

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

***REMINISCENCIAS PREHISPÁNICAS EN EL ARTE TEXTIL DE SOLANGE
ARVELO***

Br. Valeria Mieres
C.I. 19499125

Caracas, mayo de 2012

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

***REMINISCENCIAS PREHISPÁNICAS EN EL ARTE TEXTIL DE SOLANGE
ARVELO***

Trabajo de grado para optar al título de licenciado en Artes,

Mención artes plásticas

Br. Valeria Mieres

C.I. 19499125

Tutor: Freddy Carreño

Caracas, mayo de 2012

ÍNDICE

Agradecimientos.....	III
Resumen.....	IV
Introducción.....	VI
Capítulo I: El arte textil en Venezuela.....	1
1.1. Definición de arte textil desde la perspectiva contemporánea.....	1
1.2. El arte textil en las culturas prehispánicas en Venezuela.....	17
1.2.1. Culturas prehispánicas venezolanas que realizaron actividad textil.....	17
1.2.2. Técnicas y materiales prehispánicos venezolanos más comunes.....	21
1.3. Nuevos modos de tejer, telas e hilos traídos a Venezuela desde Europa a raíz de la conquista.....	27
1.4. Aplicación actual de las técnicas y materiales prehispánicos y traídos por los europeos en el período de la conquista.....	45
Capítulo II: Lo prehispánico en los textiles de Solange Arvelo.....	50
2.1 Síntesis del proceso de creación de las piezas textiles de Solange Arvelo.....	50
2.2 Análisis formal de una muestra de textiles de Solange Arvelo en búsqueda de la presencia de elementos prehispánicos.....	59
<i>Escultura en blanco mayor</i>	63
<i>Fetiché</i>	69
<i>Reflejo</i>	73
<i>Serie Escudos Amazónicos</i>	84
<i>Casa</i>	88
<i>Altar</i>	93
<i>Serie Forasteros</i>	97
<i>Ángel</i>	106
Conclusiones.....	113

Anexos.....	118
Glosario.....	118
Entrevista con Solange Arvelo.....	132
Bibliografía.....	138

AGRADECIMIENTOS

Al personal de la Biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Caracas, Centro de Información y Documentación Nacional de las Artes Plásticas de la Galería de Arte Nacional, Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela Miguel Acosta Saignes, Biblioteca Central de la Universidad Central de Venezuela, Biblioteca Ernesto Peltzer del Banco Central de Venezuela, Instituto Autónomo Biblioteca Nacional, Centro de Documentación Efraín Hurtado de la Escuela de Antropología de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad Central de Venezuela.

A Rafael Mieres, Beatriz Guedez, Agostino Loreto, Ciro Loreto, Mary Cruz Mieres, Freddy Carreño, Janeth Rodríguez y Solange Arvelo.

RESUMEN

La investigación titulada *Reminiscencias prehispánicas en el textil de Solange Arvelo* consiste en la búsqueda de elementos formales, técnicos y compositivos de origen indígena, en los tapices contemporáneos de una artista venezolana del textil.

Arvelo, dedicada al principio de su carrera artística a la pintura y a la cerámica, encontró su medio expresivo en el trabajo textil, y usando un telar vertical o de alto lizo, consigue desarrollar sus piezas que consisten en paños de lana intervenidos con materiales y objetos, lo que genera una propuesta muy parecida al ensamblaje (disciplina con la que también trabaja).

Debido al milenario origen de la realización de textiles y a la profusa producción indígena de piezas tejidas, tanto en Venezuela como en el resto de Latinoamérica y en el mundo, se propone analizar un tema poco tratado a la luz de los creadores más antiguos de nuestro país.

Luego de definir arte textil y de reseñar las características de los textiles indígenas venezolanos y los aportes que los conquistadores trajeron a Venezuela con su llegada, se busca encontrar mediante el análisis de una muestra de ocho obras de Arvelo, la posible vinculación entre sus técnicas, los materiales que usa y el aspecto formal de sus piezas con los productos del trabajo textil indígena. Para ello se empleó el método de análisis de la pura visualidad desarrollado por Arnheim en su texto *Arte y percepción visual*.

Para analizar las piezas de Solange Arvelo se partió del concepto de la abstracción propuesto por el autor antes mencionado, ya que es un concepto que define su trabajo y que será necesario tener presente al acceder a sus obras. Según Arnheim la abstracción se basa en formas no miméticas, que reflejen la experiencia humana mediante la pura expresión visual y las relaciones espaciales, postulado que recoge en líneas generales los basamentos del trabajo de Arvelo. Además se resalta la importancia de la objetualidad, es decir de cada material en sí mismo y de sus cualidades plásticas, es lo que guía la línea de trabajo de esta artista. Otro concepto aplicado en el análisis es el de escultura blanda o de tapiz

escultórico, que es el tipo de construcción tejida que se ubica en el centro de una habitación, pendiendo del techo, separado de la pared y el cual se puede apreciar rodeándolo.

Las ocho piezas que conforman la muestra son *Escultura en blanco mayor*, *Fetiche*, *Reflejo*, la *Serie Escudos Amazónicos*, *Casa*, *Altar*, la *Serie Forasteros* y *Ángel*. Estas obras no sólo rinden cuenta de una secuencia cronológica del trabajo textil de Solange Arvelo, quien tiene cuatro décadas de actividad y trayectoria artística (1972 – 2012), sino de la transmutación o metamorfosis que ha sufrido su trabajo, no sólo en cuanto al aspecto formal o cromático, sino en cuanto a los temas y conceptos que se proponen en cada una de ellas.

En cada uno de los análisis se plantearon los elementos comunes existentes entre las piezas contemporáneas de Arvelo y los tejidos prehispánicos. Se determinó, que los puntos más resaltantes que tienen en común es la técnica, que es el telar vertical conocido también como alto lizo; la utilización de materiales semejantes, como son elementos naturales (semillas o fibras vegetales); y la gama de colores, que se basa en la utilización de los materiales crudos (sin teñir) o de tonos tierras y rojizos.

Se pudo diferenciar los elementos contemporáneos usados por Arvelo en su trabajo, de los elementos prehispánicos. Esto se debe a que la artista usa con frecuencia productos artificiales, que pueden ser fibras sintéticas, alambres, pigmentos acrílicos u objetos de plástico, además de técnicas que requieren pegamentos o costuras, que son propias de los lenguajes contemporáneos y que nada tienen que ver con los productos textiles indígenas.

Arvelo forma parte de los artistas contemporáneos que vuelven su mirada al pasado prehispánico, que ofrece una cantidad de técnicas y aportes creativos para las composiciones textiles en la actualidad. Debido a las numerosas relaciones anteriormente establecidas en cuanto a la técnica, el cromatismo y los materiales, es imposible desligar su trabajo al trabajo del tejido indígena, tanto el tejido duro como el blando.

INTRODUCCIÓN

El trabajo que se presenta a continuación es el resultado de una investigación que se llevó a cabo sobre las *Reminiscencias prehispánicas en el arte textil de Solange Arvelo*, que es una de las disciplinas artísticas a las que se dedica esta artista venezolana. El siguiente estudio consiste en la búsqueda de elementos formales, técnicos y compositivos de origen indígena en los tapices contemporáneos de Arvelo, quien también trabaja el ensamblaje, el vestuario para cine, y que en algún momento de su carrera se dedicó a la pintura y a la cerámica.

El textil, es un tema poco investigado en Venezuela y a partir de este estudio se busca analizar la obra de una artista del tapiz en la búsqueda de elementos prehispánicos en su trabajo. Esto se logrará luego de haber definido el arte textil, enfocado en la perspectiva contemporánea, ya que es una definición que no ha sido realizada previamente en las fuentes consultadas. El arte textil es un tópico profusamente tratado en investigaciones de países que tienen una fuerte herencia prehispánica o en los países europeos y africanos, debido al amplio desarrollo que alcanzó el tapiz en dichas culturas, entre las que aún en la actualidad se mantiene esta práctica como parte importante del trabajo artesanal y artístico.

Autores que se han dedicado al estudio del textil en Venezuela, han afirmado que dentro del ámbito de la artesanía popular tradicional venezolana el tejido es uno de los renglones más notables, ya que su difusión en el territorio nacional y su extensa variedad en la utilización de materias primas, técnicas y funciones, le deja a la historia de la plástica nacional un legado de varios siglos de tradición tanto en comunidades indígenas como en poblaciones urbanas y rurales.¹ Algunos investigadores consideran al textil como “el eslabón más claro y cercano que todavía existe con el pasado precolombino”.²

¹ Gilliam Aguirre y Carmen Sofia Leoni. “Presentación”. En: S/A. *Trama y urdimbre: El arte del tejido en Venezuela*, p. 5

² Mexican Fine Arts Center Museum. *Vestidos con el sol: Textiles tradicionales de México, Guatemala y Panamá*, p. 8

Pero muy lejana a la valoración que debería conferírsele a una disciplina artística milenaria, el textil fue entendido como un arte doméstico o menor a través de los años, hasta que una generación contemporánea de artistas, no sólo latinoamericanos, sino del mundo entero, volcaron su interés en el tejido y el lenguaje de las telas. Sobre esto, escribe Teresa Gisbert que “la pintura involucraba en sí a la escultura y arquitectura, todas tres hijas del diseño”, por lo que estas disciplinas de las artes plásticas se consideraron equiparables a la música y la poesía como fuentes de belleza y creación, y quedaron consagradas como artes por excelencia o <<artes mayores>>, no obstante, otras como la orfebrería, la cerámica y la textilería, muy relacionadas con la producción de objetos utilitarios “no habían podido liberarse del quehacer gremial y artesanal quedando consideradas como <<artes menores>>”.³ No obstante, la misma autora explica que este es un concepto estrictamente occidental poco aplicable a otras culturas, como las latinoamericanas, en las que las obras arquitectónicas, pictóricas o escultóricas probablemente fueron posteriores a la confección de textiles, cestas, redes, sogas o vasijas.

Esto se debe a que las culturas americanas precolombinas cuya cronología y desarrollo no es coincidente con el de Europa, aun hoy son muy difíciles de estudiar y comprender, ya que requieren métodos de clasificación y estudio distintos a los que se emplearon para entender el arte europeo. Para las culturas latinoamericanas, la pintura no ocupa el puesto preponderante que tiene en el viejo continente y en su lugar se produce un arte textil que es de capital importancia, junto a la arquitectura, escultura y la cerámica. De igual forma, este arte no es producto de individualidades creadoras sino que responde a un trabajo grupal que expresa en forma impersonal la estética y el simbolismo de los diferentes grupos asentados en territorio americano.⁴

Una vez que el problema del arte textil se enfoca en Venezuela, se pueden encontrar aseveraciones como la que realiza Casimira Monasterios, quien escribe:

El tejido como creación del hombre posee un incalculable valor ontológico, etnológico y museológico; es fuente histórica de gran importancia para el acercamiento a las comunidades americanas pues ofrece un cúmulo de información sobre nuestro desarrollo socioeconómico, técnico, religioso, político y cultural. De hecho el tejido actúa como

³ Teresa Gisbert. *El arte textil en los andes bolivianos*, p. 18

⁴ *Ibíd.*, p. 19

lenguaje al aportar significados diferentes a su primordial función utilitaria de calzado, lecho, vestidura u ornamento; nos indica status social, identidad cultural, creencias y mitos y por supuesto nos habla de conciencia y gusto estético, manteniendo una línea de continuidad entre la Venezuela precolombina y la Venezuela de hoy.⁵

Estos aspectos resultan difíciles de ignorar al realizar un estudio sobre la plástica venezolana, y aún así los artistas textiles son poco reseñados en la historia de las artes plásticas de nuestro país y su trabajo es poco conocido y difundido en las galerías y centros artísticos de Venezuela. Por el contrario, es escasa la realización de propuestas curatoriales sobre textil en nuestro país, aún cuando constantemente en territorios vecinos se hacen convocatorias para eventos en los que participan artistas renombrados en la disciplina del tapiz.

El desarrollo de este estudio, permite que sea aplicable no sólo al trabajo de Solange Arvelo, sino a cualquier artista textil de nuestro país, ya que el textil venezolano (y latinoamericano) contemporáneo rememora un pasado ancestral y antiguo que viene desde las sociedades prehispánicas, y en su concepción contemporánea es capaz de unirse con piezas metálicas, plásticas o con pigmentos desarrollados de forma industrializada para crear un discurso absolutamente distinto de las demás disciplinas artísticas. Es por ello que se busca caracterizar el textil venezolano con el fin de conocerlo y aprehenderlo para que luego sean observables sus posibles repercusiones en los trabajos textiles actuales.

Luego, con la inclusión de los aportes realizados por los conquistadores, se busca reseñar el impacto que tuvo la tecnología europea en la actividad textil prehispánica venezolana, y es importante adjuntar estos nuevos elementos debido a que fue en este período histórico que se redactaron las crónicas en las que está contenida la información presentada a continuación sobre los textiles de los indígenas precolombinos. Es necesario mencionar lo que se hacía antes de la llegada de los españoles y lo que estos enseñaron a los indígenas, ya que les dejaron un legado que influenció el desarrollo de sus actividades textiles en el futuro. Se trata de enfocar el estudio del textil en las manifestaciones de esta disciplina que se suscitaron en nuestro país. Estos tópicos son los desarrollados en el primer capítulo de la investigación, titulado *El arte textil en Venezuela*.

⁵ Casimira Monasterios. "El arte del tejido en Venezuela". En: S/A. *Trama y urdimbre: el arte del tejido en Venezuela*, s.p.

Una vez completada la información previa, en el segundo capítulo titulado *Lo prehispánico en los textiles de Solange Arvelo*, se muestra una síntesis del proceso creativo de la artista venezolana dedicada al ensamblaje, la escultura, y especialmente al arte textil, para el que emplea distintos materiales y técnicas. En el caso preciso de esta artista, es posible observar que el arte contemporáneo se mezcla con una tradición que se remonta a los pobladores prehispánicos de Latinoamérica y que se materializa en el textil.

Esta artista de origen cumanés, ha participado en diversas exposiciones individuales y colectivas a nivel nacional e internacional. También está representada en colecciones permanentes en varias galerías y museos de diversas ciudades de Venezuela, en el Central Museum of Tapestry en Polonia y en la colección “Women in textile Art” en Miami; y ha recibido numerosos reconocimientos y premios nacionales e internacionales.

Así como Solange Arvelo, existen numerosos artistas sobre los cuales la información es sumamente reducida. Una de las limitantes halladas para la realización de este estudio fue la repetición de los mismos planteamientos por diferentes autores en distintos textos, lo cual se debe a la escasa investigación sobre el tema en Venezuela. Por ende, uno de los objetivos del presente trabajo es paliar la insuficiencia de estudio sobre un tema muy analizado en Latinoamérica y el mundo y raramente mencionado en nuestro país.

Se espera que la investigación presentada, funcione como basamento y fuente información para estudios relacionados con el campo textil en el futuro y además pueda ser considerada un instrumento aplicable a otros artistas textiles contemporáneos venezolanos, con el fin de continuar con el estudio de las propuestas emergentes en esta disciplina artística que admite infinitas posibilidades.

CAPÍTULO I

EL ARTE TEXTIL EN VENEZUELA

1.1. Definición de arte textil desde la perspectiva contemporánea

El arte textil se podría definir a partir del concepto clásico de tapiz, que es producto del trabajo del tejedor en un telar y cuya antigüedad se remonta a tiempos sumamente antiguos. Uno de los términos más importantes a definir para la comprensión del arte textil es el de tejido. El tejido es el “entrecruzamiento de una capa de hilos denominada urdimbre, la cual se dispone previamente sobre un marco de madera u otro material, con los hilos de otra capa denominada trama que se introducen uno después del otro entre los hilos de la urdimbre”.¹ Esta es la primera definición que se debe puntualizar necesariamente para poder conceptualizar el arte textil, a partir de otros dos términos claves que son tapiz y textil, ya que ambos son producto del trabajo en el telar, es decir, son tejidos.

El textil, según su definición más sucinta y somera, que es la ofrecida por el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, es aquello “perteneciente o relativo a los tejidos”, además es una materia “capaz de reducirse a hilos y ser tejida”, por lo que, según este postulado, la palabra textil, puede considerarse sinónimo de la palabra tela.

Otro texto referencial como el *Diccionario Larousse*, define “materia textil” como aquella “que se emplea en la confección de tejidos: fibras textiles”. También ofrece un concepto más amplio del textil, aseverando que es todo aquello “que tiene relación con el tejido o con su fabricación: fabricante textil; maquinaria textil; exportaciones textiles”. Asimismo, la industria textil es aquella “que se dedica a la fabricación de tejido”. El mismo texto proporciona un concepto de textil que será de útil para la elaboración de un concepto de arte textil presentado a continuación:

¹ S/A. *Trama y urdimbre: El arte del tejido en Venezuela*, p. 7

tejido hecho con fibras textiles, generalmente fabricado en un telar o a máquina, como el que se utiliza para confeccionar ropa, hacer labores o forrar diversos objetos: antes de la confección, el producto pasa por la aprobación del perito en textiles y luego de aprobado pasa el textil por varios teñidores.

Esta definición, resume de forma muy somera el proceso textil, pero en este punto funciona para comprender que, como es evidente, el término “textil” es la mitad del nombre otorgado a una disciplina de las artes que se conceptualiza y se conoce como arte textil. No obstante, al buscar la historia de este tipo de manifestación artística, las referencias conducen directamente hacia la definición de tapiz. Es por esto, que otro término fundamental para continuar con la definición de arte textil es “tapiz”, que según el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, es un “paño grande, tejido con lana o seda, y algunas veces con oro y plata, en el que se copian cuadros y sirve de paramento” o también es entendido como “alfombra”. Desde esta definición tan sucinta, ya es claro que el medio para la realización del tapiz es el tejido, es decir, la actividad textil, y la definición contenida en el *Diccionario Larousse* que es un poco más extensa, rinde cuenta de esto, ya que se explica al tapiz como

labor textil, generalmente de gran tamaño, bordada o tejida con lana, seda u otras fibras de distintos colores, en la que se reproducen figuras o imágenes y que se cuelga en una pared como adorno; tradicionalmente son hechos a mano: durante siglos, en los tapices se desarrolla un arte narrativo de tipo histórico, religioso o mitológico.²

A través de estas definiciones, que son las más básicas que se pueden ofrecer sobre los términos mencionados, es posible observar que el tapiz se relaciona más con la idea de arte textil que el mismo término textil que, por lo general, se asocia más a las telas para la confección de vestimenta. Entonces, una vez expuestas estas nociones básicas, es necesario profundizar en la idea fundamental de que

la utilización de fibras vegetales y animales para la confección del tejidos, es una de las prácticas más antiguas de la raza humana y es, también, una de las manifestaciones más testimoniales del proceso de identidad cultural de un pueblo.³

² Editorial Larousse. *Diccionario General de la Lengua Española*, s.p.

³ Gilliam Aguirre, “Tejido, identidad y modo de vida”. En: S/A. *Trama y urdimbre: El arte del tejido en Venezuela*, p. 7

Este planteamiento modular para definir arte textil, ya que el textil en sus inicios es propiamente el tejido que se coloca el hombre para paliar las condiciones climáticas, y aún en la actualidad sigue cumpliendo esta función, que ya no sólo se reduce a cubrir el cuerpo sino que tiene una connotación civilizatoria y moral. De allí que el arte textil es en primer lugar una respuesta a la necesidad de abrigarse del frío y protegerse del sol, por lo que una vez cubierta esta carencia, su éxito y valor se mide en términos de utilidad, función y calidad. “En segundo lugar, el arte textil es una forma de producción que supone una compleja red de mecanismos de transformación de la materia prima en objetos de valor”⁴ y el mayor o menor dominio de dichos mecanismos determinará diversas calidades de tejido. Otra suposición, sobre los inicios del textil, es que “el tejido debió inspirarse en la observación de una modalidad del comportamiento animal, como la confección de nidos y otros refugios <<tejidos>>”,⁵ a lo que se le unió el ingenio del hombre para satisfacer sus necesidades básicas. No hay que olvidar que cualquier afirmación sobre los orígenes del tejido es sumamente difícil de sustentar, por lo que sólo se puede hablar de supuestos, ya que la humedad y la acidez de la tierra dificultan la conservación de los textiles. Es por esto que evidencias arqueológicas de este tipo sólo han sido halladas en lugares sumamente secos o áridos, por lo que estas suposiciones son referenciales.

Sin embargo, basándose en el supuesto anteriormente planteado, luego de cubrir las necesidades básicas para las que se realizaron los primeros tejidos, es que el textil se convierte en un adorno, en un objeto que puede llegar a ser incluso suntuoso, debido a su susceptibilidad de ser decorado.

Es muy importante resaltar también que el tejido probablemente se inició para satisfacer otras necesidades humanas, ya que los primeros objetos tejidos fueron cuerdas y cestas. Las cuerdas con fines de caza y las cestas con fines de recolección. Luego de esto, fue que se empezaron a realizar tejidos para cubrirse el cuerpo, ya que esta necesidad estaba cubierta por las pieles de los animales. Este segundo planteamiento explicaría que indígenas como los venezolanos, que en muchos casos no tenían la necesidad de cubrirse el

⁴ S/A. *Arte Precolombino*, p. 8

⁵ S/A. *Procesos artesanales*. s/f. Disponible en: <http://www.venaventours.com/procesos.asp> [Consultada el 5 de noviembre de 2011]

cuerpo, realizaran tejidos con otros fines, como son las sogas, redes y cestas, lo cual será ampliado más adelante.

Una vez aclarados estos supuestos, y retomando el enfoque del arte textil hacia las prendas de vestir, escribe Margarita Alvarado, que este tiene tres condiciones. La primera a destacar es su condición de artefacto, es decir, “aparato hecho con arte”⁶, ya que a partir de la manipulación de la fibra textil mediante el proceso técnico del hilado, urdido y tejido, se “van articulando los distintos principios operativos que modulan la construcción del textil indígena”⁷. Y son dos efectos los que se buscan con este proceso productivo: flexibilidad y combinación, lo que dependerá de la flexibilidad de las fibras, su combinación de colores y los diseños que seleccione el tejedor.

La segunda condición es el adorno, que fue uno de los puntos esbozados anteriormente. La susceptibilidad del textil para ser decorado, permite que este pueda ser concebido para la ostentación y el lujo, para agradar a los demás y distinguir al portador de los otros. De allí que, según explica Alvarado, se dedique un especial “esfuerzo creativo y tecnológico” para su realización.

La última condición propuesta por Alvarado es la condición propia del textil, que es vestir. Vestir implica ponerse, ataviarse y sobre todo cubrir. Escribe la autora que antropológicamente, el hombre se viste para denotarse humano, distinto a los animales y a otros hombres “salvajes”. Asimismo, explica que el acto de vestirse y su implicación de “llamar la atención por medio de la ostentación estética del textil”⁸, es tan importante, que no sólo se viste el ser humano, sino que se encarga de vestir a sus caballos, espacios del hogar y superficies de significación especial (como son los altares, mesas, entre otros) con textiles especialmente elaborados y adornados para estos fines, “transformando así todo símbolo textil en antropométrico”, esto se debe, a que el tejido “es una de las formas más directas de expresión exterior de la riqueza o el <<status>> social de los individuos”.⁹

⁶ Margarita Alvarado, *Perfiles para una genealogía del textil*. En: Museo Nacional de Bellas Artes. *Arte textil Contemporáneo en Chile*, p. 7

⁷ *Ídem*

⁸ *Ibidem*, p. 9

⁹ S/A. *Arte Precolombino*, p. 8

Es por esta razón que “un objeto cualquiera, una superficie, un hombre <<vestido>> está cubierto en un gesto y acción cultural, y si está adornado, entonces está re-cubierto en un gesto y una acción estética”, escribe Margarita Alvarado. Es en este punto, en el que se introducen valores estéticos en el proceso productivo de la actividad textil, por lo que el tejido no sólo consiste en una serie de pasos para la transformación de una materia prima, sino que implica un proceso creativo en búsqueda de un fin determinado por el tejedor, que combina la tradición cultural con sus propios aportes. Con respecto a esto, Gilliam Aguirre escribe que el “tejido artesanal es resultado de un acto absolutamente creado, es dar vida con las manos a algo distinto de sus elementos, es multiplicar y texturizar la materia”.¹⁰

Adolf Hoffmeister, explica que en el siglo XX, se dio un renacimiento del tapiz, que desde hacía muchos siglos atrás había quedado relegado a ser un elemento decorativo más, tan importante como un sofá o una cortina.¹¹ Hoffmeister escribe que a principios del siglo XX se redescubrió el verdadero valor y significado del tapiz. Expresa que la lana, considerada por él como la verdadera carne y sangre del tapiz,¹² no solo provee de calor y cubrimiento para la desnudez de las paredes, sino que también amortigua sonidos e imparte su sentimiento especial propio de comodidad y tranquilidad. Explica, que la misión principal del tapiz, es iluminar la vida diaria del hombre con una belleza notable y una especie de poesía texturada y afirma que lejos de ser consumidor de espacio, el tapiz, como la pintura, es un completo contrapunto para la común monotonía gris de la existencia diaria. Es por esto, que aún cuando el arte textil haya sido realizado desde tiempos sumamente antiguos, es una disciplina artística que ha tomado especial importancia en los últimos tiempos, y hacia mediados del siglo XX y en el siglo XXI, presentó nuevas características que han permitido que el tapiz tenga corporeidad o incluso tres dimensiones y se convierta en una nueva forma de arte que ha sido llamada “tapiz escultórico”, que pueden verse en las ferias, bienales y museos de nuestros tiempos.

El tapiz escultórico es una escultura blanda, ya que el tapiz tradicional es bidimensional y posee volúmenes simulados, mientras que el tapiz escultórico convierte

¹⁰ Gilliam Aguirre, *Op. cit.*, p. 7

¹¹ Adolf Hoffmeister, “Contemporary Tapestry”. En: *The book of tapestry history and technique*, p. 116

¹² El autor hace mención de la lana debido a que su visión es absolutamente euro céntrica, ya que en los países de América Latina se usó predominantemente el algodón, más aún en los tiempos precolombinos.

esas simulaciones en realidad, cambia su experiencia textural, varía sus colores y se convierte en un elemento que se ubica en el centro de una habitación, separado de la pared y el cual se puede ver rodeándolo, es decir, en un rango de trescientos sesenta grados. Es por esta razón que se denomina escultórico, ya que es innegable la ocupación del textil en el espacio tridimensional, y es esta característica lo que define a este tipo de tapiz. Esto se logra mediante la inclusión de nuevos materiales que permiten el desarrollo de un nuevo lenguaje en el textil.¹³

Comprender el arte textil sin conocer sus medios de realización es tarea imposible. Además, la obra textil de Solange Arvelo –que es la obra a ser analizada posteriormente– por lo general, está realizada con la técnica de alto lizo, y en vista de que se hará mención en muy repetidas ocasiones de las técnicas, es importante exponer en qué consiste. Se explicarán las dos formas más conocidas y comunes para realizar textiles, que son el tejido en alto lizo y en bajo lizo, aunque se conocen muchas otras formas de tejer, sobre todo en el período prehispánico.

Es importante resaltar que las definiciones de las técnicas son elaboradas por François Tabard en el siglo XX, por lo que al mencionar el telar de alto lizo con relación a las culturas indígenas prehispánicas, se debe pensar en los principios básicos de este telar, especialmente en la verticalidad del mismo, que es la característica que más relaciona el telar indígena con el telar alto lizo. De igual forma, el telar bajo lizo o de pedales debe entenderse como una versión sencilla, es decir, predecesora, del telar bajo lizo que será explicado a continuación. Estas explicaciones son muy detalladas, lo que permite un acercamiento profundo al tema. Asimismo, las técnicas que se describen son prácticamente las mismas que se usan actualmente.

François Tabard en su texto “El arte de los tejedores”, explica detalladamente la estructura de los telares y cómo se teje en cada uno de ellos. El autor, inicia explicando la estructura del telar alto lizo, que está compuesto por dos rodillos horizontales, ubicados verticalmente uno por encima del otro y separados por una distancia de un metro y medio (1,50 m) aproximadamente. Estos rodillos giran en torno a sus ejes que están sujetos por

¹³ Edda Quilarche, *El tapiz escultórico visto a través de la obra de María Teresa Torras y Olga Amaral.*, pp. 62 – 63.

dos fuertes montantes, en posición vertical a cada lado del telar y se llaman vigas laterales. Cada uno de los extremos de cada rodillo está rodeado por un collar de dientes que interactúa con una captura fija en las vigas laterales. Los rodillos se mueven de arriba hacia abajo mediante un sistema de engranajes a través de un bloque móvil inserto en las vigas laterales, llamado bloque deslizante. Esto es posible por el movimiento manual del tejedor, y estos movimientos verticales tensan o aflojan los hilos de la urdimbre previamente preparados (lámina 1).

El telar bajo lizo consiste básicamente en dos rodillos paralelos colocados en un plano casi horizontal con dos vigas laterales. La distancia entre los ejes de los dos rodillos es aproximadamente un metro y quince centímetros (1,15 m). El que está más lejos del tejedor es llamado rodillo trasero y carga las reservas de los hilos de la urdimbre, mientras que el rodillo delantero, más cercano al tejedor, recibe el tapiz a medida que es tejido (lámina 2).

Una vez que se conoce el funcionamiento de los telares, es importante resaltar los aspectos básicos del tejido que un tejedor debe conocer antes de iniciar su proceso de trabajo. Estos son la textura, trama, el boceto, las contracciones que sufre el tejido, la urdimbre y el teñido.

La textura es determinada por el ancho de los hilos de la urdimbre, que a su vez precisa la distancia que debe dejarse entre cada uno de ellos. Un hilo grueso tendrá una densidad de, por ejemplo, tres hilos por centímetro, mientras que un hilo fino podría tener nueve hilos por centímetro. El calibre de los hilos de la urdimbre también se relaciona con la trama, y para obtener una textura normal, la urdimbre gruesa llama a una trama gruesa así como la urdimbre fina requiere una trama fina. Esto dependerá del diseño y el tamaño del tapiz, si es un tapiz muy grande con un diseño que no tenga muchos detalles pequeños se puede seleccionar el grueso que se desee, mientras que si es un tapiz pequeño y con un diseño muy intrincado, deben usarse hilos finos, y es importante saber que la textura fina es más costosa y difícil de tejer¹⁴.

¹⁴ Adolf Hoffmeister, *Op. cit.*, p. 203



Lámina 1

Telar alto lizo

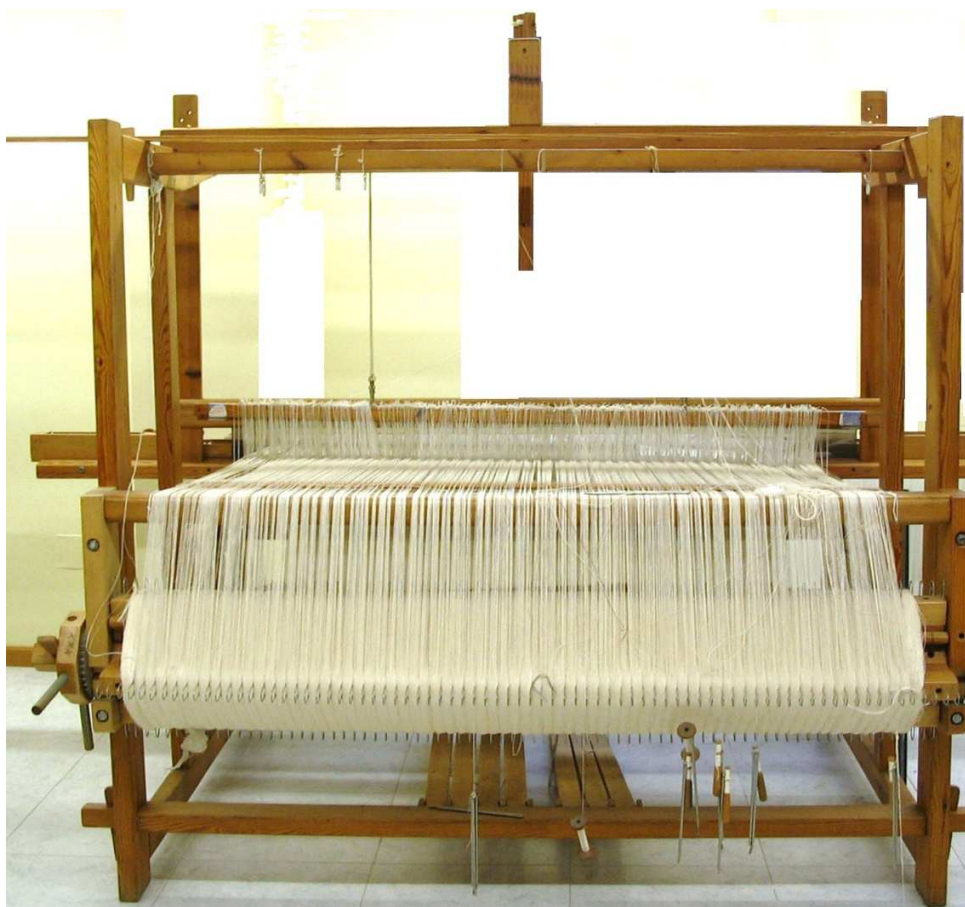


Lámina 2

Telar bajo lizo

El boceto es la base del tapiz, afirma Tabard, y para su realización, el artista no es libre de usar todos los recursos y medios de expresión que están abiertos al pintor, ya que no se trata de la misma disciplina. Las formas usadas en el boceto deben ser dibujadas de

forma precisa, los límites de las diferentes zonas de color claramente indicados y el cambio de un color a otro, la interpenetración o sombras intermedias, deben estar señaladas con bordes en zigzag, que el tejedor interpretará por medio de la forma en picos. Es importante destacar, que no siempre quien realiza el boceto es quien teje, por lo que es fundamental que el artista deje su visión muy clara.

Asimismo, desde la preparación del boceto el creador debe tener en mente la textura final del tapiz y debe considerar la dirección del tejido, ya que esto influenciará en cierta medida las líneas generales del boceto, ya que la decisión del tejedor para rellenar las formas, líneas u otros medios para interpretar el diseño será determinante en el resultado final, y el boceto es su única guía.

Es por esto que François Tabard señala tres aspectos de suma importancia que el artista textil debe saber:

1. Las indicaciones del diseño serán más sencillas y precisas de trasladar al tapiz, si se compone en la dirección de la trama.
2. Las líneas y formas de su diseño en la dirección de la urdimbre tendrán bordes escalonados y su ancho mínimo estará limitado a la de dos hilos de urdimbre.
3. El diseño sólo puede ser trabajado en la dirección de la trama¹⁵.

El autor menciona que es necesario que se consideren datos muy importantes como que en el telar bajo lizo el tejido se hace desde atrás de modo que el diseño del boceto será invertido en el tapiz, por lo que el producto final lucirá como el boceto visto en un espejo, ya que esto resulta problemático en cuanto a símbolos y sobre todo las letras.

Otro punto a tomar en consideración es que el tapiz una vez sacado del telar sufre un efecto de contracción, resultando en un encogimiento apreciable en el sentido de la

¹⁵ *Ibídem*, p. 206

urdimbre y menos notable en el sentido de la trama. La temperatura, humedad, el grado de tensión de la urdimbre, entre otros, son factores que inciden en la contracción del tapiz, por lo que esta nunca es constante. En promedio, el encogimiento de los hilos de la urdimbre es de aproximadamente de tres (3) o de tres centímetros y medio (3,5 cm) por metro, mientras que la trama no es más que un centímetro (1 cm) por metro, explica Tabard¹⁶.

