

no. 06  
2022

Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Américas und der iberischen Halbinsel  
Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica  
Revista de História da Arte e a Cultura das Américas e da Península Ibérica  
Journal for the Arts and Culture of the Américas and the Iberian peninsula

# Miradas

Körper/Moden in den Américas 2, Cuerpos/Modas en las Américas 2



## Redaktion / Comité editorial

**Dra. Franziska Neff**

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Oaxaca, México

**Prof. Dr. Miriam Oesterreich**

Universität der Künste Berlin, Deutschland

**Prof. Dr. Matthias Untermann**

Institut für Europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg, Deutschland

**Dra. Alicia Miguélez Cavero**

Instituto de Estudos Medievais, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

**Dra. Paula Revenga Domínguez**

Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música, Universidad de Córdoba, España

**Dra. Montserrat Galí Boadella**

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego", BUAP, Puebla, México

# Miradas

Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Américas und der iberischen Halbinsel  
Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica  
Revista de História da Arte e a Cultura das Américas e da Península Ibérica  
Journal for the Arts and Culture of the Américas and the Iberian Peninsula

Bd. 6 (2022)

eISSN: 2363-8087



Die Zeitschrift wird unter der Creative-Commons-Lizenz  
CC BY-NC-ND 4.0 publiziert.

<http://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas>

DOL: [doi.org/10.11588/mira.2022.2](https://doi.org/10.11588/mira.2022.2)



Text © 2022, die Autor\*innen

Satz: Katharina Aae, Destina Atasayar

Universität Heidelberg, Institut für Europäische Kunstgeschichte/ZEGK

Iberische und Ibero-amerikanische Kunstgeschichte

Seminarstr. 4, 69117 Heidelberg, [www.iek.uni-hd.de/ibero](http://www.iek.uni-hd.de/ibero)

Hauptkontakte: Dra. Franziska Neff, [franziska.neff@zegk.uni-heidelberg.de](mailto:franziska.neff@zegk.uni-heidelberg.de)

Prof. Dr. Miriam Oesterreich, [m.oesterreich@udk-berlin.de](mailto:m.oesterreich@udk-berlin.de)

# Inhaltsverzeichnis / Índice Sumário / Table of Contents

## Editorial

Editorial. Körper/Moden in den Américas 2 – Cuerpos/modas en las Américas 2 · Miriam Oesterreich, Franziska Neff	1–5
--	-----

## Artikel / Artículos / Artigos / Articles

Entre lo tradicional indígena y lo importado en Oaxaca – Juegos de apropiación y simulacro para la otredad · Israel Gutiérrez Barrios	7–30
Summary: Between Indigenous Tradition and the Imported in Oaxaca – Appropriation and Simulacrum · Israel Gutiérrez Barrios	31–47
Joaquín Torres-García's Urban Fabrics: Fashioning the Body in New York, 1920-1922 · Francesca Ferrari	48–64
Resumen: Tejidos urbanos de Joaquín Torres García: Moldeando el cuerpo en Nueva York, 1920-1922 · Francesca Ferrari	65–73
Mummies and Mannequins: Elena Izcue, Modern Peruvian Design and Paris Fashion · Alida R. Jekabson	74–92
Resumen: Momias y maniquís: Elena Izcue, Diseño Peruano Moderno y Moda Parisina · Alida R. Jekabson	93–103
Beneath the second skin. Mayan Textiles and Bodies in the Art of Manuel Tzoc Bucup and Sandra Monterroso · Sebastián Eduardo Dávila	104–125

Resumen: Bajo la Segunda Piel. Tejidos y Cuerpos Mayas en el Arte de Manuel Tzoc Bucup y Sandra Monterroso · Sebastián Eduardo Dávila 126–136

(After) The Inca Experience: Textile Zeugnisse der Gegenwartskunst · Franciska Nowel Camino 137–156

Resumen: (After) The Inca Experience: Testimonios textiles del arte contemporáneo · Franciska Nowel Camino 157–167

Putting Memories in Motion: Embroidered Handkerchiefs for the Dead and the Disappeared in Mexico · Katia Olalde 168–198

Resumen: Poner a las memorias en movimiento: Pañuelos bordados para las personas muertas y desaparecidas en México · Katia Olalde 199–212

#### **Kunstwerke fürs Gedächtnis / Obras para recordar Obras para lembrar / Artworks recalled**

Maria Chabot – Georgia O’Keeffe at the Black Place · Natalia Bezerra Zerbato 214–220

Jorge Eduardo Eielson – El Cuerpo de Giuliano · Franciska Nowel Camino 221–227

Ana Mendieta – Untitled (Facial Hair Transplants) · Karolin Ludwig 228–234

Doris Salcedo – Atrabiliarios · José Martín Carreño Mendoza 235–243

Koyoltzintli Miranda Rivadeneira – Tryptich of White Clay Woman · Jennifer Wright 244–251

Ricardo Espinoza Monsiváis – Escapulario / Skapulier · Alma Leticia Saucedo Villegas 252–261

#### **Rezensionen / Reseñas / Recensões / Reviews**

Demanding a Change of Perspectives. Review of the 11<sup>th</sup> Berlin Biennale · Hannah Grimmer 263–267



## Editorial. Körper/Moden in den Américas 2 – Cuerpos/modas en las Américas 2

*Miriam Oesterreich / Franziska Neff*

Im zweiten Teil des Doppel-Themenheftes zu Körper/Moden in den Américas werden Aspekte ‚moderner‘ Körperlichkeiten und Mode thematisiert. Obwohl modische Phänomene, die in Kunst und kulturellen Artefakten überliefert sind, häufig lange Referenz-Geschichten, die oft genug in die präkoloniale und koloniale Zeit hineinreichen, aufweisen, beschäftigen sich die vorliegenden Beiträge schwerpunktmäßig mit Phänomenen der jüngeren Geschichte des 20. und 21. Jahrhunderts.

Aus zunächst visuell-anthropologischer Perspektive untersucht Israel Gutiérrez Barrios Aneignungs- und Vermarktungsstrategien von ‚traditionellen‘ Textilien aus Oaxaca im Kontext von globalisierten Märkten des ‚authentisch Indigenen‘ und Fragen nach Aneignungs- und Ermächtigungsstrategien indigener Akteur\*innen. Francesca Ferrari analysiert die viel-

La segunda parte del número temático doble sobre Cuerpos/Modas en las Américas aborda aspectos de las corporalidades y de la moda ‘modernas’. Aunque los fenómenos de moda que han sobrevivido en el arte y los artefactos culturales suelen tener largas historias de referencia, que a menudo se remiten hasta periodos (pre)coloniales, las presentes contribuciones se centran en fenómenos de la historia más reciente de los siglos XX y XXI.

Desde una perspectiva visual-anropológica, Israel Gutiérrez Barrios analiza las estrategias de apropiación y comercialización de textiles ‘tradicionales’ de Oaxaca en el contexto de los mercados globalizados de lo ‘auténticamente indígena’, y las preguntas acerca de las estrategias de apropiación y empoderamiento de los actores y las actoras indígenas.

schichtigen textilen, modischen und multimedialen künstlerischen Strategien des uruguayischen Künstlers Joaquín Torres-García in der Kunstwelt New Yorks in den beginnenden 1920er Jahren. Insbesondere beschäftigt sie sich mit Torres-García's künstlerischem Gebrauch von Kleidungsstücken, mit dem er seine Relation zu New York und den die Stadt bevölkernden Körpern verarbeitet. Praktiken der Mode stellt sie dabei als künstlerische Bewältigungsstrategien des sich transkulturell verortenden Subjekts heraus.

Ebenfalls in den 1920er Jahren hatte sich die vielseitig arbeitende peruanische Künstlerin Elena Izcue erstmals mit präkolonialen Designs der Andenregion auseinandergesetzt. Alida Jekabson zeigt auf, wie Izcue die Arbeit mit den präkolonialen Artefakten zu einer modernistischen Kunstpraxis aufwertete und so indigenistische Strömungen der Américas aufgriff und prägte. In den späten 1920er und 1930er Jahren arbeitete die Textildesignerin u.a. mit dem House of Worth und der surrealistischen Modeschöpferin Elsa Schiaparelli zusammen; Jekabson folgt Izcues Textilien in diesen transnationalen Kontexten und konstatiert eine im besten Sinne komplizierte Historiografie des Modernismus, die solche scheinbaren Paradoxien berücksichtigt.

Izcue's Arbeiten mit präkolonialen Ikonografien spielen auch eine Rolle in Franciska Nowel Caminos Beschäftigung mit den verschiedenen Zeitlichkeitszuschreibungen an Künste, die sich mit präkolo-

Francesca Ferrari examina las complejas estrategias artísticas textiles, de moda y multimediales del artista uruguayo Joaquín Torres-García en el mundo del arte de Nueva York a principios de los años 1920. En particular, se centra en el uso artístico que Torres-García hace de prendas para procesar su relación con Nueva York y los cuerpos que pueblan esta ciudad. Revela las prácticas de la moda como estrategias artísticas de superación de un sujeto que se está situando transculturalmente.

También en la década de 1920, la polifacética artista peruana Elena Izcue exploró por primera vez los diseños prehispánicos de la región andina. Alida Jekabson muestra cómo Izcue elevó la atención a artefactos precoloniales a una práctica artística modernista, retomando y marcando las corrientes indigenistas de las Américas. A finales de los años veinte y durante los treinta, la diseñadora textil colaboró con la House of Worth y la diseñadora de moda surrealista Elsa Schiaparelli, entre otros; Jekabson sigue los tejidos de Izcue en estos contextos transnacionales, constatando una historiografía del modernismo complicada, en el mejor sentido de la palabra, que tiene en cuenta estas aparentes paradojas.

El trabajo de Izcue con las iconografías prehispánicas también juegan un papel en el estudio de Franciska Nowel Camino de las diversas atribuciones de temporalidad a las artes que se relacionan con los artefactos precoloniales. Examina la recepción de las técnicas textiles

nialen Artefakten auseinandersetzen. Sie untersucht Rezeptionen traditioneller lateinamerikanischer Textiltechniken in der Gegenwartskunst und legt einen besonderen Fokus auf zwei Arbeiten des bolivianischen Künstlers Andrés Pereira Paz. Sebastián Eduardo Dávila thematisiert in seinem Beitrag das spezifische Verhältnis von Körper, Kleidung und Wissen, das im Konzept der Mayan Hermeneutics zum Tragen kommt. Anhand der Arbeiten der beiden Maya-guatemalteckischen Künstler\*innen Manuel Tzoc und Sandra Monterroso lotet er aus, wie Wissen, Erinnerung, Geschlecht und Körper in den Arbeiten mit ‚traditionellen‘ indigenen Kleidungsstücken, die jeweils auch subjektive Geschichten überliefern, konzeptualisiert sind.

In Katia Olaldes Text werden gemeinschaftlich-aktivistische Stickerarbeiten im Kontext verschwundener, getöteter und misshandelter Körper in Mexiko verhandelt. Gerade Sticken als traditionell weiblich konnotierte und zuhause ausgeübte Handarbeit übernimmt eine wichtige Rolle sowohl als gemeinschaftliches, solidarisches und öffentlich integratives Projekt als auch in der Schau der kollaborativ gestalteten ‚Produkte‘ dieser Arbeit, die mit den Namen der Verschwundenen bestickten Tücher, die als Demonstrations-Banner getragen und gezeigt werden und so politische Funktion übernehmen.

In der Rubrik „Kunstwerke fürs Gedächtnis“ werden einzelne Werke, die sich aus unterschiedlichen Perspektiven mit

traditionales latinoamericanas en el arte contemporáneo, enfocándose particularmente en dos obras del artista boliviano Andrés Pereira Paz.

En su contribución, Sebastián Eduardo Dávila aborda la relación específica entre el cuerpo, el vestido y el conocimiento, que se materializa en el concepto de hermenéutica Maya. A partir de las obras de dos artistas maya de Guatemala, Manuel Tzoc y Sandra Monterroso, explora cómo se conceptualizan los saberes, la memoria, el género y el cuerpo en las obras con prendas indígenas ‘tradicionales’, cada una de las cuales transmite también historias subjetivas.

En el texto de Katia Olalde, se analizan trabajos de bordado comunitarios y activistas en el contexto de cuerpos desaparecidos, asesinados y maltratados en México.

Justamente el bordado, con connotación tradicionalmente femenina y manualidad practicada en el hogar, adquiere un papel importante tanto como proyecto comunitario, solidario y públicamente integrador, como en la exhibición de los ‘productos’ de este trabajo, creados a manera colaborativa: los pañuelos bordados con los nombres de los desaparecidos, que se llevan y se exhiben como pancartas de manifestación y reciben así una función política.

En la sección „Obras para recordar“, se contextualizan y analizan obras individuales que abordan los cuerpos y las

Körpern und Moden beschäftigen, kontextualisiert und analysiert, und Hannah Grimmer rezensiert die auf lateinamerikanische Kunstpositionen fokussierende 11. Berlin Biennale (2020).

Die intensive Thematisierung von Körpern und Moden im spezifischen und historisch übergreifenden Kontext der Américas war uns, den Herausgeberinnen dieses Doppel-Themenheftes, ein dringendes Anliegen und eine Herzensangelegenheit. Aus unterschiedlichen kunsthistorischen Perspektiven einerseits der spanischen Vizekönigreiche, also der amerikanischen-kolonialen Frühmoderne, und andererseits fokussiert auf transkulturelle Prozesse seit dem 19. Jahrhundert beschäftigen wir uns seit vielen Jahren mit Fragen von Körperlichkeit und Mode als künstlerische Strategie. Der enge Dialog mit den Autor\*innen von *Miradas 5 & 6* war für uns intensiv und sehr bereichernd, wir danken allen Beitragenden sehr herzlich für ihre Arbeit, den gedanklichen Austausch und die konstruktive Zusammenarbeit an inhaltlichen Fragestellungen. Darüber hinaus gilt unser Dank in ganz besonderer Weise den studentischen Mitarbeiterinnen Destina Atasayar und Katharina Aae (UdK Berlin) sowie Celeste Torres Rojas (Universidad Anáhuac, für das Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM Oaxaca), die sowohl die grafische Gestaltung der Hefte im interkontinentalen Austausch erarbeitet und umgesetzt haben als auch uns unermüdlich bei der editorischen Arbeit an den Heften unterstützt haben. Vielen Dank auch an Bettina

modas desde diferentes perspectivas, y Hannah Grimmer reseña la 11ª Bienal de Berlín (2020), que se centra en las posiciones del arte latinoamericano.

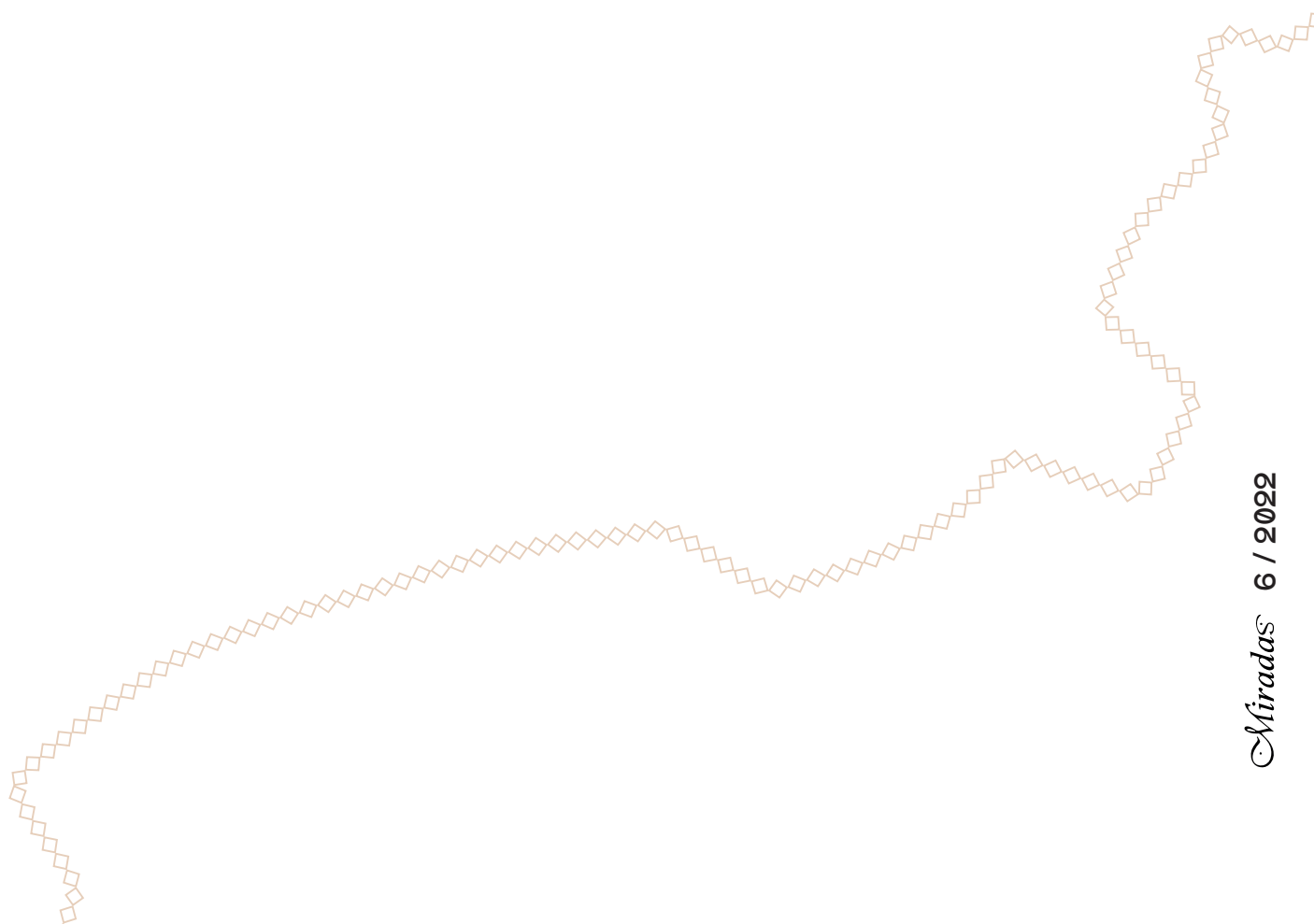
Poner sobre la mesa de análisis temáticas de cuerpos y modas en el contexto específico e históricamente transversal de las Américas era un deseo apremiante y una cuestión de corazón para nosotras, las editoras de este número temático doble. Desde diferentes perspectivas de la historia del arte, por un lado, acerca de la época de los virreinos, es decir de la temprana edad moderna americana colonial y, por otro, centrada en los procesos transculturales desde el siglo XIX, llevamos muchos años tratando cuestiones de corporalidad y moda como estrategia artística. El diálogo cercano con las autoras y los autores de *Miradas 5 & 6* fue intenso y muy enriquecedor para nosotras. Queremos agradecer su trabajo a todos y todas quienes colaboraron, el intercambio de ideas y la colaboración constructiva en cuestiones de contenido. Además, nuestro especial agradecimiento a las estudiantes asistentes Destina Atasayar y Katharina Aae (Universidad de las Artes Berlín) y a la prestadora de servicio social Celeste Torres Rojas (Universidad Anáhuac, para el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Oaxaca), quienes desarrollaron e implementaron el diseño gráfico de los números en un intercambio intercontinental, y también nos apoyaron incansablemente en el trabajo editorial de los mismos. Muchas gracias también a Bettina Müller de la Biblioteca de la Uni-



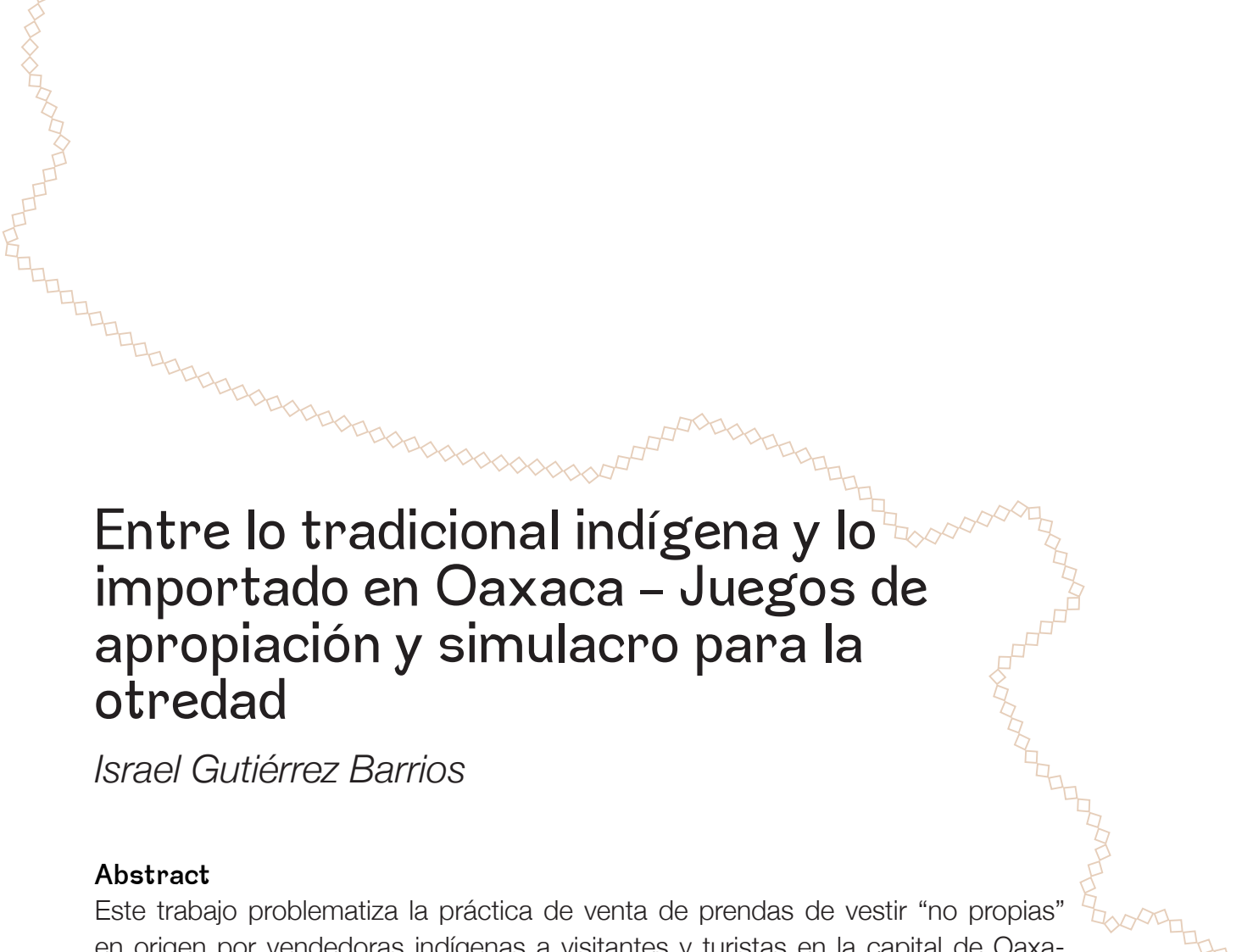
Müller, die an der Universitätsbibliothek Heidelberg den technischen Prozess der Publikation geduldig und mit großem Engagement betreut hat.

Berlin, März 2022 / Oaxaca, marzo 2022  
Miriam Oesterreich, Franziska Neff

versidad de Heidelberg, quien supervisó con gran paciencia y empeño el proceso técnico de la publicación.



Artikel  
Artículos  
Artegos  
Articles



# Entre lo tradicional indígena y lo importado en Oaxaca – Juegos de apropiación y simulacro para la otredad

*Israel Gutiérrez Barrios*

## **Abstract**

Este trabajo problematiza la práctica de venta de prendas de vestir “no propias” en origen por vendedoras indígenas a visitantes y turistas en la capital de Oaxaca, México, interesados en adquirir algo de indigenidad. Estas dinámicas obligan repensar las nociones de originalidad y autenticidad, así como de apropiación-expropiación de elementos de otras tradiciones culturales, aunque quizás esos ya han sido tomados por otros agentes anteriormente borrando su origen. Sin embargo, lo pretendido en este análisis es discurrir en torno a las implicaciones que tiene la apropiación de los productos exógeno para la autodeterminación del grupo tradicional que lo ofrece como suyo. Para contestar se ejemplifican las distintas modalidades de venta en la ciudad de Oaxaca y se explora la idea de apropiación, así como otros asuntos relacionados con imagen, vestimenta y apariencia, mismos que refieren al proceso de espectacularización-mercantilización de la identidad indígena, una en singular, aunque en la realidad oaxaqueña sea múltiple, depositada en la apariencia de la mujer indígena. Se concluye identificando prácticas de apropiación donde la finalidad es sobre todo contar con productos para ser vendidos, así mismo distinguiendo la posibilidad de enriquecimiento cultural y de favorecimiento a procesos de empoderamiento, cuando su uso rebasara la frontera fuera-dentro introduciendo “lo apropiado” plenamente al mundo de la vida cotidiana comunitaria.

**Palabras claves:** vestimenta indígena • espectacularización • apropiación • patrimonio cultural

Lo étnico está de moda podría decirse de manera ingenua, sin embargo, lo que parece estar en boga global y cotidiana es la práctica de apropiación y mercantilización de imágenes de “culturas exóticas” o de alguno de sus elementos. Las señas identitarias son extraídas de su contexto, reconfiguradas y puestas en escaparates sin dato alguno de origen, procedencia o autoría, eliminando su valor cultural. Ejemplo de ello es el sistema de la alta moda, el cual en ocasiones retoma símbolos y diseños de grupos tradicionales reinventándolos y poniéndolos en circulación en un mercado de gusto étnico. Dinámica que obliga preguntarse ¿qué pasa con las prácticas de apropiación-expropiación que van a la inversa? Es decir, ¿qué sucede con la utilización de prendas que provienen de fuera del sistema cultural tradicional? y ¿cómo se negocian los contenidos y los significados propios y ajenos, que gracias a sus semejanzas son tomados y ofrecidos como parte de los acervos tradicionales y convertidos en productos? Las respuestas podrían contestarse sencilla y superficialmente señalando que esto enriquece la diversidad de “artesanías” ofertadas, permitiendo obtener mayores ganancias monetarias, así como ampliando y enriqueciendo el repertorio de imágenes relacionadas con el patrimonio cultural de la comunidad que lo detenta; sin embargo, la respuesta podría buscarse en otra dirección, hacia una cuestión más trascendental: cómo se articula la red de intercambios comerciales y culturales con la autodeterminación del grupo tradicional.

## 8

Para explorar este fenómeno de apropiación se revisa el caso oaxaqueño en México, estado que por su diversidad indígena y variada tradición textil (Rangel Flores 2020, Stresser-Péan 2012, Lechuga 2000, Klein 1997, Artes de México 1996, Johnson 1994, Drucker 1963), así como por su intensa dinámica turística permite apreciar tanto la expropiación como la apropiación. Valga decir, que no siempre ni necesariamente el despojo cultural se realiza por manos extranjeras. Como ejemplo de expropiación es el caso de los diseños *ayuukjä'äy* (mixes), utilizados por la casa de moda francesa Antik Batik sin otorgar reconocimiento de autoría antes, durante, ni después de la aparición de la colección *Étoile Primavera-Verano 2015* (Castillo Cisneros 2017, Mora Silva 2018, Milligan 2015) y como ejemplo de apropiación son los casos de telas y accesorios asiáticos ofrecidos por miembros de la comunidad triqui y de los *batsil winik' otik* (tzotziles u “hombres verdaderos”, grupo étnico de la diáspora maya, de Chamula, Chiapas que radican en Oaxaca) como parte de sus “artesanías”, dejando en la ambigüedad y sin admitir la procedencia exógena de los productos.

Ante la situación de apropiación indebida de los diseños textiles la Secretaría de Cultura del Gobierno de México en diálogo con algunas comunidades indígenas presentó en agosto del 2021 la iniciativa Original “cuyo propósito es implementar un mecanismo de protección jurídica de los derechos culturales de ese patrimonio

[el textil]” y “avanzar en la construcción de un marco legal que tome en cuenta la opinión de los artesanos tejedores del país.” La secretaria federal reconoció que “existe la dificultad en Europa para entender el derecho de autor como un derecho colectivo” presente en los derechos culturales. (*La Jornada*, 10 agosto 2021: 6a). A la par, desde el Instituto Nacional de Pueblos Indígenas, mil cien autoridades municipales, comunitarias y tradicionales indígenas acordaron el 27 de junio del 2021 socializar en sus comunidades la Reforma Constitucional de los Pueblos Indígenas y Afromexicano del 2019 que reconoce los derechos colectivos. (*INPI Comunicado 32/21*).

¿Qué se vende, qué es original y qué no? y ¿qué se dice de lo ajeno y de lo propio? Fueron las preguntas que guiaron la exploración, pero por ser imposibles de contestar por los actores implicados, se respondieron de manera indirecta y deductiva. Fue mediante la observación y las conversaciones informales breves, que se detectó que se vende sobre todo lo ajeno –aquello que proviene de fuera de las tradiciones–, las estilizaciones e las intervenciones –modificaciones de lo tradicional–, poseyendo una general y ligera opinión del concepto “lo original”, y con una laxa e indiferenciada valoración entre lo propio y lo ajeno. El trabajo de campo en la ciudad permitió identificar el comercio de textiles tradicionales, encontrando en éste prendas exógenas, pero de estilo étnico e indigenizadas. La diferencia entre lo indígena y lo indigenizado es que el primero proviene desde el mundo indígena, mientras que lo segundo es presentado como tal sin serlo. También se identificaron las formas de comercialización, de las cuales se eligieron dos para analizar, por contar éstas con presencia evidente de indígenas con prendas a la venta distintas a sus vestimentas tradicionales. Los casos corresponden a puestos fijos de indígenas triquis y la vendimia ambulante de indígenas *batsil winik’ otik*. Los productos textiles ofertados que llamaron la atención para el análisis del caso triqui fueron vestidos y blusas de telas industriales estampadas con motivos geométricos que recuerdan grecas zapotecas del sitio arqueológico de Mitla y con abstracciones del *Piedra del Sol* asociada a la “cultura azteca” (fig. 1); para el caso de los *batsil winik’ otik* fueron los bolsos y



Fig. 1: *Semejanzas de diseños entre telas con el Tablero exterior norte de Edificio de las Columnas, ca. 935, Mitla, Oaxaca, y con la Piedra del Sol, 1250-1519, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Fotografías: Israel Gutiérrez Barrios, septiembre 2018 y Wikimedia Commons, Anagoria, diciembre 2013.*

monederos que guardan parecido con los bordados de Zinacantán, Chiapas, pero que provienen allende los mares. Los criterios de selección fueron que las prendas y/o los accesorios fueran hechos de tela, destinados para damas y de procedencia externa, lo anterior, a razón de las relaciones de una unidad cultural aparente que pueden establecerse entre vendedora indígena y mercancía étnica exógena, para los compradores. Fue mediante las entrevistas cortas a vendedoras de puestos y venta ambulante, así como de la conformación del estado la cuestión, que se buscaron relaciones macro, confirmando la importancia de la pregunta ya antes referida: ¿cómo y en qué medida se ejerce la autodeterminación en estas prácticas culturales –y comerciales– por las indígenas?

## Encuadre

La diversidad cultural del estado de Oaxaca se muestra, aunque no en todo su esplendor, en su capital Oaxaca de Juárez, donde se da el intercambio entre personas provenientes de las ocho regiones del estado (Cañada, Costa, Istmo, Mixteca, Cuenca de Papaloapan, Sierra Sur, Sierra Norte y Valles Centrales), mostrando su riqueza cultural identificada en el complejo imaginario de lo indígena. Sus productos, tradiciones y apariencias se intercambian, sin reducirse a formas y gramáticas puras, más bien, adaptándose para mantener diálogos e intercambios que hacen referencia a expresiones de orígenes culturales distantes.

Tres de las manifestaciones culturales de mayor presencia del complejo indígena en intercambio del caso en cuestión son lo concerniente a la cocina, la artesanía, y dentro de ésta la vestimenta; no así es el abanico lingüístico del estado con 176 variantes distribuidas en 15 idiomas, los cuales están ausentes casi completamente en el intercambio en la capital política y económica del estado, una economía que vive sobre todo de la actividad turística, para el año 2016, por ejemplo, el 44% del producto interno bruto estatal provino del sector servicios, comercio, restaurantes y hoteles (Coordinación General del Comité Estatal de Planeación para el Desarrollo de Oaxaca 2016).

En el todo turístico, la vestimenta como mercancía posee una atracción especial, pues a la vez que es un artículo no perecedero goza con la cualidad de ser pública, es decir, se crea para mostrarse, para contar algo, aunque no por ello cuenta con transparencia semántica, pues una misma prenda podría ser reconocida como “vestimenta tradicional” cuando es portada por los autóctonos o “ropa típica” al ser utilizada por ajenos, o más profundamente su significado podría estar relacionado con el ritual social específico que se ejerce por quien la usa, así como por la carga de significados que el vestido en si mismo posee, definiéndose por tanto no únicamente por las particularidades del origen ni por las características de la confección o los

materiales, sino por las *prácticas del vestir* que incluyen motivaciones, finalidades, acciones y desenvolvimientos en situaciones sociales específicas. En este sentido, cada tipo de indumentaria, poseería significados y valores que lo vuelve objeto cultural significativo y significativo, único. El caso de la moda *ethnofashion*, una que hace referencia al Otro desde el Occidente, muchas veces cuestionada, que tiene que ver con el asunto en cuestión, conlleva los valores de libertad, bienestar, paz, armonía, exotividad, espontaneidad, multiculturalidad, tolerancia y misticismo, mismos que los compradores cada vez más buscan en sus andanzas. Para otra forma de caracterizar las cargas semánticas de lo étnico y dinámicas de expropiación a partir de análisis de discurso se recomienda revisar a Mora Silva (2018).

La categoría “étnico” resulta cuestionable cuando intenta aplicarse a ciertas mercancías de alta moda pues, las performances en las que se insertan no siempre tributan a la cohesión del grupo que las consume o lo produce. Ni las marcas, ni sus consumidores constituyen unidades étnicas en el sentido antropológico del término ya que, ni se ciñen a límites geográficos específicos, ni comparten los mismos valores, ni cuentan con miembros que se identifican y son identificados por otros como una unidad distinguible de otras del mismo género (Barth 1976 cfr. Mora Silva 2018: 94).

Aunque la falta de unidad cultural de los compradores con gusto *ethnofashion* resulte ser una crítica contundente al concepto, lo que aquí se aborda es cómo el uso de signo cultural es sólo en apariencia, es decir, utilizando únicamente su imagen, espectacularizando –y por lo tanto escondiendo– sus significados profundos y complejos.

## Circuitos de la moda oaxaqueña

Para caracterizar el circuito de la moda oaxaqueña se recorrió la ciudad Oaxaca de Juárez –durante enero y febrero 2021–, identificando nueve modalidades de venta, definidas de acuerdo al tipo de establecimiento, prendas y vendedores, reconociendo desde el ambulante hasta las ventas por internet. De acuerdo a la etnicidad aparente de los vendedores –mujeres principalmente– en relación a sus productos, se encontraron cuatro clases, dos se refieren a indígenas, una con vestimenta tradicional y otra a la usanza occidental; los otros dos tipos son de vendedoras mestizas, las que visten a la occidental y las que llevan alguna prenda típica, sobre todo blusas de manta con bordado oaxaqueño o a la “mexicana”. Este adjetivo aquí se otorga a las blusas y vestidos de manta cruda, beige o blanca con bordado de flores a mano

o máquina, que se ofertan en todo el país y que no provienen de ningún grupo indígena específico, sino que son estilos genéricos mexicanistas. Lo mestizo aquí se utiliza de manera general, al incluir todas aquellas identidades que no ostentan señas idiomáticas, de vestimenta o peinado asociadas a algún grupo indígena, ante este asunto es necesario ser muy cuidadoso al ser tan complicado y sencillo a la vez, ya que en México ser indígena de acuerdo a la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos es una cuestión de autoadscripción, es decir, es suficiente poseer “la conciencia de su identidad indígena” (CPEUM, Art. 2°). En seguida se enumera el escenario comercial del textil al menudeo encontrado en la ciudad de Oaxaca.

**1. Ambulantes mestizos:** Ubicados principalmente en el Andador turístico, el Zócalo y la Alameda, con blusas de bordados del municipio de San Antonino –caracterizados por amplios motivos florales en cuello, mangas, cintura y costados, predominando claveles y petunias en botón y en flor– y ropa “típica mexicana”, es decir, genérica confeccionada en manta cruda con bordado a mano o máquina con motivos florales en el cuello, pecho, mangas y/o cintura, y hechura industrial y distribuidas en todo el país. Los vendedores están agrupados en “sindicatos”, organizaciones de choque que les permite hacer frente a las acciones del estado por regular el comercio callejero. Sin la adscripción a estas organizaciones es imposible participar de esta zona de comercio.

**2. Ambulantes indígenas:** Se localizan en el Zócalo, la Alameda y ocasionalmente en la Plaza de la Danza. Ofrecen rebozos estampados con motivos florales o abstractos, así como bolsos negros con bordados de colores chillantes con flores, pavorreales, elefantes y retículas que recuerdan celosías de jardines. Ambos productos son procedentes de Asia, adquiridos vía Guatemala o Ciudad de México. Las vendedoras visten enredo de corte recto y largo confeccionado de hilos negros y metálicos, portan faja, la blusa es ceñida con fruncido en la línea del pecho y calzan sandalias de plástico. Se les identifica claramente tanto por el atuendo como por el peinado: pelo largo recogido en cola, muy engomado y con algunas mechas a manera de fleco, que les cae sobre un lado de la frente. Son *batsil winik' otik*. Estas vendedoras son liderados por los proveedores que brindan a ellas mercancía a consignación, es decir, no son dueñas de la mercancía, sino vendedoras en el significado más estricto de la palabra, obteniendo una ganancia por pieza vendida.

**3. Puestos semifijos al aire libre:** Ubicados en el Andador turístico. Ofrecen camisas estilo guatemalteco, peruano y blusas típicas “mexicanas”, pareos, blusas y chalinas teñidos con la técnica de batik. Son atendidos por personas “vestidas a lo occidental”. Igual que los “ambulantes mestizos” estos se organizan en grupos, aunque algunas veces comercios formales de otras calles logran instalar un puesto improvisado en este recorrido.



**4. Puestos fijos al aire libre:** Instalados frente al Palacio del Arzobispado en la Alameda. Son prácticamente tiendas de artesanías que ofrecen llaveros, carteras, juguetes. Los productos textiles son tanto para niños como para adultos, destacando vestidos pequeños de estilo típico mexicano y camisitas estilo guatemalteco. Las prendas de adultos son sobre todo para dama: huipiles cortos y largos, blusas o vestidos confeccionados con tres telas verticales elaboradas en telar y unidas a base cocido o bordado. También se ofrecen blusas y vestidos de modelos diversos, los cuales son elaborados de tela de rebozo industrial asiático que cortan y luego unen mediante tejido a ganchillo –actividad que es realizada tanto por mujeres como por varones-; el estampado de esta tela es geométrico. Los puestos son atendidos por vendedoras triquis con su



Fig. 2: Vendedora triqui en la Alameda de León, Oaxaca de Juárez. Fotografía: Israel Gutiérrez Barrios, julio 2021.

atuendo tradicional (fig. 2), las mujeres jóvenes pocas veces van a lo mestizo. Llama la atención que a pesar que el grupo étnico triqui es identificado principalmente por su huipil rojo, no oferten este traje en sus puestos. Estos vendedores están organizados en torno a una organización política con la que defienden además de asuntos de justicia social cuestiones comerciales, es una de las organizaciones indígenas más aguerridas e identificadas por sus movilizaciones en rojo, por el color de su vestimenta tradicional.

**5. Puestos fijos en áreas cerradas:** Ubicados en los mercados “20 de Noviembre”, “De las Artesanías de Oaxaca” y “Benito Juárez”. Ofrecen gran variedad de prendas artesanales de distintas regiones del sur de México y Guatemala. Incluso cuentan con prendas de telas bundeadas y sublimadas. El primer proceso consiste en unir a la tela espuma de poliuretano para dar relieve y asemejarse al bordado y el segundo es la transferencia por medio de calor de una impresión inicialmente en papel hacia una tela, ambos procesos reducen los tiempos y costos para contar con un soporte de estilo oaxaqueño (Conversación personal con productora de ropa típica de Mitla, agosto 2021). El dominio de estos espacios se da por mestizos, los cuales son productores en cadena y comerciantes.

**6. Establecimientos de otros giros:** Son comercios sobre todo de comida que complementan su oferta con la muestra de algunas prendas tradicionales, que sirven para ambientar el lugar, a la vez que diversificar los productos. Los propietarios son sobre todo mestizos.

**7. Casas de artesanía:** Ubicadas en las calles más céntricas de Oaxaca ciudad, brindan una amplia variedad de productos de palma, madera, barro, hojalata y textiles, los cuales provienen directamente de los y las artesanos/as, definiéndose como cooperativas de productores. Las prendas son auténticas confecciones artesanales (no necesariamente esto significa hechas a mano) de tradición oaxaqueña, se encuentra el estilo tehuano, tehuano de gala, de San Felipe Usila, Tlahuitoltepec, Huautla de Jiménez, Cotzocón, Yalalag, Cuicatlán, Jalapa, Chatino, Mitla, Coatlán, entre otros. Son atendidos por los artesanos mismos. En algunas tiendas se ha identificado producción especializada y en serie de los grupos cooperativos, participando diseñadoras, patronistas, dibujantes, bordadoras, cosedoras.

**8. Boutiques:** Se distribuyen en las calles céntricas de la ciudad, pero cada vez más en zonas alejados del centro, por ejemplo, en el barrio de Jalatlaco, el de los Siete Príncipes, incluso en la zona de La Soledad. Estas tiendas se distinguen por ofrecer modelos no tradicionales, sino diseños estilizados y “modernos”, que incluyen presencia de tejidos y bordados oaxaqueños. La acepción moderna aquí se utiliza porque es usada en estos establecimientos para referirse a una estética sobria.

**9. Online,** se identificaron diseñadores y productores procedentes de Mitla, de la comunidad Triqui y una gran cantidad de personas mestizas que ofrecen prendas vía este medio.

Este panorama atestigua la amplia gama de establecimientos donde se hace efectiva la circulación del “textil indígena”, con ello se dejan entrever expresiones creativas de esta rama productiva-cultural. También obliga replantearse las acepciones de “lo oaxaqueño”, “lo mexicano”, “lo auténtico”, “lo tradicional”, “lo artesanal”, así como “lo indígena” mismo. Conceptos y valoraciones difíciles de asir y quizás incluso inútiles de emplear. Por otra parte, arroja la interrogante ¿qué es lo propio y qué es lo ajeno? e igualmente ¿en qué momento lo ajeno se convierte en propio? Entiéndase aquí la apropiación como la explican Subercaseaux y Neüman:

El concepto de “apropiación” más que a una idea de dependencia y de dominación exógena apunta a una fertilidad, a un proceso creativo a través del cual se convierten en “propios” o “apropiados” elementos ajenos. “Apropiarse” significa hacer propio, y lo “propio” es lo que pertenece a uno en propiedad, y que por lo tanto se contrapone a lo postizo o a lo epidérmico. A los conceptos unívocos de “influencia”, “circulación” o “instalación” (de ideas, tendencias o estilos) y al supuesto de una recepción pasiva e inerte, se opone, entonces, el concepto de “apropia-

ción”, que implica adaptación, transformación o recepción activa en base a un código distinto y propio (Subercaseaux 1988: 130).

[...] los habitantes de los países periféricos tienen sus mercados, sus espacios culturales y sus propios modos de producción invadidos por mercancías, productos culturales y estructuras productivas creados y pensados desde los centros hegemónicos mundiales. [...] La “apropiación social” se asumiría como un proceso por medio del cual grupos sociales marginales del sistema económico capitalista interactúan con la propuesta cultural, económica, organizacional y de consumo de ese sistema mediante formas de adjudicación de nuevos sentidos (Neüman 2008: 71).

Recepción activa y resignificación parecen ser las claves de la apropiación, aquí agregó que para ser propio en comunidades tradicionales el elemento en integración debe lograr traspasar la pura esfera comercial, dejando la cualidad de ser propio en apariencia sólo para la otredad. En palabras de Kopytoff sería cuando el objeto deja la condición de mercancía, uno con valor de uso y valor de cambio, para tornarse nuevamente singular y por ende “inapreciable”, sea por poco o alto valor (1991: 101). Lo anterior sin impedir el intercambio.

## Dos casos

### *Triquis y prendas de pashmina*

Miembros del Movimiento de Unificación y Lucha Triqui amparados en la resolución 2492 de la Defensoría de los Derechos Humanos del Pueblo de Oaxaca (Castellanos 2020) mantienen poco más de 80 locales en la Alameda de León en Oaxaca (recorrido en Google Maps). Ellos compran su mercancía, que es producida sea en la ciudad de México, en Guatemala u otros centros maquiladores, abasteciéndose sobre todo de grandes comerciantes, los cuales llegan hasta los estacionamientos cercanos para dejarles las cargas de mercancías comprada al mayoreo.

Como ejemplo de la mercancía textil sirva la imagen que se muestra (fig. 3), donde en el puesto de la derecha se exhiben 28 prendas. De éstas, once son camisas estilo guatemalteco, confeccionadas en manta de algodón, con bies decorativos de telar, con cuello Mao (1, 2, 7, 8, 14, 15, 16, 21, 22, 23 y 24) (fig. 4); cuatro blusas



Fig. 3: Puestos semifijos triquis en la Alameda de León, Oaxaca de Juárez. Fotografía: Adrián Gaytán, marzo 2021.

estilo tehuano con fondo negro y rojo, predominando el rojo en los motivos ornamentales, los cuales están realizados a máquina (25, 26, 27 y 28); dos blusas estilo Tehuacán, Puebla, en manta blanca y amarilla con bordados de florecillas (19 y 20); una blusa chiapaneca con bordado de flores grandes en el pecho (18); una blusa de Jalapa del Marqués, siendo la característica principal de este tipo la saturación de bordados en toda la prenda, en este caso son de color rosa (17); dos blusas “mexicanas” de flores grandes bordadas a máquina (10 y 11); una blusa chiapaneca en celeste con cuello ojal bordado (12); una blusa chiapaneca blanca hecha de rebozo, a la cual se le hizo un cuello en forma de ojal, adornado con cinco franjas bordadas en diversos colores (6); una blusa beige confeccionada de huipil de algodón de Mitla (4). Este repertorio muestra la diversidad de procedencias, con ello se evidencia el rol de comerciante más que de artesano de los vendedores.

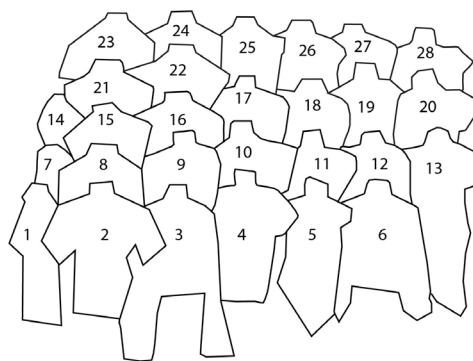


Fig. 4: Identificación de prendas.

También se exhiben cuatro prendas realizadas con chales llamados pashminas (3, 5, 9 y 13). Estas piezas son fundamentales para el presente estudio por su claro origen exógeno. La procedencia de la tela utilizada para la confección es asiática, aunque su origen tradicional refiere a la región de Cachemira, territorio perteneciente actualmente a India, Paquistán y China, quizás de ahí la confusión de etiquetarlo como un producto hindú, pakistaní o chino. Shakyawar detalla pormenorizadamente asuntos sobre la producción, características y utilización, mencionando a China como productor del 70% de este producto a nivel mundial (2013: 207). La palabra *pashmina* proviene del farsi o persa, idioma también hablado en Paquistán, significando lana o tela de lana, también del concepto “pashm” de una lengua local que significa “oro suave” (Shakyawar 2013: 207). En relación a la composición de la prenda, en la ley norteamericana de etiquetado de productos de lana se ordena declarar la cantidad de lana y/o seda. Si el producto es totalmente de lana de Cachemira, debe denominarse Pashmina (FTC). Sin embargo, la realidad es que a partir del auge de este producto en los años noventa, es común que los productos que no cumplen los requerimientos del reglamento se autodefinan como “auténtica Pashmina de viscosa”, intentando con ello reducir el impacto del material artificial usado. En la mayoría de los casos de producción es posible asegurar que los materiales y las técnicas involucrados no son tradicionales, careciendo de la materia prima principal: la lana. Tampoco los lienzos son elaborados en la región de Cachemira ni en Oaxaca, y menos todavía miembros de las etnias de origen ni oaxaqueñas participan del proceso de fabricación, realizando en el caso de los triquis sólo pequeñas intervenciones –ribetes tejidos–, que les otorgan una diferencia marginal suficiente para hablar de un

proceso de intervención-apropiación. En algunas prendas se utiliza lentejuela sobre el bordado de cadenilla hecha a máquina para realzarlo, éste es un elemento identificado como de importación (Esparza 1994: 173 cfr. Klein 1997: 108), pues no es utilizado en la tradición oaxaqueña antigua, la chaquira al contrario sí ha formado parte de la tradición, al menos desde el siglo XVII. Se desconoce cuando llegó a América, algunas hipótesis indican que fue desde la India vía el Galeón de Manila o desde Checoslovaquia recorriendo Europa y por Veracruz (Randall 2005: 57 y México Desconocido s/f). Lagrou refiere a un evento de 1492 que permite tener idea de la vía y lo temprano que llegaron al continente estas diminutas “joyas”, menciona que Colón al llegar al Caribe ofreció “cuentecillas de vidrio” a los pobladores. Así mismo, cita al explorador Jean de Léry, quien da testimonio en 1580 de la fascinación que las mujeres tupinambás del sureste de Brasil sentían por las chaquiras llevadas por los franceses. (Lagrou, 2013: 246). Este comentario al respecto de la chaquira no pretende argumentar a favor de la tradición como un hecho estático y puro negándole su posibilidad de ser apropiada, sino que resulta metodológicamente interesante indagar cómo este elemento es fácilmente reconocible como “exógeno” en otro tiempo y “propio” en éste.

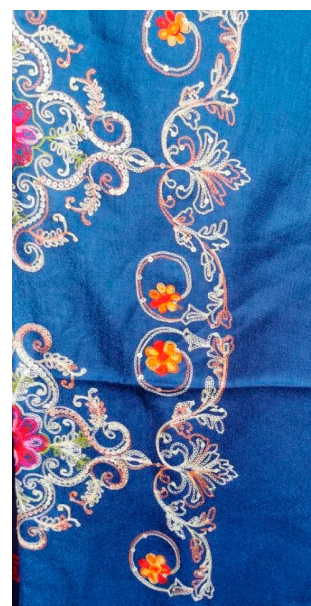


Fig. 5: Pashmina con bordado de cadenilla y con lentejuela. Foto: Bidameun Korean Cosmetics. <https://cosmeticsbidameun.mercadoshops.com.mx>

Mediante el análisis de los diseños de corte, se identificaron dos blusas ombligueras con mangas abiertas y largas que retoman al huipil [náhuatl: *hupilli*, blusa o vestido], que se confecciona a partir de lienzos rectangulares hechos en telar, dependiendo del ancho que se desee la prenda se trabaja con uno o más lienzos de manera vertical. La pashmina sustituye el lienzo y se dobla, corta y une a la misma manera que la prenda tradicional.

Respecto a los estampados presentes en las cuatro prendas de pashmina, se identifican tres tipos: uno con motivos florales y guías vegetales todo calado en cadenilla de hilo de color degradado, con aplicación de algunas lentejuelas y con fondo unicolor (fig. 5); otro es con franjas a lo largo y formadas por motivos geométricos pequeños bordados y con fondo de un solo color (fig. 6); otro es con estampado de motivos geométricos pequeños y grandes obtenidos por el tejido del lienzo, permitiendo cambios de color y texturas tanto en ornamentos como en el fondo (fig. 7). Aunque las técnicas para obtener los diseños (sea por bordado añadido a la tela o creado desde la estructura) sí se utilizan en la tradición indígena oaxaqueña, los motivos y las composiciones son diametralmente distintos y claramente derivados de un proceso industrial. Los motivos de flores y vegetales de las pashminas estudiadas

se entrelazan creando composiciones que recuerdan celosías, mandalas y diseños fractales de estilo claramente hindú (Sardar, Dhruvajyoti y Kulkarni 2005). Diseños que a opinión de algunas vendedoras dejarán de circular al tener ya dos años en



Fig. 6: Blusa con cenefa de motivos geométricos en Alameda de León, Oaxaca de Juárez. Fotografía: Israel Gutiérrez Barrios, agosto 2021.

el mercado y con ello haberse reducido las ventas por efecto de saturación del mercado y “pasado de moda”. Situación que obliga a renovar los estampados ofertados en la ciudad, por los proveedores que monopolizan en comercio en Oaxaca, que es una sola proveedora, y que realizan tratos uno-uno, no de manera colectiva. (Conversación personal con vendedoras triquis, julio 2021, Conversación personal con productora y vendedora de Mitla, julio 2021). En esta situación y este sentido, la autodeterminación resulta ser una idea romántica, al no ejercerse decisiones fundamentales del qué y cómo, incluso al no resig-

nificar el producto más allá de mostrarlo como “propio”, y al estar individualmente a expensas de las tendencias del mercado y a las decisiones de otros agentes. Sería interesante indagar cómo las tendencias del mercado son interpretadas por las productoras y vendedoras y por lo tanto cómo influyen en las decisiones de renovar o hacer modificaciones a sus diseños. Por el momento sólo es posible señalar, que las actividades de confección no se ven afectadas al mantenerse la hechura sin cambios aparentes, continuando con los mismos modelos. Las telas utilizadas (soporte) y los modelos (diseño) se perciben como dos circuitos paralelos, en los que se participa de manera activa pero separadamente, decidiendo utilizar y hacer lo que más rentable económicamente: vendible con mayor margen de ganancia.

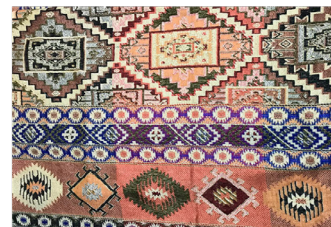
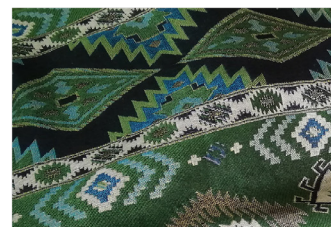


Fig. 7: Detalles de motivos geométricos creados a partir de la estructura del tejido. Fotografías: Israel Gutiérrez Barrios, julio 2021.

El puesto que aparece en el centro en la fotografía concentra artesanías: morrales de telar, borlas, mochilas, llaveros, entre otros objetos pequeños. El puesto de la izquierda muestra ropa similar a las descritas inicialmente, se identificaron sólo dos blusas de estilo distinto, éstas son de manta en color aqua con bordado al estilo de San Andrés, Chiapas, y una blusa conocida “de mazorca” por llevar en bordado plantas de maíz en fruto. Otras prendas no mostradas en la fotografía, pero observa-

das en el trabajo de campo, son: caftanes o vestidos tipo bata sin botones, aunque esta palabra de origen persa designa una prenda de algodón o seda abotonada en la parte delantera, ceñida con faja o cinturón y con mangas largas. También se ofertan vestidos “mexicanos” para niña y otros de encaje “Venecia payasito”, realizado con hilazas. Para niños se ofertan los mismos modelos guatemaltecos de camisas para adultos. Las mercancías en menor presencia, a decir de las mismas vendedoras triqui son los propios huipiles que las caracterizan, que llegan a venderse hasta quince mil pesos los nuevos, ocho mil los usados y cinco mil “los piratas”. Calificativo que da con una sonrisa una joven triqui, señalando que son huipiles de un solo color e hilo, sin bordados, que se hacen sí en telar, pero de manera fácil y que ellas no usan.

De esta manera, es posible sostener que el mayor número de productos ofrecidos por los vendedores triquis en la Alameda de León son de origen externo nacional o extranjero, pero que sus materiales, diseños y motivos iconográficos cuentan con referentes artesanales que se asocian automáticamente con lo étnico y lo indígena local, gracias a la presencia y al acompañamiento de las vendedoras que ostentan su apariencia indígena. Por el comportamiento de los compradores –reconociendo que los hay con variados y diferentes perfiles–, por las características de los productos y sus permanencias en el mercado se deduce que la originalidad y autenticidad no son del todo relevantes para valorar las prendas, ya que lo que les dota de cierto valor cultural son las cualidades subjetivas incorporadas al ser ofrecidas en un circuito indígena. El valor cultural es sobre todo personal, transferido por la vivencia e interpretación de quien adquiere el producto. En Oaxaca lo que se valora es “lo indígena”, por ello, lo que esencialmente está en venta es la múltiple identidad indígena, incluidas las caras de ésta. Así, la transformación de prendas tradicionales sea en sus procesos, apariencias, usos y significados debido al turismo parece indicar el fenómeno profundo llamado mercantilización de la identidad étnica (Femenías 2005: 111), que trastoca casi toda práctica e institución tradicional.

Sin embargo, si se tiene en cuenta el *Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad* (FONART: 2005) que mide el grado de “artesanidad”, considerando once variables en cuatro grados (procedencia de la materia prima, obtención de la materia prima, forma de elaboración de la pieza, herramientas, teñido y pintado, tiempo de elaboración, diseño del producto, representatividad, uso del producto, división del trabajo y transmisión del conocimiento) y proponiendo tres tipos de productos: manualidad, híbrido y artesanía –de acuerdo con los rangos de puntaje: 100-220, 221-279 y 280-420 respectivamente–, las prendas triquis realizadas con pashminas contarían con 180 puntos, correspondiendo a la tipología de manualidad. Este tipo de análisis más que descredito a las prácticas “según menos tradicionales” lo que

puede ofrecer es hacer evidente los cambios –no negativos, no positivos–. que presenta el escenario productivo, pero desafortunadamente se utiliza para favorecer la inmutabilidad de expresiones culturales.

Como en este estudio no se busca graduar lo artesanal, pero sí contar con una idea de lo que es propio, relevante son las observaciones acerca del uso, al no haber identificado a alguna vendedora o acompañante portando una de las cuatro prendas en cuestión u otras similares; de recibir un “no” con sonrisa a la pregunta expresa por el uso propio de sus mercancías, dejando claro que estos productos no son para sí mismas; y de descalificación contundente acerca de un producto sí hechas por ellas, pero para los compradores valorado como “huihil pirata” (Conversación personal con vendedoras triquis, julio 2021), gesto que habla de su poder de agencia. Acerca de los estampados y el tejido de la tela, las vendedoras sí hacen referencia al parecido de los motivos exógenos con las grecas zapotecas y el calendario azteca, pero no establecen más relaciones, estrategia que hace uso de “ingenuidad dirigida”, para dejar en la ambigüedad la condición ajena del producto (materiales, motivos y diseños).

Una problemática intrínseca de la transformación de expresiones culturales, procesos de apropiación-expropiación, es que alguna vez los elementos utilizados fueron tradicionales en un punto específico de la geografía global. Shakyawar, Raja, Kumar, Pareek y Wani lo ejemplifican para el caso de las pashminas.

Recently, in order to check the sale of fake plain pashmina and Kani shawls, Government of India has awarded the GI [Geographical Indication] patent recognizing handmade shawls of Kashmir origin. Under the GI of goods, Kashmiri handmade pashmina shawls now can use their own logos (Rahid 2008). The patent came after an agreement among Kashmir Handmade Pashmina Promotion Trust, Wild Life Trust of India and Craft Development Institute, Srinagar (2013: 212).

Hasta dónde ignorar estas dinámicas que generan impactos en los lugares de origen, en comunidades concretas integradas por semejantes a los triquis u otros indígenas. Al plantearseles esta situación, la automática reacción de las vendedoras fue sonreír e intentar ocultarse girando la cabeza y después contestando “está mal” (Conversación personal con vendedoras *Batsil winik’ otiks*). Pero, no se trata de dar juicios de valor o “responsabilizar”, sino comprender que es un fenómeno global en donde están en juego condiciones de supervivencia de sectores sociales específicos.



## Batsil winik' otik y bolsos “asiáticos”

En la modalidad de ambulantes, las vendedoras *batsil winik' otik* cargan bolsos de mano y hasta medio centenar de rebozos (fig. 8), siendo estos las mismas pashminas que los triquis ofrecen, pero con una decena de estampados diferentes, elegidos seguramente para estar acorde a la apariencia y atuendo propio, recreados para la otredad. El parecido más cercano de los bolsos asiáticos es con los bordados de Zinacantán (fig. 9), aunque también puede establecerse relación de manera muy libre con el “estilo chiapaneco” de flores grandes de muchos pétalos, quizás esta similitud algo forzada ha hecho que las mujeres indígenas chiapanecas se conviertan en el grupo casi exclusivo para la venta de este producto en Oaxaca. Situación



Fig. 8: Vendedoras *batsil winik' otik* en el Zócalo de Oaxaca de Juárez. Fotografía: Adrián Gaytán, marzo 2021.



Fig. 9: Detalles de bordados de Zinacantán, Chiapas. Foto: Cortesía NGO Impacto. <http://impacto.org.mx/>

que puede presentar no sólo uso de la imagen indígena, incluso explotación y trata de personas como fue revelado en el caso del rescate de los 56 indígenas menores de edad quienes “son traídos a Oaxaca con engaños, bajo la promesa de una vida mejor” (Maya Alonso 2019). Existen rumores de la relación entre la permanencia del responsable municipal de comercio callejero de Oaxaca durante tres administraciones y el aumento de personas vendedoras de origen indígena de Chiapas (Conversación personal con operador turístico Alejandro L. 21 de agosto 2021). Estrategia que tendría su explicación en la mano de obra barata y dócil al desconocer la ciudad y en muchos casos el dominio bajo del idioma español y en su apariencia indígena que representa: exotismo, pobreza y despierta sentimientos de ayuda-solidaridad.

Teniendo en cuenta las cinco teorías sobre las funciones de la indumentaria propuestas por Schwarz, quien señalan que la vestimenta responde originalmente al abrigo frente al medioambiente, a la protección contra las fuerzas sobrenaturales, a la noción de pudor, a la provocación de atracción o a la manifestación de status y posición social (1976), la última es la que parece ajustarse al caso del “bolsa chiapaneco”, aunque de una manera algo bizarra, pues lo que se porta no es para mostrar una etnicidad como forma de pertenencia, rol o jerarquía, sino para transferir la etnicidad a una prenda ajena.

Los bolsos y monederos confeccionados en tela negra de loneta sintética, sirven de fondo para los bordados industriales de hilos brillantes y sintéticos. El repertorio iconográfico corresponde a motivos vegetales y zoomorfos: peonias, faisanes, pavorreales, elefantes, mariposas y algunas florecitas y pájaros que no he podido identificar (fig. 10). A solicitud del comprador las vendedoras describen estos elementos como parte de su tradición, resignificando a las peonias como girasoles, al faisán como un verdadero colibrí, quetzal o gallo. Incluso los elefantes azules y otros seres no suponen contradicción cultural, tanto por el bestiario de animales y seres fantásticos legitimados por los alebrijes –figuras talladas de madera, pintadas ricamente con puntos, retículas y patrones geométricos, tradición nacida en 1936 en Ciudad de México y realizadas originalmente en cartón o papel maché (Vergara 2021)–, como por la realidad indígena oaxaqueña de migración, que torna tan cercanos elementos distantes. En este sentido autores como Amodio opinan:

los problemas de la apropiación devienen cuando se transgrede el límite del valor de un símbolo o marcador cultural, el cual está definido por “el horizonte cultural compartido por grupos locales y regionales, [...] más allá de ellos encontrará solo su transformación y desconocimiento; es decir, su negación como [símbolo o marcador] producido por una cultura específica (1998: 287 cfr Mora Silva 2018: 93).



Fig. 10: Ejemplos de bolsos.  
Fotografías: Israel Gutiérrez Barrios, julio 2021.

De manera que junto al proceso de apropiación de las imágenes pervive otro contrario, que implica la anulación de formas de hacer-pensar, que vieron nacer la expresión material originaria. En este caso, por ejemplo, se ignora que la peonia en China es considerada el rey de las flores con los significados de felicidad, prosperidad, suerte y buena fortuna (Moreno Coll 2016: 57); que el faisán es un animal solar con los atributos del fuego y representa el *yang* –la energía de principio masculino– y se creía que era una serpiente (Eberhard 1983: 287); que posiblemente lo que se observa en algunos bolsos es la representación del *Fènghuáng*, ave mitológica macho-hembra que es reina sobre todas las aves (Coore 2019), o que tal vez sea el ave *bermellón* de equivalencia con el fénix del occidente; que el pavorreal es símbolo del bienestar y alto status; que el elefante simboliza serenidad y paz; y que la mariposa de manera general representa el verano, la belleza, el romance, los sueños, mientras que la blanca remite al otoño, a la muerte, al luto, al mundo espiritual y por ello a la longevidad e inmortalidad (Welch 2008: 143, 147, 274, 167, 181, 504).

Como se aprecia, es muy notorio que las coincidencias entre las expresiones de las dos culturas en comparación son mínimas, apenas concuerdan por ser flores grandes, coloridas y de frondosas corolas, confirmando la sentencia de Mora Silva “las constantes combinaciones degradan la certeza respecto de lo que se expresa” (2018: 106), más aún cuando la procedencia es exógena. En este proceso de disolución parece nadie tener responsabilidad exclusiva, ni fabricantes, proveedores, comerciantes o compradores, solamente el sistema mismo de mercado.

## Comentario final

Pareciera hacer falta un estudio detallado de tipo diacrónico de largo alcance, para dar seguimiento a la vida de las prendas elegidas al interior de los grupos estudiados. Sin embargo, el cambio regular de las telas y sus diseños, así como el no uso de las prendas es la mejor prueba de la nimiedad y lo efímero que resultan para estos grupos. Objetos que en manos de los indígenas comerciantes se ubican siempre como meras mercancías, es decir, con un valor de uso y de cambio, en el sentido que plantea Kopytoff. La mercancía persigue sobre todo cumplir su función económica, para lo cual debe ser “común” y así apreciarse –tener precio–, logrando con ello equivalencia monetaria para hacer efectivo el intercambio mercantil (1991: 94). A decir de este autor, la cultura sería la encargada de brindar a ciertas expresiones “singularidad” para librarlas de la mercantilización e incluso sería capaz de “resingularizarlas”, volviéndolas inapreciables y apartarlas de ese circuito. No obstante, lo que subyace a estos procesos de mercantilización, que los vuelve casi inmodificables, es el contexto global regido por la apariencia, donde el simulacro y el espectáculo basados en la experiencia oculocéntrica transforman, diluyen y ocultan las identidades y la realidad en su conjunto (Baudrillard 1978; Debord 1967; Brea 2007).

El espectáculo se encuentra en que las indígenas tejedoras, bordadoras, artesanas, ahora no producen, sino que representan hacerlo y serlo, recreando e inventado ese mundo con ayuda de la imagen performativa de cada día compuesta sobre todo por los cuerpos y su vestimenta. En esta representación la unidad entre objetos y tradición cultural no es restablecida, a pesar de los intentos performativos-discursivos, como “sí, mi mamá y yo lo bordamos, es un colibrí, pero se nos olvidó recortar el pico”, “los hacemos en el pueblo”, del cual no pudieron decir el nombre. Tal como señala Debord, el espectáculo se muestra a la vez como la realidad misma, donde el simulacro es lo que existe, y por ello a las preguntas sobre el origen, significado, proceso de las prendas se recibe por respuesta un “¿va a comprar?”. Además, esta representación implica el juego de la imagen estereotipada, parcial y racista que refiere a un indígena ignorante, que le exime de brindar respuestas. Pero, igualmente todos los establecimientos de venta identificados se representan haciendo del es-

pectáculo la vía mediante la cual las personas aprecian, experimentan y comparten la expresión cultural de la vestimenta, dejando fuera con ello cualquier posibilidad de diálogo profundo y crítico que reconozca la complejidad de hacer, vestir, vender lo “tradicional”. En una frase, escondiendo lo real.

Respecto a la autodeterminación, si ésta implica la propia autoridad y el control sobre los recursos y las decisiones que afectan la vida de uno, considerando que para pueblos indígenas significaría además “que el individuo no puede reducirse a la esfera personal, pues parte de su identidad se deriva en su relacionamiento con la comunidad” (Wissener 2011 y Xanthaki 2014 cfr Manchuca Pérez 2016: 171), parecerían que los casos aquí estudiados se encuentran lejos de incrementarla, debido a las lógicas y prácticas individuales con las cuales se conducen –al menos en este momento–. Este hecho no implica que en los niveles de agencia y empoderamiento, es decir, en la capacidad de actuar y de controlar procesos permanezcan como meros espectadores, puesto que ellos, aunque de manera marginal, sí toman decisiones y participan de las relaciones mercantiles. Una oportunidad para la autodeterminación en lo individual y grupo es la de modificar la práctica de “apropiación para la otredad” hacia una apropiación comprometida con sus mercancías, resingularizándolas mediante el conocimiento y reconocimiento de los significados culturales exógenos y su resignificación activa que las inscriba como objetos invaluable, es decir, con un valor profundo en el complejo de la vida cotidiana colectiva; sin recurrir únicamente a la apariencia superficial que los mantiene en calidad de pura imagen que el turismo busca y Oaxaca ofrece como primera mercancía.

## Bibliografía

- Amodio, Emanuele. "Manufactos. Sobre la vida, transformación y muerte de los objetos indígenas." En *I Coloquio Nacional de Artesanías y Arte Popular*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo Nacional de la Cultura y Dirección Nacional de Artesanías, 1998.
- Arqueología Mexicana. *Atlas de textiles indígenas*. *Arqueología Mexicana*, no. 55 (abril 2014).
- Artes de México. *Artes de México: Textiles de Oaxaca*, no. 35 (enero 1996).
- Barth, Frederik. *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. México: FCE, 1976.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Trad. Pedro Rovira. Barcelona: Kairós, 1978.
- Bayona Escat, Eugenia. "Trajes indígenas y mercancías étnicas en Los Altos de Chiapas", *Cuicuilco*, no. 65 (enero-abril, 2016): 11-39.
- Brea, José Luis. *El Tercer Umbral: estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo*. Murcia: CENDEAC, 2008.
- Cámara de diputados del H. Congreso de la Unión. "Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos" (última reforma el 28 de mayo del 2021): [Consulta 24.08. 2021] [http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf\\_mov/Constitucion\\_Politica.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf_mov/Constitucion_Politica.pdf)
- Castillo Cisneros, María del Carmen. "La blusa de Tlahuitoltepec Xaam nixuy es identidad." En *Acervo Mexicano. Legado de culturas*, editado por Erika Galicia Isasmendi, Fernando Quiles García y Sara Ruiz Romero. México: BUAP, 2017.
- De Ávila, Alejandro. *Memoria de la exposición Irmgard Weitlaner Johnson, una vida dedicada al textil*. Oaxaca: Museo Textil de Oaxaca/Fundación Alfredo Harp Helú, 2014.
- Debord, Guy. *La Sociedad del Espectáculo*. 1967. Trad. Maldejojo. [Consulta 01.11. 2007] <http://sindominio.net/ash/espect.htm>
- Drucker, Susana. *Cambio de indumentaria, la estructura social y el abandono de la*

- vestimenta indígena en la villa de Santiago Jamiltepec*. México: INI, 1963.
- Eberhard, Wolfram. *Lexikon chinesischer Symbole*. Colonia: Eugen Diederichs Verlag, 1983.
- Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Buenos Aires: Ariel, 2014.
- Federal Trade Commission. Bureau of Consumer Protection. Office of Consumer and Business Education. *Cachet of Cashmere: Complying with the Wool Products Labeling Act: FCT FACTS for Business*. (noviembre 2003). [Consulta 01.07.2021] file:///C:/Users/Usuario/Downloads/bus48-cachet-cashmere-complying-wwool-products-labeling-act.pdf
- Femenías, Blenda: "Why Do Gringos Like Black? Mourning, Tourism and Changing Fashions in Peru." En *The Latin American Fashion Reader*, editado por Regina A. Root, 93-113. New York: Berg, 2005. 93-113.
- Fondo Nacional para las Artes. *Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad*. México: FONART, 2005. [Consulta 30.06.2021] [https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/107963/Manual\\_diferenciacion\\_artesania\\_manualidad\\_2015.pdf](https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/107963/Manual_diferenciacion_artesania_manualidad_2015.pdf)
- Hernández Díaz, Jorge. *Artesanías: urdiendo identidades y patrimonios para el mercado*. Oaxaca de Juárez, Cdmx/Oaxaca: Juan Pablos editor/UABJO/IIS, 2016.
- Johnson, Grace, Sharon Douglas y John M. D. Pohl. *Cloth & curing: continuity and change in Oaxaca*. San Diego: San Diego Museum of Man, 1994.
- Klein, Kathryn, ed. *El hilo continuo: la conservación de las tradiciones textiles de Oaxaca*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1997.
- Kopytoff, Igor. "La biografía cultural de las cosas. La mercantilización como proceso." En *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, editado por Arjun Appadurai, 89-122. México: Grijalbo y Conaculta, 1991: [Consulta 05.03.2020] <http://designblog.uniandes.edu.co/blogs/dise2307/files/2014/10/Kopytoff-en-Appadurai.pdf>
- Lagrou, Els. "Chaquira, el inka y los blancos: las cuentas de vidrio en los mitos y en el ritual kaxinawa y amerindio." En *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 43, no. 1 (2013): 245-265: [Consulta 24.08.2021] <https://revistas.ucm>

es/index.php/REAA/article/view/42317/40276

Machuca Pérez, Diana Ximena. "El derecho a la autodeterminación de los pueblos indígenas: límites y alcances de la declaración de Naciones Unidas 2007." *Reflexión Política*, vol. 18, no. 35 (Junio 2016): 166-175: [Consulta 27.06.2021] <https://www.redalyc.org/pdf/110/11046399014.pdf>

México Desconocido. "La Chaquira en el México indígena." En *México desconocido*. (s/f de publicación) [Consulta 20.07.2021] <https://www.mexicodesconocido.com.mx/la-chaquira-en-el-mexico-indigena.html>

Mora Silva, Julimar. "La 'cosa étnica' está de moda. Performatividad, crítica y agencia en torno al discurso indoamericano de Vogue (2000.2017)." *Runa* 39.2 (Julio-diciembre 2018): 91-116: [Consulta 13.12.2020] <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/4209>

Moreno Coll, Araceli. "No sólo una flor: aproximación a la presencia de la peonía en la medicina y el arte." *Saitabi, Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, no. 66 (2016): 41-63: [Consulta 13.06.2020] [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/document\(11\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/document(11).pdf)

Neüman, María Isabel. "Construcción de la categoría 'Apropiación Social'." *Quórum Académico*, vol. 5, no. 2 (julio-diciembre 2008): 67-98: [Consulta 01.10.2020] <https://www.redalyc.org/pdf/1990/199016835004.pdf>

Randall, Kimberly. "The Traveler's Eye: Chinas Poblanas and European-inspired costume in Postcolonial Mexico." En *The Latin American Fashion Reader*, editado por Regina A. Root, 41-65. New York: Berg, 2005.

Rangel Flores, Amapola. "Bordados de identidad: etnografía del textil en San Pablo Tijaltepec, Oaxaca." Tesis de licenciatura, UDLAP, 2020. [Consulta 23.04.2021] [http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lac/rangel\\_floresa/etd\\_3011089449481.pdf](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lac/rangel_floresa/etd_3011089449481.pdf)

Sardar, Dhruvajyoti y Kulkarni, S. Y. "Role of Fractal Geometry in Indian Hindu Temple Architecture." *International Journal of Engineering Research & Technology* vol. 4, issue 05 (mayo 2015): 532-537: [Consulta 15.03.2021] <https://www.ijert.org/research/role-of-fractal-geometry-in-indian-hindu-temple-architecture-IJERTV4IS050709.pdf>

Schwarz, Ronald. A. "Hacia una antropología de la indumentaria: El caso de los

Guambianos.” *Revista Colombiana De Antropología*, no. 20 (1976): 296-334: [Consulta 19.10.2020] <https://doi.org/10.22380/2539472X.1735>

Shakyawar D B, A. S. M. Raja, Ajay Kumar, Pawan K. Pareek y S. A. Wani. “Pashmina fibre —Production, characteristics and utilization.” *Indian Journal of Fibre & Textile Research*, vol. 38 (junio 2013): 207-214: [Consulta 15.03.2021] <http://nopr.niscair.res.in/bitstream/123456789/19255/1/IJFTR%2038%282%29%20207-214.pdf>

Subercaseaux, Bernardo. “La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura en América Latina.” *Estudios Públicos*, no. 30 (otoño 1988):125-135: [Consulta 08.03.2021] <https://www.estudiospublicos.cl/index.php/cep/article/view/1589/2713>

Stresser-Péan, Claude. *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria en México*. México: FCE/CEMAC/Fundación Harp Helú/Museo Textil de Oaxaca, 2012.

Welch, Patricia Bjaaland. *Chinese art: a guide to motifs and visual imagery*. Tokio-North Clarendon, VT: Tuttle Pub., 2008.

