada en tiempo al trabajo inmensurable del bordado, donde el tiempo se ve reducido a la comunicación con el espacio pequeño de acción reiterativa y que de alguna manera, genera un espacio de introspección en el hacer. A su vez de una comunicación con los referentes ancestrales (Mundo andino, Tawantinsuyo, Pieles Rojas) de donde he observado sus modos de hacer para así intentar tener un entendimiento de su cosmogonía desde su misma práctica.

El tiempo ancestral se hace presente en sus referencias visuales que tienen formas que dialogan con la naturaleza, las montañas y otros seres con los que compartimos el mundo. Es el uso y la conciencia de estas presencias la que conecta con el tiempo ancestral desde el presente y que se van materializando desde las lentejuelas, mostacillas hasta las placas de MDF.

Desde esta relación de tiempo hay que situar al último punto que queda pendiente por tomar y es que nuestro espacio y perspectiva que aquí vamos desarrollando es con el arte, especialmente con el contemporáneo.

Desde esta relación de tiempo hay que situar al último punto que queda pendiente por tomar y es que nuestro espacio y perspectiva que aquí vamos desarrollando es con el arte, especialmente con el contemporáneo.

Al pensar estas grandes zonas como los Suyus, seguiremos en la lógica de los opuestos contrastados, por tanto si uno de los puntos en el sur sería el arte contemporáneo, su contraparte en el norte, es el arte indígena. Este punto no es solo un capricho para seguir generando esta irresuelta tensión, si no que se hace necesario

nombrar directamente a las fronteras que han aparecido aquí como la referencias al arte de los nativos de norteamérica y que al tratarse de elementos que están dentro de un evento que se realiza fuera de un espacio hegemónico, se debe elegir conceptos que apunten al mundo del arte.

4.

Cruzar la frontera: análisis de identidad de la obra

Dentro de los espacios que he reflexionado he nombrado disciplinas que conversan con el espacio del arte, sin embargo en este capítulo intentaré dar opciones de respuesta sobre los posibles lugares que podría ocupar mi obra. Cómo analizar la idea de arte y otros conceptos que son adyacentes: arte popular, arte indígena y la artesanía.

Primero comprendamos qué implica hablar de arte popular, la cual a su vez está bastante relacionado al arte indígena. El antropólogo argentino, Adolfo Colombres menciona directamente que “lo popular no debe interpretarse como una especificidad en sí, pues como se dijo, alude tan solo a una condición subalterna, propia de un proceso de dominación” (2014). Es en esta oposición que se intenta definir el espacio de un arte popular, sin embargo, el concepto posee características propias que lo sitúan de mejor manera en relación a los objetos producidos por la cultura hegemónica. Por ejemplo, una de las características que el mismo autor menciona, es la cualidad que tiene este para representar la cultura de “los de abajo”, en respuesta a sus necesidades y con sus propios medios (2014, 462.p). Estas necesidades

responden a las cosmogonías y formas de entender el mundo de estos grupos “populares”. Es así como la elaboración de objetos como los bordados o trajes tradicionales, buscan solucionar la experiencia inmaterial (pudiendo ser un ejemplo la experiencia espiritual en la fiesta de La Tirana) a través de lo material, plasmado en objetos que poseen valor simbólico.

Es así como entre estos lugares similares, del arte popular, la artesanía y el arte indígena, las fronteras de los conceptos se desdibujan.

Dentro del texto *Culturas nativas, culturas universales, arte indígena* de Ticio Escobar, se describen, desde la mirada del arte, las características y los puntos de tensión respecto del arte indígena. Escobar relaciona directamente al arte indígena con el arte popular. Sin embargo expone una diferencia sustancial:

“El arte indígena, como cualquier otro, recurre a la belleza para representar aspectos de la realidad, inaccesibles por otra vía, y poder así movilizar el sentido, procesar en conjunto la memoria y proyectar

en clave de imagen el porvenir comunitario. Sin embargo, a la hora de otorgar el título de “arte” a estas operaciones, salta enseguida una objeción: en el contexto de las culturas indígenas, lo estético no puede ser desprendido de un complejo sistema simbólico que fusiona en su espeso interior momentos diferenciados por el pensamiento occidental moderno (tales como “arte”, “religión”, “derecho” o “ciencia”.(32 p, 2001)”

Es así como la idea de una frontera entre opuestos, desde el punto de vista indígena no existe como tal, ya que son estos mismo objetos que llamamos arte indígena, está desconectado con la idea autónoma de la disciplina artística, por tanto en su existencia como objeto (traje piel roja de La Tirana o bordados Nez percé) su relación no está puesta en sí es parte del arte o no, si no que tiene la potencia y posibilidad desde el mundo indígena, de transitar por los espacios antes nombrados o incluso ser puentes entre las categorías, cómo lo visto en la reflexión de la chakana.