En cuanto al teñido, Tabard afirma que si el tinte colocado a las fibras es muy semejante al del boceto, ya el tapiz tiene la mitad del éxito asegurado. Los tintes deben ser resistentes a la incidencia de la luz, para garantizar colores duraderos. Los mejores avances del arte del teñido han permitido que los colorantes vegetales –que por muchos años fueron los únicos agentes colorantes usados- se abandonaran en gran medida y se sustituyeron por los sintéticos hasta el punto de que prácticamente todos los materiales textiles usados en la creación de los tapices son teñidos con productos sintéticos.

Norma Hollen explica que hasta mediados del siglo XIX los tintes naturales obtenidos de plantas e insectos fueron usados como tinturas. Luego de que el químico Perkin descubriera el malva (el primer colorante sintético), químicos de toda Europa se interesaron por desarrollar tintes artificiales. Alemania se convirtió en el centro de elaboración de estos nuevos productos, y luego de la Primera Guerra Mundial, este país le cortó el suministro de estos pigmentos a Estados Unidos, razón por la que se desarrolló la industria estadounidense de colorantes químicos.¹⁷

Actualmente, escribe Tabard, fabricantes de colorantes sintéticos en todo el mundo ofrecen un vasto rango de productos, sujetos a un implacable proceso de eliminación. Cada tinte es sometido a un estudio de laboratorio que determina su coeficiente de resistencia a los diferentes factores de desgaste como son la luz, el lavado, fricción, entre otros. Solo los tintes que son más resistentes a la luz –es decir, que tengan coeficientes mayores a seis, siete, ocho o nueve (6, 7, 8 o 9)- pueden ser usados para tapices.

El teñidor –y también el artista-, debe tener en cuenta que, como regla general, todo teñido pierde un poco de su brillo luego de una exposición relativamente corta a la luz,

¹⁶ *Ídem*.

¹⁷ Norma Hollen. *Textiles*, p. 178.

antes de ser estable. Además, luego de la culminación del proceso de tejido, la intensidad disminuye ligeramente por el efecto óptico de la sombra creada por el grano del tapiz. Por ambas razones, el teñidor usualmente intensifica todos los colores con anticipación.

Se distinguen dos tipos de agentes colorantes, que son los tintes y los pigmentos. Los pigmentos son partículas de color insolubles que se aplican de forma rápida y económica sobre la tela. Cualquier color puede ser aplicado sobre cualquier fibra con este tipo de colorantes, no obstante, éste presenta efectos negativos como son endurecimiento o pérdida de color. Son usados frecuentemente en mueblería y ropa de seguridad.

Los tintes, son pequeñas partículas que se disuelven en agua para penetrar en la fibra durante su aplicación, es por esto que fibras como la termoplástica, por ejemplo, son difíciles de teñir por tener poca absorbencia, explica Norma Hollen¹⁸. Además, la autora aclara que las fibras tienen afinidad con ciertos tintes y con otros no. Así como también, varias fibras pueden tener afinidad con los mismos tintes pero no se tiñen de la misma forma¹⁹.

El proceso del teñido, describe François Tabard, es realizado en toneleros o en tanques de acero inoxidable, conocidos como barcas o cubas, en los que se calienta el baño progresivamente a más de cien grados centígrados (100° C). Las madejas de lana, generalmente cuatro o cinco (que pesan quinientos gramos a aproximadamente) se cuelgan en alisadores, que son barras de madera ubicadas con sus extremos descansando en los bordes de las cubas lo que permite que las madejas se muevan en el baño para asegurar la impregnación. Existen varios procesos de teñido, cada uno adecuado a uno de los varios tipos de tinte, por ejemplo, los agentes colorantes ácidos son usados más frecuentemente para teñir lana, y al inicio de la operación, se usa un pesticida llamado Mittin FF (hecho con una base de pentaclorofenol) que se mezcla en el baño para inmunizar la lana contra el ataque de los insectos.

Para los teñidos se agrega de diez a quince por ciento (10 a 15%) de sulfato de sodio, dos a cuatro por ciento (2 a 4%) de ácido sulfúrico o cinco a quince por ciento (5 a

¹⁸ *Ibidem*, p. 178

¹⁹ *Ibidem*, p. 179

15%) de bisulfato de sodio. El proceso dura aproximadamente un poco más de una hora luego del punto de ebullición. Algunas lanas se sumergen el punto de ebullición mientras que otras se sumergen a cincuenta o sesenta grados centígrados (50 o 60° C).

El tinte requerido generalmente se disuelve cuidadosamente con agua y se mueve vigorosamente en el baño para asegurar su distribución pareja. Luego las madejas que cuelgan de los alisadores, se hunden verticalmente en el baño de color y estos se mueven constantemente de forma vertical, alternando cada extremo de la madeja adentro y afuera del baño. El tinte también es agregado por partes al baño, para así permitir que el teñidor controle el color. Para finalizar el proceso, la lana lista es enrollada en carretes.²⁰

La preparación de los lizos es otro de los pasos previos al tejido. Escribe Tabard que dos series de lizos son necesarios para una sección de hilos de urdimbre, una serie para los hilos pares y una para los impares, por lo que cada serie tiene, en lizos, la mitad de los hilos que hay en toda la sección. Los lizos consisten en bucles de diez centímetros (10 cm) de longitud y están hechos de algodón fuerte torcido, que debe ser espaciado regularmente para cubrir exactamente cuarenta centímetros (40 cm). Deben estar vinculados y alineados por dos hilos de algodón torcido cuyos extremos pueden acomodarse en pequeñas ranuras al final de las barras de lizos.

Para hacer los lizos, se requiere un aparato pequeño y simple. Uno de sus elementos es un pequeño banco. Se ubican en cada extremo de forma vertical unas correderas. Las dos correderas pueden recibir dos barras cuadradas movibles de madera que se aseguran a estas mediante pinzas de metal. Las dos barras se colocan en un plano vertical una sobre otra unos centímetros aparte.

Dos hebras de algodón torcidos son estiradas a lo largo de la superficie superior de la barra de arriba y hace un circuito alrededor de las dos barras; el hilo se hala hasta quedar apretado y es asegurado con un nudo en el hilo horizontal (ubicado en la barra superior).

²⁰ La descripción del proceso de teñido fue tomada del texto “El arte de los tejedores” de François Tabard, *op. cit.*, pp. 209 – 211

Para la realización de este paso es importante saber el grosor del hilo ya que es necesario marcar las barras de tal manera que funcionen correctamente en el tejido²¹.

Posteriormente, es necesario disponer los hilos, que consiste en ensamblar en poleas de una longitud determinada los hilos de algodón que serán la sábana homogénea de urdimbre que comprende la estructura del tapiz²². Estas secciones de hilos se enrollan dispuestas uniformemente sobre el rodillo dependiendo de las secciones que tendrá el tapiz.

Es en este punto, en el que el tejedor iniciará el proceso de tejer propiamente. En el caso del tejido en bajo lizo, luego de que la urdimbre ya está montada, el tejedor coloca el boceto en el tablero deslizándolo bajo la urdimbre con mucho cuidado, para que las líneas de las marcas coincidan con el ángulo de la urdimbre. Después el tejedor ensambla los pedales. Deslizándose debajo del telar, ubica la cuña en la ranura del travesaño en la sección que va a trabajar. Mediante cordones conecta las barras de lizo a las barras seccionadoras, que están ensambladas mediante ganchos a la cuña. Por último, cada brazo de la cuña es acoplado al pedal apropiado mediante una cuerda o cadena.

El inicio y el final del tapiz está marcado tradicionalmente por una banda delgada que puede ser dejada como un borde o se puede voltear hacia atrás luego de que el tejido esté terminado.

Cuando el tejedor presiona hacia abajo el pedal, él baja una serie de hilos de urdimbre. Tomando en su mano derecha una bobina cargada con lana, él desliza entre las dos series, al mismo tiempo que inserta su mano izquierda en el vacío hacia el otro extremo de la sección. Pasando la bobina de su mano derecha a la izquierda la saca a través del vacío de la izquierda, permitiendo desenredar el hilo al mismo tiempo. El hilo de trama, que ahora está en una posición ligeramente oblicua entre la urdimbre, se mantiene bastante tenso, pero no rígido por la mano izquierda. Con su mano derecha el tejedor empuja el hilo de la trama en la urdimbre y lo acerca contra la tela ya tejida, mediante el raspador. A medida que el raspador avanza, la mano izquierda cede la cantidad de hilo requerida para permitir que la trama tome la forma ligeramente ondulada impuesta por su paso alrededor

²¹ *Ibídem*, p. 213

²² *Ibídem*, p. 214

de los hilos de la urdimbre. Esta primera operación se llama el paso. Luego el tejedor presiona el segundo hilo para producir el segundo cruce de los hilos de la urdimbre, y repite todo el proceso en la dirección opuesta, invirtiendo el rol de las dos manos. Estos dos pasos son un doble paso y de estos incontables dobles pasos superpuestos el tapiz toma forma gradualmente. Cuando el tejedor completa tres o cuatro dobles pasos, él apiña la trama hacia abajo fuertemente con el peine. La trama, de hecho, debe revestir la urdimbre completamente por lo que ésta resulta absolutamente invisible en el cuerpo del tapiz.

Al finalizar el tejido de la banda final, se afloja y se cortan los hilos a algunos centímetros de distancia del final del tapiz, que es desenrollado del rodillo delantero y sacado del telar cortando la urdimbre cerca de la barra de hierro²³.

Los principios del tejido en alto lizo y en bajo lizo son exactamente iguales; los mismos significados técnicos de expresión son usados por los tejedores y los resultados finales obtenidos son absolutamente idénticos. Técnicamente hablando, no hay una diferencia real entre los tapices de alto lizo y bajo lizo, afirma Tabard.

Las diferencias son que en el tejido en alto lizo, la urdimbre se estira verticalmente y las dos series, de hilos impares y pares se mantienen permanentemente separadas por las varas separadoras. Sólo los hilos de urdimbre que pertenecen a la serie trasera están equipados con lizos, que son traídos al frente y colgados sobre la barra de lizo –una viga de madera fijada por encima de la cabeza del tejedor y paralela a los rodillos. El resultado de este arreglo es que la urdimbre está cruzada permanentemente, el segundo cruce obtenido por la tracción manual de los lizos trae los hilos traseros al frente. Los lizos –hechos en el lugar donde es montada la urdimbre- son continuos sobre todo el ancho de la urdimbre. De esta forma el tejedor puede trabajar en cualquier parte del tapiz sin tener que hacer alteraciones en la disposición de su telar.

Para el proceso de tejer en el telar alto lizo, el tejedor se sienta frente al telar e insertando su mano izquierda entre las dos series de hilos, atrae hacia sí mismo el número de hilos de urdimbre que corresponda al ancho de la forma en la que está trabajando. Con su

²³ La descripción del proceso del tejido en bajo lizo fue tomada del texto “El arte de los tejedores” de François Tabard, *op. cit.*, pp. 217 – 219

mano derecha pasa el carrete entre el vacío de izquierda a derecha, y empuja hacia abajo el hilo de la trama sin un raspador, como en el bajo lizo, sino con el extremo puntiagudo del carrete. Un paso es en consecuencia completo, él cruza los hilos de la urdimbre de nuevo empujando hacia abajo en los correspondientes lizos, y pasa su carrete en la dirección opuesta. Cada nuevo doble paso es presionado en la urdimbre con la punta del carrete. Cuando se han hecho varios dobles pasos, el tejedor los golpea firmemente con el peine. Una de las características esenciales del alto lizo es la forma en que se usa el boceto. Antes de empezar el tejedor hace un trazo en las líneas límite del boceto. Arreglando sus trazos temporalmente arriba de la urdimbre detrás del telar, él copia el diseño en los hilos de la urdimbre con tinta indeleble. Estas líneas de borde lo guían en las mediciones y formas principales del boceto, pero para detalles y colores pequeños debe revisar el boceto, que usualmente está colgado detrás de él.

El tejido de alto lizo es más lento que el bajo lizo. Pero el alto lizo tiene la ventaja de que el tejedor puede ver su trabajo mediante un espejo ubicado ante el telar, yendo alrededor cuanto considere necesario para inspeccionar con detalle el tapiz.²⁴

Afirma Margarita Alvarado que “al final de este complejo proceso, el artefacto [textil], a través de sus características formales, funcionales y estéticas, debe desplegar su máxima potencialidad expresiva”²⁵, lo que le da sentido a la idea de que

visto desde una perspectiva menos historicista, el arte textil contemporáneo se nos presenta, en su génesis y desarrollo, como producto de la transformación cultural moderna y la práctica artística que de ella surge, más interesada en la reflexión en torno a los medios que utiliza que en la sola producción de objetos. A través de la representación de sus propios materiales y de su proceso de construcción, los artistas plantean la autonomía del tejido y la articulación de una estética autónoma: la textil.²⁶

Y esta estética propia de una técnica y un producto específico, que es el textil, es la que da como resultado un trabajo que se desprende del boceto inicial, y que aún cuando lo utiliza se regodea en la plasticidad de los hilos, para crear nuevas propuestas en las que, en

²⁴ La descripción del proceso del tejido en alto lizo fue tomada del texto “El arte de los tejedores” de François Tabard, *op. cit.*, pp. 220 – 221

²⁵ Margarita Alvarado, *op. cit.*, p. 11

²⁶ Julián Ruesga Bono. “Estado de sitio”. En: Museo Nacional de Bellas Artes. *Arte textil Contemporáneo en Chile*, p. 27

muchos casos, no sólo se aprovecha los elementos propios del textil, sino que en ocasiones se extiende hasta el ensamblaje, para agregar objetos diversos que completen el discurso de cada pieza.

Es por esto que el arte textil contemporáneo puede ser definido como una disciplina artística determinada por el trabajo del tejido, ya sea en el telar o fuera de él, así como su posible interrelación con otros elementos que puedan complementar el discurso de los hilos, ya sea en dos o en tres dimensiones (tapiz escultórico).

1.2. El arte textil en las culturas prehispánicas en Venezuela

1.2.1. Culturas prehispánicas venezolanas que realizaron actividad textil

Teresa Gisbert afirma que el arte textil prehispánico andino (boliviano particularmente), se puede considerar hoy en día como un “arte mayor”, en función a la preponderancia que tuvo este tipo de creaciones, incluso asevera que a partir del textil surgieron otras manifestaciones artísticas. Si bien en el caso de Venezuela no se puede afirmar lo mismo, la relevancia que se le otorga a los textiles de otras naciones americanas como Perú, Bolivia, Chile, entre otras, permite comprender que el trabajo textil entre los indígenas americanos ocupó un papel fundamental en su producción artística. De allí, que la configuración de una estética textil contemporánea no sea un hecho aislado en América, sino que se trate de un resurgir del trabajo realizado por nuestros antepasados precolombinos, el cual sin duda pudo ser impulsado por el renacimiento del tapiz europeo en el siglo XX.

Uno de los hechos culturales propios de los indígenas venezolanos que ha merecido halagos, aún cuando nuestras culturas precolombinas siempre fueran menospreciadas en comparación con las grandes culturas mesoamericanas, es justamente el tejido, explica Gilliam Aguirre. No obstante, a diferencia de los conocimientos sobre los textiles prehispánicos en los países de América antes mencionados, en Venezuela es poco lo que se conoce sobre los antiguos tejidos en fibras blandas, pero

el hallazgo de instrumentos arqueológicos como agujas de hueso y volantes huso necesarios para hilar algodón, así como el extenso relato de cronistas y viajeros sobre la variedad de técnicas de manufactura y sustancias de una química tradicional destinada a colorear las fibras que conformaron la urdimbre y la trama de telares rudimentarios, nos han revelado un rico conjunto de conocimientos indispensables para rastrear las fuentes de este oficio.²⁷

Y es justamente a partir de dichos relatos que se busca compendiar las culturas prehispánicas venezolanas que realizaron actividad textil. Según Irving Rouse y José María Cruxent, en el texto *Arqueología venezolana*, el período en el que los pobladores prehispánicos habitaron el territorio venezolanos se divide en Paleoindio (2000 – 5000 a.C.); tiempo en el que ya se concebían diferentes formas y se inventaban técnicas para moldear la materia, con el fin de realizar objetos con “sentido y destino”²⁸. El Mesoindio (5000- 1000 a.C.), en el que se extingue la mega fauna y debido a los descubrimientos arqueológicos (la cantidad de conchas y restos marinos hallados en las costas), se deduce que los habitantes de ese período subsistieron básicamente gracias al mar. Y por último, el período Neoindio (100 a.C.- 1500 d.C.), que se caracterizó por la agricultura, la cerámica, el trabajo de la piedra y un marcado desarrollo cultural, y es en este período en el que los indígenas venezolanos realizan objetos que pueden ser considerados objetos artísticos debido a su coherencia formal y expresiva. Por ende, este es el período en el que se ubican las manifestaciones de actividad textil indígena que serán desarrolladas posteriormente.

Es importante destacar que las piezas realizadas por los indígenas venezolanos, muestran un interés por la adecuación de los materiales usados con el propósito del objeto, ya sea para fines utilitarios, religiosos o estéticos. Además, es a partir de los descubrimientos de estos objetos que se ha reconstruido el modo de vida de los aborígenes venezolanos.

Para introducir en este contexto el tema específico del textil en Venezuela, es necesario rescatar el postulado anteriormente citado de que aún cuando se afirme que el arte textil es en primer lugar una respuesta a la necesidad de abrigarse del frío y protegerse del sol, en este caso es preciso rescatar el supuesto de que el origen del tejido se encuentra en

²⁷ Fundación Polar. *Hamacas y chinchorros: tejidos venezolanos*, s. p.

²⁸ Irving Rouse y José María Cruxent. *Arqueología venezolana*, s.p.

las cuerdas, las canastas y las esteras, que son instrumentos de supervivencia usados por los cazadores primigenios, ya que es una idea que se acerca más a la labor textil realizada por los indígenas venezolanos. Esto se debe a que la necesidad de cubrirse ya se satisfacía mediante las pieles de animales, práctica que algunas de las culturas indígenas venezolanas realizaban, sobre todo en tierras calientes. De allí, que la cestería (lámina 3), que es una práctica generalizada en todas las tribus venezolanas, y la realización de sogas (lámina 4), que es la forma más elemental de unir fibras, sean las prácticas que permitieron el desarrollo del tejido, para el cual se usaron en Venezuela, en muchos casos, las mismas fibras fuertes que se usaron para los tejidos duros. Entonces, manteniendo el planteamiento de que a partir de la realización de sogas y cestas fue que se desarrolló el tejido en Venezuela, llama particularmente la atención que los autores antes citados no se refirieran a una actividad tan prolífica como fue, y aún sigue siendo, la cestería en Venezuela.

La cestería es una práctica de suma importancia debido a los valores estéticos que esta contiene y la popularidad que tuvo (y aún tiene) esta actividad para los grupos indígenas venezolanos. Además, los tejidos duros son los antecesores del textil. Isabel Aretz, escribe que hoy²⁹ los indígenas venezolanos se presentan igual que miles de años atrás: desnudos, con un cordón atado a sus muslos, con una faja perineal (lámina 5) o con un guayuco, que son realizados con materiales naturales sin transformación, mientras que otras veces son muestra del “hilado y el tejido del cual muchos de nuestros indios fueron y son maestros consumados”.³⁰ De igual forma, en la actualidad es posible encontrar cestas realizadas por indígenas venezolanos con fibras naturales y muchos de sus tejidos blandos también devienen de las mismas fibras duras de la cestería.

Esto puede deberse a que el tejido es

más que cualquier otra expresión cultural, un objeto testimonial del modo de vida que, más allá de hablar de condiciones climáticas y recursos ambientales, nos permite aproximarnos a la organización familiar y a la estructura social de cada colectivo: a sus sistemas productivos, su concepción estética, sus creencias mágico- religiosas, su capacidad de inventar y garantizar la subsistencia y, en fin, a su manera de vivir.³¹

²⁹ Es preciso aclarar que el texto al que se hace referencia fue publicado en el año 1977

³⁰ Isabel Aretz. *El traje del venezolano*, p. 7

³¹ Gilliam Aguirre, *op. cit.*, p. 7



Lámina 3
Cestas de moriche



Lámina 4
Mecates de fibra natural de cocuiza hechos a mano en el Estado Lara



Lámina 5
Faja masculina wayuu hecha con lana acrílica

Tomando en cuenta este planteamiento es posible afirmar que las alteraciones del tejido son producto de un cambio en sus factores determinantes, por lo que es entendible que el tejido actual guarde estrecha relación con el tejido de los indígenas prehispánicos, lo cual es un fenómeno que no sólo ocurre en Venezuela, sino también en muchos otros países latinoamericanos (México, Perú o Bolivia, por ejemplo). No obstante, también resulta evidente que determinar todos estos factores, que son los que definen a una cultura, a partir de un tejido es una tarea un tanto difícil, por no decir imposible, pero las palabras de Aguirre rinden cuenta de la importancia que tienen estos vestigios arqueológicos para la reconstrucción de las costumbres de ciertos grupos étnicos, ya que innegablemente si es posible conocer y evaluar a partir de un tejido el tipo de materiales que se manejaban, las técnicas y su finalidad, lo que proporcionaría información relevante para conocer una cultura pretérita.

Debido a que los tejidos indígenas fueron hechos con fibras naturales, “es difícil que la tierra [los] conserve [...] entre nosotros”, escribe Aretz, por lo que según la autora las figuras de cerámica “constituyen documentos de excepcional valor”³² que permiten reconstruir la historia del vestido de las culturas prehispánicas de Venezuela, y por ende, proporcionan información sobre el textil en nuestro país. Las piezas cerámicas generalmente muestran la desnudez de los indígenas, aunque en algunas se observan cordeles para sostener el prepucio, la pintura corporal y el uso de máscaras, collares, ornamentos de hueso, piezas en oro, ámbar, conchas pendientes, aretes, anillos, es decir, los atavíos propios de cada cultura (lámina 6).

Con base en el texto *Una introducción a la Venezuela prehispánica: Culturas de las naciones indígenas venezolanas* de Fernando Arellano, que contiene un estudio sistemático y organizado, en el que el autor basado en fuentes de la época de la conquista y en estudios más contemporáneos con la fecha de publicación del libro (1987), construye una clasificación que incluye a gran parte de las culturas prehispánicas de venezolanas, se ha podido determinar cuáles culturas aborígenes de Venezuela realizaron actividad textil, y son estas las que se mencionan a continuación. Además, en las descripciones de estas

³² Isabel Aretz, *op. cit.*, p. 11



Lámina 6

Diosa de la fertilidad “Shia”

Museo Arqueológico

Universidad de Los Andes

culturas se observa la característica propia de los indígenas venezolanos de hacer textiles sin la finalidad de usarlos como vestimenta, sino con fines de descanso o recolección, lo cual fue muy común y sin duda resulta tan curioso hoy como les resultaba a los conquistadores.

Como rasgo general, la mayoría de las culturas prehispánicas de Venezuela no usaban ropas, no obstante, aclaran tanto Arellano como Aretz, que aún cuando se hiciera uso del guayuco, los cronistas usaron la palabra “desnudo” para referirse a los indígenas. Esto se debía a que el guayuco era una faldeta que se amarraba “por ambos cabos con un cordón que se ciñe a la cintura”, y podía ser de hojas de árboles, auyama, plátano, cortezas o pedazos de paños.³³ Entonces, completamente desnudos o con guayucos resultaba lo mismo para los conquistadores, aunque en el texto de Arellano en ocasiones se aclara que ciertos grupos usaban trozos de telas, vegetales o plantas para “cubrir su decencia”. Otro aspecto en común entre los distintos grupos indígenas venezolanos era la pintura corporal, que se realizaba con jagua (que da un color negro azulado), curame (de la que se obtiene un color negro), chica o parisa (de la que puede extraerse un color rojizo) y onoto (que produce color rojo), amasados con aceite de huevo de tortuga, cunamá o visirre, y que los protegía contra las picadas de insectos y las quemaduras solares, explica Aretz (láminas 7 y 8).

Las culturas que se mencionarán a continuación son las que, según Arellano, realizaron actividad textil, pero es necesario aclarar que para tener noticias sobre las actividades prehispánicas no sólo se recurre a los vestigios arqueológicos, sino que también se consultan las crónicas. En la selección siguiente sólo están contemplados aquellos grupos que se dedicaron al tejido en Venezuela en tiempos prehispánicos, con el fin de referenciar elementos naturales que los indígenas utilizaron para tejer y los usos de sus textiles, para así tener una idea global de la actividad textil de este período. Para mantener la clasificación realizada por el autor, la mención de las culturas se realizará siguiendo el esquema de organización del texto, el cual se basa en la división de las áreas culturales de

³³ *Ibídem*, pp. 21 - 23



Lámina 7

Pigmento corporal a base de onoto



Lámina 8

Pigmento corporal a base de jagua

la Venezuela prehispánica. Debido a que antes de aprender a tejer los indígenas usaron recursos naturales para cubrirse,³⁴ resulta curioso que luego de realizar textiles, aún siguieran usando pieles animales, frutos, hojas y minerales como prendas de vestir en vez de las telas que producían.

En líneas generales se puede afirmar que los indígenas venezolanos sabían hilar y tejer, mas utilizaban estas habilidades con fines distintos a la vestimenta, como por ejemplo para la realización de cestas, redes, adornos o chinchorros para el descanso. La mayoría de las tribus usaba sólo el guayuco, elaborado con diferentes materiales naturales, y la pintura corporal, mayormente la de color rojo, consecuencia del uso del onoto, para cubrir los cuerpos. Sin embargo, existen particularidades entre las tribus que resultan interesantes en cuanto a la utilización de diversos materiales o técnicas para desarrollar el tejido.

Los Achaguas, una de las culturas de las áreas culturales de la zona circuncaribe, tuvieron una actividad textil importante. Realizaron los mismos objetos que los otros indios del Orinoco o de los Llanos: hilados de fibras, tejidos, cestas y chinchorros con fibras de moriche o de cumone. Eran menos frecuentes las hamacas hechas de tela tejida y la hechura de ambas estaba a cargo de las mujeres. Estas tejían además esteras, mantos, canastos, talegos de cáñamo o pita que sacaban del moriche. En cambio, la cestería era realizada por hombres.³⁵

Entre las áreas culturales de las zonas del Caribe, resaltan los cumanagotos, que son parte de las tribus de la Región Norte- Central de Venezuela, y que según Fernando Arellano, por ser de la región caliente, andaban desnudos todo el año, “salvo que las verendas las honestan y tapan con una faja de algodón, que tejen [las mujeres] muy labradas”.³⁶ Los cumanagotos “sabían hacer hilados y tejidos de algodón para confeccionar hamacas, chinchorros, guayucos, fajas, etc. [...] [y] el trabajo de hilar y tejer era propio de las mujeres [...] Los varones tejían canastos o camoyas...”.³⁷ Los cumanagotos también

³⁴ *Ibidem*, p. 22

³⁵ Fernando Arellano. *Una introducción a la Venezuela prehispánica: culturas de las naciones indígenas venezolanas*, p. 432

³⁶ *Ibidem*, p. 463. Citando a Ruiz Blanco, O.F.M., Fray Matías. *Conversión de Píritu*. Estudio preliminar de Fidel de Lejarza, O.F.M. BANH n. 78, Caracas, 1965.

³⁷ *Ibidem*, p. 469

solían meter el pene en un cuello de auyama, que se amarraba al cuerpo con una cuerda, y los capuchinos que hicieron misión en la provincia de Cumaná, documentaron el uso de hojas de plátano como guayuco.³⁸ El Padre Carrocera también señaló que algunos cumenagotos se cubrían con pieles de tigre, registra Aretz.

Los Yaruros, metían el miembro en una tapara (fruto del taparo que seco y ahuecado se usa como vasija), hecho curioso ya que tejían sombreros de “bejuco fino, con hojas de cachipo por aforro, que forma una copa o ala como un quitasol”,³⁹ por lo que también hubieran podido tejer guayucos con los que cubrirse. Estas prácticas muestran el uso de diferentes materiales para proteger los genitales.

Los Otomacos, que son parte las culturas agricultoras de la áreas culturales de los llanos del Orinoco dedicaban, según Arellano, “lo mejor de su tiempo [...] a tejer con la mayor curiosidad y esmero mantos, esteras, canastos, talegos o sacos de cáñamo o pita, que sacaban de la palma de moriche”⁴⁰, y con este mismo material tejían también mosquiteros para protegerse mientras dormían. Particularmente, la cestería para los Otomacos era una actividad propia de las mujeres. Aunque eran expertos tejedores, “les repugnaba la idea de vestirse, les bastaba las pinturas en sus cuerpos”.⁴¹

Los Betoyes, tenían la particularidad de que aunque andan casi desnudos, los de mayor autoridad usaron “unos vestidos de ciertas cortezas de árboles que, poniéndolas a fuerza de industria algo flexibles, les sirve de camiseta”.⁴²

En cuanto a los Tamanacos, Arellano escribe que se avergonzaban de andar vestidos.⁴³ Se cubrían con el guayuco, pero luego de ver a las mujeres cristianas vestidas, las mujeres tamanacos también quisieron usar ropas. Esta era una cultura en la que se cuidaba mucho el cuerpo y el cabello, usaban joyería, penachos de plumas y pintura corporal.

³⁸ Isabel Aretz, *op. cit.*, p. 22

³⁹ Fernando Arellano, *Op. cit.*, p. 574

⁴⁰ *Ibidem*, p. 494

⁴¹ *Ibidem*, p. 495

⁴² *Ibidem*, p. 505. Tomado de Rivero S.J., Juan. *Historia de las misiones de los llanos de Casanare y los ríos Orinoco y Meta*. Biblioteca de la Pres. de Colombia, Bogotá, 1956 (pág. 353)

⁴³ *Ibidem*, p. 530

Entre las culturas recolectoras, cazadoras y pescadoras de las áreas culturales de los llanos del Orinoco, resaltan los Guamos. Sobre ellos, apunta Arellano citando a Gumilla que

esta gente guama no se cubre ni bien, ni mal; toda su gala y ropa se reduce a un ceñidor ancho, y de algodón tan sutilmente hilado, que los buscan y compran españoles para corbatas muy finas. Es lástima ver cuán en vano hilan y tejen aquellas mujeres, pues pudiendo cubrir con alguna decencia con tan bellas y ricas bandas su total desnudez y ningún recato, sólo les sirve de apretarse neciamente la cintura.⁴⁴

Y no fue en vano ya que el tejido de los ceñidores, resalta como artesanía propia de los guamos. Hacían cordaje con la piel de manatí y aunque las orinoquenses eran buenas hilanderas, solo sabían tejer las hamacas las que han estado algún tiempo con los Caribes, mientras que las demás hacían chinchorros, cuya estructura de red anudada era más sencilla.

Entre las tribus de Guayana es necesario mencionar a los Caribes, que

...practicaban muy bien el hilado de algodón y sabían tejer y labrar paños muy finos, [...] hombres y mujeres hilan el algodón y lo retuercen sin emplear el huso y la rueca, enrollándolo con la mano alrededor del muslo; después solamente las mujeres trabajan este algodón, convirtiéndolo en bati o acato, es decir, en sus camas.⁴⁵

Los Wayuu son uno de los pueblos arahuacos, y en esta cultura se afirmaba y aun hoy en día se asevera que “ser mujer es saber tejer”. Al llegar a la pubertad, las niñas wayuu, pasan por un proceso llamado *mayajuru*, en el cual aprenderán de sus madres y abuelas las labores femeninas, entre ellas el arte del tejido. Para esta cultura, el status social se mide por la cantidad y el lujo de las hamacas y chinchorros que se posean. Tejen diversos elementos, entre los que destaca el “Susuu”, una mochila para portar objetos personales (lámina 9).

Los Guaraos o Guaraúnos son un grupo muy importante para el tejido en Venezuela, ya que la palma de moriche para esta cultura era una maravilla y la aprovechaban para todo,

⁴⁴ *Ibidem*, p. 563. Citando a Gumilla (p. 143)

⁴⁵ *Ibidem*, p. 730



Lámina 9

Susuu, mochilas wayuu hechas con algodón mercerizado

del tronco de la palma sacaban tablas para el suelo de sus casas, calles y plaza; de las mismas tablas se fabricaban las paredes de las casas y enmaderado para los tejados. Las hojas ya maduras les proporcionaban las fibras necesarias para cubrir el techo y para fabricar cestos, cordeles, chinchorros, guayucos y delantales para las mujeres. De los troncos derribados en tierra sacaban su bebida, y los mismos criaban unos gusanos grasientos del tamaño de un dedo que les servían de alimento. La médula del tronco, una vez lavada y seca, les servía para hacer su pan. La palma producía unos grandes racimos de dátiles redondos, que les daban comida y bebida.⁴⁶

En la cultura yanomami, que son un subgrupo de la etnia yanoama o guaica, las mujeres

hilan el algodón en husos rudimentarios, fabricados con una vara de palma que gira sobre un volante de tapara. La extremidad superior del huso posee un gancho que sujeta el hilo que se va formando en el proceso mismo de rotación y torsión, con el cual tejen chinchorros utilizando rústicos bastidores hechos con dos estacas clavadas en el suelo. Su técnica de tejido consiste en rodear la estructura de un bastidor de madera con la fibra que servirá de urdimbre, la cual debe mantenerse siempre tensa. A esta urdimbre de unos cincuenta a setenta centímetros aproximadamente, se inserta horizontalmente un hilo de algodón, a manera de trama, cada quince centímetros. Se trata más de un tendido y anudado de hilos, que de un verdadero tejido.⁴⁷

Los Maquiritares o Ye'kuanas, escribe Arellano, se dedicaron a la cestería y los motivos de estas fueron zoomórficos derivados de su mitología. Es importante resaltar que los Mariquitares sobresalen en la artesanía textil. Los hilados usados en la manufactura textil de esta tribu son de origen vegetal. Las mujeres maquiritares fueron muy buenas hilanderas. Para hacer hilados de algodón cultivado utilizaron un huso muy largo que se manipulaba en posición casi horizontal, colocando el extremo superior sobre el muslo derecho haciendo girar el huso con un movimiento de la mano derecha mientras la mano izquierda sostenía el alto el copo de algodón. Sin embargo, las mujeres andaban generalmente desnudas y sólo por adorno vestían un delantal de cuentas.⁴⁸

Las hamacas y chinchorros (láminas 10 y 11), pueden ser definidas como una suerte de camas colgantes y sus elementos básicos, según el texto de Lelia Delgado contenido en el catálogo *Hamacas y chinchorros: tejidos venezolanos*, son los siguientes:

⁴⁶ *Ibídem*, p. 760

⁴⁷ Fundación Polar. *Hamacas y chinchorros: tejidos venezolanos*, op. cit., s.p.

⁴⁸ Isabel Aretz, op. cit., p. 21



Lámina 10

Chinchorro de moriche tejido en telar de bastidores verticales en punto de red



Lámina 11

Hamaca de guaral y algodón mercerizado

Los Timoto-Cuicas, que vivían en los estados andinos, por razones climáticas se veían en la necesidad de cubrirse. Isabel Aretz resalta que los indígenas de Mérida hilaban y tejían en telares verticales.

1. Cabuyera: pieza superior formada por un conjunto de cuerdas de un largo variable que terminan en un asa tejida a manera de argolla.
2. Cabecera: está formada por un conjunto de cordones trenzados que se tejen a modo de malla, y que se van atando a los hilos terminales de la urdimbre, que forma el cuerpo, y que por ende se une por un lado al cuerpo y por el otro a la cabuyera.
3. Cuerpo: es el elemento central que define la diferencia entre la hamaca y el chinchorro, ya que en la hamaca la trama y la urdimbre son tupidas, sin transparencias, mientras que el chinchorro tiene una trama abierta y elástica.
4. Cenefa: llamada también fleco o trapería, es un elemento decorativo que cuelga de los orillos laterales y se puede hacer con ganchillo o anudada formando una malla.