## Hemerografía

Castellanos, Juan H. “Insisten Triquis, con seguir ocupando el Zócalo, la Alameda y Andador Turístico como su zona comercial.” *Realidad Oaxaca* (11 de noviembre del 2020). [Consulta 13.05.2020] <http://realidadoaxaca.com/insisten-triquis-con-seguir-ocupando-el-zocalo-la-alameda-y-andador-turistico-como-su-zona-comercial/>

Instituto Nacional de Lenguas Indígenas. “Catálogo de Lenguas Indígenas Nacionales, Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas.” *Diario Oficial*, (14 de enero del 2008): 1a. Sección: 1-78, 2a. Sección: 1-96, 3a. sección: 1-112. [Consulta 10.10.2020] <https://www.inali.gob.mx/clin-inali/>

Instituto Nacional de Pueblos Indígenas. “Pueblos indígenas socializarán Iniciativa de Reforma Constitucional que reconoce sus derechos colectivos.” *INPI Comunicado* 32/21 (27 de junio del 2021): [Consulta 24.08.2021] <https://www.gob.mx/inpi/es/articulos/pueblos-indigenas-socializaran-iniciativa-de-reforma-constitucional-que-reconoce-sus-derechos-colectivos?idiom=es>



Mejía, Lisbeth. “Prevalece daño al arbolado, comercio y deterioro de áreas en la Alameda de León.” *Imparcial* (8 de marzo del 2021): [Consulta 10.10.2020] <https://imparcialoaxaca.mx/la-capital/513861/prevalece-dano-al-arbolado-comercio-y-deterioro-de-areas-en-la-alameda-de-leon/>

Maya Alonso, Miguel Ángel. “Niñas chiapanecas, ambulantes en el zócalo de Oaxaca.” *CIO Información* (28 de febrero del 2019): [Consulta 10.10.2020] <https://cioinformacion.com/ninas-chiapanecas-ambulantes-en-el-zocalo-de-oaxaca/>

Paul, Carlos. “Crea la SC Original, iniciativa que busca proteger los derechos culturales de las comunidades indígenas.” *La Jornada* (10 de agosto del 2021): 6ª: [Consulta 24.08.2021] <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/08/10/cultura/crea-la-sc-original-iniciativa-que-busca-proteger-los-derechos-culturales-de-las-comunidades-indigenas/>

Rashid, Toufiq. “Kashimiri Pashmina, Kanni get GI cover.” *The Indian Express* (25 de septiembre del 2008): [Consulta 20.07.2021] <https://indianexpress.com/article/newsarchive/kashimiri-pashmina-kanni-get-gi-cover/>

## Recursos de internet

Vergara, Flor. “Conoce a Pedro Linares, el artista de los alebrijes que aparece en el Google Doodle”, publicado el 29 de junio del 2021: [Consulta 26.07.2021] <https://www.admagazine.com/cultura/pedro-linares-el-artista-que-creo-los-alebrijes-20210629-8697-articulos.html>

Coore, Lucila. “Fenghuang: la maravillosa historia del Ave Fénix chino”, actualizado el 10 de abril del 2020: [Consulta 01.07.2021] <http://www.fenixinternacional.com/post/fenghuang-la-maravillosa-historia-del-ave-fénix-chino>

Google Maps. [Consulta 20.07.2021] [https://www.google.com.mx/maps/@17.0620914,-96.7259989,3a,90y,38.63h,68.52t/data=!3m6!1e1!3m4!1sN-nuO91WqN\\_5qM2op0M1Rlg!2e0!7i13312!8i6656](https://www.google.com.mx/maps/@17.0620914,-96.7259989,3a,90y,38.63h,68.52t/data=!3m6!1e1!3m4!1sN-nuO91WqN_5qM2op0M1Rlg!2e0!7i13312!8i6656)

Iduarte Roa, Tania. “Bordados de Zinacantán: moda y evolución” publicado el 15 de agosto del 2017: [Consulta 01.07.2021] <http://viernestradicional.impacto.org.mx/blog/bordados-zinacantan-moda-evolucion/>

Mercado Libre. “Chalina / Pashmina, Scarf. Flor lentejuela (3 piezas).” s/f de publicación: [Consulta 10.10.2020] [https://articulo.mercadolibre.com.mx/MLM-887789217-chalina-pashmina-scarf-flor-lentejuela-3-piezas-\\_JM?attribu-](https://articulo.mercadolibre.com.mx/MLM-887789217-chalina-pashmina-scarf-flor-lentejuela-3-piezas-_JM?attribu-)

tes=COLOR\_SECONDARY\_COLOR%3AQXp1bCBtYXJpbm8%3D&quantity=1

Milligan, Lauren. "Antik Batik. Mexican Media Storm Erupts Over Marant 'Copying'" publicado el 20 de noviembre de 2015: [Consulta 11.11.2020] <https://www.vogue.co.uk/article/isabel-marant-embroidered-blouse-plagiarism-row-mexico-antik-batik>

## Entrevistas

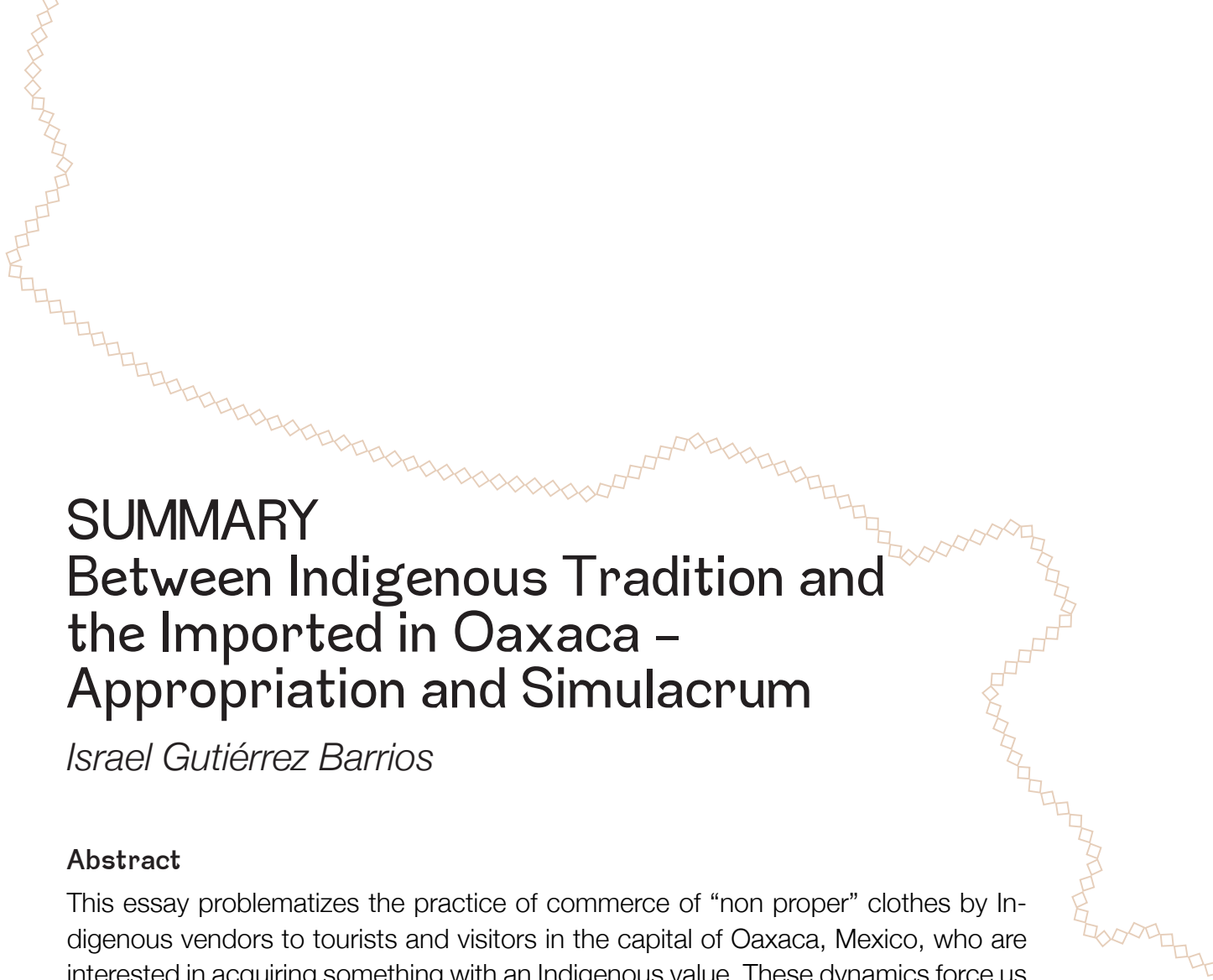
Conversación personal con vendedoras triquis, en Calle del Punto, Barrio del Peñasco, Oaxaca, 23 de enero, 15 de marzo y 01 de julio 2021.

Conversación personal con vendedoras *batsil winik' otiks*, en Plaza de la Danza y Zócalo de Oaxaca, 6 de enero, 15 febrero 2021.

Conversación personal con productora y vendedora de Mitla, en el Zócalo de Oaxaca, 01 de julio 2021.

Conversación personal con operador turístico Alejandro L., en Huajuapán de León, Oaxaca, 21 de agosto 2021.

Conversación personal con productora de ropa típica de Mitla, Oaxaca, 12 de agosto 2021.



# SUMMARY

## Between Indigenous Tradition and the Imported in Oaxaca – Appropriation and Simulacrum

*Israel Gutiérrez Barrios*

### **Abstract**

This essay problematizes the practice of commerce of “non proper” clothes by Indigenous vendors to tourists and visitors in the capital of Oaxaca, Mexico, who are interested in acquiring something with an Indigenous value. These dynamics force us to rethink the notions of originality and authenticity, as well as appropriation-expropriation of elements from other cultural traditions, although probably these had already been taken by other agents before, erasing their origin. However, the objective of this analysis is to discuss about the implications that the appropriation of exogenous products has into the self-determination of the traditional groups that offers them as their own. In order to produce an answer the different of commerce in Oaxaca City are exemplified and the idea of appropriation is explored, as well as other issues related with the image, clothing and appearance, that refer to the process of spectacularisation-commerce of the indigenous identity, said as singular even when inside the reality of Oaxaca, they’re multiple, put on the appearance of the indigenous woman. It is concluded by identifying the practice of appropriation where the goal is to have products to sold above all, while also distinguishing the possibility of a cultural enrichment and of favouring the process of empowerment, when their use goes beyond the frontier of outside-inside, introducing the “proper” into the world of the normal, everyday life.

**Keywords: indigenous clothes • spectacularisation • cultural appropriation • cultural heritage • Oaxaca**

'Ethnicity is in fashion' could be said in a naive way, however, what seems to be in global and daily vogue is the practice of appropriation and commodification of images of "exotic cultures" or of some of their elements. Identity signs are extracted from their context, reconfigured, and placed in shop windows without any data of origin, provenance, or authorship, eliminating their cultural value. An example of this is the high fashion system, which sometimes takes up symbols and designs of traditional groups, reinventing them and putting them into circulation in a market of ethnic taste. A dynamic that forces us to ask ourselves, what happens with the practices of appropriation-expropriation that go the other way? That is, what about wearing garments that come from outside the traditional cultural system? And how are the contents and the own and other people's meanings negotiated, which thanks to their similarities are taken and offered as part of the traditional collections and turned into products? The answer could be sought in another direction of how the network of commercial and cultural exchanges is articulated with the self-determination of the traditional group.

To explore this phenomenon of appropriation, the Oaxacan case in Mexico is reviewed, a state that due to its indigenous diversity and varied textile tradition (Rangel Flores 2020, Stresser-Péan 2012, Lechuga 2000, Klein 1997, Artes de México 1996, Johnson 1994, Drucker 1963), as well as its intense tourist dynamics allows us to appreciate both expropriation and appropriation.

What is sold, what is original and what is not? And what is said about what is foreign and what is own? These are the questions that guided the exploration that was conducted through observation and brief informal conversations. Relevant was that, above all, "what is foreign" is sold –what comes from outside the traditions–, the stylizations and interventions –modifications of the traditional–, having a general and slight opinion of the concept of "the original", and with a lax and undifferentiated valuation between what is own and what is foreign. Fieldwork in the city allowed us to identify the traditional textile trade, finding in it exogenous garments, but with an ethnic and indigenized style. The difference between the indigenous and the indigenized is that the former comes from the indigenous world, while the latter is presented as such without being it. The forms of commercialization were also identified, of which two were chosen to analyze since they had an evident presence of indigenous people with garments for sale other than their traditional clothing. The cases correspond to fixed positions of indigenous Triqui and the itinerant harvest of indigenous batsil winik 'otik (Tzotziles or "true men", an ethnic group of the Mayan diaspora, from Chamula, Chiapas who live in Oaxaca). The textile products offered that drew attention for the analysis of the Triqui case were dresses and blouses of industrial fabrics printed with geometric motifs that recall Zapotec frets from the archaeological site of

Mitla and with abstractions from the Piedra del Sol associated with the “Aztec culture” (fig. 1); In the case of the *batsil winik ‘otik*, they were the bags and purses that bear a resemblance to the embroidery from Zinacantán, Chiapas, but which come from beyond the seas, from Asia. The selection criteria were that the garments and/or accessories were made of cloth, intended for women and of external origin, the above, due to the relationships of an apparent cultural unit that can be established between the indigenous vendor and the exogenous ethnic merchandise, for buyers. It was through short interviews with vendors of stalls and street vendors, as well as the configuration of the state of art, that macro relationships were sought, confirming the importance of the question already referred to: how and to what extent is self-determination exercised in these cultural - and commercial - practices by indigenous women?

The cultural diversity of the state of Oaxaca is shown, although not in all its splendor, in its capital Oaxaca de Juárez, where there is the exchange between people from the eight regions of the state (Cañada, Costa, Istmo, Mixteca, Cuenca de Papaloapan, Sierra Sur, Sierra Norte, and Valles Centrales), showing its cultural richness identified in the complex imaginary of the indigenous. Their products, traditions, and appearances concerning the kitchen, crafts, and clothing are exchanged, without being reduced to pure forms and grammars, rather, adapting to maintain dialogues and exchanges that refer to expressions of distant cultural origins.

Oaxacan fashion circuits. To characterize the Oaxacan fashion circuit, the city of Oaxaca de Juárez was visited, identifying nine types of sale (*Mestizo peddler. Indigenous street vendors: Outdoor semi-fixed stalls: Stationary outdoor stalls, Fixed stalls in closed areas, Establishments of other businesses, Craft houses, Boutiques, Online*), defined according to the type of establishment, garments, and vendors, recognizing from the street vendors until the sales through the Internet. This panorama testifies to the wide range of establishments where the circulation of “indigenous textiles” becomes effective, revealing creative expressions of this productive-cultural branch. It also requires rethinking the meanings of “Oaxacan”, “Mexican”, “authentic”, “traditional”, “artisanal”, as well as “indigenous” itself. Concepts and evaluations that are difficult to grasp and perhaps even useless to have. On the other hand, it raises the question, what is one’s own and what is someone else’s? And likewise, at what moment does what is foreign become one’s own? Understand here appropriation as explained by Subercaseaux “The concept of “appropriation” rather than an idea of dependence and exogenous domination points to a fertility, to a creative process through which elements become “own” or “appropriate” strangers. “ (1988: 130) and Neüma “[...] The “social appropriation” would be assumed as a process through which marginal social groups of the capitalist economic system interact

with the cultural, economic, organizational and consumption proposal of that system through forms of adjudication of new meanings (2008: 71). Active reception and re-signification seem to be the keys to appropriation, going beyond the pure commercial sphere and leaving the quality of apparently being one's own only for otherness, for the buyer.

### Triquis case and pashmina garments

Members of the Movimiento de Unificación y Lucha Triqui maintain just over 80 informal business premises in the Alameda de León in Oaxaca (tour on Google Maps). They buy their merchandise, which is produced either in Mexico City, Guatemala, or other maquiladora centers, sourcing mainly from large merchants, who come to nearby parking lots to leave them loads of merchandise purchased in bulk. As an example of textile merchandise, use the image shown (fig. 3), in the stall on the right there are 28 garments (fig. 4) – eleven are Guatemalan-style shirts, (1, 2, 7, 8, 14, 15, 16, 21, 22, 23 and 24); four Tehuano style blouses (25, 26, 27 and 28); two Tehuacán, Puebla style blouses (19 and 20); two Chiapas blouses (12 and 18); a Jalapa del Marqués blouse (17); two “Mexican” blouses, that is, generic ones that are offered throughout Mexico (10 and 11); a mitleño huipil blouse (4). This repertoire shows the diversity of origins and with this, the role of a merchant rather than an artisan of indigenous vendors is evidenced. Also exhibited are four garments made with shawls called pashminas (3, 5, 9, and 13), fundamental pieces for the present study due to their clear exogenous origin, originally coming from the Kashmir region. The Triqui vendors carry out simple interventions that allow the identification of intervention-appropriation processes. Through the analysis of the cut designs, two navel blouses with long open sleeves were identified that take up the huipil [Nahuatl: *hupilli*, blouse or dress], which is made from rectangular canvases made on a loom, depending on the desired width, the garment is done with one or more canvases vertically. The pashmina replaces the canvas and is folded, cut, and attached in the same way as the traditional garment.

Regarding the patterns present in the four pashmina garments, three types are identified: one with floral motifs and vegetable guides all cut into a chain of gradient color thread, with the application of some sequins and a unicolor background (fig. 5); another is with stripes along its length and formed by small embroidered geometric motifs and a single-colored background (fig. 6); another is printed with small and large geometric motifs obtained by the fabric of the canvas, allowing changes in color and textures both in ornaments and in the background (fig. 7). Although the techniques to obtain the designs (whether by embroidery added to the fabric or created from the structure) are used in the Oaxacan indigenous tradition, the motifs

and compositions are diametrically different and clearly derived from an industrial process. The vegetal and floral motifs of the pashminas studied intertwine creating compositions that recall lattices, mandalas, and fractal designs in a clearly Hindu style (Sardar, Dhruvajyoti and Kulkarni 2005). Designs that, according to the opinion of some vendors, will cease to circulate as they have been in the market for two years and with this, sales have been reduced due to the saturation of the market and for being “old fashioned”. This situation forces to renew the stamps offered in the city, by the suppliers who monopolize in commerce in Oaxaca, which is a single supplier, and that deals one-one, not collectively. (Personal conversation with Triquis vendors, July 2021, Personal conversation with Mitla’s producer and vendor, July 2021). In this situation and this sense, self-determination turns out to be a romantic idea, as fundamental decisions of what and how are not exercised, even when not re-signifying the product beyond showing it as “own” and being individually at the expense of the tendencies of the market and the decisions of other agents. It would be interesting to investigate how market trends are interpreted by producers and sellers and therefore how they influence decisions to renew or make modifications to their designs. At the moment it is only possible to point out that the manufacturing activities are not affected by maintaining the manufacture without apparent changes, continuing with the same models. The fabrics used (the support) and the models (the design) are perceived as two parallel circuits, in which they participate actively but separately, deciding to use and do what is most economically profitable: salable with a higher profit margin.

Although it is possible to argue that the largest number of products offered by the Triqui vendors in Alameda de León have an external origin, whether it be national or foreign, it was detected that their materials, designs, and iconographic motifs have artisanal references that are automatically associated with ethnicity and even more with the local indigenous, thanks to the presence and accompaniment of the vendors who display their indigenous appearance. In Oaxaca what is valued is “the indigenous”, therefore, what is essentially for sale is the multiple indigenous identities, including its faces. Thus, the transformation of traditional garments in their processes, appearances, uses, and meanings due to tourism seems to indicate the profound phenomenon called commodification of ethnic identity (Femenías 2005: 111), which upsets almost every traditional practice and institution.

Under the idea of what is proper, relevant are the observations about the use, by not having identified any vendor or companion wearing any of the four items in question or other similar ones; to receive a “no” with a smile to the express question about the proper use of their merchandise, making it clear that these products are not for themselves; and forceful disqualification about a product made by them, but for buyers valued as a “pirate huipil” (personal conversation with Triqui saleswomen,

July 2021), a gesture that speaks of their agency power. Regarding the prints and the weaving of the cloth, the vendors do refer to the resemblance of the exogenous motifs with the Zapotec fretwork and the Aztec calendar, but they do not establish further relationships, a strategy that makes use of “directed naivety”, to leave in ambiguity the foreign condition of the product (materials, motifs, and designs).

An intrinsic problem in the transformation of cultural expressions, appropriation-expropriation processes, is that once, the elements used were traditional at a specific point in global geography. Shakyawar, Raja, Kumar, Pareek, and Wani exemplify this for the pashminas.

Recently, in order to check the sale of fake plain pashmina and Kani shawls, Government of India has awarded the GI [Geographical Indication] patent recognizing handmade shawls of Kashmir origin. Under the GI of goods, Kashmiri handmade pashmina shawls now can use their own logos (Rahid 2008). The patent came after an agreement among Kashmir Handmade Pashmina Promotion Trust, Wild Life Trust of India and Craft Development Institute, Srinagar (2013: 212).

How far to ignore these dynamics that generate impacts in the places of origin, in specific communities made up of similar to the Triqui or other indigenous people. When asked about this situation, the automatic reaction of the saleswomen was to smile and try to hide by turning their heads and then answering “it’s wrong” (Personal conversation with saleswomen Batsil winik ‘otiks). But, it is not a question of making value judgments or “holding” responsibility, but rather of understanding that it is a global phenomenon where conditions for the survival of specific social sectors are at stake.

### **Batsil winik ‘otik and “Asian” bags**

In the itinerant mode, the batsil winik ‘otik vendors carry handbags and up to fifty rebozos (fig. 8), these being the same pashminas that the Triquis offer, but with a dozen different patterns, surely chosen to be according to the appearance and own attire, recreated for otherness. The closest resemblance of Asian bags is with the Zinacantán embroidery (fig. 9), although a very free relationship can also be established with the “Chiapaneco style” of large flowers with many petals, perhaps this somewhat forced similarity has made Chiapas indigenous women become the almost exclusive group for the sale of this product in Oaxaca, situation that may present not only use of the indigenous image, even exploitation and human trafficking, as it was revealed in the case of the rescue of the 56 indigenous minors who “are brought to Oaxaca with deception, under the promise of a better life.” (Maya Alonso 2019). There are rumors of the relationship between the permanence of the municipi-



pal head of street commerce in Oaxaca for three administrations and the increase in vendors of indigenous origin from Chiapas (Personal conversation with tour operator Alejandro L. August 21, 2021), strategy that would have its explanation in the cheap and docile labor force by ignoring the city and in many cases the low command of the Spanish language and in its indigenous appearance that it represents: exoticism, poverty and awakens feelings of help-solidarity. Considering the five theories about the functions of clothing proposed by Schwarz, which indicate that clothing originally responds to shelter from the environment, to protection against supernatural forces, to the notion of modesty, to the provocation of attraction, or the manifestation of status and social position (1976). The last is the one that seems to fit the case of the “Chiapas bag”, although in a somewhat bizarre way, since what is carried is not to show an ethnicity as a form of belonging, role, or hierarchy, but to transfer ethnicity to someone else’s garment.

The bags and purses made of black synthetic canvas, serve as a background for the industrial embroidery of shiny and synthetic threads. The iconographic repertoire corresponds to plant and zoomorphic motifs: peonies, pheasants, peacocks, elephants, butterflies, and some small flowers and birds that I have not been able to identify (fig. 10). At the buyer’s request, the sellers describe these elements as part of their tradition, resignifying the peonies as sunflowers, the pheasant as a true hummingbird, quetzal, or rooster. Even the blue elephants and other beings do not suppose a cultural contradiction, both because of the bestiary of animals and fantastic beings legitimized by the alebrijes - carved wooden figures, richly painted with dots, grids, and geometric patterns, a tradition born in 1936 in Mexico City and originally made in cardboard or papier-mâché (Vergara 2021) -, as for the Oaxacan indigenous reality of migration, which makes distant elements so close. In this sense, authors such as Amodio think:

The problems of appropriation become when the limit of the value of a symbol or cultural marker is transgressed, which is defined by” the cultural horizon shared by local and regional groups, [...] beyond them it will only find its transformation and ignorance; that is, its negation as [symbol or marker] produced by a specific culture (1998: 287 cfr. Mora Silva 2018: 93).

Thus, along with the process of appropriation of images, another opposite survives, which implies the cancellation of ways of doing-thinking, which saw the birth of the original material expression. In this case, for example, it is ignored that the peony in China is considered the king of flowers with the meanings of happiness, prosperity, luck, and good fortune (Moreno Coll 2016: 57); that the pheasant is a solar animal with the attributes of fire and represents yang –the energy of masculine principle– and it was believed that it was a serpent (Eberhard 1983: 287); that possibly what

is observed in some bags is the representation of the *Fènghuáng*, a male-female mythological bird that is queen over all birds (Coore 2019), or that perhaps it is the vermilion bird equivalent to the western phoenix; that the peacock is a symbol of well-being and high status; that the elephant symbolizes serenity and peace; and that the butterfly in a general way represents summer, beauty, romance, dreams, while the white one refers to autumn, death, mourning, the spiritual world and therefore longevity and immortality (Welch 2008: 143, 147, 274, 167, 181, 504).

As it can be seen, it is very noticeable that the coincidences between the expressions of the two cultures in comparison are minimal, they hardly coincide because they are large, colorful flowers with leafy corollas, confirming Mora Silva's sentence "constant combinations degrade the certainty regarding what is expressed" (2018: 106), even more so when the origin is exogenous. In this dissolution process, no one seems to have exclusive responsibility, nor manufacturers, suppliers, merchants, or buyers, only the market system itself.

## Final Comment

It seems that a detailed study of a long-range diachronic type is necessary to follow up on the life of the garments chosen within the groups studied. However, the regular change of the fabrics and their designs, as well as the non-use of the garments, is the best proof of the insignificance and the ephemerality that they are for these groups. Objects that in the hands of the indigenous merchants are always located as mere merchandise, that is, with a use and exchange value, in the sense proposed by Kopytoff. The merchandise seeks above all to fulfill its economic function, for which it must be "common" and thus be appreciated - have a price - thereby achieving monetary equivalence to make commercial exchange effective (1991: 94). According to this author, culture would be in charge of providing certain expressions with "singularity" to free them from commodification and would even be capable of "re-singularizing" them, making them invaluable and removing them from that circuit. However, what underlies these processes of commodification, which makes them almost unchangeable, is the global context governed by appearance, where simulacrum and spectacle based on the ocularcentric experience transform, dilute and hide identities and reality in its totality (Baudrillard 1978; Debord 1967; Brea 2007).

The spectacle is that the indigenous weavers, embroiderers, artisans, now do not produce, but represent doing it and being it, recreating and inventing that world with the help of the performative image of each day composed mainly of bodies and their clothing. In this representation the unity between objects and cultural tradition is not reestablished, despite performative-discursive attempts, such as "yes, my mother and I embroidered it, it is a hummingbird, but we forgot to trim the beak", "we do it

in the town”, of which they could not say the name. As Debord points out, the performance is shown at the same time as reality itself, where the simulacrum is what exists, and for this reason to questions about the origin, the meaning, the process of the garments, “are you going to buy?” is received as a response. In addition, this representation implies the game of the stereotypical, partial and racist image that refers to an ignorant indigenous person, which exempts him from providing answers. But, likewise, all the identified sales establishments are represented making the show the way through which people appreciate, experience, and share the cultural expression of clothing, thereby leaving out any possibility of deep and critical dialogue that recognizes the complexity of doing, dressing, selling the “traditional”. In a word, hiding the real thing.

Regarding self-determination, if it implies one’s authority and control over resources and decisions that affect one’s life, considering that for indigenous peoples it would also mean “that the individual cannot be reduced to the personal sphere, since part of their identity is derived from its relationship with the community ”(Wissener 2011 and Xanthaki 2014 cfr Manchuca Pérez 2016: 171), it would seem that the cases studied here are far from increasing it, due to the individual logic and practices with which they conduct themselves -at less at this time. This fact does not imply that at the levels of agency and empowerment, that is, in the capacity to act and control processes, they remain mere spectators, since they, although marginally, do make decisions and participate in commercial relations. An opportunity for self-determination regarding the individual and the group is to modify the practice of “appropriation for otherness” towards an appropriation committed to their merchandise, re-singularizing them through the knowledge and recognition of exogenous cultural meanings and the active resignification that inscribes them as invaluable objects, that is, with a deep value in the complex of collective daily life; without resorting only to the superficial appearance that maintains them as a pure image that tourism seeks and Oaxaca offers as the first merchandise.



Fig. 1. Similarities of designs between fabrics with the north exterior panel of Edificio de las Columnas (ca. 935, Mitla, Oaxaca) and with Piedra del Sol (1250-1519, National Museum of Anthropology, Mexico City). Photos: Israel Gutiérrez Barrios, September 2018 and Wikimedia Commons, Anagoria, December 2013.



Fig. 2. Triqui vendor in Alameda de León, Oaxaca de Juárez. Photo: Israel Gutiérrez Barrios, July 2021.



Fig. 3. Triquis semi-fixed stalls in Alameda de León, Oaxaca de Juárez. Photography: Adrián Gaytán, March 2021.

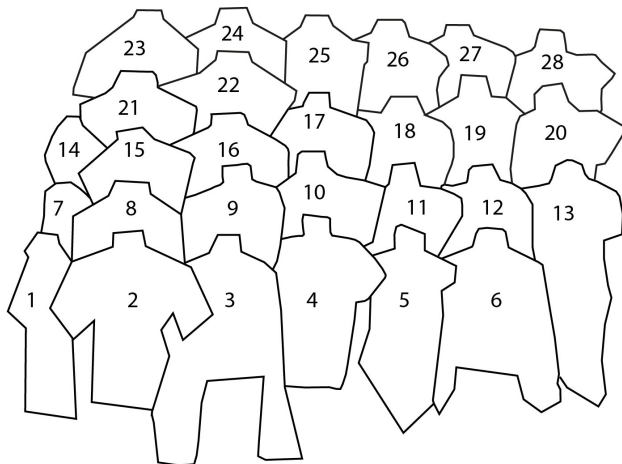


Fig. 4. Identification of clothing.



Fig. 5. Pashmina with *cadena* embroidery and sequin. Photo: Bidameun Korean Cosmetics. <https://cosmeticsbidameun.mercadoshops.com.mx>



Fig. 6. Blouse with a border of geometric motifs in Alameda de León, Oaxaca de Juárez. Photo: Israel Gutiérrez Barrios, August 2021.



Fig. 8. *Batsil winik 'otik* vendors in the Zócalo of Oaxaca de Juárez. Photo: Adrián Gaytán, March 2021.



Fig. 10. Examples of bags. Photos: Israel Gutiérrez Barrios, July 2021.

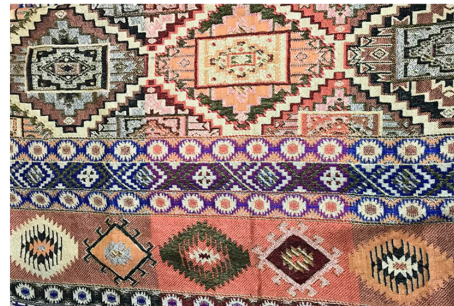


Fig. 7. Details of geometric motifs of the fabric structure. Photos: Israel Gutiérrez Barrios, July 2021.



Fig. 9. Details of embroidery from Zinacantán, Chiapas. Photo: Courtesy NGO Impacto. <http://impacto.org.mx/>

## Bibliography

- Amodio, Emanuele. "Manufactos. Sobre la vida, transformación y muerte de los objetos indígenas". In *I Coloquio Nacional de Artesanías y Arte Popular*, (no pagination). Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo Nacional de la Cultura and Dirección Nacional de Artesanías, 1998.
- Arqueología Mexicana. *Atlas de textiles indígenas*. *Arqueología Mexicana*, no. 55 (April 2014).
- Artes de México. *Artes de México: Textiles de Oaxaca*, no. 35 (January 1996).
- Barth, Frederik. *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. Mexico: FCE, 1976.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Trad. Pedro Rovira. Barcelona: Kairós, 1978.
- Bayona Escat, Eugenia. "Trajes indígenas y mercancías étnicas en Los Altos de Chiapas." *Cuicuilco*, no. 65 (January-April, 2016): 11-39.
- Brea, José Luis. *El Tercer Umbral: estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo*. Murcia: CENDEAC, 2008.
- Cámara de diputados del H. Congreso de la Unión. "Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos" (Last modification May 28, 2021): [Accessed 24.08.2021] [http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf\\_mov/Constitucion\\_Politica.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf_mov/Constitucion_Politica.pdf)
- Castillo Cisneros, María del Carmen. "La blusa de Tlahuitoltepec Xaam nixuy es identidad". In *Acervo Mexicano. Legado de culturas*, 170-191. (Eds.: Erika Galicia Isasmendi, Fernando Quiles García y Sara Ruiz Romero). México: BUAP, 2017.
- De Ávila, Alejandro. *Memoria de la exposición Irmgard Weitlaner Johnson, una vida dedicada al textil*. Oaxaca: Museo Textil de Oaxaca/Fundación Alfredo Harp Helú, 2014.
- Debord, Guy. *La Sociedad del Espectáculo*. 1967. Trad. Maldejo. [Accessed 01.11. 2007] <http://sindominio.net/ash/espect.htm>

- Drucker, Susana. *Cambio de indumentaria, la estructura social y el abandono de la vestimenta indígena en la villa de Santiago Jamiltepec*. Mexico: INI, 1963.
- Eberhard, Wolfram. *Lexikon chinesischer Symbole*. Köln: Eugen Diederichs Verlag, 1983.
- Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Buenos Aires: Ariel, 2014.
- Federal Trade Commission. Bureau of Consumer Protection. Office of Consumer and Business Education. *Cachet of Cashmere: Complying with the Wool Products Labeling Act: FCT FACTS for Business*. (November 2003). [Accessed 01.07.2021] file:///C:/Users/Usuario/Downloads/bus48-cachet-cashmere-complying-wwoolproducts-labeling-act.pdf
- Femenías, Blenda: “‘Why Do Gringos Like Black?’ Mourning, Tourism and Changing Fashions in Peru.” In Regina A. Root (ed.): *The Latin American Fashion Reader, Oxford*. New York: Berg 2005, 93-113.
- Fondo Nacional para las Artes. *Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad*. Mexico: FONART, 2005. [Accessed 30.06.2021] [https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/107963/Manual\\_diferenciacion\\_artesania\\_manualidad\\_2015.pdf](https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/107963/Manual_diferenciacion_artesania_manualidad_2015.pdf)
- Hernández Díaz, Jorge. *Artesanías: urdiendo identidades y patrimonios para el mercado*. Oaxaca de Juárez, Cdmx/Oaxaca: Juan Pablos editor/UABJO/IIS, 2016.
- Johnson, Grace, Sharon Douglas y John M. D. Pohl. *Cloth & curing: continuity and change in Oaxaca*. San Diego: San Diego Museum of Man, 1994.
- Klein, Kathryn (ed.) *El hilo continuo: la conservación de las tradiciones textiles de Oaxaca*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1997.
- Kopytoff, Igor. “La biografía cultural de las cosas. La mercantilización como proceso.” In *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, ed. Arjun Appadurai (Mexico: Grijalbo y Conaculta, 1991): 89-122. [Accessed 05.03.2020] <http://designblog.uniandes.edu.co/blogs/dise2307/files/2014/10/Kopytoff-enAppadurai.pdf>
- Lagrou, Els. “Chaquira, el inka y los blancos: las cuentas de vidrio en los mitos y en el ritual kaxinawa y amerindio,” *Revista Española de Antropología Americana*,

- vol. 43, no. 1 (2013): 245-265. [Accessed 24.08.2021] <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/42317/40276>
- Machuca Pérez, Diana Ximena. "El derecho a la autodeterminación de los pueblos indígenas: límites y alcances de la declaración de Naciones Unidas 2007," *Reflexión Política*, vol. 18, no. 35 (June 2016): 166-175. [Accessed 27.06.2021] <https://www.redalyc.org/pdf/110/11046399014.pdf>
- México Desconocido. "La Chaquira en el México indígena," *México desconocido*. (no date of publication) [Accessed 20.07.2021] <https://www.mexicodesconocido.com.mx/lachaquira-en-el-mexico-indigena.html>
- Mora Silva, Julimar. "La 'cosa étnica' está de moda. Performatividad, crítica y agencia en torno al discurso indoamericano den Vogue (2000.2017)," *Runa* 39.2 (July-December 2018): 91-116. [Accessed 13.12.2020] <http://revistas-cientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/4209>
- Moreno Coll, Araceli. "No sólo una flor: aproximación a la presencia de la peonía en la medicina y el arte," *Saitabi, Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, no. 66 (2016): 41-63. [Accessed 13.06.2020] [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/document\(11\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/document(11).pdf)
- Neüman, María Isabel. "Construcción de la categoría 'Apropiación Social'," *Quórum Académico*, vol. 5, no. 2 (July-December2008): 67-98, [Accessed 01.10.2020] <https://www.redalyc.org/pdf/1990/199016835004.pdf>
- Randall, Kimberly. "The travelers's: Chinas Poblanas and European-inspired costume in Postcolonial Mexico." In Regina A. Root (ed.): *The Latin American Fashion Reader*, Oxford. New York: Berg 2005, 41-65.
- Rangel Flores, Amapola. "Bordados de identidad: etnografía del textil en San Pablo Tijaltepec, Oaxaca" Bachelor-Thesis, UDLAP, 2020. [Accessed 23.04.2021] [http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lac/rangel\\_floresa/etd\\_3011089449481.pdf](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lac/rangel_floresa/etd_3011089449481.pdf)
- Sardar, Dhruvajyoti y Kulkarni, S. Y. "Role of Fractal Geometry in Indian Hindu Temple Architecture," *International Journal of Engineering Research & Technology* vol. 4, issue 05 (May 2015): 532-537. [Accessed 15.03.2021] <https://www.ijert.org/research/role-offractal-geometry-in-indian-hindu-temple-architecture-IJERTV4IS050709.pdf>



- Schwarz, Ronald. A. (1976). "Hacia una antropología de la indumentaria: El caso de los Guambianos," *Revista Colombiana De Antropología*, no. 20 (1976): 296-334. [Accessed 19.10.2020] <https://doi.org/10.22380/2539472X.1735>
- Shakyawar D B, A. S. M. Raja, Ajay Kumar, Pawan K. Pareek y S. A. Wani. "Pashmina fibre — Production, characteristics and utilization," *Indian Journal of Fibre & Textile Research*. Vol. 38 (June 2013): 207-214. [Accessed 15.03.2021] <http://nopr.niscair.res.in/bitstream/123456789/19255/1/IJFTR%2038%282%29%20207-214.pdf>
- Subercaseaux, Bernardo. "La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura en América Latina," *Estudios Públicos*, no. 30 (otoño 1988):125-135. [Accessed 08.03.2021] <https://www.estudiospublicos.cl/index.php/cep/article/view/1589/2713>
- Stresser-Péan, Claude. *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria en México*. Mexico: FCE/CEMAC/Fundación Harp Helú/Museo Textil de Oaxaca, 2012.
- Welch, Patricia Bjaaland. *Chinese art: a guide to motifs and visual imagery*. Tokio-North Clarendon, VT: Tuttle Pub., 2008.

## Press Material

- Castellanos, Juan H. "Insisten Triquis, con seguir ocupando el Zócalo, la Alameda y Andador Turístico como su zona comercial," *Realidad Oaxaca* (November 11, 2020). [Accessed 13.05.2020] <http://realidadoaxaca.com/insisten-triquis-con-seguir-ocupando-el-zocalo-la-alameda-y-andador-turistico-como-su-zona-comercial/>
- Instituto Nacional de Lenguas Indígenas. "Catálogo de Lenguas Indígenas Nacionales, Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas," *Diario Oficial*, (January 14, 2008): 1a. Sección: 1-78, 2a. Sección: 1-96, 3a. Sección: 1-112. [Accessed 10.10.2020] <https://www.inali.gob.mx/clin-inali/>
- Instituto Nacional de Pueblos Indígenas. "Pueblos indígenas socializarán Iniciativa de Reforma Constitucional que reconoce sus derechos colectivos," *INPI Comunicado* 32/21 (June 27, 2021) [Accessed 24.08.2021] <https://www.gob.mx/inpi/es/articulos/pueblos-indigenas-socializaran-iniciativa-de-reforma-constitucional-que-reconoce-sus-derechoscolectivos?idiom=es>

Mejía, Lisbeth. "Prevalece daño al arbolado, comercio y deterioro de áreas en la Alameda de León," *Imparcial* (March 8, 2021). [Accessed 10.10.2020] <https://imparcialoaxaca.mx/lacapital/513861/prevalece-dano-al-arbolado-comercio-y-deterioro-de-areas-en-laalameda-de-leon/>

Maya Alonso, Miguel Ángel. "Niñas chiapanecas, ambulantes en el zócalo de Oaxaca," *CIO Información* (February 28, 2019). [Accessed 10.10.2020] <https://cioinformacion.com/ninas-chiapanecas-ambulantes-en-el-zocalo-de-oaxaca/>

Paul, Carlos. "Crea la SC Original, iniciativa que busca proteger los derechos culturales de las comunidades indígenas," *La Jornada* (August 10, 2021): 6ª. [Accessed 24.08.2021] <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/08/10/cultura/crea-la-sc-original-iniciativa-que-busca-protoger-los-derechos-culturales-de-las-comunidadesindigenas/>

Rashid, Toufiq. "Kashimiri Pashmina, Kanni get GI cover," *The Indian Express* (September 25, 2008). [Accessed 20.07.2021] <https://indianexpress.com/article/newsarchive/kashimiri-pashmina-kanni-get-gi-cover/>

## Internet Resources

Vergara, Flor. "Conoce a Pedro Linares, el artista de los alebrijes que aparece en el Google Doodle," published on 29 June 2021. [Accessed 26.07.2021] <https://www.admagazine.com/cultura/pedro-linares-el-artista-que-creo-los-alebrijes20210629-8697-articulos.html>

Coore, Lucila. "Fenghuang: la maravillosa historia del Ave Fénix chino," updated April 10, 2020. [Accessed 01.07.2021] <http://www.fenixinternacional.com/post/fenghuang-la-maravillosa-historia-del-ave-fenix-chino> Google Maps. [Accessed 20.07.2021] [https://www.google.com.mx/maps/@17.0620914,-96.7259989,3a,90y,38.63h,68.52t/data=!3m6!1e1!3m4!1sNnuO91WqN\\_5q-M2op0M1Rlg!2e0!7i13312!8i6656](https://www.google.com.mx/maps/@17.0620914,-96.7259989,3a,90y,38.63h,68.52t/data=!3m6!1e1!3m4!1sNnuO91WqN_5q-M2op0M1Rlg!2e0!7i13312!8i6656)

Iduarte Roa, Tania. "Bordados de Zinacantán: moda y evolución," published on 15 August 2017. [Accessed 01.07.2021] <http://viernestradicional.impacto.org.mx/blog/bordados-zinacantan-moda-evolucion/>

Mercado Libre. "Chalina / Pashmina, Scarf. Flor lentejuela (3 piezas)," no date of publication. [Accessed 10.10.2020] [https://articulo.mercadolibre.com.mx/MLM-887789217-chalinapashmina-scarf-flor-lentejuela-3-piezas-\\_JM?attributes=COLOR\\_SECONDARY\\_COLOR%3AQXp1bCBtYXJpbm8%3D&quantity=1](https://articulo.mercadolibre.com.mx/MLM-887789217-chalinapashmina-scarf-flor-lentejuela-3-piezas-_JM?attributes=COLOR_SECONDARY_COLOR%3AQXp1bCBtYXJpbm8%3D&quantity=1)

Milligan, Lauren. "Antik Batik. Mexican Media Storm Erupts Over Marant 'Copying'," published on 20 November 2015. [Accessed 11.11.2020] <https://www.vogue.co.uk/article/isabel-marant-embroidered-blouse-plagiarism-row-mexico-antik-batik>

## Interviews

Personal conversations with Triqui vendors, in Calle del Punto, Barrio del Peñasco, Oaxaca, January 23, March 15 and July 01, 2021.

Personal conversation with *batsil winik* 'otiks vendors, in Plaza de la Danza and Zócalo of Oaxaca, January 6, February 15, 2021.

Personal conversation with producer and vendor from Mitla, in the Zócalo of Oaxaca, July 01, 2021.

Personal conversation with tour operator Alejandro L., in Huayapan, Oaxaca, August 21, 2021.

Personal conversation with a typical clothing producer from Mitla, Oaxaca, August 12, 2021.



# Joaquín Torres–García's Urban Fabrics: Fashioning the Body in New York, 1920–1922

*Francesca Ferrari*

## **Abstract**

In 1919, the Uruguayan artist Torres-García moved from Barcelona to New York. In the experimental works that he produced during his two-year stay in the city, the artist presented New York and the bodies inhabiting it as inextricable from one another and mutually defining, enmeshed within the same urban fabric. He did so especially through references to fashion, depicting the articles of clothing worn by New Yorkers as extensions of the city's morphology. By drawing upon the social functions of actual fabrics, Torres-García connected bodily and architectural surfaces to negotiate his ambivalence towards the demands of New York's capitalist society. This article investigates the artist's constant oscillation between adhering to and undermining the conformity and mechanization that he attributed to New York's denizens. I argue that, through his interventions into the realm of fashion, Torres-García negotiated the urban individual's potential to either submit to the rhythms and lifestyles imposed by the city or resist them by playing with socio-economic signs and multiple identities. I show that this unresolved tension echoes with Torres-García's writings from this period, illuminating the artist's conflicted relationship with the city.

**Keywords:** avant-garde art • New York • fashion • architecture • papier collé • artist toys • costume design

In March 1921, the Uruguayan artist Joaquín Torres-García, who then resided in New York, participated in the annual ball of the Society of Independent Artists at the Waldorf Astoria. For the occasion, Torres-García wore a costume known as *New York Suit* that consisted of a pair of white overalls usually worn by house painters and a shirt that he decorated with various New York landmarks (fig. 1). Using the costume's cloth as a canvas to paint a cityscape complete with iconic structures such as the Brooklyn Bridge and the Woolworth Building and topological markers such as 5<sup>th</sup> Avenue and the Bowery, Torres-García wrapped his body with an article of clothing that mimicked the city's morphology, enmeshing his figure and the metropolis in the same urban fabric. Popularized by the sociologist Gaston Bardet in 1951, the concept of urban fabric conveys "the weaving together of ways of living within a town" (Bardet 1951, 237).<sup>1</sup> *New York Suit* literalizes this notion, as the actual, painted fabric of which it is made renders the subject wearing the costume (in this case the artist) and New York inseparable from one another and mutually defining. If the signs of the city's architecture and urban plan envelop and partially mask the body, their position and shape change according to the subject's movements and gestures. I propose that the relationship between bodily and urban surfaces that the costume establishes is central to Torres-García's artistic production during his stay in New York between 1920 and 1922. Over the course of these two years, Torres-García

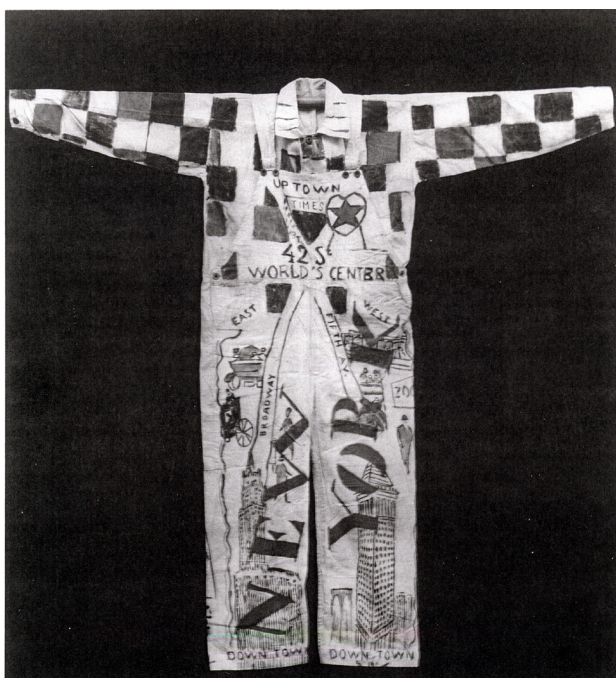


Fig.1: Joaquín Torres-García, *New York, Suit*, 1921, Oil on painter's suit (overalls and shirt), Estate of Joaquín Torres-García. Courtesy Estate of Joaquín Torres-García

created a number of works that illuminate his ambivalence about the "ways of living" that he observed in the city. I argue that the paintings, drawings, collages, artist toys, and costume design that the artist made in this period encapsulate his constant oscillation between adhering to the demands of New York's capitalist society and his desire to undermine them. He recurrently negotiated this oscillation with references to fashion, which he presented both as a vehicle for conformity and a means to play with multiple identities. Through articles of clothing (actual or represented), Torres-García mediated his conflicting feelings about the embo-

\* I am thankful to Cecilia de Torres and Victoria Fedrigotti for their generous support with my research, to Edward J. Sullivan for his encouragement, and to Anna Linehan for her feedback on an earlier version of this article. All translations are my own.  
1 Bardet appears to use the terms "urban texture" and "urban fabric" interchangeably.

died individual's place in the modern urban environment, intervening upon both the social fabric joining the lives of New Yorkers and the garments covering and defining their bodies. In this sense, Torres-García departed from the strategies of other Latin American artists active in New York in the late 1910s and 1920s, including Carlos Mérida (who spent a brief period in the metropolis in 1917) and Rufino Tamayo (who resided there from September 1926 to December 1928). During their sojourns in New York, these latter artists often engaged with exoticizing imagery loosely inspired by the cultural heritage and rural traditions of their native Guatemala and Mexico, respectively, rendering people of indigenous background wearing Mayan textiles or *campesino* straw hats, among other subjects. They partly did so in response to the growing demand in the United States for regionally-specific fantasies of a timeless realm divorced from industrial modernity (Delpar 2015). At the same time, this imagery allowed Mérida and Tamayo, who both had indigenous roots, to grapple with the complex processes of identity-formation triggered by the racist rhetoric of critics and dealers in the United States, who tended to herald their work as a reflection of their nationality and ethnicity (Montgomery 2017, 67-71; Ferrari 2019, 2-20). As a white Uruguayan who often passed as Spanish because of his extended stay in Barcelona (where he had lived since the age of eighteen), Torres-García was able to stray away from the *indigenista* connotations and nationalistic tropes that abound in Mérida's and Tamayo's work from this period. Instead, he made the metropolitan lifestyles and models of embodiment that informed his ambivalent experience of New York's industrial ethos the main subject of his artistic production in the United States.

### “The Common Ideal: Dollars!”

Torres-García arrived with his family in New York by ship on June 16, 1920, hoping to find a fertile market for his activities as a fine artist as well as a commercial decorator (de Torres 2009, 106-125; Gutiérrez-Guimarães 2015, 38-89). Intrigued by New York's renown as a business capital, the artist left Barcelona with the expectation to make a living by selling his artworks but also by engaging in a variety of professional activities that could provide him with economic stability. In particular, the move was motivated by his aspiration to commercialize his artist's toys (which I analyze below) on a mass scale and to find opportunities as an illustrator, mural painter, and theatrical designer. Yet, even though Torres-García became involved with important projects for Saint Patrick's Cathedral, the J. P. Morgan family chapel, the jewelry Tiffany and Company, and the Broadway firm Beaumont Velvet Scenery, among others, he faced financial difficulties that forced him to leave New York for Italy only two years later (de Torres 2009, 108; Grimson 2015, 197-198). Nonetheless, his sojourn in the city was incredibly productive and played a formative role in the development



Fig. 2: Joaquín Torres-García, *Business Town*, 1920, Oil on cardboard mounted on canvas, 46.3 x 56.2 cm, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Buenos Aires. Courtesy Estate of Joaquín Torres-García

of his later oeuvre, which gained him international acclaim in the late 1920s and the 1930s.<sup>2</sup> This brief but intense period of Torres-García's career built upon his engagement with the avant-garde style dubbed *Vibracionismo* (Vibrationism) that he had pioneered with his compatriot and friend Rafael Barradas three years before relocating to the United States (Faxedas Brujats 2016, n. p.). Through this visual idiom, he aimed at capturing the kinetic and sensorial confusion characteristic of large modern cities, employing vivid colors, stark contrasts, and dense compositions. If in Barcelona Torres-García was already interested in dizzying metropolitan scenes, his experience of New York drastically intensified his fascination with frenetic street views, mechanical modes of transportation, swarming crowds, and mass-produced goods. At the same time, this experience nuanced the artist's celebration of modernity and mechanization, alerting him to the human costs of industrialization and unbridled capitalism. To be sure, Torres-García's first impression of the city was one of untethered enthusiasm. In the diaries that he wrote during his stay, he recalled spending his early days in New York wondering at the metropolis' vitality, remarking upon "its overflowing life, with its millions of forms – composing and decomposing itself" (Torres-García 2007, 90). Reveling in a seemingly infinite supply of multisensorial pleasures and sophisticated artifices, the artist embraced the city's materialism, claiming that "for this, spiritual enjoyment is not possible – and it is substituted with material pleasure: – baseball – regattas – luminous plays at the theater – mechanical musical sounds – picnics – ice cream – sports – dance – mechanical games for hobby – cinema... and the common ideal: dollars!" (Torres-García 2007, 71-72). Similarly, the paintings that he created during his stay convey the turmoil of New York through agglomerations of architectural details (such as rows of skyscrapers' windows and fire escape stairs), textual fragments evoking billboards, street signs, and commercial insignia, and traffic jams involving passersby, cars, and carriages. A 1920 work titled *Business Town* shows one such agglomeration (fig. 2). Here, Torres-García recreated the agitation that pervaded New York through his rough brushstrokes, conveying the speed and

2 Torres-García is best known for his development of the concept of Constructive Universalism, to which he gave concrete form through grid-like compositions populated with figurative pictograms that he thought distilled universal concepts shared by various civilizations across history (Fló 1991; Rommens 2016).

confusion that he experienced in a city that appeared in perpetual flux. Yet, the vitality that the artist celebrated in his writings appears to be inseparable from the rhythms of capitalist production. People and machines constantly moved, but they did so for the purpose of making business. Barely sketched human silhouettes emerge in the midst of this commercial buzz, riding tramways, descending cars, and entering buildings. Their faceless figures only differ in their clothes, which the artist loosely painted with stains of unmodulated color. As in most of the cityscapes that Torres-García created in this period, New Yorkers appear in the distance and from a downward angle, as if seen from a skyscraper's window. They look like tokens of a multitude, rather than particular individuals, and their bodies are partly dehumanized as they visually blend with the inorganic components of the metropolis. This depiction resonates with Torres-García's impression that the city's urban fabric did not allow much space for individual expression, functioning more as a tight net limiting New Yorkers to execute repetitive, machine-like behaviors for the sake of financial gain. If, on the one hand, the artist celebrated the sensorial overload and fast pace of the modern urban environment, he also recurrently communicated anxiety about the anonymity and homogeneity that he observed among New York's inhabitants. In his writings, Torres-García oscillated between exalting New York's exhilarating stimulation and bemoaning its obsession for efficiency and commercial success, often imbricating his arguments with reflections on the kind of bodies that these dynamics engendered. Namely, he often described typical New Yorkers as fundamentally different from himself by virtue of their coldness and quasi-mechanization:

This civilization has already created new men – without old prejudices – tireless workers, calm too – without personality – vigilant – practical – strong – well-balanced ... And these men – uniformly handsome – shaven – clean – cleanly dressed – satisfied to be as they are – proud of their country – won't ever allow anything in here that may debilitate them – that may trouble them – that may effeminate them (Torres-García 2007, 83).

These impervious, highly gendered “new men” did not necessarily carry positive connotations for Torres-García, who perceived the city's ethos of tireless productivity as foreign and almost inhuman. Through such generalizations, he conveyed his misgivings about human beings' functioning in an environment propelled by economic interest, expressing preoccupation for the predictability and repeatability of people's behaviors in the city: “Men and things, everything here is industrialized; everything responds to the practical sense” (Torres-García 2007, 89). He repeatedly drew connections between the city's capitalist demands and New Yorkers' affinity with machines, lamenting their attendant lack of inventiveness, initiative, and idiosyncrasy – all qualities that he considered essential for artists (Torres-García 2007, 63; 69). Even as



he praised New York's exceptional energy, he worried that it may not be a welcoming place for his creative endeavors, admitting that "This is New York – the city of seven million – that crushes the artist. – But New York is New York – unique" (Torres-García 2007, 75). Despite his enthusiasm for New York's hyperactivity, Torres-García remained suspicious of the conformity and deindividualization that he thought defined the city's denizens.

## Architectural and Bodily Surfaces

Fashion played a central role in mediating Torres-García's views on New Yorkers. If in his paintings he reduced them to indistinct silhouettes and in his diaries he described them as semi-automata, the caricatural drawings that he made during his time in New York reduced them to a set of schematized attires. In these works, the artist zeroed in on the city's avenues to satirize the behaviors of the metropolitan crowd. In one drawing that features a stacked composition reminiscent of a comic strip, Torres-García juxtaposed three vignettes where male passersby interact to various degrees of chaos: at the top, they trample and collapse over one other; at the center, they obviously walk by; and, at the bottom, they swarm each side of the road while waiting for a traffic policeman's signal to cross (fig. 3). Even if here Torres-García took a closer look at the crowd than in *Business Town*, depicting people with a certain degree of proximity as if he drew them from street level, he still partially dehumanized them. Not only did he deprive each individual of psychological features, presenting them instead as cartoonish characters; he also denied them anatomical plausibility by rendering their bodies inseparable from their clothes. The passersby appear to be made of boxy coats and rectangular trousers, rather than flesh, and mostly lack heads, faces, and hands. Torres-García subtly implied the presence of these body parts through floating hats, suspended briefcases, and levitating cigarettes, replacing their physical appendages with objects. These assemblages of rectangular shapes recall the machines and modern buildings that pervaded New York, more than they do human beings. Thus, Torres-García portrayed New York's inhabitants as embodiments of the city's industry and architecture. Merely distinguished by the proportions of their angular garments and their stock of accessories, New Yorkers seem mechanized and inanimate. However, the artist also employed this equation between clothing and the body (or lack thereof) to present New York as a playful space in which one



Fig. 3: Joaquín Torres-García, *Scenes of Daily Life III*, 1920-1922, Ink on paper, 28 x 21.6 cm, Collection Torres-García Family, Montevideo. Courtesy Estate of Joaquín Torres-García

could experiment with social codes. Consider the watercolor album titled *New York City* that he executed in 1920. In this album, he gathered cityscapes comparable to *Business Town*, which at times immortalize recognizable areas such as Broadway and the New York Harbor, along with several close-up views of items like clocks, cigarettes, suits, and shoes floating against unmarked backgrounds and accompanied with price tags and brand names (fig. 4). He likely modelled the images after the advertisements that proliferated on the walls and in the shopwindows of New York, which he singled out as a defining feature of the city:

The advertisement invades the wall – on the wide facades – high up on the tall buildings – on any wall – on any high or low surface – in a thousand forms – in a thousand dimensions... It occupies up to the smallest available space on the overground and underground trains – on the buses – on the ferry boats. It decorates all sorts of vehicles, fills the windows of the big department stores and the small shops... (Torres-García 2007, 81).

To Torres-García, commercial imagery was an integral part of the city, plastering its architectural surfaces much like the garments that it advertised promised to cover the bodies of potential buyers. As art historian Cecilia de Torres has acutely observed, Torres-García's depictions of advertisements in *New York City* anticipated of several decades the interventions of Pop Art, underscoring the pervasiveness of posters and flyers in the urban environment and engaging a mise-en-abyme of representations



Fig. 4: Joaquín Torres-García, *New York City*, 125 1920, Watercolor on paper, 17 x 21 cm, Colección Fundación Torres-García, Montevideo. Courtesy Estate of Joaquín Torres-García

(for instance, his depiction of a woman's shoe strikingly recalls Andy Warhol's 1956 illustrations of golden footwear) (De Torres 2009, 114). The stenciled label "New York" that Torres-García applied to each watercolor intensifies these works' economic connotations, functioning as a trademark of sorts to highlight the images' specificity to the city. Thus, the album resembles a catalogue that records New York's appearance and reproduces its offer of items for sale, presenting the metropolis as a gigantic bazaar. In this bazaar, with the right

financial means, one could choose among a vast array of attires and intervene upon one's appearance. This opened the possibility of a city-wide masquerade in which people could mimic and even appropriate the different identities associated with various fashion items. Torres-García almost completely evacuated the human figure from both his all-encompassing urban views and focused depictions of objects, leaving room for the viewer to project themselves in the dress-up game that the images evoke. At the same time, this absence reiterates the impersonality that emerges in

Torres-García's diaries; when bodies do appear, they are either dwarfed by New York's architecture or evoke faceless mannequins. In the metropolis, these works suggest, commodities play a central role in mediating the appearance of the body in society.

Torres-García made this suggestion concrete in a series of *papiers collés* that appropriate and recontextualize commercial imagery (de Torres 2009, 114; Díaz and Perera 2011, 174-187; Ferrari 2021, n. p.). Bound together with twine to form another album, these works prominently feature scraps of society magazines and fashion advertisements alongside photographs of New York's buildings and monuments, often portraying elegantly clad people embodying the optimism of the so-called Roaring Twenties. In one of these works, Torres-García pasted a captivating illustration of two female models donning extravagant haute-couture hats. Their detailed, sumptuous ornaments are rendered naturalistically, conveying a sophisticated allure that betrays Torres-García's fascination for the glamorous lifestyles depicted in these publications, along with their attendant dreams of luxury, wealth, and freedom. The artist frequently remarked on New Yorkers' stylishness, going as far as describing them as "an overflowing, well-dressed multitude" (Torres-García 2007, 64). However, this image contrasts with an adjacent cartoon that derisively depicts an awkward bourgeois couple clumsily rocking on a porch swing, and even more with an illustration of a worker looking for a job in a newspaper's want ads page. These unsettling juxtapositions parallel Torres-García's ironic description of the kind of happiness and sensorial pleasure that commercial imagery promised the viewer:

In almost all of these advertisements (always) one sees a satisfied and smiling individual – who smokes, satisfied and smiling – who has breakfast, satisfied and smiling... Another drinks, satisfied and smiling – another shows an elegant suit – another ... a thousand, all satisfied and smiling, show what happiness is about and how to obtain it" (Torres-García 2007, 81).

If, with these words, the artist seemingly longed to identify with the characters in these images, he again caricatured them as generic types whose psychological states barely vary, fossilizing their expression in an eternal smile of satisfaction. Torres-García recognized that the idyllic representations disseminated by advertisements erased the complex experiences that people like himself had in New York. Evoking his own situation as a struggling artist, he admitted that "There are always unhappy people! Some artists; some idealists; some gringos; some European with philosophical pretenses; some ruined aristocrats... some individuals with their own initiative... Which is to say, individuals who did not know how to adapt" (Torres-García 2007, 81). The happiness and comfort publicized by the same magazines that Torres-García turned into art supplies were far from reflecting the reality of his life in New York, which

oppressed those who could not or would not conform to its demands for constant productivity. The *papiers collés* expose the constructedness of the fantasies of glamour and leisure through their composite surfaces and clearly handmade facture. Their fractured materiality mirrors the social and economic fissures that divided New York's population – fissures that Torres-García directly experienced as an immigrant struggling to make a living. His financial problems were so impactful that he pasted at the center of his 1920 painting *New York Street Scene* a letter from the publisher Harcourt, Brace & Howe, in which they rejected his job application (Guimarães 2016, 39; Sullivan 2018, 76; Ferrari, 2022). Moreover, besides rhetorically deconstructing the captivating illusions fostered by marketing, he exposed the mechanisms whereby fashion transformed the body into a vehicle for economic signs. Consider another *papier collé*, where an announcement for a 50% sale reduction on suits featuring an excited crowd of well-dressed men emerges alongside two separate ads for women's clothes, in which two young female models don a stylish sweater and dress, respectively. The clothes' prices float around the men and women much like they accompany the disembodied objects in *New York City's* watercolors, giving the impression that the people in the images are themselves items for sale. In an environment driven by commercial interest, Torres-García implied, human beings risk becoming commodified – a risk that went hand in hand with the general deindividualization and dehumanization that the artist projected on New Yorkers in his writings and works. However, two other *papiers collés* suggest that Torres-García did not simply conceive of fashion as a vehicle for delusions and objectification. In fact,



Fig. 5: Joaquín Torres-García, *Collage* 1921-1922, Collage of newspaper clippings, 21 x 28 cm, Colección Fundación Torres-García, Montevideo. Courtesy Estate of Joaquín Torres-García

he also recognized its potential to serve as an antidote to the conformity that he thought stifled New Yorkers' individuality. Here, the artist juxtaposed depictions of generic metropolitan types with the Russian artist Mikhail Larionov's mechanical-looking costume designs for the theater, which were reproduced in the portfolio *L'Art décoratif théâtral modern* that he compiled with Natalia Goncharova in 1919. In one work, Larionov's black-and-white sketch for a Kingfisher character appears alongside two trendy women that a red headline identifies as "flappers" (fig. 5), while in the other, a colorful figure that Larionov captioned "character in a funeral march for an aunt with an inheritance" flanks a photograph of men leaning on the banks of the Harlem River Speedway under the Washington Bridge (Goncharova and Larionov 1919, n. p.). In both images, To-

rres-García did not depict specific individuals. Rather, he matched Larionov's theatrical figures with personifications of trendiness and a crowd seen from behind. Ironically, even if Larionov's geometric designs approximate the mechanical automata to which Torres-García compared the people of New York, they appear more varied and idiosyncratic than the flappers and the men on the river bank. The costumes show the degree of transformation that clothing could afford the body, providing an exciting alternative to the conformist attires illustrated in the *papiers collés*. Moreover, Torres-García's reference to theater suggests that one's dress should not encapsulate one's identity and social status, with the risk of turning one into a mere type; on the contrary, it might generate the possibility to control and temporarily modify one's body, as if the city were an enormous stage on which to perform multiple roles.

## Transformative Garments

Larionov's costumes remarkably resemble the composite geometric toys (in Spanish *juguetes*) that Torres-García conceived in Barcelona in 1917 but began producing on a large scale after his arrival in New York. The *juguetes*' production spans Torres-García's stays in Barcelona, New York, Fiesole, and various parts of France between 1917 and 1925, and was interrupted after a fire destroyed the artist's full inventory and frustrated his aspiration to broadly market them. This production gained traction in New York through the help of various collaborators, such as the U.S. curator Juliana Force, who provided an important marketing opportunity when she exhibited prototypes of the *juguetes* at the Whitney Studio Club in May 1921 and February 1923, and the Spaniard John Agell, with whom Torres-García founded the Aladdin Toys Company through which they distributed the toys to department stores across Europe, such as Metz & Co. in the Netherlands and Selfridges in the United Kingdom. Torres-García understood these hand-painted wooden objects as both playthings for children and elaborate curiosities for art collectors. Although the *juguetes* represented a variety of subjects, including animals, means of transportation, and buildings, they predominantly consisted of human characters, which Torres-García modelled after the people that he observed in the streets of New York.<sup>3</sup> Even if he occasionally designed uniformed figures recognizable as soldiers, railway men, hotel porters, and Harlequins, he mostly presented the human *juguetes* as generic tokens of the upper-middle class. Like Larionov, Torres-García envisioned these geometric bodies as kinetic. If the costumes would become animated by the actors who wore them, the *juguetes* propelled the viewer's interaction and handling. In fact, the toys' distinctive feature is that they are composed of separate squarish blocks screwed into one another that are susceptible to manipulation, movement, and reconfiguration – all properties that are most evident in the human characters. Considered

---

3 Torres-García's human *juguetes* are explored in more detail in the second chapter of my doctoral dissertation (Ferrari, forthcoming, n.p.)

alongside their animal counterparts, the human *juguetes* stand out for the diversity and abundance of their configurations. The animals tend to contain less pieces than the anthropomorphic toys, and their components are in some cases hinged, thus limiting the figures' range of motion. The viewer can modify these figure's anatomies by choosing legs, torsos, and heads among a number of possible options, so that the characters can don limbs of different proportions, shuffle their garments, and vary in height, build, position (standing or seated), clothing, and facial expression. This simple technology allows for the creation of a small crowd of homologous figures from a few elements. Much like in Torres-García's caricatures described above,



Fig. 6: Joaquín Torres-García, *Four Human Figures*, c. 1922, Oil on wood, ca. 14.5 cm high, Private collection, Montevideo, Courtesy Estate of Joaquín Torres-García

the human body appears to be inseparable from clothing, as the characters' anatomies coincide with what they wear. With the exception of their faces, fashion items convey the shape and structure of all their body parts: their hats serve as craniums, their jackets as torsos comprehensive of arms and

hands, and their trousers as legs. Torres-García spared individualizing features and markers of difference, rendering the figures almost interchangeable, as well as reminiscent of New York's blocky architecture. Take the c.1922 set *Four Human Figures* (fig. 6): The four characters have analogous body frames and, although one of the faces is inscribed with a goatee, the other three are all deprived of facial hair. Despite donning a squarish skirt, the only female member of the group appears quite androgynous, for her short hair (reflecting the bob cut popular at the time) does not differ much from that of her male counterparts. Still, Torres-García did not simply create equivalences between clothing and the body, he also utilized fashion as a vehicle to distinguish among his toys, fixing their transformability within a set of possible looks. To this end, he rendered their clothes quite accurately, reproducing various textures and designs and going to great lengths to render the squarish suits, plaid jackets and trousers, newsboy caps, fedoras, and top hats that were all the rage at the time. These formal resonances test the viewer's fluency with the social connotations of clothing, as if the toys were educational tools that could solidify their ability to read socio-economic signs and match particular articles of clothing with particular bodies. Indeed, these wooden playthings engender a tension between heterogeneity and homogeneity, transformability and uniformity. Torres-García highlighted this tension in a black-and-white catalogue that he circulated in English-language to potential buyers, illustrating the many possible options of each group of toys (Díaz and Perera 2005, 66-79). To the right of each page, Torres-García drew the figures broken up into pieces and arranged inside a facsimile of the box in which

he would sell them. To the left, he depicted the compositional permutations that could derive from the set, picturing all potential bodily configurations lined up next to each other. For example, the catalogue's opening illustration showcases three dandy figures consisting of two differently-clad pairs of legs; two torsos wearing distinct jackets; one compact unit merging the top and bottom parts of a suited body; three heads (of which one is shown in profile and wearing glasses, one in three-quarter view, and one frontally); and three hats of diverging styles (Díaz and Perera 2005, 75). Alongside these fragmented anatomies, Torres-García presented ten heterogeneous male figures derivable from the eleven discrete pieces available in the set. Much like in the caricatures, the figures bear striking family resemblances to each other and mimic the metropolis' architecture – especially the slenderest character, whose tall stature and checkered suit evoke a skyscraper and a façade punctuated with windows. Thus, Torres-García exposed the uniformity of New York dandies through the recurrent presence of fashionable patterns and hat styles, but at the same time he underscored the idiosyncrasies that make each individual figure unique. Thanks to their openness to manipulation, the *juguetes* present the human figure as a loose structure vulnerable to dislocation and reorganization according to a finite number of permutations, casting the people in the metropolis as homogeneous types but also as parts of an ever-changing whole. Much like Larionov's costumes, the *juguetes* foreground fashion's transformative and interactive potential. In this way, their mobile configurations embody the dynamism that Torres-García cherished about New York without necessarily evoking the repetitive automatism that he dreaded. Their capacity for spontaneous motion contrasts with the industrial echoes of their geometric makeup and modular structures. Further, the option of selecting and matching the toys' garments would have appeared as an invitation for New Yorkers to mobilize their own bodies, gaining agency over the characters' appearance in the face of commercial attempts to commodify it. Despite their finite anatomical and sartorial options, the fragmented figures activate the viewer's body and creativity, requiring haptic interaction, imaginative input, and knowledge of New York's dress-codes to even form meaningful units. The *juguetes*' exhortation to employ the sense of touch to play with the characters' clothes mirrors Torres-García's own intimate handling of the toys, which is revealed by the wooden blocks' unevenness and rough brushstrokes. These qualities testify to the handmade quality of these objects, contrasting the mechanical connotations of their schematic forms. By envisioning the toys as subject to manipulation and transformation, Torres-García imagined a body whose potential for reinvention and variation resisted what he thought were the homogenizing and depersonalizing demands of New York. The *juguetes* foster an alternative model of embodiment for New Yorkers – one that entails physical interaction and openness to constant change. With these apparently trivial objects, Torres-García simultaneously reiterated and resisted the constricting dynamics that he believed the modern urban environment imposed on its inhabitants.

## Conclusion: Wearing the Metropolis

With *New York Suit* (fig. 1), Torres-García embraced this tension by reversing the relationship whereby New York's capitalist society dictated the appearance of its subjects. Much like the works discussed above, the costume turned the body into a literal image of the city. However, here it was the city that conformed to the contours of the subject's body, rather than the other way around. If the toys, like the caricatures, rendered New Yorkers formally similar to the city's distinctive architecture, *New York Suit* modelled New York after the wearer. On the front of the suit, Torres-García inscribed cartographic details such as the names of important streets, including Broadway, Fifth Avenue, and 42<sup>nd</sup> Street, as well as more general markers necessary to orient in the metropolis, for example "East," "West," "Uptown," and "Downtown." These markers mirror the wearer's anatomical structure, respectively labelling the right and left sides of their torso, the overalls' top edge resting on their chest, and the bottom of their pant legs. Torres-García also drew a number of New York landmarks, such as the Woolworth building, which extends below the right knee, and the Bankers Trust Equitable Building, which rises alongside the Brooklyn Bridge on the left shin. He depicted these buildings naturalistically, as if he copied them from photographs of the metropolis' skyline similar to those that he incorporated in his *papiers collés*, and made their geographic location unmistakable by painting in red the large words "New" and "York" on each leg much like he applied the stencils in the *New York City* album. The back of the suit is more stylized, as Torres-García graced it with another, closer view of the *Brooklyn Bridge* and a detail of an American flag flying over a steamboat. This landmark recalls the famous painting of the same subject by the U.S. artist Joseph Stella (*Brooklyn Bridge*, 1919-1920; Yale University Art Gallery, New Haven), whom Torres-García befriended in February of 1921 and whom might have been responsible for getting the Uruguayan artist an invite to the ball where he donned the costume. In addition to this image, *New York Suit* also features simple rectangular frames in which Torres-García wrote the names of places like Bronx Park and Central Park. He also comically situated a large circular clock, a rounded area identified as the Bowery, and Wall Street on his rear-end, deliberately echoing the shape of his buttocks. The interstitial spaces between these images are covered in a checkered pattern of black, red, and green squares, as is the shirt that Torres-García wore underneath the overalls. This motif recalls the checkerboard and plaid suits in vogue at the time and donned by many of the *juguetes*, as well as the structure of New York's gridiron urban plan, further enmeshing the city's fashion and architecture within the same urban fabric. The suit fused Torres-García's body with the city, intimately joining the artist with the recurrent object of his work. A *New York Times* article chronicling the evening stressed the organic equivalences that the artist drew between the metropolis and his anatomy: "He sat on the Bowery, the Times building was on his chest just above Forty-Second Street, and the Bronx ran uptown



on the back of his neck” (*New York Times* 1921, 11). To the author, Torres-García did not merely wear the metropolis, he had become one with it. Covered with the city’s iconic signs, the artist turned himself into a personification of New York. Significantly, Torres-García hijacked *New York Suit* from the realm of work, and specifically the kind of activities with which he tried to make a living during his time there. The overalls and shirt that make up the costume were commonly worn by carpenters and painters and, to him, they functioned as a uniform for business-driven New York artisans and artists (“you have to wear overalls like everyone else,” he complained in his writings) (Torres-García 2007, 83). Overalls emblemized the ways in which the capitalist system imposed itself on artists’ working bodies, homogenizing them and blurring their individual identities. At the same time, however, the costume facilitated visual, tactile, and kinetic experiences that are unique to the wearer, underscoring the subjectiveness of embodied actions. The artist’s free motion at the ball would have resisted the repetitiveness and predictability of mechanical work, endlessly expanding upon the *juguetes*’ potential for variation and further extricating fashion from the dehumanizing connotations that Torres-García contrived in other works. Accordingly, the city that Torres-García figured forth in the costume was susceptible to his gestures, relocations, and dance moves. Every slide, stride, turn, and twirl rearranged and transformed New York, displacing its streets and parks, mismatching its blocks, and collapsing its landmarks. With *New York Suit*, Torres-García enacted the perpetual compromise between adherence and resistance to the city’s social and economic constraints, presenting both the body and New York as entities continuously oscillating between these conflicting positions.

During the two years that Torres-García spent in New York, he produced several works in which, like in his diaries, he brought together two contrasting models of embodiment that he thought defined the experience of living in a modern metropolis. On the one hand, these works criticized the city’s dehumanizing effects on its inhabitants by parodying New Yorker’s perceived conformity, impersonality, and attunement to industrial rhythms. Torres-García’s paintings, drawings, *papiers collés*, and wooden toys, as well as his writings, convey these qualities by presenting New Yorkers as partially disembodied types and by equating them with the city’s architecture, industrial structures, and commercial commodities. On the other hand, Torres-García understood the city as a site where to expand one’s sensorial experiences, casting it as an unstable conglomerate of ever-changing stimuli in which things perpetually transform. Although he feared that New York propelled its inhabitants to obsessively do business and earn money, he also cherished its ability to awaken the body through a variety of sensations, allowing one to bask in the here and now of intense perceptual events. He conjured the dynamism and physical activation that he thought was peculiar to New York through the kinetic potential of works like the *juguetes* and *New York Suit*. Through this approach, he reclaimed the

centrality of bodily experiences in the metropolis, countering the impersonality that he feared could take over its inhabitants. Torres-García employed fashion to mediate his ambivalent position on the role of the human body in a modern urban center like New York. If, at times, he utilized clothes to underscore New Yorkers' homogeneity, deindividualization, and mechanization, he also exploited their potential to express difference and reconfigure the body through a transformative play that exploited the fluidity of fashion's social markers. It is especially through sartorial designs that the artist orchestrated the formal resonances that connected the city and the body in his New York works, presenting the metropolis and the people populating it as inextricable from one another, woven together in the same urban fabric.

