

# ORIGEN DEL ARTE TEXTIL COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO

**María Teresa Guerrero**  
Directora de los Programas de Textiles  
y Artes Plásticas y profesora,  
Universidad de los Andes\*

\* Nota: La información de esta investigación se consiguió a través de artículos de prensa y entrevistas sostenidas con las artistas Marlene Hoffmann, Stelia Bernai de Parra, Pauline Samper de Bright con Carmen Alicia Muskus y la autora de este ensayo.

Es extraño no encontrar, en la historia del arte colombiano, expresiones artísticas trabajadas con materiales textiles durante la primera mitad del siglo XX. Es como si la sensibilidad del hombre no se deleitara con la producción aborigen y como si los tejidos de las regiones artesanales, no marcaran en la vida del hombre y del artista una necesidad y un gusto. El uso de las mantas, hamacas, chinchorros fue importante en la vida cotidiana, no así, para llevarlos a una transformación y dignificación artística de su estatus. La fabricación y el contacto permanente con productos como las alpargatas, ruanas, mochilas y cestos no repercutirán como fuente de inspiración en las manifestaciones artísticas de este período en la historia. La riqueza en materiales, formas y diseños presentados por estos objetos de la vida diaria, no detuvieron la mirada del artista para darle fines distintos, además de su destino inicial.

La región del altiplano cundiboyacense, rica en cultivos de cebada y trigo; además de poseer una topografía y clima propicio para la cría de ovejas, origina el desarrollo de la materia prima más importante: la lana, material empleado en la fabricación de gran parte de los objetos mencionados. El tejido, como medio de supervivencia está presente en todas las comunidades indígenas y campesinas rurales. Estos tejidos, además, de proteger al hombre de las temperaturas bajas, en otros casos son necesarios para los quehaceres del campesino en las diversas actividades diarias.

Será necesario que transcurran varias décadas para que el tapiz adquiriera categoría de obra de arte dejando atrás su peyorativa co

nexión con la artesanía. Sólo en el momento en que el artista se preocupa por dejar su sello creador, la concepción de producto repetitivo artesanal adquiere otro sentido y dimensión. La artesanía, en verdad, acompañada del encanto del pueblo, comienza a aportar, a través de otros intereses y sugerencias intelectualizadas, un nuevo camino desconocido hasta ahora en nuestro país.

### **Surge el interés por el tejido**

El espíritu de la época de los cincuenta, origina un gran interés en el estudio del diseño, especialmente en el diseño funcional. Se enseña en el Colegio Mayor de Cundinamarca, centro de educación superior a las juventudes femeninas de aquel entonces, mediante un destacado grupo de profesores: Hans Richter, profesor de Historia de la Arquitectura, Alberto Arboleda y Eduardo Ramírez Vülamizar artistas y de los arquitectos Hans Drews, Luz Amo-rocho Carreño, Alvaro Moreno, Dicken Castro, Jaime Humberto Londoño, Arturo Robledo y Hernán Viecco, quienes impartían las clases de diseño. Conocedores de la orientación y del espíritu en la enseñanza planteada por la Bauhaus y de los enfoques estéticos en el exterior por arquitectos tan importantes como Alvar Aalto y Saarinen, son los encargados de impulsar los nuevos medios y caminos aplicables en la decoración y el diseño de los espacios

arquitectónicos, información que estos jóvenes arquitectos le transmitían a la juventud femenina del centro. Es así, de manera coincidental, que un grupo de estudiantes del Colegio, entre 1953 y 1956, se trasladan a Cranbrook Academy of Art, Bloomfield Hills, Michigan, (Estados Unidos) lugar que desde principios del siglo contó con la presencia de arquitectos y diseñadores europeos, en especial finlandeses, encargados de enseñar el diseño aplicado, las artes plásticas y entre ellas el tejido como medio de expresión importante en la cotidianidad. Son profesores del taller de diseño y tejido Mariene Strengel y Eillien Saarinen, quienes se encuentran entre los profesores fundadores de los cursos de esta disciplina en Cranbrook Academy of Art y de este nuevo arte en el siglo XX. Entre las alumnas del colegio Mayor de Cundinamarca viajan a continuar sus estudios de textiles Marlene Hoffmann, Olga Ceballos y Stella Bernal, quienes serán las pioneras en Colombia, en el trabajo del tejido como arte y expresión creativo.

La permanencia de las tres en los cursos de tejido en la Cranbrook Academy of Art, las unirá por un tiempo. Regresan alternativamente al país Marlene Hoffmann se casa con el arquitecto Alvaro Moreno y viajan por Finlandia. País lleno de encantos para el hombre enamorado del diseño y en especial para aquel diseñador informado. De allí proceden figuras importantes en la arquitectura moderna y el desarrollo urbano; pero para Marlene

Hoffmann, este viaje al país del norte se convierte en la etapa más importante de su formación.

Olga Ceballos estudia tejido entre los años 1954 y 1955, se casa con el norteamericano, diseñador y pintor Jim Amaral en 1956, año en el que regresa a Colombia. Desde su regreso comienza a revivir los vínculos de la muy rica tradición textil existente en las regiones de Boyacá y Tolima, departamentos con los que tiene nexos familiares. Se interesa, como la gran mayoría de las nacientes tejedoras de la década de los cincuenta, por conocer de cerca el papel de las artesanas, los medios y procesos empleados y en especial las técnicas del tejido. Con este aprendizaje dentro de su país y particularmente con el descubrimiento de nuestra tradición precolombina, en el año de 1958, comienza el montaje del taller que llevará el nombre de su marido, AMARAL. Desde comienzos el Taller Amaral fabrica telas decorativas e incursiona en el mundo del tejido como arte.