Por su amplia utilización, cualidades estéticas y por presentar una de las características más importantes de los textiles venezolanos que se refiere a su utilidad, la cual es diferente a vestir, en este caso el descanso, la hamaca y el chinchorro “constituyen un rango mayor entre las artes textiles en Venezuela”.⁴⁹

“Antiguamente las hamacas eran utilizadas para transportar en hombros a los caciques, uso que les confería un carácter especial”,⁵⁰ además de ser importante en los ritos de iniciación de la pubertad y en otro tipo de ceremonias, parte del ajuar doméstico indígena y transporte de enfermos y heridos durante el período de conquista. Es por esta razón que a este género del tejido venezolano era necesario hacerle una mención especial.

1.2.2. Técnicas y materiales prehispánicos venezolanos más comunes

El tejido se inicia con la extracción de la materia prima y en el caso de los indígenas venezolanos, la materia prima por excelencia fue el algodón. Luego de separarlo de su

⁴⁹ Fundación Polar, *Op. cit.*, s.p.

⁵⁰ El Nacional y Fundación Bigott. *Atlas de tradiciones venezolanas*. Fascículo 17, p. 194

cápsula, el algodón pasa por el proceso de escardado, que consiste en limpiarlo extrayéndole semillas y partículas de suciedad a mano, lo que a su vez esponja las bolitas de fibra. Las hebras enmarañadas son eliminadas y se ordenan en almohadillas sueltas de las que se puedan empezar a hilar. El hilado se realiza con ayuda de un huso, que estaba formado por dos partes: una suave y fina vara de veinticinco centímetros aproximadamente, ligeramente puntiaguda por ambos extremos; y un disco plano de madera fijado más cerca de un extremo que del otro (lámina 12)⁵¹.

El proceso de hilado era sumamente extenso y laborioso, y para su correcta realización se requerían años de práctica, para así obtener la destreza, que era impartida de madres a hijas en tiempos prehispánicos.

Entre las técnicas pretelar que realizaban los indígenas precolombinos, se encuentran los “trenzados, torcidos, anudados, amarres, enlazados continuos, empalmes de fibras y engarzado de malla”,⁵² lo que determina diferencias entre los distintos tejidos, ya que evidentemente varían las texturas de estos.

Los hilos se colocaban en el marco del telar, formando la urdimbre. Además de la utilización de un telar vertical (lámina 13), Gisbert describe la existencia de un telar horizontal, que si bien en forma y disposición se parece al bajo lizo, no tiene pedales. Otros tipos de telares mencionados por la autora son el telar oblicuo, que está formado por dos barras del telar se sujetan con una correa “a dos palos inclinados que se colocan paralelamente apoyados en una pared”; y el telar de cintura, consiste en una parte superior que queda sujeta a un punto fijo, como a un árbol, por ejemplo, y la parte inferior se sujeta con una faja a la cintura de la tejedora que a medida que se acerca o se aleja del árbol regula la tensión de los hilos. Asimismo, la autora explica la existencia de otros “telares” mucho más sencillos que se usan para tejer adornos y piezas angostas y pequeñas. Estos son el telar de cintura y pie, en el que uno de los extremos se sujeta al dedo gordo del pie y el otro a la cintura de la tejedora; otro muy común es el de pie y mano en el que un extremo se sujeta al dedo del pie y el otro es tensado por la mano izquierda de la tejedora, en estos

⁵¹ Kate Kent. *Pueblo Indian Textiles: a Living Tradition*, pp. 26 – 29.

⁵² S/A. *La magia de los hilos: Arte y tradición en el textil de Veracruz.*, p. 23.

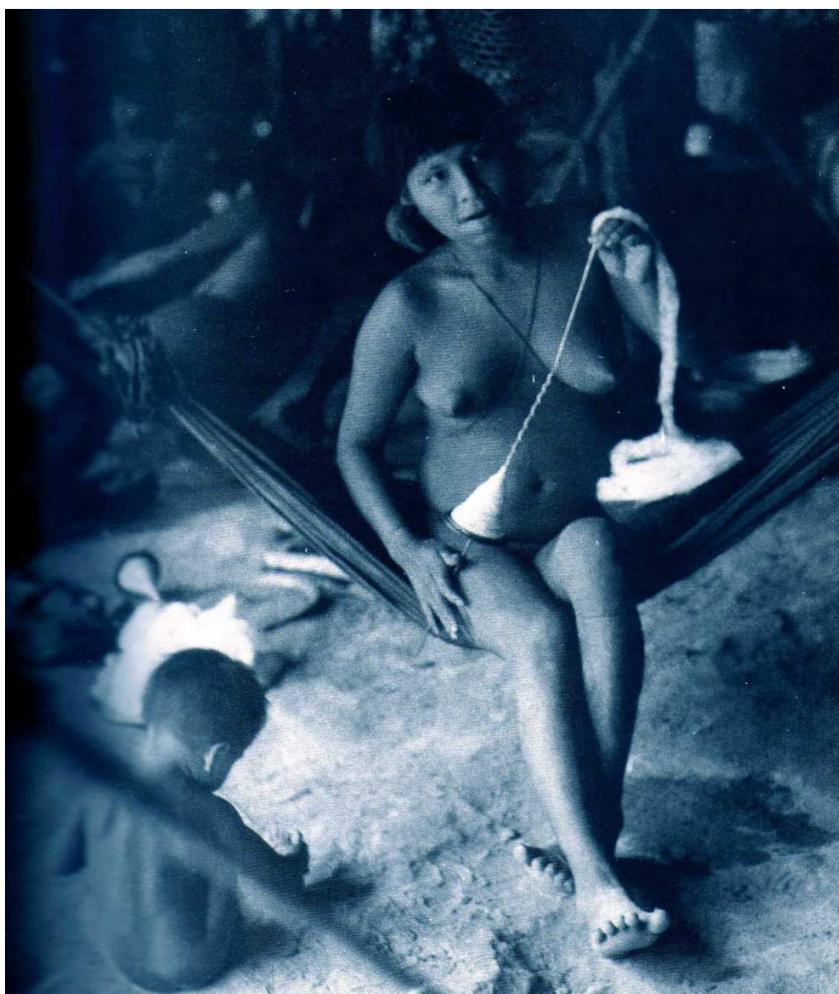


Lámina 12
Indígena yanomami hilando algodón



Lámina 13

Indígena wayuu tejiendo en un telar vertical

casos, los lizos están formados por hilos también.⁵³ Cualquiera de estos telares, o variaciones de estos, pudieron ser utilizados por los indígenas venezolanos, y dependiendo de cual se utilizará, la disposición de los hilos variaba.

En cuanto a las técnicas que se saben que fueron comúnmente usadas en Venezuela resaltan

el tejido de cadena o tripa, [que es] el más frecuente en Venezuela, [y] consiste en una urdimbre rala que cubre el bastidor por las dos caras sobre un tendido de hilos por delante y por detrás. Con esta técnica van tejiendo a un mismo tiempo dos mitades del chinchorro que remata en el centro con un rollete de hilos que denominan tripa. Otra técnica frecuente, sobre todo en la confección de chinchorros indígenas, es la de tejer sobre una urdimbre poco densa una serie de cadenetas independientes a manera de trama; al estar las cadenetas muy espaciadas entre sí, dejan ver largos tramos de la urdimbre. A la par, están los chinchorros tejidos con la técnica de los claireles, cuya trama de cadenetas anchas se teje sobre una urdimbre muy tupida, formando líneas horizontales o diagonales que semejan un encaje.⁵⁴

Los aborígenes andinos venezolanos a diferencia de los indígenas andinos de otras partes de Latinoamérica que usaron la lana de llama o de alpacas, usaron el algodón debido a que se daba en abundancia en el territorio nacional, específicamente en “Pueblo Llano, San Juan, Lagunillas y en Egido”.⁵⁵ Además, el algodón es considerado una de las fibras antiguas más valiosas, y “tal vez se trata del cultivo textil más antiguo en América, de aproximadamente 7500 años antes de Cristo”.⁵⁶

Otras fibras usadas por los pobladores prehispánicos venezolanos fueron el chiquichique, que es una palma de la cual se obtiene una fibra resistente usada en la confección de cuerdas, cepillos y escobas, el cumare que se utiliza principalmente en Anzoátegui y Guayana para la fabricación de cuerdas, redes y chinchorros, la curagua y majagua que se usan con el mismo fin que el cumare; y el disopo o cocuiza que es una fibra vegetal extraída de la planta del cocuy, con la cual se tejen chinchorros principalmente en Falcón y Lara.

⁵³ Teresa Gisbert. *Arte textil y mundo andino*, p. 47.

⁵⁴ Fundación Polar. *Op. cit.*, s.p.

⁵⁵ Carlos Duarte. *Historia de la alfombra en Venezuela*, p. 27

⁵⁶ S/A. *La magia de los hilos: Arte y Tradición en el Textil de Veracruz*, p. 24.

Además se usaron fibras como la marima que se extrae de la corteza del árbol y sus capas suaves semejan una tela con la que se confeccionan vestidos, cordeles y cinchos; el moriche que es muy importante y ampliamente usado en Venezuela, que es una fibra fuerte y duradera extraída de una planta del mismo nombre, que se usa para confeccionar chinchorros, implementos de pesca y muchos otros objetos; y el sisal cuya fibra sedosa es empleada para la fabricación de hilos, cordeles, mecates, telas, sacos, papel y otros objetos artesanales⁵⁷.

Estas fibras duras eran halladas por los indígenas en su entorno y se obtienen directamente de la naturaleza, ya sean frescas o verdes. La mayoría de ellas antes de ser usadas se dejan secar y luego torciendo y anudando se convierten en redes, cestas bolsos y hasta viviendas. Asimismo, al tejido realizado con fibras vegetales se incorporan tiras de cuero animal y pelos.

En cuanto a la coloración de los tejidos, en líneas generales, los indígenas de América usaron tintes amarillos extraídos de las plantas, el negro fue hecho con tanino (que es un compuesto astringente de origen vegetal) combinado con semillas de girasol o con las hojas o pequeñas ramas de zumaque (que es un arbusto leñoso) con polvo negro soluble en agua hecho con amarillo ocre machacado y goma de piñón derretida. El violeta se extraía del maíz violeta usado en contextos ceremoniales.

Otros pigmentos mencionados de origen mineral son la cal y el yeso para obtener tonos blancos; de diferentes tipos de tierra como cinabrio, arcilla, óxido de hierro monobásico, sulfato de cobre y pirita, se obtenían colores rojizos, ocre, negros, y posiblemente verdes y azules. También molieron ciertas piedras con el fin de obtener tonos azules, verdes y turquesas,⁵⁸ esto en general en Latinoamérica.

En el caso específico venezolano, se conocen los tintes usados luego de la llegada de los conquistadores, lo cual será mencionado posteriormente, pero en cuanto al uso de tintes en tiempos prehispánicos la información es muy limitada; a diferencia de la

⁵⁷ La información sobre las fibras y sus usos fue tomada del *Atlas de tradiciones venezolanas* y del texto *Historia de la alfombra en Venezuela* de Carlos Duarte

⁵⁸ S/A. *La magia de los hilos: Arte y Tradición en el Textil de Veracruz*, p. 31.

información existente sobre el tema en cuanto a otras culturas. Es importante destacar que según Casimira Monasterios, hasta la primera década del siglo XX los tejedores usaban los tintes naturales que les daba su entorno, de donde obtenían colores como el negro, amarillo, azul y rojo, por los que parece existir un especial interés y las mezclas de estos para obtener más colores, que se usaban junto con el color natural de la materia prima; además, la misma autora asevera que la combinación de colores se lograba generalmente por contraste.

Por último, otra técnica que según Monasterios “al parecer se ha perdido”, es la de decorar el tejido con plumas de colores, práctica que es bien sabido que se utilizó en las altas culturas prehispánicas mesoamericanas, para la cual se criaban aves de diferentes colores muy llamativos, cuyas plumas servían de adorno, no sólo para los tejidos sino también como accesorio para el cuerpo, e incluso, muchas veces como símbolo de autoridad.

1.3. Nuevos modos de tejer, telas e hilos traídos a Venezuela desde Europa a raíz de la conquista

Según Kate Kent, en el primer siglo de la dominación hispana, la producción de textiles utilitarios probablemente aumentó, debido a que lejos de su tierra y considerando su imposibilidad o indisposición para tejer, los conquistadores explotaron la habilidad de los indígenas para satisfacer sus necesidades de vestido.

Los conquistadores conocían la tecnología del telar de pedales europeo, pero no hay evidencia de que trajeran partes de telares o de que los construyeran en América durante las primeras tres décadas después de su llegada.⁵⁹ No obstante, señala Kate Kent, se trajeron a México y sus zonas cercanas ovejas churro provenientes de Castilla, con el propósito de usar la lana para hilar y tejer, mas su carne sirvió como alimento más que su fibra como abrigo.

⁵⁹ “While this settlers understood the technology of the European treadle loom, there is no evidence that they brought loom parts with them or constructed machines during the first three decades after their arrival”. Kate Kent, *Op. cit.*, p. 10

La lana de las ovejas se empezó a usar a principios del siglo XVII en América, y hacia 1650 se tejía la lana como el algodón en telares verticales, los cuales nunca se dejaron de lado a favor del telar de pedales europeo. La forma de hilar sí sufrió modificaciones, ya que los indígenas usaron el palo y el eje espiral para hilar algodón por siglos, y con la llegada de los españoles se empezó a peinar la lana y el algodón antes de hilarlos.

Lila O’Neal escribe sobre los indígenas de Guatemala y menciona que hay cuatro fibras para la elaboración de los textiles en esa zona, y coincide con Kate Kent, en que la lana fue traída por los conquistadores y a partir de allí fue introducida al textil indígena. Resalta que el algodón y el maguey son las plantas nativas usadas para los textiles en tiempos prehispánicos, y que la fibra vegetal para la realización de cuerdas es la más antigua. Telas como la seda y el rayón fueron introducidas posteriormente por el intercambio entre diferentes naciones, explica O’Neal, además, otros autores mencionan la llegada de la seda, lino y agujas de acero, materiales que “revolucionaron el tejido” en América.

También se trajeron libros europeos con patrones de imágenes para la realización de textiles “menos abstractas que los motivos indígenas tradicionales”, entre las que destacan motivos florales, aves y diseños geométricos.⁶⁰

Mientras que los indios venezolanos desde “tiempos sin memoria”, escribe Aretz, hilaban y tejían las prendas que necesitaban, los conquistadores españoles dependían de España para la importación de las telas que usaban para sus vestidos. No obstante, Carlos V prohibió la exportación de paños y de telas de lana, por lo que los colonos tuvieron que iniciar la fabricación textil en América,

con detrimento de la calidad pero con ventaja para el desarrollo de la industria. De esos tiempos datan sin duda los telares rústicos europeos de pedales que hoy todavía funcionan en Lara, Falcón y los estados andinos, donde se tejen las famosas cobijas y chamarras.⁶¹

En Venezuela, la lana también llegó con los conquistadores, ya que anteriormente, los aborígenes venezolanos de las regiones andinas hilaron y tejieron el algodón para

⁶⁰ Mexican Fine Arts Center Museum. *Op. cit.*, p.10- 12

⁶¹ Isabel Aretz, *Op. cit.*, p. 7

protegerse del frío. Con la llegada de los conquistadores y la instalación de telares en las regiones antes mencionadas se empezó a usar la lana de carneros y ovejas de la zona, criados especialmente en el Valle de las Piedras y en Timotes⁶².

Para obtener “una lana más pura y suave [explica Carlos Duarte], los animales eran lavados varias veces en los ríos antes de esquilarlos. Luego la lana era lavada nuevamente en agua tibia y suavizada con un poco de aceite”⁶³, para luego proceder al peinado y al hilado de la misma.

Gisbert afirma que las técnicas prehispánicas no sufrieron modificaciones, mientras que la calidad de los tejidos si se alteró, y una de las razones fueron los tintes traídos a América (la autora se refiere a tintes químicos, que aparecen tiempo después, pero existe una gran cantidad de tintes que los indígenas no conocían hasta la llegada de los conquistadores).

Colores como el azul índigo, y sus variaciones en otros tonos de azul, o su unión con amarillo para lograr distintos verdes, llegaron desde Europa y cambiaron la apariencia de los textiles. La preparación del azul índigo se hacía probablemente, explica Kate Kent, con orina humana. Esta, se colectaba en una jarra que se sellaba y se almacenaba en una habitación caliente por varios días para su fermentación. A esto se le agregaban dos puñados del índigo y se sumergía el hilo, para ser dejado dentro de la mezcla tanto tiempo como requiriera el tono deseado.⁶⁴ O’Neal, también destaca la importancia del azul en los tejidos indígenas de Guatemala, y considerando que Kent se refiere a las zonas mexicanas, es posible deducir que efectivamente el índigo traído por los conquistadores fue un tono que alteró de forma importante la producción textil de este momento histórico.

Asimismo, en estos tiempos el color rojo se convirtió en distintivo de los textiles comerciales. Al principio, el tinte rojo se extraía de elementos naturales como la grana, laca y posiblemente la rubia roja. “Los tonos negro-azulados se crean con índigo; el rojo se consigue con palo del Brasil y palo Campeche, o insectos como la cochinilla, mientras que

⁶² Carlos Duarte, *Op. cit.*, p. 27

⁶³ *Ídem*

⁶⁴ Kate Kent, *Op. cit.*, p. 12

en la Costa del Pacífico, el algodón se tiñe de púrpura con la secreción de los mariscos”, técnica indígena (practicada en el Pacífico) muy curiosa, debido a que esta es un punto de coincidencia entre los indígenas y los pobladores del Mediterráneo, ya que también era empleada por estos. Los indígenas apretaban los mariscos con fines rituales relacionados con la fertilidad, y “eran exprimidos respetando su ciclo reproductivo y sus vidas”⁶⁵, práctica que aún hoy se sigue realizando.

Los mordientes usados para preparar la fibra para la aceptación del pigmento que se usaron en tiempos precolombinos fueron de origen mineral, como el alumbre, nitro o salitre y alcaparrosa de cobre.

Es importante resaltar que estos tintes y mordientes son propios de varias culturas de América, y es necesario mencionarlos porque pudieron ser empleados también en el territorio venezolano, mas su uso no está comprobado. El mordiente que se sabe con certeza que aplicaron los indígenas venezolanos fue la lejía.

Escribe Carlos Duarte que los pigmentos se aplicaban a la lana mediante lejía obtenida de la Laguna de Urao, que es un espejo de agua salada localizado cerca de la población de Lagunillas, al suroeste del estado Mérida (Venezuela), donde se ubican dos minas de lejía, urao o sequicarbonato, como también se le conoce, que es una sustancia salina usada desde los tiempos precolombinos en la farmacopea tradicional y en la elaboración de productos como el chimó⁶⁶. Además de usar la lejía, se realizaban múltiples lavadas y secadas al sol, lo que tenía gran importancia y marcaba diferencia en el tejido de los hilos.

En Venezuela,

los colores, aparte del blanco, del negro y del marrón, los cuales eran usados en su estado natural, eran obtenidos con tinturas vegetales provenientes de raíces y cortezas que habían sido previamente ablandadas y disueltas con emolientes. Las raíces y cortezas más usadas para estos menesteres fueron: la raicilla del Morros, la raicilla de

⁶⁵ Chloe Sayer. *Diseños mexicanos: arte y decoración*, p. 8

⁶⁶ S/A. 18 de junio de 2011. Venezuela: Decretada la Laguna de Urao monumento natural (18 de junio de 1979). Disponible en: <http://encontrarte.aporrea.org/efemerides/e1601.html> [Consultada el 2 de Noviembre de 2011]

San Juan, el jengibrillo, el azafrán, el añil silvestre, el onoto, la cochinilla vegetal, que había sido traída de Nueva Granada, y la tuna o el nopal de México. Los colores que se derivaban eran el rojo, el azul, el amarillo y el verde, y se utilizaban puros, en todas sus intensidades, a veces mezclándolos entre sí para lograr algunas variantes⁶⁷.

Además de esta forma tradicional de teñir los hilos, también se realizaron métodos como el pintado del textil mediante pinceles y teñidos con reserva. La decoración con pinceles se diferencia del teñido ya que sólo es posible ver el pigmento por uno de los lados del textil, mientras que al sumergir la pieza en el tinte, ambos lados se pigmentan⁶⁸.

Aretz escribe citando a Ernst que el traje guajiro, cambió sus colores negro y musgo, “con que saben teñir con mucha habilidad”, por azules, rojos y amarillos más brillantes de las lanas europeas.⁶⁹ Esto se debe a que los indígenas con la llegada de los españoles fueron obligados a vestir como ellos, o en otros casos adoptaron esta nueva forma de cubrirse con las mismas prendas que usaban los conquistadores.

Pero a pesar de que los indígenas debían vestirse a la usanza española, “no se les permite trabajar en los <<obrajes de paños de españoles>>”, escribe Aretz,⁷⁰ lo cual resulta paradójico ya que el tejido era un trabajo propio de los indígenas. Las mantas de algodón y sombreros, funcionaron como pago, junto al maíz y a la cura de enfermedades, para las diversas actividades que realizaron los indígenas venezolanos, sobre todo los de tierras más frías.

Más adelante, hacia 1640 aproximadamente, los indígenas fueron llamados a trabajar en los telares e pedales traídos de Europa. Los colonizadores, también introdujeron la técnica europea del tejido de punto con aguja, y esta técnica, como el crochet reemplazaron las técnicas manuales de interconexión y enlace de fibras mediante los dedos que se usaba desde la prehistoria por los indígenas.⁷¹

Escribe Manuel Miño Grijalva, que el productor local “libre, forzado, como artesano, obrajero o simplemente como tejedor doméstico independiente o habilitado por un

⁶⁷ Carlos Duarte, *Op. cit.*, p. 27

⁶⁸ Teresa Gisbert, *Op. cit.*, p. 36

⁶⁹ Isabel Aretz, *Op. cit.*, p. 30

⁷⁰ *Ídem*, p. 54

⁷¹ Kate Kent, *Op. cit.*, p. 10

comerciante”,⁷² tuvo que satisfacer las necesidades de vestido de la sociedad colonial. De igual forma, asevera que la industria textil colonial hispanoamericana no se compara con otras industrias como la agrícola o minera, ni tampoco su producción es equiparable a la industria textil europea, mas la importancia que adquirió hacia los siglos XVI y XVII el repartimiento de mantas y de <<ropa de la tierra>> y los tributos textiles ofrecidos por los indígenas en diversos lugares, son testimonio de que la producción “debió de ser voluminosa”.⁷³ Inquieta el autor que debido a que la población hispanoamericana a principios del siglo XIX se acercaba a “20 millones de habitantes [...] existía un amplio mercado potencial”.⁷⁴

El obraje, fue la “manifestación más original de la organización manufacturera”,⁷⁵ ya que fueron lugares de trabajo de gran importancia en los virreinos, y su trabajo se centró en la elaboración de textiles e hilos de lana, algodón y cabuya. La importancia de los obrajes radica en la extensión y difusión que alcanzaron, la cantidad de trabajadores empleados, la extensión de sus mercados y “por el impacto que tuvo sobre la comunidad indígena y la mentalidad de sus contemporáneos”.⁷⁶ Esta organización manufacturera imbuida en un proceso de cambios como lo fue la colonia, tuvo fluctuaciones con el paso del tiempo, a causa de la economía y la presencia de la competencia de la producción importada europea.

Un aspecto de importancia también para el estudio del arte textil en el contexto venezolano, es el gusto por la alfombra en Venezuela, que fue traído también por los españoles. Escribe Carlos Duarte que España “fue uno de los primeros países europeos en conocer las alfombras orientales debido a la presencia de los árabes y de los moros en su territorio”, lo que permitió que los españoles se familiarizaran con las técnicas de realización de alfombras y sus elementos decorativos, lo que permitió el surgimiento de

⁷² Manuel Miño Grijalva. *La protoindustria colonial hispanoamericana.*, p. 11

⁷³ *Ídem*

⁷⁴ *Ídem*

⁷⁵ *Ibidem*, p. 12

⁷⁶ *Ídem*

fábricas de alfombras en diferentes localidades españolas entre los siglos XII y XIV, y su popularidad se entendió generando admiración en toda Europa.⁷⁷

Estas alfombras producidas en España, señala Duarte, “a pesar de su origen oriental, eran de gusto occidental”. Los diseños eran austeros por su estrecha relación con la tradición islámica y por el catolicismo imperante en la España de la época. Las alfombras se decoraban con motivos geométricos, bordes fitomorfos y zoomorfos.

“Tanto en España como en América, la importación de alfombras fue un factor decisivo y estimulante para la creación y el desarrollo de la fabricación local”,⁷⁸ ya que la importancia de la alfombra se trasladó desde España hasta el nuevo continente.

Con la acogida de las alfombras orientales en España, también se acoge el uso que le daban los musulmanes, y por ende estas costumbres pasan a América posteriormente. Las alfombras eran usadas para cubrir las tarimas de los estrados (muy comunes en las casas venezolanas), sobre las cuales se colocaban cojines y pequeños taburetes para recibir las visitas informales⁷⁹; debajo de las camas; y para usarlas en la iglesia en el momento de la oración. En este último caso, se trataba de unas alfombras pequeñas llamadas cecina, que se llevaban enrolladas a la iglesia para que las señoras blancas se arrodillaran a orar, además eran símbolo de la aristocracia de la familia. Paradójicamente, la colocación de alfombras en altares y presbiterios fue muy escasa, lo que es sumamente curioso debido a la importancia otorgada a las cecinas, costumbre que se mantuvo hasta la llegada de Guzmán Blanco a la presidencia de Venezuela, ya que este mandatario nacional ordenó colocar sillas y reclinatorios en las iglesias de las grandes parroquias.⁸⁰

No obstante, más allá de los datos históricos y hasta un tanto anecdóticos que ofrece Duarte sobre el uso de las alfombras en Venezuela, es importante destacar la fabricación de alfombras en el territorio nacional, ya que el trabajo de su manufactura se basa en el tejido, y las referencias sobre esta actividad son necesarias para conocer el desarrollo textil de nuestro país.

⁷⁷ Carlos Duarte, *Op. cit.*, p. 11

⁷⁸ *Ídem*

⁷⁹ *Ibidem*, p. 17

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 18 - 23.

La manufactura de alfombras en Venezuela se inició en los estados Mérida y Trujillo, luego se extendió a Barquisimeto, El Tocuyo y Caracas. La región andina fue la primera por razones que devienen del pasado prehispánico, ya que se aprovecharon “los cultivos de algodón que hilaban y tejían los aborígenes para cubrirse del frío”⁸¹ de la zona, es por esto, que los españoles construyeron allí varios telares a semejanza de los europeos.

Sin embargo, a diferencia de los casos anteriormente citados que pertenecen a México y a sus zonas circundantes, en los que se afirma que el telar traído por los españoles fue el de pedales (bajo lizo), en Venezuela el telar instalado por los españoles fue el del alto lizo.

Escribe Duarte que en las alfombras fabricadas en Mérida, “los hilos de la urdimbre estaban formados por tres hebras delgadas de algodón, entorchadas”, y los de la trama también se hacía muy gruesos, formados por “doce o veinte hilos iguales a los de la urdimbre, que se entorchaban para hacer uno solo”⁸², lo que constituyó una particularidad en estas alfombras y las caracterizó como fuertes y resistentes. Para la realización de estas alfombras se usó el nudo español, que resultaba en zigzag, por lo que los diseños compuestos por líneas rectas no lograron una clara definición, explica Duarte. Asimismo, el pelo era cortado en toda la superficie una vez terminada la alfombra, a diferencia de la técnica oriental en la que se cortaba el pelo al anudar una fila. Resalta el autor, que esta técnica no fue usada sólo en Venezuela sino en España y en otras provincias, y la única particularidad es el grosor de la trama antes mencionado.

En último lugar, aunque no menos importante, ya que son dos instrumentos traídos a Venezuela por los europeos que impactaron en la producción textil, fueron “las tijeras [...] [que se usaron] no sólo para trasquilar a los borregos sino para efectuar el corte de las telas fabricadas por los telares”; y las agujas de acero, ya que en tiempos prehispánicos sólo existían agujas de hueso, espinas, plumas, madera, cobre y tal vez piedra.⁸³

⁸¹ *Ibídem*, p. 27

⁸² *Ídem*

⁸³ S/A. *La magia de los hilos: Arte y tradición en el textil de Veracruz*, p. 48.

1.4. Aplicación actual de las técnicas y materiales prehispánicos y traídos por los europeos en el período de la conquista

Evidentemente las técnicas prehispánicas descritas no se ven en los tejidos actuales exactamente como fueron, debido a varios factores, pero fundamentalmente, al cambio estructural, social, político, religioso y económico que vivieron las sociedades prehispánicas durante el período de conquista y que cambiaron la producción textil que era una actividad realizada por un gran porcentaje de la población y en la que se invertía mucho tiempo.⁸⁴ De igual forma, es posible que de los tejidos prehispánicos no quede ningún testimonio, pero el intercambio cultural entre los indígenas y los europeos, “nos dejó un legado histórico – social que de una manera u otra permanece en la tradición popular del tejido artesanal en Venezuela”.⁸⁵

Es decir, no serán exactamente iguales las técnicas empleadas en la actualidad que las empleadas por los indígenas venezolanos, debido a la conquista, la mezcla de culturas y a los avances tecnológicos en esta área, pero como se había explicado anteriormente, el tejido es una actividad que por ser propia de cada cultura se mantiene muy semejante con el paso de los años.

Entonces, debido a la inexistencia de vestigios arqueológicos de textiles prehispánicos venezolanos, la reseña realizada a continuación tendrá por objeto evidenciar las aplicaciones actuales de las técnicas y los materiales prehispánicos y los traídos por los europeos en el período de la conquista a nuestro país. Es importante destacar que en la colección de la Fundación Museos Nacionales sólo existen treinta piezas textiles, de las cuales en su mayoría responden al período contemporáneo y en otros casos a textiles coptos o chinos, ya que la materia textil es muy susceptible al daño con el paso del tiempo, por lo que no se ha conservado ninguna muestra prehispánica.

Los géneros textiles más realizados por los indígenas venezolanos fueron mantas, chinchorros y guayucos, que fueron usados como modos de pago a sus curas doctrineros en

⁸⁴ Teresa Gisbert, *Op. cit.*, p. 27

⁸⁵ Deyanira Gerdel. “La técnica del tejido en Venezuela: Aportes de una cultura”. En: S/A. *Trama y urdimbre: El arte del tejido en Venezuela*, p. 7

el período de la conquista.⁸⁶ Tiempo más tarde, a inicios del siglo XVII, se producían en “Mérida, Trujillo, Coro y Barquisimeto alfombras de lana y telas de algodón de muy buena calidad”, y durante el siglo siguiente los lienzos producidos en el Tocuyo fueron “un importante producto de intercambio comercial”.⁸⁷ Luego se dejaron de hacer los lienzos, y en la actualidad los géneros textiles predominantes en Venezuela son las hamacas y chinchorros, sillas colgantes llamadas *masayas*, cobijas, ruanas, cubrecamas, bolsos, manteles e individuales de mesa, alpargatas, atavíos como fajas, redes, cuerdas, alfombras y tapetes.

Los indígenas venezolanos, “tejedores por tradición, conservan el oficio milenario de tejer cordones de adorno corporal, guayucos, bolsos, hamacas y chinchorros”. En cuanto a las hamacas, “aún cuando sus elementos básicos sean los mismos, las técnicas [antes mencionadas,] se adecuan a la tradición, al clima y a las fibras producidas en cada región”⁸⁸. Entonces, en la actualidad, para tejer las hamacas o chinchorros de Nueva Esparta y Anzoátegui (y algunas otras regiones venezolanas), se usa el pabilo o guaralillo, generalmente en color crudo. En los Andes venezolanos, es decir, en los estados Mérida, Táchira y Trujillo, se usa la lana de oveja. En Aguasay en Monagas, es más común la fibra de curagua. En Falcón y Lara el hilo de las hojas del cocuy (hipopo o dispopo) es el material más empleado. Los indígenas del Delta del Orinoco emplean la fibra de moriche, mientras que en Amazonas los Yanomami hacen chinchorros de bejuco mamure y en la Guajira, se elaboran con algodón mercerizado. Los colores que estas poseen en la actualidad provienen de tintes artificiales y naturales, los segundos extraídos de plantas como el dividive, la bosuga y el cucharo.

De las prendas indígenas que se tejen en la actualidad, destacan los guayucos, que se confeccionan en Amazonas, y sus formas dependen de la cultura en la que sean hechos. Por ejemplo, los yanomami elaboran el *pĩrĩsi*, que es un guayuco femenino. Los Ye’kuana, realizan el *muwaaju*, que es un delantal usado por las niñas en un ritual de paso hacia la pubertad, en el que se insertan elementos como mostacilla, canutillos y cuentas de vidrio, que originalmente no se le aplicaban ya que son productos industrializados. También se

⁸⁶ El Nacional y Fundación Bigott, *Op. cit.*, p. 177

⁸⁷ *Ídem*

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 194

tejen bandas y cordones para ser usados como adorno en la “cintura, brazos, pantorrillas, piernas y glúteos”⁸⁹, e incluso los yanomami aún hacen la faja masculina que sujeta el prepucio a la cintura mediante una cuerda fina, a las que llaman “cinturón amazónico”. Los wayuu producen los *susu*, que son bolsos hechos con algodón que conservan los patrones decorativos de la estética textil wayuu. También hacen las *piulas*, que son una variación de *susu*, hechas con cuero de chivo y usadas para cargar cosas más pesadas, y otros géneros como el *sheii*, que es una manta funeraria o los tapices decorativos.⁹⁰

Las redes se usaban para la pesca incluso antes de la llegada de los españoles, y eran tejidas a mano y con fibras naturales. Actualmente, se hacen con fibras sintéticas lo que las hace más livianas, pero aún se elaboran con los dedos o con agujas de madera. Existen varios tipos de redes y son el trasmallo, el chinchorro y la atarraya o tarraya, que se diferencian entre sí por el tamaño de los agujeros, lo cual permite variarlas dependiendo del tamaño de los peces.

Las cuerdas, durante el período colonial, en muchas ocasiones fue el único elemento que cubría el cuerpo de los indígenas. Estas se hacían de fibras naturales y además de la función de prenda de vestir, eran necesarias para colgar los chinchorros, para la caza y actualmente también para “accesorios de montura, pesca y carga”.⁹¹ Los cordones se hacen generalmente de chiquichique, curagua o incluso algodón, ya que según la región se usan diferentes fibras.

Juan Pérez de Tolosa (Gobernador y Capitán General de la Provincia de Venezuela), fundó entre 1546 y 1549, la primera industria de textil venezolana (que se puede entender como un obraje) en la ciudad de El Tocuyo, en el actual estado Lara, y ya hacia finales de 1605, se producían en Mérida, Trujillo, Coro y Barquisimeto alfombras de lana y telas de algodón. Esta industria, cesó en la década de los sesenta del siglo pasado, con la muerte de

⁸⁹ *Ibidem*, p. 201

⁹⁰ A través del Trabajo Especial de Grado previamente realizado en el Departamento de Artes Plásticas de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, titulado *La cosmovisión wayuu a través de los textiles* de las autoras Enza García y Belén López del año 1994, es posible tener una visión más detallada al respecto.

⁹¹ El Nacional y Fundación Bigott, *Op. cit.*, p. 203

Elías García. No obstante, de allí deviene la tradición textil de las alfombras merideñas, de los textiles de Mucuchíes y de la producción de Tintorero.