## Bibliography

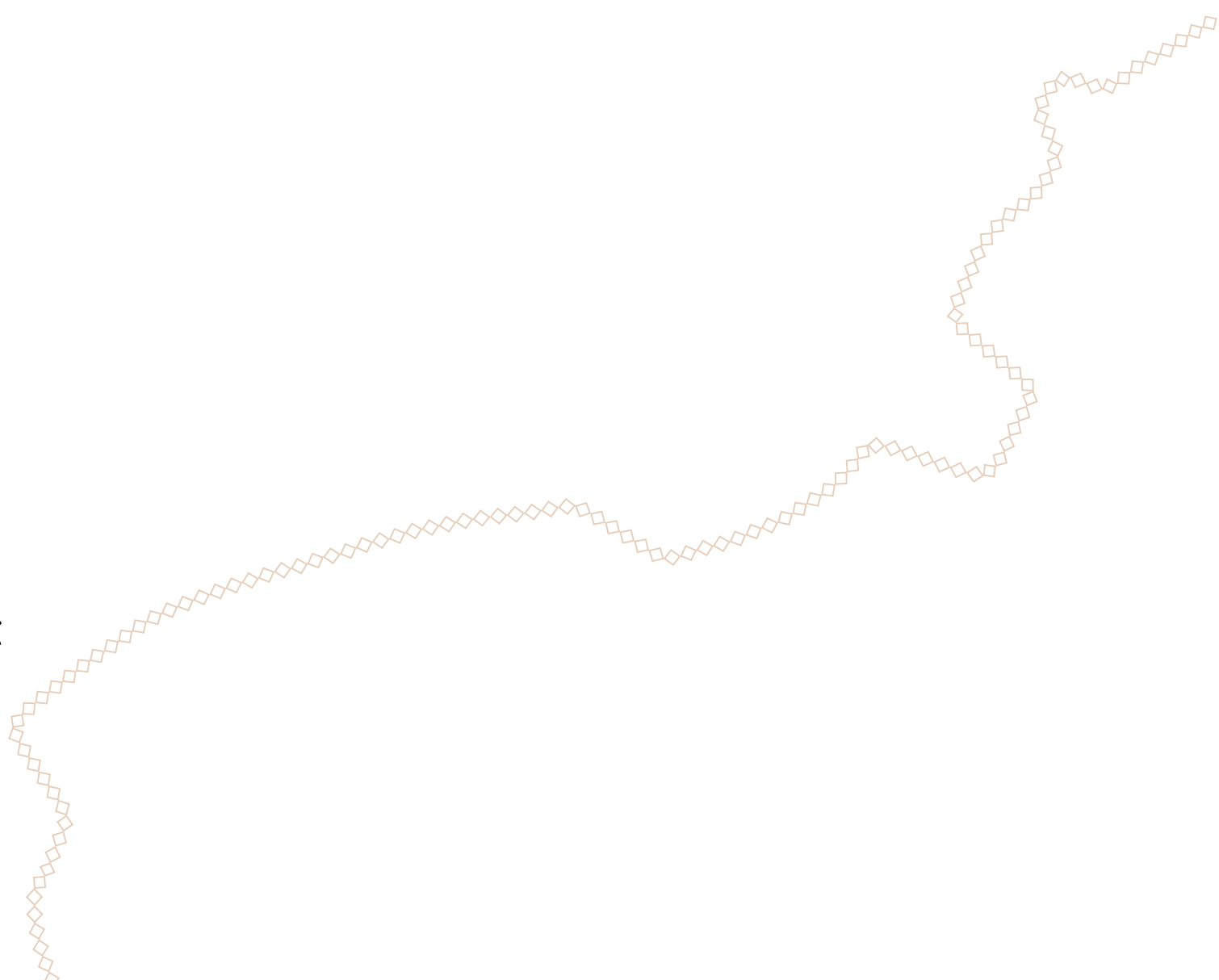
- Bardet, Gaston. "Social Topography: An Analytico-Synthetic Understanding of the Urban Texture." *The Town Planning Review* 22:3 (1951): 237-260.
- De Torres, Cecilia. "Torres-García's New York: The City as Icon of Modern Art." In *Nexus New York: Latin/American Artists in the Modern Metropolis*, edited by Deborah Cullen, 106-125. Exhibition catalogue. New York: El Museo del Barrio, 2009.
- De Torres, Cecilia, et al. "Chronology: New York, 1920-22." In *Joaquín Torres-García Catalogue Raisonné*. <http://torresgarcia.com/chronology/?name=New%20York> (accessed March 12, 2021).
- Díaz, Alejandro, and Jimena Perera. *Aladdin: Juguetes Transformables*. Exhibition catalogue. Montevideo, Uruguay: Museo Torres García, 2005.
- . *Trazos de New York*. Exhibition catalogue. Montevideo: Museo Torres-García, 2011.
- Faxedas Brujats, M. Lluïsa. "Barradas' Vibrationism and its Catalan Context" *RIHA* 135 (2016). [www.rihajournal.org/articles/2016/0131-0140-special-issue-southernmodernisms/0135-faxedas-brujats](http://www.rihajournal.org/articles/2016/0131-0140-special-issue-southernmodernisms/0135-faxedas-brujats) (accessed March 12, 2021).
- Ferrari, Francesca. "Eroding 'Material Perfection': Layered Surfaces and Composite Constructions in Joaquín Torres-García's New York Work, 1920-22." *Yale University Art Gallery Bulletin*. Forthcoming 2022.
- . "Animated Geometries: Abstraction and the Body in the Work of Alexandra Exter, Paul Klee, Sophie Taeuber-Arp, and Joaquín Torres-García. PhD dissertation. Institute of Fine Arts, New York University. Forthcoming.
- Fló, Juan José. *Torres-García en (y desde) Montevideo*. Montevideo, Uruguay: Arca, 1991.
- Goncharova, Natalia, and Mikhail Larionov. *L'Art décoratif théâtral moderne*. Paris: La Cible, 1919.
- "Greenwich Village Tops Artists' Ball." *New York Times* (1921): 11.
- Pérez-Oramas, Luis, ed. *Joaquín Torres-García: The Arcadian Modern*. Exhibition

catalogue. New York: Museum of Modern Art, 2015.

Rommens, Aarnoud. *The Art of Joaquín Torres-García: Constructive Universalism and the Inversion of Abstraction*. London: Routledge, 2016.

Sullivan, Edward J. *Making the Americas Modern: Hemispheric Art, 1910–1960*. London: Laurence King Publishing, 2018.

Torres-García, Joaquín. *New York*, edited by Juan Fló. Montevideo, Uruguay: Fundación Torres-García, 2007.





## RESUMEN

# Tejidos urbanos de Joaquín Torres García: Moldeando el cuerpo en Nueva York, 1920–1922

*Francesca Ferrari*

### **Abstract**

En 1919, el artista uruguayo Torres García se mudó de Barcelona a Nueva York. En los trabajos experimentales que produjo durante su estancia de dos años en la ciudad, el artista presentó a Nueva York y a los cuerpos que lo habitaban, como inseparables uno del otro y definidos mutuamente, enredados en el mismo tejido urbano. Particularmente lo hizo a través de las referencias a la moda, representando los artículos de vestir de los neoyorquinos como extensiones de la morfología de la ciudad. Basándose en las funciones sociales de las telas, Torres García conectó superficies corpóreas y arquitectónicas para gestionar su ambivalencia hacia las demandas de la sociedad capitalista de Nueva York en sus habitantes. Este artículo investiga la constante oscilación del artista entre adherirse y desestabilizar el conformismo y mecanización que atribuía a los neoyorquinos. Yo sostengo que, a través de sus intervenciones en el campo de la moda, Torres García gestionó el potencial de los individuos urbanos para, ya sea, adherirse a los ritmos y estilos de vida impuestos por la ciudad, o resistir al jugar con los signos socio-económicos y la diversidad de identidades. También muestro, que esta tensión sin resolver resuena en los escritos de Torres García correspondientes a esta época, esclareciendo la relación conflictiva del artista con la ciudad.

**Palabras claves:** arte *avant-garde* • Nueva York • moda • arquitectura • *papier collé* • juguetes de artista • diseño de vestuario

En marzo de 1921, el artista uruguayo Joaquín Torres García, quien en ese entonces residía en Nueva York, participó en la fiesta anual de la *Society of Independent Artists* (Sociedad de Artistas Independientes) en el hotel Waldorf Astoria. Para la ocasión, Torres García vistió un atuendo conocido como *New York Suit* (Traje de Nueva York), que consiste en un par de overoles usualmente usados por los pintores de casas y una playera que él decoró con varios emblemas de Nueva York. Usando la tela del atuendo como un lienzo para pintar un paisaje urbano completo con edificaciones características como el puente de Brooklyn y el edificio Woolworth, y marcadores topológicos como la Quinta avenida y la calle Bowery, Torres envolvió su cuerpo con una pieza de vestir que imitaba la morfología de la ciudad, integrando su figura y la metrópolis en el mismo tejido urbano.

El concepto de tejido urbano, popularizado por el sociólogo Gaston Bardet en 1951, se entiende como la interrelación de las diversas maneras de vivir dentro de una ciudad, haciendo alusión a los hilos de un tejido (Bardet 1951, p.237). El *New York Suit* hace literal dicha noción, ya que la tela de la que está hecho hace que el sujeto que viste el atuendo, en este caso el artista, y Nueva York sean inseparables el uno del otro y se definan mutuamente. Si las señales de la arquitectura de la ciudad y el plan urbano envuelven y enmascaran parcialmente el cuerpo, su posición y forma cambian dependiendo del movimiento y los gestos del sujeto. Yo propongo que la relación entre las áreas corpóreas y urbanas que el atuendo establece es central para la producción artística de Torres García durante su estancia en Nueva York entre 1920 y 1922 (de Torres 2009, 106-125; Gutiérrez-Guimarães 2015, 38-89). Durante el transcurso de estos dos años, Torres García creó una cantidad de trabajos que ilustran su ambivalencia acerca de las “formas de vida” que observó en la ciudad. Yo sostengo que las pinturas, dibujos, collages, juguetes de artista, y el diseño de vestuario que el artista realizó en este periodo encapsulan su oscilación constante entre adherirse a las demandas de la sociedad capitalista de Nueva York y su deseo de desestabilizarla. Recurrentemente él negoció esta oscilación con referencias hacia la moda, la cual presentó como el móvil del conformismo y un modo de jugar con múltiples identidades. A lo largo de los artículos de vestuario, real o representado, Torres García mediaba sus sentimientos conflictuados acerca del lugar de los individuos vivos en el ambiente urbano moderno, interviniendo en el tejido social que unía las vidas de los neoyorquinos y en las prendas que cubrían y definen sus cuerpos.

Si en sus pinturas de este periodo Torres García redujo a los neoyorquinos a siluetas indistinguibles y en los diarios que él escribió durante su estadía los describió como semi autómatas, los dibujos caricaturescos que hizo durante este tiempo en la ciudad los redujo a un grupo de atuendos esquematizados. En estos trabajos, el

artista se enfocó en las avenidas de la ciudad para satirizar el comportamiento de la multitud metropolitana. Retrató a los habitantes de Nueva York como representaciones vivas de la industria y la arquitectura de la ciudad; simplemente distinguidos por sus prendas angulares y su inventario de accesorios, parecen mecanizados e inanimados. De cualquier manera, el artista también empleó esta ecuación entre la vestimenta y el cuerpo (o la falta de ello) para presentar Nueva York como un espacio divertido en el cual uno podría experimentar con los códigos sociales. Considere el álbum de acuarelas titulado *New York City* realizado en 1920. En este álbum, él recopiló paisajes urbanos comparables con *Business Town*, el cual en determinados momentos inmortaliza áreas reconocidas como Broadway y el puerto de Nueva York, en conjunto con diversas vistas en primer plano de objetos como relojes, cigarrillos, trajes y zapatos flotando en contraste con fondos indistinguibles y acompañados de etiquetas de precio y nombres de marcas. El álbum se asemeja a un catálogo que registra la apariencia de Nueva York y reproduce su oferta de objetos a la venta, presentando la metrópolis como un bazar gigante. En este bazar, con los medios financieros ideales, uno podría elegir entre una amplia gama de atuendos e intervenir la apariencia propia. Esto abrió las posibilidades de una mascarada en toda la ciudad en el cual uno podía imitar, e incluso apropiarse, las diferentes identidades asociadas con diversos artículos de moda. Torres García estuvo a punto de despojar la figura humana de vistas urbanas integradas y de las representaciones centradas de objetos, dejando espacio al espectador para proyectar a sí mismo en el juego de vestir que las imágenes evocan. Al mismo tiempo, esta ausencia reitera la impersonalidad que emerge en los diarios del artista.

Torres García hizo esta sugerencia concreta en la serie de *papiers collés* que apropiaron y recontextualizan el imaginario comercial (de Torres 2009, 114; Díaz and Pereira 2011, 174-187; Ferrari 2021, n. p.). Siguiendo el hilo para crear otro álbum, estos trabajos en su mayoría acompañan recortes de revistas de sociedad y anuncios de moda junto con fotografía de edificios y monumentos de Nueva York, usualmente representando gente vestida de manera elegante, personificando el optimismo de los tan llamados “Locos Veintes” con un imaginario desencantado, como caricaturas que se mofan del estilo de vida burgués y transmite las dificultades financieras de la clase trabajadora.

Los *papiers collés* exponen el carácter de constructo de las fantasías del glamur y el ocio a través de sus superficies mixtas y una clara hechura a mano. La superficie fracturada refleja las fisuras sociales y económicas que dividen a la población de Nueva York, fisuras que Torres García experimentó directamente como un inmigrante luchando para ganarse la vida en la ciudad. Sin embargo, los *papiers collés* tam-

bién sugieren que Torres García reconoció el potencial de la moda para servir como un antídoto al conformismo que pensaba que sofocaba la individualidad de Nueva York. Muestran el grado de transformación que la vestimenta ofrecía al cuerpo, proveyendo una alternativa emocionante a los atuendos conformistas.

La moda también juega un rol transformativo en los juguetes de madera pintados a mano que Torres García comercializó como objetos de juego para niños y como curiosidades elaboradas para los coleccionistas de arte. Éstos consistían en figuras humanas principalmente, las cuales Torres García diseñó inspirado en las personas que observaba en las calles de Nueva York. La característica distintiva de los juguetes era que estaban compuestos de bloques cuadrados independientes unidos unos con otros que estaban predispuestos a la manipulación, el movimiento y la reconfiguración. El espectador podía modificar la anatomía de las figuras escogiendo piernas, torsos y cabezas de entre un número de opciones posibles, para que los personajes pudieran ponerse extremidades de proporciones diferentes, mezclar sus atuendos, variar su talla, construcción, posición (parados o sentados), atuendo y expresión facial. El cuerpo humano parece ser inseparable de la vestimenta, ya que las anatomías de los personajes coinciden con lo que visten. No obstante, Torres García no solo creó equivalencia entre la ropa y el cuerpo, sino también utilizó a la moda como un vehículo para distinguir entre sus juguetes modificando su transformabilidad con un número fijo de apariencias posibles. Para este fin, él hizo sus prendas casi de manera precisa, reproduciendo diversas texturas y diseños y yendo a grandes escalas para hacer los trajes cuadrados, chaquetas a cuadros y pantalones, gorras de repartidos, sombreros de ala y sombreros altos que estaban en furor en ese tiempo. Gracias a su apertura a la manipulación, los juguetes presentan a la figura humana como una estructura libre, vulnerable a la desarticulación y la reorganización con un número finito de permutaciones, exponiendo a la gente de la metrópolis como tipos homogéneos, pero también como parte de un todo siempre cambiante. Así mismo, las figuras fragmentadas activan la creatividad y el cuerpo del espectador al requerir interacción táctil, aportación de imaginación y conocimiento de los códigos de vestimenta de Nueva York para formar unidades significativas. Al imaginar los juguetes como sujeto de manipulación y de transformación, Torres García imaginó un cuerpo cuyo potencial para reinención y variación resistiera lo que él pensaba era la demanda de homogeneización y despersonalización de Nueva York.

Así como los trabajos discutidos anteriormente, *New York Suit* convirtió al cuerpo en una imagen literal de la ciudad. Aun así, aquí era la ciudad la que se ajustaba a la limitación del cuerpo del sujeto, y no a la inversa. El traje fusionó el cuerpo de Torres García con la ciudad, uniéndose íntimamente al artista con el objeto recurrente de su trabajo. Un artículo del *New York Times* que relata el evento enfatizó en las equi-



valencias orgánicas que el artista dibujó entre la metrópolis y su anatomía, narrando que el artista se sentó en el Bowery, que en la superficie a la altura de su pecho estaba el edificio de Times por encima de la calle 42 y que, en la parte posterior de su cuello, el Bronx se orientaba hacia el norte (*New York Times* 1921, 11). Para el autor, Torres García no vestía la metrópolis, sino que se había hecho uno con ella. Cubierto con las señales emblemáticas de la ciudad, el artista se volvió a sí mismo en una personificación de Nueva York. Significativamente, Torres García secuestró el *New York Suit* del plano de trabajo, y específicamente, el tipo de actividades con las que trató de ganarse la vida durante su estadía en ese lugar. Los overoles eran emblema de las maneras en las que el sistema capitalista se impuso a sí mismo en los cuerpos trabajadores, llevándolos a un proceso de homogeneización y desdibujando sus identidades individuales. Ahora bien, al mismo tiempo el atuendo facilitaba las experiencias visuales, táctiles y cinéticas que son únicas para el usuario, subrayando la subjetividad de las acciones personificadas. El libre movimiento del artista en la fiesta habría resistido a la repetitividad y la previsibilidad del trabajo mecánico, expandiéndose sin límite hacia el potencial de los juguetes para variación y mayor libertad en la moda de las connotaciones deshumanizantes que ideó en otros trabajos. En consecuencia, la ciudad a la que Torres García dio forma en el atuendo era susceptible a sus gestos, recolocaciones y movimientos de baile. Con *New York Suit*, Torres García dictó el compromiso perpetuo entre adherencia y resistencia a las limitaciones sociales y económicas de la ciudad, presentado a ambos, el cuerpo y Nueva York como entidades oscilando continuamente entre estas posiciones en conflicto.

Durante los dos años que Torres García estuvo en Nueva York, él produjo diversos trabajos en los que, como en sus diarios, unió dos modelos contrastantes de representación que pensó que definían la experiencia de vivir en una metrópolis moderna. Por un lado, estos trabajos criticaban los efectos deshumanizantes en sus habitantes al parodiar el conformismo percibido, la impersonalidad y la sintonía a los ritmos industriales de Nueva York. Por otro lado, Torres García entendió la ciudad como un sitio en el que expandir las experiencias sensoriales, exponiéndola como un conglomerado inestable de estímulos siempre cambiantes en el que las cosas se transforman perpetuamente. Torres García empleaba a la moda para mediar su posición ambivalente en el rol del cuerpo humano en un centro urbano moderno como Nueva York. Si en algún momento él utilizó la ropa para subrayar la homogeneidad, desindividualización y mecanización de Nueva York, también explotó su potencial para expresar diferencia y reconfigurar el cuerpo a través de un juego transformativo que manipulaba la fluidez de las identidades sociales asociadas con la moda. Especialmente fueron los diseños de sastrería a través de los cuales el artista orquestó las resonancias formales que conectaban a la ciudad con el cuerpo en sus trabajos

de Nueva York, presentando a la metrópolis y a la población habitándola, como inseparables una de la otra, conjuntamente entrelazadas en el mismo tejido urbano.

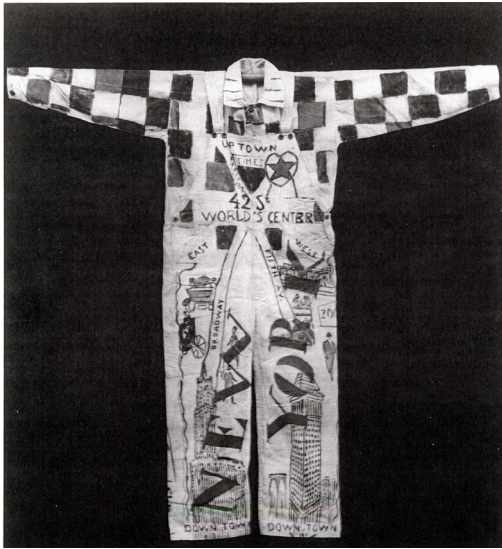


Fig. 1: Joaquín Torres-García, *New York, Suit* 1921, óleo sobre traje de pintor (overol y camisa), Estate of Joaquín Torres-García. Cortesía Estate of Joaquín Torres-García.



Fig. 2: Joaquín Torres-García, *Business Town*, 1920, óleo sobre cartón montado en lienzo, 46.3 x 56.2 cm, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) Buenos Aires. Cortesía Estate of Joaquín Torres-García.



Fig. 3: Joaquín Torres-García, *Scenes of Daily Life III*, 1920-1922, tinta sobre papel, 28 x 21.6 cm, Collection Torres-García Family, Montevideo. Cortesía Estate of Joaquín Torres-García.



Fig. 4: Joaquín Torres-García, *New York City*, 1920, acuarela sobre papel, 17 x 21 cm, Colección Fundación Torres-García, Montevideo. Cortesía Estate of Joaquín Torres-García.



Fig. 5: Joaquín Torres-García, *Collage* 1921-1922, collage de recortes de prensa, 21 x 28 cm, Colección Fundación Torres-García, Montevideo. Cortesía Estate of Joaquín Torres-García.



Fig. 6: Joaquín Torres-García, *Four Human Figures*, c. 1922, óleo sobre madera, ca. 14,5 cm de altura, colección privada collection, Montevideo. Cortesía Estate of Joaquín Torres-García.

## Bibliografía

- Bardet, Gaston. "Social Topography: An Analytico-Synthetic Understanding of the Urban Texture." *The Town Planning Review* 22:3 (1951): 237-260.
- De Torres, Cecilia. "Torres-García's New York: The City as Icon of Modern Art." In *Nexus New York: Latin/American Artists in the Modern Metropolis*, editado por Deborah Cullen, 106-125. Catálogo de la exposición. New York: El Museo del Barrio, 2009.
- De Torres, Cecilia, et al. "Chronology: New York, 1920-22." In *Joaquín Torres-García Catalogue Raisonné*. <http://torresgarcia.com/chronology/?name=New%20York> (consultado 12 marzo 2021).
- Díaz, Alejandro, and Jimena Perera. *Aladdin: Juguetes Transformables*. Exhibition catalogue. Montevideo, Uruguay: Museo Torres García, 2005.
- . *Trazos de New York*. Exhibition catalogue. Montevideo: Museo Torres-García, 2011.
- Faxedas Brujats, M. Lluïsa. "Barradas' Vibrationism and its Catalan Context" *RIHA* 135 (2016). [www.rihajournal.org/articles/2016/0131-0140-special-issue-southernmodernisms/0135-faxedas-brujats](http://www.rihajournal.org/articles/2016/0131-0140-special-issue-southernmodernisms/0135-faxedas-brujats) (accessed March 12, 2021).
- Ferrari, Francesca. "Eroding 'Material Perfection': Layered Surfaces and Composite Constructions in Joaquín Torres-García's New York Work, 1920-22." *Yale University Art Gallery Bulletin*. Forthcoming 2022.
- . "Animated Geometries: Abstraction and the Body in the Work of Alexandra Exter, Paul Klee, Sophie Taeuber-Arp, and Joaquín Torres-García. PhD dissertation. Institute of Fine Arts, New York University. Próximo a publicarse.
- Fló, Juan José. *Torres-García en (y desde) Montevideo*. Montevideo, Uruguay: Arca, 1991.
- Goncharova, Natalia, and Mikhail Larionov. *L'Art décoratif théâtral moderne*. Paris: La Cible, 1919.
- "Greenwich Village Tops Artists' Ball." *New York Times* (1921): 11.

Pérez-Oramas, Luis, ed. *Joaquín Torres-García: The Arcadian Modern*. Catálogo de la exposición. New York: Museum of Modern Art, 2015.

Rommens, Aarnoud. *The Art of Joaquín Torres-García: Constructive Universalism and the Inversion of Abstraction*. London: Routledge, 2016.

Sullivan, Edward J. *Making the Americas Modern: Hemispheric Art, 1910–1960*. London: Laurence King Publishing, 2018.

Torres-García, Joaquín. *New York*, editado por Juan Fló. Montevideo, Uruguay: Fundación Torres-García, 2007.



# Mummies and Mannequins: Elena Izcue, Modern Peruvian Design and Paris Fashion

*Alida R. Jekabson*

## **Abstract**

Artist and designer Elena Izcue first encountered pre-Columbian objects as part of her training in the 1920s at the *Escuela Nacional de Bellas Artes* in Lima. Spurred by new archaeological activity in the region, her access to these collections and resulting work in the arts paralleled a growing national recognition of the relevance of pre-Columbian history to a modern Peruvian identity. In 1927 Izcue secured government sponsorship to move to Paris to continue her studies in textile design.

This argument will examine varying contexts for the display of Izcue's work in Paris and New York between 1927 and 1939. Ranging from department stores, exhibitions and fashion media, also notable is the artist's involvement in Peruvian national pavilions at world expositions in these cities. Additionally, her innovations in design would lead to collaborations with the House of Worth and Elsa Schiaparelli. Examining Izcue's textiles and garments produced and displayed in these transnational contexts indicates a troubling factor in the historiography of modernism. Appropriated motifs in Izcue's fashion collaborations were praised for their formal qualities and lent prestige to her European collaborators. However, Izcue's own work was usually displayed in tandem with pre-Columbian artifacts and traditional dress, inherently binding her practice to a constructed nationality. Critically reframing these display practices provides a case study in methods to collapse historically binary narratives of modernism that privilege the universal over national, instead pointing to the global trajectory and continued relevance of Izcue's work.

**Keywords:** fashion • identity • modernism • nationalism • pre-Columbian art  
• World's Fairs • museums and exhibitions

On a winter night in early 1938, the *Exposition internationale du surréalisme* opened at the Galerie des Beaux-Arts in Paris. Designed and executed by Salvador Dalí, Marcel Duchamp, and Man Ray, among other artists, visitors used flashlights distributed by Man Ray to illuminate their way down a corridor to the grotto-like exhibition space (Neufert 2012, 119). Lining this dark passageway were mannequins that had been clothed and modified by the participating artists. Encountering Dalí's mannequin with the beam of the provided flashlight would reveal the form mostly unclothed, the torso, stomach and thighs covered with small spoons clustering around a suggestively cracked egg on the chest (fig.1). The mannequin also sported a pair of gloves, a belt, and most strikingly, covering the mannequin's head was a bright pink knitted hood, a bird's head mask perched on top.

This knitted hood, a “mask for winter sports by [Elsa] Schiaparelli,” was praised in the press for her contribution to Surrealist “couture” (Read 1938). This object is often cited as an early instance of the collaboration between Dalí and the Italian designer. The garment covered the mannequin's face, a flap with space for eyes, nose and mouth integrated into the piece. The headdress extends down the wearer's body, the thick woven material draping from the jawline and across the chest. Delving further into the presence of this knitted hood in the *Exposition internationale du surréalisme* offers a renewed perspective on the garment and what this object can tell us about lesser-known histories of exchange and collaboration in modern fashion and art history. De-centering the knitted hood from the surrealist exposition allows for an examination of its origins in the practice and history of artist, designer and educator Elena Izcue.



Fig.1: Gaston Paris, *Mannequin (Dalí)*, 1938, Gelatin silver print, image: 19.7 x 18 cm. The Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund 2007.101

The first appearance of this hood in Paris was a year earlier, at the 1937 *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* as part of the Peruvian pavilion, a government-sponsored building at the fair. After Izcue's studies in Lima at the *Escuela Nacional de Bellas Artes* and in various museum collections of pre-Columbian art in 1927, she secured government aid to study in Paris with her sister,

The first appearance of this hood in Paris was a year earlier, at the 1937 *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* as part of the Peruvian pavilion, a government-sponsored building at the fair. After Izcue's studies in Lima at the *Escuela Nacional de Bellas Artes* and in various museum collections of pre-Columbian art in 1927, she secured government aid to study in Paris with her sister,

Victoria. Following the success of their Paris workshop, Elena Izcue served as an artistic director for the 1937 pavilion with fashion illustrator and photographer Reynaldo Luza. The journey of the knitted hood, along with other objects and designs, from Izcue's homeland of Peru, to museum and fair displays abroad, to fashion collections and Dalí's mannequin is a narrative involving questions of authenticity, appropriation, and the history of modernism. In her scholarship on modernism and Latin America, Andrea Giunta outlines "Since the sixteenth century, America has been an active element in the construction of European modernity: the 'encounter of two worlds' also forced a change in the conceptualization of the world." (Giunta 1995, 313).

This argument will focus on key moments of this encounter by centering on Izcue, altering conceptualizations of fashion history. There has been little scholarship on Izcue's contributions to Parisian fashion, aligning with larger elisions of Latin American designers from fashion history (Root 2013, 393). Her work in Peru and the Americas is well known, especially for her design education in published textbooks *El arte peruano en la escuela*, a curriculum for young students based on her studies of pre-Columbian motifs and history. Beginning with a case study of the appearance and mention of the knitted hood throughout varied sources of Peruvian design, national exhibitions and European and North American fashion media, these sources lead to her most historically visible, but rarely attributed design influence in the 1938 Surrealist Exposition in Paris. Incorporating Reynaldo Luza and his photographs expands the record of their work in Paris and later at the New York World's Fair in 1939. Examining Izcue's larger history of collaboration with design houses such as Worth and Schiaparelli demonstrates the limitations she faced within the context of Latin American art in inter-war Paris. Izcue's 1935 exhibition of textiles and ancient art in New York serves as a final example of her involvement with the fashion market, as her textiles and accessories were integrated into a display of ancient objects. It is in Izcue's authentic identification with pre-Columbian history and specific artifacts (figs. 7, 8) unearthed during her studies in Peru that one can appreciate the role played by nationalism and archaeology in the development of her designs.

## Part 1: National Pavilion to Surrealist Gallery: Izcue, Schiaparelli, and Appropriation

Prior to his participation at the 1937 Exposition, Reynaldo Luza established his career as a fashion illustrator and photographer for *Vogue* and *Harper's Bazaar* (Protzel 2011, 13). By the time of the fair, Luza's work was increasingly reflective of his national identity, continuing with his fashion work, but also beginning to deeply delve into Peruvian textile and costume history. At the fair, Luza's and Izcue's vision resulted in



a pavilion that relied heavily on motifs sourced from pre-Columbian cultures to communicate the potential for modern engagement with the past. The 1937 structure contained custom stained glass and wrought iron gates inserted into the entryways and windows of the exhibitions. The design of these architectural additions echoed the symmetrical serpent and cacti forms of the Raimondi stele, a Chavin era (1100 – 500 B.C.E.) stone carving (Burian 2021). Modern interpretations of these ancient artifacts in metal and colored glass not only disrupted the clean, administrative design of the prefabricated pavilion but also distinguished the achievement of contemporary Peruvian domestic design.

Anthropologist Sven Schuster argues that expositions and fairs in the early years of the twentieth century were an opportunity for Latin American nations to “reconstruct their version of ‘Latin American antiquity’.” The frequent display of mummies and other ancient objects, such as a mummy bundle from Paracas included in the Peruvian pavilion at the Seville exposition in 1929 (which would appear at many foreign displays thereafter) was a method of promoting the nation-state as “the culmination of thousands of years of ‘American’ history” (Schuster 2018, 74). Izcue was a member of the archaeological society that uncovered this Paracas mummy (Antrobus 1997, 157), indicating her intensive knowledge of and experience with pre-Columbian, specifically Andean, archaeology and history.

Inside the Paris pavilion was an arrangement of ancient objects, modern art and commercial products, their selection overseen by Izcue and Luza. Scholars have noted that painter José Sabogal and his ‘group’ participated as a part of the display (Villegas 2013, 279). The few existing images of the interior show a gallery-like space containing paintings and sculptures, the walls and columns adorned with designs based on Pre-Columbian art. A series of photographs by Luza, titled *fantasía indígena*, were taken at the exterior of the pavilion. These images further reflect ideas about national identity and fashion guiding both artists.

Staged in front of the most ‘Peruvian’ building in Paris, Luza’s photographs capture models clad in traditional Andean garments (fig. 2). The background of these images is relatively vacant and suggests a white cube structure, save for the custom iron doors visible in other photographs from the series. In the selected image, a model stands in front of the pavilion. Over her everyday dress, she wears a thick shawl bordered with geometric patterns. It is her pale head covering that stands out. Reminiscent of a ski-mask or balaclava, her knitted woolen mask resembles a *waq’ollo*. A *waq’ollo* is a knitted mask traditionally worn by men as part of *Capac Qolla*, a dance from the Cusco region with pre-conquest origins. In the version shown at the Paris pavilion, the base of the mask widens into a capelet, extending past the

shoulders. A checker-board effect is achieved with the open weave of the textile against the underlying fabric. Here, Peruvian fashion is staged on white, European women's bodies. The garments, worn and modeled to fulfill the artistic vision of Luza and Izcue are an extension of an engagement with Andean heritage mediated by Euro-American expectations. Much like the gates inserted into the fair architecture, the garments in Luza's photographs deliberately conform to European standards of national or ethnic representation.

Izcue and Luza's success and recognition in Paris propelled them to reprise their work at the 1939 World's Fair in New York. The Peruvian pavilion at the Fair contained the same group of objects based on traditional craft disciplines for the 1937 Peruvian pavilion in Paris (Majluf 1999, 150).

The displacement of José Sabogal and *Escuela Nacional de Bellas Artes* from the pavilion in 1939 by the government opened the sphere of official Peruvian representation (Majluf 1999, 168). In the New York Peruvian pavilion, Chiclín, Nazca, and Chimu ceramics and gold as well as feather work textiles from the *Museo Rafael Larco Herrera* were on view in casework installed in the interior walls as well as hanging from the mezzanine railing. The Larco Herrera brothers, in addition to their collection of pre-Columbian art, were strong supporters of Izcue and her work. In New York, the press noted the "jewel-laden



Fig. 2: Reynaldo Luza, *Untitled* (from the series "fantasía indígena") c. 1937. Archivo Reynaldo Luza

mummies preserved in their ceremonial splendor" (Half 1939, 26) and classified the ceramics as "fun, for many have a humorous touch" (All 1939, 401). The installation of ancient objects presented an image of Peru that disregarded the immediate past, such as changing leadership and border disputes with Bolivia and Chile. Instead, this display privileged newly discovered, significant artifacts as markers of modernity, solidifying national identity and its connection to the expanding archaeological record of the Andes.

As Luza's photos indicate, part of illustrating the history of the country in both pavilions was through dress. *Women's Wear Daily* reported that the New York pavilion contained mannequins that would "trace the growth of Peru as reflected in modes of dress from the luxurious Inca fashions, through Colonial bustles and petticoats to the conventional attire" (Interesting 1939, np). The reference to these mannequins

further supports their inclusion in the previous exhibition at the 1937 Paris pavilion. Concurrent with the photographs by Reynaldo Luza staged in front of the above-referenced Paris pavilion, in October 1937, *Harper's Bazaar* magazine published a two-page spread titled "Peruvian Magic." The article detailed Elsa Schiaparelli's experiences at the Peruvian pavilion in Paris. While Izcue is not named, her artistic direction of the pavilion reverberates in Schiaparelli's work. Schiaparelli's exposure to the garments displayed at the pavilion lead to her next successful collection. She also found an opportunity for further collaboration with Salvador Dalí and other Surrealists, as seen in the image of her pink knitted hood at the Surrealist Exposition the following year (fig. 1).

The story of Schiaparelli's visit to the pavilion in *Harper's Bazaar* is foregrounded by a lengthy and romantic narrative of the history of Peruvian dress, detailing the pleated dresses of *las tapadas* (a distinctly Lima based dress tradition dating to the eighteenth century) and their brightly embroidered shawls. Turning to Schiaparelli's experience, the text details "she was fascinated by the treasures and the costumes of the Inca...She looked at the wonderful Inca headdresses, the capes in brilliant feathers" (Peruvian 1939, 72) continuing to list the belts, wool and pleated skirts as well as pants and other traditional dress on view at the pavilion. This account found in *Harper's Bazaar* further confirms and aligns with previous sources that point to the existence of mannequins at the pavilion, each displaying costumes from across Peruvian history. While the design of the woolen mask in Luza's photo (fig. 2) cannot be directly attributed to Izcue and her collaborator Luza, its presence at the pavilion was due to their direction.

Luza's later reporting on Latin American fashion in *Harper's Bazaar* in 1940 further indicates the nature of inspiration Schiaparelli gathered at the 1937 Peruvian Pavilion. Discussing the *chullo* hat worn by men in the highlands, he mentions showing "these bonnets to Madame Schiaparelli at the Paris Exhibition" (Luza 1940, 144). Given the designer's relationship with both Izcue and Luza, one can conclude she was toured through the pavilion by Luza, and perhaps Izcue, viewing the artwork, Pre-Columbian objects and Peruvian costumes on view, including the woolen mask. In his report, Luza concludes by noting that "bonnets" were the "sensation of her autumn collection" (Luza 1940, 144).

Looking to Schiaparelli's autumn collection, examining the accompanying drawings in the *Harper's Bazaar* feature "Peruvian Magic," there is a significant visual parallel between these images and garments in Luza's photography. Examining these drawings and the corresponding signature, they can be attributed to Luza himself as an illustrator for *Harper's Bazaar*. Notably, the woolen mask from in front of the Fair pavilion is reproduced almost exactly in the illustration of Schiaparelli's collection,

presented in the publication with the *chullo* hat, described for the magazine's readers as a "Peruvian hood worn in the mountains for winter sports" (Peruvian 1938, 72). The woolen masks from the photographs of the pavilion and the Surrealist exposition, as well as the publication, are identical with the exception of their color (figs. 1, 2). Each component of the hood is replicated, from the short tassel on top of the head, to the smaller, tufted adornments lining the face and head of the wearer to the brow line, where the hood covers the face. In Luza's drawing, as well as in both images, the flap covering the face is visible as well. Perhaps the most unique and unifying element of the illustrated and photographed garments is the extension and visibility of the hood's open-knit pattern to the wearer's shoulders.

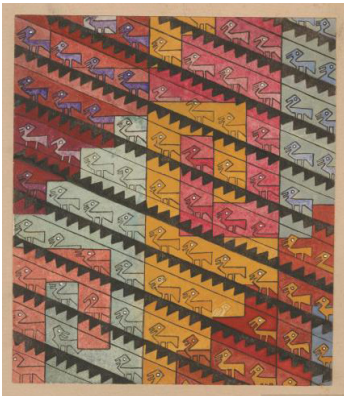


Fig. 3: Elena Izcue, *Design for fabric print*, c.1925-1926. Watercolor on paper, 27.5 x 24 cm, Museum of Art of Lima, Lima, Peru, Donation of Elba de Izcue Jordán

The intertwining of garments from the Peruvian pavilion in Paris and Schiaparelli's designs extends beyond the woolen mask. In later images from Luza's series *fantasía indígena*, taken in Peru in the early 1940s, models are shown wearing the *montero*, a wide, flat brimmed hat as well as *puños*, embroidered armbands. Versions of these styles appeared in Schiaparelli's 1937 collection and were similarly illustrated in the *Harper's Bazaar* article. The article concludes Schiaparelli's experiences at the pavilion, "since Schiaparelli is the dressmaker who treats the entire world as a work-basket, repercussions of these beautiful fashions appear in her 1937 collection" (Peruvian 1938, 72). Anthropologist Philip Ainsworth Means,

Izcue's long-time supporter and former director of the Department of Archaeology at Museo Nacional in Lima, even confessed to the designer in a letter that he had trouble differentiating between the work of Izcue and Schiaparelli (Vaudry 2019). Also intersecting with Schiaparelli's work are *puños* illustrated in a 1941 advertisement for a Peruvian trade exhibition in the United States featuring merchandise designed by Izcue, indicating her sustained practice of exhibiting this type of clothing (Trade 1940, 7). These Peruvian garments designed or selected by Izcue, when placed in Schiaparelli's "work-basket," elevated and promoted the designer's reputation in the fashion market.

Schiaparelli's interest in Peru as part of her "worldly workbasket" can be traced to the development of her famed Shocking Pink color, as seen in Luza's *Harper's Bazaar* illustrations. In some sources, Luza is credited with introducing Schiaparelli to the color and shades of bright pink appear across the archives of Izcue and Luza (fig. 3). In the referenced textile design, Izcue employs bright pink as part of a geometric composition, birds running through blocks of color that recall the mixed technique

textiles or pieced tie-dyes of the Chancay or Wari cultures. Schiaparelli's autobiography contains one of her most quoted statements about the origins of "shocking pink," citing Peru as a factor of its creation:

Bright, impossible, imprudent, becoming, life-giving, like all the light and the birds and the fish in the world put together, a color of China and Peru but not of the West—a shocking color, pure and undiluted (Schiaparelli 1954, 89-90).

Explicitly relegating the hue to the 'purity' of non-Western traditions, Schiaparelli successfully integrated "Shocking Pink" into her brand, from perfume to couture around the time of the 1937 Fair. The knitted hood replicated by Schiaparelli for her collection, and used by Dalí in his exposition, stood apart from the white or cream hood at the pavilion, as it was crafted from a bright, shocking pink wool. Examining the clothing at the Paris pavilion in the context of Schiaparelli's practice and designs underlines the framing of these fashions in the context of identity and authenticity. In the pavilion, epitome of a nationalist setting, the hats, skirts and belts were staged for an audience to consume an 'authentic' Peruvian national identity. In fashion media and on the market, the forms were appropriated and consumed as part of modern trends, reaching the avant-garde art world and entering the historical record via Schiaparelli as a marked moment in her involvement with Surrealism.

## Part 2: Izcue Studio: Modern Fashion and pre-Columbian Art in Paris

The international contexts for the display of Izcue's work in world's fairs and through other exhibitions and collaborative opportunities with designers and patrons, including the Peruvian government, supported her vision as an artist deeply invested in building Peruvian national identity through design. Izcue's career in Paris, as well as her work with notable fashion houses further confirms the limitations she faced. In developing her practice outside of Peru, Elena Izcue and her sister Victoria sought to interpret and make relevant pre-Columbian, specifically Andean, designs and imagery for the modern era. Their interpretations aligned with Peruvian President Augusto Leguia's investment in looking to the material culture of the past to create new symbols of national unity. Soon after arriving in Paris, an article appeared in the Peruvian press in 1928, in which the

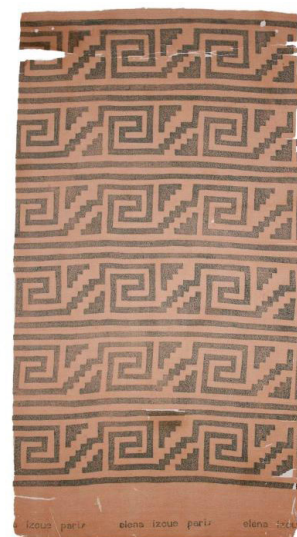


Fig. 4: Elena Izcue, *Textile Design*, c. 1928-1936, Hand printed natural silk, dimensions variable. Archive of Peruvian Art, Museum of Art of Lima, Lima, Peru. Photo: Daniel Giannoni

reporter praises and summarizes Izcue's contributions to the creation of a "clearly Peruvian ornamental art," before asking the artist about her experiences abroad. After detailing her early travels in Portugal and her frustrations in searching for teachers in Paris, Izcue describes viewing works of modern European decorative art (de la Guerra 1928). While appreciating the objects on view, Izcue claims, "they could not compare in originality, beauty and depth with our Incan motifs" (de la Guerra 1928). She continues, posing a rhetorical question to the reader "and I thought: how could I learn to make these works, to fill them with a fresh breath of Incan Art?" (de la Guerra 1928).

In her search to create her own type of work, Izcue became skilled in printmaking, fabric printing, goldwork, and ceramics in her studies. Sister Victoria attended *École des Arts Décoratifs* while Elena took courses at *Académie de la Grande Chaumière* with artists like Fernand Léger (Antrobus 1997, 168). In their Paris studio, lined with books, textiles, painting and pottery, Izcue and her sister produced a range of textiles, patterned fabric, knits and accessories such as scarves, shawls, purses and powder boxes (García y García 1933). The illustrated examples (figs. 4, 5) indicate the range of designs, each hand printed. The sisters used a combination of fadeless vegetable and mineral dyes on fabrics such as silk, velvet, linen, and cotton (Ainsworth Means 1936, 249), achieving the pastel-colored ground of abstracted lines to tightly gridded and filled patterns on sumptuous velvet. In these designs and products, Izcue expanded on her studies of ancient objects at the *Escuela Nacional de Bellas Artes* and her workbooks *El Arte Peruano en la escuela* to demonstrate their relevance within the realms of Parisian design and fashion. Throughout their residency, Izcue's techniques as well as her designs were praised in international press for their authenticity, use of natural dyes, "an ancient Inca method" (Textiles 1935), and in Peruvian press, for their "indigenous" qualities (Hermanas 1936). The sisters initially found success in selling their textiles in small batches to private clients, including a Peruvian aristocrat living in Paris, Angustias San Carlos.

Izcue's patron wore a scarf by the designer to a presentation of the couturier Jean-Charles Worth's winter collection in 1926 (Vaudry 2019). Worth is rumored to have noticed the accessory and asked to meet the designer, hiring Izcue "right away" (Antrobus 1997, 169). In her chapter discussing the application of pre-Columbian motifs to French design, Élodie Vaudry notes the absence of Izcue from the



Fig. 5: Elena Izcue, *Textile Design*, c. 1928-1936. Hand printed natural silk, 39 x 28cm, Archive of Peruvian Art, Museum of Art of Lima, Lima, Peru. Photo: Daniel Giannoni

archives of the House of Worth, with only a limited reference to a ‘Miss Elene’ from Peru assisting with a presentation of mannequins featuring her designs for Worth in 1933 (Vaudry 2019). The Peruvian press also noted this display, and the presence of an entire vitrine titled *Peruvian Art – Mademoiselle Izcue* dedicated to her work (García y García 1933). Their partnership ended in 1937, several years after the House of Worth was purchased by the couturier Paquin (Vaudry 2019).



Fig. 6: Elena Izcue, *Handkerchief*, c.1929-1938, Hand printed silk, dimensions variable. Archive of Peruvian Art, Museum of Art of Lima, Lima, Peru. Photo: Daniel Giannoni

The collection of the Lima Art Museum (MALI) contains a number of works created by Izcue for Worth. Included are her advertisement designs for several of Worth’s perfume campaigns. A number of handkerchiefs are also in the collection bearing the Worth monogram or the initials J.C.W. These examples range from the muted, blue grey handkerchief with an arrangement of playful, green pastel circles, each bearing the “W” monogram for the fashion house to a minimal design, with gridded squares in graduating brown, pink and purple tones, checkering the center and corners of the fabric (fig. 6). Another textile from Izcue’s archives (fig. 5), closely replicates another design for Worth.

In this example, abstract and parallel lines are punctuated by a bird motif silhouette in red, replicated along both axes. These accessories are important evidence of collaboration between Izcue and Worth, but also as an instance demonstrating Izcue’s talent and success as a designer. Fealty to her academic roots in the study of Pre-Columbian art forms is reflected in both her production techniques and sense of clarity in design. The elision of Izcue from Worth’s archive indicates Izcue’s positionality within the realm of modern French fashion; viewed as an expert in Pre-Columbian art, her contributions were presented as inextricable from her nationality. This characterization is only partially accurate, as seen in the Izcue’s archive at MALI. Of all her designs for Worth, some recall Pre-Columbian motifs, while other handkerchiefs exhibit a playful, novelty aesthetic outside of ancient source material.

Several years after beginning to work for Worth, Izcue was introduced to Elsa Schiaparelli at a fashion show in Paris by her aristocratic patron. There are few details about their first meeting, but it resulted in a multi-year collaboration between the two women (Vaudry 2019). At this point in her career, Schiaparelli was rapidly gaining success. Her twenty-six workrooms employed more than two thousand people and her establishment in the *Rue Cambon* was bringing in around hundred and twenty million francs a year (Laver 1985, 235). As was the case in Worth’s archive, Vaudry also notes the absence of Izcue from Schiaparelli’s archive. She does point to a pair

of undated square buttons found in the collection of the *Museo de Arte de Lima* made by Izcue for Schiaparelli. Each contains a stylized feline, a form that Izcue included in *El arte peruano en la escuela*. While direct archival records may be lacking, the nature of Izcue's influence on Schiaparelli extends far beyond these buttons as discussed previously in relation to the knit woolen mask shown by both designers. Izcue's interpretations of pre-Columbian art from Peru, adapted and appropriated by Schiaparelli bolstered her visibility in the realms of fashion as well as within Surrealist circles.

Similarly, Worth's and Schiaparelli's interest in Izcue mirrored the broader cultural framework for Latin American art, fashion, and design in the city, synthesizing or placing within national boundaries forms and materials perceived as non-Western. In art historian Michele Greet's discussion of early Latin American art exhibitions in Paris, she summarizes the French critical reception of works with "styles bordering on abstraction" in the years leading up to Izcue's arrival in the city. "Critics frequently could not reconcile styles bordering on abstraction with expectations of tropical, primitive or politically radical content" (Greet 2018, 72). Applying these superficial expectations from the realm of fine arts to Izcue's practice in textiles and design for the House of Worth, and her work and relationship with Schiaparelli, results in a deeper understanding for the national and regionalist reception and discussion of her work. Izcue's success was limited by a hierarchy that valued abstraction from a non-European source and by a non-European artist as inherently bound to "primitive" or national histories, as opposed to the universalizing modern qualities associated with ancient forms employed by European artists and designers.

This phenomenon was also reflected in the 1931 *Exposition Coloniale Internationale* in Paris, where the presentation of forms and materials from the Middle East, Africa and Asia were subsequently appropriated into jewelry collections by French designers (Gindhart 2020). Art historian Maria Gindhart names this act as a "civilizing mission" that reinforced French cultural superiority over these regions, some which were French colonies. While Peru has a differing relationship to French imperialism, the practice of sourcing from non-Western regions and colonies to bolster the sophistication of French fashion can be applied to Izcue's history. Looking at these appropriative acts by jewelry designers at the Fair in tandem with the designer's work for Worth, Izcue's strong connection to a Peruvian national identity was viewed by the fashion market in service of its associations with an exotic and ancient Peru. Her designs, part of a relatively new and novel category of "Latin American" art, contributed to an elevated modern French fashion.

In the years leading up to Izcue's arrival in Paris, interest in and visibility of pre-Co-



lumbian and Latin American art in the city was bolstered by institutions, museums and galleries, together with the artists, intellectuals and diplomats from the region who converged in Paris during the turn of the century. In 1928 the *Musée des Arts Décoratifs* organized an exhibition of ancient American art with objects from across the western hemisphere (Pillsbury and Doutriaux 2012, 4). The exhibition is a marked moment in the integration and appropriation of Pre-Columbian sources into European modernism. The display included loans from European private collections and the *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* in Paris, a collection frequented by both European and Latin American artists in the early 20th century. Curator of pre-Columbian art Joanne Pillsbury further connects the increasing collecting and visibility of Pre-Columbian art abroad, such as the presentation at the *Musée des Arts Décoratifs*, to the development of modernism, arguing that “as interest in modern art grew, so did interest in some of its sources, and as a result, pre-Columbian art began to be displayed with greater regularity in art museums in the United States and Europe” (Pillsbury 2019, 124). A cross-continental audience developed for pre-Columbian art exhibitions, setting the stage for the popular reception of Izcue’s work in textiles and her collaborations with artists and designers.

### Part 3: Elena Izcue in New York: The *Paracas Textile* and the *Exhibition of Modern Peruvian Art*

Aside from the many photographs of the knitted hood on Dali’s mannequin at the 1938 Surrealist exposition, there are few photographs of Izcue’s design work or artistic direction in exhibitions, fair pavilions and for designers. Examining a comparable exhibition that coincided with her Paris career provides insight into her practice and involvement with fashion. Izcue’s most visible and widely documented exhibition was the 1935 *Exhibition of Modern Peruvian Art* in New York, featuring ancient objects and modern textiles. In the United States, scholarship and display of pre-Columbian art during the early twentieth century was entrenched in a Pan-American ethos that reinforced the United States’ role in developing Latin American economic and political policies. The U.S. government’s 1933 Good Neighbor policy towards nations to the south defined the U.S. hemispheric supremacy that would extend to the collecting practices of individuals and institutions.



Fig. 7: Nazca, Mantle (“*The Paracas Textile*”), 100-300 CE, Cotton, camelid fiber, 24 5/8 × 58 11/16 in. (62.5 × 149 cm). Brooklyn Museum, John Thomas Underwood Memorial Fund, 38.121

Through studying and presenting the pre-Columbian past, collectors in the U.S. as well as museums sought to influence perception of Latin American Art in the U.S., framing ancient Peruvian objects and their formal qualities as the primary sources for



Fig. 8: Elena Izcue, *Study of Nazca mantle*, conserved in the Brooklyn Museum, originally in the collection of Rafael Larco Herrera, c.1925. Watercolor on paper, dimensions variable, Archive of Peruvian Art, Museum of Art of Lima, Lima, Peru

contemporary art-making in Latin America. At this time, a well preserved ancient textile known as the *Paracas Textile*, attracted attention and notoriety. Now part of the collection of the Brooklyn Museum (fig. 7), the object was heralded as “the rarest piece of archeological textile in the world” the first time it was shown in the U.S. in 1935. The rare textile was hand-carried to New York by Elena and Victoria in a “little black handbag” (Modern 1935, 1). On view as part of their *Exhibition of Modern Peruvian Art* (Textiles 1935, np), it came from the Trocadero Museum in Paris through Rafael Larco Herrera. The mantle is noted for its intricacy and quality of preservation, specifically for the ninety needle-knitted figures at the border of the fabric, interpreted as a depiction

of life on Peru’s south Coast. Many of the images illustrated in the textile depict native flora and fauna, as well as cultivated plants. Also visible are severed human trophy heads suggesting the practice of ritual sacrifice. According to contemporary research, the figures may represent humans “impersonating gods and acting as intermediaries between the real and supernatural worlds” (Brooklyn Museum, n.d.). This complex imagery captivated Izcue herself, as seen in her earlier studies of the textile in Lima (fig. 8). In her 1935 exhibition, the *Paracas Textile* and other ancient objects were incorporated in displays of Izcue’s own work.

The *Exhibition of Modern Peruvian Art* consisted of a display of “pottery, textiles and ornaments” from a variety of pre-Columbian cultures alongside four hundred pieces of Izcue’s work (Ainsworth Means 1935), primarily handkerchiefs, scarves and textiles (Famous 1935, 17). Philip Ainsworth Means authored the catalogue foreword and was a member of the exhibition’s organizing committee, headed by philanthropist Anne Morgan and sculptor Malvina Hoffman, who both met Izcue in Paris. Other notable artists and patrons sat on the organizing committee, such as Le Corbusier and collector Robert Bliss, whose wife Mildred was known to harbor an affinity for ancient Peruvian textiles. On display in the Fuller Building in Manhattan, the project was sponsored by various institutions, including the Peruvian American Association (Means 1935). In photographs documenting the modern contribution to the Fuller Building exhibition, the Izcue scarves are displayed in a manner reminiscent of a department store (fig. 9), the mannequin heads and other supporting structures showcasing designs described as “a fish copied from a ribbon woven thousands of



Fig. 9: View of the Exhibition in New York, December 1935. Archive of Peruvian Art, Museum of Art of Lima, Lima, Peru

years ago, geometrical figures taken from a funeral urn” (Textiles 1935). A photograph of Victoria Izcue at the exhibition with supporters gives insight into the style of display (fig. 10). Behind the four figures are boards containing drawings or perhaps mounted textiles, appearing to be in a similar condition to the *Paracas Textile*. These were presented alongside drawings of ceramics and pattern studies. To the left of the display is a poster advertising the artists and Peru, including an enlargement of cross-knit figures in the style of the *Paracas Textile*.

New York press coverage praised Izcue’s exhibition and her “geometrical” designs overall. “The influence of Elena Izcue in starting a renaissance of ancient Peruvian art is comparable with the work of Diego Rivera in Mexico,” was the opinion of one reporter (Two 1935, 21). Her hand-printed designs “show both a practical and an artistic understanding of the vogues of today, as well as an appreciation of the ancient prototypes,” and most coverage praised her modern presentation of pre-Columbian motifs as providing a “Peruvian air” (Story 1935, 14). Izcue’s contributions to the 1935 New York exhibition presented a narrative of Peru that made a powerful visual statement in connecting the imagery and motifs of a Pre-Columbian past with modern artists from Peru. Earlier that year, an exhibition of the work of designer Ruth Reeves was staged at Radio City Music Hall, signaling the popularity of Latin American and Pre-Columbian designs and textiles in the U.S. This exhibition, together with the inclusion of the *Paracas Textile*, provides a detailed case study of the relationship between ancient objects and modern textiles on view in the Peruvian pavilions in world expositions in Paris and New York.



Fig. 10: Victoria Izcue explains the Exposition to Anne Morgan, Malvina Hoffman and Philip Ainsworth Means, 1935. Archive of Peruvian Art, Museum of Art of Lima, Lima, Peru

## Conclusion

By the 1930s, Izcue and her collaborators strongly influenced the visual language of Peruvian design and national identity. These garments and textiles were often shown in tandem with pre-Columbian objects, including mummy bundles from Paracas.

Official displays of bodies abroad became a documented practice, connecting past achievements, spectacles of antiquity, with the development of a modern Peru. The popularity of pre-Columbian and contemporary Peruvian dress and textiles was a phenomenon that presented a curious challenge to Latin American artists. It was customary for artists to study and work in Europe in order to establish their professional credentials. Ironically, the viewpoint of most European artists and academies held that any “evidence of this knowledge and training [i.e., European education] was judged to somehow impede the possibility of a unique or native perspective” (Greet 2018, 72). Coupled with the appropriative nature of fashion and Izcue’s government sponsorship, her work abroad became known for its ‘native’ perspective, despite her extensive experience and education both in Peru and in Paris.

Returning to the case of the bright pink *waq’ollo*-style knitted hood, in the Surrealist context, this object was viewed as “already in itself sufficiently disturbing” (Read 1938). Mistakenly perceived as an original contribution by Schiaparelli, when viewed as a component of Dalí’s entire mannequin, the object takes on another dimension of modernist history. It is unknown at the time of writing if Schiaparelli discussed the source of the knitted hood with Dalí, but its display nonetheless engages with Surrealist approaches to pre-Columbian art. These engagements sometimes led to anthropological and archaeological research, but overall were “inevitably colored by twentieth century debates about the ‘primitive’” (Ades, Eter, Speranza 2012, 3). Returning to Andrea Giunta’s arguments on the development of modernism, she names these appropriative acts by Western artists, including Surrealists, “as food for a self-centered discourse” (Giunta 1995, 311).

Peruvian writer Dora Mayer de Zulen foreshadowed these appropriative acts in an article about Izcue’s book *El Arte Peruano en La Escuela*. Published in 1927, de Zulen writes that with Izcue in Paris, the “common people” will take inspiration from ancient Peruvian art. She continues, arguing that the women will use their sewing baskets, and the “capitalists will then take them [Peruvian designs] to their factories [...] because the inventiveness of the Old World is worn out and exhausted [...]” (de Zulen 1927). These predictions played themselves out in the studios of Worth and Schiaparelli, in addition to the overall climate and reception of art from Latin America in Europe and the U.S., although neither European designers admitted to a lack of ‘inventiveness.’ The pink knitted hood used by Dalí extends de Zulen’s predictions into the realm of art, and further demonstrates how centering Izcue in this narrative provides a comprehensive context for the existence of the object and the circumstances of its circulation. Viewing Izcue as an actor in the theater of fashion, recognizing and discussing her influence and contributions is a powerful exercise in performing and expanding the often intertwined, inseparable histories of fashion and modernism.

## Bibliography

- "All Aboard! American Republics at the New York World's Fair." *Bulletin Pan American Union* 73, (1939): 387-412. Accessed March 18, 2018, <https://catalog.hathitrust.org/Record/010422673>.
- Antrobus, Pauline. "Peruvian Art of the *Patria Nueva*, 1919-1930." PhD diss., University of Essex, 1997.
- Burian, Shelley. "Huaca Prieta/Chavín de Huantar/Paracas/Nasca." Woven Cultures: Exploring the Textiles of the Ancient Andes. Online class lecture at Eagle Hill Institute, Steuben, ME, June 24, 2021.
- Cahill, Holger. *American Sources of Modern Art (Aztec, Mayan, Incan)*. New York: Museum of Modern Art, 1933. [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2932\\_300061865.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2932_300061865.pdf).
- Coronado, Jorge. "Introduction." In *The Andes Imagined: indigenismo, society, and modernity*, 1-25. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009.
- "Famous Art Work Here." *New York Times*, November 29, 1935. ProQuest Historical Newspapers.
- Femenías, Blenda. "Paradoxes of belonging in Peru's National Museums." *Collections: A Journal for Museum and Archives Professionals* 12, no. 3 (2016): 317+. *Academic OneFile*
- García y García, Elvira. "Una artista peruana en París" *El Comercio*, September 13, 1933.
- Greet, Michele. *Beyond National Identity: Pictorial Indigenism as a Modernist Strategy in Andean Art, 1920-1960*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2009.
- Greet, Michele. *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris between the Wars*. New Haven: Yale University Press, 2018.
- Gindhart, Maria. "'Colonial Moderne': Jewelry and the 1913 International Colonial Exposition in Paris." *World's Fairs, (Re-)productions of Art and Fashion*, lecture given at online workshop, Deutsches Forum für Kunstgeschichte - Centre allemand d'histoire de l'art Paris. November 12, 2020.

Giunta, Andrea. "Strategies of Modernity in Latin America." In *Modern Art in Africa, Asia, and Latin America: An Introduction to Global Modernisms*, edited by Elaine O'Brien, Everlyn Nicodemus, Mary K. Coffey, Roberto Tejada, Benjamin Genocchio, Melissa Chiu, 302-314. Hoboken: Blackwell Publishing Ltd, 2013. Previously published as "Strategies of Modernity in Latin America," in *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America* (1995): 53-66.

"Half-Billion in Jewels to Be Seen At New York Fair." *The Decatur Daily Review*, March 1, 1939.

"Interesting Exhibits Set for Foreign Pavilion." *Women's Wear Daily*, April 28, 1939. ProQuest, Women's Wear Daily Archive.

Izcue, Elena. "Advertencia." In *El arte peruano en la escuela*, 9-10. Paris: Excelsior Press, 1926.

"Las hermanas Izcue y el arte peruano." *La Crónica*, January 25, 1936.

Laver, James. "From 1900 to 1939." In *Costume and Fashion: A Concise History*, 213-252. New York: Thames and Hudson, 1985.

Luza, Reynaldo. "An Artist Collects the Native Fashions of South America." *Harper's Bazaar*, (November 1940): 143-145.

"Mantle ('The Paracas Textile')." Brooklyn Museum. Accessed January 28, 2020. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/48296>.

Mayer de Zulen, Dora. "Elena Izcue." *El Comercio*, March 11, 1927.

Means, Philip Ainsworth. *Exhibition of Modern Peruvian Art by Elena and Victoria Izcue and pre-Inca Textiles and Ceramics*. New York: American Museum of Natural History, Brooklyn Museum [et al.], 1935.

Means, Philip Ainsworth. "Elena and Victoria Izcue and Their Art," *Bulletin of the Pan American Union*, (March 1936): 248-255.

Mendoza, Zoila S. "Tourism, Folklore, and the Emergence of Regional and National Identities." *Cultural Tourism in Latin America: The Politics of Space and Imagery*. Ed. Michiel Baud and Annelou Ypeij, 23-44. Leiden, Netherlands: BRILL, 2009.

- Miró Quesada de la Guerra, Oscar. "Un noble ideal artístico: las hermanas Izcue en París." *El Comercio*, May 13, 1928.
- "Modern 'Sister Act' Has Origin in Indian Tombs." *The Windsor Star*, December 12, 1935.
- Montero Protzel, Carlos García. *Reynaldo Luza 1893-1978*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2011.
- Neufert, Andreas. "Wolfgang Paalen: The Totem as Sphinx." In *Surrealism in Latin America: Vivismo Muerto*, edited by Dawn Ades, Rita Eder, and Graciela Speranza. Los Angeles: Getty Publications, 2012.
- "Peruvian Magic." *Harper's Bazaar* (October 1937): 72-73.
- Pillsbury, Joanne and Doutriaux, Miriam. "Incidents of Travel: Robert Woods Bliss and the Creation of the Maya Collection at Dumbarton Oaks." In *Ancient Maya Art at Dumbarton Oaks*, 1-25. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 2012.
- Pillsbury, Joanne. "Pre-Columbian: Perspectives and Prospects." *Latin American and Latinx Visual Culture* 1, no. 1 (2019): 121-127.
- Poole, Deborah. "Face of a Nation." In *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, 175-204. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Read, Herbert. "Surrealism and Fashion." *London Gallery Bulletin*, April 1, 1938.
- Root, Regina. *Latin American Fashion Reader*. Oxford: Berg, 2005.
- Schiaparelli, Elsa. *Shocking Life: The Autobiography of Elsa Schiaparelli*. New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1954.
- Schuster, Sven. "The world's fairs as spaces of global knowledge: Latin American archaeology and anthropology in the age of exhibitions." *Journal of Global History* no.13 (2018): 69-93. Accessed February 1, 2021. doi:10.1017/S1740022817000298.
- Story, Walter Rendell. "New and Ancient Peruvian Fabrics." *New York Times*, December 15, 1935. ProQuest Historical Newspapers.

Tartsinis, Ann Marguerite. *Global Sources for New York Textile and Fashion Design 1915-1928*. New York: Bard Graduate Center, 2013.

“Textiles Designed by Izcue Sisters to be Feature of Peruvian Art Exhibition.” *Women’s Wear Daily*, November 5, 1935.

“Trade Exhibit Dramatizes Peruvian Merchandise, Notably Accessories.” *Women’s Wear Daily*, October 24, 1941.

“Two Izcue Sisters Here Tomorrow With Inca Art for Show in Week.” *New York Herald Tribune*, November 27, 1935. ProQuest Historical Newspapers.

Vaudry, Élodie. “Chapitre VII. Le recueil d’ornements latino-américain.” In *Les arts précolombiens: Transferts et métamorphoses de l’Amérique latine à la France, 1875-1945*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2019. <https://doi.org/10.4000/books.pur.140602>.

Vaudry, Élodie. “Elena Izcue: de un rol nacional a uno internacional. La instrumentación y la teatralización de los ornamentos prehispánicos.” *Travaux et documents hispaniques*, No. 10 (2019). <http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=404>.

Villegas, Fernando. “The Incorporation of Popular Art into the Imaginative World of Twentieth Century Peruvian Artists.” In *Peru: Kingdoms of the Sun and the Moon*, edited by Victor Pimentel, 275-287. Montreal: Montreal Museum of Fine Arts, 2013.





## RESUMEN

# Momias y maniquís: Elena Izcue, Diseño Peruano Moderno y Moda Parisina

*Alida R. Jekabson*

### **Abstract**

La artista y diseñadora Elena Izcue conoció los objetos precolombinos como parte de su formación en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima en la década de 1920. Estimulada por la nueva actividad arqueológica en la región, su acceso a estas colecciones y su trabajo artístico resultante coincidieron con el creciente reconocimiento nacional de la relevancia de la historia precolombina para la identidad peruana moderna. En 1927 Izcue consiguió el patrocinio del gobierno para trasladarse a París y continuar sus estudios de diseño textil.

Este artículo examinará los distintos contextos en los que se expuso la obra de Izcue en París y Nueva York entre 1927 y 1939. Desde los grandes almacenes, las exposiciones y los medios de comunicación de la moda, destaca también la participación de la artista en los pabellones nacionales de Perú en las exposiciones mundiales en estas ciudades. Además, sus innovaciones en el diseño le llevarían a colaborar con el House of Worth y Elsa Schiaparelli. El análisis de los textiles y prendas de Izcue, producidos y expuestos en estos contextos transnacionales, indica un factor desconcertante en relación a la historiografía del modernismo. Los motivos apropiados en las colaboraciones de moda de Izcue fueron alabados por sus cualidades formales y dieron prestigio a sus colaboradores europeos. Sin embargo, la propia obra de Izcue solía exhibirse junto con artefactos precolombinos y trajes tradicionales, lo que vinculaba su práctica a una nacionalidad construida. El replanteamiento crítico de estas prácticas expositivas proporciona un estudio de caso metodológico para derribar las narrativas históricamente binarias del modernismo que privilegian lo universal sobre lo nacional, señalando en cambio la trayectoria global y la continua relevancia de la obra de Izcue.

**Palabras claves:** moda • identidad • modernismo • nacionalismo • arte precolombino • exposiciones universales • museos y exposiciones

Este artículo se enfoca en la influencia poco estudiada de Elena Izcue en la historia de la moda moderna, en particular dentro de la casa de moda de la diseñadora surrealista Elsa Schiaparelli. El argumento comienza con un análisis de un maniquí diseñado por Salvador Dalí para la *Exposition internationale du surréalisme*. Una capucha tejida incorporada a la figura de Dalí fue aportada por Schiaparelli y elogiada en la prensa por su contribución a la costura surrealista (Read 1938). Este objeto es citado frecuentemente como un ejemplo temprano de la colaboración entre Dalí y la diseñadora italiana. Profundizar aún más en la presencia de esta capucha tejida en la *Exposition internationale du surréalisme* ofrece una nueva perspectiva en la prenda y lo que este objeto puede decirnos sobre las poco conocidas historias de intercambio y colaboración en la moda moderna y la historia del arte. Descentralizar la capucha tejida de la exposición surrealista permite una examinación de sus orígenes en la práctica y la historia de la artista, diseñadora y educadora Elena Izcue.

La primera aparición de esta capucha en París fue un año antes, en la *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* en el año 1937 como parte del pabellón peruano, un edificio en la exhibición patrocinada por el gobierno. Después de los estudios de Izcue en la Escuela Nacional de Bellas Artes y en varias colecciones de museos sobre arte precolombino, en 1927 consiguió una subvención del gobierno para estudiar en París con su hermana Victoria. Sucesivo del éxito de su taller en París, Elena Izcue sirvió como directora artística para el pabellón de 1937 con el ilustrador de moda y fotógrafo Reynaldo Luza. El camino de la capucha tejida, en conjunto con otros objetos y diseños, desde la tierra natal de Izcue en Perú, a exhibiciones en museos y ferias, a colecciones de moda y el maniquí de Dalí, es una narrativa que involucra preguntas sobre la autenticidad, la apropiación y la historia del modernismo. En su beca de estudios en modernismo y Latinoamérica, Andrea Giunta describe que a partir del siglo dieciséis América fungió el papel de un personaje activo en la construcción de la modernidad europea, así pues, el choque de dos mundos supuso un cambio en la concepción del mundo en sí. (Giunta 1995, 313).

Este argumento se enfoca en los momentos clave de este “encuentro” al centrarse en Izcue, modificando conceptualizaciones de la historia de la moda. Ha habido pocos estudios en las contribuciones de Izcue a la moda parisina, alineándose con omisiones de diseñadores latinoamericanos en la historia de la moda (Root 2013, 393). Su trabajo en Perú y en América es muy conocido, especialmente por su enseñanza del diseño en libros de texto publicados *El arte peruano en la escuela*, un currículo para jóvenes estudiantes basado en sus estudios sobre motivos e historia precolombina. Comenzando con un estudio de caso de la apariencia y mención de la capucha tejida a través de varias fuentes de diseño peruano, exhibiciones

nacionales y medios de moda en Europa y Norteamérica, estas fuentes llevaron a su influencia en el diseño en la Exposición surrealista en 1938, la más visible históricamente pero raramente atribuida. Incorporando a Reynaldo Luza y sus fotografías dentro del análisis de la capucha tejida expande el registro de su trabajo en París y posteriormente en la Exposición mundial de Nueva York en 1939. Examinar la larga historia de Izcue de colaboraciones con casas de diseño como Worth y Schiaparelli, demuestra las limitaciones que afrontó dentro del contexto del arte latinoamericano en un París en guerra. La exhibición de Izcue en 1935 sobre textiles y arte antiguo en Nueva York sirve como ejemplo final de su involucración con el mercado de la moda, ya que sus textiles y accesorios fueron incorporados en una exposición de objetos antiguos. Fue en la identificación auténtica de Izcue con la historia y los artefactos precolombinos específicos (fig. 7,8) desterrados durante sus estudios en Perú, que uno puede apreciar el rol que jugó el nacionalismo y la arqueología en el desarrollo de sus diseños.

Las fotografías de Luza y testimonios en los medios de moda sobre el pabellón peruano en París confirman la presencia de una capucha tejida idéntica a la pieza de Schiaparelli incluida en el maniquí de Dalí. Harper Bazaar publicó un reporte de la visita de Schiaparelli al pabellón, donde indudablemente ella fue vista alrededor de las muestras de Izcue, con quien comenzó a colaborar varios años antes. La forma de la capucha tejida fue entonces replicada por Schiaparelli para su colección y fue usada por Dalí en su exposición y permaneció separada de la capucha blanca o crema en el pabellón, así como fue elaborada con una lana rosa brillante y asombrosa. Examinar la vestimenta en el pabellón en París en el contexto de la práctica y los diseños de Schiaparelli resalta el encuadre de aquellas modas en el contexto de identidad y autenticidad. En el pabellón, epítome de un escenario nacionalista, los sombreros, las faldas y los cinturones fueron montados para una audiencia con el fin de consumir una “auténtica” identidad nacional peruana. En los medios de la moda y en el mercado, las formas fueron apropiadas y consumidas como parte de las tendencias modernas, alcanzando el mundo del arte vanguardista y entrando en los registros históricos mediante Schiaparelli como un momento marcado en su participación con el surrealismo.

El interés de las casas de moda europeas en los diseños de Izcue, tales como el caso de Schiaparelli y House of Worth, donde Izcue aportó diseños para textiles y anuncios, reflejó el gran marco cultural para el arte, la moda y el diseño de ciudad latinoamericanos. En la discusión de la historiadora de arte Michele Greet sobre exhibiciones de arte latinoamericano en París, ella resume la crítica recepción francesa de trabajos con “estilos al borde de la abstracción” en los años que conducían a la llegada de Izcue a la ciudad. Greet señala que los críticos no podían compaginar estilos que rayaban en la abstracción junto con las expectativas de lo tropical, primitivo

o el contenido políticamente radical. (Greet 2018, 72). Aplicando estas expectativas superficiales del ámbito de las artes finas a la práctica de Izcue en textiles y diseño para House of Worth, y su trabajo y relación con Schiaparelli, resulta en un entendimiento profundo de la recepción nacional y regional de su trabajo. El éxito de Izcue fue limitado por la jerarquía en que la abstracción de una fuente no europea o de un artista no europeo pasa a ser algo inherentemente ligado a historias “primitivas” o nacionales, opuestas a las cualidades modernas universalizadas asociadas con formas antiguas empleadas por artistas y diseñadores europeos.

Aparte de las varias fotografías de la capucha tejida en el maniquí de Dalí en la exposición surrealista de 1938, hay pocas fotografías del trabajo de diseño de Izcue o de su dirección artística en exhibiciones, pabellones de feria y para otros diseñadores. Examinando una exhibición comparable que coincidió con su trayectoria en París al cierre de este argumento provee comprensión en su práctica y participación con la moda. La exhibición más visible y ampliamente documentada de Izcue fue la *Exhibition of Modern Peruvian Art* de 1935 en Nueva York, donde incorporó objetos antiguos y textiles modernos. En los Estados Unidos, las becas de estudio y las muestras de arte precolombino durante los inicios del siglo veinte se consagraron en un ethos Panamericano que reforzó el rol de Estados Unidos dentro del desarrollo de las políticas económicas y políticas de América Latina. La política del Buen Vecino del gobierno de Estados Unidos en el año 1933 hacia las naciones del sur definió la supremacía hemisférica de EU que se extendería a las prácticas de colección de individuos e instituciones.

La *Exhibition of Modern Peruvian Art* consistió en la muestra de “alfarería, textiles y ornamento” de una variedad de culturas precolombinas en conjunto con cuatrocientas piezas de trabajo de Izcue (Ainsworth Means 1935), principalmente pañuelos, bufandas y textiles (Famous 1935, 17). En la muestra en el Fuller Building en Manhattan, el proyecto fue patrocinado por varias instituciones, incluyendo la Peruvian American Association (Means 1935). En fotografías documentando la contribución moderna a la exhibición en el Fuller Building, las bufandas de Izcue son mostradas en una manera que evoca a una tienda departamental (fig. 9) y la cobertura de la prensa neoyorquina elogió la exhibición de Izcue y sus diseños geométricos, sobre todo. Un reportero opinaba que Elena Izcue y su influencia al iniciar un renacimiento del arte peruano antiguo era similar al trabajo que Diego Rivera llevó a cabo en México (Two 1935, 21). Story señalaba que sus diseños impresos a mano mostraban un entendimiento de las modas de la actualidad en el campo de la praxis y del arte, así como una apreciación por los prototipos antiguos y la mayoría de la cobertura elogió su presentación moderna de los motivos precolombinos proveyendo un “*Peruvian air*” (Story 1935, 14). La contribución de Izcue a la exhibición de 1935 en Nueva York presentó una narrativa de Perú que hizo un poderoso pronunciamiento

visual al conectar el imaginario y los motivos del pasado precolombino con artistas modernos de Perú.

La popularidad de los vestidos y textiles peruanos precolombinos y contemporáneos fue un fenómeno que presentó un reto curioso para los artistas de América Latina. Era común para los artistas estudiar y trabajar en Europa con el objeto de determinar sus credenciales profesionales. Irónicamente, el punto de vista de la mayoría de los artistas y academias europeos sostenían que cualquier muestra del conocimiento y entrenamiento, como sucede en la educación europea, fue juzgada para, de alguna forma, impedir la posibilidad de una visión única u originaria (Greet 2018, 72). Asociado con la naturaleza apropiadora de la moda y el patrocinio gubernamental de Izcue, su trabajo en el extranjero se volvió conocido por su perspectiva “nativa”, pese a su extensa experiencia y educación tanto en Perú como en París.

La escritora peruana Dora Mayer de Zulen presagió los actos de apropiación de Schiaparelli y otros artistas en un artículo sobre el libro *El Arte Peruano en la Escuela de Izcue*. Publicado en 1927, De Zulen escribe que, con Izcue recién llegada a París, la “gente común” tomaría la inspiración del arte peruano antiguo. Ella continúa argumentando que las mujeres usarían sus cestas de costura y que “llevarán...los capitalistas a sus fábricas...porque la inventiva del Viejo mundo está exhausta y agotada...” (de Zulen 1927). Estas predicciones se manifestaban en los estudios de Worth y de Schiaparelli, además del ambiente general y recepción del arte latinoamericano en Europa y en EU, especialmente considerando los contextos para la exhibición del trabajo de Izcue en tiendas departamentales y exposiciones mundiales. El caso de la capucha rosa tejida usada por Dalí en la *Exposition internationale du surréalisme* que enmarcó este argumento extiende las predicciones de de Zulen en la esfera del arte, y demuestra aún más como centrar a Izcue en esta narrativa provee de un contexto comprensible para la existencia del objeto y las circunstancias de su circulación. Ver a Izcue como actriz en el teatro de la moda, reconocer y discutir su influencia y contribuciones es un ejercicio poderoso en ejecutar y ampliar las historias de la moda y el modernismo, constantemente entrelazadas e inseparables.



Fig. 1: Gaston Paris, *Mannequin (Dali)*, 1938, Gelatin silver print, image: 19.7 x 18 cm, The Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund 2007.101.

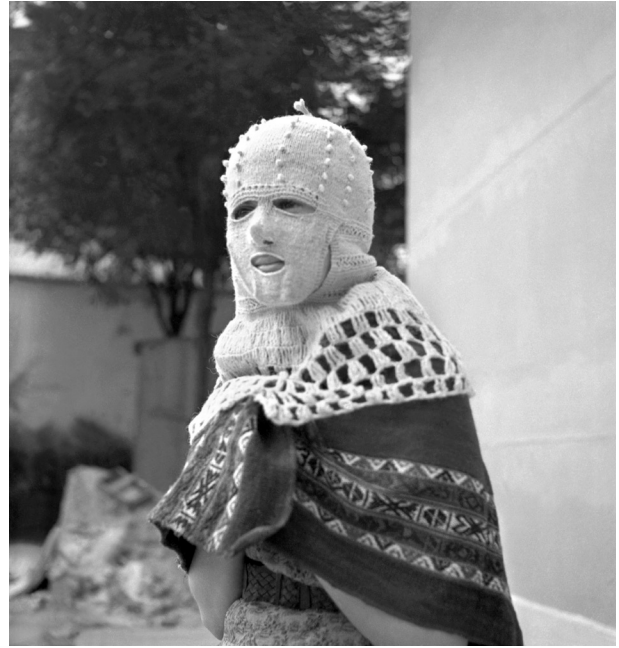


Fig. 2: Reynaldo Luza, *Untitled (from the series "fantasía indígena")* c. 1937, Archivo Reynaldo Luza.

