

AMARRAS EL ARTE DE TEÑIR EN LOS ANDES PREHISPANICOS



MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO / FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE

Con el auspicio de

MINERA LA ESCONDIDA

BANCO DE CHILE

CORPORACION DEL PATRIMONIO CULTURAL DE CHILE
Ley de Donaciones Culturales

y la colaboración de

EL MERCURIO S.A.P.



MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO
FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE
Bandera 361 / Casilla 3687
Santiago de Chile

*Portada y portadilla:
Camisa, Complejo Pica - Tarapacá
Norte de Chile.*



AMARRAS EL ARTE DE TEÑIR **EN LOS ANDES PREHISPANICOS**

exposición

noviembre 1999 / marzo 2000

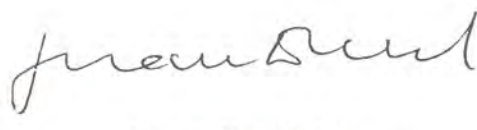
La Ilustre Municipalidad de Santiago y la Fundación Familia Larraín Echenique presentan la exposición "Amarras: el arte de teñir en los Andes prehispánicos", cuyo objetivo es dar a conocer tejidos teñidos con una tecnología muy particular, utilizada en los Andes del Sur, entre los siglos IV y XV de nuestra Era.

Hemos dedicado esta exhibición a la memoria de nuestro Fundador, don Sergio Larraín García - Moreno, fallecido el 26 de Junio del presente año.

Agradecemos muy sinceramente a todos los que han apoyado esta exhibición, ya sea prestando piezas o colaborando financieramente con ella.



Jaime Ravinet De La Fuente
Alcalde
Ilustre Municipalidad de Santiago



Juan de Dios Vial Correa
Presidente
Fundación Familia Larraín Echenique

EN HOMENAJE A NUESTRO FUNDADOR



PAZ ERRAZURIZ

SERGIO LARRAIN GARCIA-MORENO

(1905 - 1999)

PRESENTACION

Uno de los aspectos más fascinantes en el estudio de las sociedades humanas es observar la diversidad que existe entre las distintas soluciones que el hombre da a aspectos básicos de la vida, como la economía y la tecnología, y, sobre todo a la ideología. También sorprenden las convergencias, cuando se constata que en partes muy alejadas entre sí en el tiempo y en el espacio, el hombre llega a soluciones idénticas o muy parecidas.

En la artesanía textil son comunes estas convergencias en el uso de las materias primas y las tecnologías, así como en el campo del diseño y la decoración. La utilización de productos minerales, vegetales y animales para el teñido de las fibras, es compartida en la decoración de las más diversas tradiciones textiles del mundo, a través del tiempo.

En América, el arte textil tiene más de 5.000 años de antigüedad. Las condiciones de extrema aridez de gran parte del territorio costero de los Andes sudamericanos, han permitido la excelente conservación de los tejidos. Gracias a ello se ha podido seguir de cerca la evolución y desarrollo de esta artesanía, desde las primeras redes y esteras vegetales, hasta los tejidos de algodón y de camélido más complejos, sutiles y bellos creados por los pueblos andinos.

Esta exhibición está dedicada a un conjunto de textiles de los Andes prehispánicos que comparten una misma técnica de decoración denominada Teñido por Reserva de Amarras. En ella, los diseños policromos están hechos sobre la base de evitar que un determinado color afecte un área de la tela, reservando las imágenes deseadas por medio de apretadas amarras, pliegues y costuras. Variantes de las tecnologías de teñido por reserva se encuentran en tejidos tradicionales de Asia y África, así como en América, en la artesanía textil de algunos pueblos aborígenes de Bolivia, del Chaco argentino y entre los Mapuche de Chile.

Las imágenes en los tejidos tradicionales no son algo baladí, equivalen a un tipo de escritura que significa y transmite un mensaje para aquél que entienda su código. Esto hace que sea importante enfatizar el diseño. En el teñido por reserva de amarras, este énfasis se logra evitando la penetración del pigmento, en forma tal que al deshacer los nudos surge un diseño con más luz, más luminoso que el fondo, como la huella de una ausencia.

El conjunto de textiles que aquí se exponen representan identidades culturales particulares; son la expresión de la voluntad de interpretar mediante colores y formas, mensajes específicos. Las distintas fibras usadas, los colores y sus temperaturas, los juegos de combinatoria y composición de los diseños de los textiles, además de su origen cultural, son algunos de los atributos que definen los diversos "ambientes" que organizan la exhibición. En la muestra se propone, entonces, un acercamiento a estos textiles orientado fundamentalmente por las sensaciones que ellos provocan en el espectador.



AMARRAS ARTE DE TEÑIR EN LOS ANDES PREHISPANICOS

Paulina Brugnoli B.
Soledad Hoces de la Guardia Ch.

Diseñadoras Textiles

Escuela de Diseño, P. Universidad Católica de Chile

Desde siempre, el hombre ha explorado diversas maneras de plasmar imágenes para expresar y comunicar sus inquietudes, experiencias y deseos a través de colores y formas. La observación, el accidente, la experimentación, le permitieron ir develando, paso a paso, infinitas posibilidades de ejecución. En esta búsqueda va desarrollando distintos modos de representación y adquiriendo el dominio de materiales y técnicas, dando curso a la calidad plástica y simbólica de su obra.


Descubre los pigmentos obteniéndolos en la naturaleza directamente de los vegetales, animales o minerales y los aplica sobre los muros que conforman su hábitat, sobre la piel de su cuerpo y más tarde sobre los textiles, cuyas superficies y flexibilidad aportan soportes de múltiples funciones.

Simultáneamente con el acto de pintar, se incorporan otros conceptos como la “reserva” de la imagen. Entre las primeras manifestaciones artísticas americanas de pintura con reserva se encuentran las imágenes en negativo de manos recortadas sobre fondos pigmentados, como se observan en el arte rupestre de la Patagonia Central, desde hace 9.000 años. La domesticación del algodón en

el área Andina hacia el año 3000 a.C., aportó una fibra susceptible de ser teñida que facilitó la aplicación de pigmentos y colorantes a textiles. Estas representaciones de manos también aparecen en telas pintadas de la cultura Paracas del sur de Perú (200 a.C.), empleando para ello la secreción amarillenta que expele el molusco *Concholepas sp.*, que una vez aplicado sobre el soporte de algodón se vuelve púrpura por oxidación.