Stella Bernal a su regreso al país en 1957, además de contraer nupcias con el ingeniero Gilberto Parra, hacia 1964 realiza el montaje del taller TEJIDOS STELLA, e inicia una minuciosa labor de producción: tejidos de gran variedad para decoración, corbatas, trajes de mujer y tapices. Estos, desde el comienzo se diferenciaron por la rica gama de materiales y colores. Junto con Marlene Hoffmann, Olga Ceballos y Graciela Samper inician la ruta como pioneras del tejido en Colombia. Poseyeron propuestas de gran atracción al público convirtiéndose muy pronto, en las tejedoras más conocidas del país. Participaban activamente y aunque sus líneas de creación fueron desde el comienzo muy diferentes, el público no tenía la educación visual para diferenciarlas. Stella Bernal de Parra

ha sido la más clásica en los diseños y su disciplina la llevó a tener uno de los mostrarios más organizado y original en la forma de presentarlo.

Mientras las alumnas del Colegio Mayor de Cundinamarca tienen la oportunidad de estar en contacto con profesores actualizados, poco a

**MIENTRAS LAS ALUMNAS DEL COLEGIO MAYOR DE CUNDINAMARCA TIENEN LA OPORTUNIDAD DE ESTAR EN CONTACTO CON PROFESORES ACTUALIZADOS, POCO A POCO, SE DIVULGA ENTRE DIVERSOS CENTROS EDUCATIVOS DE LA CAPITAL EL ESPÍRITU DEL DISEÑO FUNCIONAL.**

poco, se divulga entre diversos centros educativos de la capital el espíritu del diseño funcional. Es así como el nombre de Graciela Samper surge en el medio. Estudiante de arquitectura entre los años 1947-8 de la Universidad Nacional de Colombia, casada con el arquitecto Guillermo Bermúdez, en 1950 desarrolla muy pronto interés por el diseño: primero los diseños para el papel de colgadura y posteriormente el diseño textil, campo en el que se fundamenta con su misma ayuda, iniciativa e interés. Los diversos procesos del tejido los estudia y penetra en ellos con la viva intención de crear un nuevo orden en la decoración de interiores, revolucionario en el gusto y la creación de atmósferas de aquel entonces. Empírica en su formación textil, pronto es invitada, por importantes y muy conocidos arquitectos, a

participar en la decoración de los proyectos, entre ellos Hernán Viecco, quien patrocinará sus diseños textiles. Sus cojines tejidos y telas empleadas en las cortinas revolucionan el diseño de interiores. Fabrex y Muebles Johns, son las fábricas que introducen este cambio en la apariencia de las casas en Bogotá. Sin mayor preparación profesional en este campo y con tan solo su capacidad de trabajo y simulación del diseño recibida durante su período como estudiante de arquitectura, monta el taller XUE, en 1958 (Xue: dios de la mitología Muisca). Su esposo y el arquitecto Arturo Robledo son determinantes en su interés de penetrar en las raíces del tejido. Rápidamente se identifica con la fibra, las riquezas infinitas del color y el diseño lo convierte en su razón de ser, en el camino a seguir.

Expone entre los años 1965 y 1966. Xue, taller productor de telas de decoración y tapices permanecerá en producción hasta el año 1972, año en que asume la dirección de Artesanías de Colombia, cargo que desempeñará durante doce años, hasta 1984.

Durante su trabajo en esa institución, fue muy claro el gran interés y preocupación que siempre tuvo por las comunidades artesanales; luchó por la valoración de las artesanías colombianas y su correcta y amplia divulgación dentro y fuera del país;

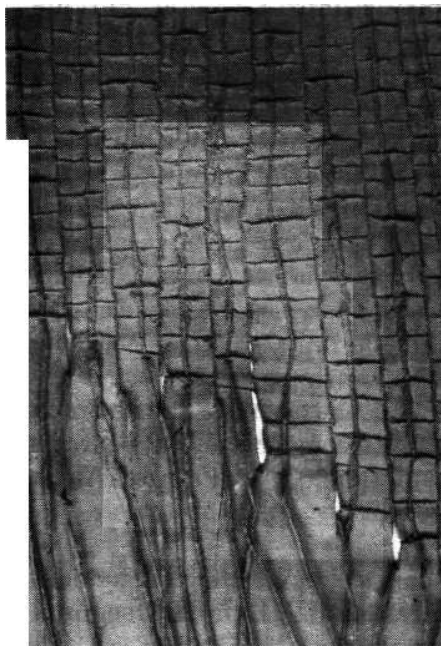
vinculó gran número de empresas e institutos del gobierno a los planes de desarrollo y comercialización de los productos; buscó mecanismos de acercamiento y valoración del artesano, haciendo de Artesanías de Colombia una entidad centralizadora con planeación a gran escala de los productos. Encontró apoyo en muchos de los planes gracias al gran tesón y valor con que defendió al artesanato. El trabajo desarrollado pretendía no dejar región del país sin la protección de la entidad y la organización en la misma comunidad artesanal. De personalidad amplia y carácter de líder, Graciela Samper de Bermúdez le cambia la cara al país a través de la artesanía y la da a conocer al mundo entero. Vienen artesanos de los países orientales con el propósito de apoyar y mejorar las técnicas de tejido existentes de los productos comercializables, con la utilización de diversos materiales nativos. Es así como artesanos chinos y filipinos visitaron y enseñaron en Colombia. Incluso algunos de sus planes fueron tan ambiciosos que encontraron resistencia en el público. La forma de trabajo de la directora, hasta la fecha de permanencia en el cargo, sirvió para convertir a esta entidad en la más importante en su especialidad; preocupada por la labor de los artesanos colombianos, y la proyección y comercialización de sus productos dentro y fuera del país.

### El por qué de algunas fechas

Son varias las razones que impulsan históricamente a definir algunas fechas como momentos básicos en el desarrollo del tejido y de actividad formativa y artística dentro del mundo colombiano. En 1958, de manera coincidental en Bogotá inician los talleres de tejidos; Amaral y Xue, convirtiéndose

se así en un momento de gran visión e importancia para el futuro desarrollo del tejido y su producción de telas utilizables en los ambientes decorativos. Estos talleres se darán a conocer en el círculo de los artistas y su producción crece hasta llevarlos al ámbito -muy pronto-internacional. Amaral está dirigido por los esposos Amaral -Olga y Jim- y Xue -Graciela Samper de Bermúdez- quien invita como socia en 1960, a Pauline Samper de Bright, quien por aquellos años trabajaba en publicaciones. Conocida por los diseños geométricos, participa en el desarrollo y planeamiento del diseño de telas de tapicería.