Tintorero, que es una comunidad ubicada a la orilla de la carretera que conduce a Carora en el estado Lara, tiene una larga tradición textil, de la cual Sixto Sarmiento es uno de sus representantes, y la textilería es la principal actividad económica del sector. En los talleres de Tintorero se hacen cobijas, cubrecamas, manteles, hamacas, chinchorros y *masayas*. Evidentemente, la demanda comercial de estos productos ha obligado a la sustitución de la lana por el hilo industrial sintético, así como la industrialización de los telares y los equipos de trabajo, en los que se ha sustituido la tradicional madera de los telares por hierro.

En Mucuchíes, estado Mérida, se confeccionan ruanas y cobijas burreras tejidas con lana de oveja hilada de manera artesanal, de allí que conserven el color grisáceo, beige o marrón de las ovejas, en diseños que generalmente son de rayas o cuadros. La lana usada para estos trabajos es hilada a mano y tejida en telares de dos lizos y pedal, e incluso a veces se tiñen con las materias que fueron usadas por los indígenas venezolanos y se mencionaron anteriormente.

Los individuales son piezas realizadas con el fin de proteger la mesa al comer, y en Tintorero, se hacen de algodón industrial de varios colores, que se combinan en telares horizontales de lizos.

En Mérida, se hacen alfombras en telares de alto lizo, que tienen la particularidad de ser realizadas con un nudo sencillo y no doble como en las alfombras persas. En otras regiones de Venezuela, se tejen esteras o petates fabricadas con hojas de palma que, sin desprender su vena central, se separan en flecos que se pliegan entre sí y se entrecruzan unos con los otros.

Estas manifestaciones que pertenecen a la artesanía textil venezolana, como es evidente, beben de la tradición indígena, pero también incorporan nuevos materiales y nuevas técnicas industrializadas para su elaboración. Ya en estas piezas subyace una combinación de elementos que es la base para la creación de nuevos lenguajes

contemporáneos, que no son sólo contemporáneos para quienes viven en el siglo XXI, sino para quienes vivieron en el siglo XX y presenciaron el renacimiento del tapiz, sobre el que escribía Hoffmeister, por lo que no es un hecho aislado que la mayoría de las treinta piezas textiles que forman parte actualmente de la colección de Museos Nacionales de Venezuela, sean piezas de artistas contemporáneos que revivieron y reviven actualmente un arte tan antiguo como el arte textil.

CAPÍTULO II

LO PREHISPÁNICO EN LOS TEXTILES DE SOLANGE ARVELO

2.1. Síntesis del proceso de creación de las piezas textiles de Solange Arvelo

Solange Arvelo encontró su medio expresión en el textil mientras vivía en Colonia, Alemania. Luego de asistir a una exposición de tapices modernos en esta ciudad, compró todos los materiales e improvisó un telar para empezar a componer sus primeros tapices, explica la misma artista.⁹² En ese tiempo, Arvelo también asistió a una exposición de arte africano, en la que le llamó particularmente la atención el uso abundante de fibras vegetales, que también serán muy comunes en sus trabajos posteriores.

La artista reconoce el impacto que generaron en ella las piezas que observó en ambas muestras, pero resalta también que su madre fue una gran tejedora, y que durante su infancia la vio tejer, por lo que ella juzga que de esas experiencias pudo tomar cierto apego especial por esta forma expresiva, de allí que Arvelo asegure que empezar a tejer significaba reencontrarse con sus orígenes.

Asimismo, las tejedoras orientales del país, específicamente de Cumaná, su ciudad natal, forman parte de los recuerdos que Arvelo conserva sobre esta actividad, factores que la impulsaron a decidirse por esta disciplina artística que no era ajena a ella en ninguna medida.

El tejido de las redes de los pescadores en el puerto de Cumaná; las artesanías típicas de Cerezal, un pueblo pintoresco situado en la vía hacia Carúpano y cercano a Cumaná, en el que se elaboran gran cantidad de productos hechos con moriche que son típicos y de uso cotidiano en el estado Sucre, y que es la materia prima proveedora de un sinnúmero de objetos utilitarios, usados sobre todo en el oriente del país; es lo que le permite a la artista decir: “ese amor a la fibra ya estaba en mi, sin yo saberlo, y de pronto lo descubrí, me lo pusieron ante los ojos”.⁹³

⁹² Nuni Sarmiento, "Solange Arvelo, deshace sus nudos", en *Nudos – desnudos de Solange Arvelo*, p. 2.

⁹³ *Ídem*.

En el textil Solange Arvelo encontró la forma expresiva que necesitaba, según sus propias palabras. Resalta que “el artista no debe perder nunca su capacidad de asombro, debe permanecer abierto ante lo que se le aparece, dispuesto en todo momento a que se apodere de él una pasión”.⁹⁴ Arnheim escribe una aseveración semejante: “el artista ha de dar un valor hondo a sus experiencias, y dejarse impresionar por ellas; y ha de poseer también el don de encontrar significación en los aconteceres individuales, entendiéndolos como símbolos de verdades universales”⁹⁵. Y debido a este asombro perenne, fue que las exposiciones visitadas por Arvelo en Alemania la llenaron de fascinación, permitiéndole así encontrar el medio expresivo que ha predominado en su carrera artística.

A partir de dichas visitas, Solange Arvelo le pidió a su madre que le explicara el proceso del tejido de las hamacas, y fue así como pudo elaborar sus primeros trabajos en un telar de hamaca construido por ella en Alemania.⁹⁶

Al principio el trabajo de la artista fue muy experimental debido a que no tenía suficientes recursos, no conocía la técnica, ni diseñaba previamente un boceto del trabajo que iba a realizar. Arvelo iba improvisando sobre el telar, empleando directamente el material que adquiría en los comercios. En sus inicios, Arvelo hacía todo por intuición y así, de manera autodidacta,⁹⁷ se fue formando en la técnica del tejido realizado en alto lizo –telar vertical- que es la técnica con la que ella trabaja (lámina 14). Las formas de estos primeros textiles eran curvas, redondeadas y abstractas, y según la artista, esta etapa de su trabajo tuvo una duración de aproximadamente dos años.⁹⁸

Arvelo afirma:

tal vez yo hago tapices por un decidido acto arbitrario, de contradicción, como si una naturaleza extraña me alejara de las tendencias establecidas en el arte hacia ámbitos no formales, donde pueda desplazarme con plena autonomía y libertad [...]Definitivamente hago

⁹⁴ *Ídem*.

⁹⁵ Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, pp. 192 – 193.

⁹⁶ Nuni Sarmiento, *Ídem*.

⁹⁷ Carla Cárdenas, “Arte de tejedoras: Innovación en Mérida”. *Frontera*, Año: XXVIII, N° 11625, Mérida 14 de octubre (2006): Sección B, p. 1.

⁹⁸ Nuni Sarmiento, *Ibidem.*, p. 3.



Lámina 14

Telar vertical de Solange Arvelo en su taller (2012)

lo que me provoca por sobre toda formalidad o autoridad: en esto soy fastidiosa y tenaz. Es posible que yo sea anarquista en ese sentido.⁹⁹

Con respecto a esto, es importante destacar que a pesar de la formación que tuvo la artista en la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas en Caracas, ella misma asegura que nunca nadie le habló sobre el arte textil. Afirma que si este fue mencionado alguna vez fue para referirse a las alfombras persas, pero nunca al trabajo contemporáneo del textil. Sus años en la Cristóbal Rojas fueron de búsqueda y experimentación con diversos recursos y técnicas, afirma en una entrevista con Nuni Sarmiento.¹⁰⁰ De allí que la artista, dedicada hasta el momento a la pintura y al trabajo con cerámica, no tuviera problemas en trasladar su trabajo al lenguaje de los hilos.

Lo de los tapices no nació a través de encuentros progresivos o a fuerza de intimar con ese arte. Apareció como una inmensa explosión, como el estallido de algo que renacía dentro de mí, que retornaba y se apoderaba de mis ancestros. [...] Digamos, fueron los tapices los que me encontraron y se posesionaron de mí. Al día siguiente, estaba desarrollando las complejidades de mi temperamento a través de las tramas de la lana y las fibras en un telar de sesenta centímetros...¹⁰¹

En lo que se puede considerar una segunda etapa en el trabajo de la artista con el textil, se encuentra su experimentación con el espacio mediante la realización de móviles, transparencias cromáticas y telarañas de colores, que se despegaban de las paredes y se convertían en objetos tridimensionales, en esculturas blandas. Hasta este punto y desde el inicio de sus trabajos, Arvelo tejía en soportes de aros de bambú.

En lo que Perán Erminy denomina como una tercera etapa, es posible identificar un trabajo de Arvelo en el que ya domina la técnica y el trabajo lo realiza en el telar vertical. En este punto sus obras eran por lo general tridimensionales y a ellas les agregaba elementos marinos y objetos naturales como caracoles, palitos, conchas, semillas e incluso trocitos de cerámica.

Es en esta etapa como lo reconoce la artista, en la que “aparece el aspecto indígena, lo americano”, surgida de forma espontánea, ya que no se trató de un planteamiento

⁹⁹ Mauricio Navia, *Entrevista con Solange Mendoza*, p. 29

¹⁰⁰ Nuni Sarmiento, *Ídem*.

¹⁰¹ Mauricio Navia, *Ídem*.

preconcebido en esos términos por ella, sino que tiempo después, lo interpretó de esa forma.¹⁰²

Otro aspecto de gran importancia en la obra de Solange Arvelo es el uso de color rojo. En una cantidad importante de piezas es posible ver la persistencia de este color, que parece un factor obsesivo de una etapa de la obra de Arvelo. “Durante cinco años no pude hacer nada que no fuera rojo”, afirma la artista, quien a su vez también explica que este color llegó a “martirizarla” a tal punto que sólo se desligó de él a través de un encargo que le realizaron, en el cual le pedían un tapiz en tonos violetas. No obstante, los textiles de Solange Arvelo oscilan entre los tonos rojos, violetas, azules, marrones y el blanco. Los tonos tierra son muy usados por la artista, y en la actualidad ella los define como los dominantes en su trabajo. De igual forma, el color azul, aunque Arvelo afirma usarlo poco, se puede encontrar en varias de sus piezas.

Los materiales usados por Arvelo también son decisivos en el resultado final de cada una de sus obras, ya que según las palabras de la artista:

como los materiales que utilizo son irregulares (el hilo, por ejemplo de pronto se vuelve más rugoso), ellos mismos van llevando la trama, van componiendo texturas que son como una libre interpretación del diseño. De esta manera, la ejecución obedecerá al diseño transformándolo y sugiriendo nuevas posibilidades que en él estaban ausentes. Para mí las texturas y la naturaleza de los materiales no son circunstanciales: son el corazón del diseño. Por eso yo nunca trabajaría con cartones, copiando rígidamente un diseño. Yo siento que es mucho más rico este tipo de trabajo, más rico, más moderno.¹⁰³

Esto quiere decir que Arvelo altera el proceso tradicional de realización del textil, ya que aunque preconcebe un diseño, este está sujeto a los cambios que impongan los materiales con los que va a realizarse, ya que la materia en sí misma y el trabajo con ella es lo que determinará el resultado final de la pieza y es lo que tiene mayor preponderancia para la artista. Además, la importancia de los materiales es crucial debido a que en ellos no sólo están incluidos los diferentes tipos de hilos, ya sean simples, retorcidos, cableados, doblados, texturizados, de Nylon, o el más usado por la artista que es el hilo de lana, sino

¹⁰² Nuni Sarmiento, *Ídem*.

¹⁰³ S/A. *Umbrales*, s. p.

que entre la gama de materiales es posible contemplar los diversos objetos con los que Arvelo desarrolla ensamblajes sobre los tapices extraídos del telar.

La artista incorpora a sus piezas elementos como “mecate, <<pepas>>, telas viejas”¹⁰⁴, hierro, madera, seda, sisal, fique, moriche, fibras textiles, bronce, algodón, cobre, y como ella misma afirma: “... las chapitas que consigo en la calle, materiales de desecho, clavos y cualquier cosa que me atraiga por la forma y el color”¹⁰⁵. La búsqueda consiste en llevar al límite su técnica y los materiales, que pueden ser tan diversos como la artista así lo decida.

La experimentación con los materiales rinde cuenta de la cercanía de la artista con el ensamblaje, ya que dentro de su trabajo también se encuentra este tipo de disciplina artística. El ensamblaje en la obra de Arvelo se inició con la imposibilidad para la artista durante un tiempo de hacer vitrales, ya que carecía de los instrumentos y materiales necesarios. Esta limitante ocasionó que la artista se interesara por el trabajo con hierro, y la búsqueda de trozos de este material que resultaran provechosos para su trabajo, lo que la condujo a la realización de sus primeros ensamblajes. Tanto en sus textiles como en sus ensamblajes, Arvelo incorpora estos objetos que va coleccionando y son almacenados hasta que les encuentra un lugar en alguno de sus trabajos. Estos son incorporados a los textiles a través de pegamentos, costuras, nudos o alambres, que los mantienen en el lugar al que fueron destinados.

“Yo busco en el objeto su belleza natural [...] debe ser que me gustan las cosas recargadas, barrocas. Y eso parece que es muy indio y africano. Pero eso es algo que brota de mi sin proponérmelo”,¹⁰⁶ afirma Arvelo. Aunque ya se mencionó que la artista trabaja con el tejido de alto lizo, es importante resaltar que, aunado al trabajo en el telar, la artista emplea distintas técnicas que ha aprendido a lo largo de su formación artística y que en su trabajo pueden conjugarse en una sola obra, esto viene a colación a propósito de su trabajo de ensamblaje. Ejemplo característico de sus piezas es el manejo del vidrio y del metal por

¹⁰⁴ Carla Cárdenas, *Ídem*.

¹⁰⁵ *Ídem*.

¹⁰⁶ Amaya Fano, “Los nudos de Solange enlazan al espectador: hasta el 30 en los Espacios Cálidos”. *El Globo*, Año: I, N° 287, Caracas 4 de junio (1991), p. 27.

la realización de vitrales, de la cerámica por su trabajo con la alfarería, de la madera debido a sus ensamblajes y de los diferentes tipos de pigmentos, sobre todo los acrílicos, como resultado de su experiencia con la pintura.

Para Solange Arvelo, los hilos son el medio a través del cual ella expresa sus impulsos. Ella teje abandonando y olvidando las normas técnicas, ya que valora la libertad de ejecución, la cual considera una forma expresiva importantísima. Es por esta razón que se permite la unión de todas las técnicas que considere necesarias en una pieza, para así poder completar las formas que desea mostrar.

Arvelo, en sus propias palabras, expresa que la fuente de la que obtiene sus diseños es la naturaleza. Así como el medio en el que se desenvolvían y del cual dependían los indígenas venezolanos era la naturaleza, la obra de Solange Arvelo retoma esa dependencia de la natura. La artista dice que “se aprovecha” de la naturaleza a través de una sensación de fascinación ante esta. Aclara que no se trata de que ella se dedique a observar un determinado escenario natural en busca de inspiración, sino que por lo general cuando diseña en su taller, en el papel aparece

un aspecto de esta naturaleza que yo he interiorizado sin darme cuenta, que ha ocupado un espacio en mí para transformarse en otra cosa, una síntesis y un eco de alguna experiencia directa, de algún momento en que logré ver toda la maravilla que ella encierra [...] Yo me imagino que con un pedacito de naturaleza, un metro cuadrado solamente de naturaleza, se podrían hacer infinidad de cosas. Sería una fuente inagotable de inspiración para quien supiera verla.¹⁰⁷

De esa fascinación por la naturaleza, y esa tendencia hacia lo espontáneo, es que surgen las piezas de Solange Arvelo, que más que inspiradas en la naturaleza tienden al naturalismo, pero no entendido como el estilo artístico que busca reproducir la realidad exactamente como se ve (de lo cual Arvelo no es un ejemplo, claramente), sino como explica Perán Erminy, un acto espontáneo, natural, original de la artista.

Según Erminy

una de las constantes mayores en la obra de Solange Arvelo es la de su vinculación muy estrecha y múltiple con la naturaleza [...] es como una especie de extensión de la naturaleza,

¹⁰⁷ Nuni Sarmiento, *Op. cit.*, p. 4.

como si de algún modo formara parte de ella y se engendrara en su seno, sin perder por ello (ni disminuir) su realidad de creación imaginaria.¹⁰⁸

Quizás es debido a esto que en numerosas ocasiones las piezas de Arvelo han sido expuestas en jardines y en espacios abiertos, dejando que las obras interactúen con el verdor predominante de los ambientes externos. Sin embargo, la inspiración también puede provenir de cualquier otra cosa. Del interés de la artista por las cualidades plásticas de los diferentes objetos, ya sean naturales o artificiales, surgen propuestas que implican por lo general la inclusión de estos en la obra.

Una vez que culmina el trabajo en el telar, se inicia el proceso de ensamblaje sobre la lana. Arvelo explica que saca el tapiz del telar y lo coloca sobre el suelo. A partir de ese momento, el procedimiento consiste en la observación del tejido y la colocación de los objetos que conformarán el ensamblaje sobre este. Se trata de una composición lograda por la superposición de elementos, que así como son colocados pueden ser sustraídos, dependiendo si cumplen o no con la función que requiere la artista.

Es importante destacar que el trabajo de Solange Arvelo con relación al textil, se basa en el concepto de tapiz escultórico o, lo que es lo mismo, escultura blanda, ya que esta se realiza con materiales que se doblan a las necesidades de cada obra y de cada artista. Edda Quilarque, enfatiza que la inclusión de nuevos materiales permiten el desarrollo de un nuevo lenguaje en el textil,¹⁰⁹ que es lo que busca Arvelo con la combinación de materiales y técnicas. El tapiz tradicional es bidimensional y posee volúmenes simulados, mientras que el tapiz escultórico convierte esas simulaciones en realidad, cambia su experiencia textural, varía sus colores y se convierte en un elemento que se ubica en el centro de una habitación, separado de la pared y el cual se puede ver rodeándolo, es decir en un rango de trescientos sesenta grados. Es por esta razón que se denomina escultórico, ya que es innegable su carácter tridimensional, y es esta característica lo que define este tipo de trabajo y lo diferencia del tapiz pegado al muro.

Aunque las piezas de Arvelo sean en su mayoría tapices escultóricos, también la artista teje textiles bidimensionales. No obstante, la importancia de las piezas en tres

¹⁰⁸ S/A. *Umbrales*, s. p.

¹⁰⁹ Edda Quilarque, *Op. cit.*, pp. 62 – 63.

dimensiones, además de su monumentalidad, es que estas “se presentan como una evolución del tapiz tradicional al incorporarles espacio y transparencias”,¹¹⁰ ya que no se trata sólo del trabajo con el volumen, sino también de la utilización e integración del espacio circundante mediante dichos vanos que reflejan y se apropian del entorno en el que están dispuestas las obras.

La frecuencia con la que Arvelo produce sus piezas es variable. Ella afirma que depende de su estado de ánimo, ya que si tiene una obra por la que está particularmente entusiasmada, teje con ahínco. No obstante, a la vez continúa con la producción de ensamblajes y de nuevos bocetos para proyectos futuros. Esto se debe a que la artista sostiene que mientras se está produciendo, nacen nuevas ideas.

Dicha producción constante de dibujos y bocetos, genera una relación bidireccional en el proceso de trabajo de Arvelo, ya que así como puede suceder que desde el boceto venga la ejecución, también puede pasar que la artista tenga una idea preconcebida de la ejecución y luego busque un boceto que se adapte a sus propósitos.

Esto se debe a que antes de empezar a tejer, Arvelo decide el tamaño, la dirección y los tonos que tendrá la pieza, ya sea porque quiere desarrollar un boceto previamente elaborado o porque necesita una obra con determinadas características. A partir de allí, la artista perfecciona el boceto y lo complejiza con más detalles y con las características finales que tendrá la composición.

Solange Arvelo actualmente, como se inquirió antes, alterna su trabajo en el telar con la realización de ensamblajes. Explica que debido a que hoy en día son escasas las exposiciones y las convocatorias activas para bienales o salones, redujo sus formatos a lo más práctico, y al presente realiza trabajos de menores dimensiones que es lo más comercial, debido a que quienes consumen su trabajo con mayor interés en este momento son los coleccionistas privados.

¹¹⁰Perán Erminy, “La obra de Solange Arvelo en pos de la armonía con el mundo”. En: *Nudos – desnudos de Solange Arvelo*, p. 8.

2.2. Análisis formal de una muestra de textiles de Solange Arvelo en búsqueda de la presencia de elementos prehispánicos

Para analizar las piezas de Solange Arvelo, es necesario partir de la abstracción, ya que es un concepto que define su trabajo y que será necesario tener presente al acceder a sus obras. Según Arnheim la abstracción se basa en “formas enteramente no miméticas, que reflejen la experiencia humana mediante la pura expresión visual y las relaciones espaciales”¹¹¹, postulado que sin duda recoge en líneas generales los basamentos del trabajo de Arvelo.

Arnheim escribe con respecto a la abstracción que cuando por alguna razón “la mente se libera de su habitual sumisión a las complejidades de la naturaleza, organiza las formas de acuerdo con las tendencias que gobiernan su funcionamiento”¹¹². Este planteamiento es necesario tomarlo en cuenta ya que en las obras de Solange Arvelo las formas abstractas son dominantes y logradas a través de la expresividad de los materiales. La importancia de la objetualidad, es decir de cada material en sí mismo y de sus cualidades plásticas, es lo que guía la línea de trabajo de esta artista. Según el mismo autor, “la forma no viene determinada sólo por las propiedades físicas del material, sino también por el estilo de representación de una cultura o de un material concreto. Cada una tiene su validez y cada una cumple su propósito”.¹¹³

Igualmente, se debe recordar el concepto de escultura blanda o de tapiz escultórico, que es el tipo de construcción tejida que se ubica en el centro de una habitación, pendiendo del techo, separado de la pared y el cual se puede apreciar rodeándolo. También, es importante volver a hacer alusión a que parte de los trabajos de Arvelo son bidimensionales, por lo que algunas de las obras de la muestra son tapices pegados al muro.

La ley básica de la percepción visual descrita por Arnheim establece que toda pintura, escultura o en este caso tapiz, es portadora de un significado. Ya sea figurativa o abstracta es sobre algo; es una afirmación acerca de la naturaleza de nuestra existencia, lo

¹¹¹ Rudolf Arnheim, *op.cit.*, p. 166

¹¹² *Ibidem.*, pp. 166 - 167

¹¹³ *Ibidem.*, p. 167

cual es innegable no sólo para las obras que son realizadas con un propósito específico sino para todas, ya que por alguna razón fueron compuestas.

El autor explica que en una composición, no se ven los elementos por separado sino que se establecen observaciones relacionales. Igualmente, ningún objeto se percibe como algo único o aislado, por lo que la ubicación en el espacio es un factor determinante, más aún en el caso del textil que por lo general posee vanos que integran el entorno. Esta experiencia visual es dinámica, escribe Arnheim, y esas tensiones son fuerzas psicológicas. La interacción del todo y la parte se debe a que todo campo visual se comporta como una Gestalt.

La Gestalt establece como planteamiento base que “todo esquema estimulador tiende a ser visto de manera tal que la estructura resultante sean tan sencilla (o la más simple) como lo permitan las condiciones dadas”.¹¹⁴ Por consiguiente, mientras se ve la obra la organización perceptual habrá de aceptar la forma dada, debido a que será la más simple en ese momento. Luego, al eliminar el estímulo, es posible mayor simplificación.

Cuando el estímulo real desaparece, el vestigio que deja en la memoria se debilita, por ello si “la experiencia y el juicio subjetivos de un observador no halla dificultad para entender aquello que se le presenta, existe simplicidad en la obra, la cual por lo general es obtenida con los rasgos estructurales más que con los elementos compositivos.

Entre los conceptos fundamentales para el análisis de las obras resalta la asimetría, que es una propiedad visual del esquema, en la que ambos lados de una composición no son exactamente iguales, al contrario de la simetría. Aclara Arnheim que el equilibrio no exige simetría.

Otra noción necesaria será la de estructuras inducidas, que son interpolaciones basadas en un conocimiento previamente adquirido, el ejemplo que plantea el autor al respecto es que una circunferencia incompleta se sigue viendo como una circunferencia con un bocado.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 70

El peso es otro de los factores determinantes en un análisis formal, según Arnheim depende del tamaño de los elementos de la composición, por lo que el objeto mayor será el más pesado. En cuanto al color, el autor establece que el rojo es más pesado que el azul, y los colores claros son más pesados que los oscuros. De igual forma, el aislamiento confiere peso y la forma regular de las figuras geométricas simples las hace parecer más pesadas. Un planteamiento del autor que será medular para los análisis es que el peso cuenta más en la parte superior del espacio percibido que en la inferior. Por ende, un peso suficiente en la parte inferior hace que el objeto parezca sólidamente arraigado, seguro y estable.

No obstante, en el mundo que nos rodea vemos más cosas agrupadas en el inferior que en lo alto, por consiguiente, estamos acostumbrados a experimentar la situación visual normal como algo más pesado en su parte inferior. Sin embargo, el autor resalta la preferencia estilística del artista por vencer el tirón hacia abajo, lo que según él concuerda con el deseo del artista de liberarse de la imitación de la realidad.

En cuanto a la forma material que define el autor, es importante resaltar que esta son los principios por los que se organiza una figura de modo que pueda ser captado por los ojos y posteriormente por la mente humana. Entonces, la forma material de un objeto viene delimitada por sus límites, y la conjunción de varias formas visuales se afectan unas a otras. Esto se debe a que percibir consiste en la formación de “conceptos perceptuales”, los cuales son los que brindan la posibilidad de omitir los límites de un objeto y aún así dibujar una imagen reconocible del mismo, debido a que la forma de un objeto queda plasmada por los rasgos espaciales que se consideran esenciales.

Por otro lado, la forma visible del contenido se refiere a lo que representa cada elemento. Dondequiera que se percibe una forma, consciente o inconscientemente, se supone que representa algo, y esto es la forma de un contenido.

La forma no viene determinada sólo por las propiedades físicas del material, sino también por el estilo de representación de una cultura o de un material concreto. Cada una tiene su validez y cada una cumple su propósito.

Según el autor, la figura y fondo son dos planos el fondo ocupa más espacio que la forma y tiene que ser ilimitado; la figura tiene que ser más pequeña, estar delimitada por

un borde y situarse delante del fondo. La figura circundada es la forma y la circundante es el fondo. En este caso, el textil será la figura y la pared o el entorno en el que es colocado será el fondo.

Entre otras definiciones resaltantes se encuentran el isomorfismo, que es la correspondencia estructural existente entre el significado y el esquema tangible; el traslapo que es una unidad cubierta por otra; la transparencia que es ver a través, por lo que la superposición de formas es requisito previo; y el color al que, según el autor, todo aspecto visual debe su existencia, ya que los límites que determinan la forma de los objetos se derivan de la capacidad del ojo para distinguir entre sí zonas de luminosidad y color diferentes.

Los textiles serán analizados siguiendo los patrones que propone Arnheim para analizar la escultura, ya que la tridimensionalidad origina relaciones más complejas, por tener cuatro vistas. En cualquier objeto tridimensional, sólo un aspecto es visible en un lugar y tiempo determinado, por lo que resulta inevitable seleccionar algunos aspectos en detrimento de otros.

Visualmente, un textil¹¹⁵ y el espacio circundante pueden tomarse como dos volúmenes adyacentes, siempre que estemos dispuestos a pensar en el entorno como volumen más que mero vacío, ya que el textil (sobre todo el tridimensional) parece monopolizar todas las cualidades figurales. El textil es el volumen más pequeño y cerrado, tiene textura, densidad y solidez. En realidad, escribe Arnheim, no parece correcto llamar vacíos a los vacíos de una escultura ya que su interior parece extrañamente sustancial, como si el espacio hubiera adquirido una cuasisolidez.

La escultura rebasa los límites de su cuerpo material. El espacio circundante, en lugar de dejarse desplazar pasivamente por la estatua, adopta un papel activo; invade el cuerpo y se apodera de las superficies que forman el contorno de las unidades cóncavas. El espacio y la escultura interactúan de una manera eminentemente dinámica, de forma muy semejante a como interactúa un tapiz tridimensional. Dentro dichas cavidades, destaca el autor, el espacio parece tangible, estancado, templado por el calor de los cuerpos.

¹¹⁵ En este punto el autor se refiere a una escultura, pero como es aplicable a la disciplina artística en estudio se aplica la concavidad y la convexidad directamente al textil.

Dichos parámetros fueron tomados para el análisis debido a que se adecúan a los elementos que se encuentran en los textiles y permiten desentrañar los aspectos esenciales de la formalidad de las piezas, para que así estas sean estudiadas en sus aspectos compositivos y técnicos.

Las piezas que conforman la muestra, no sólo rinden cuenta de una secuencia cronológica del trabajo textil de Solange Arvelo, quien tiene cuatro décadas de actividad y trayectoria artística (1972 – 2012), sino de la transmutación o metamorfosis que ha sufrido su trabajo, no sólo en cuanto al aspecto formal o cromático, sino en cuanto a los temas y conceptos que se proponen en cada una de ellas. Además, en cada pieza es posible identificar ciertas características en común entre estas obras contemporáneas y los textiles indígenas.

Escultura en blanco mayor

Escultura en blanco mayor es una de las primeras lámparas espaciales que dieron inicio al trabajo textil de Arvelo despegado del muro (lámina 15). Las lámparas espaciales son esculturas blandas que poseen tres dimensiones y se cuelgan desde el techo, por lo que mantienen una relación con el espacio distinta a los tradicionales tapices bidimensionales.

Esta obra está ubicada frente al Salón Bancario del Banco Central de Venezuela, sala en la que se realizan conferencias y eventos de relevancia para el Banco. La ubicación que posee esta obra le confiere a la pieza una relación con el espacio muy particular, debido a que por estar en el piso veinticuatro de la Torre Financiera del Banco Central de Venezuela, en unas áreas comunes, frente a un gran ventanal, los vanos de la pieza se bañan en luz natural y esta tiene como fondo la vista de la ciudad de Caracas, por lo que el sustrato de esta figura (entiéndase como figura a la obra en sí), parece infinito, parece perderse aún cuando le proporciona un marco excepcional a la obra. La relevancia de este espacio subyace en que, si ningún objeto se percibe como algo único o aislado y ver algo implica asignarle un lugar dentro del todo, como explica Arnheim, es importante observar



Lámina 15

Escultura en blanco mayor, 1978

Alto: 320 cm, Diámetro: 120 cm

Técnica mixta: lana, algodón y vena

Colección Banco Central de Venezuela

que la pieza no tendría la misma luminosidad y sus espacios internos se verían muy distintos ante un fondo diferente, como la pared blanca de un espacio museográfico, por ejemplo.

Así como escribe Arnheim sobre la escultura, las intrusiones en el material de esta pieza blanda se tratan como intersticios, esto es, como espacios vacíos entre sólidos que monopolizan la superficie externa, que en *Escultura en blanco mayor* son los vacíos que existen entre cada uno de los tejidos angostos de la parte superior y en la parte inferior más cercana a parte central de la obra. Dichos “vacíos” que según Arnheim, resulta forzado llamarlos de esa manera, tienen un interior que “parece extrañamente sustancial, como si el espacio hubiera adquirido una cuasisolidéz”¹¹⁶. Esto se debe a que el espacio circundante, en lugar de dejarse desplazar pasivamente por la escultura blanda, tiene un papel activo mediante la invasión del cuerpo de la pieza y este se apodera de las superficies que forman el “vacío” anteriormente mencionado. Por ende, el espacio y la escultura interactúan de una manera eminentemente dinámica. Más aún, es evidente uno de los postulados de Arnheim, en el que el autor afirma que “dentro de las cavidades el espacio parece tangible, estancado, templado por el calor de los cuerpos”¹¹⁷.

Escultura en blanco mayor es muestra del interés marcado de la artista por la curva, ya que su forma es circular. La pieza está formada por dos ejes metálicos, uno de mayor diámetro en la parte superior y otro de menor diámetro en la parte media. Es decir, la obra puede dividirse en dos partes iguales, la superior, más ancha hasta encontrarse con la inferior, y esta más angosta hasta terminar el tejido cercano al suelo.

Desde el eje superior, se tensan fibras de moriche que se anudan de forma irregular unos centímetros más arriba de éste para permitir que la pieza se cuelgue. La obra se sostiene mediante una guaya metálica del techo. Del mismo eje, se anudan tejidos angostos de lana que se ajustan al eje inferior pero sin tensión, sino que cuelgan dejando ver el efecto que la gravedad ejerce sobre estos pesados elementos. Dichos tejidos dan una sensación de espacialidad, profundidad y diferenciación de planos, debido a que a través de ellos se puede observar otra fibra que va en dirección vertical y cuya función es unir los dos ejes

¹¹⁶ *Ibidem.*, p. 270

¹¹⁷ *Ibidem.*, pp. 271 - 273

por el centro, brindándole soporte y estabilidad a la pieza. Estos tejidos de lana angostos que van por la parte exterior de la obra, traslapan las fibras vegetales interiores, las cuales para el observador nunca se ven completas desde ningún punto de vista.

La estructura central vertical hecha con moriche recoge otras fibras vegetales, que al igual que en el caso de las fibras de la parte superior, se tensan. Esta estructura se une con la parte superior de la pieza, formando una suerte de planos verticales, uno exterior y otro interior. Esto se determina porque tanto la parte exterior formada por los tejidos angostos y el tejido tupido inferior, como la unión entre las fibras vegetales internas, poseen similitudes cromáticas y de material, elementos que las unifican.

Como afirma Arnheim, el centro es un foco invisible de poder, por lo que en este caso, las relaciones de atracción y repulsión se dan desde el centro de la pieza, el cual está determinado por el eje de menor diámetro. Esto ocasiona que la pieza pareciera expandirse en su parte superior y concentrarse en la parte inferior. La unión de ambas partes de la obra, le proporcionan al espectador una experiencia visual dinámica, ya que las tensiones internas juegan con la caída del tejido que conforma la parte externa. Esto es posible visualizarlo claramente, debido a que los tejidos de lana dejan ver las fibras vegetales interiores, más duras debido a las características del moriche, templadas y atadas en el centro.

La parte inferior de la pieza cae desde el segundo eje y se construye de forma tubular, terminada en flecos de lana. Esta estructura posee un tejido intrincado, realizado en alto lizo y luego adherido al eje siguiendo su forma circunferencial. En su parte más alta, el tejido se abre dejando ver que se trata de un cilindro hueco y que la estructura goza de una espacialidad interna, aun cuando estas aberturas son mucho más densas que las de la parte superior de la obra. Estos vanos se disponen en dos filas, una debajo de la otra, y de esta parte del tejido se entretejen y caen numerosas venas de moriche de diferentes longitudes, que sobresalen de la pieza mostrando nuevamente la interacción de ambos materiales, de sus colores y sus modos de caer sobre todo, ya que la lana es mucho más pesada y tiende a caer verticalmente, mientras que el moriche proporciona una forma de caída más curva.

Con una función de definir instancias en esta parte inferior, cuatro venas de moriche rodean la forma tubular del tejido, lo cual permite que este se vaya cerrando

progresivamente, ya que mientras más se acerca al piso, el tejido se hace más tupido y no permite ver el vacío interior de la obra. A medida que el tejido avanza hacia la parte inferior, este se va haciendo más denso y deja caer hilos y una suerte de guirnaldas tejidas en la misma lana. El tejido se cierra finalmente y termina en flecos.

La pieza mantiene exactamente el mismo patrón volumétrico, aún cuando es imposible (por sus características técnicas y el material usado) que el tejido se mantenga exactamente igual en todas sus partes. Son el hilo y las fibras los que van determinando la forma que tomará el resultado final. Por ende, se podría afirmar que no existe en ella una simetría exacta, ya que la diferencia de longitudes de las fibras o la discrepancia entre los nudos del tejido, hacen que cada lado sea distinto.