Entre las variadas y complejas tecnologías textiles desarrolladas en los Andes prehispánicos, hemos elegido para esta exhibición el arte del teñido con reserva por amarras. Esta técnica de teñido –llamada también *planghi* o *tie-dye*– se aplica sobre la superficie de la tela, impidiendo mediante nudos, amarras, pliegues o costuras, la penetración de los tintes en diversas zonas del textil. Cada superficie de color preservado, da cuenta de los pasos y la secuencia del procedimiento.

En los Andes, esta técnica de teñido se usó en hilados y telas a partir de la civilización Chavín, alrededor de 900 a.C. Más tarde, durante Paracas se incorporaron variados colores al repertorio del tintorero andino, como ciertos amarillos, rojos y azules. La técnica continúa desplegándose con mayor complejidad en las culturas Nasca y Wari, encontrándose sus últimos exponentes en los desarrollos preincaicos Chanca y Chimú del Perú, así como en las culturas tardías del norte de Chile.

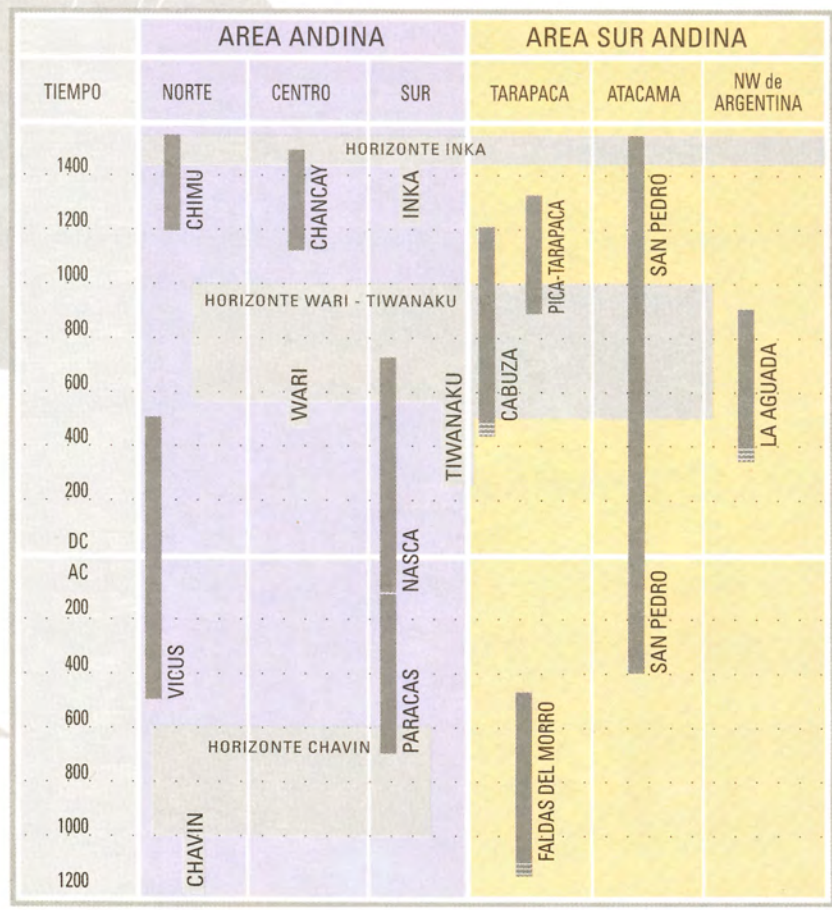
En el presente, ejemplos aislados de textiles de tradición indígena con esta técnica, del noroeste argentino, de la zona del salar de Atacama y del área Mapuche, son un testimonio de la vigencia de la expresión visual de los métodos de teñido con reserva. 

Fondo:
Arte rupestre,
Río Ibáñez, XI Región, Chile
(Foto: Francisco Mena)

Recuadro:
Tela pintada, cultura Paracas (700 - 200 a. C.)
Colección Museo Chileno de Arte Precolombino - 0532
(Foto: Fernando Maldonado)



CUADRO CRONOLOGICO



LOS TINTES EN LOS ANDES PREHISPANICOS

La sequedad del desierto costero del Perú y del norte de Chile ha permitido conservar hasta el día de hoy una gran cantidad de textiles arqueológicos que despliegan su colorido, sorprendiéndonos por su intensidad y variedad. Esta diversidad de matices se basa en el dominio del oficio de teñir y en el profundo conocimiento de la naturaleza de quienes recogieron selectivamente sus materiales para obtener de cada uno de ellos los colorantes utilizados.

Cuando el teñido es aplicado para dar color a la fibra antes de ser hilada o a los hilados, el uso del color queda referido a la selección que el tejedor o bordador realiza. Por lo tanto, el trabajo del tintorero queda supeditado a un segundo plano, produciendo el mejor registro posible para que ellos puedan realizar bien su obra. En el caso de tintura de telas y prendas la situación se revierte : es el tejedor el que debe proveer el soporte adecuado para que el pintor o el tintorero lleven a cabo su tarea.

El observar estos textiles teñidos con reserva nos otorga una oportunidad privilegiada para comparar las diferentes características de las imágenes visuales generadas mediante esta técnica y plantearnos interrogantes acerca del rol cultural cumplido por estos textiles.

Diversos registros y estudios han permitido reconstruir parte de esta tradición tintorera, reconociendo algunos de los colorantes fundamentales utilizados en los textiles. Los colores rojos provenían de dos fuentes principales: uno de origen vegetal, de las raíces del chapi-chapi (*Relbunium microphyllum*) y otro de origen animal, obtenido de un insecto que se alimenta de los tunales, conocido popularmente como cochinitilla (*Dactilopius coccus*).

El azul añil se conseguía de las plantas indigóferas, macerando sus hojas en un largo y complejo proceso con el que se obtenían tintes de diversos matices de verdes y azules. Otro azul derivaba de una especie de papa negra que crece en el altiplano andino (*Solanum sp.*). El origen de los colorantes amarillos es el más difícil de precisar, ya que son muchos los vegetales que los producen. Algunos de los más frecuentes son los que provienen del árbol molle o pimienta (*Schinus molle*) y del arbusto chilca (*Baccharis polyantha*).

Aunque la gama de matices que se obtenían de minerales, vegetales y animales es muy amplia, los tres colorantes anteriormente citados, al sumarse unos sobre otros, son la base de la tintorería andina. 🧵



Fig. 1

ATRAPANDO LA LUZ

Los aspectos esenciales de las imágenes que se producen por el teñido con reserva mediante amarras, están en: la transparencia de los tintes, la calidad cromática y la posibilidad de conservar parcialmente el color del tejido que hace de soporte, reservando un estado de la luz, originando figuras cuyos contornos están dados por el contraste resultante con el campo coloreado.