Para hacer un nudo con lo mencionado por Colombres, la afirmación de sí el arte popular es uno que está subordinado, hay que ver cuál es el otro lado de la subordinación. Escobar menciona que cuando se habla de “Arte se habla de conjunto de objetos y prácticas que recalcan sus formas para producir una interferencia en la significación ordinaria de las cosas e intensificar la experiencia del mundo” (2011, 32 p). Esta descripción del arte se acomoda al proceso descrito en esta memoria, en donde a través de la observación del traje y otras técnicas textiles, es que se convierte y se lleva a un espacio de creación dentro del arte contemporáneo.

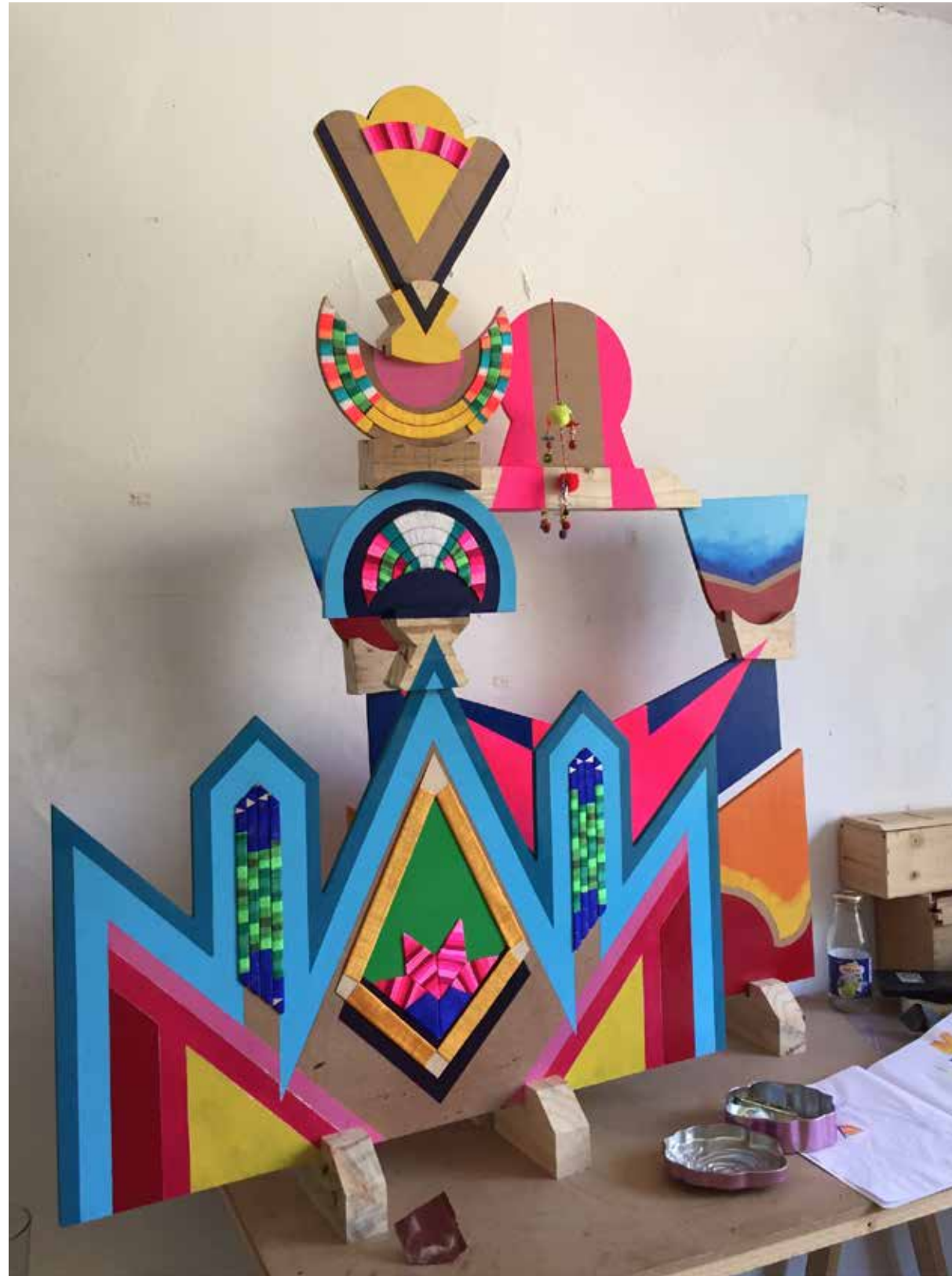


Figura 41. Registro fotográfico, MDF, pintura acrílica y figuras de entorchado con cartón e hilo encerado, Enero de 2021.