Según Arnheim, el objeto de mayor tamaño será el más pesado en una obra de arte. En este caso, es diferente, ya que la estructura más ancha de la obra, a su vez es la menos densa, dejando espacios vacíos que le otorgan transparencia a la pieza. En la parte inferior el tejido es mucho más denso, más estructurado y con más acumulación de material, lo que lo hace más pesado y por ende atrae a la pieza hacia el suelo. Este planteamiento, también contradice el postulado de Arnheim en el que afirma que el peso cuenta más en la parte superior del espacio percibido que en la inferior. Sin embargo, el mismo autor asegura que en el mundo que nos rodea vemos más cosas agrupadas en el espacio inferior que en lo alto, por lo que estamos acostumbrados a experimentar la situación visual normal como algo más pesado en su parte inferior, que es lo que ocurre en *Escultura en blanco mayor*.

En cuanto a su cromatismo, la obra posee una luminosidad alta, ya que sus colores son crudos. En el caso de la lana, el color se asemeja mucho al blanco, ya que se usó una lana sin teñir en color crema. También es probable, conociendo el título de la obra, que esta fuera realizada originalmente en lana blanca y que con el paso de los años tomara el color que tiene actualmente. De igual forma las fibras naturales siempre dan una coloración clara, amarillenta, colores que según Arnheim son más pesados que los colores oscuros.

Partiendo de la premisa de Arnheim de que “todo esquema estimulador tiende a ser visto de manera tal que la estructura resultante sean tan sencilla (o la más simple) como lo

permitan las condiciones dadas”¹¹⁸, es posible percibir que estando ante la pieza esta se aprehende exactamente como es, mientras que, dada la complejidad de sus formas, al retirar el estímulo se podría simplificar aun más.

En *Escultura en blanco mayor* resulta imposible eludir la cantidad de características en cuanto a la técnica y en cuanto a los materiales, que vinculan esta pieza de Solange Arvelo con aspectos del tejido prehispánico. Es allí donde se observa el isomorfismo de la obra, ya que según Arvelo, esta cita y tiene referencias a la estética textil precolombina. Entre estos aspectos en común resalta la confección en alto lizo, que es una técnica cuyos orígenes provienen del telar vertical indígena. Otro aspecto a mencionar es la utilización de la lana de oveja, que recuerda los tejidos realizados con las ovejas churro en Ejido, en tiempos de la conquista hispánica y de fibras vegetales como el moriche, que es imposible desligarlo a una gran cantidad de objetos utilitarios indígenas, sobre todo a la cestería y a la confección de chinchorros. Además, en el soporte central es posible ver una cuenta de cerámica, también de color crudo (arcilloso), lo cual evoca la alfarería, una de las actividades más importantes de los pobladores prehispánicos venezolanos. Solange Arvelo afirma: “hice bastantes lámparas usando taparas y muchas cosas aborígenes [...] y para confeccionarlas usé mucho los colores claros”¹¹⁹, y no sólo se trata de colores claros, sino colores crudos, es decir, el material en su estado natural. Esto permite establecer semejanzas en cuanto al cromatismo de la pieza con la cestería indígena. También es posible establecer una semejanza formal en terminaciones como son los flecos, que servían de adorno a los chinchorros indígenas. También la concepción de un tejido en forma de red, que deja espacios vacíos y a su vez acordonados, es muy semejante a las estructuras de las redes prehispánicas.

No obstante, el uso de los materiales, las formas y las técnicas llevados al límite y empleados con el fin del puro disfrute estético, es lo que le confiere a esta obra no utilitaria, un valor no sólo artístico sino conceptual, ya que en ella se recogen partes fundamentales de los modos de hacer indígenas venezolanos. Esto es lo que entiende Arnheim por imaginación artística, que no es más que el hallazgo de una forma nueva para un contenido

¹¹⁸ *Ibidem.*, p. 70

¹¹⁹ Carla Cárdenas, *op. cit.*, p. 1.

viejo, y a su vez, esta invención de cosas o situaciones nuevas sólo es válida en la medida en que estas sirvan para interpretar un tópico viejo, lo cual consigue Arvelo en sus piezas.

Fetiche

Fetiche, al igual que *Escultura en blanco mayor*, es una lámpara espacial, en este caso de dimensiones mayores (lámina 16). Esta pieza también es colgante y el espacio en la que debe ser expuesta requiere una altura de aproximadamente seis metros. Al igual que *Escultura en blanco mayor* posee dos ejes metálicos, uno superior, de mayor diámetro y otro inferior, de menor diámetro. En este caso, el material que se anuda al eje superior para sujetar la pieza al techo es mecatillo, amarrado de forma espesa al eje superior. Es este mismo material el que soporta la pieza, a diferencia de *Escultura en blanco mayor* que se cuelga mediante una guaya.

Desde el eje superior hasta el eje inferior, caen hacia abajo, sin tensión, mecatillos colocados de forma más densa y tupida que los anteriores. Del eje inferior, se soporta un tejido cerrado, denso y tupido de lana. Sobre él, cae a modo de flecos y en partes se trenza, el mecatillo excedente de la instancia precedente. No obstante, el tejido tiene espacios vanos o en negativo, que permiten ver hacia adentro del cilindro de la pieza, muy semejante a la obra analizada anteriormente. Más cercano al suelo, el tejido se hace más recargado, tupido y ornamentado con diferentes tipos de hilo: algodón, mecates, pabilos, mecatillo y lana de oveja. Luego de esta instancia sumamente abigarrada, se pasa a un tejido más plano, dividido a través de líneas horizontales que bordean la circunferencia del eje, y se termina la pieza con un tejido uniforme.

Las intrusiones en el bloque del material, es decir, las transparencias o los vacíos que deja el tejido, en este caso son muy escasos. Los más claros son los que se encuentran en la parte inferior inmediata al segundo eje y no resulta extraño que estos “vacíos” parezcan sustanciales, ya que el espacio interno del tejido tubular evidentemente goza de esa “cuasisolidéz” que describe Arnheim. El espacio y la escultura blanda interactúan de una manera eminentemente dinámica, y sin duda “dentro de las cavidades el espacio parece



Lámina 16

Fetich, 1981

Alto: 550 cm, Diámetro: 157 cm

Tejido: Madera, Algodón, Metal, Mecate, Pabulo, Mecatillo, Lana de oveja, Granos de café, Taparas.

Colección Galería de Arte del Estado Sucre

tangible, estancado, templado por el calor de los cuerpos”¹²⁰, como también lo refiere el mencionado autor.

Sin embargo, aunque el tejido es el aspecto dominante en esta pieza, ya es posible ver en *Fetiche* los inicios de lo que será el posterior ensamblaje sobre el tejido, que es uno de los sellos propios del trabajo de Arvelo. Esto se debe a que desde el eje inferior de la pieza, la artista cuelga granos de café, uno de los productos más importantes de la Venezuela agrícola anterior al descubrimiento del petróleo, y aún hoy una de las fuentes económicas principales para ciertas poblaciones (sobre todo andinas) de nuestro país, por lo que no es casual que la artista haya decidido colocar precisamente estos granos. Asimismo, en la parte inferior de la obra (casi rozando el piso) la artista cuelga un “racimo” o un cúmulo de pequeñas taparas amarradas con mecatillo. Estas son un elemento natural sumamente usado en las labores cotidianas indígenas tanto en el pasado como en el presente.

Se puede afirmar que la pieza no tiene una simetría exacta, ya que aunque no es del todo asimétrica, conserva el mismo patrón en todas sus caras, aun cuando el tejido es variable. Sobre todo en la sección abigarrada de la parte inferior, pueden verse diferencias notables si se traza una división central y se comparan ambos lados de la obra. Sin embargo, en líneas generales ambos lados de la obra se corresponden formalmente.

El eje inferior de *Fetiche* no está centrado en la verticalidad de la pieza, sino que está desplazado hacia arriba, y aún cuando es de esta forma, el verdadero centro, que es donde se encuentran los flecos y las semillas de café, es un foco invisible de poder, como afirma Arnheim. Desde allí se establecen las relaciones de atracción y repulsión en la obra, lo que implica que la pieza pareciera expandirse en su parte superior y mantenerse constante y concentrada en la parte inferior. En este caso la tensión más marcada la otorga el peso, ya que aún cuando la parte superior es más ancha, la parte inferior es mucho más densa y soporta muchos más elementos. Esto hace que la parte inferior sea más pesada y por ende que la pieza sea atraída hacia el suelo. Esta tensión natural hacia abajo, pugna con

¹²⁰ Arnheim, *Op. cit.*, pp. 271 - 273

el soporte y tensa el mecatillo que se amarra desde el eje superior hasta el techo, lo cual al ser una pieza de grandes dimensiones genera un peso adicional.

Arnheim resalta el deseo del artista de liberarse de la imitación de la realidad, por lo que desarrolla una preferencia estilística por vencer el tirón hacia abajo, lo cual en este caso resulta ser completamente a la inversa. La cantidad de elementos establecidos en la parte inferior de la pieza la acercan al piso de forma irreversible. No obstante, Arnheim también afirma que “un peso suficiente en la parte inferior hace que el objeto parezca sólidamente arraigado, seguro y estable”, lo cual en *Fetiche* tampoco sucede, ya que para el espectador resulta evidente que es imposible que la parte inferior soporte por sí sola a la pieza.

Fetiche también goza de un isomorfismo inherente de por sí a los materiales. El uso de granos de café y las pequeñas taparas son la cita más obvia al pasado prehispánico y a la cotidianidad del venezolano. La utilización de este tipo de materiales con fin estético es lo que pone en evidencia la imaginación artística de Solange Arvelo, ya que reiteradamente halla una forma nueva para un contenido conocido, o más específico en este caso, le confiere un nuevo uso a objetos tradicionales y un nuevo significado al tejido de telar artesanal.

No sólo son las semillas de café o las pequeñas taparas lo que nos permite pensar en las tradiciones textiles indígenas venezolanas, ya que también se citan las cuerdas (tejido primario), la construcción semejante a las redes de pesca y la ineludible decoración con flecos que se asemeja a las cenefas de los chinchorros o hamacas.

En cuanto al color, *Fetiche* conserva las tonalidades crudas de los materiales, y en este caso predominan los marrones muy suaves y amarillentos, lo que, como afirma Arnheim, le confiere peso y luminosidad a la pieza. Los granos de café y las pequeñas taparas, conservan su característico color marrón intenso, y se relacionan entre sí por la cromaticidad, estableciendo un diálogo entre el centro y la parte inferior de la obra, lo que a su vez contrasta con la monocromaticidad de la pieza y le otorga a esta un sugerente contraste.

La interacción de *Fetiche* con el espacio, permite observar la monumentalidad de la pieza por su tamaño. La iluminación del ambiente en el que esta obra se encuentre, también permitirá el mayor o menor paso de luz a través de las fibras, lo que determina las transparencias que esta pueda tener así como las sombras que sus propios elementos generan sobre las superficies circundantes y sobre ella misma. Este, es un efecto buscado intencionalmente por Arvelo, quien afirma que con esta pieza trababa de “mover la luz y las sombras pero sin ninguna pretensión cinética ni simbólica”¹²¹, es decir, con *Fetiche* la artista buscaba el experimento empírico del paso de la luz a través de la fibra, de allí la importancia de una buena iluminación para esta obra.

Actualmente, *Fetiche* no se encuentra expuesta. La obra estuvo un tiempo en los espacios abiertos de la antigua sede de la Galería de Arte Nacional, en el Museo Ayacucho de Cumaná y actualmente pertenece a la Colección de la Galería de Arte del Estado Sucre. Aunque la pieza amerita restauración, pues la acción del tiempo y el clima han afectado su forma y sus materiales originales, es una de las obras más importantes del trabajo de Solange Arvelo, ya que a partir de este momento su trabajo experimentó un cambio y se dirigió hacia otros temas, otras formas, otras tonalidades y búsquedas. Debido a ello, *Escultura en blanco mayor* y *Fetiche* son las dos piezas que rinden cuenta del trabajo de las lámparas espaciales, que fue una de las primeras propuestas planteadas por Solange Arvelo y en las que la artista asume que compusieron el discurso más cercano al arte precolombino textil venezolano que se puede observar en su trabajo.

Reflejo

Reflejo es una de las primeras piezas que muestra la irrupción del color rojo y la desincorporación progresiva de elementos en las piezas de Solange Arvelo, con el fin de purificar o simplificar los planos, como ella misma afirma en su entrevista con Mauricio Navia. *Reflejo* es una obra realizada con la técnica alto lizo usando lana y algodón (lámina 17).

Como en la mayoría de los trabajos de Arvelo, *Reflejo* es una pieza de grandes dimensiones. Está formada por dos paños que se exhiben juntos, cuyas caras son

¹²¹ Mauricio Navia, *Op. cit.*, p. 33

semejantes. Cada uno de ellos es una sección de un todo que se articula para formar la pieza, ya que ninguna porción de una obra de arte puede ser completamente autosuficiente, sino que las relaciones de sus partes forman y a su vez se forman por la totalidad. Este postulado se debe mantener presente al observar los trabajos de Arvelo, ya que a partir de este momento es común encontrar piezas formadas por varias partes pensadas para conformar una sola composición.

Los paños de *Reflejo* tienen una forma ovoidal irregular seccionada. En el centro, se acumulan en desorden las fibras de lana y algodón, formando cordones que se superponen. De ese centro parten tres líneas horizontales en un paño y cuatro en el otro, formadas por la acumulación de fibra en esa zona. Por las caras frontales, que son las que se exhiben hacia afuera de la obra, es decir, de frente al espectador por cualquiera de los dos lados que se vea (anterior y posterior), salen desde el centro varios cordones que terminan a modo de borlas que caen sobre el suelo. En esta pieza, las partes se traslapan dependiendo del punto de vista del espectador, esto se debe a que, como sucede con cualquier objeto tridimensional, sólo un aspecto es visible en un lugar determinado, por lo que resulta inevitable seleccionar algunos aspectos en detrimento de otros. La obra está dominada por la sinuosidad de la línea, característica propia del trabajo de Arvelo, aún cuando presenta cortes verticales y otras líneas horizontales. Se soporta mediante diversos puntos de amarre que por lo general se hacen de nylon transparente, para no interferir con la forma o la direccionalidad de las tensiones de la obra.

El color de *Reflejo* es uno de sus aspectos más importantes. Solange Arvelo en numerosas ocasiones ha afirmado que el rojo es dominante en su trabajo, y esta es una de las tantas obras que funciona como muestra de ello. Roja en su totalidad, *Reflejo* muestra este aspecto del trabajo de Arvelo, que ella dice tomar de la etapa en la que trabajaba con la pintura. Para la artista, el rojo no alude a la violencia o a las fuerzas explosivas, sino que para ella deviene en calidez.

Según Arnheim, el color está determinado por al menos tres dimensiones que son matiz, luminosidad y saturación. El rojo, dominante no sólo en esta obra sino en el trabajo de Arvelo en general, tiene una luminosidad fuerte, una saturación elevada y un matiz de onda larga. También señala que Feré descubrió que el tono muscular y la circulación



Lámina 17

Reflejo, 1983

Alto: 300 cm, Ancho: 150 cm, Profundidad: 80 cm

Alto Lizo – mixta: Lana y algodón.

Colección Galería de Arte Nacional

sanguínea se acrecientan ante la luz coloreada en la secuencia que va del azul (menos), al verde, amarillo, anaranjado y así sucesivamente hasta llegar al rojo, es decir, evidentemente este color despierta sensaciones fuertes en quien lo observa, tanto, que incluso al ser percibido pueden alterar físicamente al espectador.

Escribe el mismo autor que difícilmente se puede llamar cálido o frío a los colores primarios, ya que todos tienen la misma saturación, pero resalta que una adición de rojo calienta mientras que una adición de azul enfría. *Reflejo* ha estado en diferentes lugares de exposición, y si consideramos que dentro de un espacio la escultura blanda es figura y su entorno es el fondo, el tapiz actuará diferente en un jardín, cuyo fondo sería verde, que es el color complementario del rojo, es decir, un color que a juicio del ojo se requiere y se completa mutuamente con el rojo; que ante un espacio museográfico de color blanco, por ejemplo.

Si bien es cierto que el color rojo impacta sobre casi cualquier fondo, esta pieza no fue colocada en exteriores por azar, sino porque su color rojo se apodera del verde dominante en la naturaleza y así la obra goza de mayor vistosidad para el espectador. Esto también se debe a que los vacíos del bloque del material, monopolizan la superficie externa a la pieza, logrando nuevamente que el interior entre los paños parezca sustancial, interactuando activamente con la pieza debido a que interviene en sus vanos.

La coloración de *Reflejo* es también uno de los elementos que más vinculan a la pieza con el pasado prehispánico venezolano. El color rojo fue muy usado en las pinturas corporales, ya que uno de los tintes naturales más empleados en Venezuela con este fin fue el onoto. En la alfarería también es común ver elementos rojos y por supuesto este color se encuentra entre los tintes textiles más usados por los indígenas. De igual forma, el tono rojo que posee la pieza fue dado por la artista expresamente, ya que ella le da color a la lana usando la misma técnica artesanal del teñido que usaron los indígenas en tiempos pretéritos.

En cuanto al equilibrio de la pieza, en este caso se podría afirmar que la pieza es asimétrica, ya que cada uno de sus paños es distinto, además de que cada componente es en sí mismo, asimétrico desde cualquier punto de vista. Igualmente, la ubicación de los paños uno al lado del otro, uno un poco más atrás, siguiendo un eje central, acentúa la asimetría,

ya que el eje que es necesario trazar imaginariamente para saber si ambos lados son iguales o no, se hace evidente en el vano marcado por la separación entre los dos paños.

Reflejo se corresponde con uno de los tantos casos descritos por Arnheim en los que se presenta la imposibilidad de definir hacia qué dirección se atrae el objeto, y según el autor, en estas ocasiones, entran en juego los factores subjetivos del observador, tales como su foco de atención o su preferencia por tal o cual dirección. Con base en este juicio, se propone la existencia de fuerzas exógenas en cualquier dirección y se establecen las razones por las que cada una de ellas tiene validez. A través de las líneas horizontales, que no se sabe si parten del centro o si terminan en él, se generan fuerzas de atracción y repulsión entre el centro y los bordes del tapiz. Asimismo, los cordones terminados en una suerte de borlas que caen al suelo, lo atraen hacia él. Nuevamente, Arvelo rompe con lo que Arnheim describe como el deseo del artista de liberarse de la imitación de la realidad mediante la preferencia estilística por vencer el tirón hacia abajo, debido a la vinculación de los cordones descendientes con el suelo. La forma punzante, casi puntiaguda de las terminaciones superiores de los paños, también generan una fuerza ascendente que pugna con la descendente y que sólo parece encontrar descanso en el centro abigarrado. La textura también muestra unas ciertas líneas verticales que van perpendiculares a las gruesas líneas horizontales más visibles, formadas por la acumulación de lana, lo cual intensifica la fuerza ascendente de la pieza.

El elemento más pesado podría ser el espacio circundante al centro de un color rojo muy intenso, destacándose por las líneas del tejido y las líneas horizontales resultantes de la acumulación de material. Pero, también es factible otorgarle el mayor peso al centro, debido a la profundidad del color en esa área y por la acumulación de material que esta zona presenta.

El centro de cada paño, siguiendo a Arnheim, es un foco invisible de poder y en este caso es evidente, ya que las formas de cada una de las dos partes parecieran seguir la forma de cada uno de sus centros, lo cual con seguridad fue construido de forma inversa, es decir, que primero se tejió la parte uniforme y luego se formó la interposición de la lana en el centro.

Retomando el postulado arnheimniano que expresa: “todo esquema estimulador tiende a ser visto de manera tal que la estructura resultante sean tan sencilla (o la más simple) como lo permitan las condiciones dadas”, es posible determinar que en el caso de *Reflejo* la organización perceptual acepta su forma y esta se mantiene aun cuando se elimine el estímulo, ya que es una pieza sumamente impactante y a la vez sus elementos compositivos son sencillos, por ende, fáciles de recordar.

El isomorfismo en *Reflejo* es muy claro, debido a que la idea central de la obra es la duplicación o la refracción de un objeto en otro, lo cual es evidente al mostrar dos paños semejantes dispuestos de forma encontrada por su parte posterior, tal como si estuviera frente a un espejo. Sin embargo, la nueva imagen (sin saber cual es la original y cual el reflejo) se diferencia de la otra, no es exactamente igual, lo que podría sugerir la idea, casi evidente, de que el reflejo ya no es lo mismo que la imagen reflejada en sí. Esto lo logra Arvelo mediante formas enteramente no miméticas, que reflejen la experiencia humana mediante la pura expresión visual y las relaciones espaciales. En la pieza uno de los dos paños podría fungir como ontograma, que es lo que está objetivamente en la figura y la otra como el fenograma, que es lo que vemos de cada imagen que llega a nuestro sentido de la vista, la cual no es exactamente como la percibimos. El dilema es que en este caso no sabemos cual paño es el original y es allí donde subyace el juego perceptual de la pieza.

Además del color rojo cuya relación con la estética indígena se mencionó antes, otros aspectos que vinculan a esta pieza con el quehacer de los pobladores precolombinos, es la técnica del tejido en alto lizo, antiguo tejido vertical. Además, otro factor en común es el uso de dos fibras naturales usadas por los indígenas prehispánicos como fueron la lana y el algodón.

Durante la década de los ochenta del siglo pasado, que es la época en la que se realizó *Reflejo*, específicamente en los dos últimos años, Solange Arvelo produjo varias piezas de grandes dimensiones. La irrupción del color rojo en su trabajo, afectó todas las piezas que la artista desarrolló en este momento y obras como *Shaman* (1988), *Nido de demonio* (1988), *Vuelo* (1988) y *Ave del Paraíso* (1989) son ejemplo de esta aseveración.

Nido de demonio pertenece a la Colección Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu. Es una pieza en la que la línea curva se cierra totalmente y forma una gran esfera de doscientos diez centímetros de diámetro, la cual Arvelo cubre con un tejido de lana y con diferentes fibras que cuelgan de ella, dejando un orificio, el cual marcó con un mecate violeta. Esta hendidura fue realizada por la artista con el fin de que el observador dejara de ser pasivo y tocara la pieza, introdujera la mano y sintiera el interior de la obra, lo cual es una característica única de *Nido de demonio*, ya que no se repite en ninguna otra obra de Arvelo (lámina 18).

Shaman es una obra tridimensional de grandes dimensiones que está compuesta por cuatro paños que se soportan en dos cabillas entrecruzadas en su parte superior (lámina 19). Esta pieza, como todas las de Arvelo, está realizada con la técnica de alto lizo en lana, e intervenida con moriche en sus extremos y en el centro. A pesar de la densidad del tejido, hay transparencias en su parte superior y en el centro se genera un vano debido a que los cuatro paños no se adhieren en esa zona. Estos efectos monopolizan el espacio circundante y la fuerte vibración del rojo le proporciona calidez a su fondo, que no es más que el entorno en el se coloque la obra.

Vuelo está compuesta por un par de alas rojas y negras de grandes dimensiones (lámina 20). Es una pieza bidimensional figurativa realizada con los mismos materiales y colores que las obras anteriores. Por su parte, *Ave del paraíso* es una pieza bidimensional figurativa, ya que se puede distinguir la flor claramente en el tapiz (lámina 21). Su soporte superior es un tronco de bambú y los colores de esta pieza de grandes dimensiones se encuentran en la gama entre el rojo y el violeta azulado. Esta última obra, es la que funciona como transición para que la obra de Arvelo pase del rojo intenso a los colores azulados, que son los que predominan en la *Serie Escudos Amazónicos* que desarrolla la artista al año siguiente.



Lámina 18

Nido de demonio, 1988

Alto: 210 cm, Ancho: 140 cm

Técnica mixta: Fibras diversas

Colección Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu

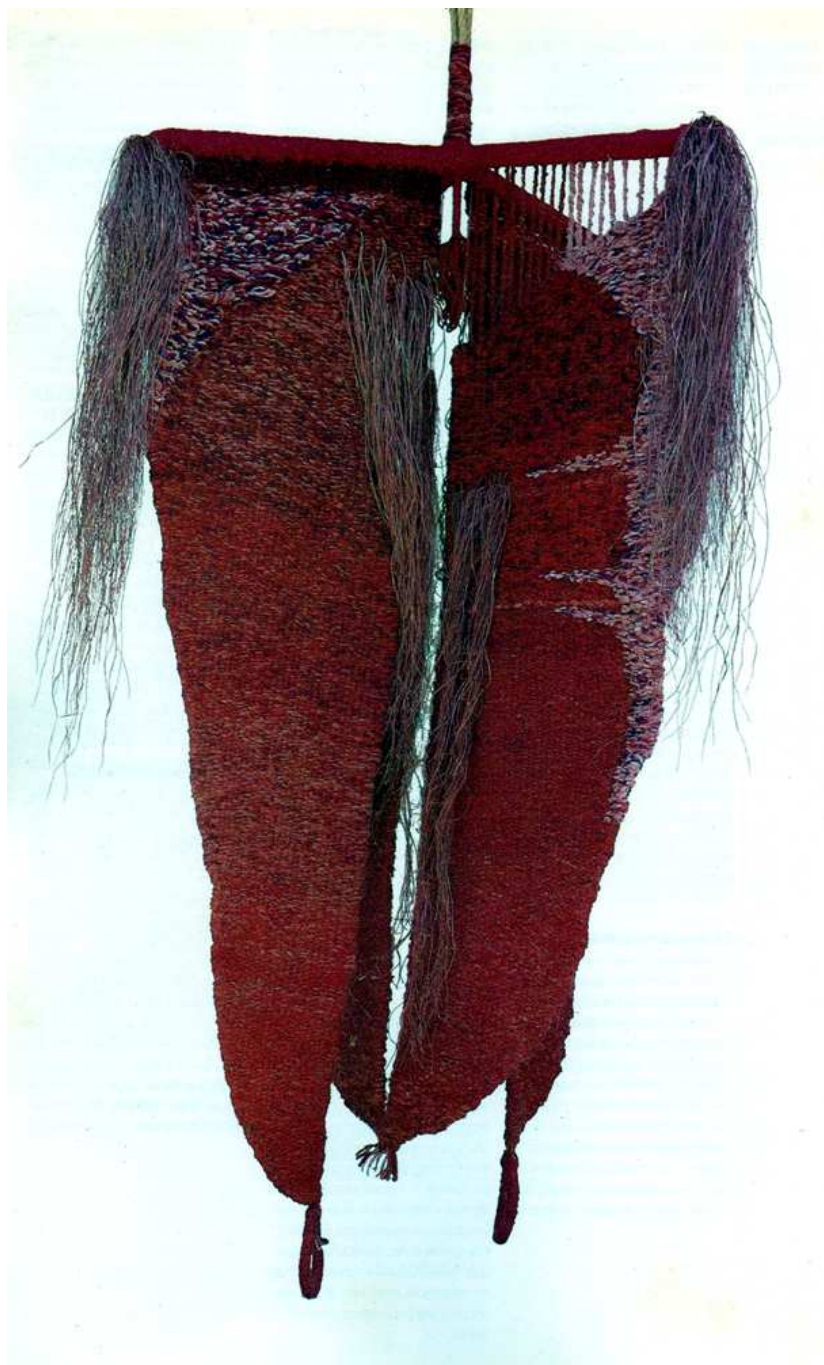


Lámina 19

Shaman, 1988

Alto: 270 cm, Ancho: 130 cm, Profundidad: 130 cm

Alto lizo: Lana, acrílico, algodón y moriche



Lámina 20

Vuelo, 1988

Alto: 250 cm, Ancho: 250 cm

Alto lizo: Lana y algodón



Lámina 21

Ave del Paraíso, 1989

Alto: 350 cm, Ancho: 280 cm

Alto lizo: Lana, algodón y acrílico

Serie Escudos Amazónicos

Los *Escudos amazónicos* forman una serie de un importante número de piezas (superan las diez realizaciones) creadas por Solange Arvelo en el año 1990, con diferentes materiales entre los que predominan el hierro, mecates, seda, madera y pigmentos acrílicos (lámina 22). Particularmente, los *Escudos amazónicos* seleccionados (que son el primero y el segundo) presentan tonalidades violetas y azules, poco usadas en el trabajo de Arvelo, aún cuando varios de los escudos mantienen las tonalidades tierras y rojas propias del trabajo de la artista.

Estas piezas tienen igualmente grandes dimensiones, generalmente miden dos metro y medio de alto y constan de una suerte de bastidor circular que puede ser de madera o de hierro del cual se desprenden una cantidad de mecates teñidos amarrados y anudados en sus extremos. Cada escudo tiene una forma diferente y en ellos se combina el uso de las fibras y su entretejido con el ensamblaje de otros elementos.

El *Escudo Amazónico I* está formado por una rejilla de hierro circular con agujeros circulares a través de los cuales Arvelo trenzó mecates de color azul, violeta, rosa y rojo entretejiéndolos en esta estructura y entre ellos mismos. Al caer, los mecates presentan diversas longitudes, lo que marca asimetría en la pieza. La rejilla de hierro se encuentra pigmentada con acrílicos en las mismas tonalidades de los mecates y de ella salen unas pequeñas ramas muy finas e irregulares pigmentadas también.

El *Escudo Amazónico II* lo integra igualmente un aro de metal, de cuya parte superior hacia el centro cae, de forma parecida a una flecha apuntando hacia abajo, una estructura del mismo material con un agujero en el centro. Este coincide con el centro del aro y de allí parecen brotar unas pequeñas ramas muy finas y pigmentadas en color rojo. Desde la parte superior de la circunferencia sale un mecate de color azul intenso que posee un ornamento romboidal.

En la parte inferior del aro, se entretejen mecates pigmentados con los mismos tonos que en el *Escudo Amazónico I*, a través de las incisiones del aro de metal. Aunque esta pieza no presenta una diferenciación tan marcada en las longitudes de los mecates, no se puede



Escudo Amazónico I



Escudo Amazónico II

Lámina 22

Serie Escudos Amazónicos, 1990

Alto: 250 cm, Ancho: 60 cm

Técnica experimental: Hierro, mecates, seda y acrílicos

aseverar que es simétrica, ya que entre ambos lados de la pieza existen discrepancias no sólo en cuanto a forma, sino también en cuanto a color.

Estos escudos solían exhibirse juntos, razón por la que se analizarán como un solo conjunto escultórico. En cuanto al equilibrio ya se aclaró que ambas piezas son asimétricas y al ser colocadas juntas, es decir, una al lado de la otra, la asimetría del conjunto se acrecienta. Como se ha inquirido antes, ningún objeto se percibe como algo único o aislado, por lo que la ubicación en el espacio, como en todas las piezas anteriores es importante en este caso. Al igual que *Reflejo*, los *Escudos Amazónicos* también se han exhibido en espacios verdes, lugar en el que, por su coloración azulada y violeta, no han resaltado tanto como en un espacio museográfico donde la luminosidad que proporciona la blancura de las paredes le otorga un contorno distinto.

En este caso los agujeros de los aros que fungen como soporte de los mecates, le confieren ligereza a las partes superiores de las piezas, mientras que la acumulación de mecates de gran longitud en la parte inferior, permiten que la gravedad no se vea obstaculizada, atrayendo a las piezas hacia el suelo. Esta parece ser la única fuente de atracción que poseen estas piezas, ya que entre los soportes y los mecates lo que existe es una intersección, en la que los hilos desbordan los aros.

En el caso de *Escudo Amazónico I* el color rojo está en las puntas inferiores de los mecates más largos, lo que impulsa aún más a la pieza hacia abajo, aunque también hay tonalidades rojizas en el aro y en los mecates cortos, buscando equilibrar la intensidad de tonos en la obra. En el *Escudo Amazónico II* el color rojo está concentrado en una sola línea horizontal en el aro y en las ramitas que parten del centro, por lo que es indiscutible la predominancia del azul.

En las dos piezas sería una tarea imposible definir tratar de localizar un centro real, ya que en estos casos el centro indiscutible estaría situado a lo alto de la obra y sería el centro de las circunferencias descritas por los aros, los cuales ocupan un lugar superior a la mitad vertical de las piezas.

En los aros de los *Escudos amazónicos* es posible encontrar estructuras inducidas, ya que según Arnheim una circunferencia incompleta se sigue viendo como una circunferencia con un bocado. Esto sucede debido a que los mecate traslapan parte de los aros ante la vista del espectador. Aún cuando no se vean completos, el observador es capaz de distinguir cada uno como una circunferencia, ya que estas son interpolaciones basadas en un conocimiento previamente adquirido, escribe Arnheim.

El isomorfismo en estas piezas no es tan claro, ya que si bien los escudos son un objeto de defensa que tienen como función brindar protección y resguardo, estos objetos agujereados y ornamentados no cumplirían su función conceptual, en el caso de que a esta acepción sea a la que la artista se refiere. No obstante, si en estos trabajos la referencia es al escudo que contiene connotación simbólica, estos podrían funcionar perfectamente.

En cuanto a la concepción de “lo amazónico”, es posible relacionarlo con lo selvático y lo inhóspito, mas habría que hacer un análisis específico de las culturas amazónicas en el pasado y el presente para poder afirmar a ciencia cierta si la idea de “lo amazónico” efectivamente está siendo evocada a través de los elementos formales que propone Arvelo.

La misma artista afirma en cuanto a esta serie que son

hilos tejidos que penden de formas redondeadas, las cuales devienen en objetos casi rituales, casi mágicos, casi ancestrales. Y son casi porque no pretenden serlo del todo, porque son esencialmente contemporáneos, vigentes en su capacidad para desencadenar una identificación con lo telúrico, con lo misterioso, a partir de la vida de estas tierras.¹²²

Definitivamente en estas piezas lo que se busca resaltar es el exotismo, mediante figuras abstractas que parten de una circunferencia con coloraciones, texturas y formas diversas, y que si bien evocan un pasado ancestral no era esta su función preconcebida.

En los *Escudos amazónicos* y particularmente el *Escudo Amazónico I*, es posible identificar también el fenómeno de la agudización, que consiste en la acentuación de las

¹²² Moraima Guanipa, “El arte textil ganó su entrada a la confrontación artística”. *El Globo*, Año: III, N° 688, Caracas 7 de septiembre (1992), p. 27.

diferencias y de la oblicuidad. Con la diferenciación de las longitudes de los mecates, Arvelo “acentúa lo irregular, lo asimétrico, lo insólito y lo complejo, y aspira a aumentar la tensión”,¹²³ que son factores que Arnheim asocia a los valores estéticos expresionistas.

Los *Escudos Amazónicos* poseen transparencias en tanto se separen o se aglomeren los mecates colgantes del aro. Estos posibles vacíos dejarán ver al espectador a través de la pieza y serán los intersticios, que monopolizan la superficie externa. Esto, además de la posibilidad de movimiento de la pieza en caso de que esté expuesta a corrientes de aire, permite una relación dinámica de las piezas con el espacio.

Los *Escudos amazónicos* y su composición dual, es decir, que tienen aspectos tanto del textil como del ensamblaje, ocasionaron que durante la última década del siglo pasado Arvelo se dedicara casi exclusivamente a la composición de ensamblajes, exceptuando ciertos trabajos con el textil de grandes dimensiones que nuevamente conjugaban estos dos aspectos en una sola pieza, como es el caso de *Casa*.

Casa

Casa es una pieza realizada por Solange Arvelo para la IX Trienal Internacional de Tapicería, en el Museo Central del Tapiz en Londz, Polonia y pertenece a la colección de dicho museo (lámina 23). Está formada por dos planos, uno anterior y otro posterior, y la conjunción de ambos son los que le otorgan tridimensionalidad a la pieza, por lo que con *Casa*, Arvelo propone una nueva forma de tridimensionalidad en su trabajo.