En estos textiles, la configuración dinámica de las figuras en campos abiertos, se asimila a los diseños de la piel de algunos animales. Las representaciones de círculos y rombos, que aluden a la piel moteada de jaguares y serpientes, son un recurso profusamente empleado en el arte prehispánico desde épocas tempranas. 🐾

*Costa sur de Perú
(300 - 600 d.C.)*

Fig. 2



Fig. 3



La información detallada de cada figura se encuentra al final, en la sección "Catálogo Fotográfico".



Fig. 4


LA TRANSPARENCIA DE LOS TINTES

La especialización requerida para teñir, junto con las tradiciones celosamente guardadas por los tintoreros, aún en la actualidad, han hecho del teñido una actividad mágica.

Esto se incrementa en el caso de la técnica de amarras por el factor sorpresivo y/o el sabor de lo inusitado del resultado, ya que todo artista-tintorero conoce la característica azarosa de su trabajo. El tintorero dispone de la obra terminada del tejedor, a veces incluso la prenda acabada, por lo tanto debe cuidar y planificar estrictamente su trabajo para no arriesgar un fracaso.

El teñido por amarras ofrece una particular oportunidad para comunicar las vivencias del tintorero, que quedan acalladas cuando las imágenes son producto del proceso de tejido, en que los hilados teñidos quedan sometidos a la virtuosidad de otro especialista: el tejedor.

En el tejido, las imágenes son producto del orden establecido por las estructuras, de modo que el color tiene presencia según la estructura lo permita. En el teñido, las imágenes están

determinadas por el color y la sabiduría del tintorero como creador de formas. Esto hace que en su mensaje el protagonista sea el color. Sólo la persona que tiñe tiene la posibilidad de ver durante el proceso los colores reales que intervinieron en el teñido. La suma de los colores en los sucesivos baños proporciona al espectador una información diferente de la que el tintorero manejó. Por ejemplo, al observar un rojo que fue teñido sobre un primer baño de amarillo, no conocemos el rojo real empleado para teñir. 

*Costa sur de Perú
(500 - 700 d.C.)*



Fig. 5



Fig. 6




Fig. 7

EL COLOR ORDENADOR I

La concepción de este tipo de piezas es producto de una cuidadosa planificación y compleja secuencia tecnológica para lograr el objetivo deseado. Cada uno de los módulos que componen estas piezas están tejidos en fibra de camélido de color natural, como una unidad en sí misma, con sus orillas acabadas. También pueden haber sido tejidos en serie con el sistema de urdimbres y tramas discontinuas, en el cual se dispone de elementos-guías para realizar montajes parciales, que son retirados una vez terminado el tejido.

Según la planificación establecida, los módulos fueron agrupados para seguir la secuencia de mordentado y baño acorde a sus colores y figuras. Una vez concluido el proceso de teñido, los módulos fueron unidos trabando en las horizon-

tales mediante costura, alternativamente las vueltas de sus urdimbres.

Estas piezas reflejan la fusión de las tecnologías textiles del pueblo Nasca (sistema de urdimbres y tramas discontinuas y el teñido por reserva de amarras), con la configuración estética propia de la sociedad Wari. Junto con incorporar el patrón de composición geométrico característico de esta cultura serrana, comienza la participación activa de los colores azules y verdes, poco empleados hasta entonces. En este período, el teñido por reserva mediante amarras alcanza un notable desarrollo y aumenta significativamente su presencia en el área Andina. 

*Costa sur de Perú
(600 – 1000 d.C.)*

Fig. 8






Fig. 9

EL COLOR ORDENADOR II

El color actúa como factor ordenador de un sistema complejo de configuración, en que los módulos tejidos construyen la superficie, aportando los datos básicos para articular la información numérica y la dirección de los colores y las figuras del teñido por reserva. Se logra un juego de alternancias y permutabilidades, cuya armonía cromática por contrastes de matices opuestos y complementarios, ejercen sobre el espectador un efecto cautivante.

Estas bellas creaciones nos sugieren la expresión visual de una particular manera de comprender el mundo de la cultura Wari. 

*Costa sur de Perú
(600 – 1000 d.C.)*



Fig. 10 (detalle)




Fig. 11

LUCES FILTRADAS I

El colorido particular de estas piezas contrasta con el de otras expresiones textiles de la misma época. Esto se debe a la selección de los colorantes y al algodón de la tela, que producen un efecto de luz absorbida por superficies opacas. A la textura del soporte, se suma la cualidad cromática de sutiles matices que obligan a mirar con atención para percibir sus diferencias, con un mínimo de estímulo visual.