Figura 42. Registro fotográfico, MDF, pintura acrílica y figuras de entorchado con cartón e hilo encerado, Febrero de 2021.

La acción de observar las formas de construir desde el arte popular a una obra de arte contemporáneo, resulta inquietante ya que, a fin de cuentas, la diferencia sustancial entre ambas sería quien ejecuta la acción. Resulta complejo y hasta cierto punto incómodo superponer estas formas en un orden jerárquico.

Si desde el análisis del traje este es arte popular por responder con su existencia a la urgencia del baile, cuál sería la diferencia entre el artista que resuelve una necesidad de igual manera. Este hecho pone bajo sospecha esta diferencia, donde aún existe un modelo que discrimina entre formas culturales superiores e inferiores (Escobar, p. 34). Quizás la urgencia por resolver nos mueve nuevamente a nuestro punto inicial del viaje, el trayecto y el tiempo, una respuesta a esas contradicciones desde esta memoria es justamente que la experimentación constantemente y bajo las herramientas que tengo, trata de resolver a partir de la contradicción misma.

Existe una necesidad de ir y cruzar estos espacios, imitando al viaje, que puede moverse por los puntos opuestos, para así diluir el afán de separar entre un orden inferior y superior.



Figura 43. Registro personal, ejercicios procedimiento de observación, mostacilla calibrada, hilos de bordar, sobre tela cruda. 2020, interpretación de bordado Nez Percé.



Figura 44. Par de Leggings con pedrería con diseños florales y foliados. Cuentas, algodón, 59 x 63 cm. Museo de Brooklyn.

Como hemos visto los objetos que se han presentando como referente están cargados de todos los aspectos que pertenecen a la vida humana y que parecieran ser indisolubles. En este sentido el tiempo transforma los objetos y los sitúa en diferentes clasificaciones en el tiempo moderno.

Sin duda el tomar estas discusiones reflejan el lugar donde quiero sentarme a conversar. Si bien mi hacer no se equipara al trabajo de una artesana o alguno de los ancestros norteamericanos, es justamente con estos espacios que me parece muy necesario dialogar y que dado el contexto en el cual estoy, como lo ha sido una formación académica y mi relación cercana con el pueblo de La Tirana, se me hace necesario llegar hasta aquí. Me queda por supuesto la última duda de si vale la pena seguir pensando en los límites de las categorías del arte. De alguna manera estas preguntas son los síntomas de la búsqueda misma (y síntomas de una mente occidental) la que puede no tener respuesta, pero dentro de este mismo camino, si no que son posibilidades que poco a poco aparecen con más fuerza como características propias de la obra.

Una manera de atender a esto es habitar la contradicción misma, seguir en las preguntas contrarias y responder como si la respuesta estuviera en el mismo hecho de vivirla, así como dice Cusicanqui, donde utiliza el concepto de *ch'ixi* para describir esta contradicción, donde es algo que es y no es a la vez, como cuando el mundo indio conjuga el mundo con su opuesto, sin mezclarse nunca con él (2010). Es entonces que el habitar este espacio contradictorio diluye estas fronteras occidentales y que en el caso de realmente existir, estaría justamente cruzándose de una manera indebida. Ya que el diálogo está entre los espacios donde se une el arte indígena con lo artesanal y al mismo tiempo con el arte contemporáneo para así habitar desde la obra, los espacios que evitamos por nuestra construcción occidental.

5.

Mirar atrás y adelante: obras bisagras para el hacer artístico

Para este proceso la observación ha dado paso a resolver cuestiones tanto materiales como teóricas, han repercutido en mi obra. Es por esto que ha sido necesario revisar a quienes han recorrido los caminos de las preguntas de lo andino y el arte. Es así como a continuación me detendré en cuatro exponentes artísticos que se aproximan de diferentes maneras a mis lugares de enunciación y de los que he podido observar para tomar referencia de sus reflexiones.

Uno de los primeros artistas que me interesó ver en la capital de Santiago, fue Demian Schopf (1975) en su exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, titulada “La nave” (2017), una serie de fotografías que mezcla el retrato de personajes del carnaval andino y el paisaje arquitectónico de Freddy Mamani.

El artista, realiza una investigación desde la iconografía religiosa andina, donde recopila la formas de construcción simbólica del barroco andino. Donde el préstamo de elementos culturales y la yuxtaposición de referentes del territorio, genera un tipo complejo de expresión artística.

En la exposición “La nave”, recuerdo con mucha claridad el sentir una extrañeza al ver a los personajes como el Jukumari y la china Supay sobre un fondo de arquitectura que me remite a una escena de ciencia ficción.