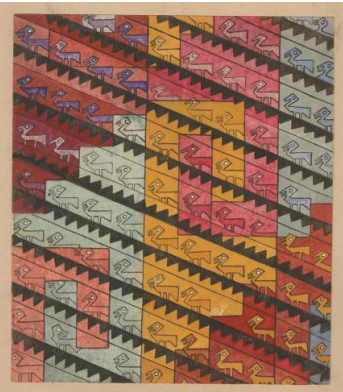


Fig. 3: Elena Izcue, *Design for fabric print*, c.1925-1926, Watercolor on paper, 27.5 x 24 cm, Museum of Art of Lima, Lima, Peru, Donation of Elba de Izcue Jordán.

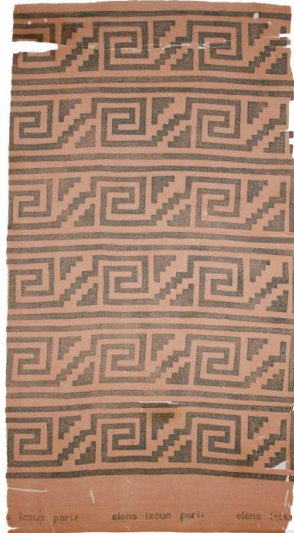


Fig. 4: Elena Izcue, *Textile Design*, c. 1928-1936, Hand printed natural silk, dimensions variable, Archive of Peruvian Art, Museum of Art of Lima, Lima, Peru. Photo: Daniel Giannoni.



Fig. 6: Elena Izcue, *Handkerchief*, c.1929-1938, Hand printed silk, dimensions variable, Archive of Peruvian Art, Museum of Art of Lima, Lima, Peru. Photo: Daniel Giannoni.



Fig. 5: Elena Izcue, *Textile Design*, c. 1928-1936, Hand printed natural silk, 39 x 28cm, Archive of Peruvian Art, Museum of Art of Lima, Lima, Peru. Photo: Daniel Giannoni.



Fig. 7: Nazca, *Mantle ("The Paracas Textile")*, 100-300 CE, Cotton, camelid fiber, 24 5/8 x 58 11/16 in. (62.5 x 149 cm), Brooklyn Museum, John Thomas Underwood Memorial Fund, 38.121.



Fig. 8: Elena Izcue, *Study of Nazca mantle*, conserved in the Brooklyn Museum, originally in the collection of Rafael Larco Herrera, c.1925, Watercolor on paper, dimensions variable, Archive of Peruvian Art, Museum of Art of Lima, Lima, Peru.



Fig. 9: *View of the Exhibition in New York*, December 1935, Archive of Peruvian Art, Museum of Art of Lima, Lima, Peru.



Fig. 10: *Victoria Izcue explains the Exposition to Anne Morgan, Malvina Hoffman and Philip Ainsworth Means*, 1935, Archive of Peruvian Art, Museum of Art of Lima, Lima, Peru.

## Bibliografía

- “All Aboard! American Republics at the New York World’s Fair.” *Bulletin Pan American Union* 73, (1939): 387-412. Consultado 18 marzo 2018, <https://catalog.hathitrust.org/Record/010422673>.
- Antrobus, Pauline. “Peruvian Art of the *Patria Nueva*, 1919-1930.” PhD diss., University of Essex, 1997.
- Burian, Shelley. “Huaca Prieta/Chavín de Huantar/Paracas/Nasca.” Woven Cultures: Exploring the Textiles of the Ancient Andes. Online class lecture at Eagle Hill Institute, Steuben, ME, 24 junio 2021.
- Cahill, Holger. *American Sources of Modern Art (Aztec, Mayan, Incan)*. New York: Museum of Modern Art, 1933. [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2932\\_300061865.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2932_300061865.pdf).
- Coronado, Jorge. “Introduction.” En *The Andes Imagined: indigenismo, society, and modernity*, 1-25. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009.
- “Famous Art Work Here.” *New York Times*, November 29, 1935. ProQuest Historical Newspapers.
- Femenías, Blenda. “Paradoxes of belonging in Peru’s National Museums.” *Collections: A Journal for Museum and Archives Professionals* 12, no. 3 (2016): 317+. *Academic OneFile* (consultado 21 diciembre 2020), [http://link.galegroup.com/apps/doc/A520381937/AONE?u=cuny\\_hunter&sid=AONE&xid=e733b540](http://link.galegroup.com/apps/doc/A520381937/AONE?u=cuny_hunter&sid=AONE&xid=e733b540).
- García y García, Elvira. “Una artista peruana en París” *El Comercio*, 13 septiembre 1933.
- Greet, Michele. *Beyond National Identity: Pictorial Indigenism as a Modernist Strategy in Andean Art, 1920-1960*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2009.
- Greet, Michele. *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris between the Wars*. New Haven: Yale University Press, 2018.
- Gindhart, Maria. “‘Colonial Moderne’: Jewelry and the 1913 International Colonial Exposition in Paris.” *World’s Fairs, (Re-)productions of Art and Fashion*, ponencia.



cía en conferencia digital, Deutsches Forum für Kunstgeschichte - Centre allemand d'histoire de l'art Paris. 12 noviembre 2020.

Giunta, Andrea. "Strategies of Modernity in Latin America." En *Modern Art in Africa, Asia, and Latin America: An Introduction to Global Modernisms*, editado por Elaine O'Brien, Evelyn Nicodemus, Mary K. Coffey, Roberto Tejada, Benjamin Genocchio, Melissa Chiu, 302-314. Hoboken: Blackwell Publishing Ltd, 2013. Publicado "Strategies of Modernity in Latin America," en *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America* (1995): 53-66.

"Half-Billion in Jewels to Be Seen At New York Fair." *The Decatur Daily Review*, 1 marzo 1939.

"Interesting Exhibits Set for Foreign Pavilion." *Women's Wear Daily*, 28 abril 1939. ProQuest, Women's Wear Daily Archive.

Izcue, Elena. "Advertencia." En *El arte peruano en la escuela*, 9-10. Paris: Excelsior Press, 1926, <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1146099/language/en-US/Default.aspx>.

"Las hermanas Izcue y el arte peruano." *La Crónica*, 25 enero 1936.

Laver, James. "From 1900 to 1939." En *Costume and Fashion: A Concise History*, 213-252. New York: Thames and Hudson, 1985.

Luza, Reynaldo. "An Artist Collects the Native Fashions of South America." *Harper's Bazaar*, (noviembre 1940): 143-145.

"Mantle ('The Paracas Textile')." Brooklyn Museum. Consultado 28 enero 2020. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/48296>.

Mayer de Zulen, Dora. "Elena Izcue." *El Comercio*, 11 marzo 1927.

Means, Philip Ainsworth. *Exhibition of Modern Peruvian Art by Elena and Victoria Izcue and pre-Inca Textiles and Ceramics*. New York: American Museum of Natural History, Brooklyn Museum [et al.], 1935.

Means, Philip Ainsworth. "Elena and Victoria Izcue and Their Art," *Bulletin of the Pan American Union*, (Marzo 1936): 248-255.

Mendoza, Zoila S. "Tourism, Folklore, and the Emergence of Regional and National Identities." *Cultural Tourism in Latin America: The Politics of Space and Imagery*. Editado por Michiel Baud and Annelou Ypeij, 23-44. Leiden, Netherlands: BRILL, 2009.

Miró Quesada de la Guerra, Oscar. "Un noble ideal artístico: las hermanas Izcue en París." *El Comercio*, 13 mayo 1928.

"Modern 'Sister Act' Has Origin in Indian Tombs." *The Windsor Star*, 12 diciembre 1935.

Montero Protzel, Carlos García. *Reynaldo Luza 1893-1978*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2011.

Neufert, Andreas. "Wolfgang Paalen: The Totem as Sphinx." En *Surrealism in Latin America: Vivismo Muerto*, editado por Dawn Ades, Rita Eder, and Graciela Speranza. Los Angeles: Getty Publications, 2012.

"Peruvian Magic." *Harper's Bazaar* (Octubre 1937): 72-73.

Pillsbury, Joanne and Doutriaux, Miriam. "Incidents of Travel: Robert Woods Bliss and the Creation of the Maya Collection at Dumbarton Oaks." En *Ancient Maya Art at Dumbarton Oaks*, 1-25. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 2012.

Pillsbury, Joanne. "Pre-Columbian: Perspectives and Prospects." *Latin American and Latinx Visual Culture* 1, no. 1 (2019): 121-127.

Poole, Deborah. "Face of a Nation." En *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, 175-204. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Read, Herbert. "Surrealism and Fashion." *London Gallery Bulletin*, 1 abril 1938.

Root, Regina. *Latin American Fashion Reader*. Oxford: Berg, 2005.

Schiaparelli, Elsa. *Shocking Life: The Autobiography of Elsa Schiaparelli*. New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1954.

Schuster, Sven. "The world's fairs as spaces of global knowledge: Latin American archaeology and anthropology in the age of exhibitions." *Journal of Glo-*

*bal History* no.13 (2018): 69-93. Consultado 1 febrero 2021. doi:10.1017/S1740022817000298.

Story, Walter Rendell. "New and Ancient Peruvian Fabrics." *New York Times*, 15 diciembre 1935. ProQuest Historical Newspapers.

Tartsinis, Ann Marguerite. *Global Sources for New York Textile and Fashion Design 1915-1928*. New York: Bard Graduate Center, 2013.

"Textiles Designed by Izcue Sisters to be Feature of Peruvian Art Exhibition." *Women's Wear Daily*, 5 noviembre 1935.

"Trade Exhibit Dramatizes Peruvian Merchandise, Notably Accessories." *Women's Wear Daily*, 24 octubre 1941.

"Two Izcue Sisters Here Tomorrow With Inca Art for Show in Week." *New York Herald Tribune*, 27 noviembre 1935. ProQuest Historical Newspapers.

Vaudry, Élodie. "Chapitre VII. Le recueil d'ornements latino-américain." En *Les arts précolombiens: Transferts et métamorphoses de l'Amérique latine à la France, 1875-1945*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2019. <https://doi.org/10.4000/books.pur.140602>.

Vaudry, Élodie. "Elena Izcue: de un rol nacional a uno internacional. La instrumentalización y la teatralización de los ornamentos prehispánicos." *Travaux et documents hispaniques*, no. 10 (2019). <http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=404>.

Villegas, Fernando. "The Incorporation of Popular Art into the Imaginative World of Twentieth Century Peruvian Artists." En *Peru: Kingdoms of the Sun and the Moon*, editado por Victor Pimentel, 275-287. Montreal: Montreal Museum of Fine Arts, 2013.



# Beneath the second skin. Mayan Textiles and Bodies in the Art of Manuel Tzoc Bucup and Sandra Monterroso

*Sebastián Eduardo Dávila*

## **Abstract**

Starting – and in conversation – with two contemporary artists who collect, modify, and display ‘traditionally’ woven textiles while dealing with their female, Mayan heritages, this article approaches pre-hispanic body concepts accessed through everyday experiences and met by (neo-)colonial practices in today’s Guatemala. For the performance *Piel* (2016), Manuel Tzoc’s full-body suit acts out a central concept in so-called Mayan hermeneutics: that of textile as the body’s second skin. In *Columna Vertebral* (2012-2017), Sandra Monterroso rolls up various textiles together to form a column. Resembling pre-hispanic stelae, the installation preserves *saberes* (knowledges/wisdom) impossible to ‘decipher’ fully. Moving from the body’s surface (*Piel*: skin) to the idea of its interiority (*Columna Vertebral*: spinal column), I offer a situated understanding of the material, fleshly relation between bodies, subjects and textiles, that has the potential of knowledge and memory transmission, and that cannot be understood solely in representational or semiotic terms, for instance through language.

**Keywords:** Mayan hermeneutics • Mayan textiles • second skin • body’s interiority • decipherability

## What languages does the body speak?

This first question may sound a little too broad or abstract – and it is. In the following pages, I will depart from the art of Manuel Tzoc Bucup and Sandra Monterroso, in order to explore particular emergences, transformations and relations of bodies and subjects, especially when they come into contact with textiles; a materiality present in both their art practices. While each of the encounters with their work remains particular, in both cases my thinking has been nourished and indeed fuelled by the artist's interviews, conducted during my recent stays in Guatemala. We will see that in theory, textiles evoke similar questions to the materiality of the body. With the term 'art practices' I intend to include what happens during the production, exhibition and reception of artworks both within and beyond the sphere of contemporary art. The terms 'body' and 'subject' are far more open-ended, not only because of the vast research on them, but because each of us, necessarily, has a personal relation to them. I want to respect this openness in order to allow for particular subjectivities and especially bodies to emerge or become with every contact, without prescribing these in advance (cf. Manning 2007). The dividing line between subjectivity and body is anything but clear-cut. What is more, to talk about subjects is to talk about bodies, and the other way around. For the purpose of this article, I will focus on the bodily dimension – of language, subjects, artistic and more-than-artistic practices, and theories.

And what about the language of textile? When saying 'textile', in what follows, I will mainly have *cortes* in mind; approximately two-meter wide skirts woven and worn especially – but not exclusively (Pancake 1991, 50-51; Otzoy 1996, 13) – by women in many Mayan regions of what we now call Guatemala. I will do so because in their sculptures (Sandra) and performance (Manuel), it is this garment that the artists deploy. However, when asking broader questions in theory, e. g. in relation to language, I will be constantly taking the risk of overriding textile traditions and techniques like those behind the *cortes*. This is a risk also present in regard to the socio-historical context of postwar Guatemala in general, itself marked by – but not restricted to (González Ponciano 2004, 113-115) – the colonial power divide between indigenous and non-indigenous populations, among others the '*ladinas/os*'. When dealing with these tensions, I myself wish to be guided by the artists' perspective – both encountering their work and drawing on our interviews. It is in this spirit that I want to react to decoloniality as a theoretical – and more or less political – framework, i.e. not by defining art practices as decolonial or not, but by thinking through them and with their practitioners, as well as with Emma Delfina Chirix García and other Mayan theoreticians of the body and of textile. I want to connect the latter's work to theories from different contexts and traditions, simultaneously producing a new

tension: between Mayan “ways of thinking and of doing”<sup>1</sup>, and western notions of the body, as dominant here as there (cf. Dussel 2008; cf. Grosz 1994). Let me be more precise: How to explore the similarities, as well as differences between Mayan, female<sup>2</sup> understandings of bodies and the work of Moira Gatens, Elizabeth Grosz and Mayra Rivera, without subsuming one context or tradition into the other? On the one hand, both Grosz and Rivera write towards an understanding of bodies – and fleshed – in terms of material or surface relationality, relevant to textile and close to the multidimensional and fleshly dimensions of Mayan concepts such as the ‘second skin’ and ‘complementarity’. On the other hand, what has been called “indigenous epistemologies” or “Mayan hermeneutics” (Macleod 2011, 29-30) – especially when it comes to the primacy of experience – may contest the subjugation of the body by an individual subjectivity, persistent in dominant epistemologies, as well as in Moira Gatens’ work.

However, it is also Gatens who brings us back to language as a productive way to approach the body in what seems to be a clear definition of its situated, socio-historical dimension. This one is both formed by and forming particular bodies:

The imaginary body is socially and historically specific in that it is constructed by: a shared language; the shared psychical significance and privileging of various zones of the body (for example, the mouth, the anus, the genitals); and common institutional practices and discourses (for example, medical, juridical and educational) which act on and through the body. (Gatens 1996, 12)

In this quote from *Imaginary bodies*, the body is both, a passive surface of inscription (“on”), as well as a vehicle that is enacted (“through”). Not only here does the author make use of the language-metaphor (Gatens 1996, vi-vii, 12, 98, 105); she also describes how in “modern” western societies, different bodies to the norm are “assimilated” or “included” into a normative language that accommodates their difference via a restrictive vocabulary – a repertoire of terms inherent to languages. According to the author, the reason why the attempt of “women and others” to address their issues is condemned to failure resides in the fact that they lack a language of their own – meaning, I would say, one emerging from their bodily experience and that is heard. But how could such bodily language be thought of other than as metaphor? Does it follow a fugitive movement towards a non- or pre-discursive realm – whate-

1 “Qana’ojib’äl - qab’anob’äl, es decir, nuestra forma de pensar y nuestra forma de actuar” (Chirix García 2019, 147)

2 By using the word “female” instead of “feminist”, I follow Gladys Tzul, who has described the problems of subsuming the struggles of indigenous women to feminism as a category in its own genealogy (Tzul Tzul 2019).

ver that may be? And more importantly, is it compatible with the language of textile – a materiality that not only can be read but must be felt with more than one sense, maybe even with the whole body? These are questions arising from a specific time and place, as well as from a specific body.

## On the surface of the second skin: Manuel Tzoc Bucup's *Piel* (2016)



Fig. 1: Manuel Tzoc Bucup, *Piel*, 2016, performance. Photo: Fabrizio Quemé. Courtesy of the artist.

I wasn't present on the 22nd of October 2016 in Ciudad de Guatemala's main square for the performance of *Piel*. However, when I did first see it in 2019 as documented on video, I was accompanied by the artist and poet Manuel Tzoc Bucup, whose body occupies not only the centre of the city, but also the centre of the performance. One could affirm the latter in regard to any work of so-called "body-art" (cf. Jones 2012). Nevertheless, in the case of *Piel* ("skin"), the artist's body not only acts as a vehicle or medium in the realm of art, but becomes a site for the inscription, transmission and transformation of his Maya-K'iché' ancestry, and of the legacy of his mother (Tzoc 2016). These epistemic and mnemonic processes happen via the material relations between the body's skin, Mayan textiles and non-indigenous clothes during a few simple, but profound acts.

On the video, Manuel moves forward in a straight line while taking off his clothes, one piece at a time (fig. 1 and 2). Fully naked, he slowly begins to approach what seems to be a lump of purple fabric, lying on the floor. Only after picking it up does it become clear what it is: a full body suit made out of textile woven in what could be an indigenous technique. He fits every body part into it, one by one, up to and including his face until he is fully covered by the fabric (fig. 3 and 4). Then he just stays there, and for quite some time, surrounded by public buildings like the massive national palace – inaugurated 1943 under the rule of Jorge Ubico ("El Palacio Nacional de la Cultura de aniversario, a 76 años de su edificación" 2019) –, a huge national flag, and an ever-changing audience. At the end of the video he just lays on the bare concrete, curled up in and as a textile-suit, only to stand up again at the very end.



Fig. 2: Manuel Tzoc Bucup, *Piel*, 2016, performance. Photo: Fabrizio Quemé. Courtesy of the artist.

We watched *Piel* in Manuel's home and studio a couple of streets away from there (Tzoc, Manuel. 2020. Conversation with the author, June; Tzoc, Manuel. 2020. Conversation with the author, February 12.) Alternating between exchanges on the everyday, e.g. our differing experiences while growing up with a homosexual desire, he touched upon the circumstances under which the performance took place, or rather was forced to take place. Manuel had been dealing more intensively with his Mayan ancestry when his mother Lucía Micaela Bucup Elías passed away in 2016. For the artist, the performance began when his father gathered their sons and daughters to hand over to them 'traditionally' woven textiles from their mother, who had kept and worn them even after the family's migration to the capital from the Maya-K'iché' area of Totoncapán. I said "even after" because many indigenous women change their clothes for western ones after entering the capital's harsh environment. (Macleod 2011, 95-97; cf. Camus 2002, 319 ff.). Like bodily features and language, clothing is but one of the means through which indigenous women are marked as such, for instance by the state-authorities and in national discourse, but also in everyday interactions. These markings have an historical depth, taking into account the national history of becoming-white, e.g. through politics of whitening, such as the promotion of European immigration that took place between



Fig. 3: Manuel Tzoc Bucup, *Piel*, 2016, performance. Photo: Fabrizio Quemé. Courtesy of the artist.



Fig. 4: Manuel Tzoc Bucup, *Piel*, 2016, performance. Photo: Fabrizio Quemé. Courtesy of the artist.

1871 and 1944 (González Ponciano 2004, 111-112, 125-126). As a child, Manuel was also laughed at because of how his mother dressed, an experience he has worked with in his poems (Palacios and Worley 2019, 178-181). He inherited several of her clothes including many *cortes*: roughly two meter-wide skirts that are folded around the women's upper waists. He then went and asked tailor Beatriz Leche to transform these textiles into a suit that would cover up his whole body, similar to the way in which the Zentai-suits of Japanese tradition stick on to the bodies' surface when wearing them. And so she did.



## The Mayan concept of the second skin

It could seem redundant to state that the suit serves as a second skin; in a way, all clothing does. However, a closer look into the particularity of Mayan textiles as they are woven and worn mostly by women throughout Guatemala would suffice to understand the weight of such metaphor; one that has been expressed by Emma Chirix and Morna Macleod. Looking back at the interviews gathered in *Nietas del Fuego, Creadoras del Alba*, the latter author describes second skin as the extension of an otherwise intimate identity: that of the wearer's Mayan ancestry. It is consciously practiced by many Mayan women, who for example wear the *traje* ("attire") in racist, precarious and even dangerous contexts (Macleod 2011, 26, 97-101, 114, 118). During the 1980s, many indigenous communities were forced to flee to Mexico and other places, where they often couldn't resist the pressure of changing their *cortes* for trousers, and their *huipiles* ('traditional' woven blouses) for western shirts, in order to study or find a job. These years were marked by heavy state-repression, part of an internal armed conflict that lasted more than three decades and left circa 200,000 dead and 45,000 disappeared, and during which a genocide against indigenous peoples took place mainly under the rule of Efraín Ríos Montt (Nelson 2015, 2-3). For those who stayed in Guatemala, and whose communities were targeted by the state's counter-insurgency tactics, wearing the *traje* even became life-threatening. Being identified as part of the Mayan peoples marked as 'communists' or 'insurgent' could mean a death sentence. Nevertheless, some of the women interviewed by Macleod, while knowing the risk, just couldn't do differently. They could not bring themselves to take off the *traje* because under it they felt secure – despite the paradox. How can the same textile signify both exposure to violence and protection? The answer must lie in the affect<sup>3</sup> involved in weaving and wearing it, impossible to theorize fully. For instance, women that had been left widowed during war, started to weave again as a practice of suturing the wounds caused by war and dispossession" (cf. Macleod 2011, 82, 98-99). Chirix describes how weaving may become the practice not of producing clothes, but of beautifying the bodies' second skins. (Chirix García 2019, 154-155) Instead of hiding their ancestry in order to pass as non-indigenous, these women take the responsibility over each other's textile-bodies while openly carrying them further. To borrow Moira Gatens' vocabulary: They maintain an own textile-as-body language that survives upon or beneath dominant ones<sup>4</sup>. However, spoken out in a dominant body-language, the second skin can also become an imprisoning concept. In *A finger in the wound*, Diane Nelson discusses the figure of the Mayan woman as "prosthetic" for nationalistic and some Mayan dis-

3 I am using the term affect to refer to that which is "transmitted below the threshold of conscious perception, manifesting as bodily tension and relaxation" (Papenburg 2017, 19).

4 Also Elizabeth Grosz speaks about colonizing notions of the body in natural sciences that simultaneously determine and oversee particular bodies (Grosz 1994, x).

courses that ascribe to women the responsibility of safeguarding traditions – of the nation or the ancient past – as part of their reproductive labour (Nelson 1999, 128, 170-171, 181, 277-279, 302-303). Within this context, the *traje* becomes “almost isomorphic with the Mayan woman who weaves it and wears it” (Nelson 1999, 171); a marker of female indigeneity as homogeneous. Needless to say, neither the cultural and political movement of indigenous resistance known as *Movimiento Maya* (cf. Nelson 2015, 49-50), nor the women’s positioning therein are homogeneous. On the contrary, the notion of ‘guardians of traditions’ and women’s relation to formerly western forms of feminism remain part of controversial debates (cf. Macleod 2011).

### The body–as–surface, intercarinations

If the term second skin is treated and felt by Mayan weavers and wearers of the *traje*, it is also dangerously close to the reduction of female indigeneity to it, ‘the mayan woman’ becoming herself a marker within dominant body languages. But what about the first skin — a large body-organ that seems to serve as window between the inside and the outside of the body? The question of skin is a question of both, the body’s superficiality, as well as its flesh. In *Volatile Bodies*, Elizabeth Grosz develops a corporeal theory of feminism taking distance from referents who hierarchically divided the body from the mind or the soul such as René Descartes, and who set loose a reduction of women to their bodies, thought of as inferior (Grosz 1994, vii-viii, x, xiii, 5-10, 115-121). Her answer is not one of fleeing the body towards the immaterial, but of taking it as the very framework of, for instance, subjectivity. Following the author, within dualistic theories, immaterial qualities such as consciousness or the soul are imagined in the body’s interior. She thus re-locates them on the body’s skin. Grosz’s “outside-in” discussion of corporeal subjectivity does not stay with the analysis of the “social, surgical, epistemic and disciplinary” inscriptions on the body’s surface — here the question of the superficiality’s very constitution would remain unanswered. Moreover, her “body–as–surface” does not reveal or express intentionality or depth, but rather is articulated as a “set of operational linkages with other things, other bodies” (Grosz 1994, 120), allowing these things and bodies to constitute each other mutually. This very much reminds me of Mayra Rivera’s characterization of the relations between bodies — of persons, collectivities, and the Earth — on the level of flesh, or what she calls “intercarinations” (Rivera 2015, 1-2, 8, 12-13, 19ff., 144-146). Similarly to Grosz, for whom the pre or non-discursive qualities of bodies, such as their “forces” are crucial for understanding the complexity of textuality or body-writing, for Rivera it is the “textures” and “rhythms” of flesh that enable linkages to happen. Precisely these qualities make it impossible to read the body as a sign or a symptom of some hidden, individual entity, in either Rivera’s intercarinations or in Grosz’s body–as–surface. Here it is necessary to highlight the difference between flesh and the body, in order to reveal their mutual constitutions. Following

Rivera, unlike flesh, bodies are always already thought of as self-contained, complete entities: “Between the body and flesh there are always words” (Rivera 2015, 8); i.e. the linguistic understanding and categorization of bodies — e.g. coming from the state — is molded out of and has effects on the bodies’ very materiality: flesh.

## Textile-body relations, subject transformations

Manuel’s performance *Piel* brings the bodily qualities of textile as it is woven and worn to the fore, and he does so in the middle of the central square where every Sunday weavers from various places sell *huipiles* and *cortes* for lower prices to both, indigenous and non-indigenous buyers. To weave, sell, buy, wear and cease to wear indigenous textiles all pertain to the everyday enactments and negotiations of Mayan heritages; a process amplified and complicated after migration to the capital (cf. Cumes Simón 2014, 80-81; cf. Camus 2002). The artist intervenes in these textile activities, transforming his mother’s *cortes* into a suit and wearing them as a man. But if we are to take superficiality as subject constituent seriously, then it is Manuel’s very subjectivity that is at stake in *Piel*, ready to be transformed or (re-)molded through a set of bodily acts.<sup>5</sup> To take off his trousers and shirt means here to leave something behind that is material (fabrics) as it is subject-constituent: the process of ‘*ladinización*’ to what not only his family, but many Mayan have been subject to when entering the city and other public spheres conceptualized as non-indigenous. ‘*Ladinización*’ means to become ‘*ladina/o*’, a process of forced, yet unreachable assimilation; the category of ‘*ladinidad*’ principally meaning to not be indigenous (Casaús Arzú 2018, 236-237; cf. González Ponciano 2004). Standing still for a while, his naked body is in direct contact with the main square, materially linking the intimate and private with the public and national, manifested for instance in the prominent flag. This historically charged, architectonically fixed setting not only surrounds him, but also everyone’s gaze on him, including mine via the laptop’s screen. But before I begin to read his body with a dominant language, for instance that of the nation-state, the artist’s accommodation into the full-body suit contests any such reading, letting loose a set of associations such as – and this one is the most important – the second skin. Unlike Moira Gatens’ “through” quoted above, the body is neither represented here, nor enacted as a vehicle for something else. By this I do not pretend to question the function of Manuel’s body-textile as carrier of Mayan heritage(s); what I want to get at is the transformative aspect of such carrying. In *Piel*, the artist’s body really acquires a second skin. As a consequence, this textile-body, simultaneously personal and collective, has effects on the artist’s subjectivity.

---

5 I am reminded here of Erin Manning’s reading of Gilbert Simondon’s concept of “individuation”, because of the similarity it holds to this notion of subjectivity as becoming: “Individuation is conceptualized as a vehicle that allows being to become, not as matter or form or substance, but as a tensile system, oversaturated with its own potential” (Manning 2007, 90 ff.).

I dare to say this after reading Manuel's poems that deal with the struggles of un-learning both '*ladinización*' and the heterosexual norm, simultaneously embracing homosexuality and femininity, and (re-)linking with his Maya-K'iché' ancestry. For instance, the poem *KAT WAJ\** (*\*te quiero en idioma maya k'iche'*) (Tzoc 2019, 9) reads:

Hay una mujer que observa los colores de su  
                                p'ot<sup>6</sup>  
a través del espejo  
y sueña  
esa mujer no está acá  
no está allá  
se pregunta por los hilos del camino  
pero el mismo espejo le responde  
que el origen está fracturado  
que se contiene en la sangre  
y se refleja en la piel de la memoria.

In English (Tzoc 2019, 9; my translation):

There is a woman that observes the colors of her  
                                'po't<sup>7</sup>  
through the mirror  
and she dreams  
that woman is not here  
is not there  
she asks herself for the threats of the path  
but the mirror answers her  
that the origin is fractured  
that it is contained in the blood  
and that it reflects in the skin of the memory

Although Manuel's conceptualization of *Piel* did not include gender-aspects (Tzoc, Manuel. 2020. Conversation with the author, February 12), to (re-)link via the material memory of his mother, i.e. the textiles that her body wore as a second skin – or as in the poem: “the skin of the memory” – is a movement toward both femininity and indigeneity. Against the grain of an understanding of decoloniality in steps (cf. Mignolo 2012, 27), what I am describing here is a moment of simultaneity and

6 güipil o blusa en idioma maya k'iche'

7 güipil or blouse in the maya k'iche' language

multiplicity, both regarding de- and re-linkings, as well as levels of subject-constituency, e.g. gender, sexuality, race, class (cf. Lugones 2010). I am reminded here of Olivier Marboeuf, who problematized the linear periodization accompanying certain approaches to decoloniality, proposing instead “a single movement, being present in flight. [...] Removing oneself doesn’t mean disappearing” (Marboeuf 2019, 8). Taking distance from an epistemological focus on decoloniality – the question of knowledge production from a formerly colonized locus of enunciation, e. g. a specific body – is important here in order to concentrate on the subject’s becoming, not only through discourse, but through bodily and textile processes.<sup>8</sup>To become a textile-body through wearing the material memory of his mother, as well as the *saberes* (knowledges/wisdom) woven therein since pre-colonial times, is analogous to what Diane Nelson and others have called “becoming Maya” e.g. through language learning – a

bodily activity of ontological relevance (Nelson 1999, 157-159). We have already seen how important everyday activities such as weaving and wearing are for Mayan (self-)conceptions, and we will soon learn how they are connected through the body. Manuel Tzoc has also explicitly dealt with the struggles of learning about the past through linguistic knowledge in some of his poems, for instance, the title of the poem *Kat Waj*\* and of the book *Wuj* are expressions both borrowed from Maya-K’iché’, *Kat Waj* meaning “Te quiero” (“I love you”) and *Wuj* “libro” (“book”) (Tzoc 2019, 9; my translation). However, what I have been concentrating on are the bodily, subjective processes at stake in *Piel*; processes that include the lost or acquisition of bodily and textile memories, as well as of the ancestor’s knowledge. Here it is the non-discursive dimensions of these materialities that come to the fore, in other words: the textures, forces and rhythms of



Fig. 5: Sandra Monterroso, *Columna Vertebral Roja* and *Columna Vertebral Amarilla*, 2017, sculptures of wood and cotton textile, exhibition view from the Trienal de Sorocaba, Brazil 2017. Courtesy of the artist.



Fig. 6: Sandra Monterroso, *Columna Vertebral Roja* and *Columna Vertebral Amarilla* (detail), 2017, sculptures of wood and cotton textile, exhibition view from the Trienal de Sorocaba, Brazil 2017. Courtesy of the artist.

8 Walter D. Mignolo insists in the epistemological construction of ontology, and the need therefore to engage with epistemology within decoloniality (Mignolo 2018, 147-150). Nelson Maldonado-Torres deals with the colonality of Being, and with decoloniality in (trans-)ontological terms (Maldonado-Torres 2010).



Fig. 7: Sandra Monterroso, *Columna Vertebral Roja (detail)*, 2017, sculptures of wood and cotton textile, exhibition view from the Trienal de Sorocaba, Brazil 2017. Courtesy of the artist.

bodies and textiles as they relate to one another superficially. Manuel transforms the pain caused by many dispossessions, actively entering a skin charged with memories and *saberes* – of his mother and his ascendance.

Now let's go back to two authors, already mentioned. When dealing with the invisible and unknown aspects of flesh, Mayra Rivera takes a move beneath the superficiality of skin using, interestingly, a textile metaphor: “[My body’s] complex fabric is woven by multiple entities that live and act in my body, by the sedimentation of past events, the constant flow of elements in and out of it” (Rivera 2015, 155-156). She not only means here the influence of human and non-human actors during the life-span of a body’s flesh, but also of bodies of the past to which it materially relates to: that of the ancestors. Rivera’s notion

of ancestral “sediments” (Rivera 2015, 110, 114, 152, 155-156) as the unconsciously carried, partially accessible past full of medical, nourishing, and emotional memories of one’s “community” – a word not further specified – seems to be close to Emma Chirix’s perspective on the Mayan women’s bodies as access point to the past (Chirix García 2010, 52). Through living bodies like hers, the latter author carefully traces back both memories of the gendered violence suffered by the grandmothers since colonial times, and their “life, resistance and energy”, as well as of the grandfathers.

### And beneath: Sandra Monterroso’s *Columna Vertebral* (2012–2017)

There are three versions of *Columna Vertebral*, an installation series born out of Sandra Monterroso’s research process, officially beginning in 2012, but that actually goes back to the artist’s teenage-years, when she first learned about her Maya-Q’eqchi’ heritage shortly before her grandmother died (Monterroso 2012-2017a; Pompidou 2019; Monterroso, Sandra. 2019. Conversation with the author, May; Monterroso, Sandra. 2020. Conversation with the author, February 27.) Having migrated to the city from the area of Alta Verapaz, her grandmother had ceased to speak her indigenous language, not passing it on to her children and grandchildren – until she was about to die. Hearing her grandmother speak in a language she herself could not understand was a revealing experience for Sandra, who since then has explored her female, Mayan ancestry within and beyond her artistic praxis. In doing so, she enters a subjective transformation, consciously abandoning her construction as ‘ladina’

towards what she calls “mestizaje indígena”. To be *mestiza* in this sense would mean to not subscribe to the homogenizing implication of *mestizaje* as the ‘mixture of cultures’, consciously connecting instead with one’s indigenous ancestry, negated until now by the concept of the ‘*ladina*’. It was in this spirit that the series *Columna Vertebral* was created after the artist’s journey to the place her grandmother came from, where she got to know and visited members of her family. She was focusing on the *cortes* characteristic of the area; woven, worn, stored, transported and sold also by the women in her family. She not only learned about these techniques, but borrowed many of the finished skirts; a negotiation documented in a blog (sandramonterroso 2012) that accompanied the exhibition of the first installation in 2012: a column built out of 87 *cortes*, rolled up tightly and built up in lines, of three to five skirts each, one on top of the other. Sandra added two of these monumental forms (fig. 5-7) – made out of an otherwise light and thin material – in São Paulo (Labra 2017), and in Paris (Weir and Lasvignes 2019). Their red and yellow color are by no means accidental, but part of a larger collection across time, indeed a constellation – not completed yet – of six columns, each pertaining to a moving direction in Mayan ‘cosmovisions’, encompassing but not reduced to the cardinal points (Monterroso 2012-2017b)<sup>9</sup>. For instance, the color red pertains to the place where the Grandfather Sun rises. Besides the overall color though, it seems impossible to further explore each of the skirts’ material constitution, e.g. its length, technique, and weaving patterns. They are wrapped up too tightly.

If the second skins of Manuel Tzoc’s mother were once displayed all over his bodily surface, the skins rolled up here are transformed into another body organ, another part: a spinal column – the installation’s very title. This new formation is simultaneously a transformation of the surroundings of the exhibited work, the visitor now entering the interior not of a museum’s building, but of a – human? – body. As a foundational and fundamental institution of the nation-state that almost serves as its metonym (cf. Bennett 1995, 141-142, 148ff.), the museum does not house the column selflessly. This one rather becomes its structural support, one based on the labour of so many indigenous men and especially women, whose work has been naturalized and whose agency has been rendered invisible. For instance, Aura Cumes has dealt with the indigenous house made or ‘*servienta*’ as the figure of a reproductive worker who is crucial for society’s functioning, but who does not figure in official discourses because of the dubious conditions she is requested to work in. In this context, not the museum’s but the family’s home serves as metonymy of the nation-state (Cumes Simón 2015). Sandra herself has referred to the installation as simultaneously a monument and an anti-monument (Pompidou 2019), similar to pre-hispanic stelae such as that of Quiriguá, that addresses indigenous female workers as the guardians of

9 She cites the study *Cosmovisión Mayab*’ (Matzir Miculax 2009) therein.

tradition, a role personally experienced both as a weight and an honorable responsibility (Monterroso, Sandra. 2020. Conversation with the author, February 27)

### **Bodily surfaces and interiority**

However, *Columna Vertebral* also brings together two physically detached elements into one and the same form: the skin and the vertebral column – itself an assemblage of bones with a structuring function, otherwise surrounded by many layers of fluids, muscles and tissues. It is this juxtaposition, or this turning the body inside out that intrigues me most, because it resonates not only with Mayra Rivera's, Elizabeth Grosz's and Emma Chirix's different notions of material, surface relationality, but also with the bodily dimensions of art practices I have been dealing with. I am less interested in the representative function of depicted bodies and body parts, for instance through metonymy, than in something similar to what Rivera ascribes to poetics after Édouard Glissant: "a practice of engaging the world, in which one risks of being transformed" (Rivera 2015, 4). Arguing against dualistic notions of the body as a self-contained entity and the equivalent of a likewise delimited mind, soul or subjectivity, Grosz also turns the body inside out, bringing the organs and other body parts to the surface in order to explore their links with one another and with others (Grosz 1994, viii, 6, 9, 13, 27, 115-117). Interestingly, this is a movement necessary for her outside-in discussion of bodies and subjectivities. There she renders the very idea of a stable body expressing a stable, interior subject obsolete, and paves the way for the exploration of many possible relations between unknown, irreducible dimensions, and integrations, cohesions, fragmentations and reorientations of body parts and of bodies. By "unknown" dimensions she means neurophysiological and psychological processes, but I immediately have to think about Rivera's notion of ancestral sedimentations. Also the latter author describes various elements of corporeal constituency that reside within and outside of the body's flesh, and that constantly traverse it (Rivera 2015, 36-37, 65, 75, 96). She does so making use of the textile-metaphor quoted above. Like the bones in Sandra's *Columna Vertebral*, Rivera's flesh-as-fabric is located no longer solely on the skin, visible to everyone, but in the body's interior. In other words, and as Peter Moeschl has shown from a medical perspective and a surgical praxis; bodily interiority, otherwise imagined as depth, is no more than a set of surfaces (Moeschl 2000, 294-296). Moreover, the notion of the flesh-as-fabric contests the very idea of a self-contained body as the house of an "inner man" or a "sensing self"; the body itself residing in the world in a model similar to "a set of Russian dolls" (Rivera 2015, 75) – one self in one body in one world.



## Mayan hermeneutics of the body, in tension

In her linguistic, historical and archeological exploration of pre-hispanic body concepts, Chirix also argues against a self-contained body (Chirix García 2010, 51-52, 170). According to the author, for the Maya-Kaqchiquel, a person's relation to collectivity and the cosmos is a bodily one, so that the body cannot be understood as an ordered collection of body parts building one stable whole. *Ranima*, for instance, is a body part where feelings and reasoning reside. It is translatable to the soul or the heart, although it is felt in the stomach's mouth. Unlike those enlisted by Moira Gatens – “the mouth, the anus, the genitals” (Gatens 1996, 12) – this is a body part both material and immaterial, impossible to delimit, either with the tools provided by western epistemologies, or with a surgical scalpel. Articulated in everyday speech, it links persons with each other and with animals, plants, and even seemingly ‘inanimate’ entities such as textile, who all have a *ranima*. This could be seen as one aspect of Mayan complementarity, a concept carefully approached by Morna Macleod (2011, 123-133). Citing a normative definition, she states that in complementarity, “everything, including men and women, constitute important parts of the cosmos” (Macleod 2011, 123; my translation), only to remember the impossibility of any stable definition a few lines later. In what she calls Mayan hermeneutics, experience is not only the materialization of concepts, but must be their premise. Although dualism informs it, every part having a counterpart, complementarity cannot be reduced to a dichotomous – i.e. mutually exclusive – thinking. This is a crucial point, especially when it comes to male and female relations – a highly contested subject in Mayan debates, showcased by Macleod. Indeed, there are many critiques to complementarity – or ‘chacha-warmi’ in the Andean context (Paredes 2014, 78-83) – as affecting women both within (Cabnal 2010, 14) and outside (Gatens 1996, xi, 30 ff.) Guatemala. Mayan complementarity is a multi-dimensional concept nurturing and nurtured by material relations that cannot be prescribed, but are always experienced as situated.

## More-than-discursive qualities of bodies and textiles

So far, I haven't addressed the question of the body's and textile's languages head on. Between the lines though, I have been following Elizabeth Grosz who, while dealing with bodily inscription and textuality, points out the necessity of thinking about what lies outside or beyond speech and the representative, communicative functions of languages and texts; an outside she further associates with the flesh's very materiality, i.e. its capacity to resist discourse (Grosz 1994, 116-119)<sup>10</sup>. Without forgetting actual representations in textiles – e.g. *cortes* and *huipiles* – within

---

10 Grosz's take is comparable to Jessica Bolt's move away from representation and towards performance and the body in what she calls a theory of art practice: “Such a materialist account of creative practice questions both representational theories of art and the contemporary pre-occupation with the understanding of art as a sign system” (Bolt 2004, 149).

Mayan and non-indigenous environments and discourses, I have explored various transformations of skins and other body-parts through their material, superficial interaction with textiles. Body language has to be understood here not as the one-to-one expression of a subject's idea, need, or desire – again, the body as vehicle –, nor as a systematized sign-system, but as the way in which bodies receive, carry on, communicate and transform ancestral knowledge, as well as memories both personal and collective. These are unconscious processes partially accessible via (art-)practices, as well as through linguistic, 'archeological' and historical analysis that take bodily experience as a method – I am thinking of Emma Chirix's work now (Chirix García 2010; Chirix García 2018; Chirix García 2019). And they are subject to multiple, yet particular transformations, for instance through sewing as a healing praxis in the case of the widowed women after war, and through textile re-composition, enactment or covering up in the case of Manuel Tzoc and Sandra Monterroso.

Approaching what has been theorized as the pre- or non-discursive dimension of bodies, I have alternated between different qualities, such as textures, rhythms (Riviera 2015), and forces (Grosz 1994). But isn't this a paradox: to theorize the non-discursive with words and in discourse? Indeed, I think that this movement towards that which stays unknowable – without transforming it into the unknown that is potentially known, to borrow words from Erin Manning (2007, 53) – has to be understood as a necessarily incomplete process, i.e. a process of getting close to something without defining it fully. Interestingly, many anthropologies and ethnographies of the Mayan *traje*, as well as broader textile theories seem to follow a similar move, for instance using the very same words to describe what the language of textile might be. Here is one example: When dealing with the function of textiles as everyday "silent witnesses", Maxine Bristow points out that textile, while "written into the structure of society like a language, [...] is a language that is essentially non-discursive" (Bristow 2012, 45). Thus, textile cannot be deciphered like a sign system, but is accessed through many senses, especially through touch (cf. Mitchell 2019, 7). This in a way contests the capacity of textiles to be read, a process solely requiring vision – or so one may think. In other words: the body's materiality acts as the very premise of textile's language; without touch there can be no epistemic or mnemonic transmission beyond representation or factive communication. Now the question of communication between the body and textile is somewhat obsolete, because these are not two divided, abstract entities. Rather, the material, textural relation between particular textiles and bodies or body parts is one of transformation, where they constitute each other mutually. Ultimately, this is a relation relevant for subject-formations.

## On decipherability

I have shown this in regard to the notion of the second skin and Manuel Tzoc's process of becoming a textile-body. That he does so not with his mother's *huipiles*, but with her *cortes* is significant, because of the different interpretations of these textiles by weavers and wearers, but also by anthropologists and ethnographers alike. In fact, while stressing the semiotic complexity of the blouses that do include figures and other signs, many scholars (cf. Hendrickson 1995; cf. Otzoy 1996) claim that Mayan textiles can, and in fact are deciphered as signs – indirectly problematizing abstract theories of textile like the one I just quoted. Working on what Carol Hendrickson called “the basic vocabulary of the Traje Indígena” (Hendrickson 1995, 33) with the help of diagrams and drawings, some of these authors try hard to uncover all meanings and semiotic levels therein. Others, like Irma Otzoy and Barbara and Dennis Tedlock, hint at the unknowable and unstable qualities of textile I am more interested in. When dealing with Maya-K'iché' intertextuality, the Tedlocks trace rhythmic phenomena such as syncopation; the alternation of the rhythm's flow in textile-colors and speech-utterances (Tedlock and Tedlock 1985, 130-139). Unlike that of animals, the human body is not explicitly depicted in the textiles they analyze, but implicit in terms of the weaver's bodies, as well as potentially fulfilling the composition when wrapped therein as the wearer's bodies. Finally, it is Otzoy who, in a short study of the *traje*, most profoundly deals with the bodily perspectives of weavers and wearers like her who “write in tongues” (Otzoy 1996, 27) – an intriguing metaphor, itself related to language (Otzoy 1996, 25 ff.). First, she makes clear that the representative and semiotic elements of the *traje* are written upside down, so that they can be read – indeed! – by the wearer and not necessarily everybody else. Second, she addresses the thoughts, feelings and emotions woven into textiles and felt by wearers; a textural transmission that is affective and non-discursive. Third, looking back at the histories of textile in the Maya K'iché' sacred book or Popol Vuh, she describes how not all animals can be represented in *huipiles*, because of what could happen to the bodies wearing them, for example being stung by the bees depicted therein, a reference to one of the stories of the book (Popol Vuh 2019, 232). The animation of the depicted bee once again highlights the importance of bodily experience in Mayan ways of thinking and doing.

Having briefly addressed Chirix's search for the body in archeology and material culture, now it seems relevant to go back to her encounter with the pre-hispanic past via stelae and other heavy remains; an encounter involving both knowledge and affect. If Chirix is looking for the experience and practices of the body therein (Chirix García 2010, 173-74; Chirix García 2019, 154-155), then what is the function of the visual analogy between the *Columna* and the stela of Quiriguá to which Sandra Monterroso herself refers to (Monterroso 2012-2017a)? Like the archeological

move in theory, the very personal relation to ‘one’s own’ ancestry that is yet lying so far behind has been described by Diane Nelson, who herself visited Quiriguá as part of a Mayan language workshop, and who described the ways in which the stones spoke to the workshop participants, many of whom are actively seeking to (re-)link with their Mayan heritages (Nelson 2015, 232-245). That the stones speak is not to be understood here in mere representational or communicational terms, e.g. through pre-hispanic myths carved in the stone, but as an affective, textural relation between surfaces; that of the speaking stone and of the listening body. I am reminded here of Hortense Spillers’ formulation of the “hieroglyphs of the flesh” (Spillers 1987, 67), even though it refers to another context – that of (post-)slavery in the US: a mechanism by which the many markings on the captive or enslaved body’s flesh are transmitted throughout generations. Like the carvings of the pre-hispanic stelae, these are markings felt but only partially decipherable, if at all. And textile? In fact, the *cortes* of the column are rolled up now, barely identifiable as woven in Mayan techniques to the knowledge-seeking eye – e.g. that of the anthropologist or ethnographer, and in this case myself. Withdrawing from the possibility of deciphering them fully, *Columna Vertebral* preserves and indeed highlights the unknowable dimension of these particular textiles, and asks us to imagine another kind of – situated, material, surface – approach to them. To unroll them and wear them would necessarily mean destroying the column, spreading it onto bodies that move in all directions, but that share the memory of former contacts, with weavers, wearers, the artist, and off course with one another.

## Bibliography

- Aguilar, Yolanda. *Femestizajes. Cuerpos y sexualidades racializados de ladinas-mestizas*. Guatemala: F&G Editores, 2019.
- Bennett, Tony. *The Birth of the Museum*. New York: Routledge, 1995.
- Berlo, Janet Catherine. "Beyond *Bricolage*. Women and Aesthetic Strategies in Latin American Textiles." In *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes. An Anthology*, edited by Janet Catherine Berlo, et al., 437–479. London, New York: Garland Publishing, 1991.
- Bolt, Barbara. *Art Beyond Representation. The performative power of the image*. London, New York: I.B.Tauris, 2004.
- Bristow, Maxine. "Continuity of Touch. Textile as Silent Witness." In *The Textile Reader*, edited by Jessica Hemmings, 44–51. London, New York: Bloomsbury Visual Arts, 2012 [Original edition, 2011].
- Cabnal, Lorena. "Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala." In *Feministas siempre. Feminismos diversos: el feminismo comunitario*, edited by Asociación para la cooperación, 11–25. España: ACSUR-Las Segovias, 2010.
- Camus, Manuela. *Ser indígena en Ciudad de Guatemala*. Guatemala: FLACSO, 2002.
- Casaús Arzú, Marta Elena. *Guatemala: Linaje y Racismo*. 5 ed. Guatemala: F&J Editores, 2018.
- Centre Pompidou "Talk: Adrián Balseca + Adriana Bustos + Benvenuto Chavajay + Sandra Monterroso + Simón Vega, moderated by Ilaria Conti" (2019): <https://cosmopolis.centrepompidou.fr/tag/talk/2019-10-24/benvenuto-chavajay-sandra-monterroso-adriana-bustos-sim-n-vega>.
- Chirix García, Emma Delfina. *Ru rayb'äl ri qach'akul. Los deseos de nuestros cuerpos*. Antigua Guatemala: Ediciones del Pensativo, 2010.
- . *Ch'akulal, chuq'aib'il chuqa b'anobäl. Mayab' ixoqi' chi ru pam jun kaxlan tz'apatäl tijonik — Cuerpos, poderes y políticas. Mujeres mayas en un internado católico*. Ciudad de Guatemala: Ediciones Maya' Na' oj, 2013.

- . “Construimos la memoria para continuar valorando la vida.” (2018), accessed 23.12.2020. <https://publicogt.com/2018/06/27/construimos-la-memoria-para-continuar-valorando-la-vida/>.
- . “Cuerpos, sexualidad y pensamiento maya” In *En tiempos de muerte. Cuerpos, Rebeldías, Resistencias*, edited by Rosalba Icaza and Xochitl Leyva Solano, 139–158. Buenos Aires/San Cristóbal de Las Casas/Den Haag: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales/Cooperativa Editorial Retos/Institute of Social Studies, 2019.

Cumes Simón, Aura Estela. “La “india” como “sirvienta”. Sevidumbre doméstica, colonialismo y patriarcado en Guatemala.” PhD diss., CIESAS, 2014: <http://repositorio.ciesas.edu.mx/bitstream/handle/123456789/283/D259.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- . “La casa como espacio de “civilización”. Servidumbre doméstica y expropiación colonial del cuerpo.” In *Dinosaurio reloaded. Violencias actuales en Guatemala*, edited by Santiago Bastos, Manuela Camus and Julián López García, 41–61. Ciudad de Guatemala: FLACSO, Fundación Constelación, 2015.

Dussel, Enrique. “Meditaciones anti-cartesianas. Sobre el origen del anti-discurso filosófico de la modernidad.” *Tabula Rasa* 9 (2008): 153-197.

“El Palacio Nacional de la Cultura de aniversario, a 76 años de su edificación.” *Prensa Libre*, 10 November 2019. <https://www.prensalibre.com/guatemala/comunitario/el-palacio-nacional-de-la-cultura-de-aniversario-a-73-aos-de-su-edificacion/>.

Gatens, Moira. *Imaginary bodies. Ethics, power and corporeality*. London, New York: Routledge, 1996.

González Ponciano, Jorge Ramón. “La visible invisibilidad de la blanca y el ladino como no blanco en Guatemala.” In *Memorias del mestizaje. Cultura política en Centroamérica de 1920 al presente*, edited by Charles R. Hale et al., 111–132. Guatemala: Cirma, 2004.

Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

- Hendrickson, Carol. *Weaving Identities. Construction of Dress and Self in a Highland Guatemala Town*. Austin: University of Texas Press, 1995.
- Jones, Amelia. "Survey." In *The Artist's Body*, edited by Tracey Warr, 18–47. London, New York: Phaidon, 2012 [Original edition 2000].
- Labra, Daniela et al. *Frestas: trienal de artes. Entre pós-verdades e acontecimentos*, edited by SESC São Paulo. São Paulo: Ipsis Gráfica e Editora, 2017.
- Lugones, Maria. "The Coloniality of Gender." In *Globalization and the Decolonial Option*, edited by Walter D. Mignolo and Arturo Escobar, 369–90. London, New York: Routledge, 2010.
- Macleod, Morna. *Nietas del Fuego. Creadoras del Alba. Luchas político-culturales de mujeres mayas*. Guatemala: FLACSO, 2011.
- Maldonado-Torres, Nelson. "On the coloniality of being. Contributions to the development of a concept." In *Globalization and the Decolonial Option*, edited by Walter D. Mignolo and Arturo Escobar, 94–124. London, New York: Routledge, 2010.
- Manning, Erin. *Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2007.
- Marboeuf, Olivier. *Decolonial Variations*, edited by Joachim Ben Yakoub, 2019: [https://oliviermarboeuf.files.wordpress.com/2019/05/variaciones\\_decoloniales\\_eng\\_def.pdf](https://oliviermarboeuf.files.wordpress.com/2019/05/variaciones_decoloniales_eng_def.pdf)
- Matzir Miculax, Marta Lidia et al. *Cosmovisión Mayab'. Dos tres palabras sobre sus principios. Oxlajuj B'aqtun. B'oko' (Chimaltenango): Asociación Maya Uk'ux B'e*, 2009.
- Mignolo, Walter D. *Desobediencia epistémica. Retórica de la Modernidad, Lógica de la Colonialidad y Gramática de la Descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.
- . "Decolonizing Western Epistemology. Building Decolonial Epistemologies." In *Decolonizing Epistemologies. Latina/o Theology and Philosophy*, edited by Ada María Isasi-Díaz and Eduardo Mendieta, 19–43. New York: Fordham University Press, 2012.

- . “The Decolonial Option.” In *On Decoloniality. Concepts Analytics, Praxis*, edited by Walter D. Mignolo and Catherine E. Walsh, 105–244. Durham/ London: Duke University Press, 2018.
- Mitchell, Victoria. “Textiles, Text, and Techne.” In *The Textile Reader*, edited by Jessica Hemmings, 5–13. London, New York: Bloomsbury Visual Arts, 2019 [Original edition 1997].
- Moeschl, Peter. “Die Bilder des Körpers. Zur sinnlichen Wahrnehmung in der Medizin und im Alltag.” In *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, edited by Gabriele Brandstetter and Hortensia Völckers, 286–300. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000.
- Monterroso, Sandra. “Columna Vertebral/Spinal Column.” (2012-2017a), accessed 22.02.2021. <https://www.sandramonterroso.com/columnavertebral>.
- . “Proyecto Columna Vertebral y los Rumbos Cardinales.” Unpublished document (2012-2017b).
- Nelson, Diane. *A Finger in the Wound. Body Politics in Quintecennial Guatemala*. London/Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999.
- . *Who Counts? The Mathematics of Death and Life after Genocide*. Durham/London: Duke University Press, 2015.
- Otzoy, Irma. *Maya’ B’anikil Maya’ Tzyaqb’äl. Identidad y vestuario Maya*. Ciudad de Guatemala: CHOLSAMAJ, 1996.
- Palacios, Rita, and Paul M. Worley. *Unwriting Maya Literature: Ts’iib as Recorded Knowledge*. Tucson: University of Arizona Press, 2019.
- Pancake, Cherri M. “Communicative Imagery in Guatemalan Indian Dress.” In *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes. An Anthology*, edited by Janet Catherine Berlo et al., 45–62. London, New York: Garland Publishing, 1991.
- Papenburg, Bettina. “Affect.” In *Symptoms of the Planetary Condition. A Critical Vocabulary*, edited by Mercedes Bunz, Birgit Mara Kaiser and Kathrin Thiele, 19–24. Lüneburg: meson press, 2017.
- Paredes, Julieta. *Hilando Fino. Desde el feminismo comunitario*, edited by Comuni-



dad Mujeres Creando. México: Cooperativa El Rebozo, 2014.

*Popol Vuh*, translated by Michela E. Craveri, edited by Laura Elena Sotelo. Barcelona, Ciudad de México: Penguin Clásicos, 2019.

Rivera, Mayra. *Poetics of the Flesh*. Durham, London: Duke University Press, 2015.

sandramonterroso. "ColumnaVertebral." Tumblr (2012). "

Spillers, Hortense. "Mama's Baby, Papa's Maybe. An American Grammar Book." *Diacritics* 17, no. Culture and Countermemory. The "American" Connection 2 (1987): 64-81.

Tedlock, Barbara, and Dennis Tedlock. "Text and Textile. Language and Technology in the Art of the Maya Quiché." *Journal of Anthropological Research* 41, 2 (1985): 121-146.

Tzoc, Manuel. "Proceso creativo e intelectual de la performance 'Piel'." Unpublished document (2016).

—. *Wuj. Palabras que nos integran al abismo o muchacho esperando en la fuente urinaria o poemas de diccionario u hombre que te vistes de mujer en la oscuridad o....*, editado por Manuel Tzoc. Artist Book. GuateMala muy Mala (Guatemala: artist is publisher), 2019.

Tzul Tzul, Gladys. *Gladys Tzul Tzul: las indígenas no queremos ser llamadas feministas*, edited by Lisbeth Mejía, (2019): <https://imparcialoaxaca.mx/arte-y-cultura/367609/gladys-tzul-tzul-las-indigenas-no-queremos-ser-llamadas-feministas/>

Weir, Kathryn, and Serge Lasvignes. *Cosmopolis #2. Repenser l'humain*. Paris: Centre Pompidou, 2019.



## RESUMEN

# Bajo la Segunda Piel. Tejidos y Cuerpos Mayas en el Arte de Manuel Tzoc Bucup y Sandra Monterroso

*Sebastián Eduardo Dávila*

### **Abstract**

El presente artículo explora concepciones del cuerpo Mayas, accesibles a través de experiencias cotidianas en la Guatemala actual, en donde también se ven confrontadas por prácticas (neo)coloniales. Lo hace a partir de — y en conversación con — dos artistas contemporáneos/as que a la hora de abordar su herencia femenina y Maya coleccionan, modifican y exhiben tejidos “tradicionales”. En la performance *Piel* (2016), el traje de cuerpo completo de Manuel Tzoc activa un concepto central en la así llamada hermenéutica Maya: el tejido como segunda piel. Por su parte, Sandra Monterroso enrolla varios tejidos para formar una columna en *Columna Vertebral* (2012-2017). Semejante a las estelas prehispánicas, la instalación conserva saberes imposibles de “descifrar” del todo. Partiendo de la superficie del cuerpo (*Piel*) hacia la idea de su interioridad (*Columna Vertebral*), elaboro un entendimiento situado de una relación material y carnal entre cuerpos, sujetos y textiles, que tiene el potencial de transmisión de conocimiento y memoria, pero que no puede ser entendida únicamente en términos de representación o semióticos, por ejemplo a través del lenguaje.

**Palabras clave:** hermenéutica Mayas • tejidos Mayas • segunda piel segundo • interioridad del cuerpo • descifrabilidad

Al explorar las emergencias, transformaciones y relaciones entre cuerpos y sujetos en la performance *Piel* de Manuel Tzoc Bucup y la serie de instalaciones *Columna Vertebral* de Sandra Monterroso, es necesario enfocarse en las dimensiones corporales de las mismas, incluyendo la relación entre corporalidad y la materialidad del textil, o para ser más claro: entre conceptos corporales, cuerpos específicos, y los conocimientos y memoria tejidos en los *cortes* coleccionados, exhibidos y modificados por los/as artistas. Así mismo, con “dimensión corporal” me refiero tanto a los cuerpos materialmente implicados en la producción y práctica artística, como también a los efectos materiales y conceptuales que la misma produce, por ejemplo desplazando ideas dominantes de corporalidad, durante la formación de sujetos.

Por su parte, los *cortes* son faldas de aproximadamente dos metros de largo, tejidas con técnicas indígenas, que las mujeres portan enrolladas alrededor del cuerpo (cf. Pancake 1991; Otzoy 1996). Son estos contactos entre piel y tejido los que generan las primeras preguntas teóricas que sirven de guía para el argumento: ¿Cuál es el lenguaje del cuerpo? ¿Y cuál es, consecuentemente, el del tejido? ¿Se trata de lenguajes necesariamente representativos, de sistemas de signos? ¿Ó estamos hablando de una noción de lenguaje más allá de o previa a la discursividad? Las materialidades del cuerpo — su carne — y del tejido nos invitan a explorar esta segunda variante. El trabajo de Moira Gatens sobre concepciones corporales — sobre todo dominantes — nos impulsa a transformar la pregunta en una de lenguajes en plural; cada noción de cuerpo es histórica y socialmente situada (Gatens 1996). Si Gatens piensa sobre el cuerpo en tanto superficie de inscripción y vehículo, son precisamente estas caracterizaciones las que teorías corporales Mayas desafían, en especial el trabajo de Emma Delfina Chirix García (Chirix García 2010, 2013, 2018, 2019). En ellas se delinea una corporalidad simultáneamente personal y colectiva, cuya materialidad relaciona a las personas entre sí, con la tierra y el “cosmos”, incluyendo a actores no-humanos como el mismo textil. Esta es una corporalidad accesible a través de la cotidianidad y, en general, la experiencia — clave para cualquier conceptualización dentro de lo que Morna Macleod denomina “hermenéutica Maya” (Macleod 2011).

Discutir la performance *Piel* de Manuel Tzoc en tanto práctica corporal significa, por un lado, rastrear los procesos de memoria y conocimiento que son activados a través del contacto entre la piel del artista y los *cortes* de su madre Lucía Micaela Bucup Elías, heredados por Manuel después de su muerte, y mandados a coser formando un traje de cuerpo completo, en el que el artista se adentra después de quitarse todas sus prendas “occidentales” en medio del parque central en la Ciudad de Guatemala. Al realizar estos simples y profundos actos, la materialidad transfor-

ma a los tejidos en una segunda piel y, así, en una suerte de extensión ancestral del cuerpo portador. Siguiendo el estudio de Morna Macleod, la figura de la vestimenta Maya como segunda piel es recurrente en relatos de mujeres que deciden activamente portar el traje en contextos precarios, racistas e incluso peligrosos. Se trata de un concepto fructífero en tanto explicativo de la comunicación no-discursiva, sino material y afectiva entre la piel y el tejido, pero también riesgoso debido a su potencial de transformarse en una tropo reductor de la vivencia de mujeres Mayas, e instrumental dentro de lenguajes dominantes sobre el cuerpo (Nelson 1999).

Por otro lado, el protagonismo de la piel en la performance nos invita a preguntarnos tanto por la superficialidad del cuerpo, como por su materialidad, su carne — aspectos que abordo consultando el trabajo de Elizabeth Grosz y de Mayra Rivera. La primera autora logra elaborar una noción de cuerpo—como—superficie (*body-as-surface*) en términos ni pasivos ni neutrales (Grosz 1994). En otras palabras, no se trata de la piel como contenedor superficial para un sujeto profundo, sino como la articulación de una serie de conexiones y ligas con otros cuerpos, sujetos y “cosas” en procesos de mutua constitución. Por otro lado, es Rivera quien habla de estos procesos como procesos carnales, no necesariamente en un solo sentido a través de la encarnación, sino también a través de “intercarnaciones” (*intercarnations*), enfatizando así la agencia que tienen los cuerpos de personas, colectividades y de la tierra para relacionarse y, así, moldearse mutuamente (Rivera 2015). Las variaciones de texturas, ritmos (Rivera: *textures, rhythms*) y fuerzas (Grosz: *forces*) de los cuerpos son la condición para dicho moldeado, dificultando una lectura del cuerpo como signo o síntoma de un individuo oculto o interior.

Tomando en serio las implicaciones que tienen estos procesos superficiales y carnales a nivel subjetivo, argumento que es la mera subjetividad de Manuel la que está en juego en *Piel*, lista para ser moldeada y transformada a través de gestos corporales. Que esté lista no significa que sea neutral, es más, se trata de una transformación anclada en una historia personal, familiar y colectiva de des-indigenización o “ladinización” (cf. González Ponciano 2004; Casaús Arzú 2018) a partir de la migración desde los territorios indígenas al contexto racista de Ciudad de Guatemala (cf. Camus 2002), así como de un encuentro afectivo con la ancestralidad y los saberes Mayas y femeninos tejidos en los *cortes*. El paso de ser un cuerpo contenido, delimitado y dividido de su subjetividad y su alma a ser un cuerpo—textil en contacto material con otros cuerpos y la tierra está en sintonía con lo que Diane Nelson denomina “volverse Maya” (*becoming Maya*) a partir de prácticas cotidianas que adquieren un peso ontológico, como el aprendizaje de los idiomas (Nelson 1999). El enfoque en el cuerpo desde las fuerzas, texturas y ritmos de su(s) superficie(s) hace posible un

entendimiento del contacto que mantienen tanto con los/as antepasados/as, como con la material del textil — él mismo una superficie. Es a ese nivel en el que Mayra Rivera sitúa al cuerpo de los/as ancestros/as, que se manifiestan en el nuestro como sedimentos (*ancestral sediments*, Rivera 2015). De forma similar pero partiendo de la propia vivencia, Emma Chirix relata cómo diferentes experiencias corporales funcionan como punto de acceso a la violencia sufrida por las abuelas desde tiempos coloniales, así como a sus saberes (Chirix García 2010). Piel nos urge a tomar en cuenta estos mecanismos, es decir, a re-calibrar nuestro entendimiento del cuerpo.

Otro proceso de moldeado se suma al contexto de *Columna Vertebral* de Sandra Monterroso, una serie de columnas construidas con decenas de *cortes* del mismo color, coleccionados por la artista en viajes y visitas familiares, y enrollados formando filas de tres a cinco faldas hasta alcanzar una altura considerable. En su práctica, muchas veces la artista parte de su herencia Maya-Queqchí, caminando así hacia un mestizaje no de homogeneidad, sino enfatizando su indigeneidad; un “mestizaje indígena”. Instalados en espacios de arte contemporáneo, estos tejidos amontonados ya no son portados sobre la piel, sino que configuran otra parte del cuerpo — me refiero al título de la instalación: una columna vertebral. Esta yuxtaposición de superficies e interioridades transforma de paso también al espacio en que se expone; sugiriendo al mismo como un cuerpo que necesita ser sostenido por columnas cuya materialidad es producto del trabajo y conocimiento indígena, especialmente femenino.

Sin embargo, son los mecanismos de dicha yuxtaposición los que más me interesan, es decir, el darle la vuelta a un cuerpo de adentro para afuera, o de afuera para adentro a través del enrollado y amontonamiento de tejidos que mantienen una íntima relación con el cuerpo de sus tejedores/as y portadores/as. Por un lado, vale la pena regresar a Grosz y su operación de volteado que trae los órganos y otras partes del cuerpo a su superficie, haciendo posible una exploración de su conexión con otros cuerpos (Grosz 1994). También Chirix habla sobre una parte del cuerpo en el idioma Kaqchiquel que conecta a las personas entre sí, con la tierra y con otros seres no-humanos como el tejido: *ranima* (Chirix García 2010). Rivera, por su parte, define la interioridad del cuerpo no como profundidad, sino como una serie de superficies a través de la figura de la carne como tejido (*flesh as fabric*, Rivera 2015) — algo que Peter Moeschl confirma desde una perspectiva médico-cirujana (Moeschl 2000). Nuevamente, la idea del cuerpo como contenido en sí mismo, como la suma de partes y el contenedor de un sujeto se torna obsoleta a partir de la relación entre cuerpos y textiles manejada en la práctica artística.

Si la carne de Rivera y el cuerpo como superficie de Grosz son conceptos que enfatizan cualidades más allá o previas a las palabras y el discurso, el lenguaje del cuerpo no puede ser ni representativo, ni semiótico, pero sí particular y situado. Podemos concluir que se trata de la forma en que cada cuerpo recibe, carga consigo, comunica y transforma saberes ancestrales, así como memorias tanto personales como colectivas. Esta definición provisoria evoca, además, la manera en que teóricos/as del textil teorizan tejidos tanto Mayas (cf. Tedlock and Tedlock 1985; Otzoy 1996) como no-Mayas (cf. Bristow 2012; Mitchell 2019), apuntando muchas veces a su naturaleza indescifrable a partir de la semiótica, pero accesible a través de los sentidos, en especial del tacto. El con-tacto material con el cuerpo hace posible una comunicación epistémica y mnemónica más allá de la representatividad, lo que no significa que no sea posible leer o descifrar mensajes en los tejidos Mayas, algo que algunos estudios han enfatizado, aunque con matices problemáticos (cf. Pancake 1991; Hendrickson 1995). En conclusión, proponemos que la relación entre textiles y cuerpos o partes del cuerpo particulares es una de transformación, en la cual ambas materialidades se constituyen mutuamente, y que tiene relevancia para la formación de sujetos.

El artículo finaliza con otra relación, entre piedras y cuerpos, y es que las instalaciones de Sandra también recuerdan a estelas Mayas prehispánicas como las de Quiriguá, que de hecho guardan los mensajes e imágenes grabadas sobre su superficie desde siglos atrás, haciendo posible su lectura — si se cuenta con las herramientas. Más allá de su descifrabilidad, es la comunicación afectiva entre piedra hablante y cuerpo oyente (Nelson 2015) la que más me interesa, y a partir de la cual me refiero a la noción de jeroglíficos de la carne (*hieroglyphs of the flesh*) de Hortense Spillers, quien describe la transmisión de la marca esclavista a través de generaciones incluso después de la esclavitud en Estados Unidos (Spillers 1987). *Columna Vertebral* se inscribe en esta dinámica de (in-)descifrabilidad, preservando e incluso enfatizando las dimensiones desconocidas y desconocibles (*unknowable*, Manning 2007) de tejidos particulares, forzándonos a explorar otros modos de acercamiento; situados, materiales, superficiales.



Fig. 1: Manuel Tzoc Bucup, *Piel*, 2016, performance. Fotografía: Fabrizio Quemé. Cortesía del artista.



Fig. 2: Manuel Tzoc Bucup, *Piel*, 2016, performance. Fotografía: Fabrizio Quemé. Cortesía del artista.



Fig. 3: Manuel Tzoc Bucup, *Piel*, 2016, performance. Fotografía: Fabrizio Quemé. Cortesía del artista.



Fig. 4: Manuel Tzoc Bucup, *Piel*, 2016, performance. Fotografía: Fabrizio Quemé. Cortesía del artista.



Fig. 5: Sandra Monterroso, *Columna Vertebral Roja* y *Columna Vertebral Amarilla*, 2017, esculturas de madera y tejido de algodón, vista de la exposición en la Trienal de Sorocaba, Brasil, 2017. Fotografía: Cortesía del artista.



Fig. 6: Sandra Monterroso, *Columna Vertebral Roja* y *Columna Vertebral Amarilla* (detalle), 2017 esculturas de madera y tejido de algodón, vista de la exposición en la Trienal de Sorocaba, Brasil, 2017. Fotografía: Cortesía del artista.



Fig. 7: Sandra Monterroso, *Columna Vertebral Roja* (detalle), 2017, escultura de madera y tejido de algodón, vista de la exposición en la Trienal de Sorocaba, Brasil, 2017. Fotografía: Cortesía del artista.

## Bibliografía

- Aguilar, Yolanda. *Femestizajes. Cuerpos y sexualidades racializados de ladinas-mestizas*. Guatemala: F&G Editores, 2019.
- Bennett, Tony. *The Birth of the Museum*. New York: Routledge, 1995.
- Berlo, Janet Catherine. "Beyond Bricolage. Women and Aesthetic Strategies in Latin American Textiles." En *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes. An Anthology*, editado por Janet Catherine Berlo et al., 437–479. London, New York: Garland Publishing, 1991.
- Bolt, Barbara. *Art Beyond Representation. The performative power of the image*. London, New York: I.B.Tauris, 2004.
- Bristow, Maxine. "Continuity of Touch. Textile as Silent Witness." En *The Textile Reader*, editado por Jessica Hemmings, 44–51. London, New York: Bloomsbury Visual Arts, 2012 [edición original 2011].
- Cabnal, Lorena. "Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala." En *Feministas siempre. Feminismos diversos: el feminismo comunitario*, editado por Asociación para la cooperación, 11–25. España: ACSUR-Las Segovias, 2010.
- Camus, Manuela. *Ser indígena en Ciudad de Guatemala*. Guatemala: FLACSO, 2002.
- Casaús Arzú, Marta Elena. *Guatemala: Linaje y Racismo*. 5 ed. Guatemala: F&J Editores, 2018.
- Centre Pompidou "Talk: Adrián Balseca + Adriana Bustos + Benvenuto Chavajay + Sandra Monterroso + Simón Vega, moderated by Ilaria Conti" (2019): <https://cosmopolis.centrepompidou.fr/tag/talk/2019-10-24/benvenuto-chavajay-sandra-monterroso-adriana-bustos-sim-n-vega>.
- Chirix García, Emma Delfina. *Ru rayb'äl ri qach'akul. Los deseos de nuestros cuerpos*. Antigua Guatemala: Ediciones del Pensativo, 2010.
- . *Ch'akulal, chuq'aib'il chuqa b'anobäl. Mayab' ixoqi' chi ru pam jun kaxlan tz'apatäl tijoniik — Cuerpos, poderes y políticas. Mujeres mayas en un interna-*



- do católico*. Ciudad de Guatemala: Ediciones Maya' Na' oj, 2013.
- . “Construimos la memoria para continuar valorando la vida.” (2018), consultado 23.12.2020. <https://publicogt.com/2018/06/27/construimos-la-memoria-para-continuar-valorando-la-vida/>.
  - . “Cuerpos, sexualidad y pensamiento maya.” En *En tiempos de muerte. Cuerpos, Rebeldías, Resistencias*, editado por Rosalba Icaza y Xochitl Leyva Solano, 139–158. Buenos Aires/San Cristóbal de Las Casas/Den Haag: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales/Cooperativa Editorial Retos/Institute of Social Studies, 2019.
- Cumes Simón, Aura Estela. “La “india” como “sirvienta”. Sevidumbre doméstica, colonialismo y patriarcado en Guatemala.” PhD diss., CIESAS, 2014: <http://repositorio.ciesas.edu.mx/bitstream/handle/123456789/283/D259.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- . “La casa como espacio de “civilización”. Servidumbre doméstica y expropiación colonial del cuerpo.” En *Dinosaurio reloaded. Violencias actuales en Guatemala*, editado por Santiago Bastos, Manuela Camus and Julián López García, 41–61. Ciudad de Guatemala: FLACSO, Fundación Constelación, 2015.
- Dussel, Enrique. “Meditaciones anti-cartesianas. Sobre el origen del anti-discurso filosófico de la modernidad.” *Tabula Rasa* 9 (2008): 153-197.
- “El Palacio Nacional de la Cultura de aniversario, a 76 años de su edificación.” *Prensa Libre*, 10 Noviembre 2019. <https://www.prensalibre.com/guatemala/comunitario/el-palacio-nacional-de-la-cultura-de-aniversario-a-73-aos-de-su-edificacion/>.
- Gatens, Moira. *Imaginary bodies. Ethics, power and corporeality*. London, New York: Routledge, 1996.
- González Ponciano, Jorge Ramón. “La visible invisibilidad de la blancura y el ladino como no blanco en Guatemala.” En *Memorias del mestizaje. Cultura política en Centroamérica de 1920 al presente*, editado por Charles R. Hale et al., 111–132. Guatemala: Cirma, 2004.
- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

- Hendrickson, Carol. *Weaving Identities. Construction of Dress and Self in a Highland Guatemala Town*. Austin: University of Texas Press, 1995.
- Jones, Amelia. "Survey." En *The Artist's Body*, editado por Tracey Warr, 18–47. London, New York: Phaidon, 2012 [edición original 2000].
- Labra, Daniela et al. *Frestas: trienal de artes. Entre pós-verdades e acontecimentos*, editado por SESC São Paulo. São Paulo: Ipsis Gráfica e Editora, 2017.
- Lugones, Maria. "The Coloniality of Gender." En *Globalization and the Decolonial Option*, editado por Walter D. Mignolo y Arturo Escobar, 369–90. London, New York: Routledge, 2010.
- Macleod, Morna. *Nietas del Fuego. Creadoras del Alba. Luchas político-culturales de mujeres mayas*. Guatemala: FLACSO, 2011.
- Maldonado-Torres, Nelson. "On the coloniality of being. Contributions to the development of a concept." En *Globalization and the Decolonial Option*, editado por Walter D. Mignolo y Arturo Escobar, 94–124. London, New York: Routledge, 2010.
- Manning, Erin. *Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2007.
- Marboeuf, Olivier. *Decolonial Variations*, editado por Joachim Ben Yakoub, 2019: [https://oliviermarboeuf.files.wordpress.com/2019/05/variations\\_decoloniales\\_eng\\_def.pdf](https://oliviermarboeuf.files.wordpress.com/2019/05/variations_decoloniales_eng_def.pdf)
- Matzir Miculax, Marta Lidia et al. *Cosmovisión Mayab'. Dos tres palabras sobre sus principios. Oxlajuj B'aqtun. B'oko' (Chimaltenango): Asociación Maya Uk'ux B'e*, 2009.
- Mignolo, Walter D. *Desobediencia epistémica. Retórica de la Modernidad, Lógica de la Colonialidad y Gramática de la Descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.
- . "Decolonizing Western Epistemology. Building Decolonial Epistemologies." En *Decolonizing Epistemologies. Latina/o Theology and Philosophy*, editado por Ada María Isasi-Díaz y Eduardo Mendieta, 19–43. New York: Fordham University Press, 2012.