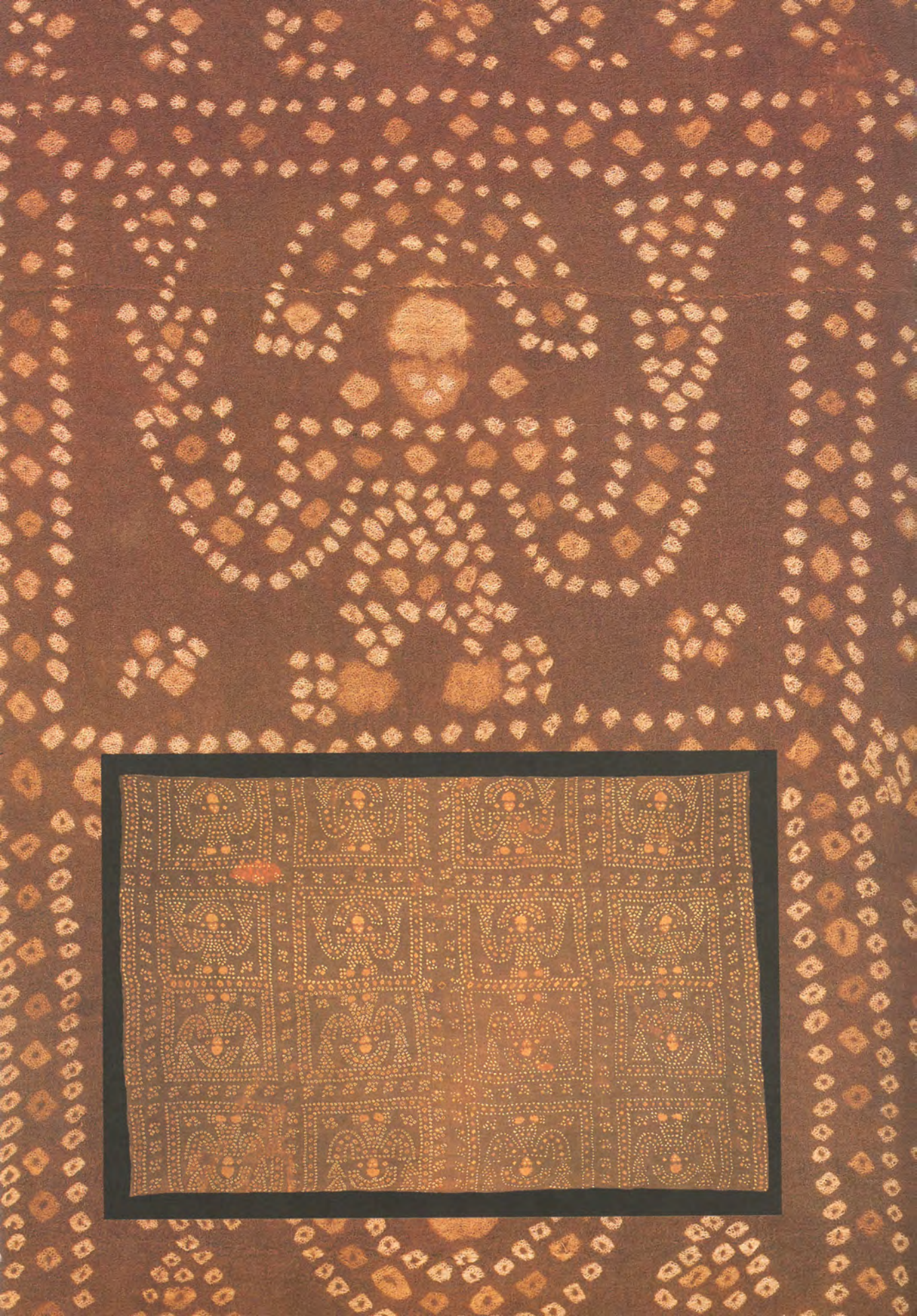
En algunas piezas, el ambiente cálido de los matices dominantes ocre y cafés es resaltado por el uso de superficies azules (Fig. 11).

En este período, la variedad de soportes tejidos existentes proporciona otros recursos expresivos a la técnica de teñido por reserva. La calidad estructural de las gasas Chancay y Chimú, blandas y abiertas, permite plegados con juegos simétricos en espejo, que configuran el total de la pieza. En ciertas telas podemos suponer el uso de otras técnicas de reserva, como la aplicación de pastas para bloquear algunas áreas antes de aplicar el color (Fig. 12). 

*Costa central y norte de Perú
(1100 – 1430 d.C)*



Fig. 12



LUCES FILTRADAS II

La pintura frecuentemente coexiste con el teñido y en ocasiones ambas técnicas tienden a confundirse. En la pieza que observamos (Fig. 15), la reserva señala ciertos puntos destacándolos con una mayor luminosidad. La pintura, por su parte, define los colores del fondo, figuras y marco de la composición.

Contrastando con otros textiles teñidos en que los diseños de rombos, dada su dimensión, son significativos por sí mismos, en estas piezas Chimú y Chancay se observa que las reservas tienen un tamaño mínimo, conformando el tema por sucesiones de elementos.

Se aplica aquí la técnica del doblez antes de efectuar las amarras para obtener la repetición de figuras. Es posible apreciar definiciones graduales de los puntos, conforme a la capa que corresponden, exterior o interior, en el proceso de teñido (Fig. 13).

Los textiles que combinan reserva por amarra y pintura son relativamente escasos. Sin embargo, tienen una presencia continua en el universo textil prehispánico, hasta desaparecer en tiempos Inka. 🧐

*Costa central y norte de Perú
(1200 – 1532 d.C.)*

Fig. 13 (detalle)
Fig. 14

Fig. 15





LOS ROJOS EN EL DESIERTO

El teñido por reserva de amarras está presente en la prehistoria del norte chileno desde épocas tempranas. El registro más antiguo aparece antes de 1000 a.C. en los turbantes de fibra de camélido que usaban los pueblos pescadores de Arica, los que presentan como accesorios hilados teñidos con esta técnica. Más tarde, en las primeras aldeas agrícolas de los valles y oasis nortinos, encontramos el empleo de este mismo tipo de hilados en la confección de faldellines y tobilleras.

Desde el año 800 d.C., versiones más elaboradas de hilados teñidos por amarras, figuran en ciertas piezas de cordelería que se distribuyen homogéneamente por todo el Norte Grande. Estos cordeles están conformados por cuatro hilados, donde las reservas por amarras coinciden con tramos en que los hilados están unidos entre sí por costuras (Fig. 18). Una cuerda similar a la expuesta aquí se encontró formando parte del tocado de un individuo enterrado en un cementerio de la localidad de Chacance, en el río Loa.

Este tipo de teñido, escasamente presente en los textiles del norte de Chile, se aplicó también a otras prendas del vestuario, como túnicas, taparrabos y mantas. La túnica de intenso color rojo, con una banda horizontal como reserva, es uno de los pocos ejemplares hallados en Arica (Fig. 17). Probablemente, su existencia es producto de los continuos contactos e intercambios que tenían los pueblos de la región con sus vecinos del sur peruano, donde esta técnica estaba muy desarrollada.

Variadas expresiones del rojo, materializadas en los diversos matices de estas piezas, nos hablan de lo valorada que fue su presencia para los pueblos del desierto nortino. 🗺️