Tenía una sensación de contradicción primero de ver lo fascinante de la escena fotográfica, contrastada con la idea de familiaridad que cargaba antes de verla y que era porque había una descontextualización de lo que estaba acostumbrada a ver. Estos personajes posaban ante la cámara y me preguntaba porque no estaban en el movimiento de la danza además de estar solos ante el lente de la cámara. Ante esta extrañeza, la idea de que estos personajes estuvieran dentro del mismo museo de bellas artes, resultaba aún más estremecedor y sorprendente para mis ojos.

A través de esta sensación caí en cuenta que lo que me estremecía era la mirada casi clínica del artista, que de manera excepcional, controla la escena. Una escena comúnmente refleja el caos del carnaval. Donde en la fotografía de Schopf, extrae cuidadosamente de su contexto. Una propuesta que a pesar de lo extraño para

mi subjetividad, ingresa sigilosamente en la idea colectiva de la obviedad del carnaval y subvierte las formas para mirar con mayor detención los personajes. De esta experiencia, se activa en mi una necesidad de entender esas preguntas sobre lo que consideraba como extraño y ahora que actualmente aparecen en esta investigación creativa, donde relaciono mi experiencia con la fiesta de La Tirana para generar reflexiones desde otros lugares, ya no desde lugar clínico si no desde la sensibilidad encarnada desde mi experiencia.

Luego de esta experiencia es que intuitivamente me acerqué a entender lo que había en el fondo de esta serie de fotos. Así fue como llegué a la obra de Feddy Mamani (n. 1971), encontrando más puntos de encuentro, donde la conjugación del color y las formas parecieran venir de un lugar más cercano a lo familiar.

Son las fachadas de la arquitectura de Freddy que al estar realizadas con figuras geométricas con una cuidada simetría, rememoran en mi, la imagen de los trajes de diablada de La Tirana. Esta manera de tratar las formas y desde una suerte de abstracción de las iconografías del tawantinsuyu, recordaron la forma en que estaba trabajando al hacer mi proceso creativo volumétrico. La parte que más se asimilaba era la relación bidimensional, coherente a la influencia del tejido andino que se describe en el documental de Isaac Niemand: Cholet (2018).

En este documental se analiza de manera crítica la obra de Mamani, contraponiendo su mundo ancestral aymara y la visión occidental de la escuela de arquitectos de Bolivia. Desde ahí aparece el cuestionamiento sobre si lo que hace Mamani es arquitectura o no.

Desde la perspectiva de los académicos, los cholets son descritos como construcciones donde prima la decoración sobre la arquitectura. En este aspecto, se menciona cómo es posible que se den estas disputas de perspectivas, que han sido parte del resultado de

procesos históricos que han sucedido en la ciudad del alto, Bolivia:

“Lo que ha pasado en el alto, es que esa predilección por el arte bidimensional se ha vuelto fachada, lo que llaman arquitectura andina, de lo que se trata es hacer fachadismo” (Juan Carlos Calderon, min 20:32).

Esta frase resulta motivadora para pensar en la tensión de lo que ocurre entre la ciudad y el espacio rural de donde proviene Mamani, la que al construir desde el gusto de las clases populares, marca una brecha que confronta la formalidad del espacio académico, y que entrega más una exigencia desde afuera. La frase sobre el “fachadismo” agrega también la pregunta por el lugar de enunciación, que entre líneas deja entre ver la manera de observar el mundo indígena andino, donde lo bidimensional en los tejidos es directamente aspecto básico del entendimiento del mundo, que se traspasa directamente al proceso visual en un artista contemporáneo de Freddy, por tanto se comprende desde esa crítica otros factores que permear los procesos creativos. A partir de esto, es que rescato lo importante del sentido estético de los gustos populares, que se contrastan con la idea occidental de la función de la arquitectura, y que estos puntos son necesarios para generar nuevas ideas o formas.

Estos espacios de enunciación son tan relevantes que llevan a generar procesos de obra como los de Karina Prudencio, en su investigación artística “De la Kalapurca a la Pataska” (2017) donde a través de la memoria culinaria familiar, trae al espacio santiaguino y a la academia, una experiencia íntima cargada de un anhelo de reconexión con su linaje indígena. Prudencio, hace uso de los lenguajes del arte contemporáneo como lo es la performance, para así experimentar en el cuerpo la acción de rememorar la receta de su familia. Teniendo un especial proceso en el descubrimiento de la conformación de su propio mundo interno indígena que es alimentado por

la Pataska y al mismo tiempo simbólicamente por el reconocimiento de aquellos que estuvieron antes y la guiaron en su proceso. Así la artista lleva a lo público lo que ha sido tradicionalmente silenciado. Abarcando problemáticas dentro de las esferas de lo indígena, lo culinario y lo femenino, (Prudencio, 2017).

