SHEILA HICKS MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO

SHEILA HICKS

REENCUENTRO
REENCOUNTER

MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO

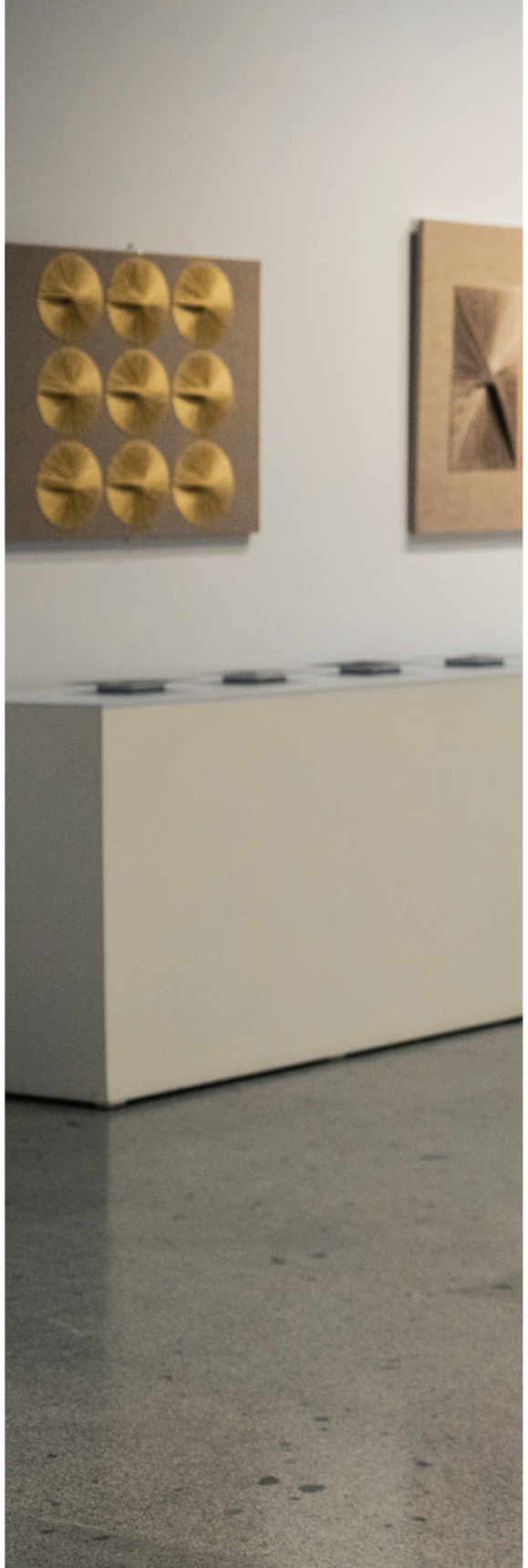
REENCUENTRO | REENCOUNTER

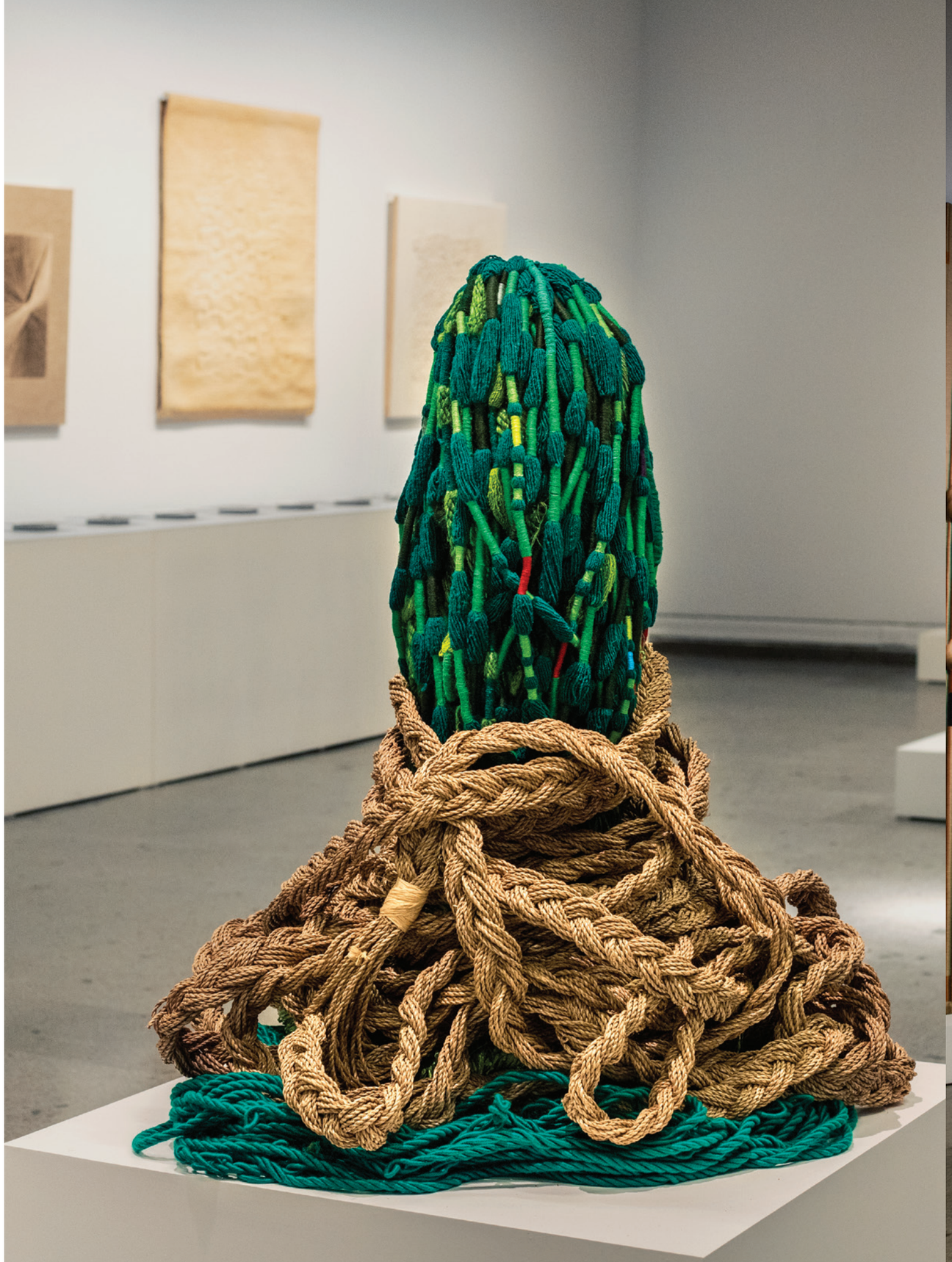
SHEILAKS







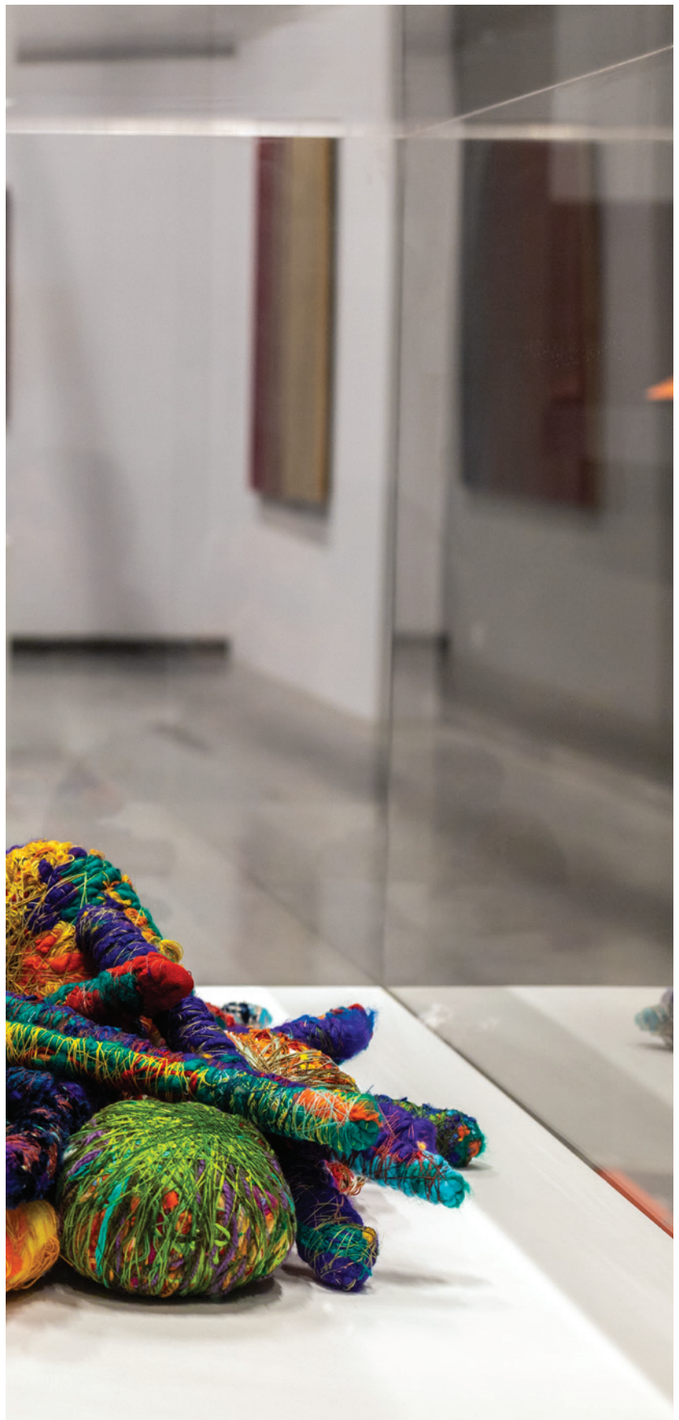








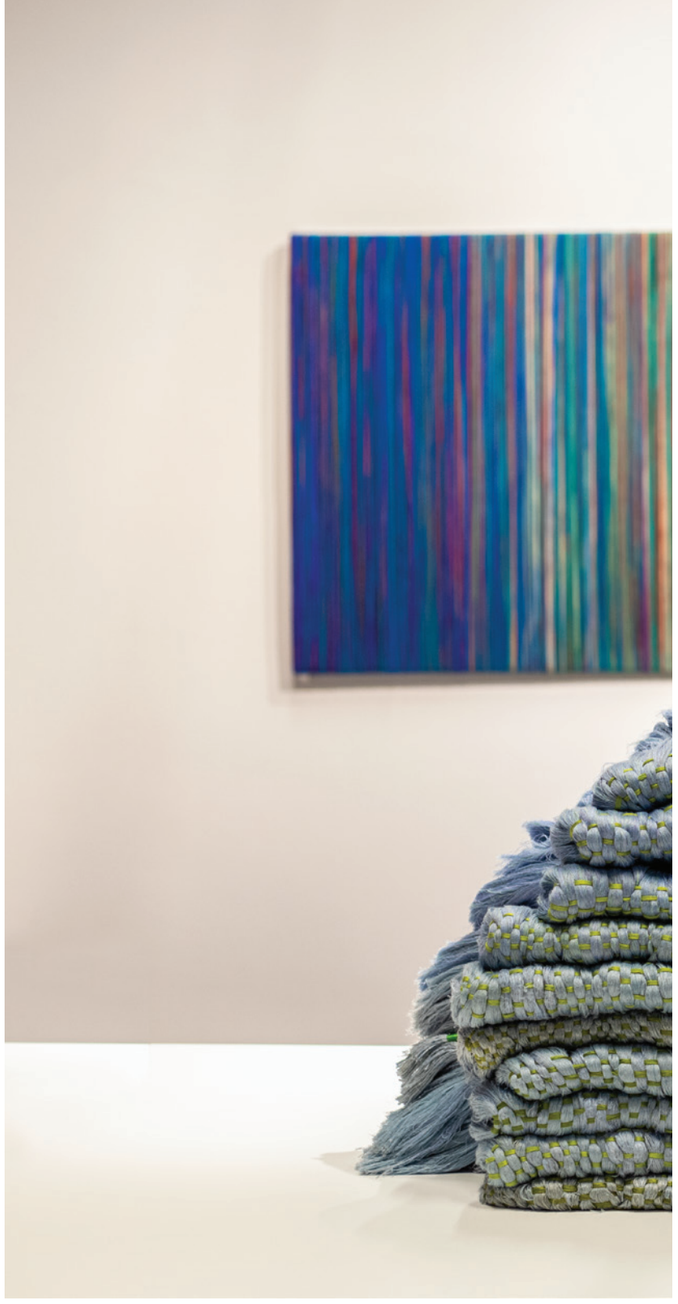












Exposición *Reencuentro*, Museo Chileno de Arte Precolombino, 2019.
Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks. Fotografía**–Photo, **Julián Ortiz Toro.**

Exhibition *Reencounter*, Museo Chileno de Arte Precolombino, 2019.

SHEILA HICKS

Autores–Authors

CAROLINA ARÉVALO

MONIQUE LÉVI-STRAUSS

SOLEDAD HOCES DE LA GUARDIA

MICHEL GAUTHIER

REENCUENTRO

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

REENCOUNTER

SANTIAGO DE CHILE, 2019

PRESENTACIÓN–PRESENTATION
página–page 19

CAROLINA ARÉVALO
HILANDO CAMINOS–SPINNING PATHS
23

MONIQUE LÉVI-STRAUSS
ENTREVISTA CON LA ARTISTA–INTERVIEW WITH THE ARTIST
51

OBRAS SHEILA HICKS–SHEILA HICKS WORKS
81

LISTA DE OBRAS–LIST OF WORKS
123

SOLEDAD HOCES DE LA GUARDIA
DIALOGANDO DESDE EL TEXTIL–TEXTILE AS DIALOGUE
131

MICHEL GAUTHIER
EL PRINCIPIO DE APERTURA–THE OPEN RULE
149

CRONOLOGÍA DE SHEILA HICKS–SHEILA HICKS CHRONOLOGY
169

LISTA DE LAS OBRAS EXHIBIDAS–LIST OF WORKS EXHIBITED
181

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

ESCONDIDA | BHP

Esta exhibición de la obra de Sheila Hicks es para nosotros motivo de inmensa satisfacción por numerosas razones. ||

Es muy difícil presentar a esta artista. Bastaría decir que es una de las artistas textiles contemporáneas más relevantes. Su obra ha sido expuesta en los principales museos y galerías de arte contemporáneo de los cinco continentes y forma parte de 45 colecciones de diferentes museos del mundo. En este sentido estamos orgullosos y agradecidos de acoger su obra en el Museo Chileno de Arte Precolombino, para que el público aprecie la manera cómo esta excepcional artista juega con las fibras y los colores, creando atmósferas, texturas y arquitecturas de una manera tan creativa como original, evidenciando una maestría poco común en el manejo de las tecnologías y diversidad de los soportes usados en sus obras, incorporando incluso fibras industriales. ||