- . “The Decolonial Option.” En *On Decoloniality. Concepts Analytics, Praxis*, editado por Walter D. Mignolo y Catherine E. Walsh, 105–244. Durham/ London: Duke University Press, 2018.
- Mitchell, Victoria. “Textiles, Text, and Techne.” En *The Textile Reader*, editado por Jessica Hemmings, 5–13. London, New York: Bloomsbury Visual Arts, 2019 [edición original 1997].
- Moeschl, Peter. “Die Bilder des Körpers. Zur sinnlichen Wahrnehmung in der Medizin und im Alltag.” En *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, editado por Gabriele Brandstetter y Hortensia Völckers, 286–300. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000.
- Monterroso, Sandra. “Columna Vertebral/Spinal Column.” (2012-2017a), consultado 22.02.2021. <https://www.sandramonterroso.com/columnavertebral>.
- . “Proyecto Columna Vertebral y los Rumbos Cardinales.” Documento no publicado (2012-2017b).
- Nelson, Diane. *A Finger in the Wound. Body Politics in Quintecennial Guatemala*. London/Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999.
- . *Who Counts? The Mathematics of Death and Life after Genocide*. Durham/London: Duke University Press, 2015.
- Otzoy, Irma. *Maya’ B’anikil Maya’ Tzyaqb’äl. Identidad y vestuario Maya*. Ciudad de Guatemala: CHOLSAMAJ, 1996.
- Palacios, Rita, y Paul M. Worley, eds. *Unwriting Maya Literature: Ts’íib as Recorded Knowledge*. Tucson: University of Arizona Press, 2019.
- Pancake, Cherri M. “Communicative Imagery in Guatemalan Indian Dress.” En *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes. An Anthology*, editado por Janet Catherine Berlo et al., 45–62. London, New York: Garland Publishing, 1991.
- Papenburg, Bettina. “Affect.” En *Symptoms of the Planetary Condition. A Critical Vocabulary*, editado por Mercedes Bunz, Birgit Mara Kaiser y Kathrin Thiele, 19–24. Lüneburg: meson press, 2017.
- Paredes, Julieta. *Hilando Fino. Desde el feminismo comunitario*, editado por Comunidad Mujeres Creando. México: Cooperativa El Rebozo, 2014.

*Popol Vuh*, traducido por Michela E. Craveri, editado por Laura Elena Sotelo. Barcelona, Ciudad de México: Penguin Clásicos, 2019.

Rivera, Mayra. *Poetics of the Flesh*. Durham, London: Duke University Press, 2015.

sandramonterroso. "ColumnaVertebral." Tumblr (2012). "

Spillers, Hortense. "Mama's Baby, Papa's Maybe. An American Grammar Book." *Diacritics* 17, no. Culture and Countermemory. The "American" Connection 2 (1987): 64-81.

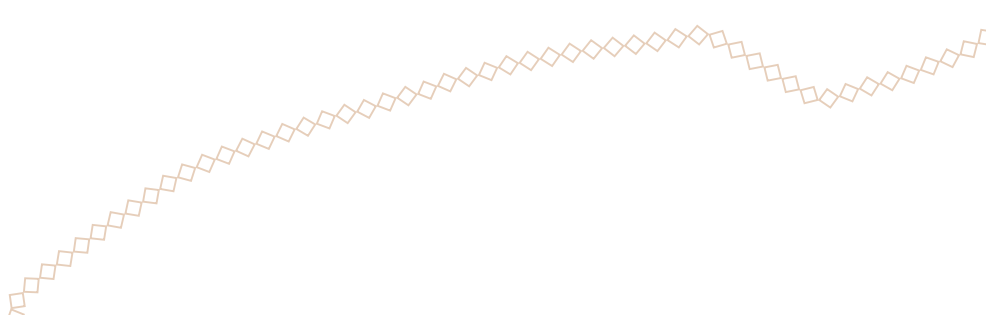
Tedlock, Barbara, y Dennis Tedlock. "Text and Textile. Language and Technology in the Art of the Maya Quiché." *Journal of Anthropological Research* 41, 2 (1985): 121-146.

Tzoc, Manuel. "Proceso creativo e intelectual de la performance 'Piel'." Documento no publicado (2016).

—. *Wuj. Palabras que nos integran al abismo o muchacho esperando en la fuente urinaria o poemas de diccionario u hombre que te vistes de mujer en la oscuridad o....*, editado por Manuel Tzoc. Libro de artista. GuateMala muy Mala (Guatemala: artista es editor), 2019.

Tzul Tzul, Gladys. *Gladys Tzul Tzul: las indígenas no queremos ser llamadas feministas*, editado por Lisbeth Mejía, (2019): <https://imparcialoaxaca.mx/arte-y-cultura/367609/gladys-tzul-tzul-las-indigenas-no-queremos-ser-llamadas-feministas/>

Weir, Kathryn, y Serge Lasvignes. *Cosmopolis #2. Repenser l'humain*. Paris: Centre Pompidou, 2019.





# (After) The Inca Experience: Textile Zeugnisse der Gegenwartskunst

*Franciska Nowel Camino*

## **Abstract**

Der Artikel widmet sich der Rezeptionsgeschichte amerikánischer Textiltechniken in der Gegenwartskunst und geht der Verbindung indigener Kulturen mit Aspekten von (Massen-)Tourismus, Kommodifizierung und Kommerzialisierung nach. Das seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert wachsende Interesse an indigener, vermeintlich präkolonialer Textilkunst der Amérikas, stets anschließend an neue archäologische Ausgrabungen und die dadurch hervorgebrachten Erkenntnisse, lässt sich wie ein roter Faden in der Kunst der Moderne und Gegenwart nachverfolgen. Der Artikel nimmt dieses Interesse von Seiten der Künstler\*innen auf, untersucht es anhand ihrer Arbeiten auf Einflüsse sowie Austauschprozesse und diskutiert das Textil als Träger und Medium von Authentifizierungsdiskursen. Als exemplarische Beispiele dienen Textilarbeiten des bolivianischen Künstlers Andrés Pereira Paz (\*1986), in denen er ausdrücklich Bezug auf amerikánische Textiltraditionen sowie die Kunstgeschichte nimmt. Diese Traditionen werden dabei nicht einfach übernommen, sondern rekonstruiert und neu kontextualisiert: Neben Aspekten wie Tourismus, Souvenir und Popkultur sind ebenso Themen wie Rassismus sowie Aneignung ausschlaggebend für die Rezeption der Textiltechniken.

**Schlagworte: Textil • Zeitlichkeit • Tourismus • Andenregion •  
Rezeptionsgeschichte**

Seit den 1960er Jahren hat der Tourismus in der Andenregion Konjunktur. Von Reiseveranstaltern geschnürte Pakete aus Flug, Hotel und Tagesausflügen zu Sehenswürdigkeiten förderten den bis zu den Reisebeschränkungen durch Covid-19 andauernden Massentourismus. Der mit den Tourist\*innen einhergehende Ausbau der Infrastruktur, wie ihn etwa die Debatte um den Chinchero-Flughafen verdeutlicht, und die Zunahme des Flugverkehrs ermöglichten auch die Erreichbarkeit vormals abgelegener Gebiete in Venezuela, Kolumbien, Ecuador, Peru, Bolivien, Argentinien und Chile.

Grund für das anhaltende Interesse an den Reisezielen sind hauptsächlich Kulturstätten, wie die aus dem 15. Jahrhundert stammende Ruinenstadt Machu Picchu. Sie wurde 1983 von der UNESCO zum Weltkulturerbe erklärt und lockte im Jahr 2018 über 1,5 Millionen Tourist\*innen an (vgl. Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, 2020). Erst langfristig zeigt sich die Kehrseite des Massentourismus durch Umweltverschmutzung und -zerstörung. Aufgrund dessen ist mittlerweile die tägliche Besucher\*innenzahl auf 6.000 begrenzt. Der UNESCO und verschiedenen Naturschutzorganisationen sind diese Reglementierungen noch nicht stark genug: Sie fordern maximal 800 Personen pro Tag um die empfindliche Substanz der Ruinen zu schützen. Sie argumentieren etwa, dass auch der Tourismus auf eine unversehrte Natur und schöne Ausblicke angewiesen sei (vgl. Augsbach 2020, 24), welche die ‚Flucht aus dem Alltag‘ und den ‚Tapetenwechsel‘ erst ermöglichen.

Neben dem Aufgreifen klassischer Reisemotive wie etwa „Abwechslung und körperlicher Ausgleich“, Bedürfnisse des „Entdeckens und der Bildung“ und des „Erlebens von Natur“ sowie dem Wunsch nach „Kommunikation, Kulturaustausch und -kontakt“ (Augsbach 2020, 19; vgl. Freyer 2015) sind auch die ethnische und folkloristische Markierung sowie die Repräsentation von Indigenität als Ausdruck für Ursprünglichkeit<sup>1</sup> ein zentraler Aspekt der Vermarktungsstrategie der Reiseanbieter. Vor diesem Hintergrund kommt auch den Textilien, sei es als Souvenir oder als Tracht, als

---

1 Dieses Vorgehen ist Teil einer historischen Denkweise, die sich im 20. Jahrhundert universitär und ab den 1990er Jahren etwa mit der Veröffentlichung von Mario Vargas Llosas Essay-Band *La Utopía Arcaica* öffentlich entfaltete. Darin beschrieb er die Prosa des Autors José María Arguedas als „una hermosa mentira“ (Vargas Llosa 1996, 84). Laut Vargas Llosa war das Konzept der archaischen Utopie bereits in den kolonialen Chroniken zu finden und wird Anfang des 20. Jahrhunderts von den Intellektuellen des Indigenismus wieder vertreten. Arguedas' literarisches Werk würde an diese „fiktive“ Vorstellung anschließen und die indigene Bevölkerung romantisieren. Daraus entwickelte sich eine Diskussion um indigene Bevölkerungen und ihre Zugehörigkeit zur sog. Moderne, die Vargas Llosa verneinte und durch rassistische Äußerungen gegenüber der indigenen Bevölkerung Perus bekräftigte. Indem Vargas Llosa die Existenz der Modernität im Kontext indigener Bevölkerungen leugnete, beraubte er sie gleichsam ihrer „Gültigkeit und Gleichzeitigkeit“ (Lugones 2020, 67), was wiederum an die Problematik der Moderne als eurozentrische Ausführung anschließt, die etwa von Aníbal Quijano in zahlreichen Texten dargelegt wurde (Quijano 1988, 2019). Die bereits ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert laut gewordenen Gegenstimmen mündeten nach dem Zweiten Weltkrieg in Modernisierungstheorien, die hauptsächlich die Moderne als Phänomen aller Kulturen verstanden und Modernisierung nicht notwendigerweise mit Verwestlichung gleichsetzten (vgl. Quijano 2019, 48f.). Dennoch werde ich vor diesem Hintergrund im Folgenden die Moderne als westeuropäisches Konstrukt meinen, das nicht-europäische Kulturen durch (koloniale) Machtverhältnisse unterordnete und ausschloss.

Träger und Medium von Authentifizierungsdiskursen eine entscheidende Rolle zu. Die Bezeichnung als „ursprünglich“ ist Teil einer seit Jahrzehnten anhaltenden nationalen und kontinentalen Debatte und führt nach der bolivianischen Soziologin Silvia Rivera Cusicanqui zu einem Verständnis der Vergangenheit als „quieto, estático y arcaico“ (Cusicanqui 2010, 59). So versprechen Touristenbroschüren und Reiseführer mit Ausdrücken wie „descendants of the Incas“ ‚Authentizität‘ und stellen damit Indigenität als Token in den Vordergrund. Bis heute wird indigenen Bevölkerungsgruppen der Américas die „Coevalness“ (Fabian [1983] 2014) abgesprochen und ihre dekolonialisierende Kraft gedämpft (vgl. Cusicanqui 2010, 59; Lugones 2020, 67; Quijano 1988; 2019, 48). Ihnen wird der Status eines Fragmentes zugeschrieben, der sie als Minderheiten markiert – die sie aber beispielsweise in Bolivien nicht bilden. Außerdem werden sie oft mit stereotypen Zuschreibungen versehen, die sich auch auf Postkartenmotiven wiederfinden.

Die Vermarktungsstrategien des Inca Trails rekurren, ähnlich wie die westliche Kunstgeschichtsschreibung amerikanischer Kunst, auf präkoloniale Traditionen und vernachlässigen oft die Gegenwart und damit die Aktualität. Bis heute sind indigene Kulturen von Rassismus und Diskriminierung betroffen und gelten häufig als in der Vergangenheit verankerte Kulturen. Als praktizierend und fortschrittlich werden sie jedoch nicht anerkannt.

In der Gegenwartskunst sind hingegen vermehrt Positionen zu beobachten, die sich mit den Auswirkungen „dieser exotisierenden Vorstellungen innerhalb der spezifisch touristischen Phänomene“ (Karentzos/Kittner 2010, 56) auseinandersetzen. So kristallisierte sich in der Kunstgeschichte durchaus eine kritische ‚Ikonografie des Urlaubs‘ (vgl. Karentzos/Kittner 2010, 57) oder des Tourismus heraus, die gleichermaßen von Reisenden und Einheimischen erfüllt werden kann.

Eine kritische Ikonografie des Tourismus lässt sich auch in den künstlerischen Arbeiten Andrés Pereira Paz' erkennen. In seinen Werken problematisiert er etwa die Attribuierung des ‚Traditionellen‘ als Ausschlussmechanismus aus den Modernitätsdiskursen. Daraus geht ein weiterer zentraler Aspekt seiner Arbeiten hervor, der die aus dem Tourismus resultierende Kommodifizierung von Textilien thematisiert. So ist die aus der Kolonialisierung entstandene Dominanzkultur und deren Einfluss auf die Bildsprache zeitgenössischer Textilien miteinander in Bezug zu setzen sowie die Emanzipation der indigenen Bevölkerung durch die Textilarbeiten hervorzuheben.

Im Zusammenhang mit der jeweiligen aktuellen politischen, gesellschaftlichen und sozialen Situation nahm seit den ersten – im Licht der Öffentlichkeit stattfindenden

– archäologischen Ausgrabungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts das Interesse von Künstler\*innen an indigenen, vermeintlich präkolonialen und historischen Artefakten und deren Geschichte(n) sukzessive zu. Damit einher ging die Untersuchung der Impulse präkolonialer Kunstwerke auf zeitgenössische Kunst (vgl. Lippard 1983; Ausst. Kat Paris 2019; Vaudry 2019). Zu Beginn des 20. Jahrhunderts und ab den 1950er Jahren erlebte Textilkunst global einen erheblichen Aufschwung. Hinzu kamen künstlerische Auseinandersetzungen mit kürzlich wieder entdeckten Artefakten, woraus vor allem für die Textilkunst bedeutende Umwandlungen und Impulse resultierten. Jener Prozess ging Hand in Hand mit neuesten Forschungsergebnissen aus Archäologie, Ethnologie und Anthropologie sowie dem Entstehen von umfangreichen Privatsammlungen (vgl. Villegas 2017, 54) wie denen von Rafael Larco Hoyle (1901-1966) (<https://www.museolarco.org/>) oder Yoshitarō Amano (1889-1982) (<https://www.museoamano.org/>). Auch die Kunsthistorikerin Isabel Rith-Magni verortete den Ausgangspunkt der „Wiederbelebung (vergangener) Traditionen des eigenen Kulturkreises“ (Rith-Magni 1994, 292), in diesem Falle des Andenraums, in den 1950er Jahren. Diese, ebenfalls aus einer Bewusstwerdung der Vergangenheit resultierende künstlerische Entwicklung amerikánischer Künstler\*innen fasste Rith-Magni bereits 1994 mit dem Begriff ‚Ancestralismo‘ zusammen. Gemeint ist die Auseinandersetzung von amerikánischen Künstler\*innen mit der präkolonialen Vergangenheit des eigenen Herkunftslandes. Bei Künstler\*innen wie etwa Cecilia Vicuña (\*1948) und Jorge Eduardo Eielson (1924-2006) waren in den 1960er Jahren hauptsächlich die wachsende theoretische und archäologische Erforschung der historischen Objekte sowie die Suche nach alternativen Ausdrucksmöglichkeiten und der eigenen Identität – im Sinne des ‚Ancestralismo‘ – Auslöser für deren künstlerische Quipus.<sup>2</sup>



Abb.1: Andrés Pereira Paz, *Conductas y adhesiones: Izcue*, 2017, Handbestickt, vintage Recuay-textile, 165 x 176 cm. Image courtesy of the artist

Für Künstler\*innen in den 1970er und 1980er Jahren waren es hingegen meist politische und gesellschaftliche Exil- und Migrationsgeschichten sowie das Umgehen von Zensur, die zur Auseinandersetzung mit Textiltraditionen beitrugen. Ab den 1990er

<sup>2</sup> Quipus (auf Deutsch „knoten“ sowohl als Verb als auch als Substantiv) sind textile Knotensysteme, deren älteste archäologische Zeugnisse 5000 Jahre alt sind. Sie wurden von indigenen Bevölkerungsgruppen etwa des zentralen Andenraums zu Buchhaltungszwecken sowie als Rechen- und Kommunikationsmedium verwendet. Siehe hierzu zuletzt Ausst. MALI 2020; Medrano 2021.



Jahren rückten vermehrt die Sehnsucht nach Entschleunigung, Umweltbewusstsein, Analogem, Ursprünglichkeit und post- bzw. dekoloniale Strategien ins Zentrum.

Die Kunstwerke haben amerikanische Textilien und Techniken als impulsgebende Inspiration gemein, unterscheiden sich allerdings in ihrer Medialität, ihrer Materialität, ihren inhärenten Aussagen und Thematiken. Die verwendeten Materialien, deren traditionelle Konnotation und die damit vermeintlich verbundene Rückbesinnung auf präkoloniale Textiltechniken ist Reaktion auf die Bewusstwerdung von Geschichte(n) als Teil einer grundlegenden anachronistischen Neuorientierung. Daraus entwickelten sich fortwährende affirmative, aber auch kritische Rezeptionen amerikanischer Textiltechniken.

## Ein Palimpsest amerikanischer Kunstgeschichte

Die Bedeutung der kritischen Rezeption von Textiltraditionen und -motiven wird in der Arbeit *Conductas y adhesiones: Izcue* (Abb. 1) des bolivianischen Künstlers Andrés Pereira Paz (\*1986) deutlich. In dieser nahm er die peruanische Kunstgeschichte als Ausgangspunkt.

Die 165 x 176 cm große mehrfarbig mit grobem Wollgarn gewebte Decke kaufte Pereira Paz in Lima bei einem Textilverkäufer. Die sich im blassen Orange und kräftigem Pink abwechselnden Ornamente umgeben ein umrahmtes Quadrat, in dessen Mitte sich ein in Schwarz und Rosatönen stilisiertes Mischwesen befindet, das an ein Leitmotiv der von 900-300 v. Chr. existierenden Hochkultur der Chavín erinnert. Diese Gottheit weist vogel-, manchmal schlangen- oder menschenartige Züge auf, die auf den Raubtierkult jener Zeit zurückzuführen sind.

Pereira Paz bestickte das Gewebe mit sieben zusätzlichen Tiermotiven: drei Säugetieren, zwei Vögeln und einer Tarantel. Somit erweiterte er das Gewebe nicht nur um eine weitere Textiltechnik und mehrere Figuren, sondern auch um eine historische Perspektive sowie eine zeitgenössische Dimension. Denn die mit weißem Baumwollgarn gestickten Figuren entstammen einem Schulbuch, das die Peruanerin Elena Izcue (1889-1970) in Zusammenarbeit mit ihrer Schwester Victoria Izcue (1889-?) 1926 in drei Sprachen veröffentlichte, um – so formulierte es Rafael Larco Herrera (1872-1956) in der Einleitung – „nicht das sterben zu lassen, was der Mensch für seine Geschichte zu bewahren

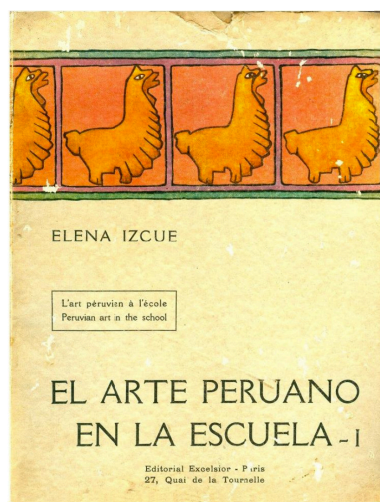


Abb. 2: Titelblatt von Izcue, Elena, *El Arte Peruano En La Escuela - I*, Paris: Editorial Excelsior, 1926. Bildquelle: <https://bit.ly/3dUZ5xi>

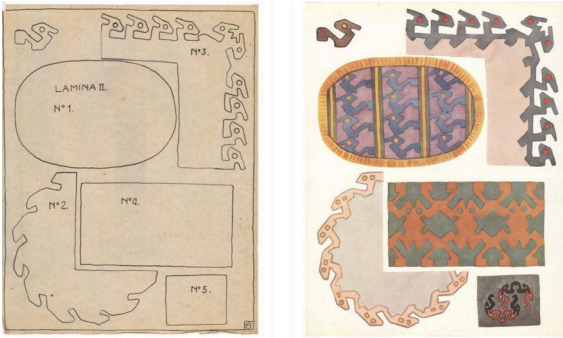


Abb. 3: *Lamina 2*, Izcue, Elena. *El Arte Peruano En La Escuela – II*, Paris: Editorial Excelsior, 1929. Bildquelle: <https://bit.ly/3DUkr8t>

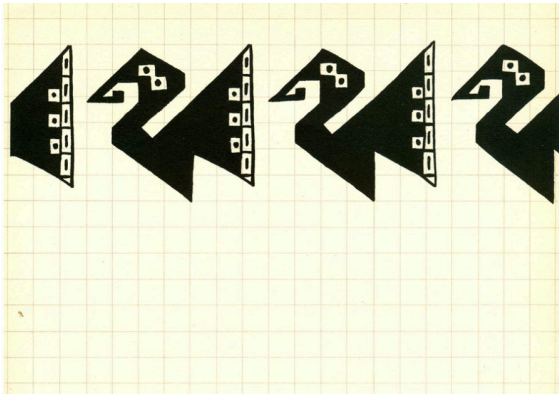


Abb. 4: Izcue, Elena. *El Arte Peruano En La Escuela – I*, Paris: Editorial Excelsior, 1926, 3. Bildquelle: <https://bit.ly/3s2Qjpg>

hat<sup>33</sup> (Izcue 1926, A). Das Buch *El Arte Peruano en la Escuela* (Abb. 2) bildet teilweise aquarellierte Zeichnungen vermeintlich präkolonialer Kunsterzeugnisse und deren stilisierte Ikonografie ab. Detailreich führt Elena Izcue die Leser\*innen anhand der jeweiligen Tiermotive in die präkoloniale peruanische Kultur ein, dokumentiert allerdings erst im 1929 veröffentlichten zweiten Band des Buches, die Loslösung des zweidimensionalen Motivs von archäologischen Artefakten wie Keramiken und Textilien (Abb. 3). Mit dem Ziel, diese grundlegenden Elemente präkolonialer Kulturen in die Schulerziehung zu integrieren, verfolgte sie gleichsam die Förderung der nationalen Identität. Sie griff die Symbole peruanischer Kunst auf, wandelte sie in dekorative Elemente um und erstellte so einen intermedial anwendbaren ikonografischen Katalog (vgl. Vargas Pacheco 2011, 172).

Pereira Paz folgt also den *Verhaltensweisen und Normen* Izcues und verwendet das Buch, wie es ursprünglich vorgesehen war, als eine Anleitung, aus der grafische Elemente extrahiert und anderweitig verwendet werden können (vgl. Leykam/Tannert 2019, 56) (Abb. 4). Die daraus herauszulesenden mannigfachen Rezeptionsformen lassen sich etwa als Reproduktion und Aktualisierung von Textiltechniken, aber auch -motiven und Traditionen beschreiben, die in einer Überlagerung resultieren, welche einem Bild-auf-Bild gleicht. Des Weiteren verhält sich das Kunstwerk „intertextil“, was bedeutet, dass das textile Material wie das verstickte Garn und die darin eingeschriebenen sowie zusätzlich eingeflochtenen Informationen und Traditionen in Beziehung zueinander stehen (vgl. Nowel Camino 2022 (im Druck), 195f.).

Pereira Paz' Eingriff beziehungsweise Ergänzung führt zudem die Leerstelle vor Augen, die die Verwendung solcher Motive als dekorative Elemente hervorruft. Dass er ein weißes Garn gebraucht, verweist zusätzlich auf die vermeintlich universelle Weiterverwendung der Motive und deren Loslösung von den ansonsten sehr farbenreich

3 Übersetzung vom Spanischen ins Deutsche von der Autorin

gestalteten Textilien. Dass deren chromatische Gestaltung normalerweise Auskunft über die Herkunft und den gesellschaftlichen Stand ihrer Weber\*innen gibt, unterstützt die These, Pereira Paz würde Elena Izcues Motive diesem Narrativ der Textiltradition entziehen. Hinzukommt, dass seine Motivwahl einer rein formalästhetischen und keiner symbolisch aufgeladenen und damit lesbaren Entscheidung entspricht (vgl. Pereira Paz 2020), was wiederum als Seitenhieb auf die Kunstwissenschaft und deren zweidimensional geprägte Lesart zu verstehen ist.

Neben der palimpsestartigen Verwendung der immer wieder überschriebenen (Kunst) Geschichte führt Pereira Paz die amerikánische Ikonografie zurück in ihr ursprüngliches textiles Material, aus dem sie Izcue rund einhundert Jahre zuvor abgezeichnet, extrahiert und losgelöst hatte.

Izcues Vorgehen und seine internationale Rezeption spiegeln einen prägenden Diskurs der 1920er Jahre wider: In diesem interessierten sich amerikánische Intellektuelle sowie generell die Oberschicht für archäologische Ausgrabungen, wobei sie die lebende indigene Kultur ausschlossen und oftmals rassistisch anfeindeten: Im Vorwort von *El Arte Peruano en la Escuela* schrieb etwa der Autor Ventura García Calderón (1886-1959), dass er nur aufgrund der „Zeugnisse der Friedhöfe“ glauben könne, dass die indigene Bevölkerung in der Lage gewesen sei, solche künstlerischen Ausdrucksformen zu schaffen. „Gewöhnt an das Leben in Einsamkeit“ und „aufgrund von Alkohol“ sowie „Jahrhunderten unter Knechtschaft“ sei der „Zustand trauriger Stumpfheit“ (Izcue 1926, II) zu erklären, so Calderón. Aus diesen Äußerungen wird deutlich, dass Calderóns Hoffnung, das reiche Erbe der präkolonialen Bevölkerung zu bewahren, auf den Schulkindern als Verkörperung der neuen Generation lag, und nicht auf der von der Gesellschaft ausgeschlossenen indigenen Bevölkerung.

Ferner enthält das Buch auch Gratulationen internationaler Museumsmitarbeiter\*innen aus dem Globalen Norden. Walter Strough, Chefkurator für Anthropologie aus Washington schrieb etwa: „Not only will this work contribute to the resources of the children of Peru, but to those of science in general. Especially in this workaday age is the economic value of these designs of great importance“ (Izcue 1926, B). Auf den Mehrwert des Buches als Denkanstoß für die peruanische Textilindustrie verweist außerdem Char W. Mead, Kurator für Ethnologie aus New York: „In America many of [the] largest textile manufacturers are now using designs inspired by the work of the old Peruvians, and I am glad to learn that this is likely to be the case in Peru“ (Izcue 1926, B). Diese Rezensionen führen vor Augen, dass die westliche Museumswelt, die seit der Kolonialisierung die größten archäologischen Textilsammlungen weltweit besitzt, die Bedeutung und den Reichtum von Izcues Zeichnungen als Buch und so-

mit Vermittlungsarbeit wertschätzte, jedoch den tatsächlichen Artefakten über deren Sammlerwert hinaus kaum Bedeutung beimaß.

Institutionell wird Izcues Buch als wichtige Maßnahme für die Erhaltung der peruanischen Traditionen betrachtet. Die indigene Bevölkerung wird jedoch auch hier nicht in die Debatte integriert. Die abgedruckte Ikonografie ist Teil einer konstruierten und kolonialen Vergangenheit und soll erst durch Künstler\*innen dieser Zeit der westlichen ‚Moderne‘ zugehörig gemacht werden. Dieser Mechanismus, der sich aus der Kolonialisierung und der daraus resultierenden Dominanzkultur herleiten lässt, verdeutlicht auch das „geschriebene Wort als Hauptinstrument zur Vermittlung und Verstetigung von Wissen“ (Garbe/Cárdenas/Sempértegui 2018, 20). Alternative Vermittlungs- und Kommunikationsformen wie sie etwa Textilien selbst bieten, wurden vernachlässigt und erst als Papierform valide. Vor diesem Hintergrund verwies Silvia Rivera Cusicanqui darauf, dass die koloniale Schreibsprache vielen die Teilhabe an (Kunst)Geschichtsschreibung verwehrte und statt zur Erkenntnis zu mehr Unverständnis der eigenen Geschichtlichkeit beitrug (vgl. ebd.).

Vor diesem Hintergrund ist Izcues Vorgehen kritisch als Aneignung von Motiven indigener Kulturen einzuordnen. Sie kommerzialisierte die Motive zum Nach- und Ausmalen, ohne indigene Vereinigungen teilhaben zu lassen. Gleichzeitig machte sie auf diese Weise das aus den präkolonialen Motiven ableitbare Wissen einem breiten, internationalen Publikum zugänglich und sorgte so zwar für eine erhöhte Aufmerksamkeit für die historischen Artefakte, untermauerte jedoch durch dieses Vorgehen erneut das Narrativ der geglaubten Überlegenheit des Globalen Nordens gegenüber den laut ihnen in der Vergangenheit verhafteten indigenen Kulturen. Deshalb ist auch hier zu fragen, welche Kultur durch das Buch tatsächlich Wertschätzung erfahren hatte, bleibt es doch eine werthaltende Geste gegenüber der Moderne als westeuropäischem Konstrukt.

Pereira Paz' Rezeption der Izcue-Motive überbrückt den historischen Abstand von fast einhundert Jahren und diskutiert die in den 1920er Jahren übliche Haltung gegenüber indigenen Kunsterzeugnissen und Kulturen im Kontext der Gegenwart neu. Die Motive archäologischer Artefakte lässt Pereira Paz zur Gegenwart werden und verdeutlicht so einerseits ihre anhaltende kommunikative, identitätsstiftende und vernetzende Funktion, andererseits das sich in den letzten dreißig Jahren verändernde Verständnis und Bewusstsein für jene Bildsprachen. Demnach sind künstlerische Verfahren des „Sammelns, der Wiederholung, der Aneignung und des Rückblicks“ (Kernbauer 2015, 11) nicht zwingend bewahrend oder fortschreibend, sondern im Fall der *Conductas y adhesiones: Izcue* erzeugen sie Brüche und äußern Kritik.

Dem spiralförmigen Zeitverständnis der Aymaras folgend, das im Sinne eines kollektiven und dynamischen Gedächtnisses zu verstehen ist, lässt sich Gegenwart als eine „superficie de sintagmas que provienen de diferentes horizontes históricos“ (Rivera Cusicanqui/Salazar Lohman 2019, 185) beschreiben, die in *Conductas y Adhesión: Izcue* visualisiert werden. Pereira Paz macht jene geschichtlichen sowie aktuellen Konflikte und Diskurse sichtbar, er stickt sie – metaphorisch und sinnbildlich – mit weißem Garn in das traditionsreiche, mühsam zu durchstechende Gewebe.

Izcues clusterartige Zusammenführung präkolonialer Designs und ihre vorgenommene Herauslösung der Ikonografie aus den Artefakten führte zu der Annahme einer allgemeinen und kohärenten Kultur, deren Heterogenität einerseits vereinheitlicht wird und andererseits die Existenz eines – in diesem Fall peruanischen Stils – bestätigte (vgl. Majluf/Wuffarden 2008, 22). Pereira Paz reagiert darauf mit traditionellen Textiltechniken und amerikánischer kunsthistorischer Ikonografie. Seine künstlerische Praxis beweist zudem eine fortlaufende Ikonografie amerikánischer Kunstgeschichte, losgelöst von europäisch-westlichen Einflüssen. Deutlich wird hierbei auch, dass er sich weder präkoloniale noch koloniale Motive aneignete, sondern sich mit Elena Izcue als Teil des transkulturellen Modernitätsdiskurses innerhalb der Kunstgeschichte und deren Einfluss auf Subjekte und Objekte auseinandersetzte: *Conductas y adhesiones: Izcue* überwindet zeitliche Distanzen und belebt eine historische Bildsprache. Die Arbeit kann als Rückblende ausgelegt werden, anhand derer aus einem neuen Wissensstand und einem neuen Blickwinkel der Gegenwart heraus die Vergangenheit umgedacht und interpretiert wird. Pereira Paz dokumentiert damit eine lebendige Kunstgeschichte und verdeutlicht die visuelle Kultur als Macht der Interpretation und Entmystifizierung sowie Kontrapunkt zu den schriftlichen, westlich geprägten akademischen Strukturen.

## Eine Bar an der Autobahn (after the inca experience)

Das palimpsestartige Sticken hatte Pereira Paz bereits 2016 in seiner Arbeit *Blue Eyes (after the inca experience)* (Abb. 5) angewandt. Dabei handelt es sich um eine amorphe, blauäugige Kreatur mit staksigen Beinen, deren spinnenähnlicher Körper aus einem textilen Gewebe besteht. Die vier höhenverstellbaren Trekkingstöcke in unterschiedlichen Farben, über die eine Decke ihre Falten wirft, erwecken den Eindruck einer dinghaft gemachten Reiseerfahrung. Die Trekkingstöcke als Sinnbild für den Tourismus und das darauf drapierte Textil als Verweis auf die andine Webtradition deuten bereits auf die gegenseitige Abhängigkeit beider Komponenten. Textil und Gehhilfe sind miteinander in Kontakt, tragen einander und geben sich Halt.

Gekauft hatte Pereira Paz die gewebte Decke in Tarabuco, einer Kleinstadt im Andenhochland Boliviens. Berühmt für seine reiche Textiltradition und als Durchreiseort auf dem Weg zum Salar de Uyuni, einem prähistorischen ausgetrockneten See, war Tarabuco bis zu den Reiseeinschränkungen durch die Covid-19-Pandemie ein touristisch hochfrequentiertes Reiseziel. Beliebt ist der Ort auch aufgrund zahlreicher Märkte und Festivitäten, wie etwa dem Carnaval de Tarabuco. Dabei handelt es sich um kulturelle Höhepunkte der Andenregion, die zugleich Teil des Narrativs der vielschichtigen amerikanischen Gegenwart sind.



Abb. 5: Andrés Pereira Paz, *Blue Eyes (after the inca experience)*, 2016, handgestickte blaue Augen-Motive auf einem Tarabuco-Textil, höhenverstellbare Trekkingstöcke. Image courtesy of the artist

Die Bedeutung der Rituale bleibt den Tourist\*innen jedoch im Grunde verschlossen. Durch zeitlich begrenzte Aufenthalte kann keine tiefe Aufmerksamkeit einsetzen (vgl. Han 2019, 53f.), ist ein Verweilen und demnach eine Wiederholung, die Verständnis fördert, nicht möglich. Dies führt dazu, dass die Märkte und Karnevalsfeiern durch den touristischen Blick häufig als inszeniert und die Trachten der Menschen als „Verkleidung“ wahrgenommen werden. Etwa schrieben Gerd und Elfriede Möller in ihrem Reiseführer: „Und nach wie vor sind da auch noch die in ihre Trachten gehüllten Indios, [...], die ihre traditionellen Märkte abhalten und ihre exotischen Feste feiern. Der seltsame Rhythmus ihrer Tänze, ihre kuriosen Verkleidungen und die unbeschreibliche Farbenfülle eines solchen Ereignisses lassen jedes Touristenherz höher schlagen“ (Möller 1986, 11). Dabei offenbaren die

aufwändig gefertigten Trachten den Zuschauenden eine facetten- und farbenreiche Ikonografie. Die Farben und Motive zeugen von ästhetischen Gemeinsamkeiten, die auf die Tradition der Textilproduktion (vgl. Adelson/Takami 1978; Meisch 1986; Desrosiers 2012; Cavalcanti-Schiel 2020) der Stadt verweisen.

Neben den touristischen Blicken auf die Region haben auf nationaler Ebene die bolivianischen Eliten seit Jahrzehnten „offiziell einen Multikulturalismus eingeführt, der [...] Indigene als Minderheit versteht“ (Garbe/Cárdenas/Sempértegui 2018, 79f.). Resultat ist eine öffentlichkeitswirksame, bildhafte Ideologie voller Schlagworten, die das Klischee eines ‚Ursprungsvolkes‘ bediente, welches in der Vergangenheit verwurzelt und unselbstständig sei. Dieses Urteil verbindet überdies die Vorstellung einer anhaltenden territorialen Besetzung mit einer Reihe von ethnischen und kulturellen Merkmalen, die nach Rivera Cusicanqui „Szenarien für eine fast theatralische Darstellung des Andersseins bildete“ (Garbe/Cárdenas/Sempértegui 2018, 81). Wei-

ter beschrieb diese Vorgehensweise der ethnischen Selbstdarstellung die Historikerin Rossana Barragán als eine „emblematische Identität“ (Barragán 1992, 35-44), innerhalb derer auch Evo Morales (\*1959) zur Repräsentationsfigur avancierte.

Vor diesem Hintergrund besteht das Potenzial von Pereira Paz' Arbeit darin, derartige politische und gesellschaftliche Strukturen offenzulegen: Mit dem Kauf seines Stoffes auf einem der erwähnten Märkte und der künstlerischen Weiterverarbeitung des Gewebes verbindet Pereira Paz eine lokale Tradition mit einem käuflichen Souvenir. Die Zusammenstellung von Textilgewebe und Trekkingstöcken veranschaulicht zudem Gegenerzählungen der kolonialen Erfahrungen und ermöglicht eine Neuschreibung der Geschichte und eine Neuausrichtung der Wissensproduktion der Gegenwart.

Tarabuco-Textilien sind neben ihrer Farbvielfalt und ihren geometrischen Formen vor allem für ihre reiche Figuration bekannt, die im Laufe der Jahrhunderte immer wieder neue Motive aufgriff. Waren präkoloniale Gewebe etwa häufig mit Füchsen und Kondoren versehen, weisen koloniale Textilien domestizierte Tiere wie Kühe, Schweine und Pferde auf (vgl. Espejo Ayca in Rattunde 2020).

Pereira Paz visualisiert in seinen Arbeiten touristische Dynamiken sowie deren Einfluss und den Effekt auf den Ort und die zum Souvenir und Mitbringsel avancierenden Textilien. Die im Werktitel genannten und auf das Gewebe gestickten blauen Augen verweisen zudem auf das veränderte Narrativ des Ortes als Teil des Inca-Trails, als Trekkingreiseziel und Durchreiseort. Im Zuge dieser Umwandlung in den 2000er Jahren veränderten sich auch das Stadtbild und die Infrastruktur. Durch eine Vielzahl an neu eröffneten Restaurants und Hotels passte sich die Region den Bedürfnissen der Tourist\*innen an. Im Zuge dessen eröffnete auch eine Bar namens „Ojos Azules“, die die neu ankommenden Tourist\*innen bereits von der Autobahn aus willkommen hieß. Paz stickt diese Anekdote in das tarabucanische Gewebe, denn blaue Augen sind jetzt Teil der Stadtgeschichte. Die blauen Augen bilden hierbei eine anekdotenhafte Dokumentation Tarabucos, eine Art Momentaufnahme seiner subjektiven Wahrnehmung und seines Verständnisses blauer Augen als „Willkommensgruß“ und nicht als ein historisch problematisiertes phänotypisches Merkmal.

In Anlehnung an die Textilforschung und deren Versuch historische Motive, Farben und Techniken semiotisch zu entschlüsseln, reiht sich Pereira Paz' Textil in die archäologischen Funde ein: Er ging vom Verständnis des Textils als zu lesendem Text aus, dessen Inhalt – würde man es in zukünftigen Zeiten ausgraben – auf die Austauschprozesse und Allgegenwärtigkeit des Tourismus zu Beginn des 21. Jahrhunderts verweisen würde. Die Tourist\*innen werden hier selbst zum phänotypischen Ornament.

Die historischen sowie zeitgenössischen Textilien von Tarabuco sind Teil einer gesellschaftlichen Kontinuität und eine spezifische Kartografie des sozialen Gedächtnisses (vgl. Cavalcanti-Schiel 2015, 84-104), das in einer bestimmten geordneten Wahrnehmung des Raumes verankert ist. Jenes Raumverständnis ist auch im Quechua und Aymara zu finden, das die Begriffe Erde, Welt, Zeit, Zeitalter, Umwelt, Umfeld, Boden und Kleidung in einer Wortwurzel – ‚Pacha‘ – vereint. Daraus lässt sich ein Verständnis von Textilien ableiten, das Raum gebend ist und die Umwelt formen kann. Es ist das Textil in Pereira Paz' Arbeit, das die Trekkingstöcke am Umfallen hindert, ihnen Halt gibt und ihren Raum bestimmt. Das Textil steht hierbei für die indigenen Kulturtraditionen und deren Anzugskraft und Bedeutung für Reisende, aber ebenso für Gesten, Lebensräume und (Zeit-)Ressourcen.

Der in Klammern gesetzte Teil des Werktitels – (*after the inca experience*) – spiegelt sich hingegen in den Trekkingstöcken wider und verweist so auf die disneyartige Gentrifizierung des Inca-Trails und die damit verbundenen beworbenen Erfahrungen. Die Trekkingstöcke stehen dabei als funktionales Sinnbild für den Tourismus: So wie die Trekkingstöcke das Textil im Kunstwerk stützen, unterstützen Tourist\*innen die indigene Bevölkerung wirtschaftlich.

Die Trekkingstöcke sind aber auch das sinnbildliche „after“ der Reise und ein Überbleibsel im doppelten Sinn. Denn aus materialästhetischer Perspektive kann davon ausgegangen werden, dass die aus Aluminium und Kunststoff hergestellten Trekkingstöcke das sensible Textil überdauern. Objektgeschichtlich sind es die Textilien, deren Geschichte weiter zurück reicht. Daraus ergibt sich eine Gegenbewegung von Zeitlichkeiten, deren Knotenpunkt das Kunstwerk bildet.

Die Beziehung zwischen Textil und Trekkingstöcken, beide normalerweise vom Körper getragen, den Körper tragend, von Händen geformt und von Händen geführt, bietet Schnittstellen zwischen Globalem und Lokalem, den Qualitäten von hart und weich sowie Konzepten von Erde und Raum. Pereira Paz kombiniert in seiner Arbeit die touristische Erfahrung als Kritik, Vorschlag und Perspektivwechsel. Sein staksiges Mischwesen zeigt emblematisch die Wechselbeziehung und die gegenseitigen Abhängigkeiten indigener Kulturen und Tourismus. Das zunächst wie ein Widerspruch erscheinende Vorgehen Pereira Paz' eurozentrische und indigene Denkweisen und Praktiken zu verschränken, verdeutlicht die Symbiose beider.

### „No es tan pasado, como pensamos“

Eine Möglichkeit wie die Tarabuceñ@s, aber auch andere indigene Bevölkerungsgruppen auf die Globalisierung und den Massentourismus reagierten, ist die Herstellung



neuer Objekte, die Einbeziehung neuer Farben und die Kreation neuer Motive, die explizit für den Verkauf an Tourist\*innen hergestellt werden (vgl. Zorn 2004, 109f.). Weigerten sich die Tarabuceñ@s noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihre Webarbeiten an Außenstehende zu verkaufen (vgl. Cavalcanti-Schiel 2020, 346), ging mit der durch den Tourismus hervorgerufenen Veränderung von Infrastruktur und Wirtschaft auch die Kommerzialisierung der Textilien einher.

Die Kombination aus traditionellen Textilien und deren Herstellungsverfahren mit von aktuellen Moden beeinflussten Komponenten wie neonfarbige Garne oder Handhüllen verdeutlichen jene Entwicklung: Waren vor dem Tourismus die Textilien ausschließlich für die Verwendung in Ritualen oder familiären Kontexten vorgesehen, werden sie nun als Souvenir zur Einnahmequelle.

In Tarabuco führte die Kommodifizierung von Kulturgütern jedoch nicht zu einer Zerstörung lokaler Traditionen und Kulturen, sondern zu einer beschleunigten Veränderung der verwendeten Materialien und Motive. Denn die wachsende Kommerzialisierung von Traditionen, die vormals fast ausschließlich für den persönlichen Gebrauch gedacht waren, erzeugten enorme strukturelle Veränderungen in der Gesellschaft indigener Bevölkerungen. Das bedeutet allerdings nicht, dass es bei der Herstellung jener Textilkunst ausschließlich um die Erhaltung präkolonialer Traditionen geht. Viel eher ist das Gegenteil der Fall: Die Textilproduktion ist ein fester Bestandteil sowie Spiegel der Gegenwart; gleich Mode reflektieren die Textilien Umwelteinflüsse ökologischer und gesellschaftlicher Art.

Die Gründe, im 21. Jahrhundert zu weben, sind vielfältig und reichen vom wirtschaftlichen Faktor als Einnahmequelle bis zur Herstellung von Grundmaterialien und Alltagsgegenständen, ohne dafür Geld auszugeben oder die Umwelt zu belasten. Ebenso sind ihre bis heute kommunikativen, rituellen, spirituellen und symbolischen Funktionen Anlass für ihre Herstellung. Dabei geht es nicht um die in der Kunstgeschichte verankerte Frage nach der Unterscheidung zwischen Kunst oder Handwerk, sondern um das Verständnis der Textilproduktion als einer autonomen Ästhetik und sozialen Identität, und demnach auch um Macht- und Abhängigkeitsverhältnisse.

Neue synthetische Materialien und maschinell gesponnene Wolle erlauben es den Webenden, weniger Zeit in die zum Verkauf gedachten Textilien zu investieren. Bereits in den 1990er Jahren verwebten junge Weber\*innen leuchtende synthetische Farben oder fabrikgesponnene Garne, die ihnen neue Farbpaletten und -kombinationen ermöglichten (vgl. Zorn 2004, 82ff.). Auch entwickelte sich durch die kulturellen Austauschprozesse eine neue Bildsprache, in der ebenso popkulturelle Motive

Eingang fanden. Junge Generationen von Weber\*innen führen zu einer immer wieder aktualisierten Ästhetik, die neue intellektuelle und technische Herausforderungen birgt.

Der Kunstmarkt, die Modeindustrie sowie der Ethnotourismus hingegen verlangten nach traditionellen, vermeintlich authentischen Geweben aus natürlichen Materialien sowie präkolonialen Motiven und offenbarten so einmal mehr Stereotype und Vorurteile. Statt die Textilien als seit Jahrtausenden praktizierte Tradition und gleichsam gegenwärtiges und damit sich veränderndes Ausdrucksmittel anzuerkennen, bleibt die Vorstellung oft bei Vergangenheitsbezügen haften. Fälschlicherweise entstand so der Anschein einer vergangenen, erst nach der Kolonialisierung durch die weiße Elite wiederbelebte Praxis.

*Blue Eyes (after the inca experience)* führt vor Augen, dass etwa Textiltechniken, Bildsprache und Farbwahl nicht so weit zurückliegen, wie es den Anschein haben mag. Die andine Textiltradition ist deshalb weder als starr zu bezeichnen noch Diskursen der Hybridität einzuordnen. Der im Zuge der transkulturellen Methodik der Kunstgeschichte mehrfach verwendete Begriff der Hybridität nach García Canclini (2008) oder Homi K. Bhaba (2000) entstammt der Biologie, in der er eine Fusionierung zweier unterschiedlicher Komponenten meint. Passender und präziser in seiner Beschreibung ist für diesen Kontext Rivera Cusicanquis Einführung des Begriffs ‚Ch’ixi‘. Dieses neue aus dem Aymara stammende Konzept umfasst die Koexistenz von heterogenen Elementen, die sich nicht vermischen. Ch’ixi formuliert demnach das Zusammenleben kultureller Unterschiede: „coexisten en paralelo múltiples diferencias culturales, que no se funden sino que antagonizan o se complementan“ (Cusicanqui 2010, 7). Daran anschließend stehen Pereira Paz’ Trekkingstöcke und sein verwendetes Gewebe im Sinne des Ch’ixi-Konzepts in Verbindung: Ihre Zusammenstellung macht sinnbildlich die Gleichzeitigkeit einer sowohl langlebigen Tradition als auch kurzweiligen Erfahrung deutlich. Außerdem verweist sie auf die Abhängigkeit und daher Koexistenz kultureller Gegebenheiten, ohne dass diese sich gegenseitig auflösen.

Pereira Paz beschäftigt sich daher nicht mit präkolonialen Traditionen, sondern mit der amerikanischen Kunstgeschichte und deren Verhältnis zu aktuellen Themen und



Abb. 6: Andrés Pereira Paz, *Tour*, 2015, Video, 13:22 Minuten, Abbildungen: Zusammenschnitte aus dem Videospiel „Inca“ (1992); Audio: Collage aus Reiseberichten von Blogger\*innen. Bildquelle: <https://bit.ly/3dT29Kb> (zuletzt abgerufen am 10.3.21), Image Courtesy the artist

Diskursen. Die oft kategorial gedachte Zeitlichkeit des Präkolonialen ist nicht abgeschlossen – auch weiterhin werden Menschen Textilien weben, deren Ursprung auf präkoloniale Kulturgüter zurückzuführen ist. Nur die Gründe und Voraussetzungen haben sich geändert und werden sich weiter verändern.

Der Sinngehalt des Kunstwerks kann mit dem Konzept des Ch'ixi verdeutlicht werden: die Möglichkeit, die widersprüchliche und unaufhörliche Kombination mehrerer Einflüsse zu denken, ohne diese dabei aufzulösen. In seiner Textilkunst macht Pereira Paz zum einen die Existenz lokaler und nationaler Stile sichtbar, zum anderen erzielt er eine Neukontextualisierung anhand derer er Stereotypen aufzeigt.

Auch wenn Pereira Paz sich in *Blue Eyes (after the inca experience)* konkret mit Tarabuco auseinandersetzt und seine Aussagen damit verknüpfte, eröffnet er gleichsam Interpretationsräume und Anschlussmöglichkeiten für weitere Regionen der Américas, die ebenfalls über eine reiche Textiltradition verfügen. Das Material und die Rezeption der Textiltechniken ermöglicht es dem Künstler zudem, wie auch bei *Conductas y adhesiones: Izcue*, Ereignisse auf Geschichte(n) zu sticken, sie wortwörtlich zu durchdringen und somit untrennbar miteinander zu verbinden. Demnach ließe sich in der Kunst eine Kontinuität wiederfinden, in der Historizität – mit ihren spezifischen Systemen der Homogenisierung der Zeit und der inhärenten Veränderung – lediglich eine bestimmte Anordnung von Dingen beschreibt, die kulturelle Unterschiede aufweisen (vgl. Cavalcanti-Schiel 2015). Jene zeitlichen Verknüpfungen und Überlagerungen lassen sich auch in seiner Videoarbeit *Tour* (2015) (<https://www.youtube.com/watch?v=Nx1OPEwJHzQ>) (Abb. 6) wiederfinden, welche die Subjektivität von Reiseerfahrungen deutlich macht und diese nicht als bloße Beschreibung von Tatsachen akzeptiert. Gleich dem Intro eines Computerspiels der 1990er Jahre erzeugt ein verpixelter, animierter, orange-gelber Sonnenuntergang die Atmosphäre der Videoarbeit. Vor dem Hintergrund der Handlung des Computerspiels *Inca* aus dem Jahr 1992 setzt Pereira Paz in seiner Arbeit die Kolonisatoren mit den Konsequenzen des Massentourismus in den letzten Jahrzehnten gleich, die aufgrund der Verlockung auf den sogenannten Inka-Pfaden zu wandeln entstehen; angetrieben nicht mehr durch „Goldgier“, sondern auf der Suche nach zeitgemäßen Abenteuern. Seine *Tour* führt 13 Minuten und 22 Sekunden lang durch fragmentarische Szenen eines bizarren Sci-Fi-Abenteuers. Aus dem Off zitieren Computerstimmen in der für sie typischen Monotonie aus Reiseerfahrungen in Cuzco, Lima und La Paz, die von Blogger\*innen öffentlich gepostet wurden: lange Busfahrten und Wartezeiten, dünne Höhenluft und überfüllte Sehenswürdigkeiten. Die unterschiedlichen Erfahrungswerte des Tourismus werden in *Tour* multiperspektivisch dargestellt, zugleich vom Künstler gefiltert und vom Individuum losgelöst, also universell inszeniert.

Immer wieder geht Pereira Paz in seinen Werken kritisch auf die Vorstellung der utopisch aufgeladenen ‚Abenteuerwelten‘ ein und kehrt den oft zitierten ‚tourist gaze‘ (Urry 2011) um, indem er die Perspektive der Bereisten einbezieht und die Auswirkungen sowie den Einfluss des Tourismus thematisiert. Dieses Vorgehen findet sich besonders in seinen hier besprochenen künstlerischen Textilarbeiten wieder. In diesen hinterfragt er die weit verbreitete Annahme einer allgemeinen und kohärenten gesamtamerikanischen Kultur, die trotz ihrer Heterogenität aus westlicher Perspektive lange Zeit vereinheitlicht wurde.

Demnach geht es weniger um ethnische Gruppen, Regierungsformen oder politische Autoritäten, sondern mehr um die Auslotung neuer Möglichkeiten der Bedeutung. Pereira Paz‘ besprochene Werke erlauben es über die Andenregion als Reiseziel als eine Art ethnografisch-touristischer Erfindung zu sprechen, ohne dabei jedoch ausschließlich den tatsächlichen Ort zu meinen.

Das Bewusstsein dieser Pluralität wiederum ermöglicht neue Perspektiven, die auch ohne historische Kontextualisierung funktionieren und aus wissenschaftlicher Sicht eine neue Betrachtung amerikanischer Kunstgeschichte ermöglichen, ohne dabei von der europäischen abhängig zu sein.

## Literatur

- Adelson, Laurie und Bruce Takami. *Weaving Traditions of Highland Bolivia*, Ausst.-Kat. Los Angeles: Craft and Folk Art Museum, 1978.
- Augsbach, Gabriele. *Tourismus und Nachhaltigkeit. Die Zukunftsfähigkeit des Tourismus im 21. Jahrhundert*. Wiesbaden: Springer, 2020.
- Urry, John. *The Tourist Gaze*. Los Angeles: SAGE, 2011.
- Barragán, Rossana. „Entre polleras, lliqllas y ñañacas<sup>1</sup>. Los mestizos y la emergencia de la tercera república.” In *Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes: II congreso internacional de etnohistoria*, hrsg. v. Silvia Arze [u.a.], 85-127. Lima: Institut français d'études andines, 1992: <https://doi.org/10.4000/books.ifea.2274> (zuletzt abgerufen am 8.3.21).
- Bhabha, Homi K. *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2000.
- Cavalcanti-Schiel, Ricardo. „Un fundamento de la textualidad textil: los colores Tarabuco.” In *Jornadas de Textiles PreColombinos VIII*, hrsg. v. Lena Bjerregaard und Ann Peters. Lincoln, NE: Zea Books, 2020: <https://digitalcommons.unl.edu/pctviii/23> (zuletzt abgerufen am 8.3.2021).
- . „Relativizando la historicidad. Memoria social, cosmología y tiempo en los Andes.” *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia* 20, 2 (2015): 84-104.
- Cusicanqui, Silvia Rivera. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- Debray, Cécile, Rémi Labrusse und Maria Stavrinaki, Hrsg. *Préhistoire. Une énigme moderne*, Ausst.-Kat. Centre Pompidou. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2019.
- Desrosiers, Sophie. „Can we Study Textiles from Other Cultures without Ethnocentrism? The Andes as a Case Study.” In *Textiles and Politics: Textile Society of America 13th Biennial Symposium Proceedings, Textile Society of America Symposium Proceedings* (2012): <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/674>.
- Fabian, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press, [1983] 2014.

Freyer, Walter. *Tourismus. Einführung in die Fremdenverkehrsökonomie*. Berlin: De Gruyter, 2015.

Garbe, Sebastian, María Cárdenas und Andrea Sempértegui, Hrsg. Silvia Rivera Cusicanqui: *Ch'ixinakax utxiwa. Eine Reflexion über Praktiken und Diskurse der Dekolonisierung*. Münster: Unrast, 2018.

García Canclini, Néstor. *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

Han, Byung-Chul. *Vom Verschwinden der Rituale: Eine Topologie der Gegenwart*. Berlin: Ullstein, 2019.

Izcue, Elena. *El Arte Peruano En La Escuela – 1*, Paris: Editorial Excelsior, 1926: <https://bit.ly/3n4JGiO> (zuletzt abgerufen am 8.3.21).

Karentzos, Alexandra und Alma-Elisa Kittner. „Einführung: Holiday in Art – Kunst und Tourismus.“ In *Topologien des Reisens. Tourismus - Imagination – Migration*, hrsg. v. Alexandra Karentzos und Julia Reuter, 55-59. Trier: Universitätsbibliothek Trier, 2010.

Kernbauer, Eva. *Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*. München/Paderborn: Wilhelm Fink, 2015.

*Khipus. Nuestra historia en nudos*, Ausst. MALI, Lima 2020: <https://mali.pe/portfolio-item/khipus/#1604545111765-a2e327d9-be1b> (zuletzt abgerufen am 8.3.21).

Leykam, Daniela und Christoph Tannert, Hrsg. *Andrés Pereira Paz. Radio Carabuco*. Dortmund: Verlag Kettler, 2019.

Lippard, Lucy. *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. New York: The New Press, 1983.

Lohman, Huáscar Salazar. „Sobre la comunidad de afinidad y otras reflexiones para hacernos y pensarnos en un mundo otro Entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui.“ *Producir lo común. Entramados comunitarios y luchas por la vida. El Apantle. Revista de Estudios Comunitarios* (2019): 183-202.

- Lugones, Maria. „Auf dem Weg zu einem dekolonialen Feminismus.“ *Polylog. Interkulturelle und dekoloniale Perspektive auf feministisches Denken* 43 (2020): 55-76.
- Lund, Jacob. *The Contemporary Condition: Introductory Thoughts on Contemporaneity & Contemporary Art*. Berlin: Sternberg Press, 2019.
- Majluf, Natalia und Luis Eduardo Wuffarden. *Elena Izcue: Lima-Paris, Anées 30*. Paris: Flammarion, 2008.
- Medrano, Manuel. „Khipu Transcription Typologies: A Corpus-Based Study of the Textos Andinos.“ *Ethnohistory* 68, 2 (2021): 311-411.
- Meisch, Lynn Ann. „Weaving styles in Tarabuco, Bolivia.“ In *The Junius Bird Conference on Andean Textiles*, hrsg. v. Ann Pollard Rowe, 243-274. Washington, DC: The Textile Museum, 1986.
- Ministerio de Comercio Exterior y Turismo. *Cusco. Reporte Regional de Turismo* (Juni 2020): <https://www.gob.pe/institucion/mincetur/colecciones/1669-reportes-de-turismo-reportes-regionales-de-turismo-2020> (zuletzt abgerufen am 8.3.21)
- Möller, Gerd und Elfriede Möller. *Peru: Kunst- und Kulturgeschichte, Sehenswürdigkeiten, Strecken- und Ortsbeschreibungen*. Pforzheim: Goldstadtverlag, 1986.
- Nagel, Alexander und Christopher S. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010.
- Nowel Camino, Franciska. „Taktile und intertextile Erfahrungen. Cecilia Vicuñas Performace Living Quipu (2018).“ In *Berührung: Taktiles in Kunst und Theorie*, hrsg. v. Carolin Meister und Kristin Marek, 181-197. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2022 (im Druck).
- Quijano, Aníbal. *Modernidad, Identidad y Utopía en América Latina*. Lima: Ediciones Sociedad y Política, 1988.
- . *Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika*. Berlin: Turia+Kant, 2019.

Rattunde, Naomi. „Wissenschaft der Frauen. Interview mit Elvira Espejo Ayca über Textilproduktion in den Anden.“ *ila. Das Lateinamerika-Magazin* 438: Textilien (September 2020): 9–12: <https://www.ila-web.de/ausgaben/438>.

Rith-Magni, Isabel. *Ancestralismo. Kulturelle Identitätssuche in der lateinamerikanischen Kunst des 20. Jahrhunderts*. München: Eberhard, 1994.

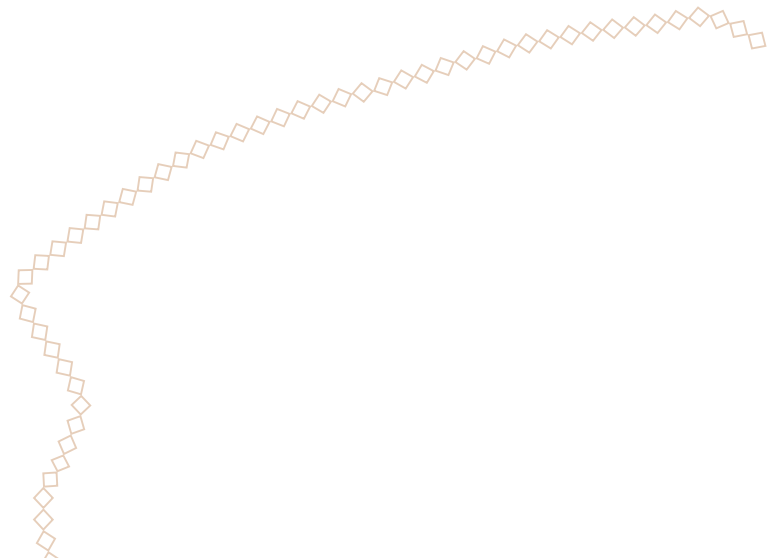
Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica: José María Arguedas y las fudones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Vargas Pacheco, Christina. „Una Visión Del Perú a Través Del Arte Decorativo: El Arte Peruano En La Escuela de Elena Izcue.“ *Mercurio Peruano* 524 (2011): 151-173.

Villegas, Fernando. „La Importancia Del Arte y Del Diseño Del Peru Antiguo En El Imaginario de Los Artistas Peruanos Del Siglo XX: Las Propuestas Artísticas de Elena Izcue y José Sabogal.“ In *Investigaciones En Arte y Diseño*, hrsg. v. Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza, Melissa Tamani Becerra und Gabriela Purizaga Tordoya., 33-57. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017.

Vaudry, Élodie. *Les Arts Précolombiens: Transferts et Métamorphoses de L'Amérique Latine à la France, 1875-1945*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2019.

Zorn, Elayne. *Weaving a Future. Tourism, Cloth & Culture on an Andean Island*. Iowa: University of Iowa Press, 2004.







# RESUMEN

## (After) The Inca Experience: Testimonios textiles del arte contemporáneo

*Franciska Nowel Camino*

### **Abstract**

El artículo se enfoca tanto en la recepción de las técnicas textiles americanas en el arte contemporáneo como en la conexión de las culturas indígenas con aspectos del turismo, la mercantilización y la comercialización. El creciente interés surgido desde finales del siglo XIX por el arte textil de las Américas, supuestamente pre-colonial, a raíz de nuevas excavaciones arqueológicas y de los descubrimientos que éstas produjeron, puede rastrearse como un hilo rojo en el arte moderno y contemporáneo. El artículo refleja este interés por parte de los artistas; lo examina a partir de sus obras, en busca de influencias y procesos de intercambio y analiza el textil como portador y medio de discursos de autenticación. Para ello, se toman como ejemplo las obras textiles del artista boliviano Andrés Pereira Paz (\*1986), en las que hace referencia explícita a las tradiciones textiles y a la historia del arte americano. Estas tradiciones no son simplemente adoptadas, sino reconstruidas y recontextualizadas: junto a aspectos como el turismo, los souvenirs y la cultura pop, se incluyen al racismo y la apropiación como temas igualmente determinantes para la recepción de las técnicas textiles.

**Palabras Clave:** textil • temporalidad • arte contemporáneo • turismo • Latinoamérica • apropiación

Desde los años 1960, el turismo está creciendo en la región andina. Los programas de los operadores turísticos promovieron el turismo de masas, que duró hasta las restricciones de viaje impuestas por COVID-19. La expansión de las infraestructuras acompañada del turismo, como ilustra el debate sobre el aeropuerto de Chinchero, y el aumento del tráfico aéreo permitieron llegar a zonas de las Américas hasta entonces remotas.

Aparte de retomar motivos clásicos de viajes, como la “variedad y el equilibrio físico”, la necesidad de “descubrimiento y cultura”, la “experiencia de la naturaleza” y el deseo de “comunicación, intercambio cultural y contacto” (Augsbach 2020, 19; cf. Freyer 2015), la marca étnica y folclórica, así como la representación de la indigeneidad como ‘expresión de originalidad’ son también un aspecto central de la estrategia de marketing de los proveedores de viajes.

En este contexto, los textiles, ya sean souvenirs o trajes tradicionales, también desempeñan un papel decisivo como portadores y medios de discursos de autenticación. La denominación de lo “autóctono” se inscribe en un debate nacional y continental que lleva décadas y que, según la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, lleva a entender el pasado como “quieto, estático y arcaico” (Cusicanqui 2010, 59).

Así, los folletos turísticos y las guías de viaje prometen “autenticidad” con expresiones como “descendientes de los incas” y, por lo tanto, ponen en primer plano la indigeneidad como token. Hasta el día de hoy, a las poblaciones indígenas de las Américas se les niega la „Coevalness“ (Fabian [1983] 2014) y se silencia su poder descolonizador (vea Cusicanqui 2010, 59; Lugones 2020, 67; Quijano 1988; 2019, 48). Se les atribuye el estatus de un fragmento que las marca como minorías, que, por ejemplo en Bolivia, no las constituyen. Además, a menudo se les asignan atribuciones estereotipadas, que también se encuentran en los motivos de las tarjetas postales.

Las estrategias de comercialización de los Inca-Trails, al igual que la historiografía artística occidental del arte americano, recurren a las tradiciones precoloniales y con frecuencia descuidan el presente y, por tanto, la actualidad. Al día de hoy, las culturas indígenas se ven afectadas por el racismo y la discriminación, y a menudo se las considera ancladas en el pasado, en lugar de reconocerlas como activas y progresistas.

En el arte contemporáneo, en cambio, se observan cada vez más posiciones que abordan los efectos de “estas ideas exotizantes dentro de los fenómenos específi-

camente turísticos” (Karentzos/Kittner 2010, 56). Así, una iconografía crítica de vacaciones (Karentzos/Kittner 2010, 57) o del turismo, que puede ser cumplida igual por los viajeros como por los locales, ciertamente se está cristalizando en la historia del arte.

Una iconografía crítica del turismo puede verse también en las obras artísticas de Andrés Pereira Paz (\*1986). Problematiza, por ejemplo, la atribución de lo “autóctono” como mecanismo de exclusión de los discursos de la modernidad. Esto da lugar a otro aspecto central de su trabajo, que aborda la mercantilización de los textiles debido al turismo. Por tanto, hay que relacionar la cultura de dominación resultante de la colonización y su influencia en el lenguaje visual de los textiles contemporáneos, así como subrayar la emancipación de la población indígena a través de las obras textiles.

En relación con la actualidad política, social y entre los grupos sociales, el interés de los artistas por los artefactos indígenas, supuestamente precoloniales e históricos, igual que por su(s) historia(s), ha estado aumentando gradualmente desde las primeras excavaciones arqueológicas – que se realizaron a la luz de la publicidad a finales del siglo XIX. Esto fue acompañado por la investigación de la manera en que las obras de arte precoloniales inspiraron al arte contemporáneo (vgl. Lippard 1983; Cat Paris 2019; Vaudry 2019).

A principios del siglo XX y a partir de los años 1950, el arte textil tuvo un considerable impulso a nivel mundial. Además, las interacciones artísticas con artefactos recientemente redescubiertos incidieron de manera importante en transformaciones, especialmente del arte textil. Este proceso fue acompañado de los recientes resultados de investigación arqueológica, etnológica y antropológica, así como de la aparición de amplias colecciones privadas (vgl. Villegas 2017, 54) como las de Rafael Larco Hoyle (1901-1966) (<https://www.museolarco.org/>) o Yoshitarō Amano (1889-1982) (<https://www.museoamano.org/>).

La historiadora del arte Isabel Rith-Magni también situó el punto de partida del “renacimiento de las tradiciones (pasadas) del propio ámbito cultural” (Rith-Magni 1994, 292), en este caso de la región andina, en la década de 1950. Esta evolución artística de los artistas americanos, fruto también de la conciencia del pasado, fue resumida por Rith-Magni ya en 1994 con el término “ancestralismo”. Se refiere a la confrontación de los artistas americanos con el pasado precolonial de su propia patria. En la década de 1960, artistas como Cecilia Vicuña (\*1948) y Jorge Eduardo Eielson (1924-2006) se vieron impulsados principalmente por la creciente investigación teórica y arqueológica de los objetos históricos, así como por la búsqueda de

posibilidades alternativas de expresión y de una identidad propia – en el sentido del “ancestralismo” – para sus quipos artísticos.

Las obras de arte tienen en común los textiles y las técnicas americanas como fuente de inspiración, pero difieren en su medialidad, materialidad, discursos y temas inherentes. Los materiales utilizados, sus connotaciones tradicionales y el supuesto retorno asociado a las técnicas textiles precoloniales son una reacción a la conciencia de la historia como parte de una reorientación anacrónica fundamental. A partir de ahí, se desarrollaron continuas recepciones afirmativas, pero también críticas de las técnicas textiles americanas.

El artículo describe y analiza con ejemplos artísticos la recepción de las técnicas textiles tradicionales por parte de Andrés Pereira Paz. Con la obra *Conductas y adhesiones: Izcue* (2017) resultó evidente que Pereira Paz no se apropió de motivos precoloniales o coloniales, sino que trató a Elene Izcue como parte del discurso transcultural de la modernidad dentro de la historia del arte y su influencia en los sujetos y objetos: *Conductas y adhesiones: Izcue* supera las distancias temporales y revive un lenguaje visual histórico de principios del siglo XX. La obra puede interpretarse como un flashback a través del cual se repiensa e interpreta el pasado desde un nuevo nivel de conocimiento y una nueva perspectiva del presente. Pereira Paz documenta así una historia viva del arte y destaca la cultura visual como poder de interpretación y desmitificación, así como contrapunto a las estructuras académicas escritas e influenciadas por Occidente.

En este contexto, el potencial de la obra *Blue Eyes (after the inca experience)* (2016) de Pereira Paz es hacer visibles estas estructuras políticas y sociales. Con la compra de su tela en un mercado y la elaboración artística del tejido, Pereira Paz combina una tradición local con un souvenir adquirible. El ensamblaje de la tela textil y los bastones de trekking también ilustra las contranarraciones de la experiencia colonial y permite reescribir la historia y reorientar la producción de conocimiento en el presente.

La relación entre el textil y los bastones de trekking, ambos normalmente llevados por el cuerpo, soportando al cuerpo, formados y guiados por las manos, ofrece intersecciones entre lo global y lo local, las cualidades de lo duro y lo blando, y los conceptos de tierra y espacio. La obra de Pereira Paz combina la experiencia turística como crítica, propuesta y cambio de perspectiva. Su figura híbrida muestra de forma emblemática la interrelación e interdependencia de las culturas indígenas y el turismo. El planteamiento de Pereira Paz de entrelazar las formas de pensar y las prácticas eurocéntricas e indígenas, que en principio parece una contradicción, ilustra la simbiosis de ambos ch'ixi (Cusicanqui 2010, 7).

En consecuencia, los bastones de trekking de Pereira Paz y el tejido que utiliza están vinculados en el sentido del concepto ch'ixi: su composición subraya simbólicamente la simultaneidad de una tradición duradera y una experiencia efímera. Además, señala la dependencia y, por tanto, la coexistencia de las realidades culturales sin que se disuelvan entre sí. La posibilidad de pensar la combinación contradictoria e incesante de varias influencias sin disolverlas. En su arte textil, hace visible, por un lado, la existencia de estilos locales y nacionales y, por otro, logra una recontextualización mediante la cual revela los estereotipos.

Por tanto, Pereira Paz no se ocupa de las tradiciones precoloniales, sino de la historia del arte americano y su relación con los temas y discursos actuales. La temporalidad de lo precolonial, a menudo concebida de forma categórica, no ha llegado a su fin: la gente seguirá tejiendo textiles cuyos orígenes se remontan a los bienes culturales precoloniales. Sólo las razones y las condiciones previas han cambiado y seguirán cambiando.

Aunque Pereira Paz se ocupó específicamente de la ciudad de Tarabuco en *Blue Eyes (after the inca experience)* y vinculó sus declaraciones a ella, también abre espacios interpretativos y posibilidades de conexión para otras regiones de las Américas, que asimismo tienen una rica tradición textil. El material y la recepción de las técnicas textiles también permiten al artista, como en *Conductas y adhesiones: Izcue*, bordar los acontecimientos sobre la(s) historia(s), perforarlos literalmente y, por tanto, conectarlos de forma inseparable. En consecuencia, se podría encontrar una continuidad en el arte en la que la historicidad – con sus sistemas específicos de homogeneización del tiempo y el cambio inherente – simplemente describe una cierta disposición de las cosas que exhiben diferencias culturales (Cavalcanti-Schiel 2015).

Estos vínculos y superposiciones temporales también se encuentran en su obra de vídeo *Tour* (2015) (<https://www.youtube.com/watch?v=Nx1OPEwJHzQ>) (Fig. 6), que deja clara la subjetividad de las experiencias de viaje y no las acepta como meras descripciones de hechos. Como si se tratara de la introducción de un juego de computadora de los años 1990, una puesta de sol pixelada, animada y de color amarillo anaranjado crea la atmósfera de la obra de vídeo. Con el telón de fondo de la trama del juego de ordenador *Inca* de 1992, la obra de Pereira Paz compara a los colonizadores con las consecuencias del turismo de masas de las últimas décadas debido a los caminos del Inca; movidos ya no por la “codicia del oro” sino en busca de aventuras contemporáneas. Su *Tour* conduce durante 13 minutos y 22 segundos por escenas fragmentarias de una extraña Sci-Fi-aventura. Fuera de la pantalla, las voces animadas citan en su típico tono monótono las experiencias de viaje en Cuzco, Lima y La Paz publicadas por blogueros: largos viajes en autobús y tiempos

de espera y lugares de interés turístico abarrotados. Las diferentes experiencias del turismo se presentan en *Tour* en múltiples perspectivas, filtradas por el artista y desvinculadas del individuo, es decir, escenificadas universalmente.

Pereira Paz aborda repetidamente la noción de “mundos de aventura” utópicos en sus obras e invierte la a menudo citada “mirada turística” (Urry 2011) al incluir la perspectiva del viajero y abordar los efectos y la influencia del turismo. Este enfoque es especialmente evidente en sus obras artísticas textiles que se comentan en el artículo. En ellas, cuestiona la suposición generalizada de una cultura general y coherente de todas las Américas, que, a pesar de su heterogeneidad, se ha unificado durante mucho tiempo desde una perspectiva occidental.

En consecuencia, se trata menos de grupos étnicos, formas de gobierno o autoridades políticas, y más de la exploración de nuevas posibilidades de significado. Las obras de Pereira Paz comentadas permiten hablar de la región andina como destino en una especie de invención etnográfico-turística, pero sin referirse exclusivamente al lugar real.

La conciencia de esta pluralidad, a su vez, permite nuevas perspectivas que funcionan incluso sin contextualización histórica y, desde el punto de vista académico, permiten una nueva consideración de la historia del arte americano sin depender de la historia del arte europeo.



Fig.1: Andrés Pereira Paz, *Conductas y adhesiones: Izcue*, 2017, bordado a mano, textil Recuay vintage, 165 x 176 cm, Imagen por cortesía del artista.

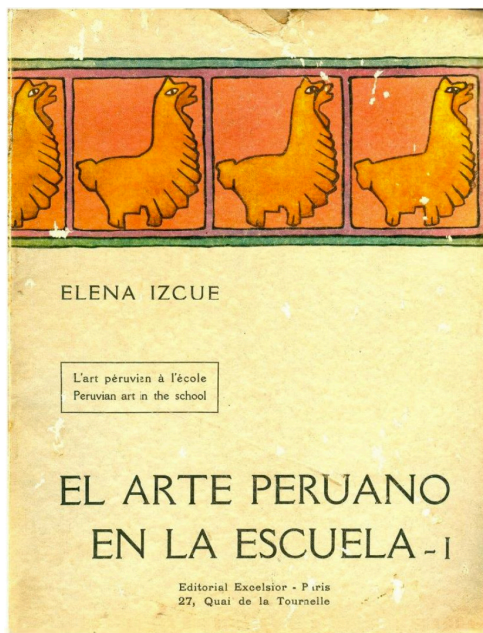


Fig. 2: Portada de Izcue, Elena. *El Arte Peruano En La Escuela - I*, Paris: Editorial Excelsior, 1926. <https://bit.ly/3dUZ5xi>

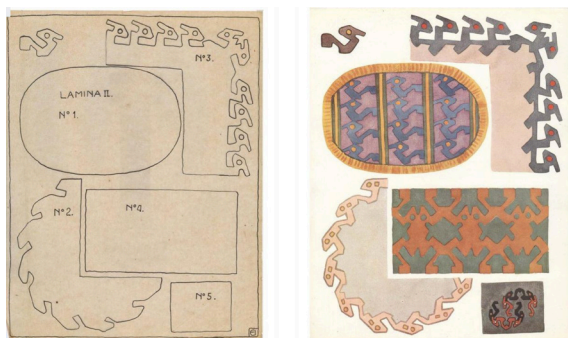


Fig. 3: *Lamina 2*, Izcue, Elena. *El Arte Peruano En La Escuela - II*, Paris: Editorial Excelsior, 1929. fuente: <https://bit.ly/33leSUe>

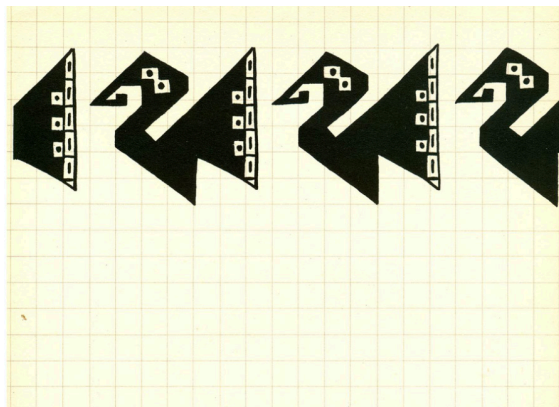


Fig. 4: Izcue, Elena. *El Arte Peruano En La Escuela - I*, Paris: Editorial Excelsior, 1926, 3. fuente: <https://bit.ly/3s2Qjog>



Fig. 5: Andrés Pereira Paz, *Blue Eyes (after the inca experience)*, 2016, Motivos de ojos azules bordados a mano en un textil Tarabuco, bastones de trekking ajustables en altura. Imagen por cortesía del artista.