También estos procesos de cruces se generan a partir de la combinación de mundo materiales, que en la obra de Patricia Dominguez (1984) se observa en la construcción de instalaciones cargadas de simbolismo y espiritualidad conviviendo con lo digital.

En su exposición Llanto cósmico (2018), Patricia elabora un sistema de cosmogonía personal, un rito instalado en la galería para sanar a un humano enfermo del espíritu. Objetos que se construyen a través de cerámicas como los aríbalos junto a manos con mudras que activan sectores del cuerpo para alinearse y entrar en un tiempo de sanación desde la ancestralidad.

En palabras de la curadora Violeta Janeiro:

“In recent decades, New Age spiritualist currents have spread throughout the modern world, mixing and fusing traditions from all over the world by virtue of their own success and optimism. This is one of the exits found by the individual who suffers from the systemic oppression so characteristic of these times, and who, in order to heal, seeks to recreate body and mind through a long journey of positions and mantras alien to his verbal and corporal language.”²⁰.

20 En las últimas décadas, las corrientes espiritistas de la Nueva Era se han extendido por el mundo moderno, mezclando y fusionando tradiciones de todo el mundo en virtud de su propio éxito y optimismo. Ésta es una de las salidas que encuentra el individuo que sufre la opresión sistémica tan característica de estos tiempos, y que, para sanar, busca recrear cuerpo y mente a través de un largo recorrido de posiciones y mantras ajenos a su cuerpo verbal y corporal. idioma. Traducción propia



Figura 45. Llanto Cósmico, Patricia Dominguez, Twin Gallery, Madrid 2018, fotografía facilitada por la artista.

6. Entregar a la tierra: conclusiones e ideas para enraizar

Luego del viaje, procede el descanso. De ahí la idea de “entregar a la tierra” que surge como una manera de devolver en forma de agradecimiento a los antepasados. De soltar y entregar el proceso, en modo de agradecimiento por dejarme escudriñar entre el polvo de la chuska de La Tirana.

La piel que arrugan los perros cuando gruñen es parte del gesto de búsqueda de nudos, que desde la plasticidad reúne las preguntas sobre la duda entorno a los Pieleros Rojas y la construcción de una identidad indígena que involucra tanto a los devotos de la virgen como a mi persona que ha experimentado de una forma subjetiva los procesos mencionados en esta memoria.

Que da como resultado “un nuevo perfil sociológico que sublimó más aún el problema de la identidad trastocada en los procesos de chilenización del norte de Chile.” (Mendez, 2016, p 118) y que a través de los bordados y esculturas, pude vivenciar el quiebre identitario del norte, que a modo de propia reivindicación del quiebre, reafirmo la importancia de continuar habitando la contradicción (Sinsaña). Así los quiebre se vuelven en nudos como los espacios inconclusos de mi historia indígena familiar, donde los Pieleros Rojas de La Tirana, sirven como ejemplo para mi pulsión en el arte, la que me

sirvió para aprender posibilidades plásticas, nutriendo el factor indígena que de alguna manera no encontraba en la fiesta misma. Donde pude hacer consciente como lo espiritual es transversal en las naciones originarias y que son fundamentales para su existencia. A su vez este espacio de espiritualidad me ha servido como un lugar para estar dispuesta a recibir, luz, fuerza y bondad para nutrirme en esta etapa que ha sido compleja, ya que habitar la contradicción supone enfrentarse a uno mismo. Pero que a través de eso he encontrado un sentido/dirección de vida a través del autoconocimiento materializado en las artes.

Es este diálogo el que nutre mi hacer artístico, que se encuentra entre los espacios donde se contradicen la identidad, la historia y mi presente. Para así responder a la necesidad de dar vida al vínculo, la complementariedad y reciprocidad entre mis territorios de origen. Donde el diálogo se expande hacia otros, quienes participan de la reciprocidad para así continuar con el ciclo de entregar y recibir.

Queda abierto el espacio para aprender nuevas formas de relacionarme e interactuar en este mundo, para no evitar nombrar los espacios que existen como límites

desde nuestra construcción occidental. Una perspectiva que necesita ser replanteada y que por tanto el descolonizar, aparece como una práctica a explorar desde ahora, para así ir construyendo a través de lo aprendido.

La identidad es entonces una constante reinención y ampliación de sí mismo, que se construye desde distintos puntos de vista hacia el problema que dejó las divisiones modernas, las que coexisten con los espacios indígenas/populares, en conversación con las tradiciones desde el presente. (Colombres, 406. p, 2014). Por tanto esta obra es el primer espacio a preguntarse por las tantas otras divisiones y contradicciones que yo misma hábito, las que pueden ir apareciendo en la medida que los paradigmas sigan cambiando y mi práctica artística se vea puesta en contradicción.