Sheila Hicks ya era una artista y fotógrafa cuando a fines de la década de 1950 en un viaje a Sudamérica se maravilló con los tejidos de los pueblos andinos y del sur de Chile, sobre todo con la excelencia y maestría desplegada en los textiles precolombinos, al punto de descubrir que su futuro camino artístico se enfocaría hacia el arte textil. Las enseñanzas de George Kubler y Junius Bird sobre semántica y tecnologías textiles precolombinas le ayudaron a confirmar esta nueva vocación. Es por ello que en esta exhibición la obra de Hicks se presenta junto con tejidos de nuestra colección textil precolombina que saca a la luz esta influencia en su arte. ||

Uno de los conceptos más importantes para este Museo es recordar que el mundo precolombino no es algo del pasado, sino que está presente actualmente en nuestra cultura y nuestro mestizaje. Para ello hemos desarrollado exhibiciones y otros proyectos que llamamos ArtEncuentro. El caso de Sheila Hicks, en este sentido, es paradigmático y demuestra que el arte precolombino aún está presente más allá de las fronteras andinas. ||

Sheila Hicks en la década de 1950 fue enviada a Chile por el gran artista Josef Albers para que colaborara en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica. En 1968 vuelve para iniciar un proyecto destinado a rescatar antiguas tecnologías textiles en la comunidad de Huaquén, provincia de Petorca, en

This exhibition of the work of Sheila Hicks is a source of great satisfaction to us for a number of reasons. ||

It is very difficult to introduce her, but suffice to say that she is one of the most important contemporary textile artists. Her work has been exhibited in the leading contemporary art museums and galleries on five continents and forms part of the collections of 45 different museums around the world. That is why we are pleased and proud to exhibit her work in the Museo Chileno de Arte Precolombino, so that the public can appreciate the way in which this exceptional artist plays with fibers and colors, creating atmospheres, textures and architectures in a way that is as creative as it is original, demonstrating a rare mastery of both technology and the variety of mediums used in her works, including the use of industrial fibers. ||

Sheila Hicks was already an artist and photographer when at the end of the 1950s, travelling in South America, she fell in love with the fabrics of the Andean people and the inhabitants of southern Chile. She felt a particular affinity for the excellence and skill seen in pre-Columbian textiles, and decided that her future artistic career would focus on textile art. The teachings of George Kubler and Junius Bird on the semantics and technology of pre-Columbian textiles helped her to confirm her new vocation. That is why in this exhibition, Hicks' work is presented alongside fabrics from our collection of pre-Columbian textiles, as they illustrate this influence in her art. ||