Fig. 6: Andrés Pereira Paz, *Tour*, 2015, vídeo, 13:22 minutos, Ilustraciones: Clips del videojuego "Inca" (1992); audio: collage de cuadernos de viaje de bloguer@s. fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=Nx1OPEwJHzQ> (acceso 10 marzo 2021)

## Bibliografía

- Adelson, Laurie und Bruce Takami. *Weaving Traditions of Highland Bolivia*, cat. exp. Los Angeles: Craft and Folk Art Museum, 1978.
- Augsbach, Gabriele. *Tourismus und Nachhaltigkeit. Die Zukunftsfähigkeit des Tourismus im 21. Jahrhundert*. Wiesbaden: Springer, 2020.
- Urry, John. *The Tourist Gaze*. Los Angeles: SAGE, 2011.
- Barragán, Rossana. "Entre polleras, lliqllas y ñañacas<sup>1</sup>. Los mestizos y la emergencia de la tercera república." En *Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes: II congreso internacional de etnohistoria*, editado por Silvia Arze [et al.], 85-127. Lima: Institut français d'études andines, 1992: <https://doi.org/10.4000/books.ifea.2274> (consultado 8 marzo 2021).
- Bhabha, Homi K. *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2000.
- Cavalcanti-Schiel, Ricardo. "Un fundamento de la textualidad textil: los colores Tarabuco." En *Jornadas de Textiles PreColombinos VIII*, editado por Bjerregaard y Ann Peters. Lincoln, NE: Zea Books, 2020: <https://digitalcommons.unl.edu/pctviii/23> (consultado 8 marzo 2021).
- . "Relativizando la historicidad. Memoria social, cosmología y tiempo en los Andes." *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia* 20, 2 (2015): 84-104.
- Cusicanqui, Silvia Rivera. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- Debray, Cécile, Rémi Labrusse y Maria Stavrinaki, eds. *Préhistoire. Une énigme moderne, cat. exp. Centre Pompidou*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2019.
- Desrosiers, Sophie. "Can we Study Textiles from Other Cultures without Ethnocentrism? The Andes as a Case Study." En *Textiles and Politics: Textile Society of America 13th Biennial Symposium Proceedings, Textile Society of America Symposium Proceedings* (2012): <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/674> (consultado 7 enero 2022).
- Fabian, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press, [1983] 2014.



Freyer, Walter. *Tourismus. Einführung in die Fremdenverkehrsökonomie*. Berlin: De Gruyter, 2015.

Garbe, Sebastian, María Cárdenas und Andrea Sempértegui, eds. *Silvia Rivera Cusicanqui: Ch'ixinakax utxiwa. Eine Reflexion über Praktiken und Diskurse der Dekolonisierung*. Münster: Unrast, 2018.

García Canclini, Néstor. *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

Han, Byung-Chul. *Vom Verschwinden der Rituale: Eine Topologie der Gegenwart*. Berlin: Ullstein, 2019.

Izcue, Elena. *El Arte Peruano En La Escuela – 1*, Paris: Editorial Excelsior, 1926: <https://bit.ly/3zDd6tF> (consultado 8 marzo 2021).

Karentzos, Alexandra y Alma-Elisa Kittner. "Einführung: Holiday in Art – Kunst und Tourismus." En *Topologien des Reisens. Tourismus - Imagination – Migration*, editado por Alexandra Karentzos y Julia Reuter, 55-59. Trier: Universitätsbibliothek Trier, 2010.

Kernbauer, Eva. Kunstgeschichtlichkeit. *Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*. München/Paderborn: Wilhelm Fink, 2015.

*Khipus. Nuestra historia en nudos*, exp. MALI, Lima 2020: <https://mali.pe/portfolio-item/khipus/#1604545111765-a2e327d9-be1b> (consultado 8 marzo 2021).

Leykam, Daniela y Christoph Tannert, eds. *Andrés Pereira Paz. Radio Carabuco*. Dortmund: Verlag Kettler, 2019.

Lippard, Lucy. *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. New York: The New Press, 1983.

Lohman, Huáscar Salazar. "Sobre la comunidad de afinidad y otras reflexiones para hacernos y pensarnos en un mundo otro Entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui." *Producir lo común. Entramados comunitarios y luchas por la vida. El Apantle. Revista de Estudios Comunitarios* (2019): 183-202.

- Lugones, Maria. "Auf dem Weg zu einem dekolonialen Feminismus." *Polylog. Interkulturelle und dekoloniale Perspektive auf feministisches Denken* 43 (2020): 55-76.
- Lund, Jacob. *The Contemporary Condition: Introductory Thoughts on Contemporaneity & Contemporary Art*. Berlin: Sternberg Press, 2019.
- Majluf, Natalia y Luis Eduardo Wuffarden. *Elena Izcue: Lima-Paris, Anées 30*. Paris: Flammarion, 2008.
- Medrano, Manuel. "Khipu Transcription Typologies: A Corpus-Based Study of the Textos Andinos." *Ethnohistory* 68, 2 (2021): 311-411.
- Meisch, Lynn Ann. "Weaving Styles in Tarabuco, Bolivia." En *The Junius Bird Conference on Andean Textiles*, editado por Ann Pollard Rowe, 243-274. Washington, DC: The Textile Museum, 1986.
- Ministerio de Comercio Exterior y Turismo. *Cusco. Reporte Regional de Turismo* (junio 2020): <https://www.gob.pe/institucion/mincetur/colecciones/1669-reportes-de-turismo-reportes-regionales-de-turismo-2020> (consultado 8 marzo 2021).
- Möller, Gerd y Elfriede Möller. *Peru: Kunst- und Kulturgeschichte, Sehenswürdigkeiten, Strecken- und Ortsbeschreibungen*. Pforzheim: Goldstadtverlag, 1986.
- Nagel, Alexander y Christopher S. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010.
- Nowel Camino, Franciska. "Taktile und intertextile Erfahrungen. Cecilia Vicuñas Performace Living Quipu (2018)." En *Berührung: Taktiles in Kunst und Theorie*, editado por Carolin Meister y Kristin Marek, 181-197. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2022 (en prensa).
- Quijano, Aníbal. *Modernidad, Identidad y Utopía en América Latina*. Lima: Ediciones Sociedad y Política, 1988.
- . *Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika*. Berlin: Turia+Kant, 2019.
- Rattunde, Naomi. "Wissenschaft der Frauen. Interview mit Elvira Espejo Ayca über

Textilproduktion in den Anden." *ila. Das Lateinamerika-Magazin* 438: Textilien (September 2020): 9–12: <https://www.ila-web.de/ausgaben/438> (consultado 7 enero 2022).

Rith-Magni, Isabel. *Ancestralismo. Kulturelle Identitätssuche in der lateinamerikanischen Kunst des 20. Jahrhunderts*. München: Eberhard, 1994.

Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica: José María Arguedas y las fudones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Vargas Pacheco, Christina. "Una Visión Del Perú a Través Del Arte Decorativo: El Arte Peruano En La Escuela de Elena Izcue." *Mercurio Peruano* 524 (2011): 151-173.

Villegas, Fernando. "La Importancia Del Arte y Del Diseño Del Peru Antiguo En El Imaginario de Los Artistas Peruanos Del Siglo XX: Las Propuestas Artísticas de Elena Izcue y José Sabogal." En *Investigaciones En Arte y Diseño*, editado por Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza, Melissa Tamani Becerra und Gabriela Purizaga Tordoya, 33-57. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017.

Vaudry, Élodie. *Les Arts Précolombiens: Transferts et Métamorphoses de L'Amérique Latine à la France, 1875-1945*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2019.

Zorn, Elayne. *Weaving a Future. Tourism, Cloth & Culture on an Andean Island*. Iowa: University of Iowa Press, 2004.



# Putting Memories in Motion: Embroidered Handkerchiefs for the Dead and the Disappeared in Mexico<sup>1</sup>

*Katia Olalde*

## **Abstract**

In this article, I inquire into the moving quality of a set of embroidered handkerchiefs commemorating the victims of the so-called war on drugs in Mexico. These handkerchiefs were stitched within the framework of the *Embroidering for Peace and Memory Initiative*, a collaborative project developed by a group of cultural activists in Mexico City in June 2011. I posit that the centrality of touch which characterizes hand embroidery together with the intimate contact between cloth and skin enabled the needleworkers either to nurture their affective bonds with their disappeared loved ones or to develop a sense of empathic connection with people they did not know. Finally, I propose to conceive these embroidered handkerchiefs as an expression of the nonviolent action of consolation, which José Guadalupe Sánchez Suárez understands as the endearing and bodily approach prompted by the loving connection arising in the face of an open expression of pain.

**Keywords:** embroidery • non-violence • memory • affect • combat against drug traffic

<sup>1</sup> This article is a revised version of a previously published article: Katia Olalde, “Dar cuerpo y poner en movimiento a la memoria. Bordado y acción colectiva en las protestas contra los asesinatos y las desapariciones en México,” in *Cuerpos memorables*, coord. Caroline Perrée and Ileana Diéguez (Mexico: Centre d’études mexicaines et centraméricaines CEMCA, 2018), 201-228. This first version was inspired in the paper “Embodied memory and digital media in the global protests against the ‘War on Drugs’ in Mexico,” that I presented in June 5, 2018 at the International Congress : Memories in motion : transnational and migratory perspectives in memory processes. Third congress of Red Internacional de Investigación y Aprendizaje “Memoria y Narración”. Romanska och klassiska institutionen- Stockholm University. I would like to thank Adriana Santoveña for reviewing this manuscript and for assisting me with the translation of the excerpts taken from the first version of the article.

## Introduction

Between June 2011 and March 2020, volunteers in Mexico and abroad embroidered hundreds of handkerchiefs commemorating the victims of the so-called ‘war on drugs’ in Mexico.<sup>1</sup> Throughout almost a decade, these handkerchiefs were presented to a wider public in different formats. Most frequently, these embroideries were hung from clotheslines that were displayed in parks, public squares, museum galleries and cultural institutions. Furthermore, they were taken to rallies during which protesters would carry the clotheslines as banners (see fig. 1) while wearing a handkerchief on their backs (see fig. 2 and 3).

When displayed in parks or public squares, these clotheslines were used to demarcate the space where temporary embroidery workshops were set up (see fig. 4). The goal of these ephemeral public space interventions was to catch the passers-by’s eye. Moreover, passers-by were encouraged to stitch along if they wanted to. The materials were provided by the organizers, and the texts were already transcribed on the handkerchiefs, so that the participants’ only task was to embroider the words letter by letter



Fig. 1: Fuentes Rojas et al., *Marching along Paseo de la Reforma on the first anniversary of the enforced disappearance of 43 teaching students in Ayotzinapa, Guerrero*. Photo: Katia Olalde, Mexico City, September 26, 2015.



Fig. 2: Fuentes Rojas et al., *Marching along Paseo de la Reforma on the first anniversary of the enforced disappearance of 43 teaching students in Ayotzinapa, Guerrero*. Photo: Courtesy of the Fuentes Rojas Collective, Mexico City, September 26, 2015.

1 I establish March 2020 as the final date of this period because the collective that had kept this embroidery project ongoing since August 2011 had to interrupt its activities on March 23, 2020, when the national shutdown (Jornada Nacional de Sana Distancia) began in Mexico. The ‘war on drugs’ is a term commonly used to refer to the security strategy implemented by the then president Felipe Calderón shortly after he took office on December 1st, 2006. This strategy targeted drug cartels and involved deploying the military in different regions of Mexico and assigning policing tasks to soldiers. The execution of this strategy resulted in a surge of violence whose consequences have been reported by several Human Rights Organisations. See, for instance, Open Society Foundation, *Undeniable Atrocities* (New York: Open Society Foundation, 2016). The current president, Andres Manuel López Obrador, declared that the ‘war on drugs’ was officially over on January 30, 2019. However, according to Human Rights Watch, in Mexico “Human rights violations—including torture, enforced disappearances, abuses against migrants, extrajudicial killings, and attacks on independent journalists and human rights defenders—have continued under President Andrés Manuel López Obrador, who took office in December 2018. Impunity remains the norm. Reforms enacted in 2017 and 2018 have been slow and until now ineffective in addressing torture and impunity.” Human Rights Watch, “Mexico events 2020,” accessed April 4, 2021, <https://www.hrw.org/world-report/2021/country-chapters/mexico>.



Fig. 3: A member of Fuentes Rojas marching along Paseo de la Reforma on the first anniversary of the enforced disappearance of 43 teaching students in Ayotzinapa, Guerrero. The handkerchief on her back reads: “It was the State”. Photo: Courtesy of Fuentes Rojas, Mexico City, September 26, 2015.



Fig. 4: Embroidery session organized by Fuentes Rojas. Coyoacán, Mexico City. Photo: Courtesy of Fuentes Rojas.



Fig. 5: Embroideries completed by several hands (in process). Fuentes Rojas, 2012-2013. Photo: Katia Olalde, UAM-Xochimilco, Mexico City, September 30, 2013.

(see fig. 5). Both experienced needleworkers and amateur embroiderers were welcomed to take part in the stitching. The information about the cases came initially from a body count called *Menos Días Aquí* (Fewer Days Here—MDA). This body count was a participatory project launched in 2010. The project involved collecting every death report published by the Mexican Press on a weekly basis. The list was posted on the blog <http://menosdiasaqui.blogspot.com/>. The handkerchiefs embroidered during these ephemeral workshops resembled the plaques found in memorials for victims of wars and genocides (see fig. 6). These embroideries did not depict crime scenes or corpses. Rather, the only thing stitched on them was text. Most often, these texts described how the lifeless body was found or, in the case of disappearances, the circumstances in which the missing person was seen for the last time. Nonetheless, some of the embroideries conveyed loving messages addressed to the victims, as well as words of friendly support for the victims’ relatives.

The name of this embroidery project was *Iniciativa Bordando por la Paz y la Memoria: una víctima, un pañuelo* (Embroidering for Peace and Memory Initiative: One victim, one handkerchief—hereafter EPI for its English initials). The EPI was developed in Mexico City between June and August 2011 by a group of civilians, journalists and cultural producers who joined forces to support the *Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad* (Movement for Peace with Justice and Dignity—hereafter MPJD). The MPJD was a social movement that brought together victims’ relatives in April 2011, after the son of prominent journalist and poet Javier Sicilia was killed.



Fig. 6: Embroideries completed by several hands on canvas cloth. Fuentes Rojas, 2012-2013. Photo: Katia Olalde, UAM-Xochimilco, Mexico City, September 30, 2013.

At the time, neither the federal government nor the Mexican society at large recognized the dead and the disappeared as victims. Instead, the federal government launched a communication campaign promoting the idea that people hit by violence were mostly criminals (see for instance Todd J. Gillman. “Mexican AG: U.S. troops not needed,” *The Dallas Morning News*, February 25, 2009, 4A.). This encouraged the social stigmatization of victims and

their families. In this context, the emergence of the MPJD allowed the relatives of the victims to claim and exercise their right to meet in broad daylight, publicly grief their losses, and speak about the harm they were being subjected to. During the rallies, caravans, dialogues, gatherings and public space interventions performed by the MPJD, the relatives of the victims managed to create temporary situations where their voices would be heard. In these encounters, the relatives and friends of those who had been murdered openly mourned their dead. Meanwhile, friends and relatives of the disappeared publicly expressed the pain and unbearable anguish caused by the uncertainty regarding the fate of their loved ones. Furthermore, within the context of these mobilizations, the claims for truth, justice and memory uttered by the victims’ relatives were collectively acknowledged and eventually shaped as a matter of public concern. In this sense, the mobilizations organised by the MPJD configured what Hannah Arendt called ‘spaces of appearance’ (Olalde 2019b, 47-55).

The MPJD brought these spaces of appearance into existence by means of non-violent actions of resistance—such as, for example, the silent walk and the hunger strike—inspired by the values of a number of spiritual traditions (Ameglio 2013, 22-23). Among these traditions, the *Satyagraha*, defined by Gandhi “as insistence on Truth and the force that is derived from such insistence” (Ravindra Varma 2001, 5), was of great importance. Thus, from the perspective of nonviolence, of which the MPJD’s silent walk from Cuernavaca, Morelos to Mexico City in May 2011 is an illustrative example, the public expression of grief was not a sign of weakness, but rather a way of fostering and strengthening what Gandhi called the ‘soul force’ (Gandhi 1968, 108).

Arguing against the misconception of nonviolence as an expression of weakness, Gandhi remarked:

If we continue to believe ourselves and let others believe, that we are weak and helpless and therefore offer passive resistance, our resistance would never make us strong, and at the earliest oppor-

tunity we would give up passive resistance as a weapon of the weak. On the other hand, if we are Satyagrahis and offer Satyagraha believing ourselves to be strong, two clear consequences result from it. Fostering the idea of strength, we grow stronger and stronger every day. With the increase in our strength, our Satyagraha too becomes more effective and we would never be casting about for an opportunity to give it up (M. K. Gandhi 1968, 100; see also Álvarez Gándara 2013, 34).

Within the spaces of appearance configured by the MPJD, hugging one another, listening to each other, remaining silent and walking together were all conceived as ways to put the nonviolent action of consolation into practice. José Guadalupe Sánchez Suárez described consolation (*el consuelo*) as a body to body, endearing approach triggered by the loving connection that springs from the open expression of pain:

Against this temptation of violence, we oppose citizen and popular organization, the embodiment (placing us body to body, endearing approach) of communities replying, after every intervention of the victims: “You are not alone! We are not alone!” The experience of community that enables an alternative to War and violence is an exercise in listening and speaking, in accompanying one another in our solitudes (Consolation) and isolations caused by fear (Sánchez Suárez 2013, 72).<sup>2</sup>

In this article I explore the intimate connection that exists between cloth, the body, and memory in order to suggest that the centrality of touch in textile practices enables the crafters to foster and cherish affective bonds with someone who is absent, in the sense that it provides them with a flexible and tangible material that can be held, kept close and caressed. I argue that this capacity to foster affective bonds with someone who is absent or far away enabled some of the EPI’s<sup>3</sup> embroiderers to convey their heartfelt support to the victims’ relatives. Building upon this idea, I propose to conceive the EPI’s handkerchiefs as tangible manifestations of the non-violent action of consolation.

---

2 “Frente a esta tentación de la violencia, oponemos la organización ciudadana y popular, el acuerpamiento (ponernos cuerpo a cuerpo, acercamiento entrañable) de las comunidades que a cada intervención de las víctimas responden: ‘¡No estás sola! ¡No estamos solos!’ La experiencia de comunidad que posibilita una vía alternativa a la Guerra y la violencia es un ejercicio de escucha y de habla, de acompañamiento de nuestras soledades (Consuelo) y aislamientos provocados por el miedo.” Unless otherwise indicated, all quotes were translated by Adriana Santoveña and Olalde.

3 I use the acronym EPI as an umbrella term to refer to all the groups and individuals who, throughout the last decade, have embroidered handkerchiefs commemorating the victims of the war on drugs in Mexico.



My inquiry into the connection that exists between cloth and the body, the sense of touch and memory, pays attention to the ways in which protesters used their bodies to display these embroideries during rallies and public gatherings. Drawing on these observations, I posit that the ensuing variations involve different ways of putting memories in motion.

Now, from the standpoint of the dynamics of cultural remembrance, Ann Rigney notes:

Although it has proven useful as a conceptual tool, the metaphor of ‘memory site’ can become misleading if it is interpreted to mean that collective remembrance becomes permanently tied down to particular figures, icons, or monuments. As the performative aspect of the term ‘remembrance’ suggests, collective memory is constantly ‘in the works’ and, like a swimmer, has to keep moving even just to stay afloat. To bring remembrance to conclusion is de facto already to forget (Rigney 2008, 345).

In Rigney’s metaphor of the swimmer, movement has a creative quality insofar as keeping memory afloat involves its continuous reshaping. In light of this idea, my analysis aims to connect this creative quality of movement with the performative and process-based character of the EPI—in this regard, both the word ‘initiative’ and the present continuous of the verb ‘embroidering’ are worth noting. Alongside the studies on the dynamics of cultural remembrance, my approach focuses on processes, rather than products (Rigney 2008, 348). Therefore, I understand the EPI as a process that involves the recurrent performance of acts of remembrance. These acts of remembrance include the open embroidery sessions during which participants crafted what can be conceived as objects of memory, that is, embroidered handkerchiefs and handkerchief ensembles. Furthermore, these acts of remembrance include both the circulation of these objects of memory, and their recurrent use in other cultural practices and public protests.

When discussing the Palestinian testimonies comprised in *The Goldstone Report* (United Nations General Assembly, 2009), Rosanne Kennedy highlights the fact that, within her analysis, both possible definitions of the adjective *moving* are relevant: *moving as travel*, which describes something that is travelling or in movement, and *moving as affect*, which refers to something that “affects or touches” (Kennedy 2014, 53). In line with Kennedy’s emphasis on the ability of the testimonies to travel and affect—or, in other words, to move around or move emotionally—, the starting point of this article is that, just as the Palestinian testimonies included in *The Goldstone Report*, the handkerchiefs commemorating the victims of the war on drugs in Mexico have the ability to move around and move emotionally, that is, to travel and to affect.

My analysis focuses on the activities that the Fuentes Rojas (Red Fountains) Collective<sup>4</sup> developed in Mexico City from the summer of 2011 until March 2020. In addition to these activities, I worked with two types of primary sources. The first includes a couple of handkerchiefs that I find illustrative of the affective charge invested in some of the EPI's embroideries. One of them was stitched by Leticia Hidalgo, in the northern state of Nuevo León, founder of the group Fuerzas Unidas por Nuestros Desaparecidos en Nuevo León (United Forces for our Disappeared in Nuevo León—FUNDENL). This handkerchief is addressed to her son, Roy Rivera Hidalgo, who was subjected to disappearance in January 2011. The other one was embroidered by Teresa Sordo, one of the founding members of the collective Bordamos por la paz Guadalajara (We Embroider for Peace Guadalajara), in the state of Jalisco. This collective was active from 2012 to 2014-15, and its importance resides both in its size and in the transnational networks it established. In 2013, they held an event during which they presented around 1,500 handkerchiefs embroidered both in Mexico and abroad. In her handkerchief, Sordo sends a message of support to Leticia Hidalgo. These primary sources also include a metal plaque and a handkerchief commemorating Nepomuceno Moreno, a member of the MPJD who was murdered in 2011. The second type of primary source that I worked with are the words of Hidalgo herself. These words include what she told me during an informal conversation we held in November 2013, as well as her written chronicle of the December 1st, 2012 protest—which she posted on her Facebook profile—and the text she prepared for the caption accompanying Sordo's handkerchief during the exhibition *Disobedient Objects* at the Victoria and Albert Museum in London, in 2014.

### **“You call them collateral damages, we called them friends”<sup>5</sup>**

On April 12, 2011, Mexican poet and journalist Javier Sicilia arrived at the Morelos City Hall to demand an inquiry into his son's murder, Juan Francisco, who had been kidnapped in the night of March 27 and found dead the following day. In addition to publicly stating his claim, Sicilia used a drill to install seven metal plaques on the façade of the building. The first one bore the name of his son, while the remaining six

---

4 Shortly after the weekly embroidery sessions began in Coyoacán, some of the the EPI's founders left the Initiative in order to join the MPJD. After this departure, the participants who kept the EPI ongoing changed their name to Fuentes Rojas Collective. This year (2021), the Fuentes Rojas Collective would have completed a decade of uninterrupted weekly embroidery sessions at the Jardín Centenario (Centenary Garden) in Coyoacán, Mexico City. However, and as I mentioned earlier, they were forced to interrupt their activities in March 2020, due to the social distancing measures established within the context of the COVID-19 pandemic. In early 2021, two of the three remaining founding members of the collective left the group and their handkerchiefs were divided amongst them in equal parts. This is the reason why I refer to the actions of Fuentes Rojas in the past tense.

5 According to Lolita Bosch, during the first walk organised by Javier Sicilia in 2011 a young woman held a banner that read “Ustedes los llaman daños colaterales. Nosotros los llamábamos amigos”. Lolita Bosch, *Nuestra aparente rendición* (México: Grijalbo, 2011), 15.

had the names of the other six people who had been murdered together with Juan Francisco during the early morning of March 28.

In early May, Sicilia led a walk from Cuernavaca to Mexico City. The journey took four days, during which other people whose relatives or friends had been murdered or subjected to disappearance joined the procession. The consolidation of some of the bonds of solidarity established during that first walk led to the founding of the MPJD. As I mentioned at the beginning of this article, back in 2011 those who were being hit by the war-on-drugs-related violence were not recognized as victims—this in spite of the lobbying initiatives advanced by some groups of families and civilian organizations prior to the formation of the MPJD (Sánchez Valdés, Pérez Aguirre and Verástegui González 2018, 30; Olalde 2019b, 14-15). In the face of the government's indifference and disregard for the consequences of its security policy, the MPJD set up to encourage the recognition of a legal status for both direct and indirect victims. The enactment of the Ley General de Víctimas (General Victims' Law—GVL) and the creation of the Comisión Ejecutiva de Atención a Víctimas (Executive Commission for Victims Attention—CEAV) in 2013 and 2014, respectively, represent significant achievements regarding the legal recognition of the State's obligations towards victims. However, there is a considerable gap between the legal framework and the day-to-day practice.<sup>6</sup>

Within the framework of the MPJD's political struggle, fostering the social acknowledgment of the human costs of violence was a necessary step to make the State's obligation towards victims an issue of public debate. Thus, naming, listening and remembering were construed as suitable forms of nonviolent resistance to achieve that aim: naming those who had been murdered or subjected to disappearance; attentively listening to the relatives who had had the courage to openly tell their stories; and, finally, remembering all those murdered and disappeared, without discriminating between alleged innocents and criminals (Olalde 2015b, 66). The MPJD clearly conveyed the relevance of acts of remembrance in the following statement: "We call on civil society to rescue the memory of the victims of violence, to remember and demand justice by placing in every square or public space plaques bearing the names of the victims"<sup>7</sup> (Sicilia 2011, May 11).

In Mexico City, the MPJD's appeal was heard by a group of civilians, artists, researchers, journalists, cultural promoters, and social activists who initially signed their statements and open calls as *Iniciativa Paremos las balas, pintemos las fuentes*

---

6 See, for instance, the audit results summary of the Cuenta Pública 2018, performed by the Auditoría Superior de la Federación (ASF): Gobierno de México, "Revela ASF irregularidades y deficiencias en el desempeño de la CEAV durante 2018", March 1st, 2020, accessed March 31, 2021, <https://www.gob.mx/ceav/prensa/180462>.

7 "Convocamos a la sociedad civil a rescatar la memoria de las víctimas de la violencia, a no olvidar y exigir justicia colocando en cada plaza o espacio público placas con los nombres de las víctimas."

(Stop the Bullets, Paint the Fountains Initiative—hereafter SBI). This name referred to the interventions carried out by this group at the time. These interventions were performed in Mexico City and involved dyeing the water of a number of fountains in red (Avilés 2011, May 8). By doing so, the SBI sought to symbolize the blood pouring out of clandestine mass graves. In June of that same year, some members of the SBI started embroidering homicide cases on cloth handkerchiefs. Two months later (August 2011), the group began the weekly meetings of open embroidery workshops at the Jardín Centenario (Centenary Garden) in Coyoacán, Mexico City. The name given by the SBI to this new project was EPI (Embroidering for Peace and Memory Initiative).

After its debut halfway through 2011, the EPI gave rise to the organization of other embroidery groups both in Mexico and abroad. At first, the common goal of all of them was to finish as many handkerchiefs as possible in order to display them together at the Zócalo (Mexico City's main square) on December 1st, 2012, namely the last day of Calderón's tenure. The idea behind this *memorial ciudadano* (citizen memorial) was to give the figures a tangible and spatial dimension in order to exhibit before the public eye the huge number of murders and disappearances that took place during Felipe Calderón's administration (Olalde 2018b). In this way, the EPI also sought to counteract the bad news fatigue experienced by a significant number of the country's inhabitants. It is worth noting that on December 1st, 2012 a series of confrontations between protesters and police took place right in front of the place where the EPI's citizen memorial was being set up. As a result, the participants had to flee and the memorial was dismantled (see fig. 7) (Olalde 2019b, 228-233; Olalde 2018a, 294; Mandolessi and Olalde Spring 2021, 87-89; see also Turati 2012).

^^

Whilst sharing a common goal, the different groups of EPI's participants adapted the action to their more specific needs and purposes. In northern Mexico, for instance, associations of disappeared persons' relatives refused to evoke spilled blood using

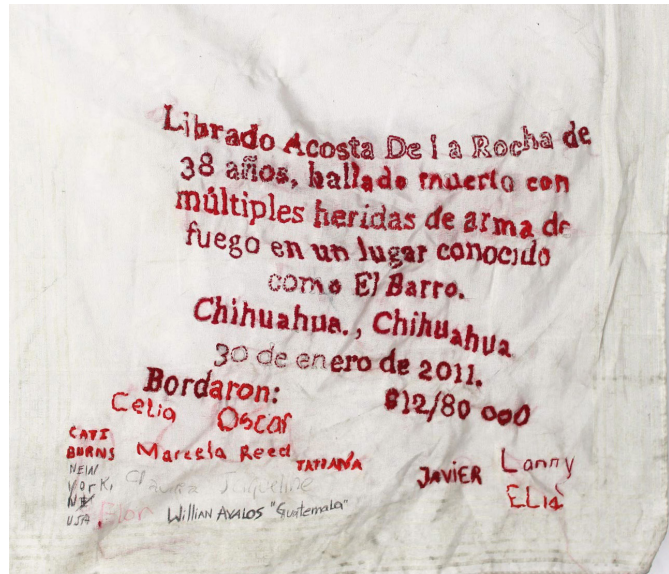


Fig. 7: This embroidery was one of the handkerchiefs that 'survived' the dismantling of the EPI's memorial on December 1, 2012. The piece holds the traces of its' hard journey. Embroidery completed by several hands (detail). Fuentes Rojas, 2012-2013. Photo: Katia Olalde.

red-coloured thread— until that moment, only murder cases had been embroidered and therefore only red-coloured thread had been used. Instead, the relatives of the disappeared decided to stitch with green-coloured thread, thus evoking the hope of finding their loved ones alive. Ever since the relatives of the disappeared started



Fig. 8: Embroidered handkerchiefs. Colectivo Bordamos por la Paz Guadalajara (Mexico, 2012-13). Photo: Alfredo Mendoza. The handkerchief on the left reads: “Your name is not a number.” The handkerchief on the right reads: “YOUR WAR, OUR DEAD They are not numbers, they have names. We call them friends, brothers, sons, fathers, mothers.”

using green-coloured thread, a colour code was established within the EPI: red for murder victims, green for disappeared persons and, later on, pink for feminicides. This diversity was also reflected on the texts inscribed on the handkerchiefs. The original idea was to embroider the description of a lifeless body or the account of a homicide in a neutral tone, that is to say, without making a judgement or giving an opinion regarding the victim’s moral character. This search for neutrality came from a previous action initially called *Cartas de paz* (Letters of peace) and later *Sobre*

*vacío* (Empty envelope) which served as an inspiration for the EPI. For this action, participants were encouraged to send an empty envelope to the former president Felipe Calerón on behalf of a murdered person (Harmonio 2011; Ciudadanos por la paz en México / Grupo París 2011). The information about the murder cases came from *Menos Días Aquí*. As time went by and the EPI spread, other texts were stitched on the handkerchiefs, such as the denunciation of an enforced disappearance, a slogan (see fig. 8), a loving message addressed to a victim (see fig. 9), or words of encouragement dedicated to the relatives of murdered or disappeared persons.

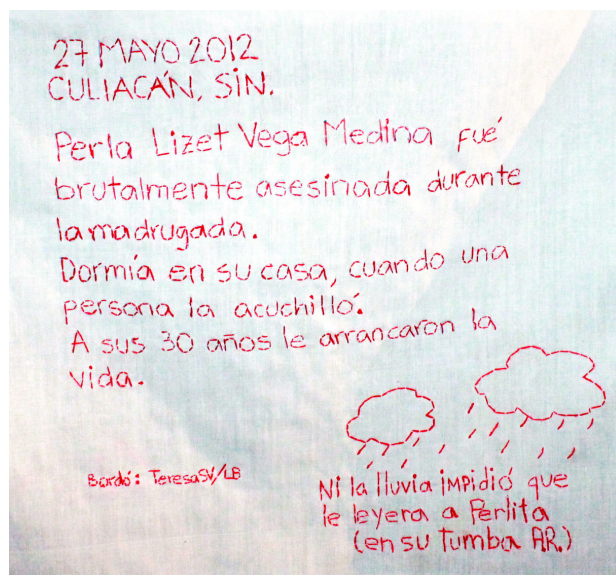


Fig. 9: Embroidered handkerchief (detail). Colectivo Bordamos por la Paz Guadalajara (Mexico, 2012-13). Photo: Alfredo Mendoza. The embroidered text reads: “May 27, Culiacán Sinaloa. Perla Lizeth Vega Medina was brutally murdered at dawn. She was sleeping at her house when someone stabbed her. Her life was taken from her when she was 30 years old. Not even the rain prevented me from reading to little Pearl (on her grave).”

Presenting the handkerchiefs in public, both indoors and outdoors, has been a constituent element of the EPI. This means that, during the open sessions organized from 2011 onwards in Mexico and the world, the EPI's embroiderers have met not just to carry out their activity in plain sight and to invite other people to join them, but also to show the completed handkerchiefs. What I wish to foreground here is that most of these public presentations—including, of course, the December 1st, 2012 display—have gathered embroideries from multiple places and countries. Some examples are the event *Memoria y verdad* (Memory and Truth) organized by the collective *Bordamos por la paz Guadalajara* (We Embroider for Peace Guadalajara) (Laboratorio Arte y Variedades, Guadalajara, Jalisco, November 2-4, 2013), as well as the exhibitions *Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad. Tres años* (Movement for Peace with Justice and Dignity. Three Years) (Museo Memoria y Tolerancia, Mexico City, March 28 to May 30, 2014); *La vida que se teje* (The Knitted Life) (Museo Casa de la Memoria Antioquía, Colombia, May 11 to June 10, 2016) and *Stitched Voices* (Aberystwyth Arts Centre, Wales, March 25 to May 13, 2017).

### The cloth handkerchief as a token of affection<sup>8</sup>

Ever since the day we are born, our skin comes in contact with different kinds of cloth. We use cloth to warm and comfort us. However, some fabrics irritate our skin and make us feel upset. In other words, our contact with cloths triggers not only tactile sensations, but also feelings that affect our mental states. Furthermore, cloths become imbued with our bodily fluids and humours. This intimate connection might explain our immediate impulse to grasp cloths in order to feel their texture or smell them in the hope of finding the essence of the person they belonged to. In *The Master of Petersburg*, Coetzee describes a scene in which the father of a young man who has recently passed away visits the room where his son used to live:

The first thing he does when [the landlady] has left is to turn back the covers of the bed. The sheets are fresh. He kneels and puts his nose to the pillow; but he can smell nothing but soap and sun. He opens the drawers. They have been emptied.

He lifts the suitcase on to the bed. Neatly folded on top is a white cotton suit. He presses his forehead to it. Faintly the smell of his son comes to him. He breathes in deeply, again and again, thinking: his ghost, entering me (Coetzee 2004, 3-4).

8 Some of the paragraphs of this section are revisited versions of some excerpts taken from OLALDE, Una víctima, un pañuelo. *Bordado y acción colectiva contra la violencia en México* (México: RED Mexicana de Estudios de los Movimientos sociales, 2019), 139-41; 313-16.

In 2008, the Peruvian Team of Forensic Anthropology (EPAF) exhumed the remains of the victims of a massacre perpetrated by the Peruvian army in 1984 in Putis, a town located in the mountainous region of Ayacucho. After 26 years of being buried in a mass grave, most of the bodies were unrecognizable. Since Andean communities are quite skilled in the weaving of garments, the forensic surgeons decided to wash the clothes worn by the victims that were found in the mass graves and exhibit them in different locations of the region. In this way, the relatives would have the opportunity to recognize some of the fabrics.

Journalist Paola Ugaz, who was present during one of those public displays, related her experience in these words:

Witnessing the heartbroken relatives walking in circles, trying to reconnect with their loved ones, lost 26 years ago, was one of the saddest moments I experienced with my colleague Marina García Burgos.

Joining their thumbs and index fingers, the former inhabitants of Putis approached the clothes devotedly, trying to identify their lost loved one's fabric. At that moment we realised that there are no two identical fabrics in the Andean world, and so the relatives searched, among purses, jumpers, satchels and scarfs, the stitch that would allow them to say "At last!" (Ugaz, García Burgos y Vargas Llosa, "Discurso")<sup>9</sup>

Twenty persons were identified thanks to their relatives recognising these pieces of clothing.

During Augusto Pinochet's dictatorship, in Chile (1973-1990), some of the mothers or wives of disappeared men made *arpilleras* picturing painful experiences they could not share at the time (Agosin 2008, 45)—*arpilleras* are images stitched with patchwork and appliqué techniques on a thick sackcloth originally used to make potato sacks (Bacic 2008, 20-21). In some of these pieces, the women used fragments of their disappeared relatives' clothes, while in others they included a very tiny bag on the left side where they could hide anonymous personal messages dedicated to the disappeared (Brault 2010, 68; Agosin 2008, 47). Roberta Bacic recalls a Chilean

9 "Ser testigos de la caminata en círculos de los acongojados familiares intentando volver a conectarse con su ser perdido hace ya 26 años [sic], fue uno de los momentos más tristes que viví junto a mi colega Marina García Burgos. Uniendo los dedos pulgar e índice, los ex pobladores de Putis se acercaban con devoción a las prendas buscando identificar el tejido del ser querido perdido. Allí nos dimos cuenta que en el mundo andino no hay un tejido igual, así que los familiares buscaban entre las chuspas, chompas, morrales y chalinás el punto que lo[s] h[iciera] decir '¡Al fin!'"

*arpillerista* once telling her that “[...] it is good to say what we feel on these clothes, they receive our tears and last longer than words because many times they do not believe us. And well, we caress the cloth because we cannot caress our missing [loved ones].”<sup>10</sup> (Bacic 2008, 22).

As do the Chilean *arpilleras*, the embroideries made by relatives of disappeared people in Mexico often include loving messages addressed to the missing. One example of this are the words Leticia Hidalgo embroidered for her son Roy Rivera Hidalgo, who was abducted from his home on January 11, 2011 by an armed group of men wearing vests belonging to the Escobedo local police (Hidalgo, June 15, 2012), and who remains disappeared since.

Hang on ROY Hang on.  
 Blood of my blood. Flesh of my flesh.  
 Student at the Faculty of Philosophy and Letters at UANL  
 Kidnapped on January 11, 2011.  
 Son of my heart.  
 I am still searching and waiting.  
 COURAGE ROY.  
 Your mom (Hidalgo 2011, embroidery).<sup>11</sup>

As one can glean from the handkerchief dedicated by Leticia Hidalgo to her son Roy, this embroidery also serves the purpose of holding and preserving the affective link with the missing person. Towards the end of the 19th century and during the first half of the 20th, giving an embroidered handkerchief as a present to a friend or loved one was a very popular practice in Canada and the United States. In Hutterite communities, young women whose boyfriends belonged to other colonies used to embroider friendship handkerchiefs for them. These handkerchiefs were embroidered with names, initials, meaningful dates, poems, or loving messages (Cope 2001, March 12). When their boyfriends came to visit them, the young needleworkers would give them the handkerchiefs they had patiently embroidered as a token of the special bond between them. However, “if the relationship ended, the man was expected to return the handkerchief” (Shaughnessy 2013).

10 “[...] hace bien decir lo que nos pasa en estas telas, reciben nuestras lágrimas y duran más que las palabras ya que muchas veces no nos creen. Y bueno, acariciamos la tela ya que no podemos acariciar a nuestros ausentes”.

11 “Aguanta ROY Aguanta. Sangre de mi sangre. Carne de mi carne. Estudiante de la Fac. de Filosofía y Letras de la UANL Secuestrado el 11 de Enero de 2011. Hijo de mi corazón. Te sigo Buscando y Esperando. FUERZA ROY. Tu mamá.”



Just as the friendship handkerchiefs stitched by Hutterite young women, Hidalgo's embroidered handkerchief has a written loving message. The difference in Hidalgo's case is that the present offered to the missing loved one stays with the giver. The impossibility of completing the present—since the addressee cannot receive it—is precisely one of the peculiarities characterising handkerchiefs dedicated to disappeared persons, and also one that endows these objects of memory with a powerful affective and political load. The embroideries conveying heartfelt messages addressed to the disappeared tangibly represent the bond that the relatives continue to nurture with their missing loved ones. It is in this sense that the handkerchiefs can be viewed as tokens of affection. What I wish to foreground here is that these tokens of affection also tangibly represent the persistence of the relatives in their search, even when this means putting their own lives at risk—it is important to keep in mind that several fathers and mothers who were looking for their disappeared sons and daughters have been murdered.<sup>12</sup> I am therefore encouraged to suggest that the embroideries addressed to the disappeared can be conceived as expressions of the soul force (Gandhi 1968, 108) derived by the victims' relatives from their insistence on Truth. In this context, the word 'truth' might be conceived in the spiritual sense of the term—although not necessarily from the perspective of a particular religious faith. Furthermore, the word 'truth' could be understood as the 'truth of facts', thus referring to the knowledge about the fate and whereabouts of the disappeared person or to the identification of human remains—it is worth noting that this knowledge might not necessarily be intended or meet the requirements to function as evidence in a criminal process. Finally, the word 'truth' could be read in the legal sense of the term, and therefore be understood as referring to all the complexities surrounding the conceptualization of the 'right to truth' in international law, as well as to all the challenges involved in granting the effective exercise of this right in concrete situations.

---

12 Let us bring to mind, for instance, the murders of three members of the MPJD reported by Sicilia at the end of 2011: Daniel Leyva, Nepomuceno Moreno and Trinidad de la Cruz (See Víctor Ballinas, "Muertes civiles en el combate al crimen, 'daños colaterales': Galván," *La Jornada*, April 13, 2010, <http://www.jornada.unam.mx/2010/04/13/politica/005n1pol>), as well as the homicides of Sandra Luz on May 12, 2014 and Cornelia Guerrero on January 15, 2016. The risks taken by those who join the Brigadas Nacionales de Búsqueda (National Search Brigades)— groups of people who walk through the fields and dig the ground searching for clandestine mass graves—are also illustrative of the determination and courage shown by the families of the disappeared. The killing of José Jesús Jiménez Gaona after the first Brigade was organized in the state of Veracruz shows how vulnerable the victims' relatives become when they decide to openly pursue their searches. Jiménez Gaona was searching for his daughter Jenny Isabel Jiménez Vázquez. He was member of the group Familiares en Búsqueda María Herrera, Poza Rica. See "Ejecutan a padre de la Brigada Nacional de Búsqueda en Veracruz, observador de actuaciones de la Fiscalía estatal," *Sistema Integral de Información en Derechos Humanos. Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez A. C (SIDIDH-Centro Prodh)*, posted on June 24, 2016 at 9:00 am, accessed, April 4, 2021, [http://centroprodh.org.mx/sididh\\_2\\_0\\_alfa/?p=45839](http://centroprodh.org.mx/sididh_2_0_alfa/?p=45839).

## Using one's body to put memories in motion

As I mentioned earlier, putting clotheslines together was the most common way of displaying the EPI's handkerchiefs. However, in Mexico City, the Fuentes Rojas Collective created an interesting variation of this arrangement, which consisted of joining the embroideries at the corners using either stitches or small safety pins.

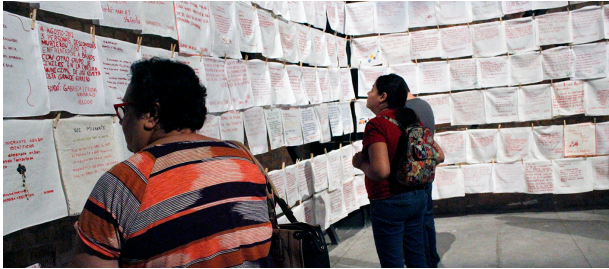


Fig. 10: Embroidered handkerchiefs displayed during the second memorial dedicated to the victims of war against organized crime Memoria y Verdad (Memory and Truth), organized by the collective Bordamos por la Paz Guadalajara, Laboratorio Arte y Variedades, Guadalajara, Mexico, November 1-3, 2013. Photo: Alfredo Mendoza



Fig. 11: Fuentes Rojas banner-like canvases in Coyoacán, Mexico City. Photo: Katia Olalde, November 19, 2017.

The result of this form of assemblage was a kind of board or canvas that Fuentes Rojas' members called *lienzos*. I consider these canvases to be a noteworthy form of assemblage because their alternation of handkerchiefs and empty spaces prevents the viewer from perceiving the ensemble as a single piece— compare the checkerboard effect of Fuentes Rojas's ensembles (fig. 6) with the unity of the clotheslines of Bordamos por la Paz Guadalajara (fig. 10). When surveying Fuentes Rojas' canvases, the gaze falls repeatedly into the void. These continuous interruptions somehow remind the viewer that the whole is constituted by single units. Perceiving Fuentes Rojas' canvases as a whole, demands, so to speak, more effort from the viewer. I therefore posit that the formal arrangement of these canvases can be understood as an eloquent concretion of the EPI's subtitle 'one victim, one handkerchief', insofar as it manages to spatially represent the estimates of victims while preserving the individuality of each piece of cloth and its corresponding case.

During marches, rallies and hunger strikes, these canvases were carried by protesters as if they were banners

(see fig. 1). Whilst the canvases are light and portable, this kind of assemblage has a disadvantage: it is extremely complicated to handle, since it lacks a rigid base to keep the handkerchiefs outstretched—during demonstrations, for instance, participants carrying the canvases must walk at the same rhythm and carry their hands at the same height. As long as the canvas is hung or carried by the protesters, everything is fine because the assemblage is coherent. However, the situation changes completely when the strings keeping the canvas outstretched and in a vertical position become untied or when the people holding the canvas let go of the strings (see fig. 11). When this happens, the cloth becomes wrinkled and what used to be an extended coherent assemblage becomes completely shapeless. Moreover, the canvas turns into a kind of puzzle that must be handled very carefully, or else the handkerchiefs will become entangled with the strings (Olalde 2020, paragraph 26). In other words, these assemblages are not integrated units by themselves, but rather temporary units created by the participants' careful efforts and coordinated movements.



Fig. 12: This is how Av. Juárez looked when I arrived around 14:30 pm. Photo: Alfredo Mendoza, Mexico City Centre, December 1st, 2012.



Fig. 13: The only trace of the EPI's memorial that remained in place around 14:30 pm was the banner of Bordando por la paz Nuevo León (We Embroider for Peace Nuevo León). Shortly after the picture was taken, the banner also disappeared. Photo: Alfredo Mendoza

In the previous section, I referred to the handkerchiefs as tokens symbolizing or bearing the affective bond between the person who offers them and the person who receives them. As part of an assemblage, the handkerchiefs act as vehicles of political expression. It must be noted, however, that these two functions are not mutually exclusive. Treasuring the handkerchief as a token bearing and preserving an affective bond and, at the same time, to be willing to take it outside to participate in a demonstration or public protest is already an act of bravery, insofar as it involves compromising the physical integrity of this object/token of memory.

On December 1st, 2012, the disturbances that occurred in Mexico City's historic centre while the embroidery collectives assembled the memorial on Avenida Juárez caused the loss of dozens of embroideries. During an exchange with Leticia Hidalgo in Guadalajara on November 2013, she told me that the members of Fuerzas Unidas por Nuestros Desaparecidos en Nuevo León (United Forces for our Disappeared in Nuevo León—FUNDENL) returned to Monterrey without a single handkerchief (see fig. 12 and 13). On the recollection of these events that Hidalgo posted on Facebook, she mentioned the strong affective connection she had established with her sons' handkerchief. Furthermore, Hidalgo's words are also illustrative of the meanings with which the EPI's embroideries are infused:

Everything was confusion and chaos, the noise of shattering crystals of doors and windows, shouts, exploding Molotov cocktails, black smoke coming out from the ventilation windows of the Bank next to us, the Bank alarm, police, ambulance, and firefighter sirens, all together at the same time. [...]

Some time passed, I do not know how much, when a group of women embroiderers arrived with bunches of entangled handkerchiefs. I did not even want to get close; those were our dead, our disappeared, violated again, torn apart, trampled and some of them stained with blood as if they had been killed again. [...]

At last we got far, very far, empty, with nothing, without handkerchiefs and sad, but nobody would say anything about it. I felt as if my child had been taken away from me again in the midst of violence, and now again, I was not able to rescue him, I was sad, very sad.

Even though we were already far away from the chaos, the chaos was not going away from me, I felt it so close, in my eyes, in my ears, in my heart. I do not know when I will take it [the chaos] off my eyes, off my senses, off my heart.

COURAGE ROY!

EMBROIDERER FOR PEACE.

MRS. IRMA LETICIA HIDALGO REA (Letty Roy Rivera December 5, 2012)<sup>13</sup> [...]

13 "Todo era confusión y caos, el ruido de los cristales de las puertas y ventanas cercanas quebrándose, gritos, explosiones de bombas molotov, el humo negro que salía de las ventilas del Banco de al lado, la alarma del mismo sonando, las sirenas de las patrullas, de las ambulancias y de los bomberos, todo al mismo tiempo. [...] Pasó algún tiempo, no sé cuánto, cuando un grupo de bordadoras llegó con montones de pañuelos enrollados entre sí, Yo no

During our conversation in 2013, Hidalgo told me that thanks to the joint efforts of those who rescued the embroideries on December 1st and to previously established collaboration networks, these handkerchiefs dedicated to the disappeared were able to return home within some weeks (Olalde 2019b, 245).

Using a white handkerchief as a political expression is not new. Let us picture the mothers of Plaza de Mayo in 1977—still in times of the civilian-military dictatorship in Argentina—, waving their white handkerchiefs during the homage to San Martín, attended by Cyrus Vance, the then U.S. Secretary of State (Vázquez 2002, April 7). Now—even though it is not exactly the same garment—think of that Iranian woman who in 2017 uncovered her head in plain daylight and started waving the white scarf that she had been wearing, an action that momentarily transgressed the law forcing Iranian women to use a *hijab* in public spaces (Shakib 2018 and Mullen 2018).

Unlike the *hijab* of Iranian women and the handkerchiefs of the mothers of Plaza de Mayo, the embroideries for peace in Mexico are not fastened on the head nor waved while being held by a corner. When worn over the body, they are laid out over the chest or back; and when held with the hands, they are displayed in a vertical position (see fig. 1, fig. 2 and fig. 6). One could thus say that the EPI's handkerchiefs behave as garments that can be held and worn as long as they do not lose their resemblance to the plaques seen in victims' memorials. This resemblance involves the requirement that texts stitched on the handkerchiefs be entirely visible and legible.

Let us now consider this: embroidery is an activity that can be interrupted and resumed at will at different times and places; the materials used are light and easy to transport; it is a technique that does not require precise drying times, like painting, or kilning times, like ceramics, nor does it imply dirtying one's hands (Kirshenblatt-Gimblett 2005, 48; Olalde 2018b; Olalde 2019b, 345; Olalde 2020, paragraph 24). During the embroidery sessions organised by Fuentes Rojas and other collectives, participants were not obliged to embroider a complete handkerchief, especially since they joined the action during a brief period of time. This kind of collaboration resulted in the creation of a relay scheme whereby the handkerchiefs were completed by several hands. The evidence of this collective involvement in the handkerchiefs can be seen, for instance, in the different stitches, in the change of thread colour and

---

me quise acercar, eran nuestros muertos nuestros desaparecidos otra vez violentados, tirados, pisoteados y algunos manchados de sangre como si hubieran muerto otra vez. [...] Por fin llegamos lejos, muy lejos, vacíos, sin nada, sin pañuelos y tristes pero, nadie decía nada al respecto. Yo, sentía como si me hubieran arrebatado a mi niño otra vez en medio de la violencia y cómo tampoco ahora lo pude rescatar, estaba triste muy triste. / Aunque ya estábamos lejos del caos, el caos no se alejaba de mí, lo sentía aquí tan cerca, en mis ojos, en mis oídos, en mi corazón. No sé hasta cuándo me lo voy a quitar de mis ojos, de mis sentidos, de mi corazón. ¡FUERZA ROY! BORDADORA POR LA PAZ. SRA. IRMA LETICIA HIDALGO REA. [...]"

thickness, and in the signatures which participants drew freehand on the lower left corner of the handkerchiefs before they left (see fig. 7).

The flexibility and portability of embroidery enabled a kind of collective action where participants do not necessarily meet in the same place at the same time, but it is rather the results of their coordinated actions that converge on a same object. Thus, the relay-embroidered handkerchiefs bring together, in one single piece, the outcome of the work done separately by a plurality of participants. Similarly, the clotheslines bring together handkerchiefs completed by different people and groups in a multiplicity of moments, places and countries. In this respect, collectively stitched embroideries and handkerchief assemblages can be seen as conveying something in the lines of: “These people were killed or subjected to disappearance. We who embroider these handkerchiefs do not (necessarily) know each other, but we did share our concern for these people, whom we did not know either” (Olalde 2018b; Olalde 2020, paragraph 25).

The EPI’s handkerchiefs are the physical concretion of the acts of remembrance performed by their crafters. Every time these handkerchiefs are displayed, they participate in a new act of remembrance which infuses them with a breath of life. The creative quality of movement in the memory-making process is also illustrated by the possibility of presenting the handkerchiefs individually or putting them together in a variety of ways. As I have argued elsewhere (Olalde 2019b, 193-266), I perceive an analogy between the banner-like canvases and the relationships established amongst participants. I find this analogy useful to understand the articulation processes through which a plurality of people manages to act co-ordinately to support a common cause (Mandolessi and Olalde 2021, 90). The banner-like canvases are fragile and unstable. Similarly, the articulation processes are contingent and temporary. The banner-like canvases require a coordinated physical effort from the protesters who carry them. Likewise, acting together to support a common cause demands constant dialogue and compromise. In other words, the banner-like canvases are illustrative (on a small scale) of the two key concepts that, according to Chantal Mouffe, are necessary to grasp the concept of the political, namely *antagonism* and *hegemony* which, broadly speaking, refer to disarticulation and rearticulation processes (see Mouffe 2005 and Olalde 2015b). These articulation phases could also be understood as identification processes through which a sense of a temporary and contingent ‘we’ is configured. This is the ‘we’ I referred to at the end of the previous paragraph.

Collective participation in the embroidering of one handkerchief is also evident in the polyphony of registered voices. Through the texts embroidered on the hand-

kerchiefs, people who do not know or did not meet the victims have sought to establish a kind of explicit connexion with them or their relatives. This can be seen, for instance, on the handkerchief dedicated by Teresa Sordo to Roy Rivera Hidalgo, the young student from Monterrey who is disappeared since 2011 and whom I mentioned in a previous section. The words stitched by Teresa Sordo on this embroidery correspond to three different voices: Ricky's, Roy's brother—"I do not know of you, how you are, how you are being treated... but I hope that wherever you are you receive this kiss I send you"—; Leticia Hidalgo's, both young men's mother—"Crying is allowed, but giving up, never. If we do not search our sons, nobody else will"—; and Sordo's, who sends the three of them a solidary message—"You are in our memory and in our hearts. With all my love, my Letty... Courage, Roy!"<sup>14</sup> One could thus say that, just like Hutterite young women offered their boyfriends friendship handkerchiefs as a token of love and commitment to one another, Teresa Sordo offered this handkerchief to Leticia Hidalgo as a token of her appreciation and solidary support. It is worth noting that when Leticia Hidalgo received Teresa Sordo's gift, the two women did not know each other personally.

As I mentioned at the beginning of this article, Sicilia's first public space intervention consisted in installing seven metal plaques on the façade of the Morelos City Hall. The handkerchiefs reproduce the same design scheme of the plaques found in memorial sites dedicated to victims of wars and genocides. Most often, these plaques are made of stone or solid metal, and are attached to the floor, a stele or a wall. Transferring the design scheme from the plaques to a piece of cloth, which is a flexible, light and portable surface, enabled the EPI's sites of memory to move from one place to another. This shift from a hard and fixed support to a light and portable one could be understood as a shift of what Aby Warburg conceived as *Bilderfahrzeuge* (image vehicles). According to Warburg, Flemish tapestries functioned as vehicles that enabled images created in Flanders to be freed from the walls and reach the beholders who walked through the stately residence of the Medici, where the tapestries were hung. As Warburg himself explained:

Just one example illustrates how forcefully and extensively these image-vehicles imported from the North penetrated the Italian palazzo: around 1475 the walls of the stately residence of the Medici were decorated with some 250 continuous meters of Flemish tapestry depicting life from ancient times and the present, lending it the longed-for sheen of courtly and princely splendour (Warburg 2009, 282).

---

14 "No sé qué será de ti, cómo estás, cómo te traten... pero ojalá y hasta donde estás te llegue este beso que te mando"; "Se vale llorar, pero rendirse jamás. Si nosotras no buscamos a nuestros hijos, nadie más lo hará", "Están en nuestra memoria y en nuestros corazones. Con todo mi cariño, mi Letty... ¡Fuerza, Roy!"

In this same vein, it could be said that the EPI's handkerchiefs are the vehicles that have enabled the acts of remembrance they convey to reach and touch multiple audiences around the world. By doing so, these travelling handkerchiefs have also enabled new acts of remembrance. A glance at the journey of the handkerchief Teresa Sordo embroidered for Roy Rivera Hidalgo, his brother Ricky and Leticia Hidalgo is illustrative in this respect. In 2014 this embroidery travelled to London to be part of the exhibition *Disobedient Objects*, presented at the Victoria and Albert Museum from July 26, 2014 until February 1st, 2015. The handkerchief was presented to the public inside a showcase and was accompanied by the following text:

It gives him a name  
 It yells to the world that Roy was kidnapped  
 And is still missing,  
 In an absurd war in Mexico  
 And it also tells the world that Roy  
 has a family who loves him  
 and will never stop until they have found him  
 That there will be no peace until there is justice  
 and no justice without memory.  
 Your mother, Letty Hidalgo

— Irma Leticia Hidalgo



Fig. 14: Leticia Hidalgo holding the handkerchief embroidered by Teresa Sordo. Photo: Maria de Vecchi Gerli. This picture was posted on Facebook by Letty Roy Rivera on September 21, 2016.

In 2016, when Hidalgo travelled to London to recover the handkerchief, she stood in front of the Museum's façade, dressed in black, and wearing a t-shirt which read "¿Dónde están?" (Where are they?). She then displayed the handkerchief vertically at the height of her chest by holding both its upper corners with her hands. Her gesture was photographed and the picture uploaded to Hidalgo's Facebook (see Fig. 14).

If we conceive a murder or disappearance case as a motif, then we could consider the two examples I will now turn to as the tangible manifestation of the journey made by a same motif from one fixed support, to a moving vehicle. In November 2012, at the feet of the Estela de Luz on Paseo de la Reforma, in Mexico City, the MPJD installed





Fig. 15: Plaque installed by the MPJD at the foot of the Estela de Luz in Paseo de la Reforma, Mexico City. Photo: Katia Olalde. The plaque reads: I become fearless when we walk all together. "Here we are, looking for solidarity, consolation and respect. If I die in this war, do not feel [bad] or say anything more than that I died because I was fighting for my son. A glimpse of a fire is already visible, a light in the path... We must go forward, not back." Nepomuceno Moreno Nuñez. Murdered on November 28, 2011 in Hermosillo Sonora. In memory of the more than 70 thousand dead and 20 thousand disappeared resulting from a war that Mexican people did not ask for. 2006-2012. Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad.

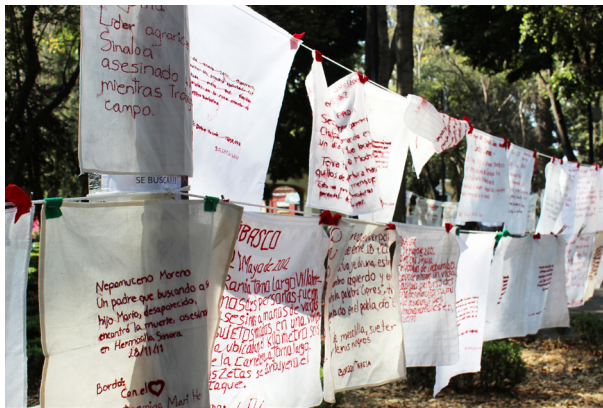


Fig. 16: Handkerchiefs embroidered within the framework of the activities organized by by Bordando por la paz Guadalajara in the state of Jalisco and Fuentes Rojas collective in Mexico City. The handkerchief on the bottom left corner is dedicated to Nepomuceno Moreno. The embroidered text reads: "Nepomuceno Moreno. A father who, while searching for his disappeared son Mario, found death, [when he was] murdered in Hermosillo, Sonora, 28/11/2011". Although some of these handkerchiefs belonged to Bordamos por la paz Guadalajara, Fuentes Rojas rescued them during the riots that took place on December 1st, and displayed them the day after. This picture was taken in the Jardín Centenario, in Coyoacán, Mexico City, on December 2, 2012. One could conceive all these handkerchiefs as survivors of the December 1st riots. Photo: Katia Olalde.

a metal plaque commemorating Nepomuceno Moreno—a father who was searching for his disappeared son and who was murdered on November 28, 2011 in Hermosillo, Sonora (see Fig. 15). This plaque is attached to the floor of the square and thus illustrates the occurrence of this motif on a fixed support. The reoccurrence of this motif on a moving vehicle is illustrated by the handkerchief that María Herrera (a former member of the MPJD who, to this day, keeps searching for her four disappeared sons) and María Hope embroidered to commemorate Nepomuceno (see Fig. 16). On December 2, 2012, I photographed this handkerchief at the Jardín Centenario in Coyoacán, Mexico City. Nepomuceno's embroidery was one of the dozens of handkerchiefs rescued during the confrontations that took place at the city centre the day before. I would therefore suggest that Nepomuceno's handkerchief was one of the objects of memory that survived the December 1st confrontations, but that also underwent an uneven journey involving a plurality of actors and contexts.

Before moving on, I would like to point out that the fact that a considerable number of the Fuentes Rojas embroideries were stitched on canvas cloth instead of handkerchiefs is indicative of the connection between the handkerchiefs and the plaques (Olalde 2019b, 130). I am inclined to suggest that the Fuentes Rojas em-

broideries made on canvas cloth can be understood as a particular type of image vehicle in which both plaques and handkerchiefs resonate. The relevance of this combination is that it entails both the meanings and the affective load with which these two types of support have been historically and culturally infused. Regarding the plaques, there is a strong connection to the victims' memorials and monuments. However, the solid metal or the stone that the plaques are usually made of are hard and cold (Mandolessi and Olalde 2021, 89).<sup>15</sup> The handkerchiefs, on the contrary, are warm, malleable, and soft. These features foster an intimate connection between the handkerchiefs and the body. I would therefore posit that the contribution of the plaques resides in their connection to the public space and to the national narratives whereby a society makes sense of its past, construes its present and envisions its future. On the other hand, the contribution of the handkerchiefs would be their tactile quality, as well as their ability to embody affective bonds and to provide the mourners with a tangible object they can hold dear and close.

### **Embroidering handkerchiefs as a form of nonviolent action**

Unlike feminist critics, who as Mary Wollstonecraft conceived embroidery as a way to keep women confined within their homes and their attention centred in trifles (Wollstonecraft 1792, ch. XII; Olalde 2019a, 10), the EPI supporters conceived the temporality, stillness and attention to detail characterising handmade embroidery, as well as the bodily posture it involves—the torso bent over the needlework and eyes looking down—, as a favourable arrangement to nurture states of calm, empathy and openness to others (Fuentes Rojas Paremos las Balas 2012, September 10; Gargallo 2014, 61). In a country, where disposing of unburied bodies and amputated limbs on the street or on highways had become a common practice (Diéguez 2016, 29), the embroiderers went out to stitch in the streets in order to encourage participants to interact with one another, following community-inspired arrangements distinguished by their artlessness, stability, warmth and strong affective character (Olalde 2018a, 198; Olalde 2018b; Olalde 2021).

Besides fostering proximity and friendliness, the EPI supporters—still gathered at the time as *Iniciativa Paremos las Balas*, *Pintemos las Fuentes* (SBI)—sought to “promote the articulation of society from within society itself. [With the aim of] self-organising to exercise its rights and becoming an agent of change, in a democratic

---

15 During an informal exchange with Alejandro Vélez Salas (co-founder and editor in chief of the citizen journalism platform, *Nuestra Aparente Rendición*, <http://www.nuestraaparenterendicion.com/>) in 2016, he told me that one victim's father had explained to him that he would never agree that his child's name be inscribed on a cold and solid metal plaque. However, this same father embraced the idea of stitching a handkerchief in order to commemorate his child.

and libertarian sense” (Fuentes Rojas Paremos las Balas 2011, April 29).<sup>16</sup> This was informed by Fuentes Rojas on a public manifesto endorsing Sicilia’s call to a national march that would take place on May 8, 2011, when the protesters walking from Cuernavaca—a walk that I mentioned at the very beginning of this article—were expected to arrive in Mexico City to conclude with a rally at the Zócalo. The “common will to establish new forms of egalitarian collective action” (Stavrides 2014, 231) is a characteristic shared by the EPI with other “squares occupation movements” that took place between 2011 and 2013 (Giovanopoulos and Mitropoulos 2011 [in Stavrides 2014, 231])— let us remember, for instance, the Tahrir square, in Egypt; Syntagma, in Greece; Rossio, in Portugal; Parque Gezi, in Turkey; 15M at the Puerta del Sol, in Spain; or Occupy Wall Street, in the United States (Fernández-Savater et al. 2016, 119)—and so are: “[...] cross-cutting inclusivity as a key principle, the absence of leaders or clear programs, the refusal to be subordinated to particular ideological references or previously configured organizations, the rejection of representation, the practical rejection of a neoliberalism that has expanded to affect every aspect of our lives, the importance of the role of emotions and affect, [...]” (Fernández-Savater et al. 2016, 119).

However, regarding the scale of occupation, its length, and the “volume” of affective atmosphere, the EPI has certain peculiarities. The open-air embroidery sessions were not massive and did not cover the squares in their entirety; they were only a few hours long and they were periodical (same place, day and time). Although participants certainly met in these ephemeral workshops to act jointly (Butler 2011), embroidery, as a bodily activity, was rather subtle. This is why the physical contact energy established by participants remained modulated by an attitude of withdrawal inducing a focus on the needlework. During these sessions, people did not scream or waive flags (Stavrides 2014, 238); neither did they utter the words of the accounts they were embroidering, situation that forced spectators to approach the handkerchiefs if they wanted to read the inscriptions.

In previous essays, I claimed that the EPI was part of a series of collaborative projects that refused to represent violence and, instead, opted to mobilise and move the audience or participants through actions privileging writing, silent reading and manual labours (Olalde 2015a, 83; Olalde 2015b, 71; Olalde 2019b, 32). What I want to posit here is that, within the EPI, the temporality, stillness and attention to detail characterising hand embroidery, as well as the bodily posture it involves, were not seen as factors that would reproduce gender differences (Torres-Septién 2001; Parker 2010; Gonzalbo 2010, 64) and discourage the participation of women in

---

16 “propici[ar] la articulación de la sociedad, desde la sociedad misma. [Con la intención de] que se auto organi[zara] en ejercicio de sus derechos y se constituy[era] como actor de cambio, en sentido democrático y libertario.”

political life (Wollstonecraft 1792, ch. XII), but rather as attributes of a kind of nonviolent action that would confront the spectacularity of what Ileana Diéguez called the ‘necrotheatre’:

In the theatres of death or necrotheatre, the scene not only takes shape by means of the exposed body remains. It is produced by a whole spectacular construction of the act of killing itself, intended to produce instructive effects. [...] This necrotheatre is connected to the aim of setting the spectacular evidence of suffering before the eyes, the terrifying scene of a power discourse that annihilates the human body alive and post mortem with instructive purposes. The scene to be shown is configured in the manner of a ‘still life’ in which the arrangement of the parts defines a discourse: a scene that acts as a punitive memento mori (Diéguez 2016, 136-37).<sup>17</sup>

Faced with the terrifying *mises en scène* of “the act of killing intended to produce instructive effects”, the movement that kept the EPI afloat throughout almost a decade was discreet, meticulous and tender. Therefore, I propose to conceive these movement’s features as concrete expressions of nonviolence.

### Some final words

The EPI’s handkerchiefs and the banner-like ensembles are tangible concretions of a number of acts of remembrance that involve the body and the sense of touch. When protesters carry the banner-like ensembles during rallies, they also hold these clothes in their hands. Handcrafting, wearing, hand-holding and holding dear are all expressions of the moving quality of these handkerchiefs and of their connection with the sense of touch and the body.

Together, this connection and the moving quality of the EPI’s handkerchiefs encourage participants to conceive the harm and the losses caused by killings and disappearances as a concrete reality that has affected thousands of people who, just as each one of the EPI’s participants, are made of flesh and bone.

---

17 “En los teatros de la muerte o necroteatro, lo escénico toma forma no sólo por los restos corporales expuestos. Se produce por toda una construcción espectacular del acto mismo de dar la muerte, buscando producir efectos aleccionadores. [...] Este necroteatro está vinculado al propósito de poner ante los ojos la evidencia espectacular del sufrimiento, la escena aterradora de un discurso de poder que aniquila el cuerpo humano en vida y post mortem con propósitos aleccionadores. La escena a mostrar es configurada a la manera de una ‘naturaleza muerta’ donde las disposiciones de las partes definen el discurso: una escena que actúa como punitivo memento mori.”

To conclude I would like to pose some ideas for further consideration. First, that the time, the attention and the calm employed in embroidering may be seen as an analogy of the silent presence of those who acknowledge and accompany the mourners. Second, that encouraging spectators to read the texts inscribed on the handkerchiefs by themselves may be interpreted as an invitation to listen. And third, that taking a handkerchief in one's hands, carrying it on the chest or on the back, or offering it as a present can be conceived as forms of a body to body and "endearing approach" (Sánchez Suárez 2013, 72) in which closeness does not derive from co-presence, but rather from the contact between bodies and fabrics. If these ideas stand, then participating in the EPI could be conceived as a way to put the nonviolent action of consolation in practice, both locally and globally.

## Bibliography

- Agosín, Marjorie. *Tapestries of hope, threads of love. The Arpillera Movement in Chile*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2008.
- Álvarez Gándara, Miguel. "Las Caravanas del MPJD." In *Las Caravanas del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad: Itinerarios de una espiritualidad en resistencia*. Mexico: Centro de Estudios Ecuménicos, Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, Iglesias por la Paz, 2013.
- Ameglio, Pietro. "Caminar y luchar: acción y espiritualidad noviolentas." In *Las caravanas del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad: Itinerarios de una espiritualidad en resistencia*, coordinated by D. J. García, 65-82. Ciudad de México: Centro de Estudios Ecuménicos A. C., 2013.
- Avilés, Jaime. "Marcha por la paz. Tiñen de rojo 16 fuentes de la capital." *La Jornada*, May 8, 2011. <http://www.jornada.unam.mx/2011/05/08/politica/004n2pol>.
- Bacic, Roberta. "Arpilleras que claman, cantan, denuncian e interpelan." *Hechos del Callejón. Revista del Programa Naciones Unidas para el desarrollo (PNUD)* 4, no. 42 (December 2008-January 2009): 20-21. Last accessed August 13, 2016. [http://escolapau.uab.cat/img/programas/musica/arpilleras\\_chilenas.pdf](http://escolapau.uab.cat/img/programas/musica/arpilleras_chilenas.pdf).
- Brault, Carol. "Textiles as Art Therapy: Latin American Weavings, Molas and Arpilleras." MA thesis, Central Connecticut State University, 2010.
- Butler, Judith. "Bodies in Alliance and the Politics of the Street." *European Institute for Progressive Cultural Policies (EIPC). Transversal. #occupy and assemble* (October, 2011). <http://eipcp.net/transversal/1011/butler/en/>.
- Ciudadanos por la paz en México / Grupo París. Citoyens pour la paix au Mexique / Groupe Paris. "Action#2 Enveloppe vide." May 8, 2011. Last accessed July 10, 2021. <https://ciudadanosxlapaz.wordpress.com/accion-sobre-vacio/>
- Coetzee, John Maxwell. *The Master of Petersburg*. London: Vintage Books, 2004.
- Cope, Nancy. "Creative Comforts." *Humanities and Social Sciences Net Online* (March 12, 2001). <http://h-net.msu.edu/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=h-quilts&month=0104&week=c&msg=8VOrIjjahsHJL6MJWZF98w&user=&pw>
- Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Monterrey: UANL, 2016.

Fernández-Savater, Amador and Cristina Flesher Fominaya, eds. "Life after the squares: reflections on the consequences of the Occupy movements." *Social Movement Studies* 16, no. 1 (2017): 119-151. <http://dx.doi.org/10.1080/14742837.2016.1244478>.

Fuentes Rojas Paremos las Balas. "Paremos las balas, pintemos las fuentes: Manifiesto público." April 29, 2011. <http://www.facebook.com/notes/fuentes-rojas/paremos-las-balas-pintemos-las-fuentes-manifiesto-p%C3%BAblico/105052549583325>.

Gandhi, Mohandas Karamchand. "13. Satyagraha v. Passive Resistance." In *Satyagraha in South Africa. The Selected Works of Mahatma Gandhi* vol. II [1928], edited by Shriman Narayan. Translated from the Gujarati by Valji Gvindji Desai. Ahmedabad, India: Jitendra T. Desai Navajivan Publishing House, 1968. PDF version available in [www.mkgandhi.org](http://www.mkgandhi.org). Accessed March 20, 2021, [https://www.mkgandhi.org/ebks/satyagraha\\_in\\_south\\_africa.pdf](https://www.mkgandhi.org/ebks/satyagraha_in_south_africa.pdf).

Gargallo, Francesca. *Bordados de paz, memoria y justicia: Un proceso de visibilización*. Guadalajara: Grafisma, 2014.

Gonzalbo, Pilar. "Virreinato y nuevo orden." In *Historia mínima de la educación en México*, coordinated by D. Tanck, 36-66. México: El Colegio de México, 2010.

Harmodio, Jorge. "Cartas de Paz." April 15, 2011. Last accessed March 31, 2021. <http://malversando.wordpress.com/2011/04/15/manifestacion-postal-enviemos-por-correo-a-los-pinos-un-sobre-vacio-de-parte-de-una-victima-de-la-violencia/>.

Kennedy, Rosanne. "Moving Testimony: Human Rights, Palestinian Memory, and the Transnational Public Sphere." In *Transnational Memory. Circulation, Articulation, Scales*, edited by Ann Rigney and Chiara De Cesari, 51-78. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2014.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. "Ties That Bind: A Conversation about Heritage, Authenticity, and War Textiles." In *Weavings of War. Fabrics of Memory. An Exhibition Catalogue*, edited by Ariel Zeitlin Cooke and Marcia MacDowell, 47-55. East Lansing: Michigan State University Museum, 2005.

Letty Roy Rivera. "Bordando por la paz el 1 de diciembre en cd. de México, el día del cambio de poderes. mostrando a través de nuestros bordados el país de muertos y desaparecidos que deja el gobierno de calderón y exigiendo la res-

ponsabilidad de la reparación y la justicia al nuevo gabinete.” Facebook, December 5, 2012. Accessed June 7, 2018.

<https://www.facebook.com/letty.hidalgo/posts/4513999082611>.

Mandolessi, Silvana and Katia Olalde. “On how to remember. Bordando por la paz and Memorial a las víctimas de la violencia: The struggle for memory in Mexico’s ‘war on drugs’.” *Journal of Romance Studies* 21, no. 1 (Spring 2021). <https://doi.org/10.3828/jrs.2021.4>.

Mouffe, Chantal. *The Return of the Political*. New York/London: Verso, 2005.

Mullen, Gretchen, “White Wednesdays: A Movement Protesting Compulsory Hijab In Iran Is Growing.” *My Stealthy Freedom campaign against compulsory hijab*. February 1, 2018. Last accessed July 10, 2021. <https://www.mystealthyfreedom.org/white-wednesdays-a-movement-protesting-compulsory-hijab-in-iran-is-growing/>

Olalde, Katia. “Bordando por la paz y la memoria: Acciones colaborativas en espacios públicos en el contexto de la ‘guerra contra el narcotráfico’ en México.” In *Pasados presentes: Debates por las memorias en el arte público en América Latina*, edited by Teresa Espantoso, et al., 77-90. Cali: GEAP-Latinoamérica, 2015a.

—. “Marcos de duelo en la guerra contra el narcotráfico en México.” *Política y Cultura* 44 (2015b): 57-77.

—. “Facing the Challenges of Studying Transdisciplinary Forms of Cultural Activism against Violence.” In *European Congress of Qualitative Inquiry Proceedings 2008*, edited by Karin Hannes, Bernardette Dierckx de Casterlé, Ann Heylighen and Frederik Truyen, 196-208. Leuven: KU Leuven, 2018a.

—. “Bordar por la paz y la memoria en México: desfasar de la racionalidad capitalista sin establecer (cabalmente) modos de organización comunitaria.” In *Cartografías Críticas Volumen 1*, compiled by Ileana Diéguez. Los Angeles: Karpa Journal. California State University, 2018b. <http://www.calstatela.edu/al/karpa/k-OLALDE>.