El plano que se ha llamado posterior está formado por un tapiz tejido en alto lizo con lana y algodón, sostenido en su parte superior por una cabilla e intervenido en ciertas partes con fibras naturales como el moriche y con pequeños aros metálicos de color dorado, cinco en la parte superior y uno en la parte derecha del tapiz. Este presenta un vano en su parte inferior en el cual coincide el plano anterior, formado por una puerta vieja que Arvelo usó como bastidor para dos tapices mucho más pequeños que se insertan en ella. Además la pequeña puerta está intervenida con elementos metálicos y con trozos de madera.

¹²³ Arnheim, *op. cit.*, p. 84



Lámina 23

Casa, 1997

Alto: 300 cm, Ancho: 282 cm, Profundidad: 80 cm

Alto lizo- Técnica mixta: Lana, algodón, fibras vegetales, madera, hierro

En *Casa* la simetría es casi exacta, y se aclara que no es del todo simétrica debido a que existen partes del tejido y elementos superpuestos que diferencian ambos lados de la composición. No obstante, la forma entendida como el contorno de la figura es igual en los dos lados de la pieza. Esto, permite asegurar que en este caso existe un interés por un equilibrio estático, por la composición con formas más tradicionales. Este equilibrio se forma por la estabilidad de la base de la obra. La base de forma triangular permite la interacción de fuerzas activantes descritas por las líneas oblicuas, que se encuentran detrás del rectángulo en un vértice oculto.

La forma del tapiz de *Casa* es un triángulo isósceles de base ancha, interceptado en su vértice superior por un rectángulo angosto. En la base de esta forma se inscribe un vano con forma rectangular. Este espacio en negativo es el que da paso a la conjunción de este plano con el plano anterior. En este caso, los límites reales que marca la artista, es decir, las líneas, las masas y los volúmenes, parecen coincidir sin inconvenientes con el esqueleto estructural creado en la percepción por esas formas materiales, debido a lo desenvuelta y asequible que esta se muestra al espectador. Para esta pieza Arvelo abandona las formas sinuosas y curvas, ya que en *Casa* dominan las líneas verticales, horizontales y oblicuas, es decir, las líneas rectas.

El contorno de la figura de *Casa*, pueden ser distinguidas fácilmente por el espectador debido a que son formas inducidas, es decir, formas que el observador puede completar por ser básicas, y esto se consigue mediante interpolaciones fundadas en un conocimiento previamente adquirido. El uso de las figuras geométricas simples hace que la pieza parezca más pesada. De igual forma, otro elemento que, de acuerdo a los conceptos manejados por Arnheim, aumenta el peso visual es la profundidad, que en *Casa* se consigue por la superposición de los dos planos, situación que ocurre en la parte inferior de la obra y que también le suma peso a esta parte de la pieza.

La forma de *Casa* concuerda con el conocido postulado, según el cual, los objetos de mayor tamaño serán más pesados, ya que indiscutiblemente la forma triangular de la parte inferior de la pieza tiene mayor peso y le confiere a esta una base sólida, arraigada segura y estable (en palabras de Arnheim) en la que apoyarse.

Nuevamente, Arvelo parece no tener ningún problema en contradecir la preferencia estilística por vencer el tirón hacia abajo, propia del deseo del artista de liberarse de la imitación de la realidad que describe Arnheim.

Esta pieza debe tener como fondo un muro en el que se cuelgue el tapiz posterior, pero a su vez se necesita espacio adicional para colocar con una separación prudencial el plano anterior. Por lo general el fondo sobre el cual es exhibida *Casa* es una pared blanca de museo, ante la cual los colores marrones, tierras y rojizos resaltan, debido a que esta les proporciona la luminosidad requerida por la obra. Esto implica a su vez, que aun cuando la pieza posterior tenga transparencias, es la pieza anterior la que dejará ver el fondo que le ofrezca la pared en la cual esta se cuelgue, debido al vacío que se genera entre ambas partes.

El espacio existente entre el plano anterior y posterior, está monopolizado por los sólidos que conforman la pieza, actuando de forma dinámica, y por ende, este se muestra tangible, estancado y templado por el calor de los cuerpos.

Las tensiones de la pieza se dan entre los dos planos, ya que el plano anterior a su vez es el centro de la obra, por lo que entre este y los bordes exteriores del tapiz posterior se generan tensiones de atracción y contraste, lo que permite que la experiencia visual del espectador ante *Casa* sea dinámica.

Debido a que, la visión es algo que procede de lo general a lo particular, es decir, que los rasgos estructurales globales son los datos primarios de la percepción, la forma de *Casa* es posible aprehenderla de forma sencilla. Lo que se debe a la simplicidad, no es más que la experiencia y el juicio subjetivo de un observador que no halla dificultad para entender el estímulo visual que se le presenta. Esto sucede, según Arnheim, porque una buena definición de simplicidad se consigue no con los elementos, sino con los rasgos estructurales, que en este caso son sumamente claros, lo que permite que cuando el estímulo real desaparezca, el vestigio que deja el objeto en la memoria no se debilite tan fácilmente.

No obstante, aunque las formas de esta obra sean sencillas, la pieza está cargada de complejidad, esto en razón de que en los trabajos de Arvelo la materialidad es uno de los temas claves para el análisis y además, es aquello que le permite al espectador (sobre todo al espectador venezolano) vincular sus piezas con costumbres tradicionales. *Casa* es una cita de mundos primigenios, en los que la fibra natural tanto animal (la lana) como vegetal (el moriche o el algodón), rememoran ese papel fundamental que estos elementos tuvieron en la creación de viviendas primigenias que les permitían a los primeros pobladores del país cubrirse del frío o el sol, y de los procesos cotidianos más comunes, como la pesca con redes, el descanso en una hamaca o la recolección de alimentos en una cesta.

Es justamente allí donde reside el isomorfismo de esta pieza, ya que la correspondencia estructural entre el significado y su esquema tangible es observable a través del uso de materiales como lana, algodón y moriche, que son las fibras que construyen el tapiz, y que describe una forma que bien podría implicar protección y cobijo, que básicamente son las funciones de una *Casa*. Además, el plano anterior, por ser una puerta antigua, se hace absolutamente sencillo de vincular con un acceso a la casa, pero también implica, desde lo simbólico, la privacidad o los límites impuestos para los extraños o los intrusos.

Por su aspecto formal, *Casa* fácilmente podría asociarse a las construcciones indígenas destinadas a servir de vivienda, y también esta pieza se relaciona con los valores estéticos precolombinos por la utilización de los mismos materiales y técnicas (como lo es el alto lizo) que utilizaban estos primeros pobladores venezolanos y que es retomada por Arvelo. Asimismo, interesa resaltar la consistencia de la artista en la utilización de las terminaciones en flecos, formalidad común en los trabajos textiles indígenas en Venezuela. Otro aspecto importante en esta pieza es el uso de figuras básicas como son el rectángulo, triángulo y el rombo, formas dominantes en las creaciones textiles, de alfarería y de cestería prehispánica. La utilización de las transparencias logradas mediante la apertura de los tejidos, resulta imposible de desligar de las redes de pescar indígenas, y a su vez son un elemento constante en el trabajo de Solange Arvelo.

En cuanto al color de la obra, esta se maneja entre tonos tierras rojizos, rosas y marrones. También tiene un pequeño toque de azul dentro del rombo rojo en la parte

superior. La obra está dominada por la armonía de colores cálidos y todos los colores de la pieza se unifican y son relacionables entre sí.

Debido a la apertura de las formas de Solange Arvelo hacia la línea recta, *Casa* influenció al trabajo subsiguiente de la artista, ya que en formas posteriores como las de *Altar* o los *Forasteros*, predomina la línea vertical, que sin desplazar necesariamente a la curva, se retoma en múltiples piezas consecutivas de Arvelo.

Altar

Altar es una pieza realizada en el año 2000, en la que Solange Arvelo muestra la utilización de materiales comunes en su trabajo junto a una propuesta que une aún más a los materiales sólidos, como la madera o el metal, con el textil (lámina 24).

La pieza está realizada en alto lizo con lana y algodón, y sobre el tapiz culminado la artista desarrolló un ensamblaje con madera y objetos diversos. En este punto se pueden determinar los inicios de las *Cajas*, que son la etapa más actual del trabajo de Arvelo y evidentemente se vinculan con el trabajo desarrollado por la artista en el centro del tejido de *Altar*.

En la parte superior, a modo de soporte, Arvelo usa un eje horizontal de hierro, el cual se dobla hacia abajo a ambos lados del punto medio y termina de forma puntiaguda. Lo mismo sucede en el centro del soporte, en el que se encuentran dos partes de hierro puntiagudas y parecen anudarse mediante otras estructuras metálicas.

En el centro del tapiz se ubica una intrincada estructura formada por tres ventanas de madera las cuales en su interior tienen diversos textiles, encajes, objetos como botones o chapitas e incluso un ojo mágico. Alrededor de las ventanas también se encuentran adosados diversos textiles que caen, unos más pesados y otros que parecen redecillas o mallas.

Debajo de las ventanas, la obra tiene un trocito de textil azul, el cual resalta ante el fondo de color tierra muy rojizo que del paño de lana. En la parte inferior, el tapiz es culminado con los usuales flecos realizados por Arvelo.



Lámina 24

Altar, 2000

Alto: 210, Ancho: 105 cm

Alto lizo: Lana, hierro, madera, objetos diversos

Esta pieza, al igual que la mayoría de las mencionadas, es casi simétrica, no obstante en ella se disponen elementos que impiden que ambos lados de la obra sean exactamente iguales. Asimismo, aunque la correspondencia no sea exacta en forma, tamaño y posición de las partes, no es posible afirmar que sea asimétrica.

La obra es bidimensional, y su tridimensionalidad está determinada por los sobresalientes descritos por las ventanas de madera, y por lo que cada una contiene. Esta tridimensionalidad está basada en la profundidad, ya que resulta imposible hacer un recorrido alrededor de la pieza. Por lo tanto, la ubicación en el espacio de esta obra es sobre el muro, lo que implica que esta sobresale por su soporte que por lo general es blanco y aporta luminosidad. El entorno de la pieza, en este caso, no participa activamente en ella, ya que únicamente funciona como fondo debido a la carencia de transparencias y vanos en la pieza. *Altar* funciona como la figura y la pared como el plano de soporte.

El centro, en este caso, no es un foco invisible de poder, sino que por el contrario es un foco de poder marcado por la conglomeración de formas en él. A partir de allí es que se trazan las relaciones de atracción y alejamiento entre el centro y los bordes. Esto permite que la experiencia visual sea dinámica, debido a las tensiones generadas entre el borde superior, inferior, los laterales y el centro.

En *Altar* las estructuras no son inducidas, son perfectamente identificables dentro de la pieza, la cual se basa en formas rectangulares, nuevamente abandonando las líneas sinuosas y circulares que como lo afirma Arvelo, son dominantes en su trabajo.

El mayor peso se concentra en el centro definido por las ventanas, pero es extensible a toda la parte superior de la pieza, ya que este centro no está ubicado en el punto medio exacto de la obra, sino que está desplazado hacia arriba, y junto al soporte, conforman la parte más pesada del textil. Como se ha mencionado antes, el color rojo es pesado y la forma regular de las figuras geométricas simples también lo son, por lo que la pieza en líneas generales tiene elementos que le otorgan mayor fuerza para ser atraída hacia el suelo.

Escribe Arnheim que el peso cuenta más en la parte superior del espacio percibido que en la inferior y, aunque en el mundo que nos rodea vemos más cosas agrupadas en el

inferior que en lo alto y por consiguiente estamos acostumbrados a experimentar la situación visual normal como algo más pesado en su parte inferior, esta pieza presenta la situación invertida, ya que Arvelo vence el tirón hacia abajo colocando la mayor acumulación de peso en la parte superior, casi como si hubiera invertido la base de la composición. La dirección de la obra sin duda es hacia arriba, parece pugnar contra la gravedad.

La profundidad espacial de esta pieza es sumamente interesante, ya que es conseguida mediante la colocación de objetos dentro de las ventanas, lo cual le confiere a la obra un campo profundo en su centro. Igualmente, uno de los objetos es un ojo mágico, lo que habla de una realidad interna de esa ventana en particular y propone una suerte de voyerismo.

Aunque la obra está formada por formas geométricas simples es compleja, y por ende, cuando el estímulo real desaparece el vestigio que deja en la memoria se debilita, debido a que está cargada de detalles que son difíciles de mantener en la retentiva tal y como se presentan al espectador. Esto implica que la pieza no responde al principio de la simplicidad determinado por Arnheim.

En cuanto al concepto de isomorfismo, es posible vincular a la obra con aquellos espacios en los que se celebran ritos religiosos. No obstante, este es un altar que puede estar destinado a la realización de sacrificios, ofrendas o con fines de oficiar celebraciones religiosas. Pero indistintamente de la función de este altar, es posible afirmar que existe una correspondencia estructural entre el significado y el esquema tangible de la obra. Esto se debe a que la forma de *Altar* responde a la capacidad de la artista para inventar un esquema llamativo aplicable a objetos familiares y reconocibles, hallando Arvelo nuevamente un modo distinto de representación de un contenido viejo o conocido, conservando el mínimo de rasgos estructurales, como son la linealidad que mantienen las mesas de altares o la necesidad de tener espacio de almacenaje para una suerte de “mercancías sagradas”.

En cuanto al color, *Altar* es una obra realizada en un marrón rojizo, el cual encuentra puntos de colores como el azul, el amarillo y ciertos tonos verdosos o marrones en los objetos contenidos en las piezas de madera centrales que le hacen contraste.

Altar es un tejido en alto lizo, técnica que deviene del telar vertical indígena, por lo que en cuanto a los aspectos técnicos existe un vínculo entre esta pieza y las piezas textiles primigenias, al igual que nuevamente el uso de materiales como la lana y el algodón figuran como punto en común entre ambas propuestas estéticas.

Esta obra es una pieza estática, ya que se contiene dentro de sí misma y las fuerzas de tensión parecen compensarse y mantenerse dentro de sus bordes, lo que hace que la dinámica de esta sea muy estable, es decir, le proporcionan al espectador una imagen con poco movimiento.

Altar es una obra que se relaciona con la serie de los *Forasteros*, ya que estos últimos son figuras religiosas que parecen necesitar un altar inusual para poder realizar los ritos que les competen. Literalmente, este altar es el altar de los *Forasteros*. Estas piezas, comparten elementos formales como la verticalidad de las formas y el ensamblaje sobre el tejido de lana.

Serie Forasteros

Los *Forasteros* son una serie a la que Solange Arvelo se dedicó entre el año 2000 y el año 2002. Para comprender el trabajo que realiza Arvelo con los *Forasteros*, es necesario recordar la función propia del textil mencionada anteriormente, que es la que se refiere a la utilización de las telas con fines de vestimenta (lámina 25). Igualmente, aún cuando en este caso sólo se resalta el trabajo textil de Solange Arvelo, es necesario volver a destacar el interés de la artista por el ensamblaje, especialmente con materiales como el hierro y la madera, y las representaciones que la artista ha concebido a partir de esta disciplina artística. En su trabajo con el ensamblaje Arvelo se ha interesado por la creación de maniqués, los cuales se componen de diversos tejidos y textiles. Asimismo, no está demás mencionar que Arvelo ha realizado vestuarios para numerosas películas y eventos tanto en vivo como televisivos.

Se hace indispensable retomar todos estos aspectos del trabajo de Arvelo, debido a que el desarrollo de una propuesta como los *Forasteros*, se encuentra muy vinculado a



Cara anterior

Cara posterior

Lámina 25*Forastero, 2002*

Alto: 160 cm, Ancho: 85 cm

Alto lizo: Lana, piezas tejidas, telas, hierro, acrílicos, algodón, encajes, cintas, objetos
varios

todas estas facetas del trabajo de la artista, sobre todo es innegable su relación con el textil entendido como objeto para vestirse. Los *Forasteros*, si bien son piezas bidimensionales no utilitarias, tienen una estructura muy semejante a túnicas, que bien podrían ser parte de un vestuario. Las piezas de esta serie tienen la particularidad de que los dos lados de ellas están trabajados por igual, es decir, que tal como las prendas de ropa comunes, tienen un “derecho” y un “revés” concebidos para ser vistos.

Los *Forasteros* están realizados en alto lizo, con lana y algodón, pero también, una vez culminado el paño en el telar, a este se le agregan piezas tejidas, piezas hechas con diversos textiles, encajes, cintas e incluso objetos diversos como botones, aros, semillas, piecitas de madera o metal. El tejido de lana “base” se encuentra sujeto en su parte superior en un eje de hierro, a través de la cual se cuelga la obra.

En líneas generales, los *Forasteros* conjugan una variedad cromática muy extensa, en la que por lo general dominan los colores rojizos, y cada uno, aunque mantiene una forma semejante, tiene características distintas. Debido a esto, se ha tomado un *Forastero* en concreto para determinar sus valores formales de manera específica, aún cuando se debe tomar en cuenta que en la serie es posible encontrarse con gran diversidad en los valores plásticos de cada obra.

Los *Forasteros* conservan una estructura y un contorno casi idéntico en ambos lados del eje de simetría, mas no se puede afirmar que exista una simetría perfecta ya que estos contienen diferencias en ambos lados de la obra. No obstante, son unas piezas que, aunque tengan cierta asimetría, tienen equilibrio, y sus fuerzas no parecen pugnar sino más bien parecen contenerse en ellas mismas.

Para poder apreciar correctamente tanto el lado anterior como el posterior de este tipo de piezas, la forma perfecta de exhibirlas sería colgándola del techo, permitiéndole así al espectador rodear la obra y verla por sus dos caras.

El *Forastero* seleccionado fue realizado en el año 2002 y está formado por un paño tejido en lana, terminado en los característicos flecos, sobre el cual Arvelo ensambló una

cantidad de textiles de diferentes texturas y colores para ornamentar esta suerte de túnica y crear sobre ella una composición de telas.

El centro de la obra se mueve hacia la parte superior central de la pieza, que es de donde parece partir la composición de textiles de los *Forasteros*. Un aspecto que es importante destacar es nuevamente el abandono de la línea sinuosa y curva, ya que en los *Forasteros* domina la línea vertical y las formas internas parecen repetir las externas sin necesidad de que exista pugna en cuanto a la atracción y alejamiento entre el centro y los bordes de la obra, proporcionando así una experiencia visual poco conflictiva.

Como en piezas anteriores, aunque existe el traslapo de la composición de telas sobre el tejido, no se puede hablar de estructuras inducidas en la obra, ya que no se le complica a la vista identificar las formas básicas que dominan cada parte de los *Forasteros*, las cuales son rectangulares y cuadradas en su mayoría.

Los *Forasteros* se encuentran distribuidos equilibradamente tanto en el sentido horizontal, como en el vertical. Ambos lados son muy semejantes y los pesos se comparten de forma regular. En el caso del sentido vertical de la pieza, existe mayor acumulación de objetos en la parte superior, pero los tupidos flecos de la parte inferior buscan compensar esa acumulación de elementos en la obra.

En los *Forasteros*, las tensiones se dirigen hacia abajo debido a los elementos colgantes de los lados, los flecos y la caída natural de las telas que caen sueltas sobre el tejido, lo cual dirige la vista del espectador hacia el suelo. Esto demuestra, reiteradamente, el poco interés de Arvelo por vencer el tirón hacia debajo de la gravedad.

Las piezas evocan personajes extranjeros, exóticos, nuevos, de allí que el isomorfismo de la pieza se pueda hallar en la correspondencia formal que existe entre la forma que define a los *Forasteros*, que como se mencionó antes, es posible relacionarla con unas túnicas o sotanas, vestimentas propias de personajes dedicados al culto. Si consideramos la historia del ingreso del catolicismo a nuestro continente, es posible afirmar que fue una creencia muy ajena a la cultura prehispánica. Hoy en día y desde hace muchos siglos atrás, el catolicismo es parte no sólo de las creencias sino de las tradiciones más

antiguas y propias de los venezolanos. Por ende, es posible establecer vínculos entre la representación exótica de esta suerte de sotanas que parecen latinoamericanizadas, por lo que el esquema tangible se corresponde con la idea de unos *Forasteros* que a la vez ya pertenecen a Latinoamérica. El desarrollo de una pieza previa como lo fue *Altar*, hace aún más marcada la idea de la religiosidad que Arvelo plasmó en esta serie de obras.

Solange Arvelo afirma: “los *Forasteros* fueron unos trabajos míos muy interesantes. Tenían que ver con lo religioso, lo ancestral, lo nuestro, que se ve en estos personajes llenos de cosas indígenas y raras”, pero aún cuando la misma artista se refiere a estas piezas como contenedoras de elementos indígenas, estas parecen acercarse más a las nuevas culturas europeas que junto a las precolombinas formaron la identidad latinoamericana. Si bien formalmente los *Forasteros* parecen sotanas, son unas sotanas muy indígenas, ya que son tejidas en alto lizo, técnica derivada del telar vertical precolombino. De igual forma, en ellas se usan fibras vegetales comúnmente empleadas por los primeros pobladores venezolanos en sus objetos utilitarios. Los colores como el azul índigo, predominante en el caso específico del *Forastero* tomado para el análisis, es un color que fue ampliamente usado tanto por los indígenas como por los conquistadores españoles en paños tejidos, sobre todo, para la vestimenta. Los flecos con los que culmina la pieza, y los que caen desde el centro de esta, recuerdan inevitablemente a los elementos decorativos utilizados en piezas utilitarias y de vestir prehispánicas.

La composición que desarrolla Arvelo con los textiles parece construir una suerte de estolas, las cuales son utilizadas por los curas católicos en momentos importantes para los feligreses como son el oficio de la misa, las bendiciones o la confesión, lo cual describe otra característica que vincula estas formas con las vestimentas de oficiantes católicos. La combinación de colores intensos, formas y texturas, permite recordar composiciones abigarradas, llenas de ornamento, propias no sólo de los adornos y preferencias estéticas indígenas, sino también propias del interés por el ornamento barroco europeo.

El *Forastero* seleccionado, posee una gama de colores un tanto distinta a la de la mayoría de las piezas de Arvelo. La artista suele trabajar con colores tierras rojizos, con el rojo intenso y con diversos colores que devienen de este color primario. No obstante, tampoco es tarea imposible encontrar obras azules en la obra de Solange Arvelo, ya que

aunque en sus palabras tiene “pocas obras en azul”¹²⁴, es posible encontrarse con este color, tan distinto del rojo, en varias de sus piezas. Es por esto, que no es coincidencia que dicho *Forastero* sea de color azul. Sus detalles son de colores diversos y en tonos como los verdes, amarillos y rojos.

El año 2002 también fue un año sumamente productivo para Arvelo, quien además de desarrollar esta serie, desarrolló otra inspirada en la naturaleza titulada *En el jardín* (lámina 26), en la que las obras tienen formatos mucho más reducidos que los que la artista suele usar. Estas piezas miden aproximadamente sesenta centímetros de alto por cincuenta de ancho. Son alusivas sobre todo a flores y elementos vegetales, por lo que los colores que se emplean en ellas son sumamente vivos como los diferentes tonos de rosas, rojos, verdes y azules.

Otra pieza interesante realizada por Arvelo en el año 2002 es *Cóndor* (lámina 27), obra en la que se destacan los colores tierras y marrones. La pieza está formada por once paños que crecen en longitud hasta el paño central formando un triángulo invertido. Dicha forma central es la más ornamentada y se vincula con la parte superior de la obra que está sujeta en un tubo fino de metal. Esta parte superior está bordada con chapas de colores metálicos cuyo uso se extenderá hasta las piezas más actuales de Solange Arvelo.

Manta Ceremonial es una pieza desarrollada por Solange Arvelo en el año 2007 para ser enviada al Salón *Women in Textile Art* en Miami (lámina 28). Es una pieza confeccionada en tafetán rojo y ornamentada con piezas tejidas en lana. Se puede observar en ella que para este momento ya el soporte no necesariamente tenía que ser la lana, que aunque nunca está ausente, puede ser parte de la composición central que suele disponer Arvelo. Asimismo, es posible observar nuevamente una suerte de estola como la que usaba la artista para los *Forasteros* en años anteriores, y que en este caso, se repite en un tema similar, asociado a ceremonias, ritos y a la religión. En esta obra, también se repite el ornamento con chapas que empleó la artista en *Cóndor* y que luego usó en *Ángel*, una de sus obras más recientes.

¹²⁴ Entrevista a la artista textil venezolana Solange Arvelo por la autora del trabajo, Mérida, 2012.



Lámina 26

Serie En el jardín, 2002

Alto: 60cm, Ancho: 50 cm

Alto lizo – Técnica mixta: Lana, textiles diversos, cuentas



Lámina 27

Cóndor, 2002

Alto: 130 cm, Ancho: 230 cm

Alto lizo: Lana, chapitas



Lámina 28

Manta ceremonial, 2007

Alto: 143 cm, Ancho: 140 cm

Técnica mixta: Lana, tafetán, chapitas, cuentas diversas

Ángel

Ángel es una de las piezas más recientes realizada por Solange Arvelo con el fin de ser enviada a Oaxaca, México en el año 2011 para la *VI Bienal Internacional de Arte Textil Contemporáneo* de dicha ciudad (lámina 29). Esta es una obra mucho más etérea y menos pesada que las obras precedentes de Arvelo, aún cuando tiene grandes dimensiones y en ella, el uso de diversos materiales textiles son los que conforman la figura entera de la pieza. Esta ligereza se debe a que el tema de la bienal era el aire y basada en esta idea central Arvelo desarrolló su propuesta.

El cuerpo de esta escultura blanda lo forman diferentes tipos de telas, en su mayoría transparentes y cargadas de distintas texturas, como son la organza, los tafetanes, los tules de mayor caída, el corduroy y ciertas piezas de tejido en lana.

Este es un trabajo que tiene mucha vinculación con los maniqués, ya que la cabeza del *Ángel* es una forma ovoidal lograda con una tela de color oscuro, rellena con gomaespuma, sobre la cual Arvelo borda chapas metálicas doradas, y de la cual se sostienen partes del fruto de una planta comúnmente llamada Sacha mango, muy común en los países de América Latina y el Caribe. Dicho fruto fue seleccionado debido a su dureza y dentro de las secciones de este Arvelo colocó alambres florales con hilos y hebras artificiales brillantes, y es esto lo que conforma una suerte de aureola de la figura del ángel (lámina 30).

Los colores de *Ángel*, conservan la misma gama de tonos característicos de los trabajos de Arvelo, entre los colores tierra y rojos, así como también es posible observar unos pequeños detalles en azul.

Ángel es una pieza asimétrica, en la que cada lado de la obra al trazar un eje vertical, tiene sus propios colores y componentes. En el único aspecto en el que existe similitud entre ambos lados es en la suerte de alas que posee la pieza, las cuales hacia ambos lados se comportan de una forma muy semejante. No obstante, existe equilibrio entre la luminosidad baja del centro de la pieza y la luminosidad alta de los lados, determinadas por los colores oscuros y claros, utilizados en cada sección o parte de la obra.



Lámina 29

Ángel, 2010

Alto: 300 cm, Ancho: 188 cm

Técnica mixta: Lana, textiles diversos, chapitas, semillas



Lámina 30

Ángel (detalle), 2010

Alto: 300 cm, Ancho: 188 cm

Técnica mixta: Lana, textiles diversos, chapitas, semillas

Debido a las grandes dimensiones de la pieza, es necesario un espacio lo suficientemente amplio para que esta sea expuesta. *Ángel* debe ser colgada del techo por tres puntos de apoyo que están ubicados en la cabeza y en las dos alas, además, el lugar debe poseer suficiente amplitud para que el espectador la rodee y pueda observarla plenamente.

La obra parece expandirse desde el centro hacia los lados, debido a la extensión de gran cantidad de textil de color claro hacia las horizontales superiores de la obra. Esto, le permite al espectador tener una experiencia visual dinámica, ante las tensiones que genera esta pieza de gran tamaño y su peso que la atrae hacia el suelo. Debido al peso de la obra y al cúmulo mayor de textiles en su parte inferior, la pieza pareciera describir una forma que muy sutilmente se asemeja a un cono. Esto implica que *Ángel* parece pugnar por expandirse no sólo hacia los lados sino que también parece ser un ángel muy terrenal, que no escapa a la fuerza de gravedad que lo hala hacia abajo.

En este caso, no existen las estructuras inducidas, ya que a pesar de la suerte de figura tridimensional ovoidal que describe la cabeza del *Ángel*, la figura es informe. En ningún otro punto de la obra es posible definir figuras geométricas simples, debido a que ésta se forma por la acumulación de los textiles, como ya se mencionó.

Es una figura compleja, cargada de planos, capas y elementos, lo cual conlleva a que cuando el estímulo real desaparece, el vestigio que deja en la memoria se debilita, por lo que resulta difícil para el espectador recordar detalles de la pieza, por ende, este solo puede conservar la estructura etérea de la obra al desaparecer el estímulo visual. Esto se debe a la complejidad de la misma y a que Arvelo buscó acentuar en ella lo irregular, lo asimétrico y lo complejo, factores que según Arnheim ayudan al aumento de tensión en una obra de arte.

Ángel es una de las piezas más nuevas de Arvelo, y aun en ella es posible observar tejidos en lana y los característicos ensamblajes sobre las telas de su trabajo anterior. Como ya ha sido posible identificar en varias de sus piezas, la relación con lo indígena de esta pieza se basa en el uso de tonos crudos, rojos, azules, tierras y en la aplicación de objetos dorados que resaltan el brillo y la majestuosidad de estas construcciones.

Asimismo, la aureola del ángel está realizada con elementos vegetales, lo que recuerda sin duda la utilización y el aprovechamiento de los recursos naturales que practicaban los indígenas para facilitar sus labores cotidianas. Un ejemplo de esto son las secciones del fruto de Sacha mango que conforman el tocado de esta pieza contemporánea, del mismo modo que los indígenas usaron elementos naturales como taparas a modo de recipientes, por ejemplo. El uso de semillas y fibras vegetales como el moriche para el ornamento de *Ángel* permiten también resaltar el interés de la artista por los objetos naturales y propios de la vegetación nacional.

En *Ángel* se da con claridad uno de los fenómenos básicos de la psicología Gestalt como lo es la ley de agrupamiento, ya que debido al conocimiento previamente adquirido de lo que es un ángel, es que el espectador puede agrupar los diversos textiles y reconocer en la unión de ellos las partes esenciales o los rasgos estructurales ineludibles que integran un ángel, como son un cuerpo y una cabeza antropomórficas, una aureola que denota su procedencia celestial y el elemento más característico de estos seres que son las alas, y esto a su vez, describe el isomorfismo de la pieza.

Arvelo usa las propiedades físicas del material a favor del tema que quiere tratar, y sin desligarse del estilo de representación que ha aprendido incluye sus propias concepciones individuales, lo que da como resultado una forma nueva para un contenido viejo, actividad conceptualizada por Arnheim bajo la denominación de imaginación artística.

Visualmente, esta pieza y su espacio circundante pueden tomarse como dos volúmenes adyacentes, en que la figura es la obra y el fondo el espacio, que se ve monopolizado a través de los vanos y las transparencias (que son abundantes). Por ende, en este caso se puede volver a afirmar que el espacio y la escultura interactúan de una manera eminentemente dinámica, como propone Arnheim que sucede entre el espacio circundante a las esculturas. Los colores, la luz y los detalles del espacio se pueden ver a través de las telas ligeras de la obra, y una vez colocada en su lugar de destino, a esta se le agregan las cualidades plásticas del entorno.

Finalmente, luego de la realización de *Ángel*, que fue la última pieza de grandes dimensiones que realizó Arvelo, la artista se ha dedicado durante estos dos últimos años a la elaboración de las *Cajitas*, que son su propuesta más reciente (lámina 31). Si bien son más cercanas al trabajo relacionado con el ensamblaje de la artista que a sus piezas textiles, los orígenes de ellas se pueden asociar con su trabajo constante con la madera y con las composiciones centrales sobre los textiles anteriores, ya que en piezas como *Altar* o *Casa*, se mostraba este planteamiento en un nivel de relación distinto, en formatos monumentales y con fines diferentes.

Las *Cajitas* son el trabajo que Arvelo en la entrevista relaciona con una experiencia más íntima, más personal y más ligada a sus recuerdos y a sus sensaciones e intervenciones con las texturas, formas y colores de los objetos que le interesan.

Esta nueva fase de su trabajo vinculada más al ensamblaje, no deja de lado el trabajo en el telar, sino que se conjuga con este, produciendo dos tipos de piezas que aunque tienen muchos elementos en común y se relacionan desde el punto de vista de la cromaticidad, del interés en la ornamentación y en las cualidades plásticas de los objetos, son de naturaleza distinta.



Lámina 31

Cajitas, 2012

Medidas variables

Ensamblaje: Cajas, textiles y objetos diversos

CONCLUSIONES

Mediante la observación, el análisis y el estudio de las piezas de Solange Arvelo, es posible afirmar que estas no están desligadas del pasado textil indígena, en el cual se hallan los orígenes del tejido en Venezuela. No obstante, la distancia temporal desde un inicio implica la separación que existe entre los objetos desarrollados por los primeros pobladores del territorio venezolano y los que puede desarrollar una mujer formada en las artes plásticas en el siglo XX y activa en la actualidad; de allí que en el estudio precedente sólo se estuvieran buscando reminiscencias elementos formales, técnicos y compositivos de origen indígena. Se buscaron referencias que evocaran la estética indígena, las técnicas precolombinas o que reactivaran el uso de materiales no convencionales en la producción artística actual como lo es la fibra, sobre todo la fibra natural.

Se inició el trabajo con la elaboración de una definición de arte textil desde la perspectiva contemporánea, la cual no se había realizado en ninguna de las fuentes que fueron consultadas y a través de la investigación exhaustiva se logró completar. Dicha definición era necesaria para emprender una investigación sobre los textiles de Solange Arvelo, y en vista a que no existía previamente fue necesario consultar diversos textos que permitieron el entendimiento de esta disciplina artística y la conceptualización del término “arte textil”.

A partir de este concepto base, fue posible precisar los elementos que caracterizan al arte textil de las culturas prehispánicas venezolanas, ya que una vez planteadas las características y las partes de los tapices, tanto bidimensionales como tridimensionales, fue posible determinar cuáles elementos describen el fenómeno textil prehispánico en Venezuela.

Posteriormente, se lograron establecer cuáles fueron los cambios que introdujo la cultura occidental (específicamente los conquistadores españoles) al arte textil existente en Venezuela en el período previo a la conquista. Tanto estas características como las anteriores, son las usadas para cotejar con el trabajo de Arvelo y así poder determinar las reminiscencias de estos elementos en el trabajo contemporáneo de la artista.

Para poder iniciar dicho análisis, se requirió sintetizar el proceso de creación de las piezas textiles de Solange Arvelo. Con la reseña de las técnicas de realización de las piezas de la artista, ya era posible observar ciertas características que coincidían con el trabajo textil prehispánico. No obstante, con el fin de realizar un estudio profundo y en el que se evidenciaran los resultados de la hipótesis, se analizó formalmente una muestra formada por ocho piezas.

En cada uno de los análisis se plantearon los elementos comunes existentes entre las piezas contemporáneas de Arvelo y los tejidos prehispánicos. Se determinó, que los puntos más resaltantes que tienen en común es la técnica, que es el telar vertical conocido también como alto lizo; la utilización de materiales semejantes, como son elementos naturales (semillas o fibras vegetales); y la gama de colores, que se basa en la utilización de los materiales crudos (sin teñir) o de tonos tierras y rojizos.