One of the priorities of this Museum is to remind visitors that the pre-Columbian world is not something of the past, but that it is present today in our culture and *mestizo* heritage. To illustrate this, we have organized exhibitions and other projects that we call "ArtEncuentro." The work of Sheila Hicks is a prime example of this, demonstrating that pre-Columbian art is still present beyond the Andean borders. ||

In the 1950s, Sheila Hicks was sent to Chile by the great artist Josef Albers to work at the School of Architecture of the Universidad Católica. In 1968, she came back to start work on a project that would revive ancient textile technologies in the town of Huaquén, in Petorca province, which was being devastated by a severe drought. There, she

ese entonces asolada por una grave sequía. Ella forma allí un taller de textiles que, a partir de tecnologías y conocimientos tradicionales pero con un diseño contemporáneo, se propone colaborar al desarrollo comunitario. Los tejidos de Huaquén fueron altamente apreciados, pero, en un Chile convulsionado, no hubo nadie que pudiera mantener este importante proyecto, que habría marcado un punto de inflexión en la artesanía textil chilena. ||

Nuestra artista quiso que esta exhibición se llamara «Reencuentro», pues hacía 50 años que no volvía a Chile, país que considera importante en sus inicios como tejedora y donde tejió lazos familiares y una fuerte amistad con el fundador del Museo, el arquitecto Sergio Larraín y con su hijo, el fotógrafo del mismo nombre. ||

Esta exposición forma parte de la larga alianza del Museo Chileno de Arte Precolombino con Escondida/BHP por más de 20 años, que incluye el gran proyecto de remodelación y construcción del nuevo espacio «Chile antes de Chile», la realización de numerosas muestras de arte y cultura de los pueblos originarios de Chile y de la región andina en Santiago, Antofagasta y otras ciudades de nuestro país, además de investigaciones y programas de rescate y puesta en valor de conocimientos y otras expresiones culturales en las que hemos trabajado de la mano con las comunidades indígenas dueñas de este patrimonio. Esta vez, nos causa emoción explorar la relación entre el arte contemporáneo y los antiguos artistas textiles prehispánicos. ||

Estamos muy agradecidos con Sheila Hicks por esta oportunidad de presentar su obra en nuestra casa. Agradecemos también a la curadora de esta muestra, Carolina Arévalo, historiadora del arte y experta en la obra de la artista, quien ha trabajado estrechamente con ella durante otras exhibiciones en el extranjero y durante la investigación y producción de esta muestra. También reconocemos el importante aporte del Centre Georges Pompidou de París, que en esta oportunidad ha prestado parte de sus colecciones de la artista. ||

Acreditamos el apoyo de la Ley de Donaciones Culturales y la constante colaboración de la I. Municipalidad de Santiago y del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, que sostienen a este Museo. ||

created a textile workshop which, using traditional technology and knowledge but with a contemporary design, offered a way of driving development in the town. The fabrics from Huaquén were very well received but in a troubled Chile, there was no-one able to maintain this important project, which would have marked a turning point in Chilean textile craftsmanship. ||

Our artist wanted this exhibition to be called "Reencuentro" [Re-encounter], because 50 years have passed since her last visit to Chile, a country that she considers important in her debut as a textile artist and where she wove close ties and a strong friendship with the founder of the museum, the architect Sergio Larraín and his son, the photographer with the same name. ||

This exhibition is part of the important alliance between the Museo Chileno de Arte Precolombino and Escondida/BHP that has lasted more than twenty years. It includes the vast project to redesign and build a new space called "Chile antes de Chile" [Chile before Chile], the creation of a number of exhibitions of the art and culture of the indigenous peoples of Chile and the Andean region of Santiago, Antofagasta and other cities in our country, as well as research programs and initiatives to showcase knowledge and other cultural expressions, working closely with the indigenous communities who own this heritage. In this exhibition, it is very moving for us to explore the relationship between contemporary art and the ancient pre-Hispanic textile artists. ||

We are very grateful to Sheila Hicks for allowing us to present her work in our museum. We would also like to thank the curator of the exhibition, Carolina Arévalo, an art historian and expert in this artist's output, who has worked closely with her on other exhibitions overseas and during the research and production of this exhibition. We also recognize the important contribution of the Centre Pompidou in Paris, which has lent some of its collection to us. ||

We gratefully acknowledge the contribution of the Ley de Donaciones Culturales [Cultural Donations Act] and the constant collaboration with the I. Municipalidad de Santiago and the Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, which supports this museum. ||

CAROLINA ARÉVALO

CAROLINA ARÉVALO (Santiago de Chile, 1985) es curadora, investigadora y diseñadora. Obtuvo su maestría en Historia del Diseño y Estudios Curatoriales en el Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum y Parsons The New School for Design, en Nueva York (2016). Ha colaborado con Sheila Hicks en su atelier en París, en la 57ª Bienal de Arte de Venecia (2017), entre otras. Ha contribuido en la publicación de *Hilos Libres: Sheila Hicks* (Puebla, México, 2018), *Jaume Xifra: Cat. Exhibit* (Gerona, España, 2018), y en el artículo de Anni Albers *«Influjos Precolombinos y Legado* (Colombia: Goethe Institute, 2019). Recientemente realizó la curatoría de la exposición *Soft Territories* en Nueva York (Knockdown Center, New York, 2019).

CAROLINA ARÉVALO (Santiago, Chile, 1985) is a curator, researcher, and designer. She obtained her master's degree in the History of Design and Curatorial Studies at Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum and Parsons The New School for Design in New York (2016). She has worked with Sheila Hicks at her atelier in Paris, at the 57th Biennale Arte 2017 in Venice, among other instances. She contributed to the publications, *Hilos Libres: Sheila Hicks* (Puebla, Mexico, 2018) and *Jaume Xifra: Cat. Exhibit* (Gerona, Spain, 2018) and to the article, "Influjos Precolombinos y Legado", by Anni Albers (Colombia: Goethe Institute, 2019). She recently curated the *Soft Territories* exhibition at the Knockdown Center (New York, 2019).

Reencuentro **presenta el fascinante cuerpo de obra que Sheila Hicks ha desarrollado desde 1957. Nacida en Hastings (Nebraska) y formada como artista en la Yale School of Art –donde obtuvo un MFA en pintura–, Hicks ha construido un lenguaje propio que encuentra en los hilados su medio y en el color, junto a la textura, su alfabeto estético. Al explorar las conexiones entre la obra de Hicks y los tejidos andinos, la arquitectura, la fotografía y la pintura abstracta, la muestra revela la creación de la artista para generar formas radicalmente innovadoras, muchas de ellas inspiradas en modos ancestrales de comunicación a través de los hilados. La exposición pone en evidencia la creatividad de la artista y su aguda capacidad de observación, en especial cuando se enfrentó al paisaje cultural del territorio surandino. Junto con ello, evidencia la profunda huella que dejó su encuentro inicial con los textiles precolombinos. ||**

La obra de Sheila Hicks tiene una relación singular con el espacio y el tiempo. La geografía de los Andes, sus paisajes y los sitios arqueológicos enclavados en el cordón montañoso constituyen, hasta hoy, una fuente de inspiración para la artista. Sus obras son un puente entre la pintura, la escultura y la arquitectura, así como entre la arqueología, la antropología y el arte contemporáneo. Yuxtapuestas en la exhibición con textiles arqueológicos pertenecientes a la colección del Museo Chileno de Arte Precolombino, las obras de Hicks dialogan con su influencia andina. ||

Sheila Hicks ha desarrollado una inmensa obra a partir de un profundo entendimiento de los materiales y su alcance conceptual. A través de su manera asociativa de hacer arte, toca la fibra y la transforma por medio de delicadas transferencias de significado. Es en esta cualidad donde radica el principal vínculo entre la obra de Hicks y los textiles precolombinos; las dos formas de arte son un soporte para la comunicación, registro y memoria. Una práctica que, tal como se observa en la muestra, tiene en el concepto de «semántica» un eje transversal. El arte precolombino utilizó la geometría y la estructura como portadores formales de significado. Ambos elementos

Reencounter presents the fascinating body of work Sheila Hicks produced from 1957 to the present. She was born in Hastings (Nebraska) and earned an MFA in painting from the Yale School of Art. Hicks has built a language of her own whose medium consists of spun materials and whose aesthetic alphabet is color and texture. The radically innovative forms the artist creates–often inspired by ancestral modes of communicating through spun thread–are evidenced by tracing connections between her work and Andean weavings, architecture, photography, and abstract painting. The exhibition highlights Hicks' creativity and acute powers of observation, especially engaging with the cultural landscape of the Southern Andes. In addition, it evidences the deep imprint left by her first encounter with pre-Columbian textiles. ||