—. “Bordando por la paz y la memoria en México: feminidad sin sumisión y aspiraciones democráticas.” *Debate Feminista* 58 (2019a): 1-30. <http://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2019.58.01>



- . *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México*. Mexico City: RED Mexicana de Estudios de los Movimientos Sociales, 2019b.
- . “Stitching the Social Fabric against Violence and Oblivion. The Embroidering for Peace and Memory Initiative Revisited through the Lens of Caring Democracy.” *Artelogie*, 15 (2020). <https://doi.org/10.4000/artelogie.4526>
- . “Stitching Critical Citizenship during Mexico’s War on Drugs.” *The Journal of Transcultural Studies* 11, no. 2 (Winter 2020) <https://doi.org/10.17885/heiup.jts.2020.2.24247>
- Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. London: I.B. Tauris, 2010.
- Ravindra, Varma. *The Spiritual basis of Satyagraha*. Ahmedabad, India: Vivek Jitendrabhai Desai, Navajivan Publishing House, 2001. First published October 2001, accessed March 21, 2021. <https://www.mkgandhi.org/ebks/the-spiritual-basis-of-satyagraha.pdf>
- Rigney, Ann. “The Dynamics of Remembrance: Text between Monumentality and Morphing.” In *Cultural Memory Studies: An International and interdisciplinary handbook*, 345-353. Berlin/New York: De Gruyter, 2008.
- Sánchez Valdés, Víctor Manuel, Manuel Pérez Aguirre and Jorge Verástegui González. *Formación y desarrollo de los colectivos de búsqueda de personas desaparecidas en Coahuila: lecciones para el futuro*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2018.
- Sánchez Suárez, José Guadalupe. “La Caravana del consuelo: del dolor a la esperanza.” In *Las Caravanas del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad: Itinerarios de una espiritualidad en resistencia*, 65-82. Mexico: Centro de Estudios Ecuménicos, Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, Iglesias por la Paz, 2013.
- Shakib, Shirin. “Iranian women defiant against compulsory hijab,” *DW*. February 6, 2018. Last accessed July 10, 2021, <https://p.dw.com/p/2sB9A>.
- Shaughnessy, Roxanne. *Telling Stories* exhibition wall text. Textile Museum of Canada. Toronto, September 18, 2013 to January 25, 2015.

Sicilia, Javier. "Pacto Nacional por la Paz." May 12, 2011. <http://movimientoporlapaz.mx/es/documentos-esenciales-del-movimiento/pacto-nacional-por-un-mexico-en-paz-con-justicia-y-dignidad/>

Stavrides, Stavros. "Occupied Squares and the Urban 'State of Exception': In, Against and Beyond the City of Enclaves." In *Space and the Memories of Violence. Landscapes of erasure, disappearance and exception*, edited by Estela Schindel and Paloma Colombo, 231-243. Hampshire/Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014.

Torres-Septién, Valentina. "Un ideal femenino: los manuales de urbanidad: 1850-1900." In *Cuatro estudios de género en el México urbano del siglo XIX*, coordinated by Gabriela Cano and Georgette José Valenzuela, 97-127. Mexico: PUEG-UNAM-Porrúa, 2001.

Turati, Marcela. "Bordadoras por la Paz levantan exposición por disturbios en el Centro Histórico." *Proceso* 2078 (December 1st, 2012) <http://www.proceso.com.mx/?p=326658>.

United Nations General Assembly. *Human Rights in Palestine and other Occupied Arab Territories. Report on the United Nations Fact-Finding Mission on the Gaza Conflict*. A/HRC/12/48, September 25, 2009.

Vázquez, Inés. "Argentina: Viaje al interior del pañuelo blanco." *Rebelión. El reino del revés* (April 7, 2012). <http://www.rebelion.org/hemeroteca/sociales/vazquez070402.htm>.

Warburg, Aby. "The Absorption of the Expressive Values of the Past [1926-29]." Translated by Matthew Rampley, *Art in Translation* 1, no. 2 (2009): 273-283. DOI: 10.2752/175613109X462708.

Wollstonecraft, Mary. 1792. *A Vindication of the Rights of Woman*. 1792. <http://www.bartleby.com/144/12.html>.



## RESUMEN

# Poner a las memorias en movimiento: Pañuelos bordados para las personas muertas y desaparecidas en México

*Katia Olalde*

### **Abstract**

En este artículo, profundizo en la aptitud para moverse y conmover de un conjunto de pañuelos que conmemoran a las víctimas de la llamada guerra contra el narcotráfico en México. Propongo que la centralidad del tacto que caracteriza el bordado a mano, junto con el contacto íntimo que hay entre las telas y la piel permitieron a quienes bordaron estos pañuelos fortalecer sus vínculos afectivos con sus seres queridos desaparecidos, o bien, desarrollar algún tipo de conexión empática con personas a quienes no necesariamente conocían o conocieron. Finalmente, planteo la posibilidad de concebir estos bordados como una expresión de la acción no violenta de consuelo, entendida por José Guadalupe Sánchez Suárez como el “acercamiento entrañable” y cuerpo a cuerpo motivado por la conexión amorosa que surge ante la expresión abierta del dolor.

**Palabras clave:** bordado • no violencia • memoria • afecto • guerra contra el narcotráfico

Entre junio de 2010 y marzo de 2020 personas voluntarias en México y el extranjero bordaron centenas de pañuelos en memoria de las personas asesinadas y desaparecidas en el contexto de la llamada ‘guerra contra el narcotráfico’. A lo largo de casi una década estos pañuelos fueron presentados ante la mirada pública de distintas formas. La más frecuente fue colgar los bordados en tendederos que se desplegaban en parques, plazas públicas, salas de museos, galerías o instituciones culturales. Durante las marchas, los manifestantes avanzaron por las calles sosteniendo algunos de estos tendederos como si fueran mantas con consignas. Llevar un pañuelo adherido a la espalda o sobre el pecho fue también una manera de hacer presentes a estos objetos de memoria en las manifestaciones y protestas.

Cuando eran desplegados en las plazas públicas, los tendederos demarcaban el lugar donde se instalaban temporalmente los talleres de bordado. El propósito de estas intervenciones efímeras en espacios abiertos era atraer la mirada de los transeúntes, quienes eran bienvenidos a bordar si así lo deseaban. Los materiales eran provistos por los organizadores, de manera que los participantes podían avocarse de inmediato a transcribir los casos puntada tras puntada. En un inicio la información provenía de un conteo-nombramiento de personas asesinadas titulado Menos días aquí (MDA) cuyo listado, disponible en el blog <http://menosdiasaqui.blogspot.com/>, era actualizado por participantes voluntarios semana tras semana. Posteriormente, el origen de la información sobre los casos se diversificó. Los familiares de las personas desaparecidas, por ejemplo, transcribieron con hilo y aguja sus propias narraciones y mensajes.

Los pañuelos bordados durante estas sesiones efímeras de bordado se parecen a las placas que suelen verse en los memoriales dedicados a las víctimas de una guerra o genocidio. En estos bordados no hay representaciones de las escenas del crimen ni de los cadáveres, solo texto. Por lo general, estos textos describían la situación o el estado en que se había hallado a un cuerpo sin vida. En el caso de las desapariciones, los bordados solían narrar las circunstancias en que la persona ausente había sido vista por última vez. Sin embargo, también hubo pañuelos que transmitían mensajes amorosos dirigidos a las víctimas, así como palabras de apoyo amistoso dirigidas a sus familiares.

El nombre de este proyecto colaborativo fue Iniciativa Bordando por la paz y la memoria: una víctima, un pañuelo (en adelante IBPM). La IBPM fue desarrollada en la Ciudad de México entre junio y agosto de 2011 por un grupo de periodistas y productores culturales que sumaron esfuerzos con el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad (en adelante MPJD). EL MPJD fue un movimiento de familiares

de víctimas que se conformó en abril de ese mismo año, tras el asesinato del hijo del poeta y periodista Javier Sicilia.

En aquella época ni el gobierno federal ni la sociedad mexicana en su conjunto reconocían a las personas muertas y desaparecidas como víctimas. La estrategia de seguridad del entonces presidente Felipe Calderón estuvo acompañada de una campaña de mediática según la cual la mayoría de las personas afectadas por la violencia eran criminales. Esto promovió la estigmatización social de las víctimas y sus familias. En este contexto, el surgimiento del MPJD permitió a los familiares de las de las personas asesinadas y desaparecidas reclamar y ejercer su derecho a reunirse en plena de luz del día, llorar públicamente sus pérdidas y hablar sobre el daño que habían sufrido. Durante las marchas, las caravanas, los diálogos, las congregaciones y las intervenciones en espacios públicos realizadas por el MPJD los familiares de las víctimas consiguieron crear situaciones momentáneas durante las cuales sus voces podían ser escuchadas. En estos encuentros, los familiares y amigos de las personas asesinadas lloraron abiertamente a sus muertos. Por su parte, las familias y amistades de las personas desaparecidas expresaron la angustia causada por la incertidumbre acerca del destino y paradero de sus seres queridos. En el contexto de estas movilizaciones, los reclamos de verdad, justicia y memoria pronunciados por los familiares de las víctimas fueron reconocidos de manera colectiva y eventualmente configurados como asuntos de interés público. En este sentido, las movilizaciones organizadas por el MPJD dieron forma a lo que Hannah Arendt denominó ‘espacios de aparición’ (Olalde 2019b, 47-55).

El MPJD conformó estos espacios de aparición por medio de acciones de resistencia no violenta inspiradas por los valores de varias tradiciones espirituales (Ameglio 2013, 22-23). Entre estas tradiciones fue de gran importancia la Satyagraha, definida por Gandhi como “la insistencia en la Verdad y la fuerza que obtiene de dicha insistencia” (Ravindra Varma 2001, 5)—un ejemplo ilustrativo de las acciones de resistencia no violenta llevadas a cabo por el MPJD fue la marcha silenciosa de Cuernavaca Morelos a la Ciudad de México en Mayo de 2011—. Desde la perspectiva de la no violencia la expresión pública del dolor no era un signo de debilidad, sino más bien una manera de nutrir y fortalecer lo que Gandhi llamó ‘la fuerza del alma’ (Gandhi 1968, 108).

En los espacios de aparición configurados por el MPJD, abrazarse, escucharse mutuamente, permanecer en silencio y caminar juntos fueron modos de poner en práctica la acción no violenta del consuelo. José Guadalupe Sánchez Suárez describió el consuelo como el “acercamiento entrañable” y cuerpo a cuerpo motivado por la conexión amorosa que surge ante la expresión abierta del dolor (Sánchez Suárez 2013, 72).

En este artículo exploro la conexión íntima que existe entre la tela, el cuerpo y la memoria para sugerir que la centralidad del tacto en las artes textiles permite a sus practicantes nutrir y atesorar sus vínculos afectivos con una persona ausente, pues quienes tejen, cosen o bordan sostienen en sus manos un material tangible y flexible que pueden mantener cerca y acariciar. Sugiero además que esta capacidad para fortalecer el vínculo afectivo con una persona ausente permitió a algunos de los participantes de la IBPM transmitir a los familiares de las víctimas su apoyo sentido y sincero. Con base en lo anterior, propongo concebir los pañuelos de la IBPM como manifestaciones tangibles de la acción no violenta del consuelo.

Una de las ideas centrales de este artículo es que los bordados que transmiten mensajes de cariño dirigidos a las personas desaparecidas pueden entenderse como muestras de afecto. Lo que aquí destaco es que estas muestras de afecto también representan, bajo una forma tangible, la persistencia de las familias en su búsqueda, incluso cuando esto significa poner en riesgo sus propias vidas, pues no debemos olvidar que a lo largo de la última década varios de los padres y las madres que buscaban a sus hijos e hijas desaparecidas han sido asesinados. Los pañuelos dirigidos a las personas desaparecidas pueden concebirse entonces como expresiones de la ‘fuerza del alma’ que los familiares obtienen de su insistencia en la Verdad. En este contexto, la palabra ‘verdad’ puede pensarse en un sentido espiritual, aunque no necesariamente desde la perspectiva de alguna fe religiosa en particular. Más aún, la palabra ‘verdad’ podría entenderse como ‘la verdad de los hechos’, en referencia al conocimiento acerca del destino y paradero de la persona desaparecida o a la identificación de los restos humanos—un conocimiento que no necesariamente habrá de cumplir los requisitos para funcionar como evidencia en un proceso legal—. Finalmente, la palabra ‘verdad’ podría leerse como en un sentido jurídico y, por lo tanto, referirse a las complejidades de conceptualizar el ‘derecho a la verdad’ en el derecho internacional, así como a los retos que supone asegurar el ejercicio efectivo de derecho a la verdad en situaciones concretas.

Mi reflexión acerca del vínculo entre las telas, el tacto y la memoria pone atención a las maneras en que los manifestantes usaron sus cuerpos para desplegar los bordados durante las marchas y congregaciones públicas. A partir de esas observaciones propongo que estas variantes involucran diferentes formas de poner a las memorias en movimiento. Tal cual señalé en un inicio, armar tendedores fue el modo más común de desplegar los pañuelos de la IBPM. Sin embargo, en la ciudad de México, el colectivo Fuentes Rojas creó una variación interesante del tendadero, la cual consistió en unir los pañuelos por las esquinas por medio de grapas o de un par de puntadas. El resultado de esta forma de ensamblaje fueron una especie de tableros que los miembros de Fuentes Rojas llamaron ‘lienzos’. Considero que estos lienzos

son una forma de ensamble significativa porque al alternar un pañuelo y un espacio vacío evitan que el conjunto se perciba como una sola pieza. Al recorrer con los ojos estos ensambles tipo tablero de ajedrez, la mirada cae en el vacío de manera repetida. Estas interrupciones continuas de alguna manera recuerdan al espectador que el conjunto se compone de piezas individuales. Percibir los lienzos de Fuentes Rojas como un todo requiere, por así decirlo, de cierto esfuerzo por parte del observador. Estos ensambles tipo tablero pueden entenderse como una concreción elocuente del subtítulo de la IBPM—una víctima, un pañuelo—toda vez que representan espacialmente la cifra estimada de víctimas sin perder de vista la individualidad de cada una de las piezas y de las personas a quienes conmemoran.

La primera intervención pública de Sicilia consistió en instalar siete placas metálicas en la fachada del palacio de gobierno de Morelos. Como mencioné antes, los pañuelos tienen un diseño similar al de las placas que se encuentran en los memoriales dedicados a las víctimas de guerras y genocidios. Por lo general, estas placas están hechas de piedra o de metal y se encuentran adheridas al suelo, a una estela o a un muro. Transferir este esquema de las placas a un trozo de tela, es decir, a una superficie flexible, ligera y portable, permitió a los lugares de memoria configurados por la IBPM moverse de un lugar a otro. Este cambio de un soporte fijo y duro a uno ligero y portátil puede entenderse como un cambio de lo que Aby Warburg concibió como imagen-vehículo *Bilderfahrzeuge*. De acuerdo con Warburg, los tapices flamencos funcionaron como vehículos que permitieron a las imágenes creadas en Flandes liberarse de los muros y llegar a los espectadores que recorrían la majestuosa residencia de los Medici en donde se colgaron los tapices. Si concebimos los bordados de la IBPM como la concreción material de ciertos actos de rememoración, entonces podremos pensar que estos pañuelos fungen como vehículos de memorias viajeras. Cada que los bordados se presentan ante nuevas audiencias, suscitan nuevos actos de rememoración, los cuales, a su vez, mantienen en movimiento a estas memorias y las revitalizan.

Muchos de los bordados de Fuentes Rojas fueron hechos en manta y no en pañuelos de tela. Considero que estos bordados sobre manta pueden concebirse como una forma particular de imagen-vehículo en el cual resuenan tanto las placas como los pañuelos tela. La relevancia de esta combinación es que involucra los significados y cargas afectivas con los que estos soportes han sido histórica y culturalmente dotados. Como señalé antes, las placas poseen una conexión fuerte con los memoriales de víctimas y los monumentos. El metal y la piedra del cual suelen estar hechas las placas son duros y fríos (Mandolessi and Olalde 2021, 89). Los pañuelos, por el contrario, son cálidos, suaves y maleables. Podría decirse, por lo tanto, que la contribución de las placas, en cuanto medio, consiste en su conexión con los

espacios públicos y las narrativas nacionales por medio de los cuales una sociedad hace sentido de su pasado, construye su presente y visualiza el futuro. Por su parte, la aportación de los pañuelos sería su cualidad táctil, su cercanía con el cuerpo, así como su habilidad para ofrecer un soporte tangible a los vínculos afectivos y proveer a las personas en duelo de un objeto que puedan atesorar y mantener cerca.

En resumen, los pañuelos bordados en memoria de las personas asesinadas y desaparecidas en México tienen la capacidad de moverse y conmover. En su peregrinaje por el mundo estos pañuelos fungen como vehículos de memorias viajeras, pero sobre todo como ‘embajadores’ de la Satyagraha de los familiares de las víctimas y del consuelo ofrecido a estas familias por parte de las personas que bordaron en solidaridad con ellas.





Fig. 1: Fuentes Rojas et al., *Marching along Paseo de la Reforma on the first anniversary of the enforced disappearance of 43 teaching students in Ayotzinapa, Guerrero*. Photo: Katia Olalde, Mexico City, September 26, 2015.



Fig. 2: Fuentes Rojas et al., *Marching along Paseo de la Reforma on the first anniversary of the enforced disappearance of 43 teaching students in Ayotzinapa, Guerrero*. Photo: Courtesy of the Fuentes Rojas Collective, Mexico City, September 26, 2015.



Fig. 3: A member of Fuentes Rojas marching along Paseo de la Reforma on the first anniversary of the enforced disappearance of 43 teaching students in Ayotzinapa, Guerrero. The handkerchief on her back reads: "It was the State". Photo: Courtesy of Fuentes Rojas, Mexico City, September 26, 2015.



Fig. 6: Embroideries completed by several hands on canvas cloth. Fuentes Rojas, 2012-2013. Photo: Katia Olalde, UAM-Xochimilco, Mexico City, September 30, 2013.



Fig. 4: Embroidery session organized by Fuentes Rojas. Coyoacán, Mexico City. Photo: Courtesy of Fuentes Rojas.



Fig. 5: Embroideries completed by several hands (in process). Fuentes Rojas, 2012-2013. Photo: Katia Olalde, UAM-Xochimilco, Mexico City, September 30th 2013.

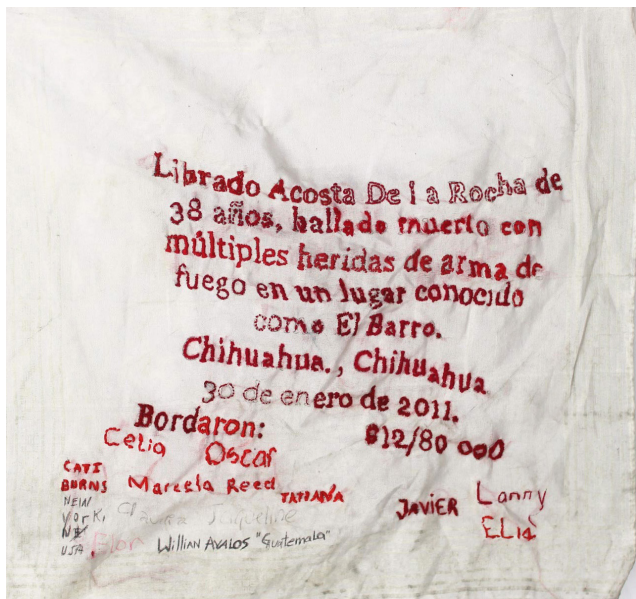


Fig. 7: This embroidery was one of the handkerchiefs that 'survived' the dismantling of the EPI's memorial on December 1st, 2012. The piece holds the traces of its' hard journey. Embroidery completed by several hands (detail). Fuentes Rojas, 2012-2013. Photo: Katia Olalde.



Fig. 8: Embroidered handkerchiefs. Colectivo Bordamos por la Paz Guadalajara (Mexico, 2012-13). Photo: Alfredo Mendoza. The handkerchief on the left reads: “Your name is not a number.” The handkerchief on the right reads: “YOUR WAR, OUR DEAD They are not numbers, they have names. We call them friends, brothers, sons, fathers, mothers.”

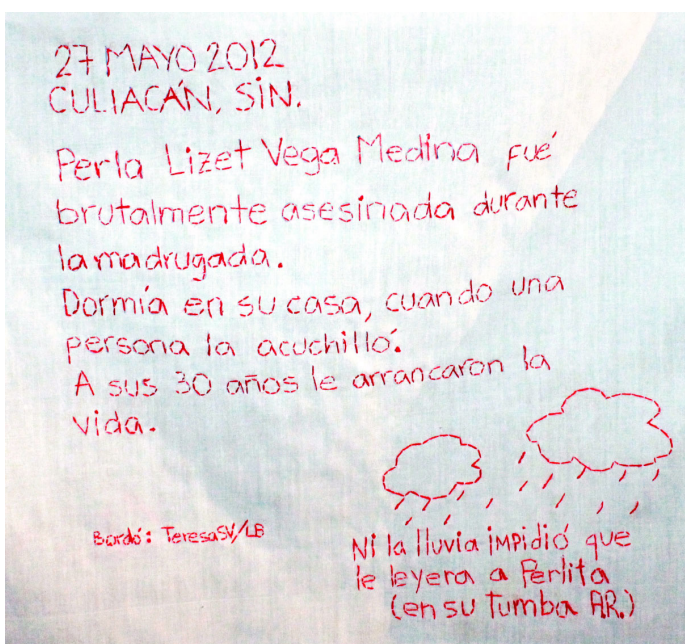


Fig. 9: Embroidered handkerchief (detail). Colectivo Bordamos por la Paz Guadalajara (Mexico, 2012-13). Photo: Alfredo Mendoza. The embroidered text reads: “May 27, Culiacán Sinaloa. Perla Lizeth Vega Medina was brutally murdered at dawn. She was sleeping at her house when someone stabbed her. Her life was taken from her when she was 30 years old. Not even the rain prevented me from reading to little Pearl (on her grave).”

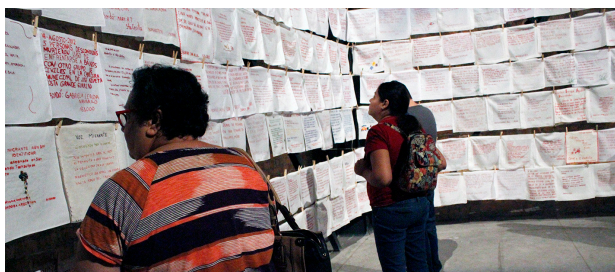


Fig. 10: Embroidered handkerchiefs displayed during the second memorial dedicated to the victims of war against organized crime Memoria y Verdad (Memory and Truth), organized by the collective Bordamos por la Paz Guadalajara, Laboratorio Arte y Variedades, Guadalajara, Mexico, November 1st-3rd, 2013. Photo: Alfredo Mendoza



Fig. 11: Fuentes Rojas banner-like canvases in Coyoacán, Mexico City. Photo: Katia Olalde, November 19, 2017.



Fig. 12: Fuentes Rojas banner-like canvases in Coyoacán, Mexico City. Photo: Katia Olalde, November 19, 2017.



Fig. 13: The only trace of the EPI's memorial that remained in place around 14:30 pm was the banner of Bordando por la paz Nuevo León (We Embroider for Peace Nuevo León). Shortly after the picture was taken, the banner also disappeared. Photo: Alfredo Mendoza



Fig. 15: Plaque installed by the MPJD at the foot of the Estela de Luz in Paseo de la Reforma, Mexico City. Photo: Katia Olalde. The plaque reads: I become fearless when we walk all together. "Here we are, looking for solidarity, consolation and respect. If I die in this war, do not feel [bad] or say anything more than that I died because I was fighting for my son. A glimpse of a fire is already visible, a light in the path... We must go forward, not back." Nepomuceno Moreno Nuñez. Murdered on November 28, 2011 in Hermosillo Sonora. In memory of the more than 70 thousand dead and 20 thousand disappeared resulting from a war that Mexican people did not ask for. 2006-2012. Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad.



Fig. 14: Leticia Hidalgo holding the handkerchief embroidered by Teresa Sordo. Photo: Maria de Vecchi Gerli. This picture was posted on Facebook by Letty Roy Rivera on September 21, 2016.



Fig. 16: Handkerchiefs embroidered within the framework of the activities organized by Bordando por la paz Guadalajara. The handkerchief on the bottom left corner is dedicated to Nepomuceno Moreno. The embroidered text reads: "Nepomuceno Moreno. A father who, while searching for his disappeared son Mario, found death, [when he was] murdered in Hermosillo, Sonora, 28/11/2011". Although these handkerchiefs belonged to Bordamos por la paz Guadalajara, Fuentes Rojas rescued them during the riots that took place on December 1st, and displayed them the day after. This picture was taken in the Jardín Centenario, in Coyoacán. Mexico City, on December 2, 2012. One could conceive all these handkerchiefs as survivors of the December 1st riots. Photo: Katia Olalde.

## Bibliografía

- Agosín, Marjorie. *Tapestries of hope, threads of love. The Arpillera Movement in Chile*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2008.
- Álvarez Gándara, Miguel. "Las Caravanas del MPJD." En *Las Caravanas del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad: Itinerarios de una espiritualidad en resistencia*. Mexico: Centro de Estudios Ecuménicos, Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, Iglesias por la Paz, 2013.
- Ameglio, Pietro. "Caminar y luchar: acción y espiritualidad noviolentas." En *Las caravanas del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad: Itinerarios de una espiritualidad en resistencia*, coordinado por D. J. García, 65-82. Ciudad de México: Centro de Estudios Ecuménicos A. C., 2013.
- Avilés, Jaime. "Marcha por la paz. Tiñen de rojo 16 fuentes de la capital." *La Jornada*, 8 Mayo 2011. <http://www.jornada.unam.mx/2011/05/08/politica/004n2pol>.
- Bacic, Roberta. "Arpilleras que claman, cantan, denuncian e interpelan." *Hechos del Callejón. Revista del Programa Naciones Unidas para el desarrollo (PNUD)* 4, no. 42 (Diciembre 2008 – Enero 2009): 20-21. Consulta 13 Agosto 2016. [http://escolapau.uab.cat/img/programas/musica/arpilleras\\_chilenas.pdf](http://escolapau.uab.cat/img/programas/musica/arpilleras_chilenas.pdf).
- Brault, Carol. "Textiles as Art Therapy: Latin American Weavings, Molas and Arpilleras." MA thesis, Central Connecticut State University, 2010.
- Butler, Judith. "Bodies in Alliance and the Politics of the Street." *European Institute for Progressive Cultural Policies (EIPC). Transversal. #occupy and assemble* (Octubre 2011). <http://eipcp.net/transversal/1011/butler/en/>.
- Ciudadanos por la paz en México / Grupo París. Citoyens pour la paix au Mexique / Groupe Paris. "Action#2 Enveloppe vide." 8 Mayo 2011. Consulta 10 Julio 2021. <https://ciudadanosxlapaz.wordpress.com/accion-sobre-vacio/>
- Coetzee, John Maxwell. *The Master of Petersburg*. London: Vintage Books, 2004.
- Cope, Nancy. "Creative Comforts." *Humanities and Social Sciences Net Online* (12 Marzo 2001). <http://h-net.msu.edu/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=h-quilts&-month=0104&week=c&msg=8VOrIjjahsHJL6MJWZF98w&user=&pw>

Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Monterrey: UANL, 2016.

Fernández-Savater, Amador and Cristina Flesher Fominaya, eds. "Life after the squares: reflections on the consequences of the Occupy movements." *Social Movement Studies* 16, no. 1 (2017): 119-151. <http://dx.doi.org/10.1080/14742837.2016.1244478>.

Fuentes Rojas Paremos las Balas. "Paremos las balas, pintemos las fuentes: Manifiesto público." 29 Abril 2011. <http://www.facebook.com/notes/fuentes-rojas/paremos-las-balas-pintemos-las-fuentes-manifiesto-p%C3%BAblico/105052549583325>.

Gandhi, Mohandas Karamchand. "13. Satyagraha v. Passive Resistance." En *Satyagraha in South Africa. The Selected Works of Mahatma Gandhi vol. II* [1928], editado por Shriman Narayan. Traducido de Gujarati por Valji Gvindji Desai. Ahmedabad, India: Jitendra T. Desai Navajivan Publishing House, 1968. PDF: [www.mkgandhi.org](http://www.mkgandhi.org). Consulta 20 Marzo 2021, [https://www.mkgandhi.org/ebks/satyagraha\\_in\\_south\\_africa.pdf](https://www.mkgandhi.org/ebks/satyagraha_in_south_africa.pdf).

Gargallo, Francesca. *Bordados de paz, memoria y justicia: Un proceso de visibilización*. Guadalajara: Grafisma, 2014.

Gonzalbo, Pilar. "Virreinato y nuevo orden." En *Historia mínima de la educación en México*, coordinado por D. Tanck, 36-66. México: El Colegio de México, 2010.

Harmodio, Jorge. "Cartas de Paz." 15 Abril 2011. Consulta 31 Marzo 2021. <http://malversando.wordpress.com/2011/04/15/manifestacion-postal-enviemos-por-correo-a-los-pinos-un-sobre-vacio-de-parte-de-una-victima-de-la-violencia/>.

Kennedy, Rosanne. "Moving Testimony: Human Rights, Palestinian Memory, and the Transnational Public Sphere." En *Transnational Memory. Circulation, Articulation, Scales*, editado por Ann Rigney y Chiara De Cesari, 51-78. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2014.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. "Ties That Bind: A Conversation about Heritage, Authenticity, and War Textiles." En *Weavings of War. Fabrics of Memory. An Exhibition Catalogue*, editado por Ariel Zeitlin Cooke y Marcia MacDowell, 47-55. East Lansing: Michigan State University Museum, 2005.

Letty Roy Rivera. “Bordando por la paz el 1 de diciembre en cd. de México, el día del cambio de poderes. mostrando a través de nuestros bordados el país de muertos y desaparecidos que deja el gobierno de calderón y exigiendo la responsabilidad de la reparación y la justicia al nuevo gabinete.” Facebook, 5 Diciembre 2012. Consulta 7 Junio 2018. <https://www.facebook.com/letty.hidalgo/posts/4513999082611>.

Mandolessi, Silvana y Katia Olalde. “On how to remember. Bordando por la paz and Memorial a las víctimas de la violencia: The struggle for memory in Mexico’s ‘war on drugs’.” *Journal of Romance Studies* 21, no. 1 (Primavera 2021). <https://doi.org/10.3828/jrs.2021.4>.

Mouffe, Chantal. *The Return of the Political*. New York/London: Verso, 2005.

Mullen, Gretchen, “White Wednesdays: A Movement Protesting Compulsory Hijab In Iran Is Growing,” *My Stealthy Freedom campaign against compulsory hijab*. 1 Febrero 2018. Consulta 10 Julio 2021. <https://www.mystealthyfreedom.org/white-wednesdays-a-movement-protesting-compulsory-hijab-in-iran-is-growing/>

Olalde, Katia. “Bordando por la paz y la memoria: Acciones colaborativas en espacios públicos en el contexto de la ‘guerra contra el narcotráfico’ en México.” En *Pasados presentes: Debates por las memorias en el arte público en América Latina*, editado por Teresa Espantoso, et al., 77-90. Cali: GEAP-Latinoamérica, 2015a.

—. “Marcos de duelo en la guerra contra el narcotráfico en México.” *Política y Cultura* 44 (2015b): 57-77.

—. “Facing the Challenges of Studying Transdisciplinary Forms of Cultural Activism against Violence.” En *European Congress of Qualitative Inquiry Proceedings 2008*, editado por Karin Hannes, Bernardette Dierckx de Casterlé, Ann Heylighen y Frederik Truyen, 196-208. Leuven: KU Leuven, 2018a.

—. “Bordar por la paz y la memoria en México: desfasar de la racionalidad capitalista sin establecer (cabalmente) modos de organización comunitaria.” En *Cartografías Críticas Volumen 1*, compilado por Ileana Diéguez. Los Angeles: Karpa Journal. California State University, 2018b. <http://www.calstatela.edu/al/karpa/k-OLALDE>.

- . “Bordando por la paz y la memoria en México: feminidad sin sumisión y aspiraciones democráticas.” *Debate Feminista* 58 (2019a): 1-30. <http://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2019.58.01>
- . *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México*. Mexico City: RED Mexicana de Estudios de los Movimientos Sociales, 2019b.
- . “Stitching the Social Fabric against Violence and Oblivion. The Embroidering for Peace and Memory Initiative Revisited through the Lens of Caring Democracy.” *Arteloge*, 15 (2020). <https://doi.org/10.4000/arteloge.4526>
- . “Stitching Critical Citizenship during Mexico’s War on Drugs.” *The Journal of Transcultural Studies* 11, no. 2 (invierno 2020) <https://doi.org/10.17885/heiup.jts.2020.2.24247>
- Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. London: I.B. Tauris, 2010.
- Ravindra, Varma. *The Spiritual basis of Satyagraha*. Ahmedabad, India: Vivek Jiten-drabhai Desai, Navajivan Publishing House, 2001 [Octubre 2001], consulta 21 Marzo 2021. <https://www.mkgandhi.org/ebks/the-spiritual-basis-of-satyagraha.pdf>
- Rigney, Ann. “The Dynamics of Remembrance: Text between Monumentality and Morphing.” En *Cultural Memory Studies: An International and interdisciplinary handbook*, 345-353. Berlin/New York: De Gruyter, 2008.
- Sánchez Valdés, Víctor Manuel, Manuel Pérez Aguirre y Jorge Verástegui González. *Formación y desarrollo de los colectivos de búsqueda de personas desaparecidas en Coahuila: lecciones para el futuro*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2018.
- Sánchez Suárez, José Guadalupe. “La Caravana del consuelo: del dolor a la esperanza.” En *Las Caravanas del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad: Itinerarios de una espiritualidad en resistencia*, 65-82. Mexico: Centro de Estudios Ecuménicos, Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, Iglesias por la Paz, 2013.
- Shakib, Shirin. “Iranian women defiant against compulsory hijab,” *DW*. 6 Febrero 2018. Consulta 10 Julio 2021, <https://p.dw.com/p/2sB9A>.

Shaughnessy, Roxanne. *Telling Stories* texto de la exposición. Textile Museum of Canada. Toronto, 18 Septiembre 2013 a 25 Enero 2015.

Sicilia, Javier. "Pacto Nacional por la Paz." 12 Mayo 2011. <http://movimientoporlapaz.mx/es/documentos-esenciales-del-movimiento/pacto-nacional-por-un-mexico-en-paz-con-justicia-y-dignidad/>

Stavrides, Stavros. "Occupied Squares and the Urban 'State of Exception': In, Against and Beyond the City of Enclaves." En *Space and the Memories of Violence. Landscapes of erasure, disappearance and exception*, editado por Estela Schindel y Paloma Colombo, 231-243. Hampshire/Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014.

Torres-Septién, Valentina. "Un ideal femenino: los manuales de urbanidad: 1850-1900." En *Cuatro estudios de género en el México urbano del siglo XIX*, coordinado por Gabriela Cano y Georgette José Valenzuela, 97-127. Mexico: PUEG-UNAM-Porrúa, 2001.

Turati, Marcela. "Bordadoras por la Paz levantan exposición por disturbios en el Centro Histórico." *Proceso* 2078 (1 Diciembre 2012) <http://www.proceso.com.mx/?p=326658>.

United Nations General Assembly. *Human Rights in Palestine and other Occupied Arab Territories. Report on the United Nations Fact-Finding Mission on the Gaza Conflict*. A/HRC/12/48, 25 Septiembre 2009.

Vázquez, Inés. "Argentina: Viaje al interior del pañuelo blanco." *Rebelión. El reino del revés* (7 Abril 2012). <http://www.rebellion.org/hemeroteca/sociales/vazquez070402.htm>.

Warburg, Aby. "The Absorption of the Expressive Values of the Past [1926-29]." Traducido por Matthew Rampley, *Art in Translation* 1, no. 2 (2009): 273-283. DOI: 10.2752/175613109X462708.

Wollstonecraft, Mary. 1792. *A Vindication of the Rights of Woman*. 1792. <http://www.bartleby.com/144/12.html>.



Kunstwerke fürs Gedächtnis  
Obras para recordar  
Obras para lembrar  
Artworks recalled



Maria Chabot – Georgia O'Keeffe  
at the Black Place

1944, impresión fotográfica, sin medidas, Archivo Maria Chabot, MS. 6, Georgia O’Keeffe Museum Collections, © Georgia O’Keeffe Museum.

La fotógrafa aficionada Maria Chabot nació en 1913 en San Antonio, Texas. A los dieciocho años conoció a la artista Dorothy Stewart que trabajaba principalmente en Santa Fé y la relación romántica entre las dos involucró conocer a artistas mexicanos como José Clemente Orozco, Frida Kahlo y Diego Rivera, además de la vida artística y culturas nativas de Santa Fé. Aunque esa relación terminó a finales de los años treinta, Chabot continuó trabajando con el arte y las culturas del sur de Estados Unidos, como contratista y activista por los derechos de los pueblos indígenas en la región. Al inicio de la década de 1940 comienza su amistad con Georgia O’Keeffe, quien en los veranos de 1941 a 1944 se hospedó en el rancho de Chabot en Abiquiu, Nuevo México, porque aún no vivía en este estado.

En la fotografía del año 1944, Chabot muestra a O’Keeffe en un sitio que la pintora llamó “Black Place”. Las condiciones climáticas y geográficas del lugar probablemente llevaron a O’Keeffe, que ya tenía muchos años residiendo en Nueva York, a hacer un cambio en su vestimenta urbana. Chabot enfoca su interés fotográfico hacia la vestimenta y el cuerpo de la pintora: en actitud casual, O’Keeffe está agachada al centro de la imagen, llenando toda la composición, mirando hacia la cámara, sonriendo. El gato siamés al que está abrazando apa-

1944, fotografischer Druck, ohne Maßangaben, Maria Chabot Archive, MS. 6, Georgia O’Keeffe Museum Collections, © Georgia O’Keeffe Museum.

Die Amateurfotografin Maria Chabot wurde 1913 in San Antonio, Texas, geboren. Mit achtzehn Jahren lernte sie die Künstlerin Dorothy Stewart kennen, die vor allem in Santa Fe arbeitete. Die romantische Beziehung zwischen den beiden Frauen führte zu Begegnungen mit mexikanischen Künstler\*innen wie José Clemente Orozco, Frida Kahlo und Diego Rivera, aber auch dazu, dass sie das künstlerische Leben und die einheimische Kultur Santa Fes intensiv kennenlernte. Obwohl die Beziehung in den späten 1930er Jahren zu Ende ging, setzte Chabot ihre Arbeit zur Kunst und zu den Kulturen des amerikanischen Südens als Auftragnehmerin und Aktivistin für indigene Rechte in der Region ein.

In den frühen 1940er Jahren begann ihre Freundschaft mit Georgia O’Keeffe, die die Sommermonate zwischen 1941 und 1944 auf der Ranch Chabots in Abiquiu, New Mexico, verbrachte, da sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht in New Mexico lebte. Auf der Fotografie von 1944 zeigt Chabot O’Keeffe an einem Ort, den die Malerin “Black Place” nannte. Unter anderem die klimatischen und geografischen Bedingungen des Ortes mögen O’Keeffe, die viele Jahre in New York gelebt hatte, veranlasst haben, ihren urbanen Kleidungsstil aufzugeben. Chabot konzentriert ihr fotografisches Interesse auf die Kleidung und den Körper der Malerin: In lässiger Haltung sitzt O’Keef-

rece en otras fotografías tomadas por Chabot, con y sin la artista, lo que nos hace pensar que se trata de la mascota de la fotógrafa. Su presencia nos transmite una sensibilidad y amabilidad de O'Keeffe que no se ha visto antes en las imágenes tomadas por Alfred Stieglitz, por ejemplo, ya que una de sus principales características era la poca posibilidad de verla sonreír.

La pintora porta un sombrero negro de fieltro con alas planas y barbiquejo que aparecerá en diversas fotografías futuras de O'Keeffe, y en su bibliografía es comúnmente denominado *gaucho*, proveniente de América del Sur, aunque analizando el sombrero de la imagen propongo identificarlo como un ejemplar que se asemeja a un sombrero *sevillano*, más cercano a la cultura española colonial, aún presente en Nuevo México. El sombrero produce una sombra en la región de los ojos de O'Keeffe, incluso le confiere un aire misterioso al rostro, participando del juego compositivo de tonalidades grises que muestra la imagen. O'Keeffe apareció utilizando sombreros anteriormente en fotografías realizadas por Alfred Stieglitz, mostrando un interés particular por esta prenda. Wanda M. Corn menciona que el sombrero fue importado de Sudamérica, pero la pieza a la que tuvo acceso para su investigación tenía dos etiquetas de tiendas masculinas de Estados Unidos. Es posible que ese sombrero haya sido conocido con el nombre de *gaucho* en Estados Unidos, aunque se trate del modelo *sevillano*. Otra prenda de su atuendo importante a mencionar es el pañuelo negro o azul

fe hockend im Zentrum des Bildes – sie nimmt dabei den Bildraum vollständig ein –, schaut in die Kamera und lächelt. Die siamesische Katze, die sie umarmt, erscheint auch in anderen Fotografien, die Chabot mit und ohne die Künstlerin aufgenommen hat, was darauf schließen lässt, dass es sich um das Haustier der Fotografin handeln muss. Die Anwesenheit der Katze verleiht dem Bild von O'Keeffe eine Sensibilität und Sanftheit, die beispielsweise in den Bildern Alfred Stieglitz' noch nicht zu sehen war. Eines der Hauptmerkmale seiner Bilder war, dass O'Keeffe selten lächelnd zu sehen war.

Die Malerin trägt einen schwarzen Filzhut mit flacher Krempe und Kinnriemen, der in mehreren späteren Fotografien von O'Keeffe wieder erscheint und in der Literatur zu ihrer Person zumeist als südamerikanischer *Gaucho*-Hut bezeichnet wird, obwohl ich bezüglich des Hutes im Bild vorschlage, diesen eher als Hut sevillanischer Tradition zu identifizieren, die der spanischen Kolonialkultur näher und in New Mexico fortdauernd präsent ist. Der Hut wirft im Bereich von O'Keeffes Augen einen Schatten, der dem Gesicht fast einen geheimnisvollen Ausdruck verleiht und an der Komposition des Bildes in Grautönen teilhat. Dass die Malerin auch auf früheren Fotografien von Stieglitz mit Hut dargestellt wird, zeigt ihre Vorliebe für dieses Kleidungsstück. Obwohl Wanda M. Corn darauf verweist, dass der Hut aus Südamerika importiert wurde, trug der von ihr untersuchte Hut zwei Etikette von Herrenausstattern in den Vereinigten Staaten, was Aufschluss

marino alrededor del cuello, la única que contiene un estampado, algo muy poco común en la ropa de la pintora. Su empleo no era solamente decorativo, sino también práctico. Era común que principalmente mujeres en Nuevo México y otras áreas desérticas lo usaban para proteger el cabello de las tormentas de arena. La camisa, doblada hasta el codo y con el cuello cerrado a razón del pañuelo, tal vez sea el elemento más parecido a lo que vestía en los retratos realizados por Stieglitz en Nueva York. Aunque no es posible identificar la tela, destaca su color claro que contrasta con las demás prendas.

Desde finales del siglo XIX surgió para las mujeres en Estado Unidos la posibilidad de utilizar un vestido de dos piezas –camisa y falda–, debido a la inserción de las mujeres en el mercado de trabajo y la educación universitaria. La utilización de un pantalón de mezclilla, por su parte, se puede identificar como algo característico del sur de Estados Unidos en los años cuarenta y otra adaptación de la vestimenta citadina de O’Keeffe al ambiente rural.

Según Christine Bard, en su publicación *Historia Política del Pantalón*, a inicios del XX el uso del pantalón por mujeres todavía era recriminado. Es posible que O’Keeffe haya empezado a vestirlo al mudarse a Nuevo México, y al ver a otras mujeres utilizándolo, dado que no aparece usando ese tipo de prenda en fotografías de Stieglitz. El primer pantalón de mezclilla para mujeres fue hecho por

über Handelswege und Vorstellungswelten geben kann. Vermutlich war der Hut in den Vereinigten Staaten als *gaucho* bekannt, obwohl es sich um ein Modell sevillanischer Tradition handelte.

Ein weiterer bemerkenswerter Bestandteil ihrer Kleidung ist der schwarze oder marineblaue Schal, den sie um den Hals trägt, und der ein gedrucktes Muster zeigt, was außergewöhnlich für die Kleidung der Künstlerin ist. Er diente nicht nur als Schmuck, sondern erfüllte auch einen praktischen Zweck. Vor allem Frauen in New Mexico und anderen Wüstenregionen trugen solche Tücher, um ihr Haar vor Sandstürmen zu schützen. Die bis zu den Ellbogen aufgekrempelte Bluse, am Hals durch den Schal verschlossen, ist vielleicht der Teil der Kleidung, der ihrem Aussehen auf den von Stieglitz in New York aufgenommenen Porträts am meisten entspricht. Auch wenn der Stoff nicht genau benannt werden kann, so sticht seine helle Farbe hervor, die im Kontrast zu den anderen Kleidungsstücken steht. Ab Ende des 19. Jahrhunderts war es den Frauen – aufgrund ihrer Integration in den Arbeitsmarkt und ihrer vermehrte akademische Bildung – in den Vereinigten Staaten möglich sich in Zweiteiler – in Bluse und Rock – zu kleiden. Die Verwendung von Jeanshosen ist wiederum charakteristisch für den Süden der Vereinigten Staaten in den 1940er Jahren und stellt ebenfalls eine Anpassung von O’Keeffes Stadtkleidung an die ländliche Umgebung dar. Die dargestellte Hose könnte sogar eine Levi’s-Jeans sein, da sich in der Sammlung des Georgia

Levi's en 1934, pensando en las mujeres de los ranchos y las haciendas, que en ocasiones terminaban utilizando los pantalones de sus esposos. Diez años después, O'Keeffe aparece vistiendo pantalones de mezclilla en Nuevo México, en el registro de Chabot. Incluso la prenda representada podría ser Levi's, ya que la marca aparece en diversos modelos en el acervo del Museo Georgia O'Keeffe.

Esta fotografía es un buen ejemplo del proceso de asimilación a través de la ropa que tuvo Georgia O'Keeffe al mudarse a Nuevo México, no solamente con el sombrero, pañuelo y pantalón, pero combinándolos con camisa y zapatos sin tacón, algo que O'Keeffe siempre prefirió. Para Wanda M. Corn, O'Keeffe vio el atuendo de *cowgirl* y decidió hacer alteraciones, como la utilización de un sombrero con las alas más rectas y no utilizar piezas con franjas o botas muy elaboradas. La autora denomina esa adaptación como "regionalista moderna". El uso del pantalón de mezclilla también puede tener que ver con el nacionalismo de O'Keeffe, pues en una entrevista con Murdock Pemberton declaró que el pantalón es "el único traje nacional", aunque es posible que también esté relacionando el área rural estadounidense, con lo que consideraba el 'Estados Unidos real'.

Maria Chabot fue el testimonio perfecto para ese registro posiblemente por tener la sensibilidad, a través de su experiencia con otros artistas que visitaban la región y las personas que siempre habían vivido ahí, de identificar como la naturaleza del

O'Keeffe Museum verschiedene Modelle dieser Marke befinden.

Nach Christine Bard in *Historia Política del Pantalón*, war das Tragen von Hosen durch Frauen im frühen zwanzigsten Jahrhundert noch nicht anerkannt. Möglicherweise begann O'Keeffe, Hosen zu tragen, als sie nach New Mexico umzog und andere solcherart bekleidete Frauen sah – auf Stieglitz' Fotografien ist sie nicht in Hosen zu sehen. Die ersten Jeanshosen für Frauen wurden 1934 von Levi's für die auf den Ranches und Haciendas des Südens der Vereinigten Staaten arbeitenden Frauen vorgestellt, die bis dahin schlicht die Hosen ihrer Männer getragen hatten. Nur zehn Jahre später ist O'Keeffe in Chabots Fotografien in New Mexico in Jeans zu sehen.

Die Fotografie ist ein gutes Beispiel für den Prozess der Assimilation durch Kleidung, den Georgia O'Keeffe durchlief, als sie nach New Mexico zog, nicht nur in Bezug auf den Hut, das Kopftuch und die Hose, sondern auch durch die Kombination mit einem Hemd und Schuhen ohne Absätze, die O'Keeffe immer bevorzugte. Für Wanda M. Corn orientierte sich O'Keeffe am Outfit der Cowgirls, nahm aber bewusst Änderungen vor, indem sie z. B. einen Hut mit geraderer Krempe verwendete und auf Fransen oder aufwendige Stiefel verzichtete. Die Autorin bezeichnet diese Variante als "modern regionalist". Die Verwendung von Jeanshosen könnte auch mit einer Form nationalistischer Überzeugung O'Keeffes zu tun haben, da sie in einem Interview mit Murdock Pemberton erklärte, die Hose

sur cambiaba la rutina y la vestimenta de las personas, principalmente de alguien que provenía de 'la gran ciudad'. Registra como O'Keeffe asimiló el paisaje a través del cuerpo y de la ropa que lo vestía, hasta llegar a un punto donde quiso que su cuerpo también fuera el paisaje mismo cuando pide que sus cenizas sean depositadas en el Cerro Pedernal. Adicionalmente, después de años siendo fotografiada por Alfred Stieglitz, O'Keeffe es fotografiada por una amiga en su rutina, no en un estudio posando como una modelo profesional. Chabot no era una fotógrafa experimentada como Stieglitz y su tarea era principalmente registrar el progreso de la construcción de la nueva casa de O'Keeffe. Sin embargo, queda claro que Chabot documentaba una nueva fase de la vida de una artista ya celebrada – y que esto también se hizo a través de la puesta en escena de su cuerpo y su atuendo.

*Natalia Bezerra Zerbato*

sei "die einzige nationale Tracht", und es ist auch möglich, dass sie das ländliche Amerika damit aufwertet zu dem, was sie als das 'wahre Amerika' betrachtete.

Maria Chabot war eine geeignete Augenzeugin und Fotografin der Szene, vielleicht weil sie durch ihre Erfahrungen mit anderen Künstler\*innen, die die Region besuchten, und den Menschen, die schon immer dort lebten, die Sensibilität besaß, zu erkennen, wie die Natur des Südens die Routine und die Kleidung der Menschen oft veränderte, insbesondere derjenigen, die aus metropolitanen Milieus kamen. Sie dokumentierte, wie O'Keeffe die Landschaft mittels ihres Körpers und der Kleidung, die sie trug, assimilierte – bis hin zu der Bitte ihre Asche nach ihrem Tod in Cerro Pedernal beizusetzen und damit ihren Körper selbst zu einem Teil der Landschaft zu machen. Außerdem wird O'Keeffe hier, nachdem sie jahrelang von Alfred Stieglitz fotografiert worden war, von einer Freundin in alltäglicher Situation und nicht in einem Studio, wo sie als professionelles Modell posiert, dargestellt. Auch wenn Chabot keine so erfahrene Fotografin wie Stieglitz war, und ihre Aufgabe in erster Linie darin bestand, den Baufortschritt von O'Keeffes neuem Haus festzuhalten, so ist doch sehr deutlich geworden, dass Chabot eine neue Phase im Leben einer bereits berühmten Künstlerin dokumentierte – und dass dies auch anhand der Inszenierung ihres Körpers und ihrer Kleidung geschah.

*Übersetzung: Miriam Oesterreich*

## Bibliografía / Weiterführende Literatur

Bard, Christiane. *História Política del Pantalón*. México D.F.: Tusquets Editores, 2012.

Burke, Carolyn. *Foursome: Alfred Stieglitz, Georgia O'Keeffe, Paul Strand, Rebecca Salsbury*. New York: Alfred A. Knopf, 2019.

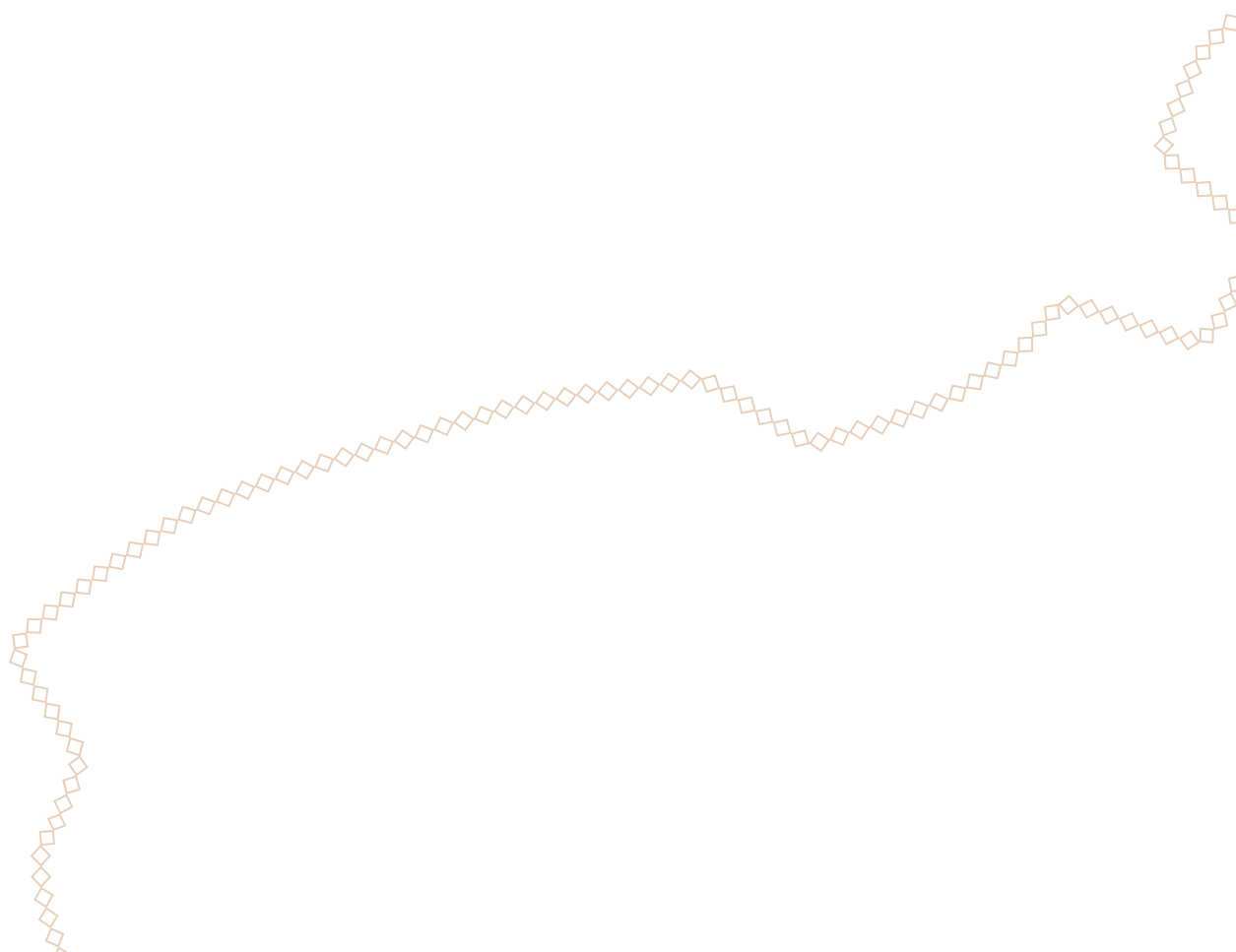
Corn, Wanda M. *Georgia O'Keeffe: Living Modern*, cat. exp. Brooklyn Museum, NY. New York: Brooklyn Museum/DelMonico Books/Prestel, 2017.

Levi's Strauss & Co. "Celebrating 80 Years of Women's Jeans,": <https://www.levistrauss.com/2014/09/04/celebrating-80-years-of-womens-jeans/> (acceso el 02 de julio de 2021).

Lynes, Barbara Buhler, Lesley Poling-Kempes and Frederick W. Turner. *Georgia O'Keeffe And New Mexico: A Sense of Place*, cat. exp. Georgia O'Keeffe Museum, Columbus Museum of Art, Delaware Art Museum. New Jersey: Princeton University Press, 2004.

Robinson, Roxana. *Georgia O'Keeffe: A Life*. New York: Bloomsbury, 1999.

The Georgia O'Keeffe Museum: <https://collections.okeeffemuseum.org> (acceso el 05 de julio de 2021).







Jorge Eduardo Eielson –  
El Cuerpo de Giuliano

In der Rauminstallation *247 metros de algodón crudo*, XXXVI. Biennale di Venezia, 1972, Centro Studi Jorge Eielson, Florenz.

1972 fand auf der 36. Biennale von Venedig die von Jorge Eduardo Eielson (1924-2006) konzipierte Performance *El Cuerpo de Giulia-no* [Der Körper von Giulia-no] in seiner Rauminstallation *247 metros de tela de algodón crudo* [247 Meter Stoff aus roher Baumwolle] statt.

Die Rauminstallation bestand aus 247 Metern im gesamten Raum auf unterschiedliche Weisen verspannten Baumwollbahnen. Etwa zwei davon in jeweils Orange und Weiß ergaben eine zweifarbige, verdrehte Kordel, die von der Decke ausgehend diagonal auf den Boden gespannt und dort mit einem monochromen weißen Baumwolltuch verknotet wurde, das sich von dort aus in die entgegengesetzte Raumecke diagonal erstreckte und nach oben hin fächerförmig entfaltete. Die in Z-Form gedrehte zweifarbige Stoffbahn wurde mit einem einfarbigen Gegenstück V-förmig vom Boden zur Wand verspannt. Die Farbkompositionen, deren Anordnung vor den monochromen Hintergründen, die Drehrichtungen sowie die Knotentechniken erinnern an Eielsons kleinformatige Quipus. Bei einem Quipu (oder auch Khipu) handelt es sich um ein dreidimensionales textiles Knotensystem, das verschiedene vorkoloniale Bevölkerungsgruppen der Küsten- und Andenregion Lateinamerikas zu administrativen Zwecken, zum Aufzeichnen von Informationen oder als

En el espacio de la instalación *247 metros de algodón crudo*, 36. Bienal de Venecia, 1972, Centro Studi Jorge Eielson, Florenz.

El performance *El Cuerpo de Giulia-no*, concebido por Jorge Eduardo Eielson (1924-2006) tuvo lugar en el espacio de su instalación *247 metros de tela de algodón crudo* en la Bienal de Venecia en 1972.

La instalación consistía en 247 metros de sábanas de algodón extendidas por toda la sala de diferentes maneras. Dos de las sábanas, una de ellas de color naranja y la otra de color blanco, formaban un cordón retorcido bicolor que se extendía en diagonal desde el techo hasta el suelo, donde se anudaba con una tela de algodón blanca monocroma que se extendía en diagonal desde allí hasta la esquina opuesta de la sala y se desplegaba hacia arriba en forma de abanico. El cordón bicolor se despliega en forma de V desde el suelo hasta la pared con la contraparte monocolor. Las composiciones de color, su disposición frente a los fondos monocromos, los sentidos de giro y las técnicas de anudado recuerdan a los Quipus de formato pequeño de Eielson. El Quipu (o Khipu) es un sistema de nudos textiles tridimensionales utilizado principalmente en tiempos pre-coloniales por diversas poblaciones de las regiones costeras y andinas de las Américas con fines administrativos, de contabilidad, para registrar información y como medio de comunicación. En 1964, Eielson fue uno de los primeros artistas en tratar artísticamente

Kalkulations- und Kommunikationsmedium verwendeten. Als einer der ersten Künstler\*innen setzte sich Eielson ab 1964 mit dem Gestaltungsmerkmal des Knotens auseinander und betitelte seine Werke in Anlehnung an das, in präkolonialen Zeiten geläufige Rechen- und Kommunikationssystem explizit als „Quipu“. Eielson transferierte und erweiterte hier also das Konzept seiner künstlerischen Knotensysteme aus dem Skulpturalen in rauminstallative, begehbare Dimensionen.

Während der Performance *El Cuerpo De Giulia-no* bewegte sich eine lediglich mit einem weißen Laken umwickelte Performerin, deren Name unbekannt ist, durch die *247 metros de tela de algodón crudo*. Eielson und Michael Mulas hielten ein Ende des Lakens fest und folgten ihm wie einer Spur. Sofern sie überhaupt Erwähnung fanden, wurde Eielson und Mulas bislang in der entsprechenden Literatur lediglich ein assistierender Zweck beigemessen. Doch wie bereits aus der Fotodokumentation der Performance hervorgeht, trugen beide einen maßgeblichen Teil zum Ablauf der Performance bei.

Weil sich die drei Protagonist\*innen im Verlauf der Performance durch den gesamten Raum bewegten, avancierte der vormals flexible Baumwollstoff zu einem immer fester werdenden Strang und die Frau resultierte in einer Art mobilem Knoten. Als die komplette Verhüllung der Performerin erreicht war, ging sie alleine, durch das unter Spannung stehende

las características del nudo, titulando explícitamente sus obras “Quipu” en referencia al sistema histórico de cálculo y comunicación. Aquí, el artista trasladó y amplió el concepto de sus sistemas de nudos artísticos de lo escultórico a las dimensiones espaciales y transitables.

Durante la performance de *El Cuerpo De Giulia-no*, una intérprete, cuyo nombre no se conoce, envuelta únicamente en una sábana blanca se desplazaba lentamente por los *247 metros de tela de algodón crudo*. Eielson y Michael Mulas sujetaron un extremo de la tela y la siguieron como un rastro. Hasta ahora, Eielson y Mulas, que contribuyeron de forma significativa en el transcurso de la performance, sólo han sido identificados en la literatura pertinente como asistentes, si es que fueron mencionados en alguna revisión. Pero, como se desprende de la documentación fotográfica del performance, los dos tienen claramente un papel activo que va más allá del de asistentes. A medida que los tres protagonistas se desplazaban por el espacio en el transcurso de la representación, la tela de algodón, antes flexible, se convertía en un hilo cada vez más apretado y la mujer acababa en una especie de nudo móvil. Cuando la intérprete estuvo cubierta por completo, caminó sola por la sala, con la movilidad restringida por la torsión de la sábana. Finalmente, los hombres empezaron a desatar el nudo de la mujer desenredándola de la sábana antes de que la representación volviera a empezar de nuevo. Entender el progreso de la actuación como un proceso de

Laken in ihrer Mobilität eingeschränkt, durch den Raum. Schließlich begannen die Männer die Frau zu entknoten und sie aus dem Laken herauszulösen, bevor die Performance wieder von neuem begann. Mit dem Verständnis vom Fortschreiten der Performance als Prozess des Knotens ergibt sich neuerlich eine Parallele zu den aus Eielsons künstlerischen Quipus bekannten Techniken der Verdrehung und Verdichtung bis zur fast vollständigen Unbeweglichkeit der Textilien. Einige Elemente der Performance *El Cuerpo de Giulia-no* lassen sich zudem in Eielsons gleichnamigen Roman ([1975] 2018) wiederfinden. Roman und Performance sind geprägt von repetitiven Vorgängen, die beinahe zu einem rituellen Charakter avancieren, und sich zu Leitmotiven der Handlung entwickeln: etwa das regelmäßig beschriebene An- und Auskleiden des Ich-Erzählers und seiner Geliebten Giulia (Eielson [1971] 2018, 77f., 81, 83, 89f., 105, 109ff., 114f., 117, 121). Die in beiden Medien vorkommenden Wiederholungen einer Handlung lassen sich durchaus logisch mit dem Phänomen eines Rituals mit hohem Symbolgehalt definieren. Zudem ist die narrative Struktur des Romans von szenischen und choreografischen Charakteristika durchzogen, die sich auch in der Performance wiederfinden. Dadurch entstehen Entsprechungen in der interagierenden Figurenkonstellation sowie in dem mutmaßlich vorgegebenen Weg und den Bewegungen der Performerin innerhalb des Raums, der auch im Roman angesprochen ist: „Du hast dich zuhause fast nie angezogen. Du liefst durch

anudado vuelve a ser paralelo a las técnicas de torsión y compactación conocidas de los Quipus artísticos de Eielson, hasta que queda casi completamente inmóvil. Algunos elementos del performance *El Cuerpo de Giulia-no* se encuentran también en la novela homónima de Eielson ([1975] 2018). Tanto la novela como la representación se caracterizan por procesos repetitivos que adquieren un carácter casi ritual y se convierten en un leitmotiv de la trama: por ejemplo, el vestir y desvestir del narrador en primera persona y su amante Giulia, descrito con frecuencia (Eielson [1971] 2018, 77f., 81, 83, 89f., 105, 109ff., 114f., 117, 121). Las repeticiones de una acción existentes en ambos medios parece bastante lógico definirlos como fenómeno de un ritual con un alto contenido simbólico que tiene lugar según unas reglas pre-determinadas. Con el trasfondo de los rituales realizados por la población andina hasta la actualidad, podría derivarse de nuevo una referencia a las tradiciones culturales indígenas. Además, la estructura narrativa de la novela está impregnada de características escénicas y coreográficas que también se encuentran en el performance. Esto crea correspondencias en la constelación de los personajes que están interactuando, así como en la presunta trayectoria y movimientos de la intérprete dentro del espacio que también se menciona en la novela: “Casi no te vestías en casa. Dabas vueltas por la habitación cubierta apenas con una toalla o una bata.” (Eielson [1795] 2018, 89).

den Raum, kaum von einem Handtuch oder einem Morgenmantel bedeckt.“ (Eielson [1795] 2018, 89, Übersetzung: FN).

Das in unterschiedlichen Zusammenhängen inszenierte Spiel des Ver- und Enthüllens verweist auf die Möglichkeit von Textilien Raum zu definieren und zu verwandeln sowie auf die Verbindungen von Haut und Gewand. Verwiesen sei hier außerdem auf das aus dem Quechua stammende Wort „Pacha“, das sowohl Erde, Raum und Kleidung bezeichnet und somit auf ein indigenes Verständnis von Kleidung als raumbildende Komponente hinweisen kann. Dabei ist das Be- und Entkleiden sämtlicher Protagonist\*innen wesentliches intermediales Element beider Handlungen. Die Doppelbedeutung des spanischen Worts „desnuda“, das ins Deutsche übertragen „Nackte“ und in seiner konjugierten Form „desnudar“ „er/sie entknotet“ heißt, verdeutlicht die auch sprachlich untrennbare Referenz und den verbindenden Charakter des Materials in Roman und Performance.

Die bisherige Rezeption beschrieb die verwendeten Textilien innerhalb der Performance lediglich als visuelles Phänomen und berücksichtigte nicht die Interaktion der Körper mit dem Baumwollstoff im Raum. Jedoch spielt das Bewusstsein des Körpers als aktiver Empfänger der äußeren Einflüsse eine entscheidende Rolle für die werkimmanente Bedeutung. Somit gilt es, die von Eielson verwendeten Textilien glei-

El juego de ocultar y revelar, puesto en escena en diferentes contextos, hace referencia a la posibilidad de que los textiles definan y transformen el espacio, así como a las conexiones entre la piel y la prenda. Cabe mencionar aquí la palabra quechua “pacha”, que denota tanto la tierra como el espacio y la ropa, por lo que puede indicar una comprensión indígena de la ropa como un componente formador de espacio. El vestir y desvestir de los/las protagonistas es un elemento intermedial esencial de ambas acciones. El doble sentido de la palabra “desnuda(r)”, aclara la referencia lingüísticamente inseparable y el carácter aglutinante del material textil entre la novela y el performance.

Las recepciones antepuestas describieron los textiles utilizados dentro de la Performance sólo como un fenómeno visual y no tuvo en cuenta la interacción de los cuerpos con la tela de algodón en el espacio. Sin embargo, la conciencia del cuerpo como receptor activo de influencias externas desempeña un papel crucial en el significado inmanente a la obra. Así, hay que reconocer las condiciones estéticas y simbólicas de las telas utilizados por Eielson, y también hay que incluir la percepción háptica. Las sensaciones visuales y táctiles están inseparablemente unidas. Además, son tematizadas por los materiales y las técnicas utilizadas por Eielson. El cuerpo del intérprete, según la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, puede entenderse como un sujeto vinculado al proceso, que, en lugar de permanecer como mero

chsam als ästhetische und symbolische Gegebenheiten zu erkennen und auch die haptische Wahrnehmung einzubeziehen. Das visuelle und taktile Empfinden ist hier untrennbar miteinander verknüpft und durch die von Eielson verwendeten Materialien und Techniken zusätzlich thematisiert. Der Körper der Performerin kann nach Maurice Merleau-Pontys Phänomenologie als ein dem Prozess verbundenes Subjekt verstanden werden, das, statt als bloßes Objekt innerhalb der Handlung zu verharren, ständig ge- und verformt sowie ver- und enthüllt wird. Der Körper ist keine neutrale Oberfläche, die nach Belieben umwickelt werden kann und schließlich verschwindet. Er reagiert auf den Baumwollstoff und formt diesen, womit das Textil von der Trägerin und den Beobachter\*innen unterschiedlich wahrgenommen wird. Die Performerin ist als semantischer Knoten innerhalb des Quipus zu verstehen, den die Performance letztendlich bildet.

Die Performance ist demnach auch als alternative Ausdrucksmöglichkeit zur (Schrift-)Sprache einzuordnen und somit eng mit den kunsthistorischen Diskursen der 1970er-Jahre verknüpft: Anhand Eielsons poetischen Kreationen, die er durch Bewegungen, Dreidimensionalität und Textilien intermedial kombinierte sowie seiner Rezeption indigener Wissenssysteme, überwand und erweiterte er das herkömmliche Verständnis von Sprache.

*Franciska Nowel Camino*

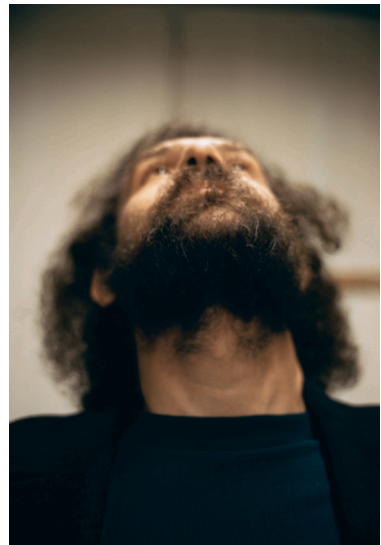
objeto dentro de la acción, es constantemente moldeado y deformado, así como revelado y desvelado. El cuerpo no es una superficie neutral que se pueda envolver a voluntad y acabar desapareciendo. El cuerpo reacciona con el tejido de algodón y le da forma, por lo que el tejido es percibido de forma diferente por el usuario y el observador. La intérprete debe entenderse como un nudo semántico dentro del quipu que la performance acaba formando.

La performance de Eielson debe entenderse como un medio de expresión alternativo al lenguaje (escrito): Mediante sus creaciones poéticas, que combinaba intermedialmente a través de movimientos, tridimensionalidad y textiles, superaba y ampliaba la comprensión convencional del lenguaje.

*Traducción: Franciska Nowel Camino*

## Weiterführende Literatur / Bibliografía

- Eielson, Jorge Eduardo. *El cuerpo de Giulia-no*. Lima: Editorial Planeta, 2018.
- Mendoza, Zoila. „Exploring the Andean Sensory Model. Knowledge, Memory, and the Experience of Pilgrimage.” In *Ritual, Performance and the Senses*, hrsg. v. Michael Bull und Jon P. Mitchell, 137–53. London: Bloomsbury Academic, 2015.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. London/New York: Routledge, 1962.
- Negrin, Llewlyn. „Maurice Merleau-Ponty. The Corporeal Experience of Fashion.” In *Thinking through Fashion. A Guide to Key Theorists*, hrsg. v. Agnès Rocamora und Anneke Smelik, 115–31. London: I.B. Tauris, 2016.
- Nowel Camino, Franciska. „Text(il)-Knoten. Quipus in der künstlerischen Praxis von Jorge Eduardo Eielson und Cecilia Vicuña.” *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung*. Münster/Berlin/Runkel-Steeden, 2022 (im Druck).
- Padilla, José Ignacio. *nu/do. Homenaje a J.E. Eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- Padilla, José Ignacio. „Eielson: De Materia verbalis.” *Hueso húmero* 54 (2009): 23-54.
- Rebaza Soraluz, Luis. „Alguien tocaba la puerta... Tú te envolviste en una bata y abriste: narrativa y rito en la novela y performance El cuerpo de Giuliano de Jorge Eduardo Eielson.” *Cuadernos de Literatura X*, 19 (Juli-Dezember 2005): 34-52.
- Wagner, Monika. „Textil.” In *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, 220. München, 2010.



Ana Mendieta – Untitled  
(Facial Hair Transplants)



1972, suite of seven color photographs. © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC, Galerie Lelong & Co., Licensed by the Artists Rights Society (ARS), NY; VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Die Fotoserie *Untitled (Facial Hair Transplants)* von Ana Mendieta aus dem Jahr 1972 ist die Dokumentation und das Ergebnis einer Performance, bei der sie einen Teil des Bartes ihres Freundes Morty Sklar durch Ankleben auf ihr eigenes Gesicht überträgt. Vor auf einem Tisch aufgebauten Spiegel, in einem schlichten und mit Leuchtröhren belichteten Raum, beginnt Mendieta, eine attraktive junge Frau, sich einen Teil des Bartes, den Sklar sich währenddessen rasiert, ins Gesicht zu kleben. Dieser Vorgang wird auf den ersten zwei Fotografien dokumentiert, auf denen sowohl Mendieta als auch Sklar abgebildet sind. Sklar wirkt ein wenig älter als Mendieta, ist mit Hemd und Hose bekleidet und trägt sein halblanges, sehr lockiges Haar offen. Mendieta trägt ihre langen dunklen Haare mit Mittelscheitel und als Zopf im Nacken zusammengebunden. Sie ist ungeschminkt und mit einem gelben T-Shirt bekleidet. Die Belichtung des Portraitbildes Mendieta in Frontalperspektive lässt ihre Haut fahl und blass und Mendieta müde erscheinen. Trotz des attributiv angeklebten Bartes und der streng zusammen gebundenen Haare sieht Mendieta aufgrund ihrer Gesichtszüge noch immer sehr weiblich aus. In seiner Optik spielt das Bild auf klassische Selbstportraits an, ein künstlerisches Genre der Selbstreflexion, das als stark männlich geprägt

1972, conjunto de siete fotografías en color. © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC, Galerie Lelong & Co., Licensed by the Artists Rights Society (ARS), NY; VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

La serie de fotografías *Sin título (Trasplante de vello facial)* de Ana Mendieta de 1972 es la documentación y el resultado de la acción performativa en la que ella transfiere una parte de la barba de su amigo Morty Sklar a su propio rostro, pegándola. Frente a un espejo colocado sobre una mesa, en una habitación austera iluminada con lámpara fluorescentes, Mendieta, una atractiva mujer joven, empieza a pegar en su rostro parte de la barba que Sklar a sí mismo se está afeitando. Este proceso es documentado en las primeras dos fotografías, en éstas se muestran tanto a ella como a él. Sklar luce poco mayor a Mendieta, viste camisa y pantalón, tiene el pelo rizado, llevándolo medio largo y suelto. Mendieta, por su parte, lleva su cabello largo y oscuro recogido con una trenza ubicada en la nuca, y con raya en medio. Ella no está maquillada y viste blusa amarilla. La exposición del retrato de Mendieta desde una perspectiva frontal, hace que su piel luzca demacrada y pálida, mostrándola con apariencia cansada. A pesar de la barba pegada como atributo y el cabello perfectamente recogido, Mendieta todavía luce muy femenina, debido a sus rasgos faciales. En su apariencia, la imagen alude a los autorretratos clásicos, un género artístico de autorreflexión que se considera fuertemente masculino, que ella ha adaptado para sí misma. Jun-

gilt, und welches Mendieta hier für sich als Künstlerin adaptiert. Gemeinsam mit dem Portrait in Profilansicht erinnern die Bilder aber auch an die fotografische Dokumentation ethnografischer Forschung im 19. Jahrhundert, wie etwa bei Edward Curtis. Die beiden Portraitbilder gemeinsam konterkarieren so den selbstreflexiven, aktiven Anteil am Bildwerdungsprozess. Das letzte Bild zeigt, dass Mendieta den Teil des Bartes, den Sklar rasierte, auf genau die Partie ihres eigenen Gesichtes übertragen hat, auf der er vorher bei Sklar wuchs.

Haare – am Körper, im Gesicht oder auf dem Kopf – sind vor allem geschlechtlich stark codiert und haben als lautlose Sprache eine große kommunikative Wirkung. In der Gesellschaft können sie unter anderem als Anhaltspunkt für Kultur, Geschlecht, Alter, Status und Macht interpretiert werden. Mit der Übertragung des Bartes als ‚maskulines‘ Attribut auf ihren weiblichen Körper werden primär die Geschlechterkonstruktionen und das weibliche Schönheitsideal hinterfragt. Die Bedeutung des ‚männlichen‘ Bartes variiert je nach Kultur stark und kann neben verschiedenen zugeschriebenen Attributen z. B. auch die Zugehörigkeit zu einer Religion ausdrücken oder einfach nur Merkmal eines Modetrends sein. Daneben gilt er seit Jahrtausenden als Symbol für Männlichkeit, Macht und Potenz und wird für die Interpretation von Mendieta's Arbeit auch als solcher kontextualisiert. Dass Sklar sich während der Performance seinen Bart selbst rasiert und die Barthaare an

to con el retrato de perfil, las imágenes igualmente recuerdan la documentación fotográfica realizada por la investigación etnográfica del siglo XIX, como la de Edward Curtis. Los dos retratos juntos contrarrestan la parte activa y autoreflexiva en el proceso de creación de la imagen. La última imagen muestra que Mendieta transfirió la parte de la barba que afeitó Sklar exactamente al mismo lugar de su propio rostro.

El cabello, en el cuerpo, en la cara y en la cabeza, está fuertemente codificado por género, como lenguaje silencioso, pero que tiene un gran efecto comunicativo. En la sociedad, se pueden interpretar como señaladores culturales, de género, etarios, de estatus y de poder, entre otras cosas. Con la transferencia de la barba como un atributo ‚masculino‘ a su cuerpo femenino, se cuestionan principalmente las construcciones de género y el ideal femenino de belleza. El significado de la barba ‚masculina‘ varía mucho según la cultura y puede, entre varios atributos, expresar la afiliación a una religión o simplemente ser una tendencia de moda. Además, ha sido símbolo de masculinidad, poder y potencia durante milenios, en cuyo contexto también tiene que interpretarse la obra de Mendieta. El hecho de que Sklar se afeite él mismo durante la acción performativa y le entregue el cabello a Mendieta, abre una perspectiva positiva para la cooperación y la relación entre los sexos, que se encuentra en el contexto del arte performativo feminista. Este aspecto se ve reforzado por el hecho de que las bar-

Mendieta übergibt, eröffnet eine positive Perspektive für die Zusammenarbeit und das Verhältnis der Geschlechter zueinander, die in einem Kontext feministischer performativer Kunst steht. Dieser Aspekt wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass die Bärte in beiden Gesichtern einander ergänzen und in Kombination Sklars ursprünglichen Bart ergeben, wie das letzte Foto verdeutlicht, in dem die beiden Bartteile gemeinsam reflektiert und komplementär ergänzt werden. Die Übertragung von Sklars Bart in Mendiets Gesicht kann so als versatzstückartige Transgression ihrer Geschlechterbilder gelesen werden, bei der aber beide als Personen, und Mann und Frau, erkennbar bleiben. Metaphorisch gesehen kann das Übergeben des Bartes als Zugeständnis vom Mann an die Frau gewertet werden, zumal das Rasieren des Bartes geschichtlich auch als Akt der Unterwerfung galt. Dieser Aspekt würde verloren gehen, wenn Mendieta den Bart selbst rasieren würde. Auch wenn dies mit Einverständnis des Mannes kein gewaltsamer Akt wäre, könnte man den Vorgang dann überspitzt als eine zwanghafte Unterwerfung und Beraubung der ‚Männlichkeit‘ durch Mendieta deuten, wie sie beispielsweise im biblischen Mythos der Delila überliefert ist, die Simson im Schlaf seines Haars und damit seiner göttlichen Kraft beraubt.