Marlene Hofmann después de permanecer durante varios años en Europa -Finlandia y Alemania- regresa al país. Monta su taller, HOFFMANN en 1964 y la diversidad de su producción, desarrolla la actividad de tejedora y de galerista adicional al taller, desde donde impulsa nuevos artistas.



Marcela Camelo. Sin título, 1985

En 1965 Olga de Amaral invita a Pauline Samper de Bright a fundar TAB -Tapetes Amaral Bright- fábrica con un único fin: la producción de tapetes anudados a mano. De diseños y características especiales y gran variedad de materiales de origen natural. Pronto la producción de Tab se hace famosa dentro del público capitalino y por consiguiente el interés por sus productos se extiende a otros países.

Al finalizar la década de los años cincuenta, la Embajada de Francia dentro del marco de las actividades culturales, exhibe en el Museo Nacional la obra de Jean Lurcat, integrada por cincuenta y tres pinturas, dos litografías, dieciocho tapices, además de dos tapices de Mathieu Mategot. Con esta exposición la Embajada invita a conocer el arte de la tapicería francesa la cual había brillado siglos atrás. A partir de 1915, en manos de Lurcat, quien antes era más conocido como pintor, incursiona en el nuevo campo del tejido, y le da a esta labor un gran reconocimiento. Es como tejedor que Lurcat realiza sus mejores obras: *Bosque*, *Las Ilusiones de Icaro*, *Las cuatro estaciones*, *El vino* y *Apocalipsis*, las cuales se caracterizan por ser de grandes dimensiones. De esta muestra, el Banco Andino (Centro Internacional, Santafé de Bogotá), compra un tapiz que exhibe en el primer piso.

Años más tarde -1970-, la misma Embajada trae la exposición "Tapicería Francesa Contemporánea" basada en los cartones de los más prestigiosos artistas del siglo XX, que bajo el patrocinio de Jean Lurcat, funda a finales de los años cuarenta la "Asociación de los pintores creadores de cartones". La muestra exhibida en las salas de la Biblioteca Luis Ángel Arango estaba integrada por: Henri Matisse,

Henri-Georges Adam, Jean Arp, Jean Atlan, George Braque, Alexander Calder, Sonia Delauney, Hans Hartung, Le Corbusier, Fernand Léger, Jean Lurcat, Jean Miró, Nicolás de Stael, Victor Vasarely, entre otros.

Posteriormente en marzo de 1984, la misma Embajada exhibe en el Museo Nacional, una de las muestras más importantes de arte textil contemporáneo que jamás haya llegado a Colombia. "Arte Textil-Arte Flexible", integrada por artistas que habían renunciado a trabajar con materiales tradicionales, según palabras de Danielle Molinari en la presentación del catálogo:

-  
"Esta exposición comprende obras realizadas por 10 artistas contemporáneos que residen y trabajan en Francia aunque todos no hayan nacido en Francia. Pertenecen más o menos a la misma generación y son miembros de una misma familia difícil de definir, ya que no son ni pintores ni escultores ni tapiceros. Son de una categoría un poco especial y tanto ellos mismos como los demás los perciben como tal. Sin embargo representan una fuerza con la cual se debe de contar en el amplio campo del arte contemporáneo. Si difieren en su modo de expresión es por una individualidad artística que les permite traducir sus preocupaciones de una manera muy personal.

"Con frecuencia los llaman artistas textiles por lo que el tejido o la fibra, la estructura o la flexibilidad siempre están presentes en su trabajo. No elaboran tapicerías y muchos de ellos emplean preferiblemente al textil, otro material flexible como lo es el papel".<sup>1</sup>

## OTRO HECHO IMPORTANTE ES LA APARICIÓN DE LA ENSEÑANZA DEL TEJIDO, HOY MÁS COMUNMENTE DENOMINADA DISEÑO TEXTIL COMO DISCIPLINA DENTRO DE LA UNIVERSIDAD COLOMBIANA.

En el año 1966, en Bogotá se origina un gran despliegue encausado a despertar el ánimo y entusiasmo para crear la unión de trabajo entre pintores, escultores, diseñadores, escritores, tejedoras y modelos con el fin de presentar un desfile totalmente diferente a los demás desfiles. "Desfile de Modas Año 2000", combinó la moda y el arte de una manera singular. Escogieron a los artistas de mayor renombre en la cultura de aquella época. Participaron: Alejandro Obregón, Enrique Grau, Ligia de Herrera, Manolo Vellojín, Carlos Rojas, Ornar Rayo, David Manzur, Bernardo Salcedo, Alvaro Herrán, Fernando Martínez, Feliza Burzstyn, Jaime Gutiérrez Lega, Gonzalo Arango, Luis Ernesto Arocha y a este grupo se unen las tejedoras Graciela Samper de Bermúdez, Olga Ceballos de Amaral, Stella Bernal de Parra, Marlene Hoffmann, Ligia Ceballos de Wiesner y Susana Goenaga. Marta Traba participa como modelo al igual que Estrella Nieto, Dora Franco y Alicia Baraibar de Cote entre otras.

Cada traje representaba la tendencia de la moda del año 2000 según el

creador, quien se unía a la tejedora y modelo, para la creación, confección y ambientación requerida según la inspiración. La organización del desfile a cargo del Centro Universitario de la Cultura a beneficio del Primer Festival de Teatro de Cámara, fue organizado en agosto de 1966 en la Galería Colseguros y asistieron las figuras más importantes del teatro latinoamericano. Así surge uno de los eventos de mayor resonancia y que años más tarde (1986) se volverá a presentar en Medellín. Algo similar fue llevado a cabo por los alumnos y egresados de Textiles de la Universidad de los Andes, con ocasión del Congreso de Egresados Uniandinos en el Centro de Convenciones de Santafé de Bogotá, en octubre de 1988.