*Tarapacá, norte de Chile
(400 – 1000 d.C.)*

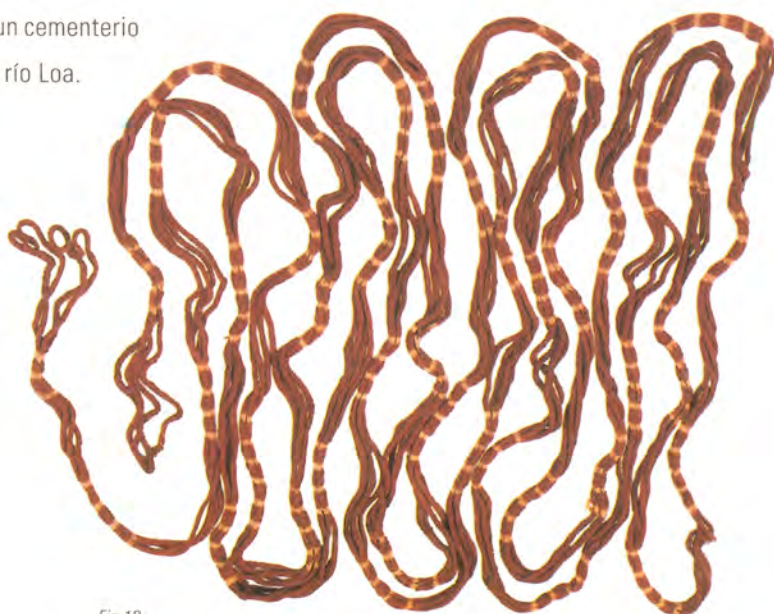


Fig. 18

Fig. 16 (detalle)
Fig. 17



fig. 19

LOS COLORES DEL DÍA Y LA NOCHE

Alrededor del año 700 d.C., un número significativo de prendas teñidas por amarras se concentra en el territorio de la cultura atacameña del norte de Chile. Mayoritariamente, se trata de túnicas confeccionadas con cuatro, seis u ocho paños diferentes, de módulos rojos y azules en los que se han reservado rombos del color crudo natural (Fig. 20). Otro conjunto coherente de túnicas teñidas son las encontradas en la región de Tarapacá, pertenecientes al denominado complejo Pica-Tarapacá, que se desarrolla hacia 1000 d.C. Fueron realizadas en un solo paño, con rombos blancos espaciados, los que destacan sobre el fondo teñido de color azul. Una flecadura roja ha sido cosida como terminación (Fig. Portada). Un tercer tipo de túnicas, están conformadas por dos paños verticales, uno azul y uno rojo, presentando también

rombos en reserva de color blanco natural, distribuidos regularmente (Fig. 19).

La totalidad de las piezas teñidas por amarras de estas dos regiones culturales, están tejidas en fibra de camélido, probablemente alpaca. En ellas aparece como patrón constante el uso de los colores blanco, azul y rojo, que se expresan como superficies en oposición.

Esta oposición podría ser interpretada como complementaria en términos perceptivos: el blanco contra el rojo sugiere la luminosidad del día en el clima desértico y una sensación térmica cálida. En cambio, el blanco contra el azul sugiere la luz de las estrellas en el firmamento y una sensación térmica fría.

*Atacama y Tarapacá, norte de Chile
(700 – 1200 d.C.)*



Fig. 20



Fig. 21

LAS IMAGENES DEL JAGUAR Y LA SERPIENTE

La intensa actividad de intercambio que las sociedades andinas mantuvieron desde tiempos remotos, ha quedado testimoniada por piezas arqueológicas encontradas a grandes distancias de su lugar de origen. Esta situación da cuenta de los procesos culturales, de las interdependencias económicas y de las rutas de tráfico que cada etnia establecía mediante estos contactos.

Esta camisa forma parte del ajuar funerario de un hombre que murió hacia 700 d.C. en San Pedro de Atacama. Es atribuida a La Aguada, una importante cultura del noroeste argentino que mantuvo estrechos vínculos con las comunidades atacameñas de la época. La feliz circunstancia de su conservación en San Pedro, la convierte hoy en una pieza excepcional y en único referente de la tradición textil de esta cultura trasandina.

En ambos lados de la túnica se representan las figuras de un felino y una serpiente bicéfala con fauces dentadas. Ambos contienen rombos, simbolizando las manchas características de las pieles de estos animales.

Está conformada por cuatro paños, cada uno de los cuales fue tejido como una unidad indepen-

diente, con fibra de camélido de color crudo natural. Mediante una variedad de técnicas de reserva: amarra, costura y probablemente algún aditivo de pasta o barro, se definen con gran nitidez las curvas del cuerpo del felino y la resolución de sus fauces. Luego, se tiñen los paños, dos en azul y dos en rojo, para finalmente ensamblarlos de tal manera que ambas caras de la túnica alternan una parte superior azul y otra inferior roja.

En el arte andino prehispánico, la representación asociada del felino y la serpiente es muy recurrente. También aparece en los relatos indígenas de Huarochirí, Perú, registrados en el siglo XVII, donde el felino produce lluvia y granizo y la serpiente bicéfala representa el arcoiris. 🌈

*Noroeste de Argentina
(700 – 900 d.C.)*



Fig. 22 (detalle)



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25

LA RESERVA EN LA **CERAMICA** PREHISPANICA ANDINA

En los Andes hubo una especial predilección y significado por las imágenes obtenidas por reserva de amarras, las que se encuentran reproducidas con otras técnicas no sólo en el ámbito textil, sino también en la cerámica. En el caso de ésta última, se utilizó la técnica de la “pintura negativa”, que consiste en dibujar sobre la superficie del cerámico con una pasta resistente al calor -como arcilla o ceniza- antes de ahumarla o de aplicarle pintura. Al retirar dicha sustancia, aparecen los dibujos en el color original de la superficie.

Dadas la síntesis y abstracción de las imágenes en los textiles teñidos con reserva, algunas escenas representadas en la cerámica pueden acercarnos a su sentido.

El jaguar, que en los Andes se vincula con la fertilidad de la tierra, es uno de los seres míticos que más se ha representado en el arte cerámico y textil. La luz solar, promesa de gestación de vida, está implícita en las “reservas” de figuras circulares que contrastan con el color de las superficies de los objetos, imitando las manchas de la piel del felino.

La mimesis -convertirse uno mismo en otro- es un recurso de la representación recurrente en los pueblos andinos, ya sea a través de la inmediatez de la pintura corporal o vistiendo un traje, que plasma en su configuración visual, los opuestos de luz y oscuridad. 🐾

*Costa y sierra de Perú
(500 a.C. - 1430 d.C.).*



Fig. 26

POLIFONIA TEXTIL

El color es la tecla, el ojo, el maicillo y el alma es el piano con sus cuerdas.

De "Lo espiritual en el arte", W.Kandinsky, 1912.

Llegué a conectarme con el arte precolombino desde mi perspectiva como pintor, con un ojo sintonizado hacia el uso del color, sus formas y texturas. Me sedujo la manera como en él se resolvían los problemas plásticos, con una imaginación y soltura que recuerda las obras de muchos artistas modernos.

Con la deformación profesional de mirar y conectarlo todo desde la perspectiva de la historia del arte miro a estos objetos, hoy desconectados de sus raíces, como obras de arte, desprendidos de su uso ritual y doméstico. Desconectados de sus raíces y exhibidos en museos, relaciono a los textiles con la pintura abstracta y a los objetos con las esculturas.