Es a través de dicho estudio, que se pudo diferenciar los elementos contemporáneos usados por Arvelo en su trabajo, de los elementos prehispánicos. Esto se debe a que además de los elementos antes mencionados, la artista usa con frecuencia productos artificiales, que pueden ser fibras sintéticas, alambres, pigmentos acrílicos u objetos de plástico, además de técnicas que requieren pegamentos o costuras, que son propias de los lenguajes contemporáneos y que nada tienen que ver con los productos textiles indígenas.

Solange Arvelo forma parte de los artistas contemporáneos que vuelven su mirada al pasado prehispánico, que ofrece una cantidad de técnicas y aportes creativos para las composiciones textiles en la actualidad. Debido a las numerosas relaciones anteriormente establecidas en cuanto a la técnica, el cromatismo y los materiales, es imposible desligar su trabajo al trabajo del tejido indígena, tanto el tejido duro como el blando. La autora Margarita Alvarado explica en su texto *Arte textil Contemporáneo en Chile*, que tal vez esto se deba a que la variada y compleja tradición textil precolombina constituye uno de los ámbitos privilegiados en el que se reproducen valores culturales y estéticos específicos, donde se representa el espacio y la identidad cultural mediante una red de relaciones sociales y simbólicas propias de las diferentes culturas que desarrollan el tejido, lo cual hace que estos trabajos sean una fuente rica en información para ser reinterpretada bajo la óptica contemporánea, que busca llevar las ideas, técnicas y materiales al límite.

Es importante destacar que tanto en las tradiciones precolombinas como en la actualidad, la mayoría de las tejedoras son mujeres (lo cual no quiere decir que no hayan artistas textiles masculinos, sino simplemente que estos son una minoría con respecto a las tejedoras), ya que culturalmente son ellas las encargadas de estas labores. Como se explicó previamente, las indígenas eran las capacitadas para este trabajo en la cotidianidad de las culturas prehispánicas de Venezuela y Latinoamérica, es por esto que no resulta sorprendente que las encargadas de revivir el textil en tiempos actuales sean mujeres, y no sólo se trata de Solange Arvelo, sino de artistas como María Antonieta Arnal, María Margarita Ritchter o María Teresa Torras (artista española radicada en Venezuela hasta su muerte).

Asimismo, alrededor del mundo creadoras como, Graciela Szamrey (Argentina), las mexicanas Emilia Sandoval González y Georgina Toussaint Beltrán, Irene Antón (Alemania), Sheila Hicks (EEUU), Paulina Ortiz (Costa Rica), Marie Noelle Fontan (Francia), Inmaculada de Dios Teijeira (España-Presidenta de la Red Textil Europea), y otras con intereses más particulares como es el caso de Silke Dross (Argentina) con intereses holísticos, Andrea Fisher (Chile), quien teje también en un telar vertical con fibras vegetales o Martha Álvarez (Colombia), quien relaciona la pintura corporal indígena con las formas tejidas, son quienes se dedican al arte textil. Otro factor interesante es que al ver los tapices o las piezas tridimensionales de estas artistas, es imposible desligarlos de la ancestralidad de la técnica del tejido, y aunque todos son contemporáneos, no dejan de conservar esas reminiscencias de lo antiguo.

También escribe Margarita Alvarado en el texto mencionado anteriormente, sobre la importancia femenina en la actividad de tejer que las habilidades y secretos de esta actividad se van traspasando en cada etapa del ciclo vital de la mujer, afirmación que describe el proceso de aprendizaje del tejido indígena en las etnias precolombinas y que a su vez tiene un contenido ritual que gira en torno al trabajo con la fibra, lo que resulta curioso si se considera que aún hoy, siglos después, siguen siendo las mujeres las encargadas de esta tarea. Esta idea de una enseñanza maternal o familiar hacia las hijas pequeñas, resuenan en el recuerdo de Solange Arvelo cuando relata que a partir de la imitación del quehacer de su madre, fue que logró aprender a tejer en un telar de hamacas.

En el artículo titulado “El arte textil ganó su entrada a la confrontación artística” Moraima Guanipa escribe que Arvelo reivindica el quehacer ancestral del tejido, y la creadora asevera que el tapiz es una de las pocas artes que cuentan con raíces de continuidad permanente en nuestro país, desde los tiempos precolombinos y desde nuestras raíces africanas hasta la actualidad, afirmación que no escapa a la realidad, ya que como se explicó antes, los indígenas venezolanos necesitaron tejer redes o sogas para pescar o cazar, o tejer cestas para recolectar, lo que hace del tejido una práctica antiquísima en nuestro país.

A pesar de esto, Arvelo resalta que sus piezas nunca fueron muy indígenas, ya que no buscaban ser réplicas ni imitaciones de piezas precolombinas, aun cuando reconoce que si hacen referencia a ellas. Esto se debe a que la artista busca en su trabajo llevar a sus límites los materiales y técnicas, fundamento característico del arte contemporáneo.

Arnheim resalta que las imágenes primitivas no están hechas para producir ilusiones placenteras, sino que el arte primitivo es un instrumento práctico para la vida cotidiana, ya que su utilidad es dar cuerpo a potencias sobrehumanas, además de permitir el ejercicio de una suerte de influencias mágicas. Entonces, considerando los diversos fines utilitarios y mágico-religiosos del arte primigenio, es posible identificar que en el interés estético y el único fin contemplativo que tienen las piezas contemporáneas, subyace la diferencia esencial entre los objetos tejidos o textiles indígenas y los tapices de Solange Arvelo.

La obra artística de Solange Arvelo es importante no sólo desde el punto de vista histórico por sus aportes a la creación de la llamada escultura blanda (o escultura tejida) y a la renovación del arte del tapiz en Venezuela, sino también por la validez estética de su experiencia creadora.

Perán Erminy en su texto para el catálogo de la exposición *Nudos desnudos*, consideraba que Solange Arvelo junto con María Teresa Torras emprendieron la renovación radical y profunda del arte del tapiz, considerado como un arte menor hasta ese momento, entre los cuales solo destacaban los tejidos utilitarios de los páramos andinos y de Tintorero (Sixto Sarmiento) en Lara, así como de Luis Montiel y sus seguidores guajiros.

Y no sólo el arte textil fue considerado como un arte menor hasta que estas dos artistas iniciaron su trabajo, sino que aún hoy, cuando el arte textil es una disciplina practicada alrededor del mundo, sigue sin tener un espacio en los salones venezolanos que no sean específicamente sobre textil. Los artistas textiles exponen únicamente en muestras ideadas con este fin, o entran en las categorías tridimensionales de los salones, sin que aun hoy se haya logrado la cohesión entre las diversas disciplinas artísticas y el tejido, visto aún como un arte doméstico o femenino en el sentido despectivo del término, como afirma Solange Arvelo. Actualmente, la artista ratifica que el arte textil no es tomado en cuenta, y que hay quienes se sorprenden al saber que aún existen tejedores que se dedican a realizar sus trabajos en telares artesanales.

De igual forma, el deterioro de las piezas textiles pertenecientes a las colecciones de los museos venezolanos y el poco interés en paliar esta situación, aunado a la escasez de restauradores textiles en Venezuela, rinde cuenta de la poca valoración que se le da a esta disciplina artística en nuestros días, lo cual se puede deber al desconocimiento de la importancia de este tipo de piezas, las cuales se exponen activamente alrededor del mundo y son producidas por innumerables artistas contemporáneos.

ANEXOS

GLOSARIO

Abrazaderas

Pequeños sujetadores de hierro colocados en los surcos de los rodillos y usados para fijar la posición de las barras de hierro que aseguran los extremos de la trama.

Agentes colorantes

Colorante usado para teñir lanas y sedas. En la antigüedad los agentes del color eran de origen vegetal o hasta de origen animal (cochinilla). Hoy en día los tintes usados son sintéticamente producidos; la mayor parte de ellos son bio-productos de los carburos contenidos en el alquitrán del carbón.

Algodón (*Gossypium* sp)

Planta textil de la familia de las Malváceas, de su fruto en forma de vellones blancos se obtiene una fibra textil que por su resistencia, absorbencia y facilidad de teñido es utilizada como materia prima en la fabricación de un inmenso número de géneros textiles.

Alpargata

Calzado de origen morisco, en forma de sandalia, que se aseguraba con cintas a la garganta del pie. Se hacían de tejido de cordel, de hilo azul y de cáñamo. La suela era de soguilla trenzada y cosida con un hilo de bramante. En Cubagua así como

en Coro fueron populares desde el comienzo del siglo XVI.

Alumbre

Sulfato doble de alúmina y potasa: sal blanca y astringente que se halla en varias rocas y tierras, de las cuales se extrae por disolución y cristalización. Se emplea para aclarar las aguas turbias; sirve de mordiente en tintorería y de cáustico en medicina después de calcinado.

Añil o índigo (*indigofera añil*)

Arbusto leguminoso de cuyos tallos y hojas se obtiene una pasta colorante azul intenso.

Aumentar

Se utiliza en el proceso de teñido, para incrementar progresivamente la densidad de un color.

Banco

Tabla de madera que utiliza el tejedor como asiento.

Banda

Banda estrecha que se utiliza generalmente en el borde inicial y final los tapices. La banda tiene dos funciones: claramente demarca el tapiz y recibe los

ganchos o anillos por los cuales el tapiz es colgado en la pared.

Bar

Varilla de hierro utilizado para asegurar los dos extremos de la urdimbre en los surcos de los rodillos.

Bar-telar

Antiguo tipo de telar en el que la tensión de la urdimbre se obtiene mediante la rotación de la parte superior de los rodillos (en el alto tejido), o la parte de atrás de los rodillos (en el tejido bajo) por medio de la barra o palanca.

Barra de lizos

Tejidos de bajo lizo: Vara de madera a la cual están atados los lizos que controlan la mitad de los hilos en una sección de la urdimbre, y que en su turno está conectada por cordones a la sección de la vara.

Tejidos de alto lizo: Pieza de madera colocado arriba de la cabeza del tejedor, paralelo a los rodillos, y que soporta los lizos.

Bloque deslizable

Aparato cuyo componente esencial es un tornillo de engranaje, colocado a cada lado de las vigas y permitiéndole al rodillo trasero (tejido de bajo lizo) o al rodillo de fondo (tejido de alto lizo) mover de manera favorable el rodillo para adelante o para arriba, respectivamente.

Bobina

Instrumento de madera torneada y cargado de lana o seda, utilizado para pasar la trama entre dos series de hilos de urdimbre.

Boceto

Plan a gran escala en base del cual el tejedor ejecuta la tapicería. El boceto puede ser pintado, numerado, o fotográfico.

Bordado

Técnica superestructural de decoración de un tejido ya terminado, aplicada con hilo y agujas.

Bordes

Antes de comenzar el proceso de tejido del tapiz, unos cruces están fabricados con el mismo hilo de algodón que fueron utilizados para la urdimbre. Bastante estirados, estos bordes sostienen el hilo paralelo a la urdimbre una vez que hayan sido nivelados por el tejedor.

Borlas

Conjunto de hilos unidos por la mitad o en un extremo y sueltos en el otro, o esparcidos por ambos, que forman campanillas o bolas.

Brocado

Tejido superestructural en el que se añaden hilos a la trama, a veces de colores, para formar diseños de grecas o motivos de flores o animales.

Buxera (jagua)

Árbol de América intertropical, de la familia de las Rubiáceas, con tronco recto, de diez a doce metros de altura, corteza gris, ramas largas casi horizontales, hojas grandes, opuestas, lanceoladas, nerviosas y de color verde claro; flores olorosas, blancas, amarillentas, en ramilletes colgantes, fruto como un huevo de ganso, drupáceo, de corteza cenicienta y pulpa blanquecina, agridulce, que envuelve muchas semillas pequeñas, duras y negras, y madera de color amarillento rojizo, fuerte y elástica.

Calibre

Número que indica el espesor exacto de un hilo en términos de miles de metros de hilado de 1 kilogramo de materia prima. Por ejemplo, los números 12, 16, 20 o 24 indican que 12000, 16000, 20000, 24000 metros del subproceso inicial fueron hilados de 1 kilogramo de lana o algodón en cuestión. Con la lana y la seda, el número de calibre es precedido por otra figura que indica el número de hebras que se reunieron en el hilado. Por ejemplo, 2/20 lana significa que el hilo de rosca está compuesto de dos filamentos torcidos de un hilo de rosca original de 20000 metros al kilo. Para el algodón, el calibre es indicado por la primera figura y el número de filamentos por los segundos. Por ejemplo, 12/18 algodón significa un montaje del filamento 18 de un hilo de rosca original de 12000 metros al kilogramo.

Caracol púrpura (*Purpura patula*, P. pansa)

Molusco de las costas del Pacífico y del Golfo, del cual se extrae un colorante que da tonos violetas y que sirve para añadir al hilo de algodón.

Carayurú (*Arrabidaea chica*)

Arbusto trepador del cual se obtiene una sustancia colorante rojo de uso textil, cosmético y medicinal.

Carda

Tablas cubiertas de puntas de alambre que se utilizan para aflojar la lana y facilitar su hilado.

Cedazos o cribas

Instrumento compuesto de un aro y de una tela, por lo común de cerdas, más o menos clara, que cierra la parte inferior. Sirve para separar las partes sutiles de las gruesas de algunas cosas, como la harina, el suero.

Cenefa

Tira bordada, tejida a gancho, en macramé o encaje, que se sobrepone en el borde de una falda, blusa, servilleta, ceñidor, rebozo o cortina.

Chinchorro

Enser colgante tejido con fibras vegetales. Se usa para dormir y descansar. También red de pesca. El término chinchorro posiblemente deriva del quechua

chunchulli, que quiere decir tripas menudas.

Chiquichique (Leopoldina piassaba)

Palma de la cual se extrae una fibra de gran resistencia. Se utiliza en cestería, confección de cuerdas para embarcaciones, cepillos y escobas.

Cochinilla (Dactylopus coccus)

Insecto hembra que habita en las pencas del nopal, del que los grupos indígenas de México obtenían el rojo carmín. Actualmente se sigue utilizando para el teñido de telas. También se le conoce como grana.

Cogollo

El cogollo es una hoja tierna de los datileros que se retira tras un laborioso proceso con un filoso cuchillo que elimina las espinas. Es un proceso que se realiza en los pueblos, predominantemente costeños, tres o cuatro veces al año aproximadamente para recoger entre 2 y 12 cogollos por árbol.

Contracción

Los hilos de la urdimbre, bien estirados entre los rodillos, se contraen cuando el tapiz es retirado del telar. Esto causa un apreciable acortamiento del tapiz en la dirección de la urdimbre, y una contracción más pequeña en la dirección de la trama, conocido como contracción.

Collar

Banda de hierro envolvente que fortifica los extremos de los rodillos.

Colocar

Poner el boceto cuidadosamente en el tablero de dibujo debajo de los hilos de la urdimbre.

Colorista

Nombre dado a los especialistas responsables para la toma de muestras, la equiparación y supervisado del proceso de teñido. El colorista debe tener bien entrenados y sensibles los ojos para poder apreciar y señalar con precisión la más mínima variación de color.

Costura

Operación de cierre que une las brechas del tejido, después de tejerlo, con los hilos del color apropiado. El trabajo se facilita montando el tapiz en un pequeño telar bajo y sometiéndolo a un grado moderado de tensión.

Cruce

Diferencias entre la igual y la desigual serie de hilos que permite a la bobina o el transbordador, cargado con el hilo de la trama, que se pasa a través de la urdimbre. Proceso por el cual los bordes de dos colores en zonas adyacentes y paralelos a la urdimbre se pueden unir durante el proceso de tejido. Esta técnica cruzada elimina la necesidad de relevadores.

Cucharón

Tipo de cuchara larga de madera utilizada para diluir el tinte e introducirlo dentro del baño de teñido. También es usado para mezclar la solución en el proceso de teñido.

Cucurito (*Maximiliana regia* Mart)

Palma de frutos comestibles. Sus semillas se utilizan en la fabricación de collares y amuletos, y de la hoja se extrae una fibra textil.

Cumare (*Astrocaryum tucuma*)

Palma de cuyas hojas se extrae una fibra sumamente fina y fuerte con la que se tejen chinchorros, cestas y otros objetos de uso doméstico.

Cuña

Pieza de madera o de metal terminada en ángulo diedro muy agudo. Sirve para hender o dividir cuerpos sólidos, para ajustar o apretar uno con otro, para calzarlos o para llenar alguna raja o hueco.

Curagua (*Bocchinia* sp)

Planta fibrosa y resistente de la región del Orinoco en donde se utiliza para fabricar cuerdas. Actualmente se cultiva en Aguasay, estado Monagas, constituyendo la materia prima para el tejido de los chinchorros.

Diseño transversal

Forma tejida en la dirección de la trama.

Dispopo (*Agave cocui*)

Fibra de origen vegetal extraída de la planta del cocuy, con la cual se tejen chinchorros principalmente en Falcón y Lara. En nuestro país ha sido sustituida por el sisal. También se conoce como cocuiza.

Doble paso

Resultado del paso doble del entre el hilo de la trama y el de la urdimbre. Pasajes dobles superpuestos con el peine que constituyen la esencia del tapiz.

Doble soporte

Dos brazos de madera que van por encima del tinte del baño. De estos, por medio del proceso, las madejas de lana pueden ser suspendidas así como pueden ser retiradas del baño.

Dosis

Cantidad de tinte añadido a un baño de tinte.

Emparejar

Es el proceso realizado con el objeto de equilibrar el espacio entre los hilos de la urdimbre y con la ayuda de la picadora, después de que los hilos de la urdimbre se hayan montado en el telar, o después de un giro del rodillo.

Enjullo o Enjullo

Nombre que se da a dos maderos, por lo general redondos, que en los telares de

cintura sirven para fijar, tensionar o enrollar la urdimbre en sus extremos.

Fibras sintéticas

Su composición química y estructura es producida artificialmente por condensación como el nylon o poliéster y por adición como los acrílicos.

Fibra textil

Conjunto de filamentos de uso textil, generalmente hilados y torcidos para formar una tela, y cuyo origen puede ser animal, vegetal o sintético.

Grana

Color carmesí o rojo intenso que se obtiene pulverizando la cochinilla. Nombre con que se denomina a la cochinilla.

Grano

Aspecto del tapiz que va determinado por lo delgado o grueso de los hilos de la urdimbre.

Guayuco

Taparrabo usado por los indígenas americanos.

Halar

Tejido de alto lizo: Tracción manual en los lizos resultantes del segundo cruce de los hilos de la urdimbre.

Hamaca

Enser doméstico colgante de tejido tupido, se utiliza para el descanso y el sueño. El término Hamaca proviene del Arahua hablado por los Taíno de las Antillas. Se cree que este término fue difundido en el continente con la llegada de los españoles.

Hebra

Término utilizado para describir los elementos que componen los hilos.

Hilado

Acción o proceso de torcer las fibras para formar un hilo, con ayuda de los dedos, huso o rueca. Es el proceso final para transformar las fibras.

Huso

Instrumento para hilar. Consistente en un disco de madera o tapara acoplado a un extremo de un fino palillo de madera.

Lado de vigas

Fuertes vigas de madera que forman los lados del telar y soportan las hachas de los rodillos.

Lana

Tejido hecho con el pelo de las ovejas y carneros. Desde el siglo XVI hubo medias, jubones, fustanes, trajes y pañoletas hechas de lana.

Lanzadera

Tejido de alto lizo: Antigua herramienta textil hecha de madera torneada y cargada con lana o seda, utilizada a manera de aguja para pasar los hilos de la trama en el telar. De esta manera se trenza la trama entre dos series de los hilos de la urdimbre. En el pasado se hicieron lanzaderas de hueso, espinas, hierro y madera.

Lanzado

Hilo de algodón usado en la urdimbre, obtenido por varios movimientos de torsión del hilo en una dirección determinada, y luego ensamblándolos todos juntos por un movimiento de torsión en la dirección opuesta.

Lejía

Agua en que se han disuelto álcalis o sus carbonatos. La que se obtiene cociendo ceniza sirve para la colada.

Liberación

Fase final cuando el tejido es completado y el tapiz es liberado del telar cortando los hilos auxiliares de la urdimbre.

Línea de posicionamiento

Línea trazada a lápiz en el boceto, perpendicular al borde del tejido por el cual se comienza, permitiéndole al tejedor posicionar de manera correcta el boceto. La línea de posicionamiento debe ir exactamente paralela a los hilos de la urdimbre.

Lizo

Tejido de bajo lizo: Pequeños lizos que rodean cada hilo de la urdimbre en el telar. Todos los hilos pared están rodeados por la misma serie de lizos, y todos los impares están rodeados por otra serie distinta. Cada serie de lizo está ligado a través de una barra hasta la sección de la vara que, bajará la presión con los pedales, tomando la mitad de los hilos de la urdimbre sobre una anchura de 1 pie y 4 pulgadas.

Tejido de alto lizo: Solo la serie trasera de los hilos de la urdimbre están equipados con los lizos, las dos series de hilos están sostenidas aparte por la vara de separación. Los lizos, encajados en la vara, son manipulados manualmente y permiten a los hilos de la urdimbre de la serie trasera sean traídos a hasta el frente o hasta la serie encajada.

Majagua (*Anaxagorea acuminata*)

Planta de la cual se obtiene una fibra utilizada en la fabricación de cordeles, cintas y asas.

Mamure (*Heteropsis spruceana*)

Fibra de origen vegetal de uso común en la confección de cestas, nasas y cordones.

Manare

Especie de cedazo usado en Venezuela, tejido de caña amarga o espina, con el cual se cierne el almidón de la yuca.

Manga

En los telares viejos, un accesorio de hierro que consiste de dos anillos o aros unidos al rollo y por los cuales la palanca se empuja.

Marima (Antiaris sacciadora)

Árbol de cuya corteza se obtiene una fibra que se asemeja una tela. Con ella se confeccionan vestidos, bolsos y cuerdas.

Mecate

Cuerda gruesa hecha con fibras vegetales.

Modelo

Dibujo a escala pequeña que generalmente precede la preparación del boceto a escala completa.

Monocromo

Parte del tapiz en la que los motivos están proyectados de manera diversa en el mismo color.

Mordiente

Sustancia que se adiciona a la fibra, siendo absorbida por ella con el fin de recibir el tinte con mayor facilidad y así el color quede fijado sin desteñirse.

Moriche (Mauritia flexuosa L)

Palma de cuyas hojas se obtiene una fibra suave y resistente, usada en la fabricación de chinchorros, cestas, implementos de pesca, cuerdas y muchos otros objetos de cultura material para confeccionar tejidos.

Moteado

Resultado obtenido en el tejido mezclando la bobina o varios hilos de lanzadera de muy diferentes colores o matices de color. La combinación de moteados permite lograr muchos efectos visuales; y pueden ser utilizados para proyectar desde tonos oscuros hasta tonos claros. Por ejemplo, la transición de negro a blanco puede lograrse siguiendo las indicaciones siguientes: 4 hilos negros; 3 hilos negros y 1 blanco; 2 hilos negros y 2 hilos blancos; 1 hilo negro y 3 hilos blancos; 4 hilos blancos. La transición de negro puro a blanco puro es pasando a través de tres distintos tipos de grises.

Muestreo

Operación previa al tejido, que consiste en seleccionar la seda y la lana teñidas correspondientes a los diferentes colores del boceto al tejido; el resultado concreto del muestreo es el rosario.

Nagua

Especie de túnica interior de tela blanca.

Ondulación

Especie de efecto no relevante que puede aparecer cuando el tapiz está terminado y es debido a una tensión desigual en los hilos de la urdimbre durante el proceso de tejido. Los hilos más estirados contraerán a los restantes, produciendo la ondulación.

Onoto (Bixa Orellana L.)

Planta nativa de las regiones tropicales de América del Sur. De su fruto se extrae un pigmento rojo usado en textilería, cosmética y culinaria. También es llamado bija.

Orillos

Borde extremo de un tapiz. La diferencia se hace entre el orillo de la urdimbre, que trepa el borde de la urdimbre, y el orillo de la trama, que acaba el trabajo al principio y final del proceso de tejido.

Palanca

Usado en la antigua barra del telar. Pieza cilíndrica de madera de unos 6 pies de largo y unos 5-6 pulgadas en diámetro, utilizado para rodar el rodillo trasero, de tal manera que da la tensión necesaria a los hilos de la urdimbre. La palanca estaba hecha de roble, y encajada en un extremo del rodillo trasero por medio de la manga. El otro extremo recibe el cable que corre a través de la manivela.

Pasaje

Tejido de alto lizo: Entretejido de los hilos de la trama entre dos series de hilos de urdimbre mediante la lanzadera

Tejido de bajo lizo: Los dos pasajes, completado luego de que los hilos de la urdimbre hayan sido cruzados dos veces, hacen un pasaje doble.

Pedal

Tejido de bajo lizo: Pedales de madera vinculados a la sección de las barras y a la barra de lizos vía al enchufe. Presionando de manera alternada en los dos pedales el tejedor puede bajar primero una y después la otra serie de hilos de la urdimbre.

Pedalear

Tejido de bajo lizo: Separar las dos series de hilos apretando uno de los pedales con el pie.

Peine

Es una herramienta del tejedor, hecha generalmente de madera, utilizado para golpear el doble pasaje de hilo de trama en la urdimbre.

Pelusa

Acumulación de pequeñas fibras de la lana que aparecen en la superficie de un nuevo tapiz y que le dan un aspecto aterciopelado. La pelusa desaparece gradualmente después de cierto tiempo de cepillado y usado.

Petate

Esfera de palma trenzada que se usa en el campo para dormir sobre ella.

Puntal

Especie de contrafuerte usado para estabilizar las piernas del telar.

Punto de Ebullición

Teñir al punto de ebullición significa que la temperatura del baño de tinte supere los 100° C.

Punzón

Instrumento de hierro usado para sacar los hilos de la urdimbre.

Rango

De colores: serie de proyecciones, desde los oscuros a los claros, del mismo color.

Raspador

Tejido de bajo lizo: Especie de peine plano pequeño hecho de madera o metal con dientes de gancho. Es usado para insertar los hilos de la trama en la urdimbre y halarlos contra el tejido ya fabricado después de un pasaje de la bobina.

Rastrillo

Regla de madera gruesa asegurada con clavos y utilizada para ayudar con la colocación de los hilos de la urdimbre en el telar.

Ribete

Motivo decorativo de diversa importancia para elaborar algunos tapices.

Rodillos

Cilindros metálicos o de madera cuyas hachas descansan a los laterales de las vigas. En el tejido de bajo lizo, los dos rodillos están casi en posición horizontal.

En el rodillo “trasero” –el más lejano al tejedor–, se enrolla el hilo desocupado, mientras en el rodillo “delantero” lacera el tapiz a medida que es tejido.

Rollos

Tubos de cartón usado para enrollar, en el que el hilo de algodón para la urdimbre es lacerado después de hilado.

Rubia

Planta perenne que da un tinte rojo.

Rueca

Instrumento que sirve para hilar, y se compone de una vara delgada con un rocambo hacia la extremidad superior.

Sacha mango (Grias neuberthii)

Árbol de 15 – 20 m de altura, poco ramificado, con un diámetro de tallo de hasta 40 cm. Hojas grandes de forma lanceolada, de 1 – 1,5 m de longitud y 30 cm de ancho, pecioladas. Flores amarillas de 3,5 – 7 cm de diámetro, cáliz de 2 sépalos; están formadas directamente en el tronco. Fruto elíptico de 8 – 13 cm de longitud y 6 – 8 cm de ancho, exocarpo fino de pigmentación café, mesocarpo grasoso y endocarpo duro y leñoso.

Sección

Tejido de bajo lizo: Unidad de urdimbre que tiene un ancho de 1 pie y 4 pulgadas. La anchura de una urdimbre de bajo lizo es usualmente indicada por el número de secciones trabajables. Ejemplo, un telar

de sección 10 puede producir un tapiz de 4 ^{1/2} yardas de ancho.

Seda

Hilo formado con hebras muy finas, que se utiliza para coser o tejer.

Separar

Durante el proceso de preparación de la urdimbre, para cruzar repetidamente los hilos entre el dedo y el pulgar, para separar los hilos de número par de los números impares. Los hilos son deslizados de los dedos y son clavados en la máquina de urdimbre.

Sisal (Agave sisalana)

Planta xerófila de la familia de las Agavaceae, antiguamente cultivada por los mayas en la península de Yucatán, aunque es originario de las Antillas actualmente también se cultiva en México y varios países tropicales de Eurasia. Su fibra sedosa se utiliza en infinidad de artesanías textiles principalmente en la fabricación de hilos, cordales, mecates, papel, sacos y otros objetos artificiales.

Tablero de dibujo

Tablero colocado a unos pocos centímetros por debajo de los hilos de la urdimbre durante el proceso de tejido y

en contra del rodillo delantero, en el que descansa el boceto o diseño del dibujo.

Talego

Saco largo y estrecho, de lienzo basto o de lona, que sirve para guardar o llevar algo.

Tambor

Rollo en forma de jaula usado para desenrollar las madejas.

Tejedor de alto lizo

Es el tejedor que practica el tejido de alto lizo.

Tejedor de bajo lizo

Tejedor que practica el tejido de bajo lizo.

Tejido de alto lizo

El telar de alto lizo está caracterizado por el hecho de que los hilos de la urdimbre están estirados verticalmente. Los lizos, colocados sobre la cabeza del tejedor, son manipulados manualmente, y el boceto es colocado detrás del tejedor.

Tejido de bajo lizo

Tejido realizado en un telar en el que los hilos de la urdimbre descansan horizontalmente. Los lizos están colocados debajo de los hilos de la urdimbre y son controlados por los pedales.

Tejidos blandos

Los tejidos blandos son las cobijas, hamacas ruanas, suéteres y otros.

Tejidos flexibles

Son los sombreros, las redes, el mecate, cuerdas y esteras.

Telar

Herramienta utilizada para sostener tensos los hilos de la urdimbre en ambos extremos y para fabricar tejidos con hilo u otras fibras. Un tejido fabricado con un telar se produce entrelazando dos conjuntos de hilos llamados trama y urdimbre dispuestos en ángulo recto. Los telares pueden ser de diferentes tipos, entre los que resaltan los telares de alto lizo y de bajo lizo. El autor, inicia explicando la estructura del telar alto lizo, que está compuesto por dos rodillos horizontales, ubicados verticalmente uno por encima del otro y separados por una distancia de un metro y medio (1,50 m) aproximadamente. Estos rodillos giran en torno a sus ejes que están sujetos por dos fuertes montantes, en posición vertical a cada lado del telar y se llaman vigas laterales. Cada uno de los extremos de cada rodillo está rodeado por un collar de dientes que interactúa con una captura fija en las vigas laterales. Los rodillos se mueven de arriba a abajo mediante un sistema de engranajes a través de un bloque móvil inserto en las vigas laterales, llamado bloque deslizante. Esto es posible por el movimiento manual del tejedor, y estos movimientos verticales tensan o aflojan los hilos de la urdimbre previamente preparados.

La urdimbre se divide en dos series por medio de una delgada vara de madera (la vara separadora). Todos los hilos pares se

colocan en frente de esta vara y permanecen libres, mientras los hilos impares permanecen detrás y son rodeados por un bucle de algodón o de lizo.

Cada uno de los dos rodillos tiene una ranura de funcionamiento de un extremo al otro y en esta ranura se ajusta una barra de hierro de la misma longitud, fijada en su lugar por abrazaderas de hierro, cuya función es asegurar los extremos de los hilos de la urdimbre al rodillo. El rodillo de arriba sostiene la reserva de los hilos de la urdimbre que se desenrolla a medida que sea necesario, y el rodillo bajo recibe el tapiz que ha sido tejido.

El telar bajo lizo consiste básicamente en dos rodillos paralelos colocados en un plano casi horizontal con dos vigas laterales. La distancia entre los ejes de los dos rodillos es aproximadamente un metro y quince centímetros (1,15 m). El que está más lejos del tejedor es llamado rodillo trasero y carga las reservas de los hilos de la urdimbre, mientras que el rodillo delantero, más cercano al tejedor, recibe el tapiz a medida que es tejido. De cada extremo de los rodillos sobresale un eje de acero y alrededor de la circunferencia del rodillo a cada extremo hay un collar de dientes de acero. Las capturas de acero se acomodan en las vigas laterales y cuando bajan a la posición interactúan con los collares, previniendo que los rodillos se desajusten hacia el interior. El eje del rodillo delantero descansa en pequeñas cuencas en las vigas laterales ubicadas aproximadamente a cuarenta centímetros

(40 cm) del frente del telar, y los ejes del rodillo trasero descansan en carros de metal que se deslizan a lo largo de los corredores de las vigas laterales, mientras que el rodillo trasero se mantiene inmóvil.

Como en el telar de alto lizo, cada rodillo tiene una ranura en la que se fija una barra de hierro con abrazaderas. Antiguamente, los rodillos, por lo general, se hacían de roble, mientras que en la actualidad se hacen usualmente de pino o de acero. El diámetro de estos depende del ancho del telar y puede variar de quince centímetros (15 cm) para telares pequeños que llevan dos o tres secciones de urdimbre, a cuarenta centímetros (40 cm) para telares grandes que cargan veinte secciones; por lo que, un telar mediano con diez secciones tendrá rodillo de veinte o veinticinco centímetros (20 o 25 cm) de diámetro. Esto se debe a que la urdimbre se divide en secciones y cada sección mide aproximadamente cuarenta centímetros (40 cm) de ancho.

Las vigas laterales están hechas de gruesas piezas de madera soportadas por fuertes patas cuadradas. Su función es soportar los ejes de los rodillos – directamente en el caso del rodillo delantero; e indirectamente a través de los bloques deslizables, en el caso del rodillo trasero. Las vigas laterales también sostienen el banco de madera al frente del telar y al tablero de dibujo que está levantado contra el rodillo delantero, por debajo de la urdimbre. El travesaño se extiende a lo ancho del telar bajo la urdimbre y tiene un canal profundo desde

un extremo al otro en el que se fija una cuña vinculada a las varas que seccionan y a los pedales. Las dimensiones usuales para las vigas laterales son un metro con noventa centímetros (1,90 m) a dos metros (2 m) de longitud total; un metro (1 m) de altura desde el piso al frente y un metro con veinte centímetros (1,20 m) atrás; el banco tiene setenta centímetros (70 cm) de altura, la distancia entre los ejes de los dos rodillos es aproximadamente un metro con veinte centímetros (1,20 m) y el travesaño se suspende a sesenta centímetros (60 cm) del piso. Las vigas laterales se construyen comúnmente de maderas duras como son el roble o la haya, y las dimensiones varían de acuerdo con el tamaño del telar. El telar se fija al piso mediante platos de hierro atornillados al telar y al piso.

Telar de cintura

Hilos sostenidos por medio de palos, con un mecapal amarrado a la cintura y con el otro extremo amarrado a un árbol o poste.

Textura

Estado de acuerdo de los hilos de un tejido hecho.

Tinte

Sustancia que se aplica a la fibra para cambiar su color original.

Tiriti

Planta de América tropical cuyas ramas son utilizadas para la fabricación de canastos.

Trama

Conjunto de hilos dispuestos de manera paralela a la persona que realiza el tejido y de manera transversal a la urdimbre. Estos hilos se pasan a través de una calada y se van cruzando con la urdimbre para poder realizar el tejido, quedan de manera prensada. En el tapiz finalizado, solo la trama queda visible.

Transculturación

Recepción por un pueblo o grupo social de formas de cultura procedentes de otro, que sustituyen de un modo más o menos completo a las propias.

Travesaño

Tejido de bajo lizo: Extremidad de madera que soporta al conector. El travesaño está ubicado paralelo a los rollos de abajo y a unas 20 pulgadas de los hilos de la urdimbre, y aproximadamente a la mitad de la longitud del telar. Cada extremo del travesaño descansa en un estribo de metal que está unido a los lados de las vigas.