World Craft Council es la asociación internacional que congrega las personas interesadas en el tejido, y además es conocida en todo el mundo como la entidad divulgadora de las artes manuales, el tejido en especial. Al fundarse en Colombia, tomó el nombre de Sociedad Colombiana de Artífices Contemporáneos, la cual sesionó entre 1966 y 1971, con la asistencia de varias personalidades colombianas del diseño: Olga de Amaral (presidente), Marlene Hoffmann, Stella Bernal de Parra, Graciela Samper de Bermúdez, Cecilia de Holguín, Alicia Tafur, Dicken Castro y otros. De esta organización surgió el Consejo Colombiano de Artesanos que posteriormente fue conocido como "Proarte", asociación colombiana afiliada al Consejo Mundial de Artesanía.

Entre los planes de la Asociación estaban los de exaltar y promocionar

1 Catálogo Arte Textil-Arte Flexible. Presentación Danielle Molinari. 10 Artistas Franceses Contemporáneos. Museo Nacional-Marzo 8 de 1984.

la artesanía artística y profesional para darle una correcta divulgación. La incipiente Asociación, encargada de valorar los nuevos lenguajes de expresión de arte efectuaba las reuniones en las instalaciones del Museo Nacional. Realizó entre 1968 y 1971 la exposición Anual de Artesanía Contemporánea en el Museo Nacional y logró ampliar la participación de artistas y artesanos. Ella se distinguió por la participación masiva de un gran número de tejedores que se iniciaban en aquel entonces. Las discrepancias en los enfoques entre algunos de los miembros fundadores impidieron que la Asociación se afianzara en Colombia y terminó desapareciendo como medio aglutinante de los tejedores.

De seguro, esta organización le habría dado a los tejedores un seguro y excelente soporte como un posible mejor futuro. Su corta existencia y pocas actividades, retrasaron el florecimiento de este campo en el país. Tal vez, causas como ésta, hicieron que en alguna forma creciera el número de talleres propios y los tejedores al no encontrar otro camino enfocaron su actividad a la producción de telas decorativas elaboradas en telares manuales, convirtiéndose en elemento básico para la decoración de hogares. Este producto ha sido muy apreciado y de mucho interés para los extranjeros. Esto demuestra que la tradición del tejedor es una constante en el medio colombiano. Los diseños textiles de estos talleres son elaborados por sus dueños, en la mayoría mujeres y, los tejen los obreros -de ambos sexos- contratados especialmente para este oficio. Colombia, comparada con cualquiera de los países latinoamericanos está entre los primeros países

productores de telas manualmente elaboradas. En Ecuador existe, tal vez el primero, dirigido por extranjeros, al encontrar por obvias razones la mano de obra muy económica.

Los intentos continuos por aglutinar a las tejedoras se mantiene, y recientemente en octubre de 1993, después de un constante y asiduo trabajo entre Stella Bernal de Parra, Marlene Hoffmann, Virginia Lai-gnelet, Liliana y Gloria Jaramillo, Sandra Gómez entre otras, con la asesoría del presidente de la Asociación Colombiana de Diseñadores, Gustavo Gómez Casalla, emprendieron la empresa de fundar la Asociación Colombiana de Diseñadores Textiles Contemporáneos con el propósito de darle una coherencia, soporte y actualización a esta actividad tan numerosa hoy en día. La existencia de esta Asociación es otra demostración de la necesidad de crear centros de información para el desarrollo de la actividad textil. Otro hecho importante es la apari-

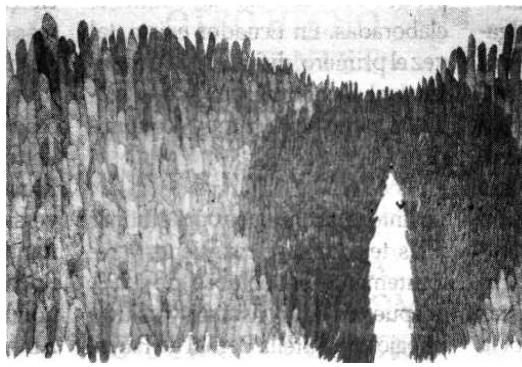
**EL PROGRAMA  
DE TEXTILES, DURANTE  
MÁS DE VEINTE AÑOS DE  
EXISTENCIA, HA  
FORMADO DISEÑADORES  
TEXTILES VINCULADOS A  
LA INDUSTRIA TEXTIL  
COLOMBIANA, LA MODA,  
LA INVESTIGACIÓN, EL  
ARTE, LA TAPICERÍA,  
LA DOCENCIA, ADEMÁS  
DE SERVIR DE  
DIVULGADORES DE ESTA  
NUEVA FORMA DE ARTE  
Y EXPRESIÓN DEL HOMBRE.**

ción de la enseñanza del tejido, hoy más comúnmente denominada Diseño Textil como disciplina dentro de la universidad colombiana. Es el caso de la aparición del curso "Taller de Tejido" -1968- dentro de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de los Andes, iniciativa tomada por su decano, Antonio Roda. Para desarrollar esta labor, nombra como profesora a Olga de Amaral, quien plantea en su inicio y durante un plazo muy corto de enseñanza, como debe ser la formación del artista-tejedor dentro del medio universitario. El Taller de Tejido es un área adicional dentro de la facultad de Bellas Artes que las directivas de la Universidad deciden cerrar a partir de 1971. Es allí, cuando las circunstancias de independencia y de actividad de enseñanza en el campo artístico se mantiene viva dentro de la universidad a través del "Taller Libre Experimental de Tejido", nombre con el que se conoció durante los primeros seis años.

Posteriormente, debido al crecimiento de la población estudiantil y al deseo de dar una formalización acorde con el nivel universitario, la filosofía de esta nueva disciplina varía paulatinamente la estructura de los estudios académicos. Desde 1976, bajo la dirección de la autora de este ensayo, con el propósito de darle un mejor perfil ocupacional al egresado del Taller Libre Experimental de Tejido, se modifica y aumenta el plan de estudios a cinco años, capacitando en una gama mayor de posibilidades y alternativas, con la intención de preparar a un mayor número de estudiantes en las áreas del quehacer artístico, industrial, moda e investigación consiguiendo su vinculación a un más amplio

campo laboral. Desde entonces se denomina PROGRAMA DE TEXTILES, y otorga el título de Maestro en Textiles entrando en la categoría de carrera profesional.