En 1983 estuve en Lima, Perú, donde visité el Museo Amano. Allí, cautivó mi atención un grupo de coloridos y lúdicos textiles Nasca. Eran verdaderos mosaicos tejidos, compuestos por exuberantes formas y trozos de colores, algunos de pigmentación sólida y otros con diseños de círculos y líneas hechos con técnica de teñido por amarras. Todos los fragmentos que componían el paño se balanceaban asimétricamente y estaban enlazados, formando una composición de expresiva vitalidad y energía, sorprendentemente creativa.

Esta idea de conectar formas, de crear un espacio a través de la unión de fragmentos, abrió una nueva ventana en mi pintura. Desde entonces, comencé a construir los soportes para pinturas con papeles que voy recortando y pegando, de manera de trabajar también con la forma, fuera de la línea, el color y la textura.

Entre las pocas cosas que cuelgan en mi departamento, hay un textil Nasca compuesto por un mosaico de rectángulos unidos entre sí, que alternan colores rojo, cinabrio, azul índigo y verde. Unifican la composición líneas y pequeños círculos de distintos diámetros y diferentes colores que ordenadamente cruzan y recorren los módulos. Las placas de color cinabrio y verde alternan círculos en ocre y blanco -el color base de la tela-, mientras en los fragmentos índigo se alternan círculos rojos y blancos. Desde la primera vez que vi este textil me sugirió una estrecha relación con la pintura de Paul Klee (1879 - 1940), por la forma como este artista usaba la acuarela y la pintura. El teñía los papeles o las telas con acuosos pigmentos que después dibujaba o seguía cubriendo con diferentes colores. De esta manera, obtenía una luminosidad que emanaba del fondo blanco del soporte, el mismo efecto que los tintoreros prehispánicos lograban con la técnica de teñido. Su obra *Polifonía* (1932) trabaja con las transparencias del color, el balance entre el fondo y las formas y cómo éstas bailan sobre retazos de pigmentos, cruzados por cientos de coloridos puntos alineados. Klee creó esta pintura como una verdadera composición musical, armonizando los colores del fondo con puntos que flotan en el espacio. *Polifonía*; al igual que aquel tejido Nasca, me evocan un verdadero mantra musical.

Benjamín Lira Valdés

Santiago, noviembre de 1999

 ATRAPANDO LA LUZ

**Fragmento de camisa ? (Figura 1)**

Fibra de camélido
 Nasca 300 - 600 d.C.
 Costa sur de Perú
 Colección Museo Chileno de Arte Precolombino - 2700
 Dimensiones: 920 mm (ancho), 870 mm (alto)
 Manufactura: Dos paños, tejido plano.
 Reserva por amarras: 1º baño, rosa ; 2º baño, verde (mordentado ?).

**Manto (Figura 2), detalle**

Fibra de camélido
 Nasca 300 - 600 d.C.
 Costa sur de Perú
 Colección Manuel Antonio Tocornal - CP 25
 Dimensiones: 1320 x 2030 mm
 Manufactura: Dos paños, tejido plano.
 Reserva por amarras: 1º baño, amarillo ; 2º baño, rojo

**Manto (Figura 3)**

Fibra de camélido
 Nasca 300 - 600 d.C.
 Costa sur de Perú
 Colección Juan Salinas de la Piedra - CP 22
 Dimensiones: 680 x 1570 mm
 Manufactura: Un paño, tejido plano.
 Reserva por amarras: 1º baño, rosa ; 2º baño, azul-negro.

 LA TRANSPARENCIA DE LOS TINTES

**Camisa (Figura 4)**

Fibra de camélido
 Nasca 500 - 700 d.C.
 Costa sur de Perú
 Colección Museo Chileno de Arte Precolombino - 2972
 Dimensiones: 1010 mm (ancho), 1600 mm (doble alto)
 Manufactura: Dos paños, tejido plano, flecadura estructural tejida.
 Reserva por amarra: 1º baño, amarillo ; 2º baño, rojo.

**Camisa (Figura 5)**

Fibra de camélido
 Nasca 500 - 700 d.C.
 Costa sur de Perú
 Colección Pedro Ibáñez - CP 21
 Dimensiones: 1090 mm (ancho), 940 mm (doble alto)
 Manufactura: Un paño, tejido plano, flecadura tejida y unida por costura, borde cuello en festón anillado.
 Reserva por amarras: 1º baño, amarillo ; 2º baño, rojo.



Camisa (Figura 6)

Fibra de camélido
 Nasca 500 - 700 d.C.
 Costa sur de Perú
 Colección Fernando Larraín - CP 24
 Dimensiones: 950 mm (ancho), 1200 mm (doble alto)
 Manufactura: Cuatro paños, tejido plano, flecadura estructural.
 Reserva por amarras:
 Cara A: 1º baño, rosa, 2º baño, naranja, 3º baño, azul;
 Cara B: 1º baño, rosa, 2º baño, azul.



Camisa

Fibra de camélido
 Nasca 500 - 700 d.C.
 Costa sur de Perú
 Colección Juan Salinas de la Piedra - CP 23
 Dimensiones: 1415 mm (ancho), 1890 mm (doble alto)
 Manufactura: Un paño, tejido plano, terminación en torzal.
 Reserva por amarras: 1º baño, amarillo ; 2º baño, rojo.

EL COLOR ORDENADOR I



Manto (Figura 7)

Fibra de camélido
 Nasca / Wari 600 - 1000 d.C.
 Costa sur de Perú
 Colección Museo Chileno de Arte Precolombino - 2833
 Dimensiones: 2380 x 1285 mm
 Manufactura: Módulos en tejido plano, teñidos con reserva por amarras, unidos por costura.
 Un baño, módulos blanco/verde;
 dos baños, módulos amarillo/rojo, blanco/rojo/azul.



Manto (Figura 8)

Fibra de camélido
 Nasca / Wari 600 - 1000 d.C.
 Costa sur de Perú
 Colección Museo Chileno de Arte Precolombino - 0525
 Dimensiones: 1080 x 1725 mm
 Manufactura: Módulos en tejido plano, teñidos por reserva de amarras, unidos por costura.
 Un baño, módulos ocre (mordentado), blanco/rojo;
 dos baños, módulos ocre+amarillo, ocre+rojo.
 Pintura, rojo sobre módulos ocre.



Manto

Fibra de camélido
 Nasca / Wari 600 - 1000 d.C.
 Costa sur de Perú
 Colección Particular - CP 9
 Dimensiones: 970 x 1660 mm
 Manufactura: Módulos en tejido plano, teñidos por reserva de amarras, unidos por costura.
 Un baño, módulos blanco/verde;
 dos baños, módulos amarillo/rojo, blanco/amarillo/azul.