Da der Bart stark männlich kodiert ist, ruft eine Frau mit Bart in der Regel Irritationen hervor. Genau diese Reaktion nutzte Mendieta, um Aufmerksamkeit auf die soziale Konstruktion stereotyper Ges-

bas de ambas caras se complementan entre sí y en combinación dan como resultado la barba original de Sklar, como muestra la última foto, en la que las dos partes de la barba se complementan. La transferencia de la barba de Sklar al rostro de Mendieta se puede leer como una transgresión a modo de piezas móviles de sus imágenes de género, en las que, sin embargo, ambos siguen siendo reconocibles como personas, hombre y mujer. Hablando metafóricamente, la entrega de la barba puede verse como una concesión del hombre a la mujer, sobre todo, porque históricamente, afeitarse la barba también se consideraba un acto de sumisión. Este aspecto se perdería si Mendieta afeitara ella misma la barba. Incluso si esto no fuera un acto violento por el consentimiento del hombre, este proceso se podría interpretar de manera exagerada como una sumisión obsesiva y una privación de la ‘masculinidad’ por parte de Mendieta, como se transmite, por ejemplo, en el mito bíblico de Dalila, en el que Sansón es despojado de su cabello mientras duerme, y con ello privado de su poder divino.

Dado que la barba está fuertemente codificada como masculina, una mujer con barba suele causar irritación. Fue precisamente esta reacción la que utilizó Mendieta para llamar la atención sobre la construcción social del género estereotipado y para cuestionar el ideal femenino de belleza. Hay pocas tradiciones en la historia de la humanidad sobre las mujeres que llevaban barba. Un ejemplo es la reina faraona Hatshepsut, alrededor del

chlechtlichkeit zu lenken und das weibliche Schönheitsideal zu hinterfragen. In der Geschichte der Menschheit gibt es nur wenige Überlieferungen über Frauen, die einen Bart trugen. So demonstrierte z. B. die Pharaonen-Königin Hatschepsut schon ca. 1500 v. Chr. mittels eines falschen Bartes ihre Macht. Frauen wie Hatschepsut bilden allerdings die Ausnahme. Seit Jahrhunderten bemühen sich Frauen darum, ihren ‚Damenbart‘, der je nach Ausprägung durchaus sichtbar ist und in den meisten Kulturen als unweiblich gilt, zu entfernen. Mendieta recurriert mit ihrer Performance so auch auf die ‚bärtigen Ladys‘, die vorwiegend im 19. Jahrhundert auf Jahrmärkten als kurioses Spektakel ausgestellt wurden. Frauen mit übermäßiger Körperbehaarung oder mit Bart galten als sonderbar und entsprachen nicht dem wissenschaftlichen Theorem der Zeit, welches einen großen Einfluss auf die Konstruktion geschlechtlicher Normen hatte. Heute gilt für Frauen ein normatives Schönheitsideal des gänzlich haarlosen Körpers. Einzig das weibliche Kopfhaar gilt als Symbol der Weiblichkeit, dies aber auch nur, wenn es lang genug ist. Neben der Tatsache, dass Haar aufgrund seiner materiellen Eigenschaften gut zu verarbeiten ist, kann es in der Kunst als Pars pro Toto ein Individuum repräsentieren und bietet damit eine ausdrucksstarke Alternative zur Vermittlung künstlerischer Inhalte. Mendieta nutzte ihren eigenen Körper in ihren Performancearbeiten, aber auch in Land Art und Conceptual Art-Projekten zugleich als Objekt und Subjekt ihrer Kunst und damit als Mit-

1500 a. C., mostrando su poder mediante una barba postiza. Las mujeres como Hatshepsut, sin embargo, son la excepción. Durante siglos, las mujeres han estado tratando de quitarse la ‘barba de dama’, que, según su forma, puede ser bastante visible y se considera poco femenina en la mayoría de las culturas. La acción performativa de Mendieta también puede leerse como referencia a las ‘damas barbudas’, que se exhibían como espectáculo curioso en las ferias del siglo XIX. Las mujeres con vello corporal excesivo o con barba eran consideradas extrañas y no se ajustaban al modelo científico de la época, que tuvo una gran influencia en la construcción de las normas de género. Hoy en día se aplica a las mujeres un ideal normativo de belleza del cuerpo completamente lampiño. Sólo el cabello en cabeza es símbolo de feminidad, únicamente si es lo suficientemente largo. Además del hecho de que el cabello es fácil de procesar debido a sus propiedades materiales, en el arte puede representar a un individuo como pars pro toto, por lo tanto, ofrece una alternativa expresiva a la transmisión de contenido artístico. Mendieta usó su propio cuerpo en sus acciones performativas, pero también en proyectos de Land Art y arte conceptual como objeto y sujeto de su arte, siendo por lo tanto un medio para deconstruir la belleza femenina estereotipada y hacer declaraciones artísticas contra la discriminación contra la mujer. Además de Ana Mendieta, numerosos artistas como David Hammons, Mona Hatoum, Sonya Clark y Gu Wenda utilizan el cabello como materia artística

tel der Dekonstruktion stereotyper weiblicher Schönheit und des Setzens von künstlerischen Statements gegen die Diskriminierung von Frauen. Neben Ana Mendieta verwenden daher zahlreiche Künstler und Künstlerinnen, wie David Hammons, Mona Hatoum, Sonya Clark oder Gu Wenda, Haare als künstlerisches Material in verschiedensten Kontexten. Dazu gehören unter anderem Themen, die den menschlichen Körper, Fragen der Sexualität und Identität, Stereotype, Machtverhältnisse und Politik betreffen. Weibliche Körperbehaarung ist auch ein Thema, das in den letzten Jahren durch emanzipatorische Protestaktionen, bei denen Frauen diese öffentlich zeigen, zunehmend in den Fokus der Medien rückt. Dies hat auch die Werbeauftritte von Mode- und Kosmetikfirmen verändert, die immer häufiger auch Frauen mit Körperbehaarung zeigen. Trotz dieser zunehmenden Aufmerksamkeit wird es vermutlich noch ein langer Weg sein, die negative Kodierung von weiblicher Körperbehaarung, die seit Jahrtausenden in fast sämtlichen Kulturen besteht, zu verändern.

*Karolin Ludwig*

en una amplia variedad de contextos. Esto incluye, entre otros temas, lo concerniente al cuerpo humano, cuestiones de sexualidad e identidad, estereotipos, relaciones de poder y política. En los últimos años, el vello corporal femenino es un tema que ha ido ganando protagonismo en los medios de comunicación, debido a las acciones de protesta emancipadora en las que las mujeres lo muestran públicamente. Esto ha modificado la apariencia publicitaria de las empresas de moda y cosmética, que muestran cada vez más mujeres con vello corporal. A pesar de esta mayor conciencia, es posible que todavía quede un largo camino por recorrer para cambiar la codificación negativa del vello corporal femenino, que ha existido en casi todas las culturas durante milenios.

*Traducción: Franziska Neff*

## Bibliografie / Bibliografía

- Biddle-Perry, Geraldine und Sarah Cheang (Hrsg.). *Hair: Styling, Culture and Fashion*. Oxford: Berg, 2008.
- Helman, Cecil. *Körpermythen. Werwolf, Medusa und das radiologische Auge*. München: Knesebeck und Schuler, 1991.
- Martin, Barbara. *Der bärtige Mann. Eine Skizze um ein erotisches Attribut*. Berlin: Theater der Zeit, 2010.
- Rosenthal, Stephanie (Hrsg.). *Ana Mendieta. Traces*. Ausst.-Kat. Museum der Moderne Salzburg. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2014.
- Oesterreich, Miriam und Julia Rüthemann. „Körper-Ästhetiken. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip. Eine Einleitung“. In *Körper-Ästhetiken. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip*, hrsg. von Cornelia Logemann, Miriam Oesterreich und Julia Rüthemann, Bielefeld: transcript, 2013, S. 13-58.
- Seiger, Carmen Christina. *Frida Kahlo. Geschlechtsspezifische Inszenierung in ihrer Kunst*. Darmstadt: Technische Universität Darmstadt, 2012.
- Tamhane, Swapnaa und Susanne Titz. *In Order to Join – The Political in a Historical Moment*. Ausst.-Kat. Goethe-Institut Mumbai/Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach. Mumbai: Goethe-Institut/Max Mueller Bhavan, 2014.
- Viso, Olga M. (Hrsg.). *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985*. Ausst.-Kat. Hirshhorn Museum Smithsonian Institution Washington D.C./Whitney Museum of American Art New York/Miami Art Museum. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004.
- Viso, Olga. *Unseen Mendieta. The Unpublished Works of Ana Mendieta*. München u.a.: Prestel Verlag, 2008.
- Vogel, Fritz Franz. *The Cindy Shermans: Inszenierte Identitäten*. Fotogeschichten von 1840 bis 2005. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 2006.
- Vogt, Christine u.a. (Hrsg.). *HAIR! Das Haar in der Kunst. Meisterwerke aus der Sammlung Ludwig von der Antike bis Warhol von Tilman Riemenschneider bis Cindy Sherman*. Ausst.-Kat. Ludwiggalerie Schloss Oberhausen. Bielefeld: Kerber, 2013.



Doris Salcedo – Atrabiliarios

1992/2003, zapatos, paneles de yeso, pintura, madera, fibra animal e hilo quirúrgico, 43 nichos y 40 cajas, dimensiones totales variables. San Francisco Museum of Modern Art. Accessions Committee Fund purchase: gift of Carla Emil and Rich Silverstein, Patricia and Raoul Kennedy, Elaine McKeon, Lisa and John Miller, Chara Schreyer and Gordon Freund, and Robin Wright. © Doris Salcedo, fotografía: Ben Blackwell

**E**n cuarenta fosas cavadas en las paredes de una sala de museo, a través de velos translúcidos se ven las imágenes borrosas de zapatos de tacón. La geometría regular de los huecos perforados con exactitud dentro de la superficie limpia de las paredes contrasta con la brutalidad de las costuras que sostienen y tensan las crudas membranas de piel animal. Las suturas inexactas sobresalen como si fueran el resultado de un procedimiento quirúrgico acelerado, provocando una sensación de tensa conexión. Dispuestos en fila, las cavidades rodean un espacio de exhibición de dimensiones indeterminadas pero domésticas a la vista del espectador. Adicionalmente, dentro de este espacio casi vacío se disponen en una esquina contenedores fabricados del mismo cuero translúcido, representando quizás cajas de zapatos. La presencia del calzado contenido en dichos nichos en las paredes parece atravesar los límites que los contienen y llenan el sitio y las miradas de quien los observa. Las cajas dispuestas en el suelo se alejan de la primera vista del espectador, pero se conectan semánticamente

1992/2003, Schuhe, Gipsplatten, Farbe, Holz, Tierfaser, chirurgischer Faden, 43 Wandnischen und 40 Kisten, variable Dimensionen. San Francisco Museum of Modern Art. Accessions Committee Fund purchase: gift of Carla Emil and Rich Silverstein, Patricia and Raoul Kennedy, Elaine McKeon, Lisa and John Miller, Chara Schreyer and Gordon Freund, and Robin Wright. © Doris Salcedo, Foto: Ben Blackwell

**I**n vierzig grab-ähnlichen Hohlräumen, die aus den Wänden des Museumsraums ausgespart sind, sieht man durch transparentene Schleier die verschwommenen Bilder von Stöckelschuhen. Die regelmäßige Abfolge der präzise eingebrachten Löcher in der sauberen Wandoberfläche kontrastiert mit der Brutalität der Nähte, die die rohen Membranen der Tierhäute, die den Bildgrund bilden, befestigen und straffen. Die groben Nähte erscheinen wie das Ergebnis eines eiligen chirurgischen Eingriffs und erwecken das Gefühl einer gespannten Verbindung. Die in einer Reihe angeordneten Hohlräume umgeben einen für das Auge der\*s Betrachterin\*s vertrauten Ausstellungsraum, wenn auch von unbestimmter Größe. Außerdem sind in diesem fast leeren Raum in einer Ecke Behälter aus demselben durchscheinenden Leder angeordnet, die vielleicht Schuhkartons darstellen. Die Präsenz der Schuhe in Wandnischen scheint die Grenzen, die sie einschließen, zu überschreiten und auf den Ort und Blick der\*s Betrachterin\*s überzugreifen. Die auf dem Boden gestapelten Kisten sind dem ersten Blick



quizás como los antiguos contenedores de dichas prendas de vestir encerradas, como si éstas hubieran servido de transporte para su sitio final de descanso.

La artista colombiana Doris Salcedo nombra a esta instalación con el título *Atrabiliarios*, palabra originaria del latín que se refiere a la “bilis negra”, supuesta esencia humana responsable del mal humor y la melancolía. La acción de materializar un sentimiento a través del lenguaje es el mismo recurso con el cual esta obra logra relacionar restos de vestimentas personales con una aflicción más profunda.

Doris Salcedo comenzó la construcción de esta obra en 1992, década durante la cual el conflicto interno armado de Colombia había desencadenado en contextos urbanos situaciones de violencia que dieron como resultado una sensación generalizada de miedo al presente e incertidumbre con respecto al futuro. La violencia había escapado de los límites anónimos del campo y la selva, haciéndose visible y resonando entre las ciudades. Entonces, la generación de artistas a la que la autora pertenece, traduce desde su obra la cruda realidad del país. El arte se convierte en una herramienta de comunicación, donde el mensaje del testimonio de la guerra es codificado y transmitido mediante obras artísticas conceptuales como documento de los alcances del conflicto armado transcurrido en el interior del país a través de décadas y generaciones. Adicionalmente, el cuerpo se convierte en el motivo re-

entzogen, mögen aber für ehemalige Behältnisse solcher eingeschlossenen Kleidungsstücke stehen, als hätten sie zum Transport der Schuhe zu ihrer letzten Ruhestätte gedient.

Die kolumbianische Künstlerin Doris Salcedo betitelt die Installation *Atrabiliarios*, ein aus dem Lateinischen stammendes Wort, das sich auf “schwarze Galle” bezieht, die menschliche Essenz, die in der Humoralpathologie angeblich für schlechte Laune und Melancholie verantwortlich sei. Sie materialisiert damit ein Gefühl durch sprachliche Mittel ebenso wie sie in ihrem Werk, die Überreste persönlicher Kleidung mit einer tiefen Trauer in Verbindung bringt.

Doris Salcedo begann mit der Konzeption dieses Werks 1992, in einem Jahrzehnt, in dem der interne bewaffnete Konflikt in Kolumbien zu gewalttätigen Auseinandersetzungen in den Städten führte, die ein weit verbreitetes Gefühl der Angst vor der Gegenwart und der Ungewissheit über die Zukunft auslösten. Die Gewalt hatte die namenlosen Grenzen ruraler Landstriche und des Dschungels hinter sich gelassen und war in den Städten sicht- und spürbar geworden. Salcedo gehört einer Generation von Künstler\*innen an, die diese harte Realität des Landes in ihren Arbeiten reflektiert und in künstlerische Ausdrucksweisen übersetzt. Die Kunst wird so zu einem Kommunikationsmittel, das die Zeitzeugenschaft des Kriegszustands in kodifizierte und konzeptionelle künstlerische Arbeiten überführt und zu Dokumenten des

currente representado en dichas obras, identificando éste como el territorio que la guerra transforma de manera evidente y subjetiva. El cuerpo en guerra es un territorio tanto material como simbólico en el que transcurren y se ponen en juego conflictos, regulaciones, luchas sociales y repertorios de violencia.

El material recolectado directamente de los lugares donde el conflicto armado del país ocurría con mayor brutalidad, se convierte en la materia prima que la artista utiliza para transmitir el sentimiento de un pueblo en guerra. De esta manera, logra crear imágenes que no solamente apelan a conceptos de sufrimiento restringidos a los espacios de violencia específica que investiga, sino también a experiencias más universales, que empatizan con otras realidades que lidian con la ausencia y la desaparición de cuerpos violentados y disciplinados. El uso de objetos cotidianos, sacados del mundo real –utensilios, muebles o ropa– apuntan directamente a la memoria del observador, consiguiendo establecer una relación íntima y un momento instantáneo de sinapsis sensorial.

En la instalación *Atrabiliarios*, la artista ofrece a dichos zapatos de tacón un lugar de entierro. Objetos de vestir que en su mayoría pertenecieron a mujeres víctimas del conflicto armado, recuperados después de su desaparición o secuestro. La palabra enterrados, por supuesto, se elige deliberadamente; es una metáfora. Ni las cajas en el suelo o los nichos en las paredes son sarcófagos o urnas mortuo-

Ausmaße dieses bewaffneten Konflikts macht, der sich im Landesinneren seit Jahrzehnten und Generationen abspielt. In den Arbeiten wird der Körper zum wiederkehrenden Motiv, indem er als durch Gewalt ebenso offensichtlich wie subjektiv geprägter und veränderter Ort aufgefasst wird. Im Krieg fungiert der Körper als sowohl materielles als auch symbolisches Territorium, in dem Konflikte, Regeln, soziale Kämpfe und Gewalt ins Spiel gebracht und ausgetragen werden.

Die Künstlerin nutzt die Objekte, die direkt an den Orten gesammelt wurden, an denen der bewaffnete Konflikt mit größter Brutalität ausgetragen wurde, als Material, das die gesellschaftliche Wahrnehmung des Kriegs zu vermitteln vermag. Auf diese Weise gelingt es ihr, Bilder zu erschaffen, die nicht nur das Leiden der spezifischen von ihr thematisierten Gewaltkontexte aufrufen, sondern auch auf universellere Erfahrungen verweisen, die sich mit der Abwesenheit und dem Verschwinden von verletzten und disziplinierten Körpern beschäftigen. Die Verwendung von Alltagsgegenständen, die der realen Welt entnommen sind –Gebrauchsobjekte, Möbel oder Kleidung – knüpfen direkt an Erinnerungen der Betrachter\*innen an und stellen eine intime Beziehung und einen unmittelbaren Moment sensorischer Übertragung her.

Mit der Installation *Atrabiliarios* bietet die Künstlerin den hochhackigen Schuhen, den Kleidungsstücken, die meist weiblichen Opfern des bewaffneten Konflikts gehört hatten und nach deren Verschwin-

rias, no hay cadáveres literales, no existe un sitio de entierro y no se realizan rituales funerarios. Sigue siendo en un espacio de exhibición, donde el observador se encuentra sólo frente a la instalación. Pero tampoco hay cadáveres reales en el sitio del horror invocado por esta obra. La violencia que es el referente se expresa de repente de forma literal. Evocar es una manera de romper el silencio con el que suele olvidarse a los muertos y desaparecidos que genera la violencia. Incitar a recordar es, para Salcedo, una manera de hacer hablar sobre el tema, de reconocer su existencia, de reconstruir la historia como una realidad presente. Debido a esta asombrosa ausencia de un referente presente, posible mediante los espacios negativos, la metáfora se consolida como la única opción.



Casi a manera de testimonio, Salcedo utiliza esta prenda de vestir para contar la historia de las mujeres que han sido víctimas del conflicto armado. El cuerpo femenino ha sido oprimido a través de la historia y es precisamente en contextos

den oder Entführung wiedergefunden worden sind, einen Ort, an dem sie beerdigt werden. Die hier bewusst gewählte Bezeichnung als Begräbnis ist natürlich eine Metapher. Weder die Kisten auf dem Boden noch die Nischen in den Wänden sind Särge oder Totenurnen, es gibt keine wirklichen Leichen, es gibt keine Grabstätte, und es werden keine Bestattungsrituale durchgeführt. Es handelt sich offensichtlich um einen Ausstellungsraum, in dem sich die\*der Betrachter\*in lediglich vor einer Installation befindet. Es gibt jedoch ebenso wenig wirkliche Leichen am tatsächlichen Ort des Grauens, den dieses Werk heraufbeschwört. Die Gewalt, um die es geht, findet so eine Umsetzung in Material. Diese Evokation stellt eine Möglichkeit dar, das Schweigen zu brechen, mit dem die Toten und Verschwundenen der Gewalt oftmals vergessen werden. Die Aufforderung zur Erinnerung ist für Salcedo eine Möglichkeit, Menschen zum Sprechen zu bringen, die Existenz des Problems anzuerkennen und die Geschichte als gegenwärtige Realität zu rekonstruieren. Die Metapher erst kann die erstaunliche Abwesenheit eines gegenwärtigen Referenten durch solche negativen Räume ermöglichen.

Fast zeugnishaft erzählt Salcedo die Geschichte von Frauen, die Opfer des bewaffneten Konflikts geworden sind, anhand dieses Kleidungsstücks. Wenn weibliche Körper historisch immer wieder Opfer von Unterdrückung wurden, so gilt dies in besonders starkem Maße für Kriege. Auch kann man Salcedos

de guerra cuando este género sufre violaciones especialmente extremas. Puede decirse, que en la obra de Salcedo también se demuestra una segunda opresión previa al yugo de la violencia. Los zapatos de tacón como indicador femenino aluden a la fuerte relación entre género y objeto que algunos podrían considerar inseparable. El nexo entre el concepto y la prenda de vestir es capaz de desencadenar situaciones de acondicionamiento que sitúan a sus portadores entre seguir dictámenes sociales (moda) y el confort al momento de vestir. Incluso algunas mujeres argumentarían estar preparadas para soportar el dolor y la discapacidad física para cosechar los beneficios simbólicos de los zapatos de tacón. Llevando estos conceptos al extremo, el zapato de tacón ofrece un nuevo nivel como símbolo de la femineidad bajo el ojo de la moda, asociándolo con un lenguaje que describe la inestabilidad y la subordinación que supone el usar dicha prenda. En *Atrabiliarios*, los zapatos aparecen cubiertos pero visibles detrás del velo translucido y brutal de una guerra que despoja toda corporeidad. El/la espectador/a frente a la obra puede llegar a imaginar los hechos que presenciaron dichos objetos, o incluso a relacionarse con las emociones de las víctimas femininas que poseyeron dichas prendas.

El zapato de tacón también puede evocar una reliquia o un fetiche por la relación que existe entre el objeto y la persona a quien le pertenecieron. Sugiriendo así que dentro de los nichos se

Werk auf eine zweite Ebene gewaltvoller Unterdrückung verweisend interpretieren. Die weiblich kodierten High Heels verweisen auf die enge Beziehung zwischen Geschlecht und Objekt, die teilweise als intrinsisch zusammen gehörend betrachtet wird. Die konzeptuelle Aufladung des Kleidungsstücks ermöglicht so auch die kritische Reflexion dieses gedanklichen Nexus von Weiblichkeit und Schuh und kann Situationen schaffen, in denen Träger\*innen zwischen sozialem Diktat (Mode) und Komfort bewusst zu entscheiden vermögen. Einige Frauen würden sogar zustimmen, dass sie bereit seien, Schmerzen und körperliche Beeinträchtigungen in Kauf zu nehmen, um von den symbolischen Vorteilen von High Heels zu profitieren. Der hochhackige Schuh bietet sich durch diese extreme ideelle Kodierung als einerseits weiblich-modisch, andererseits Zeichen der geschlechtlichen Diskriminierung in besonderer Weise an, solche Gegensätze aufzuzeigen. In *Atrabiliarios* erscheinen die Schuhe bedeckt, aber sichtbar hinter dem durchsichtigen und gleichzeitig brutalen Schleier eines Krieges, der alle Körperlichkeit zerstört. Die\*Der Betrachter\*in des Werks kann sich eine Vorstellung der Ereignisse, deren Zeuge diese Gegenstände sind, machen oder sogar Gefühle der weiblichen Opfer, die die Kleidungsstücke besaßen, nachempfinden.

Der hochhackige Schuh kann hier auch an ein Erbstück oder einen Fetisch erinnern, und zwar aufgrund der Beziehung

contienen los recuerdos de las difuntas o desaparecidas. Este sepulcro negativo es también una metáfora no solo a la violencia política específica que ha desaparecido a quienes usaban estos zapatos, sino también a toda violencia que mata a personas todos los días, en cualquier parte del mundo. A través del ejemplo de la ausencia de una mujer en específico, de imaginar su historia de vida por medio de un objeto ordinario, la muerte de una persona que no conocemos se convierte en un caso de violencia que nos concierne a todos. La reacción frente a esta obra puede incitar la preocupación en un primer momento, pero finalmente puede hacernos sentir impotentes y obligarnos a alejar la vista del montaje de la instalación.

El relacionar el pasado y el presente es un recurso recurrente en la obra de Doris Salcedo, nos enfrenta a una realidad pasada pero que conecta directamente con las fibras de nuestro presente. Obras como *Atrabiliarios* demuestran la capacidad del arte para contar la historia y la necesidad de un proceso de resistencia psicológica frente a hechos de horror pasados y recurrentes que se terminan asumiendo como parte de la cotidianidad. *Atrabiliarios* demuestra la posición que sostiene Salcedo a la responsabilidad del artista con este tipo de temas que no se escogen por azar. Las víctimas que quedaron atrás no podrán recuperar los cuerpos violentados, enterrar a los muertos y completar la labor del duelo. De esta manera, el aprovechar los restos

entre el objeto y la persona, a la que perteneció. Esto implica, que in den Nischen die Erinnerungen der Verstorbenen oder Verschwundenen befinden. Diese nicht-realen Gräber sind auch eine Metapher nicht nur für die spezifische politische Gewalt, die jene verschwinden ließ, die diese Schuhe tatsächlich trugen, sondern auch für alle Gewalt, die jeden Tag und überall auf der Welt Menschen tötet. Durch das Beispiel der Abwesenheit einer bestimmten Frau, der Vorstellung ihrer Lebensgeschichte durch einen alltäglichen Gegenstand, wird der Tod einer Person, die wir nicht kennen, zu einem Fall von Gewalt, die uns alle betrifft. Die Reaktion auf das Werk mag zunächst Besorgnis sein, kann aber auch zu Gefühlen von Ohnmacht führen oder uns zwingen, den Blick von der Installation abzuwenden.

Doris Salcedo verbindet Vergangenheit und Gegenwart in ihrem Werk immer wieder, sie konfrontiert uns mit einer vergangenen Realität, die jedoch direkt mit unserer Gegenwart in Beziehung steht. *Atrabiliarios* zeigt exemplarisch die Fähigkeit der Kunst, Geschichte zu erzählen, und die Notwendigkeit eines psychologischen Widerstands angesichts vergangener und wiederkehrender Gräueltaten, die schließlich als Teil der Normalität akzeptiert werden. *Atrabiliarios* zeigt auch Salcedos Überzeugung der Verantwortung von Künstler\*innen für solche Themen. Die zurückgelassenen Opfer werden nicht in der Lage sein, die geschändeten Leichen zu bergen, die

materiales de los dolientes de la guerra es aprovechar el poder que dichos objetos poseen como contenedores de memoria.

*José Martín Carreño Mendoza*

Toten zu begraben und die Trauerarbeit zu bewältigen. Salcedo nutzt die ideelle Kraft der materiellen Hinterlassenschaften von Gewaltopfer in ihrer Kunst um ein Gedächtnis zu etablieren.

*Übersetzung: Miriam Oesterreich*



## Bibliografía / Weiterführende Literatur

- Aponte Isaza, M.C. "Función social del arte. Aporte de la obra de la artista Doris Salcedo al proceso de justicia transicional en Colombia." *Revista Científica General José María Córdova* 14, 17 (2016): 85-127.
- Bal, Mieke. *Of what one cannot speak. Doris Salcedo's Political Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Pini, Ivonne. "Memoria y violencia: reformulando relatos." *Ensayos. Historia y teoría del arte* 16 (2009): 43-63.
- Rueda, María Helena. *La violencia y sus huellas. Una mirada desde la narrativa colombiana* (serie: Nexos y diferencias, 32). Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert, 2011.
- Koves, Catherine. *The Politics of High Heels*. University of Melbourne, 2016: <https://pursuit.unimelb.edu.au/articles/the-politics-of-high-heels> (acceso 14 marzo 2021).



Koyoltzintli Miranda Rivadeneira –  
Tryptich of White Clay Woman



Aus der Serie *MEDA*, 2018-2019, digitale Fotografie, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

**M***EDA* wird in zahlreichen indigenen Überlieferungen die mythische erste Frau genannt, die vom Himmel fiel, auch Schlammfrau oder Spinnenfrau. In den Geschichten und den Erzählungen um *MEDA* wird das ursprüngliche Land in ihren Körper eingebettet, um Erinnerungen zu bewahren. Frauenkörper und Erde verschmelzen so in eins. Dieser symbiotische Akt ist Sujet der Fotografien Koyoltzintli Miranda Rivadeneiras. In der Serie *MEDA* (2018-2019), die aus Fotografie, Malerei und Siebdruck besteht, thematisiert Rivadeneira die Verbundenheit und die Urbeziehung des nackten, indigenen (weiblichen) Körpers, der sich symbiotisch in die Landschaft einzufügen scheint, mit der Natur.

Koyoltzintli Miranda Rivadeneira arbeitet interdisziplinär und in verschiedenen Medien und Techniken. Die Künstlerin, die an der Küste Ecuadors und in den Anden aufwuchs, lebt und arbeitet gegenwärtig in New York. Rivadeneira konzentriert sich seit 2006 auf die Geschichten verschiedener indigener Communities; um ihre fotografischen Projekte zu verwirklichen, arbeitete sie bereits mit den Mam, einer indigenen Gemeinschaft an der südlichen mexikanischen Grenze, und anderen indigenen Gruppen zusammen.

Die nackten Frauen, die sie hier fotografisch inszeniert, stehen in engem Hautkontakt zu Felsen, steinigen, trockenen Böden und Bäumen und

De la serie *MEDA*, 2018-2019, Fotografía digital, cortesía de la artista.

**E**n numerosas tradiciones indígenas la primera mujer mítica es llamada *MEDA*, quien cayó del cielo, también llamada mujer de barro o mujer araña. En las historias y narraciones sobre *MEDA*, la tierra original fue engastada en su cuerpo para preservar los recuerdos. El cuerpo de la mujer y la tierra se funden en uno, acto simbiótico que es el tema de las fotografías de Koyoltzintli Miranda Rivadeneira. En la serie *MEDA* (2018-2019) consistente de fotografía, pintura y serigrafía, la autora tematiza la conexión y la relación ancestral del cuerpo desnudo, indígena (femenino), que parece insertarse simbióticamente en el paisaje, con la naturaleza.

Koyoltzintli Miranda Rivadeneira trabaja de manera interdisciplinaria, con diversos medios y técnicas. La artista, quien creció en la costa de Ecuador y los Andes, actualmente radica y trabaja en Nueva York. Rivadeneira se ha centrado en las historias de varias comunidades indígenas desde el 2006, para realizar sus proyectos fotográficos trabajó con la etnia maya Mam, una comunidad indígena en la frontera sur de México, y con otros grupos indígenas.

Las mujeres desnudas que aquí pone en la escena fotográfica, se encuentran en estrecho contacto de la piel con las rocas, el suelo pedregoso y seco así como los árboles, y frecuentemente actúan como una prolongación orgánica de lo

wirken oftmals wie eine organische Verlängerung dessen, was sie berühren. Eine junge Frau mit schwarzen, schulterlangen Locken – ein Selbstporträt der Künstlerin – steht nackt auf einem Felsen und reibt ihren Körper mit weißem Lehm ein, der durch die heißen Temperaturen der als Taos, New Mexico betitelten Umgebung an ihrer Haut antrocknet. Sie steht in einer Vertiefung in einem kargen, dunklen Felsenmeer und stellt das Hauptmotiv, in jedem der drei Schwarz/Weiß-Aufnahmen dar. Die Fotografien fungieren selbst als Bildwerke, dokumentieren aber auch die Performance, die zu ihrer Entstehung ausgeführt wurde. Den nackten Körper sehen Betrachter\*innen im ersten Teil der Performance zu ihnen gedreht, jedoch den Blick der Frau abgewandt, während sie den linken Arm hebt, um mit der rechten Hand den Lehm auf ihrer linken Körperhälfte zu verteilen. Dabei verdeckt der rechte Arm ihre Brüste, nicht jedoch ihren Intimbereich. Im zweiten Teil des Triptychons sieht man sie im Profil, beide Arme über der Brust verschränkt. Gesichtszüge sind hier zu erahnen, es handelt sich um eine junge Frau, die ohne Blickkontakt in die Ferne schaut. Das Felsenmeer, in dem sie steht, wirkt im Gegensatz zur ersten Fotografie gespiegelt und etwas heller. Im letzten Teil des Triptychons hebt die Frau den linken Arm, um sich mit der rechten Hand den Lehm auf ihrer linken Körperhälfte zu verteilen. Den Kopf leicht gesenkt und zu den Betrachter\*innen geneigt, erkennt man ihr Gesicht. Die Augen und der Mund sind geschlossen. Die Felsen

que tocan. Una joven de cabello negro y rizado hasta los hombros –un autorretrato de la artista– se yergue desnuda sobre una roca, frotándose el cuerpo con arcilla blanca, la cual se seca en su piel por las altas temperaturas del entorno identificado como Taos, Nuevo Mexico. Ella está de pie en una quebrada de un mar oscuro y árido de rocas, y representa el motivo principal en cada una de las tres fotografías en blanco y negro. Las fotografías en sí mismas funcionan como imágenes, pero también documentan el performance que se llevó a cabo cuando fueron creadas. En la primera parte del performance, los/as espectadores/as ven el cuerpo desnudo volteado hacia ellos, pero la mirada de la mujer desviada, mientras levanta su brazo izquierdo para usar su mano derecha, para extender la arcilla en su mitad izquierda del cuerpo. El brazo derecho cubre sus senos, pero no su parte íntima. En la segunda parte del tríptico se le puede ver de perfil, con ambos brazos cruzados sobre el pecho. Se puede adivinar los rasgos faciales, se trata de una mujer joven, que mira a la lejanía sin contacto visual. En contraste con la primera fotografía, el mar de rocas en el que se encuentra aparece reflejado, siendo un poco más brillante. En la última parte del tríptico, la mujer levanta el brazo izquierdo para utilizar su mano derecha, para extender la arcilla en la mitad izquierda de su cuerpo. Con su cabeza ligeramente baja e inclinada hacia los/as espectadores/as, se puede reconocer su rostro. Los ojos y la boca están cerrados. Las rocas aparecen más oscuras y fotografiadas desde una perspectiva diferente.

wirken dunkler und wiederum aus einer anderen Perspektive fotografiert.

Das Motiv des Felsenmeers – seit Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) Thema romantischer Naturanschauung und geistiger Introspektion – bildet in der ersten und dritten Fotografie in der Mitte die Horizontlinie, die die Bildaufteilung harmonisch und ruhig wirken lässt. Der helle Himmel kontrastiert mit dem dunklen Felsenmeer, was wiederum einen starken Kontrast der Frau zu ihrer Umgebung zulässt. Im zweiten Teil des Triptychons hingegen verschiebt sich der Horizont nach oben und nimmt zweidrittel des Bildes ein; dieses wirkt schwerer und unruhiger. Durch diese Verschiebung verschmelzen die weiblichen, weichen Konturen der Frau noch mehr mit den helleren, kantigen Felsen in ihrer Umgebung. Die intimen Szenen spielen mit den Kontrasten aus Licht und Dunkelheit, Wärme und Kälte und ebenso Verletzlichkeit und Stärke des weiblichen Körpers sowie der Natur.

Rivadeneiras Fotografien der nackten, indigenen Frau stehen in einer Tradition von Venus-Darstellungen. Der nackten Frau in der natürlichen Landschaft kommt dabei oftmals eine erotische Konnotation durch den patriarchalen Blick des männlich konzipierten Betrachters zu. Bei solchen allegorischen Imaginationen von Frauenkörpern, die stellvertretend für einen Gemeinschaftskörper stehen, werden weibliche Körper als ‚natürlich‘ imaginiert und somit objektifiziert, was die Basis für kulturelle Zuschreibungen und Weiblichkeitsentwürfe schafft.

El motivo del mar de rocas –desde *El vagabundo sobre el mar de niebla* de Caspar David Friedrich (1818) es tema de una visión romántica de la naturaleza y de la introspección intelectual–, forma en la primera y tercera fotografía la línea del horizonte en medio de la composición, lo que hace que la división de imágenes parezca armoniosa y tranquila. El cielo brillante contrasta con el mar oscuro de rocas, lo que a su vez permite un fuerte contraste entre la mujer y su entorno. Sin embargo, en la segunda parte del tríptico el horizonte se desplaza hacia arriba y ocupa dos tercios de la imagen, dando una apariencia más pesada e inquieta. Como resultado de este cambio, los contornos suaves y femeninos de la mujer se fusionan aún más con las rocas angulares más claras de su entorno. Las escenas íntimas juegan con los contrastes de luz y oscuridad, calidez y frío, así como con la vulnerabilidad y la fuerza del cuerpo femenino y la naturaleza.

Las fotografías de Rivadeneira de la mujer indígena desnuda siguen la tradición de representar a Venus. La mujer desnuda en el paisaje natural a menudo posee una connotación erótica debido a la mirada patriarcal del observador masculino. En tales imaginaciones alegóricas de cuerpos femeninos, que representan un cuerpo comunitario, los cuerpos de mujeres se imaginan como “naturales” y, por lo tanto, se objetualizan, lo que crea la base para atribuciones culturales y conceptos de feminidad.

Otra forma de objetualización del cuerpo

Eine andere Form der Objektifizierung des indigenen Körpers fand in der ethnografischen Fotografie des 19. Jahrhunderts statt. Im Kontext der vermeintlich ‚wissenschaftlichen‘ Legitimation der Kolonialpolitik diente die Fotografie als imperiales Werkzeug, das ‚das Fremde‘ definierte und damit der Identitätsbildung westlicher Kulturen diente, bei der indigene Frauen u.a. als Objekte der sexuellen Begierde wahrgenommen und mystifiziert wurden. Der passive Status beider Traditionen zur Darstellung sowohl des weiblichen als auch des ‚fremden‘ Körpers wird von Rivadeneira gebrochen, indem sie selbst als Künstlerin die weibliche Perspektive einnimmt und die Frau in ihrer Performance zur Akteurin wird und selbst entscheidet, wie sie sich vor der Kamera inszeniert. Die Verteilung von Agency in den Blickverhältnissen wird so neu verhandelt.

Mit der fotografisch-narrativen Dokumentation des Akts des Meda-Werdens verweist die Künstlerin auch auf die imperialen Konflikte um indigenen Landbesitz. In Folge der Annektierung und Zerstörung von Land in Amerika durch Kolonisierung und die Entstehung bzw. Zuweisung von Reservaten, die zumindest anfänglich Gefangenenlager darstellten, waren indigene Kulturen gezwungen ihre territorien und damit einen wichtigen Teil ihrer Identitäten, die eng mit dem Land verknüpft sind, aufzugeben. Die Referenz auf die Aktionen der Land Art seit den 1960er Jahren erfährt so eine politische und kritische Dimension und verknüpft sie mit aktivistischen Anliegen wie der

indígena tuvo lugar en la fotografía etnográfica del siglo XIX. En el contexto de la supuesta legitimación ‘científica’ de la política colonial, la fotografía sirvió como una herramienta imperial que definió ‘lo extraño’ y así sirvió para formar la identidad de las culturas occidentales, en las que las mujeres indígenas eran percibidas y mistificadas como objetos de deseo sexual, entre otras cosas. El estatus pasivo de ambas tradiciones para la representación tanto de la mujer como del cuerpo ‘extraño’ es desmontado por Rivadeneira, adoptando la perspectiva femenina como artista y decidiendo por sí misma cómo se presenta frente a la cámara, convirtiendo la mujer que es un actor. De esta manera, la distribución de la agencia en las relaciones de las miradas se renegocia.

Con la documentación fotográfica-narrativa del acto de convertirse en Meda, la artista también señala los conflictos imperiales por la propiedad de la tierra indígena. Como resultado de la anexión y destrucción de tierras en América a través de la colonización y la creación o asignación de reservas, que al menos inicialmente representaron campos de prisioneros, las culturas indígenas fueron obligadas a renunciar a sus territorios y por ende a una parte importante de sus identidades, las cuales están estrechamente vinculadas a la tierra. La referencia a las acciones del Land Art desde la década de 1960 experimenta así una dimensión política y crítica, y la vincula con inquietudes activistas como el movimiento norteamericano Land-Back

nordamerikanischen Land- Back-Bewegung. Rivadeneira schließt damit beispielsweise an die Arbeiten Ana Mendieta an, erweitert deren Land-gebundene Kritik an weiblichen Schönheitsidealen und Misogynie um die Einbringung einer Kritik an Landnahme und Vertreibung in den künstlerischen Diskurs. Sie schreibt sich mit dem geografischen Verweis auf Taos in New Mexico aber auch ein in eine avantgardistische und spezifisch amerikanische Kunstgeschichtsschreibung, war doch Taos seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert Ort ‚indigen-avantgardistischer‘ Kreativität sowohl durch indigene Künstler\*innen als auch an der Taos Pueblo-Kultur interessierte Künstler\*innen der Taos Society of Artists um Mabel Dodge Luhan, wie Alfred Stieglitz, Ansel Adams oder Georgia O’Keeffe, die den amerikanischen Südwesten auch zur Landschaft der US-amerikanischen Avantgarde erhoben.

In diesem Sinne können die Arbeiten Koyoltzintli Miranda Rivadeneiras als vielschichtige und in komplexe Verweisgewebe eingebundene Auseinandersetzungen mit indigener Identität, Erinnerung, Intimität und der Beziehung des Körpers zur Natur gelesen werden. Damit kommen ihren Arbeiten im intersektionalen Kontext besondere Bedeutungen zu und können als Kritik an patriarchalen Strukturen sowie kolonialen Blicken und Abwertungen von Indigenität auch in einer ‚westlichen‘ Kunstgeschichtsschreibung verstanden werden.

*Jennifer Wright*

-que busca restablecer la autoridad política indígena sobre los territorios que afirman les pertenecen-. Rivadeneira retoma, por ejemplo, el trabajo de Ana Mendieta, ampliando su crítica a los ideales de belleza femenina y la misoginia mediante la crítica de la tierra, al introducir en el discurso artístico una crítica del acaparamiento de tierras y el desplazamiento. Con la referencia geográfica de Taos, Nuevo Mexico, se inscribe también en una historiografía del arte de vanguardia, específicamente estadounidense, ya que Taos ha sido un lugar de creatividad ‘indígena-vanguardista’ desde finales del siglo XIX, tanto de artistas indígenas como de artistas interesados en la cultura Taos Pueblo, de la Sociedad de Artistas de Taos dirigida por Mabel Dodge Luhan, como Alfred Stieglitz, Ansel Adams y Georgia O’Keeffe, quienes inscribieron el suroeste de Estados Unidos en el paisaje de la vanguardia estadounidense.

En este sentido, las obras de Koyoltzintli Miranda Rivadeneiras pueden leerse como debates de varios niveles sobre identidad indígena, memoria, intimidad y relación cuerpo-naturaleza, inscritos en complejas redes de referencias. Con ello sus obras adquieren un significado especial en un contexto interseccional, y pueden entenderse como una crítica a las estructuras patriarcales, así como a las visiones coloniales y las devaluaciones de la calidad de indígena en una historiografía ‘occidental’ del arte.

*Traducción: Franziska Neff*

## Weiterführende Literatur / Bibliografía

Bennani, Hannah. *Die Einheit der Vielfalt. Zur Institutionalisierung der globalen Kategorie ‚indigene Völker‘*, Reihe: Studien zur Weltgesellschaft – World Society Studies 4. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag, 2017.

Cizakca, Defne. „o.T.“: <http://karenmiranda.com/project/meda> (Stand: 15.07.2021).

Deuber-Mankowsky, Astrid. „Natur/Kultur,“ In *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, hrsg. v. Christina von Braun und Inge Stephan, 223-242. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2009.

Dick, R. H. *My Time There: The Art Colonies of Santa Fe & Taos, New Mexico, 1956-2006*. St. Louis Mercantile Library, University of Missouri: St. Louis Mo., 2006.

Edwards, Elisabeth. *Anthropology and Photography: 1860 – 1920*. New Haven [u.a.]: Yale University Press, 1992.

Flemes, Daniel und Svenja Schöneich. *Indigene Völker unter Druck*. Reihe: GIGA Focus Lateinamerika, 4. Hamburg: GIGA German Institute of Global and Area Studies - Leibniz-Institut für Globale und Regionale Studien, Institut für Lateinamerika-Studien, 2020:  
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-68211-2>.

Flesken, Anaïd. *Indigene Mobilisierung in Lateinamerika: ein wenig genutztes Potenzial*. Reihe: GIGA Focus Lateinamerika, 5 (2014). Hamburg: GIGA German Institute of Global and Area Studies - Leibniz-Institut für Globale und Regionale Studien, Institut für Lateinamerika-Studien, 2014:  
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-390980>.

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei. „Körper,“ In *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, hrsg. v. Christina von Braun und Inge Stephan, 66-82. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2009.

Murray, Yxta Maya. „Karen Miranda Rivadeneira. The Sky Woman,“ *Aperture* (Herbst 2020): 108-115:  
<https://issues.aperture.org/article/2020/03/03/karen-miranda-rivadeneira>  
(Stand 16.08.2020).

„Karen Miranda Rivadeneira,“ MIYAKO YOSHINAGA Gallery, New York, O.J.:

<https://bit.ly/3r83eEg> (Stand. 11.08.2021). „AMERICAS,“ INDIGENOUS PHOTOGRAPH: <https://indigenousphotograph.com/> (Stand. 21.10.2021).

Pilch-Ortega, Angela. „*Indigene*“ *Lebensentwürfe: Lernprozesse im Kontext konkurrierender Wissensprofile*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2009.

Rivadeneira, Karen Miranda. „meda,“ PhMuseum, New Mexico, 2018: <https://phmuseum.com/karenmiranda/story/meda-1b24faf75e> (Stand: 27.07.2021).

Ricardo Espinoza Monsiváis –  
Escapulario / Skapulier





2019, tejido de macramé en poliéster, pectoral: 22 x 17 cm, fleco: 24 cm, colección privada, Foto: cortesía Monterrey Cumbia Fest.

Solo ante su misión redentora, sumido en angustia, Jesucristo ora cabizbajo con actitud de aceptación. Esta imagen refiere a la Oración en el Huerto, así como al final inminente del cuerpo. Esta iconografía fue elegida por Ricardo Espinosa Monsiváis para confeccionar el escapulario colombiano. Representa la cabeza inclinada de Jesús, que ocupa casi todo el espacio, y parte de las manos entrelazadas frente a la boca en actitud de meditación. En negro, gris y blanco se brinda un mensaje claro y 'puro'. La teología cristiana ve en este episodio un momento representativo de la naturaleza humana y divina de Jesús, manifestado en la lucha entre la voluntad propia y la voluntad divina. Igualmente, el autor parece sintetizar la vida de los jóvenes colombianos en la aceptación inevitable del permanente enfrentamiento –corporal y simbólico–. Este escapulario se distingue de otros por la ausencia de colores típicamente colombianos y texto, sin embargo, se activa en conjunto con el atuendo colombiano de la persona que lo porta, así como en el performance que se representa. La prenda hecha de hilos es rectangular, fabricada mediante nudos, posee un largo fleco en la parte inferior, que recuerda las mechas de los trajes de la danza de matachines del norte de México, de tradición nómada. El escapulario se cuelga con un cordón de nudos triples –franciscanos–, aunque

2019, Makramee-Gewebe aus Polyester, Pectoral: 22 x 17 cm, Fransen: 24 cm, Privatsammlung, Foto: Mit freundlicher Genehmigung Monterrey Cumbia Fest.

Allein im Angesicht seiner Erlösungsaufgabe betet Jesus Christus angstvoll mit gesenktem Kopf in einer Haltung der Annahme dieser Mission. Das Bild kann sich ebenso auf das Gebet im Garten Gethsemane als auch auf den bevorstehenden körperlichen Tod beziehen. Diese Bildform wurde von Ricardo Espinosa Monsiváis für das *colombiano*-Skapulier gewählt. Es zeigt den gebeugten Kopf Jesu, der fast den gesamten Raum einnimmt, und einen Teil seiner Hände, die vor dem Mund in einer meditativen Haltung verschränkt sind. In Schwarz, Grau und Weiß wird eine klare und 'reine' Botschaft vermittelt. Die christliche Theologie sieht in dieser biblischen Episode ein repräsentatives Moment der gleichzeitig menschlichen und göttlichen Natur Jesu, die sich im Kampf zwischen eigenem und göttlichem Willen manifestiert. Ebenso scheint der Gestalter des Skapuliers das Leben der jungen *colombianos* in der unvermeidlichen Akzeptanz permanenter – körperlicher und symbolischer – Konfrontation zusammenzufassen. Dieses Skapulier unterscheidet sich von anderen durch das Fehlen typischer Farben und Texte für die *colombiano*-Subkultur, die Verbindung wird aber durch die Kleidung des Trägers im *colombiano*-Stil und die performative Pose aktiviert. Das geknotete Textil ist rechteckig und besitzt am unteren Ende einen langen Fransenstreifen, der

aludirían tradicionalmente a los votos de pobreza, obediencia y castidad, en este contexto podrían significar adscripción al sector marginal. Los nudos se agrupan en cinco series de diez, separados por uno intermedio, dando como resultado la apariencia de rosario. La relación con esta oración se confirma por la coincidencia entre el número de series con los misterios del rosario. Por su parte, el pectoral con la imagen sirve de crucifijo, como sería en la estructura básica del dispositivo piadoso.

En su origen, el escapulario formaba parte de los hábitos de las órdenes monásticas a partir de los benedictinos, cuando era grande y servía de delantal para el trabajo agrícola. Después se adoptó por otras órdenes como la de Nuestras Señora del Monte Carmelo, en cuya tradición se relata la súplica de Simón Stock a María, pidiendo su intercesión por la persecución que sufría su comunidad en 1251. La Virgen le dijo que tomara el escapulario como signo de consagración a ella, pues quien lo llevara dignamente y muriera con él, no padecería las penas del infierno. Aunque el escapulario marqués carmelita es muy conocido, existen otros como el verde, blanco, azul, negro y rojo, todos dedicados a una advocación distinta y la mayoría aprobados por la Iglesia en el siglo XIX.

Generalmente se confecciona en textil, formado de dos rectángulos de tela verticales en pequeño formato –de 2 x 3 cm– impresos o bordados, colocados en cordeles largos para usarse en el cuello,

an die Matachines-Tänzer nomadischer Tradition aus Nordmexiko erinnert. Das Skapulier hängt an einer dreifach – französisch – geknoteten Kordel, die zwar traditionell auf die Gelübde der Armut, des Gehorsams und der Keuschheit verweisen, in diesem Zusammenhang aber auch die Zugehörigkeit zur marginalisierten Subkultur bedeuten könnten. Die Knoten sind in fünf Zehnergruppen gruppiert, die durch einen Zwischenknoten getrennt sind, was das Aussehen eines Rosenkranzes ergibt. Der Zusammenhang mit dem Gebet wird durch die Übereinstimmung zwischen der Zahl mit den ‘Geheimnissen des Rosenkranzes’ unterstrichen. Das Pektoral mit dem Bild dient als Kruzifix, wie es die frommen Lehren vorsehen.

Ursprünglich waren Skapuliere Teil monastischer Gewänder, zuerst der Benediktiner, wo sie wesentlich größer waren und als Schürze bei landwirtschaftlicher Arbeit dienten. Später wurden sie von anderen Orden übernommen, wie z. B. von Unserer Lieben Frau vom Berge Karmel, in deren Überlieferung von Simon Stocks Flehen an Maria berichtet wird, in dem er sie 1251 um ihre Fürsprache bei der Verfolgung seiner Gemeinschaft bittet. Die Gottesmutter teilte ihm mit, er solle das Skapulier als Zeichen der Weihe an sie annehmen; wer es würdig trage und damit sterbe, werde die Schmerzen der Hölle nicht erleiden müssen. Das braune Karmeliterkapulier ist vielleicht das bekannteste, es gibt jedoch auch andere, grüne, weiße, blaue, schwarze und rote Skapuliere, die alle einer anderen Anru-

quedando tanto en la espalda como en el pecho las imágenes sagradas y protectoras.

Tradicionalmente fueron utilizados por frailes, sacerdotes, monjas y laicos, todos adeptos a una rama del cristianismo católico, pero el objeto en tanto contenedor de creencias se convirtió en un elemento común para todo tipo de persona, enfatizando sus cualidades protectoras. En México se encuentran a la venta en iglesias o en sus alrededores, tanto por instituciones religiosas, como por pequeñas tiendas o en espacios virtuales particulares. En cuanto a su apariencia originalmente prevalecían los colores en tonos marrones oscuros e imágenes bordadas con hilos dorados, diversificándose posteriormente. A nivel popular el escapulario se bendice, se lleva guardado en la cartera, también puede guardarse en un lugar especial en la casa. La tradición de portarlo públicamente colgado del cuello sobre la vestimenta se ha perdido, permanece, pero en pocos llevarlo bajo la ropa, quedando en el ámbito muy personal, íntimo y brindando una protección significativa al ubicarse frente al corazón. El análisis que reclaman este tipo de objetos se orienta como casi todo objeto simbólico, hacia los procesos de pertenencia, idiosincrasia e imaginarios aspiracionales, utilizados tanto por hombres como por mujeres, así como en las resignificaciones y transformaciones del dispositivo.

En Monterrey y su área metropolitana, en el estado de Nuevo León, el escapulario

fungo gewidmet sind und von denen die meisten im 19. Jahrhundert durch die katholische Kirche zugelassen wurden.

Das Skapulier besteht in der Regel aus einem Stück Stoff, das aus zwei kleinen, senkrecht bedruckten oder bestickten Rechtecken kleinen Formats – normalerweise etwa 2 x 3 cm – zusammengesetzt ist; es wird an langen Schnüren um den Hals getragen, wobei die beschützenden Heiligenbilder sowohl auf dem Rücken als auch auf der Brust zu sehen sind.

Traditionell wurden Skapuliere von Mönchen, Priestern, Nonnen und Laien jedweder Glaubensausrichtung des katholischen Christentums getragen, die gegenständliche Form des Glaubensbekenntnisses über die Betonung der protektiven Eigenschaften fand jedoch weit darüber hinaus Anerkennung. In Mexiko werden Skapuliere in Kirchen oder in deren näherer Umgebung von religiösen Einrichtungen aber auch in kleinen Geschäften oder über spezialisierte digitale Angebote verkauft. In Bezug auf den äußeren Aspekt dominierten ursprünglich dunkle Brauntöne und mit goldenen Fäden gestickte Bilder, später wurden diese vielfach variiert. In der Populärkultur wird das Skapulier gesegnet, in der Brieftasche getragen oder an einem besonderen Ort im Haus aufbewahrt. Die Tradition, es über der Kleidung offen um den Hals zu tragen, ist verloren gegangen. Nur wenige Menschen tragen ihr Skapulier noch unter der Kleidung, damit ist es ein ebenso intimes und persönliches Accessoire wie es besondere

fue apropiado de manera singular por los jóvenes de barrios y colonias populares, transfiriendo a éste su propia estética. En este proceso, los mismos usuarios se volvieron artesanos de estos, utilizando materiales diversos, sumando significados referentes al uso y tamaño de acuerdo a su identidad: *colombia*. Ésta, una de las tantas identidades y denominaciones de tribus urbanas en México, que surge amparada en el gusto por la cumbia y el vallenato, estilos musicales procedente de Colombia, vía Estados Unidos. El origen se encuentra en prácticas populares y religiosas con bases en culturas rurales, siendo trasladadas por las migraciones campo-ciudad que se intensificaron a finales de la década de los años 60 y 70 del siglo XX. Al ubicarse en zonas urbanas multiculturales, los migrantes afianzan ciertas creencias, mientras que otras se reconfiguran, siendo las nuevas generaciones las encargadas de reconstruir credos y prácticas de origen con elementos del entorno y ambiente social, alimentados por las imágenes provenientes de otras latitudes como las aportadas por la migración de regreso de Estados Unidos a México.

Los espacios sociales de cárceles y de tutelares son también escenarios donde se reconfiguran idearios, favoreciendo prácticas y expresiones materiales. Los escapularios son resultado de la experiencia de jóvenes en estos contextos de privación de su libertad, surgiendo como amuleto y detente. De hilo de acrílón muy resistente se tejen a mano y se adornan con imágenes de Jesucristo, la

Bedeutung erlangt, indem es direkt am Herzen getragen wird. Fragen von Zugehörigkeiten, der Idiosynkrasie und von Wunschvorstellungen spielen wie bei fast allen symbolisch aufgeladenen Objekten auch bei der Untersuchung der Bedeutung der Skapuliere eine Rolle.

In Monterrey und der Metropolregion im Bundesstaat Nuevo León wurde das Skapulier in besonderer Weise von jungen Menschen aus populären Vierteln und Bezirken angeeignet, die ihm ihre ganz eigene Ästhetik verliehen. In diesem Prozess wurden die Träger\*innen selbst zu Kunsthandwerker\*innen ihrer Skapuliere; sie verwendeten verschiedene Materialien und fügten ausgehend von ihrer *colombia*-Identität entsprechende Bedeutungen in Bezug auf Verwendung und Größe hinzu. Die *colombia*-Szene ist eine der vielen Identitäten und Bezeichnungen für urbane Subkulturen in Mexiko, die aus der Vorliebe für Cumbia und Vallenato entstanden ist, Musikstile, die aus Kolumbien stammen und über die Vereinigten Staaten nach Nordmexiko gelangten. Der Ursprung der *Colombia*-Szene liegt in volkstümlichen und religiösen Praktiken aus ländlichen Kulturen, die durch die sich Ende der 1960er und 1970er Jahre intensivierende Landflucht in die Städte verlagert wurden. Durch die Ansiedlung in multikulturellen städtischen Gebieten festigen die Migrant\*innen bestimmte Überzeugungen, während andere neu konfiguriert werden. So sind es stets die Jugendlichen, die Glaubensüberzeugungen und Herkunftspraktiken neu definieren, indem sie sie mit Ele-

Virgen de Guadalupe, San Judas Tadeo y últimamente con la Santa Muerte, e incluso con representaciones de cholos o vatos locos –jóvenes de origen mexicano que viven en los Estados Unidos–. El estado de reclusión y la situación de desamparo económico proporciona al escapulario mayor fuerza. Todas las imágenes que contienen están asociadas a la superación de adversidades, independientemente de la lectura religiosa que cada quien pueda hacer, y todas dan esperanza a los portadores que anhelan lo mismo, sortear las dificultades.

La elaboración de estos amuletos permite a los creadores por un lado concentración, mantenerse sentados, y por otro, la oportunidad de realizar con sus propias manos un objeto cargado de valor simbólico y protector. Esta situación recuerda la práctica *ora et labora* de las comunidades religiosas en enclaustramiento, para liberar el pensamiento de los vicios del mundo y concentrarse en fuerzas superiores. Ellos y ellas realizan escapularios tejidos, con colores muy vivos acordes a su identidad adolescente y juvenil. Los motivos preferidos de la cultura del vato loco son: joven con sombrero y bigote, iniciales de nombres, nombres de personas y flores. Los rectángulos además son adornados con flequillos de pasamanería, recordando estandartes y trajes de danzas tradicionales.

Afuera de la cárcel, en sus barrios, la identidad colombiana crece y se consolida en una cultura, que gira alrededor de los géneros musicales de Colombia y con

menten ihrer alltäglichen Umgebung und ihres sozialen Umfelds, die wiederum anderen geografischen Ursprungs sind, anreichern und hybridisieren, wie z. B. durch Elemente, die durch Re-Migration aus den Vereinigten Staaten nach Mexiko mitgebracht wurden.

Soziale Räume wie (Jugend-)Haftanstalten stellen ebenfalls Szenarien dar, in denen Ideologien neu konfiguriert werden, indem materielle Praktiken und Ausdrucksformen neu definiert werden. Die Skapuliere resultieren aus den Erfahrungen junger Menschen in solchen Kontexten des Freiheitsentzugs und dienen ihnen als Amulette und zur Abschreckung. Sie sind aus sehr widerstandsfähigem Acrylgarn handgewebt und mit Christus, der Jungfrau von Guadalupe, dem Heiligen Judas Thaddäus, jüngst auch der Santa Muerte (dem Heiligen Tod), und sogar mit Bildern von *cholos* oder *vatos locos* – jungen Menschen mexikanischer Herkunft, die in den Vereinigten Staaten leben – bebildert. Der Zustand der Isolation und des ökonomischen Mangels der Träger\*innen projiziert zusätzliche Kraft auf das Skapulier. Alle auf Skapulieren genutzten Bilder werden unabhängig von religiösen Lesarten mit der Überwindung von Schwierigkeiten in Verbindung gebracht, und alle sollen den Träger\*innen die Hoffnung geben, Widrigkeiten überwinden zu können.

Die Gestaltung dieser Amulette gibt den Hersteller\*innen einerseits die Möglichkeit, sich zu konzentrieren und zur Ruhe zu kommen, und andererseits die Gele-

los imaginarios geográficos de aquel país paradisiaco: palmeras, mar, acordeón, caja y guacharaca –elementos que no existen en Monterrey, tierra semidesértica y árida–, que se plasman en objetos identitarios como playeras, gorras, escapularios, tatuajes y murales.

También fuera, los escapularios siguen funcionando, pero sobre todo como seña de identidad. Se personalizan aún más, agregando el nombre propio, apodo, nombre de la banda de pertenencia y nombre de la colonia donde se vive. Así, el resultado es un gran híbrido de protección-ostentación, que se usa generalmente por el género masculino de doce a veinte años en momentos especiales como bailes, paseos y fiestas, mostrando a la otredad quién se es y de dónde se viene. Por tanto, su uso actual es mostrar la identidad, en tamaño fácilmente visible de 15 x 25 cm, sólo en el pecho, ya no en la espalda, ni llevándolo bajo la ropa.

La confección y hechura de este tipo de escapularios no son exclusivas de los portadores, al ser posible mandarlos hacer por pedido a personas que saben realizar este trabajo y/o costureras que les cosen a los jóvenes sus camisas y bermudas con imágenes religiosas. La actividad se encuentra en estado de especialización y el escapulario en proceso de extravagancia –formas y proporciones–, al igual que toda la estética colombiana: ropa y cuerpo –cortes de cabello, peinados, accesorios y sus manifestaciones públicas–.

genheit, mit ihren eigenen Händen einen Gegenstand mit symbolischem und protektivem Wert zu schaffen. Dies referiert auch auf die *ora et labora*-Praxis der klösterlichen Ordensgemeinschaften, die die Gedanken von den Lasten der Welt befreien und die Konzentration auf höhere Kräfte ermöglichen sollte. Entsprechend ihres jugendlichen Alters, stellen die Gestalter\*innen gewebte Skapuliere in leuchtenden Farben her. Die beliebtesten Motive der *vato loco*-Kultur sind ein junger Mann mit Hut und Schnurrbart, Namensinitialen, Personennamen und Blumen. Die vertikal hängenden Rechtecke sind mit Fransen verziert, die an Standarten und Kostüme traditioneller Tänze denken lassen.

Außerhalb des Gefängnisses, in den entsprechenden Stadtvierteln, wird die *colombiana*-Identität gefestigt durch eine Kultur, die sich um musikanische Genres Kolumbiens und Vorstellungen zur Landschaft dieses paradiesischen Landes - Palmen, Meer, Akkordeon, Kastentrommel und Guacharaca (Reibestab) - dreht, die es so in Monterrey, das in trockener Halbwüste gelegen ist, nicht gibt und die auf identitätsstiftenden Objekten wie T-Shirts, Mützen, Skapuliere, Tattoos und Wandmalereien festgehalten werden.

Als Ausdruck von Identitäten üben die Skapuliere so auch außerhalb der Justizanstalten ihre Funktion aus. Sie werden weiter personalisiert, indem man den eigenen Namen, einen Spitznamen, den Namen der Gang, der man angehört, und den des Stadtviertels, in dem man

La transformación de la imagen colombiana es notoria, pues aunque el escapulario es parte de ese imaginario, no estaba en el inicio del movimiento juvenil, y tampoco ha permanecido, haciendo actualmente difícil su registro. Con el transcurrir de los años y el crecimiento de los jóvenes el lugar que sus escapularios terminan ocupando son, en el peor de los casos, fotografías, y en el mejor, paredes y cajas de tesoro, adquiriendo el nivel de reliquias.

*Alma Leticia Saucedo Villegas*

lebt, hinzufügt. Das Ergebnis ist eine hybride Mischung aus Schutz und Zurschaustellung, die im Allgemeinen von jungen Männern im Alter von zwölf bis zwanzig Jahren bei besonderen Anlässen wie Tänzen, Umzügen und Festen getragen wird, um dem Anderen Identität und Herkunft zu demonstrieren. Aus diesem Grund der Zurschaustellung wird das Skapulier nun nicht mehr auf dem Rücken, sondern auf der Brust, und auch nicht unter der Kleidung getragen, sodass die jeweilige Identität gut sichtbar auf 15 x 25 cm gezeigt werden kann.

Die Herstellung und Personalisierung dieser Art von Skapulieren ist nicht nur den Träger\*innen selbst vorbehalten; es ist möglich, sie auf Bestellung von professionellen Schneider\*innen anfertigen zu lassen, die den jungen Männern oft auch ihre Hemden und Bermudashorts mit religiösen Motiven nähen. Die Herstellung der Skapliere spezialisiert sich zunehmend, und auch die Skapuiere selbst werden immer aufwendiger gestaltet – sowohl in ihren Formen wie in den Proportionen – und dies betrifft die gesamte *colombia*-Ästhetik, die eine Beziehung zur kolumbianischen Cumbia-Musik aufrechterhält: Kleidung und Körpergestaltung wie Haarschnitte, Frisuren, sowie Accessoires und ihre öffentlichen Darstellungsweisen.

Der Wandel des colombia-Bildes ist auffällig, denn obwohl das Skapulier Teil dieser Vorstellungswelt ist, war es zu Beginn der Jugendbewegung nicht vorhanden und wird heute nicht mehr verwendet,

was seine Dokumentation erschwert. Im Laufe der Jahre und mit dem Erwachsenwerden der Jugendlichen sind die Skapuliere im schlimmsten Fall auf Fotos zu finden, im besten Fall auf Wände und in Schatzkisten, wo sie den Status von Reliquien erlangen.

*Übersetzung: Miriam Oesterreich*



Julio Martínez con escapulario y atuendo *kolombia* en el Puente del Papa, Monterrey, 2019. Fotograma del video *Saca el Porro* de Gera Guerrero y el Klan Barranquillero. Foto: cortesía Monterrey Cumbia Fest.



Ricardo Espinoza Monsiváis, Escapulario (reverso), 2019, tejido de macramé en poliéster, pectoral: 22 x 17 cm, mechales: 24 cm, colección privada. Foto: cortesía Monterrey Cumbia Fest



## Bibliografía / Weiterführende Literatur

Cruz, Sabino V. "Matachines o matlachines: una revisión del constructo." *Revista electrónica Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (25 de junio de 2021). Consultado 27 de enero 2022. <http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/matachines-o-matlachines>

Saucedo Villegas, Alma Leticia. "Imaginarios urbanos de la violencia en el espacio público de Monterrey". Tesis UANL. <http://eprints.uanl.mx/14066/1/1080238935.pdf>

Watkins, Amanda. *Cholombianos*. México: Editorial Trilce, UANL, 2011.

Martínez Carretero, Ismael. "La advocación del Carmen. Origen e iconografía." En *Advocaciones Marianas de Gloria: SIMPOSIUM (XXª Edición)*, 771-790. España: San Lorenzo del Escorial, 2012.

Peña, Ángel. *Importancia del escapulario del Carmen y sus milagros*. San Millán de la Cogolla: s/e, 2018.

Rezensionen  
Reseñas  
Recensões  
Reviews



# Demanding a Change of Perspectives. Review of the 11<sup>th</sup> Berlin Biennale

*Hannah Grimmer*

To write in a few pages about an exhibition format that dates back to 1998 and (almost) completely reinvents itself every two years is no easy task. In particular, the last version of the exhibition complicates a summary reporting: Firstly, as the 11<sup>th</sup> version of this Berlin art show differed significantly from its predecessors by focusing for the first time decidedly on art from Latin America. Secondly, as it was designed to be a year-long process and had to be rescheduled, changed, and postponed several times due to the pandemic. The 11<sup>th</sup> Berlin Biennale began in September 2019 at the ExRotaprint in the West Berlin district of Wedding. The first three parts of the Biennale took place there and already anticipated the entire exhibition event through their titles: *exp. 1: The Bones of the World*; *exp. 2: Virginia de Medeiros and the Feminist Health Care Research Group*; *exp. 3: affect archives Sinthujan Varatharajah – Osías Yanov*. The preceding abbreviation “exp.” can be understood as *exposição* (exhibition) or *experiência* (experiments/experiences). The main exhibition itself, referred to by the curators as “epilogue”, opened (instead of July) in September 2020 and was on view at four exhibition spaces until 1 November 2020: ExRotaprint, daadgalerie, KW Institute for Contemporary Art and Gropius Bau. A quartet was in charge of the curatorial direction: María Berríos, Renata Cervetto, Lisette Lagnado and Agustín Pérez Rubio, whose regional focuses are Argentina, Brazil, Chile, Denmark and Spain. The title of this “epilogue” was *The Crack Begins Within*.

Even if it sounds like a *soft opening*, the slow approach over the course of a year was developed independently of the pandemic. With the workshops and exhibitions at ExRotaprint, a former printing press factory, the curators paid tribute to the *Clube dos Artistas Modernos* (Club of Modern Artists). The latter was founded in 1932 in São Paulo (Brazil), among others, by the artist Flávio de Carvalho (1899-1973). As a self-organised association, it was characterized by its independence from existing art institutions, from whose elitist attitude it distanced itself and thereby blurred the boundaries between the private and the public sphere. This is worth mentioning here because de Carvalho played a pivotal role for the entire Biennale and works by him were exhibited at KW and at Gropius Bau. The artist, whose work is little known in Germany, understood his artistic actions as *experiências*. In the critical examination

of de Carvalho's work, a central objective of the Biennale became apparent: to change perspectives in order to be able to recognize new connections. For example, a number of Käthe Kollwitz's prints were on display at the Gropius Bau. This traces back to 1933, the year Kollwitz was forced to resign from the Prussian Academy of Arts, while an exhibition with 84 of her prints was held in this very *Clube dos Artistas Modernos* in São Paulo.

Bringing this altered perception of artistic relations to the German capital was a key claim of the curatorial concept: the so-called Global South, in particular Latin American countries, served as both starting point and communication partner in one. Occasionally, one could read in the press that not all contemporary artists succeeded in creating a 'lastingly stirring aesthetic form' and their art was characterized by an 'aesthetic weariness' (Maak, FAZ, 07.09.2020). Likewise, many positive reviews were to be found (stating that this biennale probably was 'empathetic like probably no other before' (Kuhn/Rieger, Tagesspiegel, 04.09.2020)), but it is rather upsetting when elsewhere any kind of difference was described as a kind of naïve 'primitivism' (Rauterberg, Die Zeit, 09.09.2020). These assessments express that not everyone was willing to follow the required shift of perspective. But it was the art on display making it evident that it is time to ask certain questions more vigorously. For example, the series *The Museum of Ostracism* (2018) by Sandra Gamarra Heshiki indicates that the separation of "art museums" and "anthropological museums" has long been obsolete and that questions of restitution should likewise be discussed differently. Carlos Motta's three-part work *Requiem* (2016) addresses the possibility of alternative narratives and archives, especially in the context of the Christian church. The Graphic Novel *Xêzên Dizî* [The Hidden Drawings] (2018-20) by Zehra Doğan exemplifies a connection between activism, journalism, and art. When works as multi-layered as these are labelled "folkloristic" (Rauterberg, Die Zeit, 09.09.2020) it primarily testifies to one's own ignorance. In any case, it is certain that the 11<sup>th</sup> version of the Berlin Biennale did not want to make things easy for its primarily European audience – and that was a good thing.

I would like to elaborate further on transnational solidarity which played a particular role in the curatorial program. The tour at the Gropius Bau ended with the Chilean Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA). The eventful history of this museum began in early 1971 in Santiago de Chile as the Museo de la Solidaridad (Museum of Solidarity). It was during the government of Salvador Allende, whose term in office was to end after only three years on 11.09.1973 with a violent coup by the military. Allende's short presidency cannot be thought of without the artistic support he continuously received, even after his death. At that time, a worldwide call was

launched for artists to donate works to support the Unidad Popular, the electoral alliance behind Allende. Thanks to this *Operación Verdad* (Operation Truth), which was directed against a US-funded smear campaign, works by artists such as Frank Stella, Lygia Clark and Alexander Calder made their way to Chile, and the museum finally opened in 1972. On the one hand, these events must be seen in the context of the Cold War, in which nearly all countries in Latin America were a geopolitically pertinent location for the USA, over which it exerted powerful influence. On the other hand, they foreground the strong links between art and politics. When the coup shook the South American country and led to a brutal, sixteen-year dictatorship, the museum also had to go into exile. This gave rise to the Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA), a museum without a building that supported Chilean exiles and dissidents in the form of international traveling exhibitions. With the end of the dictatorship, the museum was able to return to Chile in 1990 and was given the name it bears today.

For two reasons, it is worth explaining why this history was central to the curatorial approach of the 11<sup>th</sup> Berlin Biennale: First, the MSSA and its turbulent development are emblematic of the fact that artistic work cannot be understood without its surrounding social, political and economic context. These are not separate fields, as art history often seems to suggest, but rather many artists have always interacted with political events. I would argue that this is what this Biennale was emphasizing. Second, transcontinental (or global) solidarity does not have to be an empty phrase. The idea, which is inherent in the title of the museum, had its origin in 1967 at the conference of the *Organization of Latin American Solidarity* in Havana (Cuba), of which Allende was the director. As a museum in exile, solidarity was perpetuated, which links to the exhibition in Berlin: in 1974, a portfolio of 32 graphics was printed in West Germany under the title *El pueblo tiene arte con Allende* (The people have art with Allende). As recently as 1970, these prints were on display in a traveling exhibition throughout Chile. In 1982, the exhibition *Artists from Latin America* opened at the daadgalerie in Berlin, in which half of the works originated from the museum's collection. René Block, then director of the daadgalerie, travelled to Paris to select works by exiles living there. Sixteen of these prints could be seen in the Gropius Bau in 2020. Furthermore, a large-scale work by Gracia Barrios consisting of sewn-together pieces of fabric was on display. The 11<sup>th</sup> Biennale was dedicated to the memory of this artist, who died in 2020 and supported Allende with her work *Multitud III* (Crowd III).<sup>1</sup> On the opposite wall there were ten *Arpilleras*, created by women who can no longer be identified today. These stitched and embroidered works are from 1973 to 1985 and underline the prominent role of female\* resistance against the Pinochet dictatorship.

---

1 Further, the Biennale was dedicated to the memory of the U.S. blogger Amanda Melissa Baggs, who also died in 2020.

Why is this so relevant? What makes this exhibition space particularly special is that it can be seen as a symbol of real practiced and international solidarity. This room shows that the common, separate understanding of art and activism is not tenable or at least not universally valid. Besides, the present caught up with the planning of the exhibition, and the topicality of the works from the 1970s can be illustrated by an example: Two of the prints mentioned above feature eyes [Luz Donoso, *La lágrima*; Ricardo Mesa, *¡Ojo!*]. Since the social uprising that gripped Chile in October 2019, they have been the symbol of rebellion against social inequality and against police and military violence. In the Chilean art emerging with the social movement today, references to the art of the 1970s are omnipresent.

Other works were by the *Grupo de Estudiantes Plásticos* (Plastic Students Group), which came together in the mid-1940s at the *Escuela de Bellas Artes* in Santiago and included the already mentioned Gracia Barrios and her husband, the painter José Balmes, or Guillermo Núñez. A personal highlight for me was subsequently going to KW and seeing works from the 1980s by the West Berlin artist Galli (\*1944). Their aesthetics, the fragmented representation of the body and the colourfulness, resembled each other in an astonishing way. Indeed, (art-) history should not be told (only) as national history.

Rethinking and unlearning familiar categories was a desirable goal of this Biennale, though it failed on various levels: the texts were written in such a complicated and inner-discursive way that they were sometimes not very informative or able to do justice to the claim of inclusion. Instead, curatorially charged terms (such as healing, dichotomies, fragility, resistance) were strung together and hardly explained in a generally understandable manner. Moreover, the complex references and connections that I wanted to elucidate here with the example of the MSSA were certainly not clear to every visitor of the exhibition. Unfortunately, in this respect, there was not enough low-threshold mediation work carried out.

Nevertheless, I want to accentuate that the Biennale succeeded in presenting and implementing the important concept of solidarity from a curatorial angle. Sadly, due to the pandemic, many artists from other continents, namely Latin America, were unable to travel to the exhibition and thus a dialogue, taking place in real space, was not possible. That was a pity, because surely, they were the centre of the exhibition.

In conclusion, it remains to be noted that, according to the exhibition texts, the curators borrowed the title *The Crack Begins Within* from the Egyptian poet Iman Mersal (\*1966). This is at least a little irritating: It is correct that the expression is discussed in her essay “On Motherhood and Violence” but Mersal had taken it from a poem by

Anna Świrszczyńska (1909-1984), which she preceded her essay with. It is about her role as a mother and her confession of not wanting to be the egg that breaks when her child is born. Inevitably, the first sentence of Hermann Hesse's (1877-1962) *Demian* comes to mind: The egg is the world and who wants to be born must destroy a world. For the 11<sup>th</sup> Berlin Biennale, this probably means: Anyone who wanted to engage with the exhibited art had to set aside common paradigms and the here well-known patterns of reception and thus destroy a world. In this way, however, new dialogues and whole worlds of art were revealed to the keen viewer – especially from the multifaceted and diverse continent behind the label Latin America.