Esta disciplina es reciente en la formación universitaria no sólo en Colombia sino en el mundo. Sin embargo, no es gratuito que Colombia sea uno de los países donde su desarrollo se ha logrado con una estrecha integración y apoyo de la industria y el artesanado, necesario para conseguir así, un mejor profesional. Serán Olga de Amaral y su hermana Helena Ceballos, las profesoras que transmiten el gusto por la fibra, el tejido y las técnicas que involucran el tejido plano elaborado en telar horizontal y vertical. A las pioneras en la enseñanza del tejido en la Universidad, le suceden como profesoras sus alumnas. Recaltar este hecho permite entender la razón del creciente número de talleres manuales, al lado de la gran industria textil a gran escala, que ha caracterizado a Colombia desde los albores del siglo XX. El Programa de Textiles, durante más de veinte años de existencia, ha formado diseñadores textiles vinculados a la industria textil colombiana, la moda, la investigación, el arte, la tapicería, la docencia, además de servir de divulgadores de esta nueva forma de arte y expresión del hombre. Posterior a la iniciativa de la Universidad de los Andes y debido al creciente número de interesados en los estudios de diseño textil se fundan a partir de 1978 otros institutos, universidades y academias con programas de estudios similares. Así aparecen:



*Claudia Hakim. Macrun, 1985.*

Universidad del Norte (Barranquilla), Centro de Diseño Taller 5 -1978-, Instituto del Diseño y Expresión en Colombia -IDEC, 1977 y el instituto tecnológico UNITEC.

Este nuevo manejo de la enseñanza da origen a la aparición de otros talleres de producción de telas elaboradas en telares manuales y de características muy similares a los talleres pioneros; ellos son: El gusano de lana, El tallercito, Magenta, etc.. En su gran mayoría manejados por tejedoras formadas en el Programa de Textiles de la Universidad de los Andes que en los años ochenta, entran a competir con los egresados de las instituciones ya mencionadas.

Comparando la enseñanza del tejido con otros países como Brasil, Argentina y Chile, cabe destacar que en ellos la enseñanza no contempla un perfil profesional amplio, como el que se ha dado en Colombia y que el tejedor de esos países cuando toma la fibra como medio de expresión, la enfoca sólo a la creación del tapiz, pues dentro de la formación no han recibido la preparación en las técnicas del tejido plano y desconocen por completo las características del tejido plano del telar horizontal. El diseñador

textil colombiano actual, está preparado para trabajar dentro de esta industria, como investigador de las tradiciones textiles colombianas actuales y las que están en vía de extinción o como diseñador de moda. La formación del profesional entra en un amplio campo de irradiación y transformación del diseñador textil en el país.

### **La tapicería y el muro**

Las tejedoras Olga de Amaral, Marlene Hoffmann, Graciela Samper de Bermúdez, Stella Bernal de Parra y Helena Ceballos, podría decirse que fueron ellas en una u otra forma, las pioneras en mostrar, una nueva forma de arte, que se caracteriza de ser flexible por sus materiales. Por tal razón es digno de ser admirado en el medio artístico. Será la fallecida crítica de arte Marta Traba, visionaria y lúcida, quien marcó con sus conceptos la importancia del tejido, vinculándolo con el arte colombiano, desde los años sesenta.

Es en la década de los años sesenta cuando las tejedoras-artistas antes mencionadas trabajando en sus talleres, concentran parte del trabajo en marcar la diferencia y valoración de la artesanía o esta nueva manera de expresión como arte. Se enfrenta a la creación artística como una acción dinámica para exaltar el quehacer que era manifestación del pueblo y en especial de la vida del campo. Muchas de las tejedoras se alejan de las fuentes precolombinas y particularmente de la transmisión de los tejidos dados por las comunidades indígenas. Este primer grupo se preocupa por incursionar en los conocimientos del tejido y la fibra existentes en el país:

lana, cáñamo, fique, crin, algodón; aclarando que en raras ocasiones utilizan materiales sintéticos. Las técnicas del tejido se mantienen inalterables y la insistencia en el respeto a su tratamiento original no es la preocupación.

El tapiz, tipo de trabajo desarrollado en su mayoría por este grupo de tejedoras, está dentro del lenguaje del muro, espacio que le proporciona y dicta imposiciones de naturaleza distinta al espacio ilusionista seguido más de cerca por la pintura y escultura. El pintor, trabaja sobre la superficie existente (el lienzo) y el escultor, aunque cuenta con varias alternativas siempre llega al espacio real, logrado por la construcción. Al tejedor le interesa el espacio por lo cambiante de la situación durante el proceso de elaboración. Debe partir del hilo, el elemento base y con él conseguir los resultados más variados, concluyendo con lo indispensable para la existencia del tejido como arte. La experimentación mayor es cuando llega a dimensiones gigantescas, interpreta el espacio abierto o vacío y la obra permanece sobre el muro.

El tapiz sobre el muro tiene en su comienzo, un comportamiento muy similar a la pintura: la solución inmediata es colgarlo. Desde Jean Lurcat, fundador de la Bienal Internacional de la Tapicería Contemporánea en Lausana, -1961- inicia el cambio en el comportamiento del tapiz, que partía anteriormente de las pautas dadas en los cartones elaborados por los artistas para ser ejecutados por simples obreros, tal era por lo general la concepción que regulaba el mundo de la tapicería. La Bienal, imparte los temas a los

futuros participantes, con la regulación se encarga de transformar la concepción intrínseca y marca las nuevas pautas de la tapicería contemporánea. Entre los temas: el tapiz sale del muro, el tapiz vuelve al muro o el tapiz como instalación, etc.. son los que indican las directrices y abren los conceptos a sus ejecutantes; con ello, incitan al tejedor a que sea generador y el ejecutor de la modernidad en el textil. De tal manera, la concepción rezagada de copiar los cartones suministrados por los artistas-pintores, deja de tener vigencia.