The work of Sheila Hicks has a singular relationship with space and time. The geography of the Andes, its landscapes and archaeological sites embedded in the mountain range continue to be a source of inspiration for the artist. Her works are a bridge between painting, sculpture and architecture, as well as between archeology, anthropology and contemporary art. Hicks's artworks speak to her Andean influence in juxtaposition to archaeological textiles from the collection of the Museo Chileno de Arte Precolombino. ||

Sheila Hicks has developed an immense body of work that draws on a deep understanding of materials and a broad conceptual scope. Through her associative art practice, she touches fiber and transforms it through delicate transferences of significance. The main link between Hicks' work and pre-Columbian textiles lies in the following quality: the two art forms are mediums of communication, record-keeping, and memory. As can be seen in this exhibition, the transversal axis of this practice is the concept of "semantics." Pre-Columbian art used geometry and structure as formal bearers of meaning. Both elements synthesized information, complex ideas, and beliefs through abstraction (FIG. **1**; P.27) this respect, the intellectual intent and technique of the ancient Andean weavers are not only relevant but also directly applicable to Hicks' approach to communication. ||

sintetizaban información, ideas complejas y creencias a través de la abstracción (FIG. 1; P.27). Por lo tanto, la ambición intelectual y la técnica de los antiguos tejedores andinos no solo son relevantes, sino también inmediatamente aplicables al acercamiento comunicacional de Hicks. ||

En esta articulación semántica radica una de las características más notables de la obra de esta artista: lo visual es táctil y lo táctil es visual. Asimismo, caracterizada por la abstracción, la repetición y una vasta exploración estructural, la obra de Hicks rechaza las divisiones ortodoxas entre arte contemporáneo, diseño y artesanía. Sin duda, en ello inciden la educación y la evolución de una artista que da cuenta de una asombrosa mezcla de influencias y exploraciones. Hicks estudió pintura con Josef Albers en Yale. Además de sensibilizarla con el color, Albers la contactó con su esposa, la artista textil Anni Albers, con quien compartiría el interés por el arte precolombino. Paralelamente, Hicks estudió historia del arte precolombino con George Kubler,[1] quien la introdujo al arte y la arqueología andina y mesoamericana. Los textiles la inspiraron para aprender a tejer y, además, fueron el sujeto de su primera investigación formal (FIGS. **2A, B, C**; P.28). Fue Kubler quien sugirió a Hicks que conociera a Junius Bird, el principal investigador de textiles precolombinos de su generación, quien se convirtió en su tutor y junto al cual desarrolló estudios sobre tejidos preincaicos. Las estructuras de estos textiles, así como el rigor y la sofisticación de los tejedores andinos para entrelazar hilos y dar vida a piezas que contienen una dimensión corporal, fascinaron tanto a Hicks que se constituyeron en el puntapié inicial de sus experimentaciones. ||

(1) George Kubler fue un importante historiador del arte, investigador y académico en arte precolombino, quien introdujo el arte precolombino en la historia del arte. Escribió *The Shape of Time*, texto que sigue siendo clave para explicar el vínculo indisoluble entre historia del arte y cultura material. En esta publicación, Kubler argumentó que el arte «puede ampliarse para abarcar todas las cosas humanas, incluyendo todas las herramientas y escrituras además de las cosas inútiles, hermosas y poéticas del mundo». George Kubler. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (New Haven: Yale University Press, 1962), p. 1.

En 1957, Hicks obtuvo una beca Fulbright para pintar en Chile y prolongar las enseñanzas modernistas de color y plástica que Albers había impartido en la Universidad Católica de Chile algunos años antes. En dicha institución fue recibida por quien fuera decano de la Escuela de Arquitectura, Sergio Larraín García-Moreno, gran coleccionista de arte precolombino y fundador del Museo Chileno de Arte Precolombino. Así comenzó un viaje que ha tenido implicancias a lo largo de toda la práctica artística de Hicks. ||

La exposición *Reencuentro* explora distintas dimensiones de la obra de Hicks, entendiendo al hilado como punto de partida, ya que, al igual que en un tejido, el hilado es la génesis de su obra. Luego se desarrollan las otras tres secciones: arquitectura y composición; recorridos; y ser textil. El uso del hilado supuso una (r)evolución radical en la obra de Hicks. A contar de entonces, su arte se basaría en el color, enfatizando la luz, la textura y la estructura, haciendo del textil su medio. Posteriormente, en la segunda sección, se explora la dimensión arquitectónica y compositiva de las piezas, particularmente la manera en que las estructuras construidas dialogan con los tejidos arqueológicos. Luego, en un espacio íntimo, el recorrido de las *minimes*[2] de Hicks nos lleva a sus espacios cromáticos y a sus exploraciones estructurales, las cuales evocan lugares transitados por la artista. Finalmente, las obras exhibidas son acogidas en el significante «ser textil», donde dos dimensiones se superponen. Por una parte, en la cualidad volumétrica de las obras se aloja una dimensión contenedora de vida (o de fragmentos de ella). Por otra parte, el cuerpo textil en el mundo andino es metáfora de un ser vivo, el cual se articula mediante diferentes espacios cromáticos. ||

(2) Las *minimes* de Hicks son obras de pequeño formato, en las cuales la artista explora sus inquietudes estéticas en una escala más íntima.

(3) El Museo Chileno de Arte Precolombino se aloja en el antiguo Palacio de la Real Aduana (inaugurado en 1807), monumento arquitectónico colonial ubicado en el corazón de la ciudad de Santiago.

HILO, UNIDAD ESENCIAL

La exposición comienza con la instalación de *Aprentizaje de la Victoria*, en el patio Sur del Museo.[3] Una vez más, Hicks despliega su obra en el espacio. La caída de cordones ocre y naranja es una fluida invitación a los caminantes de la ciudad a encontrarse con este diálogo entre textiles arqueológicos y contemporáneos. La cascada de cordones pone en evidencia el vocabulario esencial de la artista: hilos en el espacio, color animado que se modifica por la fría luz invernal a la luminosa calidez del verano. ||

One of the most notable characteristics of the artist's work resides in this semantic articulation: the visual is haptic and the haptic is visual. Hicks' work is characterized by abstraction, repetition, and vast structural exploration. It rejects the orthodox categorizations between contemporary art, design, and craft. Without a doubt this points to the unique compound of influences and explorations in the artist's education and evolution. She studied painting under Josef Albers at Yale, who instilled in Hicks a deep respect for color. Albers also put her in contact with his wife, textile artist Anni Albers, whose interest in pre-Columbian art she would come to share. Concurrently, Hicks studied pre-Columbian Art History with George Kubler,[1] who introduced her to Andean and Mesoamerican art and archeology. These textiles inspired her to learn to weave and were the subject of her first formal research (FIGS. **2A, B, C**; P.28). Kubler suggested she meet Junius Bird, the principal pre-Columbian textile expert of his generation, who became her advisor and co-researcher of pre-Inca weavings. The structure of these textiles, as well as the rigorous and sophisticated manner the Andean weavers intertwine threads and give life to pieces that contain a corporal dimension, fascinated Hicks and became the starting point of her experimentation. ||

(1) George Kubler was an important art historian, researcher, and scholar of pre-Columbian art, who introduced pre-Columbian art into the history of art. He wrote *The Shape of Time*, still a key text in the justification of linkage between art history and material culture. In this publication, Kubler argued that art "can be expanded to embrace the whole range of man-made things, including all tools and writing in addition to the useless, beautiful, and poetic things of the world." George Kubler. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (New Haven: Yale University Press, 1962), p. 1.

In 1957, Hicks obtained a Fulbright scholarship to paint in Chile and continue the modernist teachings on color and form that Albers had imparted at the Universidad Católica de Chile some years before. In this institution she was received by the Dean of the School of Architecture, Sergio Larraín García-Moreno, a great collector of pre-Columbian art and founder of the Museo Chileno de Arte Precolombino. Thus, began a journey the influence of which can be traced throughout Hicks' artistic career. ||

The exhibition *Reencounter* explores different dimensions of Hicks' art. Yarn is understood as the starting point because, as in a textile, thread is the genesis of her artwork. Then ensue the following three sections: architecture and composition; journeys; and textile being. Freeing the threads from the loom was a radical (r)evolution in Hicks' work. From that point on, her practice would be based on color–emphasizing light, texture, and structure – and fiber, her preferred medium. The architectural and compositional dimension of the artworks are explored in the second section, particularly the way the structures established a dialogue with the archaeological textiles. Next, in an intimate space, Hicks' *minimes*[2] leads us into chromatic spaces and structural explorations that evoke the places the artist visited. Finally, the works exhibited are appreciated under the concept of "textile being", in which two dimensions are overlapped. On the one hand, in the sculptural quality of the works resides a life containing dimension – or fragments of it. On the other hand, in the Andean world the body of a textile is a metaphor for a sentient being, which is articulated through its different spaces of color. ||

(2) Hicks' *minimes* are small format works in which the artist explores her aesthetic preoccupations in an intimate scale.