Un anhelo personal de seguir expandiéndose por sobre los límites, donde desde aquí se inicia y proyecta a construir desde el arte un lenguaje de las contradicciones.

Bibliografía

Adolfo Colombres. (2005). Teoría transcultural del arte: Hacia un pensamiento visual independiente. México: Conaculta.

Bernardo Guerrero. (noviembre 2016). Pieles Rojas en la fiesta de La Tirana: El baile de Aniceto Palza. Estudios atacameños Arqueología y Antropología Surandinas, 57, 203-220. 30 de diciembre de 2020, De <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-10432018005000201> Base de datos.

Bengoa, José. La emergencia indígena en América Latina. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2000. (Selección pp.19-49)

CONADI.(2011). Diccionario trilingue. -Dirección regional Arica y Parinacota.

Escobar, Ticio. “Culturas nativas, culturas universales. Arte indígena: el desafío de lo universal.” *Una teoría del arte desde América Latina*. Ed. José Jiménez. España: MEIAC-Turner, 2011. 31-52.

Guerrero Jiménez, B. (2015). *La Tirana chilenización y religiosidad popular en el norte grande* (Iquique, Chile ed.). Universidad Arturo Prat.

Juan Martin Prada. (2001). La apropiación posmoderna. España: Editorial Fundamentos.

Oros Rodríguez, Varinia y Quisbert Perez, Jorge. *BORDADOS. Las qillqas del cuerpo y del alma*. La paz: Musef editores. 2018

Omar Calabresse. (2012). La era Neobarroca. España: cátedra.

Rivera Cusicanqui, Silvia Ch´ixinakax utxiwa. *Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores.* Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

Richard Nelly, “Latinoamérica y la postmodernidad” escritos, revista del centro de ciencias del lenguaje número 13-14, enero – diciembre de 1996, p. 271-280.

Victorio, E. 2011. Los Ornamentos Litúrgicos: Programa iconográfico y discursos. Las casullas peruanas del siglo XVIII en la catedral de Lima (Tesis de Maestría). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas Unidad de Posgrado.

Fuentes electrónicas

Bernardo Guerrero. (2013) “Chile, aquí tienes a tu madre”: chilenización y religiosidad popular en el Norte Grande. *Persona y Sociedad / Universidad Alberto Hurtado*, XXVII. <http://sireno.cl/wp-content/uploads/2016/03/chilenizacion-y-religiosidad-en-el-Norte-Grande-2013-bernardo-guerrero.pdf>

M. (2021, 27 abril). *Manufactura.* Matracas de La Tirana. <https://matracasdelatirana.cl/manufactura/>
Margarita E. Gentile. (2010). Tocapu: unidad de sentido en el lenguaje gráfico andino. 25 de enero 2021, de Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid Sitio web: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero45/tocapu.html>

Museo Precolombino. (-). CHILE BAJO EL IMPERIO DE LOS INKAS – 2009. 25 de enero de 2021, de - Sitio web: <http://precolombino.cl/exposiciones/exposiciones-temporales/chile-bajo-el-imperio-inka-2009/el-inka-en-las-regiones/quipus/>

Academia Mayor De La Lengua Quechua. (2005). DICCIONARIO QUECHUA - ESPAÑOL - QUECHUA. Cusco: Gobierno regional de Cusco. <https://futatraw.ourproject.org/descargas/DicQuechuaBolivia.pdf>

Jym Qhapaq Amaru. (2012). INKA PACHAQAWAY – Cosmovisión andina. Lima: no mencionada. <http://www.reduii.org/cii/sites/default/files/field/doc/Apu-Qun-Illa-Tiqsi-Wiraqucha-Pachayachachiq-El-Ordenador-Del-Cosmos.pdf>

Jamie Okuma (2020, octubre). From design to tear [Archivo de video]. Recuperado de <http://https://youtu.be/hwL6s3w7uqE>

Museo de bellas artes (2017), Museo de bellas artes, catálogo, La nave, Demian Schpf. https://www.mnba.gob.cl/617/articles-55906_archivo_01.pdf

Cholet. (23 de agosto de 2018), Cholet, [Archivo de Vídeo] Youtube. https://youtu.be/_KjPQPQTgZo

Bengoa, José. La emergencia indígena en América Latina. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2000. (Selección pp.19-49) https://trabajoso-cialucen.files.wordpress.com/2012/04/la-emergencia-indigena-en-america-latina_-jose-bengoa.pdf

Méndez, Sanhueza Pablo (2016). Los Pielas Rojas Del Desierto De Atacama: Historias, músicas y danzas de Promeseros a la Virgen del Carmen en La Tirana (1930-2015) (maestría). Universidad De Chile Facultad De Artes Escuela De Postgrado, santiago de chile. Recuperado de: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/138532>