A esta generación innovadora del artista-tejedor, es a la que pertenecen las pioneras del tejido como expresión de arte. Amaral, Samper de Bermúdez y Hoffmann participan en exposiciones colectivas, salones nacionales y exhibiciones individuales dentro y fuera del país. Son ellas las llamadas a mantener la lucha y enseñarle al público a deleitarse con esta manifestación artística tan personal dentro del naciente lenguaje del mundo de hoy. En 1965, año en que Magdalena Abakanowicz fue premiada con la medalla de oro, se reconoce el tejido (a nivel latinoamericano) como una expresión más entre Las artes, emerge triunfantemente el material-fibra y pronto, el mundo conoce esta nueva forma artística que en épocas inmemoriales, había acompañado al hombre y cumplido gran parte de las necesidades y encubrimientos del cuerpo. Es im-

**EL TAPIZ SOBRE  
EL MURO TIENE  
EN SU COMIENZO, UN  
COMPORTAMIENTO  
MUY SIMILAR A  
LA PINTURA:  
LA SOLUCIÓN  
INMEDIATA ES  
COLGARLO.**

portante recordar que en las culturas precolombinas el empleo de materiales y fibras son un elemento importante para la comunidad. Con los mantos o mantas se pagan tributos y las ceremonias se dignifican con su uso, además de utilizarse como trueque.

### **El tejido en Colombia, labor de manos femeninas**

Un hecho importante y que debe tomarse en cuenta para entender mejor la aparición de las obras tejidas, en su mayoría monumentales, es el apoyo de la mano de obra. Las tejedoras colombianas no son artistas-tejedoras solitarias. Producen sus ideas, plantean la escogencia de los materiales y para el proceso de elaboración del producto o tapiz contratan una obrera. Esto permite una intensa y rápida producción. Dentro de este concepto se presenta el caso de Olga de Amaral, quien muy pronto llega a la cima del mundo artístico nacional e internacional; se convierte en la más notable figura dentro de este medio. Las características que hacen famosa su obra, generalmente trabajada para ser vistas por todos lados, son la voluminosidad, la gran riqueza de texturas, y el empleo de técnicas tubulares -que mezcla con tiras tejidas de antemano por separado, la artista arma los tapices de gran tamaño- las técnicas de trenzado o mallas, procedentes de la comunidad de Guacamayas, Boyacá o la cestería de la región de los Llanos Orientales colombianos. Los tapices que guardan estas características en su mayoría fueron trabajados durante los quince primeros años de su trayectoria creativa.

Es a partir de los años ochenta, cuando Olga de Amaral disminuye el sentido de espacialidad; el tapiz se mantiene ligado al muro archi-



tectónico, sugiere los ancestros precolombinos y coloniales y resalta la "leyenda del dorado". Fortalece el cromatismo en los materiales empleados, predominando los planos superpuestos. A su personalidad de tejedora le adiciona el componente de pintora. Se interesa tanto por las transparencias como por los tejidos superpuestos de colores delicados que identifican la rica tradición del oro colombiano desde la época Precolombina hasta la Colonia. Amaral es la tejedora que ha pasado por la mayor variedad de manejos y reciclajes de técnicas. Va del tapiz relieve superpuesto al muro o independiente; y hoy en día, se ha concentrado en el tapiz bidimensional. Siempre su obra ha sido concebida para ser colgada.

Jack Lenor Larsen, el descubridor de la obra de esta colombiana, vio su capacidad de trabajo con la más inagotable vena creativa dentro del mundo de la fibra. De ella dice: "Sus paredes enhebradas proceden en capas horizontales que se mueven de adentro hacia afuera y nuevamente hacia adentro. Este mismo proceso es el que sigue las influencias que determinan la apariencia final de su trabajo. De ser así, la fuerza tranquila de su obra quedaría explicada por un principio de acción similar al de los arbotantes de las catedrales góticas. Estas fuerzas y contrafuerzas son las siguientes: pasión en contra de la lógica, la sensibilidad en contra de la organización y la espontaneidad en contra de la disciplina"<sup>2</sup>. Amaral es la artista tejedora más importante que tiene Colombia y de mayor reconocimiento nacional e internacional.

Ha participado en varias bienales de Lausana y viene exponiendo individualmente desde 1958.

Stella Bernal de Parra, tal vez la más fiel a las técnicas tradicionales, vie-

**LAS TEJEDORAS COLOMBIANAS NO SON ARTISTAS-TEJEDORAS SOLITARIAS. PRODUCEN SUS IDEAS, PLANTEAN LA ESCOGENCIA DE LOS MATERIALES Y PARA EL PROCESO DE ELABORACIÓN DEL PRODUCTO O TAPIZ CONTRATAN UNA OBRERA.**

ne exponiendo desde 1965, tanto en exposiciones colectivas como individuales, ha planteado su obra dentro de la bidimensionalidad con estructuras compositivas geométricas que remata en cintas tejidas que dialogan en la superficie de la obra. Esta cintas, tramadas regularmente en lana, construyen el tapiz simétricamente y con los dobleces enfatiza los planos en relación con la composición. Son trabajos que en la mayoría de los casos la composición de modular. Otro medio empleado en el quehacer creativo es el que se interesa por las fibras delicadas e iridiscentes. En la noche de inauguración de la exposición individual de Stella Bernal en la Gruta del Arte en 1968, (Bogotá), Flor Romero de Nohora se dirige al público expresándose de su obra así: "...ha volca toda su creatividad, ahora, en

el diseño y realización de tapices que significan algo nuevo, algo diferente, algo extraño y mágico en el juego del color, las formas y los relieves. "De la tierra a la luna", "Mi pobre can", son formas geométricas, esfumadas, estilizadas, casi subjetivas, traducidas por una gama de colores viva, fresca, fuerte, que golpea, que hace impacto, dándonos la muestra del talento y la personalidad de esta artista, que vive en función del color y de la creatividad en una de sus formas más bellas: la decoración."