EL COLOR ORDENADOR II

**Fragmento de manto** (Figuras 9 y 10)

Fibra de camélido
 Nasca / Wari 600 - 1000 d.C.
 Costa sur de Perú
 Colección Museo Chileno de Arte Precolombino - 0524
 Dimensiones: 585 x 960 mm
 Manufactura: Módulos en tejido plano, teñidos por reserva de amarras, unidos por costura.
 Un baño, módulos blanco/rojo, blanco/celeste;
 dos baños, módulos amarillo/verde, amarillo/rojo y blanco/rojo/azul.

**Fragmento de camisa ?**

Fibra de camélido
 Vinculado a Nasca / Wari 600 - 1000 d.C.
 Arica, norte de Chile
 Colección Museo Arqueológico San Miguel de Azapa - CP 2
 Dimensiones: 805 x 1150 mm
 Manufactura: Módulos en tejido plano, teñidos por reserva de amarras, unidos por costura.
 Un baño, módulos blanco/rojo, blanco/azul y blanco/celeste;
 dos baños, módulos amarillo/verde, amarillo/rojo y blanco/rojo/azul.

LUCES FILTRADAS I

**Manto ?** (Figura 11)

Fibra de algodón
 Chimú 1200 - 1532 d.C.
 Costa Norte de Perú
 Colección Museo de Colchagua - CP 26
 Dimensiones: 520 x 1330 mm aprox.
 Manufactura: Tres paños, tejido plano abierto.
 Plegado y reserva por amarras: 1º baño, café medio;
 2º baño, azul. Pintura café claro.

**Envolvente de cabeza ?** (Figura 12)

Fibra de algodón
 Chancay 1100 - 1430 d.C.
 Costa central de Perú
 Colección Museo Chileno de Arte Precolombino - 2049
 Dimensiones: 1510 x 1530 mm
 Manufactura: Dos paños, tejido plano abierto. Reserva por aplicación de pasta (?).
 Pintura salmón, café claro y café oscuro.

**Envolvente de cabeza ?**

Fibra de algodón
 Chancay 1100 - 1430 d.C.
 Costa central de Perú
 Colección Cristián Undurraga - CP 15
 Dimensiones: 870 x 850 mm
 Manufactura: Dos paños, tejido en gasa vuelta.
 Reservas por aplicación de pasta (?)
 y sumergido en un baño café, o pintura directa.

LUCES FILTRADAS II



Manto (Figuras 13 y 14)

Fibra de algodón
 Chimú 1200 - 1532 d.C.
 Costa norte de Perú
 Colección Cristián Undurraga - CP 14
 Dimensiones: 1400 x 2080 mm
 Manufactura: Tres paños, tejido plano abierto.
 Plegado y reserva por amarras. Un baño, café claro.



Fragmento de textil (Figura 15)

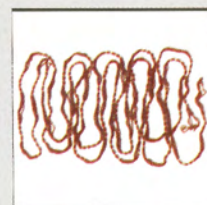
Fibra de algodón
 Chimú 1200 - 1532 d.C.
 Costa norte de Perú
 Colección Museo Chileno de Arte Precolombino - 3030
 Dimensiones: 720 x 1140 mm
 Manufactura: Un paño, tejido plano 2x1. Reservas por costura y amarras.
 Pintura directa en café claro, café oscuro y café rojizo.

LOS ROJOS DEL DESIERTO



Túnica (Figuras 16 y 17)

Fibra de camélido
 Vinculado a Cabuza (?) 800 - 1200 d.C.
 Arica, norte de Chile
 Colección Museo Arqueológico de San Miguel de Azapa - CP 3
 Dimensiones: 675 mm (ancho), 1330 mm (doble alto)
 Manufactura: Un paño, tejido plano faz de urdimbre, flecadura estructural.
 Reserva por amarra: 1º baño, amarillo; 2º baño, rojo.



Atado para el pelo (Figura 18)

Fibra de camélido
 San Pedro 900 - 1450 d.C.
 San Pedro de Atacama, norte de Chile
 Colección Museo Arqueológico R.P. Gustavo Le Paige - CP 8
 Dimensiones: 6610 x 10 mm
 Manufactura: Cuatro cordeles unidos por costura en los tramos con reserva.
 Reserva por amarras: un baño, rojo.



Taparrabos ?

Fibra de camélido
 Vinculado a Complejo Pica-Tarapacá (?) 900 - 1200 d.C.
 Topater (Calama), norte de Chile
 Colección Corporación Cultural y Turismo de Calama - CP 1
 Dimensiones: 505 x 810 mm
 Manufactura: Un paño, tejido plano faz de urdimbre,
 orilla bordada en festón anillado.
 Reserva por amarras: un baño, rojo.

LOS COLORES DEL DIA Y LA NOCHE

**Camisa** (Portada y portadilla)

Fibra de camélido
Complejo Pica-Tarapacá 900 - 1200 d.C.
Pica, norte de Chile
Colección Instituto de Investigaciones Antropológicas, U. de Antofagasta - CP 4
Dimensiones: 870 mm (ancho), 1520 mm (doble alto)
Manufactura: Un paño, tejido plano faz de urdimbre, flecadura tejida y cosida.
Reserva por amarras: baño azul (camisa); baño rojo (flecos).

**Camisa** (Figura 19)

Fibra de camélido
Complejo Pica-Tarapacá 1100 - 1200 d.C.
Bajo Molle (Iquique), norte de Chile
Colección Museo Regional de Iquique - CP 5
Dimensiones: 810 mm (ancho), 1940 mm (doble alto)
Manufactura: Dos paños, tejido plano faz de urdimbre, flecadura estructural.
Reserva por amarras: baño azul (1 paño); baño rojo (1 paño).

**Camisa** (Figura 20)

Fibra de camélido
Complejo Pica-Tarapacá / San Pedro (?) 900 - 1200 d.C.
Quisma (Pica), norte de Chile
Colección Museo Regional de Iquique - CP 6
Dimensiones: 1000 mm (ancho), 1280 mm (doble alto)
Manufactura: Seis paños, tejido plano faz de urdimbre, flecadura estructural.
Reserva por amarras: baño azul (3 paños);
baño rojo (2 paños); baño naranja (1 paño).