(3) The Museo Chileno de Arte Precolombino is housed in the old Royal Customs Palace (inaugurated in 1807). The latter is a colonial architectural monument situated in the heart of the city of Santiago.

(4) Clement Diré. *Sheila Hicks: Apprentissage* (Paris: JPR, 2016). Interview with the artist.

YARN, THE ESSENTIAL UNIT

The exhibition begins with *Aprentizaje de la Victoria*, installed in the Southern courtyard of the Museo Chileno de Arte Precolombino.[3] Once again, Hicks unfolds her work in space. The flowing fall of ochre and orange cords invites city strollers to experience this dialogue between archaeological and contemporary textiles. The cascade of cords exhibits the artist's essential vocabulary: threads in space, animated color altered by the cold light of winter to luminous warmth of summer. ||

"I need to make color dance," says Hicks.[4] Consequently, her work encloses a lifetime of observing color phenomena, light, texture, and the architecture that host her work. Her intent is to rhythmically and colorfully choreograph the space–in a constant effort to assemble, re-assemble and deconstruct it–through hand-made processes. Her creativity is in movement. Fibers

1



FIG. 1 Túnica-*unku* (camiseta). Tejido plano 2×1, faz de trama, brocado y flecadura. Algodón y fibra de camélido. Cultura Chimú, costa centro norte de Perú, 900-1400 DC.

Colección–Collection, **Museo Chileno de Arte Precolombino-Donación Sergio Larraín García Moreno, 1150. (1280×920mm).**

Imagen–Image, **Archivo Audiovisual Museo Chileno de Arte Precolombino. Fotografía–**Photo, **Fernando Maldonado.**

Unku-tunic (shirt). Plain weave 2×1, weft-faced weave, brocade and fringes. Cotton and camelid fiber. Chimú Culture, north-central coast of Peru, AD 900-1400.

2A



2B



2C



FIGS. 2A–2B–2C Sheila Hicks. Láminas de la Tesis de Maestría de Yale: *Arte Textil Andino*, Ca. 1957, Manuscrito. Láminas 29,2×20,9cm. Colección privada.

–Exploraciones de técnicas textiles hechas por Hicks, en un telar de marco, inspiradas por tejidos y artefactos precolombinos, junto a fotografías e ilustraciones de excavaciones arqueológicas.

Sheila Hicks. Sheets from Yale Thesis: *Andean Textiles Art*, Ca. 1957, unpublished. Unbound book 29.2×20.9 cm. Private Collection.

–Exploratory weaving techniques made by Hicks on a frame inspired by pre-Columbian weavings and artifacts, along with illustrations of archeological excavations.

FIG. 2A La ilustración diagramática de arriba a la izquierda, *Tissues a carreaux (armature de toile)*, fue publicada en el libro *Los ancestrales textiles del Perú y sus técnicas* de Raoul d'Harcourt en 1934. Esta técnica ha inspirado a Hicks a crear muchas variaciones de ella a lo largo de su carrera.

La fotografía inferior izquierda, corresponde a un tejido de la Isla de Chiloé (sur de Chile), con el llamado patrón «del dado». El textil de la derecha es *Inca Chinchero*, tejido por Hicks en su viaje por Sudamérica.

The diagrammatic illustration at upper left, *Tissues a carreaux (armature de toile)*, published in Raoul d'Harcourt's 1934 book *Les textiles anciens du Pérou et leur techniques,* inspired Hicks to develop many variations over time.

The photograph below corresponds to a cloth from Isla de Chiloé (south of Chile), woven in "dado" pattern. The weaving from the right is *Inca Chinchero*, woven during Hicks' South American trip.

«Me urge hacer danzar al color»,[4] dice Hicks. En consecuencia, su arte es una vida de observación de los fenómenos cromáticos, la luz, la textura y la arquitectura que aloja su obra. Su intención es coreografiar rítmica y cromáticamente el espacio en un constante esfuerzo de ensamblaje, reensamblaje y deconstrucción, realizado a través de procesos confeccionados a mano. Su creatividad está en movimiento. Fibras en todas sus formas, tamaños y colores dispuestas a ser modificadas, aumentadas, resignificadas y cuestionadas para ofrecer sensaciones perceptivas sucesivas. ||

La línea es fundamental en la aproximación conceptual de la artista, ya sea en sus estudios de color tejido o en sus experimentos de color animado en el espacio. La línea es hilo, y el hilo es la unidad esencial de sentido en el textil. Este se forma cuando dos cabos se tuercen juntos. A su vez, cada cabo es un ligado de fibras ordenadas por rotación. La direccionalidad de la torsión entrega una noción –izquierda y derecha–, instalando la génesis de la organización del espacio comunicacional, es decir, estableciendo los ejes para pensar en un plano de tejido, tal como ocurre en los ejes de un gráfico. Al igual que en el tejido precolombino, el hilo es la unidad esencial para articular el lenguaje plástico: «Ato nudos y luego los desato para entender».[5] Para Hicks, la principal herencia de los textiles precolombinos es la filosofía implícita en la manera de hacer, la cual tiene un impacto emocional a través de estructuras que tienen nobleza, elegancia e inteligencia. ||

Debido en parte al legado modernista de Hicks, una de las similitudes más recurrentes con el arte precolombino es la asociación perceptual para comunicar una idea. La semejanza manifiesta entre las obras de la artista y el ancestral *quipu* no se expresa tan solo en términos formales, sino también en sus funciones comunicacionales (FIG. **3**; P. 30). El color es un recurso elemental en el sistema simbólico del *quipu* (FIG. **4**; P. 31). Los incas utilizaban distintos matices para representar diferentes ideas y llevar complejos sistemas de registro, los cuales incrementaron los contextos comunicacionales

(4) Clement Diré. *Sheila Hicks: Apprentissage* (París: JPR, 2016). Entrevista con la artista.
(5) Ibíd., p. 31.

in all their shapes, sizes, and colors offer successive perceptual sensations by being altered, augmented, re-signified, and questioned. ||

The line is fundamental in the artist's conceptual approach, either in her color-crossed studies, color weaved, or in her experiments with animated color in space. The line is yarn, and yarn is the essential unit of meaning in textiles. This is formed when two threads are twisted together. In turn, each end is a pile of fibers ordered by rotation. The direction of the twist offers a notion of directionality – left and right – establishing a basis for the organization of the communicational space, that is, fixing the axes for thinking on a textile plane, as happens with the axes of a graph. Just as in pre-Columbian textiles, a yarn is the essential unit that articulates the artist's visual language: "I tie knots and then I untie them to understand."[5] For Hicks, the most important legacy of pre-Columbian textiles is the philosophy implicit in the craft. The latter provokes an emotional impact through structures suffused with nobility, elegance, and intelligence. ||

(5) Clement Diré. *Sheila Hicks: Apprentissage* (Paris: JPR, 2016). Interview with the artist.

One of the most striking recurring similarities between Hicks' work and pre-Columbian art, due in part to the artist'modernist legacy, is the associative perception employed to communicate an idea. This kinship with ancestral *quipu* is expressed in the formal terms of the artworks, but also in their communicational functions (FIG. **3**; P. 30). Color is an elementary resource in the symbolic system of the *Quipu* (FIG. **4**; P. 31). The Incas used different shades to represent different ideas and maintain complex systems of representation, which expanded the communicational contexts and the relationships they established. Combinations of color – not only in sequences, but also in cords and twists – complement variations in saturation, light, and hue. The infinite possibilities of color, spinning, twisting, and re-twisting allow for expression of a wide range of ideas, meanings, and communicative contexts. ||



3

FIG. 3 **Sheila Hicks. *Quipu Marrón Anterior*, Ca. 1964, lana, 96 × 120 cm.**
–Al igual que en las técnicas elementales de la textilería andina, la torsión, el trenzado y el entrelazamiento de hilados, aportan direccionalidad, ritmos y alternancias en las obras de Hicks.
Colección de la artista–Artist collection. **Imagen, cortesía–**Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París.**

Sheila Hicks. *Quipu Marrón Anterior*, Ca. 1964, wool, 96 × 120 cm. .
–The basic techniques of Andean textiles, namely the twisting, braiding and interweaving of yarn, also bring direction, rhythm and alternation to Hicks' works.