Marlene Hoffmann, de este grupo de artista-tejedora, fundamenta sus diseños en dos fuentes muy marcadas: por un lado, su vinculación a la tradición del diseño precolombino o artesanal (Boyacá), o el origen de su ancestro alemán. La fuente de sus diseños precolombinos parte de las muy variadas formas de los trabajos de nuestros antepasados indios. Temas que resultan del ordenamiento lineal repetitivo, con juegos de formas invertidas -positivo y negativo- que hacen parte de un trabajo ejecutado para elevar el oficio del tejedor. Las leyendas son los temas que trata figurativamente, demostrando un buen dominio de las técnicas de tejido plano, así se coloca dentro de las más hábiles tejedoras, al lado de Helena Ceballos. De Hoffmann en un momento Marta Traba definió su obra así: "De ese informalismo de sus tejidos ha pasado hoy en día a la superficie más limpia, dibujos claros y combinaciones abstractas. La precisión de las composiciones la acerca a Vassarely y al op art. Pero es un op art cálido, manual donde

unos colores entran y otros tiernamente, protegidos por la propia urdimbre de los hilos".<sup>3</sup> Marlene Hoffmann ha representado al país en varias exposiciones internacionales y viene exponiendo individualmente desde 1963.

Marlene Hoffmann como Stella Bernal de Parra, cuando no están trabajando dentro la línea decorativa, desarrollan maravillosos tejidos inspirados en las regiones del país. La manta, vestido que usa la mujer "Wayuu" de la región de la Guajira inspirará la producción textil de estas dos tejedoras. La fuerza de lo telúrico está presente en ambas y la disputa en el trabajo las fuerza al diálogo con los elementos directos del tejido. La lucha por la liberación del marco que les implanta el telar, hacen de ellas unas tejedoras que no han dejado de insistir con toda la capacidad creadora de diseñadoras infatigables en la búsqueda de texturas, relieves y materiales, elementos que las lleva a presentarse entre las tejedoras de más interés por las formas abstractas de origen geométrico.

Las tres tejedoras anteriormente mencionadas, además de ser las de mayor reconocimiento internacional, son las artistas-tejedoras de gran insistencia en la investigación de la fibra. Trabajan dentro de las búsquedas más arduas. Hacen comprender al público la riqueza envolvente que posee el tejido, las infinitas posibilidades de un lenguaje inagotable, como cualquier otro lenguaje plástico del hombre del siglo XX. Hombre y mujer son símbolo de trabajo creativo y las manos son laboriosidad constante.

Por su parte Helena Ceballos, a partir de 1965, (después de trabajar cerca de su hermana Olga de Amaral y dirigir en varias ocasiones el Taller Amaral) se interesa por la técnica del gobelino, la tapicería y el bajo y alto Uso. Durante varios años experimenta, después de un largo recorrido, por el gusto al tejido directo y sin intermediarios. Es la tejedora más virtuosa en el manejo de las técnicas europeas. De temática abstracta y diseños geométricos, recuerda las muy ricas composiciones del orfismo de Delauney. Rigurosa en la ejecución de cada uno de sus tapices, estos se presentan como grandes construcciones de perfecta elaboración e impecable estructura. Cromatismo latente en las zonas, soluciones ávidas de riqueza textural y siempre inmersa en recuerdos del pasado. Su obra traspasa el tiempo y con ella entrega al espectador una obra autosuficiente y sensible.

## Tendencia renovante

A la primera generación de tejedoras se contraponen las egresadas del Taller Libre Experimental de Tejidos, actualmente Programa de Textiles de la Universidad de los Andes. Son ellas Gladys Tavera de Téllez, Liliana Villegas, Pilar Ferro, Fabiola Sequera, Elsa Rebolledo, Vicente Antonorzi, Beatriz Ochoa, Clara Inés Palau, Marta Ramírez, Claudia Hakim, Angela Pabón, France Helena Forero, Alicia Llorente, Carmen Urbina, Carmen Alicia Muskus y de egresadas más recientes Sandra Gómez, Diana Marcela Camelo, Sylvia Londoño, Bettina Von Armin, Marcela Domínguez, Jaqueline Duque, Clara Margarita Borda y Gladys Tami. Variados sus conceptos del tejido contemporáneo abren una nueva brecha a la fibra dúctil, maleable, entregada a los dobleces que la investigación que las técnicas textiles les suministran. De este grupo surgen nuevos enfoques sobre el tejido dejando atrás la concepción de la tapicería ligada al muro. En algunos casos continúan dejándolo latente y en otros lo desprenden por completo del muro, para entrar en diálogos que llegan incluso a ser esculturas tejidas. Dentro de la variedad de materiales, el concepto textil adquiere una dimensión mayor, amplia y de grandes diferencias estilísticas en relación con la generación anterior: el tapiz, como tejido, deja de tener vigencia y entra a concebirse como "obra textil", todo trabajo que parta de la fibra maleable, de gran amplitud, donde el proceso de construcción del mismo no siempre es resultado de una elaboración y manipulación de los



Alicia Llorente. *Alegria brumosa*, 1990.

3 Catálogo "Tapices y Estructuras Tejidas". Presentación de Marta Traba. Galería Skandia, Bogotá, 1978.

materiales supeditados al telar. La actual obra textil, apela a técnicas fuera del telar y en ocasiones son los materiales los que generan sus propias soluciones, sus propias invenciones, sus propias técnicas que sirven para distinguir al artista.