**Camisa**

Fibra de camélido
Complejo Pica-Tarapacá 1100 - 1200 d.C.
Chacance (Río Loa), norte de Chile
Colección Museo Municipal de María Elena - CP 10
Dimensiones: 900 mm (ancho), 2040 mm (doble alto)
Manufactura: Un paño, tejido plano faz de urdimbre, flecadura tejida y cosida.
Reserva por amarras: baño azul (camisa); baño rojo (flecos).

LAS IMAGENES DEL JAGUAR Y LA SERPIENTE

**Camisa** (Figuras 21 y 22)

Fibra de camélido
La Aguada 700 - 900 d.C.
San Pedro de Atacama, norte de Chile
Colección Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige - CP 7
Dimensiones: 580 mm (ancho), 1420 mm (doble alto)
Manufactura: Cuatro paños, tejido plano faz de trama.
Reserva por amarras y costuras: un baño azul (2 paños);
un baño rojo terracota (2 paños).

LA RESERVA EN LA CERAMICA PREHISPANICA ANDINA



Botella escultórica : jaguar (Figura 23)

Vicús 500 a.C. - 0
 Costa norte de Perú
 Colección Museo Chileno de Arte Precolombino - 0442
 Dimensión: 220 mm (alto)
 Diseño: Pintura negativa por ahumado.
 Los círculos - las manchas de la piel del felino- reservan el color original del soporte.



Vasija escultórica : personaje vestido con un traje (Figura 24)

Wari 600 - 1000 d.C.
 Sierra central de Perú
 Colección R. P. Miguel Ortega - CP 11
 Dimensión: 274 mm (alto)
 Diseño: Con pintura se representa una camisa teñida por reserva de amarras.



Cántaro antropomorfo : representación de textil (Figura 25)

Chancay 1100 - 1430 d.C.
 Costa central de Perú
 Colección Museo Chileno de Arte Precolombino - 0317
 Dimensión: 425 mm (alto)
 Diseño: Con pintura se representa un textil que imita la técnica de reserva por amarras.



Botella-silbato: mujer con pintura corporal (Figura 26)

Vicús 0 - 500 d.C.
 Costa norte de Perú
 Colección Museo Chileno de Arte Precolombino - 0295
 Dimensión: 195 mm (alto)
 Diseño: Pintura negativa por ahumado. Los círculos, líneas y volutas reservan el color original del soporte.

FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE

Presidente: Juan de Dios Vial Correa, *Secretaria:* Cecilia Puga Larraín, *Tesorero:* Carlos Alberto Cruz Claro, *Consejeros:* Rector de la Universidad de Chile, Luis Riveros Cornejo; Rector de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Juan de Dios Vial Correa; Alcalde de la Ilustre Municipalidad de Santiago, Jaime Ravinet de la Fuente; Directora de Bibliotecas, Archivos y Museos, Marta Cruz-Coke Madrid; Presidente de la Academia Chilena de Historia, Javier González Echenique; Francisco Mena Larraín; R.P. Gabriel Guarda Gewitz O.S.B.; *Consejeros Honorarios:* María Luisa Del Río de Edwards y Luz Irrázabal de Philippi.

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Director: Carlos Aldunate del Solar, *Subdirector:* Francisco Mena Larraín, *Curador:* José Berenguer Rodríguez, *Conservadora:* Pilar Alliende Estévez, *Jefa Administrativa:* Julia Arriagada Palma, *Relacionadora Pública:* María Luisa Eyzaguirre Letelier, *Museología:* José Pérez de Arce Antoncich y Luis Solar Labra, *Investigación:* Luis Cornejo Bustamante, Francisco Gallardo Ibáñez y Carole Sinclair Aguirre, *Conservación:* María Victoria Carvajal Campusano, Erica Ramírez Rosales y Andrés Rosales Zbinden, *Registro:* Varinia Varela Guarda, *Archivo Fotográfico:* Claudia del Fierro Gallegos, *Educación:* Rebeca Assael Mitnik, Antonio Pinto Fuentes, Iria Retuerto Medaña y Sara Vargas Neira, *Difusión:* Claudio Mercado Muñoz, *Biblioteca:* Marcela Enríquez Bello, Isabel Carrasco Painefil y Rosario Edwards Echenique, *Administración:* Mónica Marín Schmidt (Secretaria) y Erika Doering Araya (Contadora), *Tienda:* Carolina Blanco Vidal y Catalina Lillo Godoy, *Coordinación Recepción:* Fernando Farías Jeria, Gregoria Larraín Truel y José Mario Riquelme Hernández, *Auxiliar:* Raúl Padilla Izamit, *Mantenición:* Guillermo Restelli Valdivia.

EXPOSICION

AMARRAS EL ARTE DE TEÑIR EN LOS ANDES PREHISPANICOS

Curaduría general: Carole Sinclair A. *Investigación y diseño exposición:* Paulina Brugnoli B. y Soledad Hoces de la Guardia. *Asistencia en investigación:* Carolina Agüero P., Bárbara Cases C. e Inge Dusi. *Museología:* José Pérez de Arce A. y Rodrigo Latrach. *Asistencia de diseño museográfico:* Paulina Jélvez H., Tania Gómez A. y Tania Salazar M. *Iluminación:* Ramón López C.

Han colaborado con el préstamo de piezas para esta exposición las siguientes instituciones:

MUSEO ARQUEOLOGICO SAN MIGUEL DE AZAPA
Universidad de Tarapacá, Arica.

MUSEO REGIONAL DE IQUIQUE

MUSEO ANTROPOLOGICO MUNICIPAL DE MARIA ELENA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLOGICAS
Universidad de Antofagasta.

CORPORACION CULTURAL Y TURISMO
Calama.

MUSEO ARQUEOLOGICO R.P. GUSTAVO LE PAIGE
San Pedro de Atacama.

MUSEO DE COLCHAGUA
Santa Cruz.

y los coleccionistas particulares:

MANUEL ANTONIO TOCORNAL ASTORECA

PEDRO IBAÑEZ SANTA MARIA

FERNANDO LARRAIN CRUZAT

BENJAMIN LIRA VALDES

MIGUEL ORTEGA RIQUELME

CRISTIAN UNDURRAGA SAAVEDRA

JUAN SALINAS LYON



CATALOGO EXPOSICION

Edición a cargo de
Carole Sinclair Aguirre

Diseño
Paola Moreno Meneses / Mónica Widoycovich Bravo

Fotografía
Carlos Bravo Maggi / Patricia Novoa Cortez

Fotografía sección catálogo
Claudia del Fierro Gallegos

Impresión
Contempo Gráfica

Inscripción N°110.898
ISBN 956-243-034-0

Santiago de Chile
1999