Índice de imágenes

Figura 1. Traje femenino indios Pielas Rojas de la sociedad religiosa “Danzantes y Pielas Rojas, Damián Mercado” fundado el 1 de agosto de 1931. Tomada en el Museo de la Vivencia Religiosa del Norte Grande, Fotografía de elaboración propia, La Tirana, febrero de 2020.	12
Figura 2. Detalle de traje indios pielas rojas sociedad “Danzantes y pielas Rojas, Damián Mercado”. Museo de la Vivencia Religiosa del Norte Grande. Fotografía de elaboración propia, La Tirana, febrero de 2020.	13
Figura 3. Detalle de traje indios pielas rojas sociedad “Danzantes y pielas Rojas, Damián Mercado. Museo de la Vivencia Religiosa del Norte Grande. Fotografía de elaboración propia, La Tirana, febrero de 2020.	13
Figura 4. Bailarina Piel Roja, Fiesta de La Tirana, julio 2014. Fotografía de elaboración propia	15
Figura 5. Bailarín Piel Roja, Fiesta de La Tirana, julio 2014. Fotografía de elaboración propia.	15
Yasumasa Morimura en la obra de Manet, Una moderna Olimpia. recuperada de https://elpais.com/elpais/2019/01/09/album/1547040357_067334.html#foto_gal_6	16
Equipo de pantomima del Circo de Miguel Todorovich , archivo de Eladio Lavalovich, expuesta en la muestra “Circo Chileno” de la Biblioteca Nacional (2011).	19
“Diseños de abalorios” de James Auchiah, Colección Arthur y Shifra Silberman, Museo Nacional del Vaquero y el Patrimonio Occidental. Recuperada de https://www.nativeamericanartmagazine.com/ , Revista Native American Art Magazine	20

Fotografía del archivo familiar. Celebración de bautizo en la casa de La Tirana. En la fotografía, de izquierda a derecha, Hernán Montoya García, Maritza Lecaros Mamani, en sus brazos Natalia Montoya Lecaros. 18 de abril de 1995.	22
Fotografía del archivo familiar. Al centro Marcelina Mamani Pacha, atrás la iglesia de La Tirana. 16 de julio de 1975.	23
Foto del archivo familiar. Arriba de izquierda a derecha, Gladys Lecaros Mamani, Oriele Lecaros Mamani, Luis Lecaros Mamani, Luis Lecaros Chang. Abajo de izquierda a derecha, Luis Mario Lecaros Chang, Gladys Amalia Nova Lecaros, Marcelina Mamani Pacha (abuela), Ayleen Lecaros Chang, Carlos Felipe Roldán Lecaros, Natalia Montoya Lecaros. La Tirana, 2011	23
Foto familiar. Cocina, casa de La Tirana. Arriba de izquierda a derecha, Ayleen Lecaros Chang, Maritza Lecaros Mamani (madre), abajo, Carlos Felipe Roldán Lecaros. La Tirana 2014.	23
Fotografía familiar. Haciendo pan amasado en el horno de barro, patio de la casa de la casa. De izquierda a derecha, de espalda Viviana Chang Yunisi, Hernán Montoya García (padre) y Leonardo Montoya Lecaros (hermano). La Tirana. 2010.	23
Figura 14. Ejercicios de observación, tela cruda, mostacillas, lentejuelas, hilo, 2020, reproducción e interpretación de detalle del vestido.	26
Figura 15. Ejercicios procedimiento de observación, cartón forrado, acrílico, hilo perlé, 2020, formas de entorchado.	27
Figura 16. Registro fotográfico personal, Figurina con traje dorado, Fiesta de La Tirana, julio 2011.	30
Figura 17. Registro fotográfico personal, Figurin baile Moreno, Fiesta de La Tirana, julio 2011	31
Figura 18. Registro fotográfico personal, capa de diablada, Fiesta de La Tirana, julio 2012.	31
Figura 19. Registro de investigación material, detalle de bordados, cartón forrado, pintura acrílico, hilo perlé, lentejuelas y mostacillas, 2020	32
Figura 20. Tejido de semilla o mostacillas en indumentarias de “Blackfoot tribe” recuperado de: https://fightingbear.com/galleries/native-american-beadwork/	33