Entre las más destacadas artistas-tejedoras están: Liliana Villegas en 1968 se destacó con su diseño de ruana para dos, en 1978 es invitada a participar en el IV Salón Atenas con la obra "Vida de la mujer", serie compuesta de 100 muñecas que revelan la historia de la mujer. Marta Ramírez con sus conjuros elaborados en papel he inspirados en la cultura wayuu. Clara Inés Palau interesada siempre en los temas de la mujer y el amor. Los trabaja con papel, encajes, rosas y púas. Carmen Hoyos es la más conceptual de todas, aborda los materiales tomando la transgresión de conceptos y traslapando los espacios reales o virtuales. Alicia Llórente desde un comienzo interesada en la figura humana deseos, amores y desesperaciones desatados por la espera, las elabora en encajes. Alvaro Diego Gómez Campuzano, el único hombre que hasta el momento se ha destacado en el ámbito artístico, se conoce por trabajar sus obras de la más variada forma con variados materiales, los cuales van desde naturales hasta industriales con una gran interés por el módulo. Diana Marcela Camelo tortura la tela industrial haciéndonos recordar los palimpsestos; y, Sylvia Londoño, para quien la lámina de cobre se convierte en la esencia de su obra, la teje recordando los tejidos del Dominio de Ramos.

**DENTRO DE LA  
VARIEDAD DE  
MATERIALES, EL  
CONCEPTO TEXTIL  
ADQUIERE UNA  
DIMENSIÓN MAYOR,  
AMPLIA Y DE GRANDES  
DIFERENCIAS  
ESTILÍSTICAS EN  
RELACIÓN CON LA  
GENERACIÓN ANTERIOR:  
EL TAPIZ, COMO TEJIDO,  
DEJA DE TENER  
VIGENCIA Y ENTRA A  
CONCEBIRSE COMO  
"OBRA TEXTIL".**

La estructura básica tradicional del tejido es el camino y la búsqueda que estos artistas emplean. Las fibras y materiales textiles con las que transmiten sus sensaciones y emiten una nueva expresión la transformación del mismo son suficientes para entrar en la clasificación del mundo artístico y del textil como arte. Esta tendencia, renovadora en la manera de abordar la obra, presenta propuestas y abre rutas sondeables, cada vez más amplias en los estilos. Además gusta de soluciones divergentes y propone lenguajes disímiles bajo la manipulación del material, distancianado la elaboración del arte textil del medio del telar, antigua herramienta básica.

Otras tejedoras-artistas prefieren mantenerse dentro de las técnicas, que para su elaboración es indispensable el empleo del telar. Son obras, por lo general, que están li-

gadas a técnicas tradicionales. La invención se da en la diversificación de los materiales, en la búsqueda de texturas y en presentar una apertura ante el problema conceptual de la construcción del tejido. Dentro de la tendencia de continuar técnicas bases, se encuentran Carmen Urbina, Angela Pabón y Gladys Tami. Claudia Hakim oscila entre los medios tradicionales y el empleo del croché, pero manteniendo siempre el concepto de la modulación en la obra ya sea en pequeña o gran escala. Silvia Arango después de trabajar durante varios años de manera tradicional, últimamente se ha liberado, y a vinculado en su obra materiales naturales o sintéticos, y en varias ocasiones ha jugado eclécticamente con las partes del telar horizontal.

La experimentación es un estado del proceso creativo. Las búsquedas estéticas se han convertido en un desafío dentro del transcurso del siglo XX. El número de respuestas experimentales es igual al número de artistas comprometidos con el problema de las nuevas y propias experiencias llevadas al ámbito de las formas estéticas del textil. El concepto experimental es una constante. Impulsa el acto creativo del artista y permanece en la búsqueda de propios resultados que llevan al artista-tejedor a proponer el material, el medio y la técnica propios como objetivos primordiales de la creación en el tiempo actual. El exponente más sui generis es el caso de Carolina Mayorga, quien desde su época de formación como alumna venía experimentando con materiales en proceso; y, llega a elaborar en 1993 como propuesta de proyecto de grado, esculturas ecológicas vivientes en pasto.

Para esta generación, el textil se convierte en un reto donde propo-

ner, comprobar y exaltar son acciones propias de su reflexión o contraposiciones encaminadas a producir un arte con enfoque muy personal donde nadie se parece a nadie y las influencias desaparecen al enfrentarse a materiales diversos. El manipular y transformar el material los lleva a propuestas radicales y formas libres, insolentes pero a la vez respetuosos con la tradición. Trabajan con materiales dúctiles, maleables, flexibles y transformables hasta encontrar el textil escultórico, el pequeño formato o la proclamación del material. El material textil valorado en su esencia, renueva el sistema de como abordarlo. Este grupo, el más reciente de los artistas tejedores, propone diversas maneras en el enfoque y evolución de los mismos. Son eclécticos en las conclusiones, que están siempre en pro del enriquecimiento de la fibra como medio creativo.

El deterioro causado tanto por la insistencia en darle validez a lo co-

## **EL MATERIAL TEXTIL VALORADO EN SU ESENCIA, RENUEVA EL SISTEMA DE COMO ABORDARLO.**

nocido, como el desconocimiento de este campo por la mayoría de los museos y galerías han retardado el paso del nuevo arte-textil, cuya aparición es continua a pesar de los tropiezos encontrados en el ámbito artístico nacional. Si la primera generación, además de la trayectoria alcanzada hasta el momento, abrió un camino, la segunda se contrapone a la primera en todo. El punto de partida además de los materiales, propuestas y técnicas miran a Europa. Se preocupan por afianzar la tradición del tejido en Colombia. Casos como el de Marta Ramírez quien es una investigadora infati-

gable de las culturas indígenas. Particularmente, de trabajo meticulosos, se preocupa por ligarlo a los sentimientos ancestrales del hombre wayuu. Fetiches, aseguranzas, augurios, parten del papel preparado por ella hasta expresar un mundo mágico-religioso de mundos ancestrales. El papel, símbolo del paso del tiempo, arrugado, coloreado, enrollado e hilado, invoca la naturaleza embrionaria de tiempos idos.

El textil manejado por ellas, toma fuerza y lleva connotaciones de diversas épocas. Sin discusión alguna, el enfoque que la generación reciente le da al arte textil, lo lleva a analizar el entorno y a encontrar relaciones íntimas no sólo del material como del objeto creado. De la apertura y variabilidad que tengan estos artistas se produce el encuentro con mundos más ricos en contenido. •