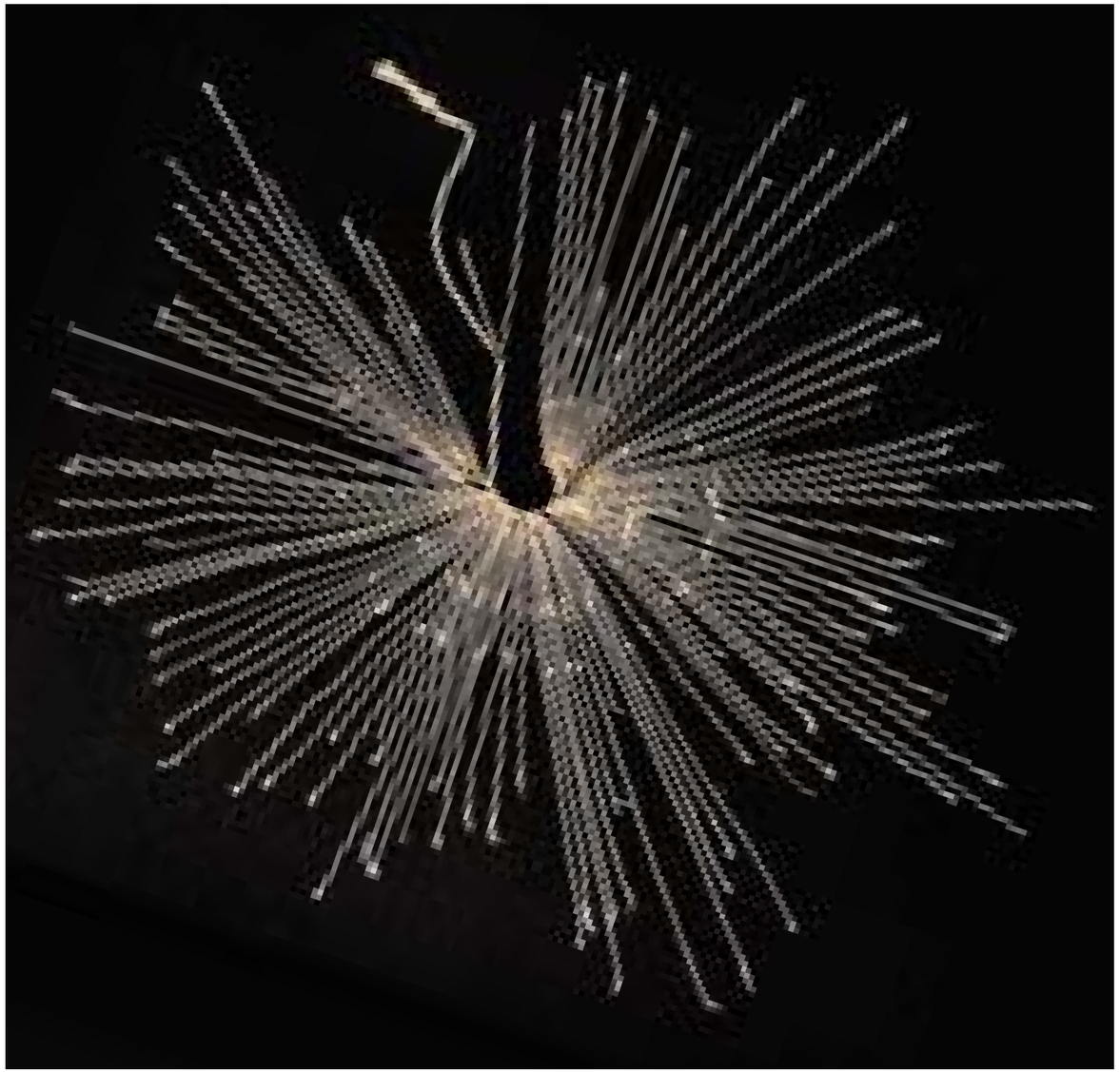


FIG. 4 ***Quipu.*** **Instrumento para contabilidad. Hilados torcidos y anudados. Fibra de camélido, algodón. Imperio Inka-Arica, norte de Chile, 1400-1532 DC.**

–El *quipu* es un instrumento compuesto de cuerdas textiles con nudos que permiten registrar información numérica de carácter decimal, elaboradas con algodón y/o fibra de camélido. De un cordón principal se desprenden cuerdas secundarias como prolongaciones que llevan diferentes tipos de nudos. A través de los colores, dirección de la torsión de los hilados, y la posición que ocupan los nudos en las cuerdas se representaban distintos significados. Los incas usaron este artefacto para su compleja organización política y administrativa. En el *quipu* se registró el censo de la población, la fuerza de trabajo, los bienes de los pastores y los impuestos, entre otra numerosa información. «Primero enumeraban a la población, segundo a los camélidos (guanacos, vicuñas, llamas y alpacas), tercero los textiles, cuarto la cerámica, y luego metales y piedras preciosas». (John Murra, *On Inca Political Structure*, Indianapolis, Bobbs-Merrill), p. 58.

Museo Chileno de Arte Precolombino, Colección–Collection, **Manuel Blanco Encalada, PE-31. (560×495 mm). Imagen–**Image, **Archivo Audiovisual Museo Chileno de Arte Precolombino. Fotografía–**Photo, **Julián Ortiz.**

Quipu. Accounting device. Twisted and knotted yarns. Camelid fiber and cotton. Inka Empire (Arica), North of Chile, AD 1400-1532.

–The *quipu* is an object made up of knotted cotton and/or camelid fiber cords that allows registering numerical information under a decimal system. A number of secondary cords hang from a main cord, like extensions, each with different types of knots. The choice of colors, the direction the threads are twisted, and the position of the knots on the cords all have a number of different meanings. The Incas used the *quipu* in their complex political and administrative organization to record population, work-force, the goods owned by pastoralists, and taxes, among many other types of information. "First, they count the population, second, the camelids (guanacos, vicunas, llamas and alpacas), third textiles, fourth ceramics and then metals and precious stones." John Murra, *On Inca Political Structure*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1958, p. 58.

y las relaciones que establecían. Combinaciones de color –no solo en secuencias, sino también en cuerdas y torsiones– complementan variaciones de saturación, luz y matiz. Las infinitas posibilidades de color, hilado, torcido y retorcido dan cabida a extensas ideas, significados y contextos comunicativos. ||

Pero además del significado asociado al color de las cuerdas del *quipu*, existe un significado de los nudos en ellas. En *Textile Fresco*, *Quipu* y *Peluca Verde*, Hicks explora la utilización de cuerdas con agrupaciones de embarrilados para formar una representación simbólica, remitiendo al *quipu* andino y a su capacidad para representar información (*véase* LÁMS. **32**, **19**, **38**; P. 108, 97, 116). ||

En *Lianas Rojas*, *Cascada Turquesa* y *Peluca Berenjena* (*véase* LÁMS. **42**, **39**; P. 122, 117), Hicks no emplea técnicas de tejido, sino que se inspira en la ancestral técnica de teñido por reserva de amarra que observó en distintas localidades de Latinoamérica, tal como ocurre en Temuco, Chile, donde las tejedoras mapuche tiñen los hilados para luego tejer ponchos 'cacique' (*Trarikan Macuñ*), creando imágenes por medio de esta construcción de color. Las urdimbres se montan en el telar y después se amarran para proteger ciertas áreas de la pregnancia de la tintura. El hilado puede ser teñido con más matices, multiplicando la paleta cromática con sus propias saturaciones y variaciones de luz. ||

La belleza del proceso de teñido de los hilados inspiró profundamente a Hicks. A diferencia de la técnica tradicional, ella mantiene el amarre, evidenciándolo y alternando la técnica: los hilos envolventes –las amarras– también contienen un color y no son solo un mero conciliador del tinte y el espacio virgen bajo él. En estas esculturas textiles, la artista revela la gracia interna de la fabricación y, como en sus fotografías, crea un hermoso retrato del teñido con reserva de amarra. El contraste entre la fibra blanda y flexible y los rígidos bloques de amarre y embarrilado intensifican la fuerza inherente del material. En este gesto, Hicks libera los hilos del telar. ||

In addition to the meanings attached to the color of the *quipu* cords, the knots they are tied into also hold meanings. In *Textile Fresco*, *Quipu*, and *Peluca Verde*, Hicks explores the use of cords with groupings of wrappings to form a symbolic representation, a reference to the Andean *quipu* and its capacity to transmit information (*see* PLS. **32**, **19**, **38**; P. 108, 97, 116). ||

In *Lianas Rojas*, *Cascade turquoise* and *Perruque Aubergine* (*see* PLS. **42**, **39**; P. 112, 117), Hicks does not use weaving techniques. Instead, she is inspired by the ancestral tie-dyeing technique from different regions of Latin America, such as those that pertain to Temuco, Chile, where Mapuche weavers dye yarns and then weave <cacique> ponchos (*Trarikan Macuñ*). Thus, creating images by building color. The warps are mounted on the loom and then tied to protect certain areas from penetration by the dye. The yarn can be dyed with more hues, multiplying the color palette with its own saturations and light variations. ||