Urdimbre

Conjunto de hilos paralelos que forman la base estructural del tejido y que enlazados con la trama forman la tela. Están dispuestos de manera longitudinal – vertical con respecto a la persona que realiza el trabajo– y con espacios regulares. Estos definen el largo y ancho de la pieza que se espera obtener en dicha estructura. En el telar de alta urdimbre se encuentran dispuestos de manera vertical, en tanto que se colocan de manera horizontal en el telar de baja urdimbre. Estaba hecho de lino o lana, pero hoy en día usualmente es de algodón.

Wale'kerü

Es la araña mítica wayuu, la tejedora primordial, quien enseñó a las mujeres los oficios del telar en donde confeccionar hamacas y chinchorros, además de bellas fajas, bolsos y el sheii, la rica manta funeraria en cuyos signos expresan la complejidad de sus ideas y prácticas sobre la vida y la muerte.

ENTREVISTA A LA ARTISTA TEXTIL VENEZOLANA SOLANGE ARVELO

Valeria Mieres: ¿En la actualidad usted continúa el trabajo con el telar?

Solange Arvelo: Sí, por supuesto. Aunque voy alternando, me canso con los brazos de tejer entonces me voy a otra parte, trabajo las cajas y lo que es ensamblaje.

V.M.: ¿Y el tejido que está en el telar lo tiene en proceso?

S.A.: Si, eso es un tríptico que estoy haciendo, hay cuatro tapices pequeños en el telar actualmente. Estoy haciendo ahorita trabajos pequeños que es lo que la gente compra, porque ¿para qué hago yo trabajos gigantescos? Me encantaría hacer trabajos grandes pero, ¿a donde los llevo?

V.M.: Claro porque en la actualidad son escasas las exposiciones y las convocatorias activas

S.A.: No hay exposiciones en Mérida, ni en Caracas, ni bienales, eso ya no existe. Entonces me reduje en el espacio y en los formatos a lo más práctico.

V.M.: Cada cuanto usted inicia un nuevo proyecto o, ¿con qué frecuencia usted suele tejer? He leído que solía tejer a diario, ¿eso continúa siendo así?

S.A.: Depende de mi estado de ánimo si estoy animada, tengo entusiasmo, tengo una obra que me gusta cómo me queda voy tejiendo, y hago varias cosas a la vez. Arranco con otra, y sigo tejiendo, voy haciendo ensamblajes, y voy dibujando para siempre tener ideas que me entusiasmen. Si yo me detengo, si dejo de trabajar un mes o dos meses, cuando voy a comenzar a trabajar otra vez me cuesta mucho. Pienso que hay que trabajar en caliente. En la medida que uno trabaja van surgiendo las ideas.

V.M.: Es decir, que usted constantemente está generando nuevas propuestas

S.A.: Si, yo constantemente estoy en eso, a cada rato, a cada momento

V.M.: En cuanto a su proceso creativo, usted ha explicado en varias ocasiones que primero realiza un boceto y de allí inicia el trabajo en el telar. ¿Antes de empezar a tejer existe una preparación previa específica?

S.A.: Si hay preparación previa. Pienso en el tamaño que quisiera que tuviera la pieza, si quiero hacer cosas pequeñas, un tríptico por ejemplo, con la adición de tal o cual elemento. Primero pienso en el tamaño, como sería, luego en la dirección de la pieza, si quiero que sea horizontal o vertical. Después que cuelgue tal cosa, o será un solo paño grande, con qué color, que color me gustaría. Entonces desarrollo un boceto más complejo con más detalles y con los tonos de colores que va a llevar la pieza.

V.M.: Entonces es una relación bidireccional, así como puede suceder que desde el boceto venga la ejecución, también puede pasar que usted tenga una idea preconcebida de la ejecución y luego busque un boceto que se adapte a sus propósitos

S.A.: Si, exactamente. El proceso no es rígido, no es que comienzo en el paso número uno y de allí sigo una secuencia exacta. Claro siempre hay cosas que predominan en mí, como los tonos tierra, marrones, por ejemplo que siempre han predominado y siguen predominando. Pero hay momentos en la vida de uno, que puede ser por influencias externas, en los que empiezo a trabajar por ejemplo el tono azul, que muy poco lo he trabajado y experimento a ver qué pasa. Yo no me rijo, no estoy rígida en mis decisiones, puedo variar al azul y meter nuevamente mis tierras, o trabajar los tierras por un año y luego trabajo con verdes intensos, como lo estoy haciendo ahora.

V.M.: Usted no tiene nada amarillo

S.A.: No, eso si es verdad que no lo tengo! Absolutamente. Hasta ahorita! No sabemos qué va a pasar.

V.M.: Volviendo al boceto, ¿es entonces el boceto es una aproximación muy rápida?

S.A.: Si es muy a mano alzada,

V.M.: ¿Nunca es algo pensado?

S.A.: No, no, no, a veces rompo el papel lo boto y vuelvo a empezar otra vez.

V.M.: ¿Y existe algún tiempo específico que le tome la realización de los diferentes tejidos?

S.A.: No existe un tiempo. Cuando termine terminé. A veces trabajo hasta las diez de la noche, me canso, me voy a acostar y pasan tres días y no vuelvo a tocar el tapiz. Si me entusiasmo puedo hacer un tapiz pequeño en cinco o seis días, pero si no puedo estar tranquilamente quince días o un mes.

V.M.: Luego de que el trabajo en el telar ha culminado, ¿cómo es el proceso del ensamblaje sobre el tejido?

S.A.: Saco el tapiz y lo tiro en el piso. Doy vueltas y veo, agarro una cosita y la pongo, y pienso no eso no me gusta mucho, lo quito porque me parece que debe ser otra cosa. Y yo siento que esa parte, aparte de la parte mecánica de tejer, esa parte es la que más me gusta. Por eso es que me gustan tanto los ensamblajes. Porque se lo voy dando a lo que va apareciendo. Fíjate que yo tengo ollitas con todo lo que voy consiguiendo en la casa o por ahí. Digo oye me gusta esto... va pa' la olla! Y después de que hago esto, empiezo a sacar cosas de allí, todas esas cajitas están llenas de cositas que me gustan. Las saco poco a poco y la pongo en el piso, quito, pongo, quito, pongo, es como un juego.

V.M.: ¿Podríamos llamarlo composición in situ?

S.A.: Exacto, si. Es un jueguito sabroso.

V.M.: ¿Y le ha pasado que va a vender una pieza y luego de que está lista la modifica?

S.A.: Si, luego de que la termino, la expongo y le coloco su precio, un buen día llego y me pregunto porque puse alguna cosa en tal o cual sitio, y si puedo arreglarlo lo arreglo y si no lo dejo así, pero por lo general lo puedo arreglar. Mis piezas son propensas a sufrir transformaciones constantes.

V.M.: En repetidas ocasiones he leído que usted se inspira en la naturaleza, realmente es sólo esta su fuente de inspiración o, ¿en qué más se inspira para la realización de sus piezas?

S.A.: No es sólo eso, hay momentos que si me inspira la naturaleza porque tengo jardines y en ellos veo formas y colores bellísimos. Pero también puede ser cualquier otra cosa. Los objetos para mí, los recuerdos, mi obsesión con las manos y los pies, son fuentes que me

llevan a crear. En lo que veo manos de madera en ellas me baso. Hay tantas fuentes de inspiración, objetos, piedritas, piedras comunes. Todo lo que me llame la atención ya sea por la forma, el color o la textura. Yo por ejemplo al decorar mi casa, puedo poner una silla vieja al lado de una nueva, no estoy haciendo comparaciones de estilos, si me gusta lo pongo.

V.M.: Disfruta las cualidades plásticas de los objetos

S.A.: Así es, exactamente, en sí me interesan propiamente como son ellos.

V.M.: Y la transformación de ellos también le interesa, ¿el como quisiera que se vieran esos objetos?

S.A.: Si, transformarlos también es parte de mi trabajo.

V.M.: En varias entrevistas usted resalta la importancia de *Escultura en blanco mayor y Fetiche*, ¿cuál es la importancia de cada una de ellas? ¿Aún hoy las considera piezas claves en su trabajo?

S.A.: No te sé decir. Yo creo que el interés se da por épocas. Tuve un tiempo en el que me interesaba mucho, con *Fetiche* o los *Escudos amazónicos*, lo que tenía que ver con la identidad, lo indígena venezolano, la cestería, lo oriental, y después uno agota ya el tema. Uno piensa “ya yo dije lo que tenía que decir sobre esto”. Y después uno va variando y ahora no es la identidad en sí lo que me interesa sino, lo más personal, las cosas más íntimas, los recuerdos, los objetos, yo soy muy recolectora de cosas, me encanta recoger cosas.

V.M.: Entonces estas obras fueron importantes para usted por el tema al que ellas se asociaban, a la identidad latinoamericana y venezolana

S.A.: Si, exacto. Porque ese tema siempre me ha interesado, no es que dejó de interesarme.

V.M.: Es decir que, ¿aún hoy usted mantiene que son unas de las piezas más importantes de su trabajo?

S.A.: Si, exactamente.

V.M.: En el catálogo de la exposición *Nudos desnudos*, se describe una tercera etapa de su trabajo definida por el momento en el que usted comenzó a agregarle elementos marinos y objetos naturales a sus tejidos, y usted dijo al respecto que es allí donde aparece el aspecto americano e indígena en su trabajo, ¿fue en este punto que realmente tomó conciencia del aspecto indígena persistente en sus obras?

S.A.: Desde el tejido reconozco lo indígena en mi trabajo. El tejido tiene que ver mucho con nosotros, con la cestería, las esteras, las formas de expresión indígena a través de los objetos utilitarios, en los que el tejido es base.

V.M.: ¿Y en ese punto tejía con la conciencia de rescatar la importancia de las manifestaciones más propias del arte venezolano?

S.A.: No, absolutamente. Me llamaban la atención los volúmenes, las piezas de fibra en sí, el moriche, todo lo que surgía de nuestra cultura, pero sin ninguna idea preconcebida. No creo que fueran unas cosas muy indígenas las mías, sino que “hacían relación a”, pero no llegaron a ser en ningún momento una réplica de cosas indígenas, para nada. Lo que tienen es referencia en sus formas.

V.M.: Usted siempre se refiere a su trabajo como dominado por las formas curvas, casi circulares, ¿Qué formas dominan su trabajo en la actualidad? ¿Siguen siendo las curvas?

S.A.: En piezas como los *Escudos amazónicos* la curva aparece siempre, muy clara. Lo que estoy haciendo ahora tiene líneas rectas, y creo que es la primera vez que tejo líneas rectas, porque siempre me domina la curva, la sinuosidad de la línea.

V.M.: ¿Existe alguna pieza en específico que usted resaltaría de toda su trayectoria?

S.A.: Me gustaron muchísimo los *Forasteros*, yo pienso que fueron unos trabajos míos muy interesantes. Tenían que ver con lo religioso, lo ancestral, lo nuestro, que se ve en estos personajes llenos de cosas indígenas y raras. *Altar* forma parte de los *Forasteros*.

V.M.: ¿Qué materiales está usando actualmente en su trabajo?

S.A.: La lana, que siempre está presente, algunas las tiño yo misma, compro la madeja y luego las tiño. Pero también diversos tipos de textiles, manos de madera y objetos varios.

V.M.: Usted solía pensar que el arte textil era una disciplina desplazada en el ámbito de la plástica venezolana, ¿para usted sigue siendo así o cree que esto ha cambiado hoy en día?

S.A.: Sigue siendo así, no es tomada en cuenta. No es tomada en cuenta para nada. La gente se sorprende más bien cuando piensa que todavía hay alguien que está tejiendo.

Mérida, 24 de marzo de 2012

BIBLIOGRAFÍA

- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma, 2005.
- Acha, Juan. *Las culturas estéticas de América latina*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- Ackerman, Phyllis. *Tapestry: the Mirror of Civilization*. New York: Oxford University Press, 1933.
- Alcina, José. *Arte y antropología*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- Arellano, Fernando. *Una introducción a la Venezuela prehispánica: culturas de las naciones indígenas venezolanas*. Caracas: UCAB, 1986.
- Aretz, Isabel. *El traje del venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.
- Babington, Audrey. *Tapices creativos*. Barcelona: Ediciones CEAC, 1985.
- Duarte, Carlos. *Historia del traje durante la época colonial venezolana*. Caracas: Armitano, 1984.
- Duarte, Carlos. *Historia de la alfombra en Venezuela*. Caracas: Fábrica Nacional de Alfombras, 1979.
- Durán, Reina. *Pequeñas industrias I: Tejidos blandos*. Serie Testimonio del folklore tachirenses, cuaderno N° 9. San Cristóbal: Museo del Táchira, 2005.
- Flemming, Ernst. *Historia del tejido: ornamentos textiles y muestras de tejidos desde la Antigüedad hasta comienzos del siglo XIX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1958.
- Gisbert, Teresa. *Arte textil y mundo andino*. La Paz: Gisbert y compañía, 1987.
- Gisbert, Teresa. *El arte textil en los andes bolivianos*. Cochabamba: CENDOC-TA, 1984.
- Hoffmeister, Adolf. *Contemporary Tapestry* (Págs. 115 - 153) en Hoffmeister, Adolf. *The book of tapestry: History and technique*. New York: Vendome Press, 1965.

Hollen, Norma. *Textiles*. New York: The Macmillan Company, 1956.

Huizi, María Elena. *Artes plásticas en Venezuela: Una mirada*. Caracas: Galería de Arte Nacional, 2000.

Kent, Kate Peck. *Pueblo Indian textiles: a living tradition*. New México: School of American Research Press, 1983.

Lee Blanco, Alfonso. *La industria textil: elaboración de hilados y tejidos. Ciclo de Charlas Técnicas*. Nº 56. Caracas. Corporación Venezolana de Fomento, 1975.

Lewis, Ethel. *La novelesca historia de los tejidos: con un estudio del arte del dibujo textil*. Madrid: Aguilar SA. Ediciones, 1959.

Mattei Muller, Marie-Claude, Henley, Paul. *Wapa: la comercialización de la artesanía indígena y su innovación artística; el caso de la cestería panare*. Editorial: [S.n.], Caracas, 1978.

Mayer-Thurman, Christa C. *Textiles in the Art Institute of Chicago*. Chicago: Art Institute of Chicago, 1992.

Mexican fine arts center museum. *Vestidos con el sol: textiles tradicionales de México, Guatemala y Panamá*. Chicago: Mexican fine arts center museum, 1990.

Miño Grijalva, Manuel. *La protoindustria colonial hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Moncrieff, R.W. *Fibras artificiales*. Barcelona: Manuel Marín & Company, 1953.

Museo Nacional de Bellas Artes. *Arte textil contemporáneo en Chile*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 1996.

O' Neale, Lila. *Textiles of Highland Guatemala*. Washington D.C.: Carnege Institution of Washington, 1945.

S/A. *Arte precolombino*. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura, 1980.

S/A. *La magia de los hilos: Arte y tradición en el arte textil de Veracruz*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1995.

S/A. *Trama y urdimbre: el arte del tejido en Venezuela*. Caracas: Fundación José Angel Lamas y Museo Popular de Petare, 1991.

Sayer, Chloe. *Diseños mexicanos: arte y decoración*. Madrid: Libsa, 1990.

Thomson, Francis Paul. *Tapestry: The Mirror of History*. New York: Crown Publishers Inc., 1980.

Worthmann, Sigrid. *Women's Work: Textile Art from the Bauhaus*. San Francisco: Thames and Hudson, 1993.

ARTÍCULOS DE PRENSA

Cárdenas, Carla. "Arte de tejedoras: Innovación en Mérida". *Frontera*, Año: XXVIII, N° 11625, Mérida 14 de octubre (2006): Sección B, P. 1.

Fano, Amaya. "Los nudos de Solange enlazan al espectador: hasta el 30 en los Espacios Cálidos". *El Globo*, Año: I, N° 287, Caracas 4 de junio (1991): P. 27.

Fano, Amaya. "Los nudos desnudos enlazan el arte de Arvelo". *El Globo*, Año: I, N° 281, Caracas 27 de mayo (1991): P. 26.

Gómez, Andreína. "Maravillas hiladas por Solange Arvelo: A los Espacios Cálidos llegan nudos de puro arte". *El Nacional*, Año: XLVIII, N° 17141, Caracas 24 de mayo (1991): Sección C, P. 14.

Guanipa, Moraima. "El arte textil ganó su entrada a la confrontación artística". *El Globo*, Año: III, N° 688, Caracas 7 de septiembre (1992): P. 27.

Monsalve, Yasmín. "Visualizarte". *El Universal*, Año: LII, N° 18591, Caracas 2 de mayo (1995): Sección C, P. 10.

S/A. “Nudos- desnudos”. *El Universal*, Año: LXXXIII, N° 29406, Caracas 24 de mayo (1991): Sección 4, P. 1.

S/A. “Los nudos de Solange Arvelo”. *Economía hoy*, Año: III, N° 614, Caracas 1 de junio (1991): P. 28.

S/A. “El tapiz es el arte de mayor tradición en el país”. *El Universal*, Año: LXXXIII, N° 29446, Caracas 3 de agosto (1991): Sección 4, P. 1.

S/A. “Sorprendieron premios del Salón Nacional”. *El Universal* , Año: LXXXIV, N° 29858, Caracas 25 de agosto (1992): s/p.

V.T.L. “La plástica levanta un muro ante la nostalgia”. *El Universal*, Año: LII, N° 18650, Caracas 30 de junio (1995): s/p.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIÓN

Barrera, Carmen, Armando Gagliardi e Ítala Rojas. *Guía de Estudio 3: Solange Arvelo, Ancestros*. Mérida: Espacio Alterno del Museo de Arte Colonial, 1985.

Contramaestre, Carlos. *Tapices de Solange Arvelo*. Barquisimeto: Centro Cultural Lea, 1978.

Fundación Polar. *Hamacas y chinchorros: tejidos venezolanos*. Caracas: Fundación Polar, 2001.

Erminy, Perán. *Solange Arvelo: Tapices*. Maracaibo: Galería Gaudí, 1974.

Erminy, Perán. *Tapices y pintura*. Caracas: Galería Track, 1972.

Rojas, Ítala. *Solange Arvelo: Ancestros*. Mérida: Espacio Alterno del Museo de Arte Colonial, 1985.

S/A. *Fiber Works: The Americas & Japan*. Kyoto: National Museum of Modern Art, s/f.

S/A. *IX Międzynarodowe Triennale Tkaniny International Triennale of Tapestry*. Łódź: Centralne Muzeum of Textiles, 1998.

S/A. *Muros y nostalgias*. Quito: Casa de Cultura Ecuatoriana, 1995.

S/A. *Nudos – desnudos de Solange Arvelo*. Caracas: Ateneo de Caracas, 1991.

S/A. *Tapices de Solange*. Caracas: Sala Ocre, 1975.

S/A. *Tapices*. Medellín: Galería La Oficina, 1974. Sin páginas. Texto de Carlos Contramaestre.

S/A. *Transmutación de lo Orgánico: La fibra en esculturas y tapices*. Caracas: Museo de Arte la Rinconada, 1988 – 1989.

S/A. *Umbrales*. Maracaibo: Centro de Arte de Maracaibo Lía Bermúdez, 1997.

S/A. *V Międzynarodowe Triennale Tkaniny International Triennale of Tapestry*. Łódź: Centralne Muzeum of Textiles, 1986.

S/A. *Women in textile Art*. Miami: Women in textile Art Organization, 2007.

REVISTAS

Toledo, María Gabriela. “Arte tramado”. *Hábitat Plus* (Edición Tercer Aniversario) Año III, Edición 26: P. 85 – 87.

OTROS TEXTOS

Caballero, Manuel. *Los cuatro elementos de Solange*. Texto inédito.

Navia, Mauricio. *Entrevista con Solange Mendoza*. s/f. Pp. 28 – 35.

DICCIONARIOS ELECTRÓNICOS ESPECIALIZADOS

Diccionario técnico textil. (s/f) Disponible en: <http://www.textiledictionary.com>
[Consultada durante el período diciembre 2011 - marzo 2012]

Textsite. (2006 – 2008) <http://es.texsite.info/Portada> [Consultada durante el período diciembre 2011 a marzo 2012]

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Arnal, María Antonieta. “El hilo de Ariadna: lazo de unión entre los artistas textiles”. (2007). Disponible en: <http://www.analitica.com/va/arte/actualidad/exp/1329910.asp> [Consultada el 22 de febrero de 2012]

Arnal, María Antonieta. “El tapiz: Un arte tan antiguo como la civilización humana y tan contemporáneo como el email”. (2006). Disponible en: <http://www.analitica.com/va/arte/dossier/2737592.asp> [Consultada el 11 de febrero de 2012]

Berrocal, Brenda. “Las moiras griegas reviven en el Mujabo”. Periódico El Universal (2001). Disponible en: <http://caracas.eluniversal.com> [Consultada el 11 de febrero de 2012]

Museo Virtual de América Latina y el Caribe. “Nido de demonio”. (2010) Disponible en: <http://www.museovirtualdeamericalatinayelcaribe.org/> [Consultada el 11 de febrero de 2012]

Planchart, Eduardo. “Urdimbres e indumentarias”. (s/f). Disponible en: http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/Eduardo_Planchart_Urdimbres.aspx [Consultada el 5 de diciembre de 2011]

S/A. “Arvelo, Solange”. (s/f). Disponible en: http://www.fmn.gob.ve/fmn_dav_A.htm [Consultada el 11 de febrero de 2012]

ÍNDICE

Agradecimientos.....	III
Resumen.....	IV
Introducción.....	VI
Capítulo I: El arte textil en Venezuela.....	1
1.1. Definición de arte textil desde la perspectiva contemporánea.....	1
1.2. El arte textil en las culturas prehispánicas en Venezuela.....	17
1.2.1. Culturas prehispánicas venezolanas que realizaron actividad textil.....	17
1.2.2. Técnicas y materiales prehispánicos venezolanos más comunes.....	21
1.3. Nuevos modos de tejer, telas e hilos traídos a Venezuela desde Europa a raíz de la conquista.....	27
1.4. Aplicación actual de las técnicas y materiales prehispánicos y traídos por los europeos en el período de la conquista.....	45
Capítulo II: Lo prehispánico en los textiles de Solange Arvelo.....	50
2.1 Síntesis del proceso de creación de las piezas textiles de Solange Arvelo.....	50
2.2 Análisis formal de una muestra de textiles de Solange Arvelo en búsqueda de la presencia de elementos prehispánicos.....	59
<i>Escultura en blanco mayor</i>	63
<i>Fetiché</i>	69
<i>Reflejo</i>	73
<i>Serie Escudos Amazónicos</i>	84
<i>Casa</i>	88
<i>Altar</i>	93
<i>Serie Forasteros</i>	97
<i>Ángel</i>	106
Conclusiones.....	113

Anexos.....	118
Glosario.....	118
Entrevista con Solange Arvelo.....	132
Bibliografía.....	138

AGRADECIMIENTOS

Al personal de la Biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Caracas, Centro de Información y Documentación Nacional de las Artes Plásticas de la Galería de Arte Nacional, Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela Miguel Acosta Saignes, Biblioteca Central de la Universidad Central de Venezuela, Biblioteca Ernesto Peltzer del Banco Central de Venezuela, Instituto Autónomo Biblioteca Nacional, Centro de Documentación Efraín Hurtado de la Escuela de Antropología de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad Central de Venezuela.

A Rafael Mieres, Beatriz Guedez, Agostino Loreto, Ciro Loreto, Mary Cruz Mieres, Freddy Carreño, Janeth Rodríguez y Solange Arvelo.

RESUMEN

La investigación titulada *Reminiscencias prehispánicas en el textil de Solange Arvelo* consiste en la búsqueda de elementos formales, técnicos y compositivos de origen indígena, en los tapices contemporáneos de una artista venezolana del textil.

Arvelo, dedicada al principio de su carrera artística a la pintura y a la cerámica, encontró su medio expresivo en el trabajo textil, y usando un telar vertical o de alto lizo, consigue desarrollar sus piezas que consisten en paños de lana intervenidos con materiales y objetos, lo que genera una propuesta muy parecida al ensamblaje (disciplina con la que también trabaja).

Debido al milenario origen de la realización de textiles y a la profusa producción indígena de piezas tejidas, tanto en Venezuela como en el resto de Latinoamérica y en el mundo, se propone analizar un tema poco tratado a la luz de los creadores más antiguos de nuestro país.

Luego de definir arte textil y de reseñar las características de los textiles indígenas venezolanos y los aportes que los conquistadores trajeron a Venezuela con su llegada, se busca encontrar mediante el análisis de una muestra de ocho obras de Arvelo, la posible vinculación entre sus técnicas, los materiales que usa y el aspecto formal de sus piezas con los productos del trabajo textil indígena. Para ello se empleó el método de análisis de la pura visualidad desarrollado por Arnheim en su texto *Arte y percepción visual*.

Para analizar las piezas de Solange Arvelo se partió del concepto de la abstracción propuesto por el autor antes mencionado, ya que es un concepto que define su trabajo y que será necesario tener presente al acceder a sus obras. Según Arnheim la abstracción se basa en formas no miméticas, que reflejen la experiencia humana mediante la pura expresión visual y las relaciones espaciales, postulado que recoge en líneas generales los basamentos del trabajo de Arvelo. Además se resalta la importancia de la objetualidad, es decir de cada material en sí mismo y de sus cualidades plásticas, es lo que guía la línea de trabajo de esta artista. Otro concepto aplicado en el análisis es el de escultura blanda o de tapiz

escultórico, que es el tipo de construcción tejida que se ubica en el centro de una habitación, pendiendo del techo, separado de la pared y el cual se puede apreciar rodeándolo.

Las ocho piezas que conforman la muestra son *Escultura en blanco mayor*, *Fetiche*, *Reflejo*, la *Serie Escudos Amazónicos*, *Casa*, *Altar*, la *Serie Forasteros* y *Ángel*. Estas obras no sólo rinden cuenta de una secuencia cronológica del trabajo textil de Solange Arvelo, quien tiene cuatro décadas de actividad y trayectoria artística (1972 – 2012), sino de la transmutación o metamorfosis que ha sufrido su trabajo, no sólo en cuanto al aspecto formal o cromático, sino en cuanto a los temas y conceptos que se proponen en cada una de ellas.

En cada uno de los análisis se plantearon los elementos comunes existentes entre las piezas contemporáneas de Arvelo y los tejidos prehispánicos. Se determinó, que los puntos más resaltantes que tienen en común es la técnica, que es el telar vertical conocido también como alto lizo; la utilización de materiales semejantes, como son elementos naturales (semillas o fibras vegetales); y la gama de colores, que se basa en la utilización de los materiales crudos (sin teñir) o de tonos tierras y rojizos.

Se pudo diferenciar los elementos contemporáneos usados por Arvelo en su trabajo, de los elementos prehispánicos. Esto se debe a que la artista usa con frecuencia productos artificiales, que pueden ser fibras sintéticas, alambres, pigmentos acrílicos u objetos de plástico, además de técnicas que requieren pegamentos o costuras, que son propias de los lenguajes contemporáneos y que nada tienen que ver con los productos textiles indígenas.

Arvelo forma parte de los artistas contemporáneos que vuelven su mirada al pasado prehispánico, que ofrece una cantidad de técnicas y aportes creativos para las composiciones textiles en la actualidad. Debido a las numerosas relaciones anteriormente establecidas en cuanto a la técnica, el cromatismo y los materiales, es imposible desligar su trabajo al trabajo del tejido indígena, tanto el tejido duro como el blando.

INTRODUCCIÓN

El trabajo que se presenta a continuación es el resultado de una investigación que se llevó a cabo sobre las *Reminiscencias prehispánicas en el arte textil de Solange Arvelo*, que es una de las disciplinas artísticas a las que se dedica esta artista venezolana. El siguiente estudio consiste en la búsqueda de elementos formales, técnicos y compositivos de origen indígena en los tapices contemporáneos de Arvelo, quien también trabaja el ensamblaje, el vestuario para cine, y que en algún momento de su carrera se dedicó a la pintura y a la cerámica.

El textil, es un tema poco investigado en Venezuela y a partir de este estudio se busca analizar la obra de una artista del tapiz en la búsqueda de elementos prehispánicos en su trabajo. Esto se logrará luego de haber definido el arte textil, enfocado en la perspectiva contemporánea, ya que es una definición que no ha sido realizada previamente en las fuentes consultadas. El arte textil es un tópico profusamente tratado en investigaciones de países que tienen una fuerte herencia prehispánica o en los países europeos y africanos, debido al amplio desarrollo que alcanzó el tapiz en dichas culturas, entre las que aún en la actualidad se mantiene esta práctica como parte importante del trabajo artesanal y artístico.

Autores que se han dedicado al estudio del textil en Venezuela, han afirmado que dentro del ámbito de la artesanía popular tradicional venezolana el tejido es uno de los renglones más notables, ya que su difusión en el territorio nacional y su extensa variedad en la utilización de materias primas, técnicas y funciones, le deja a la historia de la plástica nacional un legado de varios siglos de tradición tanto en comunidades indígenas como en poblaciones urbanas y rurales.¹ Algunos investigadores consideran al textil como “el eslabón más claro y cercano que todavía existe con el pasado precolombino”.²

¹ Gilliam Aguirre y Carmen Sofia Leoni. “Presentación”. En: S/A. *Trama y urdimbre: El arte del tejido en Venezuela*, p. 5

² Mexican Fine Arts Center Museum. *Vestidos con el sol: Textiles tradicionales de México, Guatemala y Panamá*, p. 8

Pero muy lejana a la valoración que debería conferírsele a una disciplina artística milenaria, el textil fue entendido como un arte doméstico o menor a través de los años, hasta que una generación contemporánea de artistas, no sólo latinoamericanos, sino del mundo entero, volcaron su interés en el tejido y el lenguaje de las telas. Sobre esto, escribe Teresa Gisbert que “la pintura involucraba en sí a la escultura y arquitectura, todas tres hijas del diseño”, por lo que estas disciplinas de las artes plásticas se consideraron equiparables a la música y la poesía como fuentes de belleza y creación, y quedaron consagradas como artes por excelencia o <<artes mayores>>, no obstante, otras como la orfebrería, la cerámica y la textilería, muy relacionadas con la producción de objetos utilitarios “no habían podido liberarse del quehacer gremial y artesanal quedando consideradas como <<artes menores>>”.³ No obstante, la misma autora explica que este es un concepto estrictamente occidental poco aplicable a otras culturas, como las latinoamericanas, en las que las obras arquitectónicas, pictóricas o escultóricas probablemente fueron posteriores a la confección de textiles, cestas, redes, sogas o vasijas.

Esto se debe a que las culturas americanas precolombinas cuya cronología y desarrollo no es coincidente con el de Europa, aun hoy son muy difíciles de estudiar y comprender, ya que requieren métodos de clasificación y estudio distintos a los que se emplearon para entender el arte europeo. Para las culturas latinoamericanas, la pintura no ocupa el puesto preponderante que tiene en el viejo continente y en su lugar se produce un arte textil que es de capital importancia, junto a la arquitectura, escultura y la cerámica. De igual forma, este arte no es producto de individualidades creadoras sino que responde a un trabajo grupal que expresa en forma impersonal la estética y el simbolismo de los diferentes grupos asentados en territorio americano.⁴

Una vez que el problema del arte textil se enfoca en Venezuela, se pueden encontrar aseveraciones como la que realiza Casimira Monasterios, quien escribe:

El tejido como creación del hombre posee un incalculable valor ontológico, etnológico y museológico; es fuente histórica de gran importancia para el acercamiento a las comunidades americanas pues ofrece un cúmulo de información sobre nuestro desarrollo socioeconómico, técnico, religioso, político y cultural. De hecho el tejido actúa como

³ Teresa Gisbert. *El arte textil en los andes bolivianos*, p. 18

⁴ *Ibíd.*, p. 19

lenguaje al aportar significados diferentes a su primordial función utilitaria de calzado, lecho, vestidura u ornamento; nos indica status social, identidad cultural, creencias y mitos y por supuesto nos habla de conciencia y gusto estético, manteniendo una línea de continuidad entre la Venezuela precolombina y la Venezuela de hoy.⁵

Estos aspectos resultan difíciles de ignorar al realizar un estudio sobre la plástica venezolana, y aún así los artistas textiles son poco reseñados en la historia de las artes plásticas de nuestro país y su trabajo es poco conocido y difundido en las galerías y centros artísticos de Venezuela. Por el contrario, es escasa la realización de propuestas curatoriales sobre textil en nuestro país, aún cuando constantemente en territorios vecinos se hacen convocatorias para eventos en los que participan artistas renombrados en la disciplina del tapiz.

El desarrollo de este estudio, permite que sea aplicable no sólo al trabajo de Solange Arvelo, sino a cualquier artista textil de nuestro país, ya que el textil venezolano (y latinoamericano) contemporáneo rememora un pasado ancestral y antiguo que viene desde las sociedades prehispánicas, y en su concepción contemporánea es capaz de unirse con piezas metálicas, plásticas o con pigmentos desarrollados de forma industrializada para crear un discurso absolutamente distinto de las demás disciplinas artísticas. Es por ello que se busca caracterizar el textil venezolano con el fin de conocerlo y aprehenderlo para que luego sean observables sus posibles repercusiones en los trabajos textiles actuales.

Luego, con la inclusión de los aportes realizados por los conquistadores, se busca reseñar el impacto que tuvo la tecnología europea en la actividad textil prehispánica venezolana, y es importante adjuntar estos nuevos elementos debido a que fue en este período histórico que se redactaron las crónicas en las que está contenida la información presentada a continuación sobre los textiles de los indígenas precolombinos. Es necesario mencionar lo que se hacía antes de la llegada de los españoles y lo que estos enseñaron a los indígenas, ya que les dejaron un legado que influenció el desarrollo de sus actividades textiles en el futuro. Se trata de enfocar el estudio del textil en las manifestaciones de esta disciplina que se suscitaron en nuestro país. Estos tópicos son los desarrollados en el primer capítulo de la investigación, titulado *El arte textil en Venezuela*.

⁵ Casimira Monasterios. "El arte del tejido en Venezuela". En: S/A. *Trama y urdimbre: el arte del tejido en Venezuela*, s.p.

Una vez completada la información previa, en el segundo capítulo titulado *Lo prehispánico en los textiles de Solange Arvelo*, se muestra una síntesis del proceso creativo de la artista venezolana dedicada al ensamblaje, la escultura, y especialmente al arte textil, para el que emplea distintos materiales y técnicas. En el caso preciso de esta artista, es posible observar que el arte contemporáneo se mezcla con una tradición que se remonta a los pobladores prehispánicos de Latinoamérica y que se materializa en el textil.

Esta artista de origen cumanés, ha participado en diversas exposiciones individuales y colectivas a nivel nacional e internacional. También está representada en colecciones permanentes en varias galerías y museos de diversas ciudades de Venezuela, en el Central Museum of Tapestry en Polonia y en la colección “Women in textile Art” en Miami; y ha recibido numerosos reconocimientos y premios nacionales e internacionales.

Así como Solange Arvelo, existen numerosos artistas sobre los cuales la información es sumamente reducida. Una de las limitantes halladas para la realización de este estudio fue la repetición de los mismos planteamientos por diferentes autores en distintos textos, lo cual se debe a la escasa investigación sobre el tema en Venezuela. Por ende, uno de los objetivos del presente trabajo es paliar la insuficiencia de estudio sobre un tema muy analizado en Latinoamérica y el mundo y raramente mencionado en nuestro país.

Se espera que la investigación presentada, funcione como basamento y fuente información para estudios relacionados con el campo textil en el futuro y además pueda ser considerada un instrumento aplicable a otros artistas textiles contemporáneos venezolanos, con el fin de continuar con el estudio de las propuestas emergentes en esta disciplina artística que admite infinitas posibilidades.