Figura 21. Assiniboine artist, Shirt, c. 1830. Leather, beads, quills, paint, human hair, and horse hair, 60 x 75 in. (Denver Art Museum) extraído desde: https://www.khanacademy.org/humanities/art-americas/native-north-america/native-american-west/a/war-shirt-upper-missouri-river	33
Figura 22. “Shoulder bag”, Cultura Delaware, 1840, Estados Unidos, Kansas, Wool cloth, tela de algodón, hilo de lana, cuentas de vidrio, tela de seda, cinta de seda y conos de metal, (76.2 × 43.8 cm), Donación de Charles y Valerie Diker, 1999, Museo Metropolitano de arte, MET.	34
Figura 23. Captura de pantalla, cuenta de instagram: @eliasnotafraid, tejedor Apsaalooke, noviembre 4 2020. https://www.instagram.com/p/CJWiz4rjya-/?utm_source=ig_web_copy_link .	35
Figura 24. Ejercicios procedimiento de observación, mostacilla china, no calibrada, cartón, hilos de bordar, 2020, interpretación de objetos y decoraciones Nativas norteamericanas.	36
Figura 25. Ejercicios procedimiento de observación, mostacilla china, no calibrada, cartón, plumas e hilo, 2020, interpretación de objetos y decoraciones nativas norteamericanas.	37
Figura 26. Registro personal, quitasoles de playa Cavancha, Iquique, Diciembre de 2020.	40
Figura 27. Registro personal, vista al cementerio general, pueblo de La Tirana, Febrero de 2020.	40
Figura 28. Registro personal, Vista desde la ventana del avión, trayecto Iquique-Santiago, cordillera de la costa, Enero de 2021.	40
Figura 29. Fotografía de registro envió desde Iquique, caja rosada con 5 objetos envueltos en papel café, 04 de octubre de 2020.	41
Figura 30. Fotografía de registro, recibo de profesor guía, Luis Prato, desde Santiago, caja cerrada y caja abierta con los objetos desplegados sobre su mesa. 10 de octubre de 2020	41
Figura 31. Ubicación de Tahuantinsuyu en el continente de América Latina, donde se muestran las cuatro macrozonas que lo integraban, Chinchaysuyu, Antisuyu, Kuntisuyu y Qullasuyu.	42

Figura 32. Diagrama de Qellqas, representación de unidades a través de símbolos.	42
Figura 33. Diagrama de Chakana o cruz andina	43
Figura 34. Qellqa representación gráfica del número dos	43
Figura 35. Diagrama de esquema general del Tawantinsuyu, ordenamiento territorial de los incas.	44
Figura 36. “Iqanuqaña”, primer prototipo de construcción modular, madera MDF cortada con formas orgánicas en simetría axial, 95 x 85 x 72 cms, octubre de 2020.	45
Figura 37. Ejercicios procedimiento de observación, mostacilla china, no calibrada, hilos de bordar, lana acrílica, pintura acrílica, base MDF. 2020, interpretación de objetos y decoraciones Nativas norteamericanas a partir de dualidades.	45
Figura 38. “IQANUQAÑA”, Escultura con cinco piezas de MDF intervenidas con pintura témpera, lana acrílica, mostacillas bordadas, cartón forrado entorchado y plumas de aves. 95x85x72 cm, noviembre de 2020.	46
Figura 39. Detalle de Iqanuqaña, pieza cuatro, en los extremos, figuras aladas realizadas con cartón forrado entorchado con hilo encerado amarillo y lana acrílica azul. Al centro, plumas de ave blanca pegada sobre base de MDF, pintado con acrílico verde y pintura dorada, 2020.	47
Figura 40. Registro personal. Ejemplo de simetrías entre bordado y escultura.	48
Figura 41. Registro fotográfico, MDF, pintura acrílica y figuras de entorchado con cartón e hilo encerado, Enero de 2021.	54
Figura 42. Registro fotográfico, MDF, pintura acrílica y figuras de entorchado con cartón e hilo encerado, Febrero de 2021.	55
Figura 43. Registro personal, ejercicios procedimiento de observación, mostacilla calibrada, hilos de bordar, sobre tela cruda. 2020, interpretación de bordado Nez Percé.	56
Figura 44. Par de Leggings con pedrería con diseños florales y foliados . Cuentas, algodón, 59 x 63 cm. Museo de Brooklyn, recuperado de https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/24670 .	56
Figura 45. Llanto Cósmico, Patricia Dominguez, Twin Gallery, Madrid 2018, fotografía facilitada por la artista.	62

Registro fotográfico de la exposición: La piel que arrugan los perros cuando gruñen.

Benjamín Matte, octubre 2021, galería Macchina.



A yellow and orange tunic with geometric patterns and a wide belt. The tunic features a wide, light-colored belt and a hem decorated with colorful geometric patterns. The sleeves are long and narrow.

"vas a tener que pedirle perdón a la virgen"

mirar a través del caleidoscopio

Espiritualidad política

NATALIA * MARIAIRIS







DECOLONIZAR

seguir en esa apropiación

Herejía

Reapropiar la noción de encuentro

Espiritualidad política

TIEMPO

La geopolítica colonial nos aleja

ESPACIO