The beauty of the yarn dyeing process deeply inspired Hicks. Unlike the traditional technique, she maintains the tie by revealing it and alternating the technique: the wrapping threads–the ties–are also colored and are not there merely to reconcile the dye with the virgin space beneath it. In these textile sculptures, the artist reveals the craft's inner grace and, as in her photographs, creates a beautiful still of the tie-dyeing process. The contrast between the soft and flexible fiber and the rigid braiding and wrapping blocks emphasizes the material's inherent strength. With this gesture, Hicks releases the threads from the loom. ||

The use of yarn as material and color was a natural yet radical evolution in her work. *Lianas Rojas*, *Cascade Turquoise*, *Pescando Anguilas en el Río*, *Baôlî Chords*, and *Perruque Aubergine* take the form of long, bound, and hanging cords that are displayed in different ways, but in which each element remains unique and self-contained. This series draws inspiration from the architecture of the Chiloé archipelago (FIG. **5**; P. 35). Hicks walked at low tide between the pillars of the docks and the houses built on stilts, astonished by the visual composition of these structures. "I imagined threads crossing in space, moving, becoming

El salto hacia el uso del hilado como materia y color constituyó una evolución tan evidente como radical en su obra. *Lianas Rojas*, *Cascada Turquesa*, *Pescando Anguilas en el Río* [*Pêcher dans la Rivière*], *Cuerdas de Baolí* [*Baôlí Chords*] y *Peluca Berenjena* [*Perruque Aubergine*] toman la forma de largas cuerdas embarriladas y colgantes que son desplegadas de distintos modos, pero cada elemento se mantiene único y contenido en sí mismo. Esta serie de obras está profundamente inspirada en la arquitectura del archipiélago de Chiloé (FIG. 5; P.35). Hicks caminó con la marea baja entre los pilares de los muelles y los palafitos, asombrándose por la configuración visual de las estructuras. «Imaginé hilos cruzándose en el espacio, moviéndose, volviéndose dimensionales, tácti-
(6) Jenelle Porter. *The Artist's Voice: Sheila Hicks*. 2 octubre 2014 (ICA Boston, 2016, video).
les, y en colores increíbles. Puse todo junto».[6] Estas obras se basan en la idea de caminar a través de hilos verticales alineados. Las estructuras textiles se comportan como un elemento que confluye armónica y poéticamente con el espacio arquitectónico y el paisaje. ||

ANALOGÍAS COMPOSITIVAS: ARQUITECTURA Y FOTOGRAFÍA

La obra de Sheila Hicks no solo comparte analogías constructivas y compositivas con el tejido andino, sino también con la arquitectura precolombina. El ejercicio fotográfico de la artista es un entendimiento de las relaciones entre arte y espacio, entre sólido y vacío, constituyendo estudios y observaciones de la integridad del arte precolombino (FIGS. 6,7; P.36). Estableciendo relaciones estructurales y matéricas, Hicks distingue cuatro categorías en sus composiciones: cerrada, abierta, modular y efímera (P.124, 125). ||

Hicks comenzó creando tejidos monocromáticos y altamente texturales para comprender las estructuras. El sistema del telar impone relaciones estructurales entre lo horizontal y lo vertical, las cuales también se reflejan en las matrices de la arquitectura. *Jeroglíficos* es una serie de obras concebidas como un código extralingüístico, un soporte de comunicación, de registro y memoria, donde las variaciones e irregularidades de la estructura componen un mensaje específico (FIG. 10; P.40).

La enseñanza modernista de Josef Albers fue perpetuada en las experimentaciones de Hicks, quien enfatizaría el comportamiento y las características inherentes del material. Paralelamente, este entendimiento fue complementado por las enseñanzas de George Kubler sobre la complejidad estructural de los textiles andinos. Ambos aprendizajes cristalizaron su habilidad para desarrollar una narrativa textil. *Jeroglífico* (*véase* LÁM. 21; P.99), *Carta Blanca* (*véase* LÁM. 18; P.96) y *Conversación en Suspensión III* (*véase* LÁM. 20; P.98) forman parte de sus composiciones cerradas, donde nada puede ser adherido ni separado del todo, ya que cada hilo es necesario para sostener la estructura. Estos órdenes responden a las cualidades intrínsecas del tejido (suave, plegable y flexible), permitiendo que el arte se exprese de una manera autosuficiente, donde la técnica respeta el comportamiento inherente de la materia. Es un «dejar ser». ||

En la composición de *Carta Blanca*, la artista deconstruye la retícula para crear su texto. Hicks compuso esta obra implementando variaciones de escala y alternando el número de hilados de trama que agrupó para tejer. La faz de trama funciona como fondo y espacio de descanso. Luego, por medio de aumentos y reducciones, Hicks magnifica la estructura, que se convierte en un elemento narrativo que acentúa la cualidad caligráfica del hilo. Sin la asistencia de lizos, cada pasada está realizada a mano, frecuentemente con la ayuda de una aguja de zurcir. Aquí, el equilibrio del tejido balanceado es interrumpido por el eje horizontal. Hicks realza el corazón de la obra a través de variaciones y combinaciones de construcción básica para así establecer jerarquías. Las variaciones en la cantidad de hilos y en las tramas tejidas crean un efecto caligráfico. Ampliado el patrón, y por lo tanto también su forma negativa, la artista crea un bajorrelieve donde la línea y la luz son realzadas. ||

En todos estos tejidos, los patrones son definidos mediante la alternancia de módulos binarios que son opuestos direccionalmente en ambos ejes, intensificando la divergencia lumínica y transmutando lo formal en un concepto. En *Inca Chinchero* (*véase* LÁM. 9; P.88), el patrón es creado a través de la alternancia de color en las tramas y las urdimbres. Blanco y

(6) Jenelle Porter. *The Artist's Voice: Sheila Hicks*. 2 de Octubre, 2014 (ICA Boston, 2016, video).
dimensional, tactile, and in incredible colors. I gathered all together."[6] These works are based on the idea of walking through vertically aligned threads. The textile structures perform as pliable element that flows in poetic harmony with its architectural space and landscape. ||

COMPOSITIONAL ANALOGIES: ARCHITECTURE AND PHOTOGRAPHY

The work of Sheila Hicks shares constructive and compositional analogies not only with Andean textiles, but also with pre-Columbian architecture. The artist's photographic work is in itself an understanding of the relationship between art and space, solidity and emptiness, constituted in studies and observations on the integrity of pre-Columbian art (FIGS. 6,7; P.36). Establishing structural and material relationships, Hicks distinguishes four categories in her compositions: closed, open, modular and ephemeral (P.124, 125). ||

Hicks began by creating monochromatic and highly textural weavings to understand the structures. The loom system imposes structural relationships between horizontal and vertical planes, which are also reflected in the matrices of the architecture. *Jeroglíficos* is a series conceived as an extra-linguistic code–a medium for communication, record-keeping, and memory–in which the variations and irregularities of the structure compose a specific message (FIGS. 10; P.40). The modernist teachings of Josef Albers are perpetuated in Hicks' experimentation; specifically, in the emphasis on the inherent characteristics and behavior of a material. This understanding was furthered by George Kubler's teachings on the structural complexity of Andean textiles. Both mentors honed Hicks's ability to develop a textile narrative. *Jeroglífico* (*see* PL. 21; P.99), *Carta Blanca* (*see* PL. 18; P.96), and *Conversación en Suspensión III* (*see* PL. 20; P.98) are part of her closed compositions, where nothing can be added or removed from the latter because each thread is necessary to sustain the structure. These orders respond to the intrinsic qualities of a weaving (soft, pliable, and flexible). Thus, enabling the artwork to express itself self-sufficiently because the technique respects the inherent behavior of the material. It is a "letting be." ||

In the composition of *Carta Blanca*, the artist deconstructs the grid to create her text. Hicks composed this artwork implementing scale variations and varying the number of weft yarns she grouped to be woven. The weft-faced functions as background and rest space. Then, Hicks magnifies the structure, through augmentations and reductions, which becomes a narrative element that emphasizes the calligraphic quality of the thread. Without the assistance of heddles, each pass is made by hand, often with the help of a darning needle. Here, the weaving's balance is interrupted by the horizontal axis. Hicks enhances the heart of the work through variations and combinations of basic construction, which establish hierarchies. Variations in the number of threads and woven wefts create a calligraphic effect. Expanding the pattern, consequently also augmenting its negative form, the artist creates a bas-relief in which line and light are enhanced. ||

In each of these weavings, the patterns are defined by alternating binary modules with opposing directionalities on both axes. Therefore, intensifying the light divergence and transforming the formal into conceptual. In *Inca Chinchero* (*see* PL. 9; P.88) the pattern is created by alternating color in the wefts and warps. Black and white follow one another, but after a certain number of alternations both systems of threads repeat the color, marking the beginning of a new section. In this way, two modules are formed visually in the encounter between positives and negatives. One is defined by the vertical lines and the other by the horizontal lines. In both, the alternation of black and white increases the strength of the direction of the lines, intensifying the rhythm, and creating a binary contrast. In this way, the pattern call attention to the grid. The red thread weaves the twine structure, alternately interlacing the loose threads of the warp; thus, returning to the weaving's genesis.[7] Hicks synthesizes the history of weaving in a dialectic materialized in the artwork's vertical axis. ||

(7) Being made with flexible yarns, both ends of twine-made fabric has to be fixed, which probably gave rise to the invention of the loom. Examples of these explorations in early textiles were documented by Junius Bird in the pre-ceramic age findings at Huaca Prieta. To this day these remain the oldest references representing the structure of fabrics. Source: Paulina Brugnoli and Soledad Hoces de la Guardia. *Manual de técnicas textiles andinas: Representación* (Santiago: Ocho libros, 2016), p. 56-57.



5

FIG. 5 Palafito en Chonchi, Chiloé, Chile, Ca. 1957.

«Al mirar a través del visor de una cámara *reflex* para cambiar la perspectiva, no solo encuentro un punto de vista en mis fotografías, sino que también mi propia manera de abordar la creación de las formas. Al mirar hacia arriba entre los pilares de madera, trabajé con una perspectiva decreciente, que luego traspasé a las cuerdas tubulares descendientes para formar estas obras de arte» [refiriéndose a *Cascada Turquesa* y *Lianas Rojas*, p.e.].

Joan Simon, Susan C. Faxon, y Whitney Chadwick *Sheila Hicks: 50 Years* (Andover, Mass, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, 2010), p. 155.

Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París. Fotografía–**Photo, **Sheila Hicks.**

Pile-dwelling in Chonchi, Chiloé, Chile, Ca. 1957.

"By looking through the viewfinder of a reflex camera to change perspective, I not only found a point of view within my photographs but also the approach I took to form-making. By looking upward through the supporting wood stilts, I worked with diminishing perspective, and later carried this into the descending tubular cords that are assembled to form these artworks" [referring to *Cascada Turquesa* and *Lianas Rojas*].

Joan Simon, Susan C. Faxon, and Whitney Chadwick, *Sheila Hicks: 50 Years* (Andover, Mass, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, 2010), p. 155.



6

FIG. 6 Machu Picchu, Ca. 1957, Perú. Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París.**

–Inspirada por la construcción visual del paisaje precolombino, Hicks analizó la piedra y sus características intrínsecas para construir. En su forma y con materiales suaves, juntó los hilos, sin atar nudos, dejándolos converger naturalmente.

Fotografía–Photo, **Sheila Hicks.**

Machu Picchu, Ca. 1957-58, Peru.

–Inspired by the visual construction of the pre-Columbian landscape, Hicks analyzed the stones and their intrinsic characteristics in order to build with them. Working around their format and using smooth materials, she combined threads without making knots, allowing them to converge naturally.

7



FIG. 7. Fragmento de banda-faja. Tejido faz de trama, tapicería ojalada. Fibra de camélido. Moche, costa centro norte de Perú, 0-700 DC. Museo Chileno de Arte Precolombino, Colección–Collection, **Fernando Onfray, T-171. (130 × 101 mm). Imagen–**Image, **Archivo Audiovisual Museo Chileno de Arte Precolombino. Fotografía–**Photo, **Carolina Arévalo.**

–Analogías compositivas entre textiles y arquitectura.

Belt fragment. Warp-faced, open-slit tapestry. Camelid fiber. Moche, central northern coast of Peru, AD 0-700.

–Composite analogies between textiles and architecture.

negro se suceden uno a uno, pero después de una cierta cantidad de alternancias ambos sistemas de hilos repiten el matiz, delimitando una nueva sección. De esta manera, dos módulos son formados visualmente en el encuentro de positivos y negativos, uno definido por las líneas verticales y otro por las líneas horizontales. En ambos, la alternancia de blanco y negro aumenta la fuerza de la dirección de las líneas, intensificando el ritmo, también en un contraste binario. De este modo, el patrón se convierte en un llamado a la retícula. El hilo rojo teje la estructura de torzal, envolviendo alternadamente los hilos sueltos de la urdimbre, regresando a la génesis del tejido.[7] En una dialéctica materializada en el eje vertical de la obra, Hicks sintetiza la historia del tejido. ||

Les textiles anciens du Pérou et leur techniques,[8] escrito por Raoul d'Harcourt en 1934, resultó ser un libro transformador para Hicks, puesto que la motivó a entrelazar los hilos libremente, dándole el permiso de seguir los pasos de los antiguos tejedores andinos para explorar sus propias creaciones dentro de un lenguaje universal. Una de las figuras de dicho libro (FIG. **2B**; P.28) ilustra el patrón de *Inca Chinchero* recién descrito, el que ha sido encontrado en tejidos de comunidades preincaicas. En Chiloé, donde este patrón es conocido como «dado», la tradición textil es construida sobre el *quelgo*, un telar horizontal de cuatro estacas que ha sido usado por más de cuatrocientos años.[9] Este patrón nos conecta una y otra vez con el pasado y el presente para entender el desarrollo de la obra de la artista: «un cuadrado aísla las líneas verticales, como declarando la existencia de la urdimbre, y dentro del cuadrado siguiente, un flujo de líneas horizontales

(7) Al ser elaborado con hilados flexibles, el tejido torzal hace necesaria su fijación en ambos extremos, lo que probablemente dio origen a la invención del telar. Ejemplos de estas exploraciones en textiles tempranos fueron documentados por Junius Bird en los hallazgos precerámicos de Huaca Prieta, los cuales son, hasta hoy, las referencias más antiguas de representación en la estructura del textil. Fuente: Paulina Brugnoli y Soledad Hoces de la Guardia. *Manual de técnicas textiles andinas: Representación* (Santiago: Ocho Libros, 2016), pp. 56-57.

(8) La publicación contiene profuso material sobre estructuras y motivos andinos, así como detalladas ilustraciones de las técnicas. También incluye reproducciones de numerosas piezas. Raoul d'Harcourt. *Les textiles anciens du Perou, et leurs techniques* (París: Les editions d'art et d'histoire, 1934). Publicado por Flammarion en 2008 (con introducción de Sheila Hicks).

(9) El primer registro gráfico de esta forma de tejido tradicional de la Patagonia, al sur de los Andes, se remonta a las ilustraciones que Conrad Martens realizó en 1834 (en el contexto de la expedición de Darwin).

establece la existencia de la trama».[10] Hicks usó esta tela para hacer un traje que utilizó durante una entrevista con Florence Knoll. El patrón se convirtió en *Inca Chinchero*, uno de los tejidos producidos por Knoll Associates. Tiempo antes, en 1957, Hicks había empleado la misma estructura para uno de los ejemplares de su tesis en Yale. ||

Otra técnica andina que sirvió a Hicks para crear analogías constructivas es el bordado, considerado una técnica supraestructural, ajena al proceso de tejido.[11] En el bordado Paracas, las relaciones estructurales del plano –construido por dos sistemas bidimensionales de hilos– son modificadas por la tensión y la compresión de la línea que entra, agregando una nueva dimensión a este (FIGS. **8**, **9**; P.39). Cabe recordar que para las culturas andinas el textil se expresa como tierra o pampa, por lo que el bordado correspondería a una manera de emerger desde la tierra, alterando, en una medida u otra, su estructura. ||

En esta sección encontramos obras que reflejan lo que la artista define como «composiciones modulares», las cuales son creadas a partir de elementos similares repetidos y circunscritos a la dimensión de la superficie a intervenir. Una de ellas es *Medallions* (*véase* LÁM. **30**; P.106), un estudio para el Panel Mural que la Fundación Ford comisionó a Hicks para su sede en Nueva York. En una entrevista que le realizara Nemesio Antúnez en 1967, el mismo año de la ejecución del mural, Hicks explica que este era un lugar destinado a una tapicería, algo muy distinto a la obra que ella creó. De hecho, la artista prefiere referirse a esta obra como una «expansión» –de 4 por 10 metros– de textura, fibra y relieve. En la entrevista, Hicks revela que se inspiró en el bordado de los mantos funerarios de la cultura Paracas de la costa sur de Perú y hace referencia explícita a piezas de las colecciones arqueológicas de museos en Lima, Nueva York y Washington: ||

(10) Joan Simon. «Unbiased Weaves». En Joan Simon, Sheila Hicks, Susan C. Faxon y Whitney Chadwick. *Sheila Hicks: 50* Years (Andover: Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, 2010), p. 100.

(11) Junius Bird hace una clasificación de las técnicas decorativas según los niveles de intervención sobre un tejido para crear una imagen. Para más información, ver: Junius Bird. *The Preceramic Excavations at Huaca Prieta, Chicama Valley, Perú* (New York: Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, 1985), part. 1.

Les textiles anciens du Pérou et leur techniques [8] (1934) by Raoul d'Harcourt was a pivotal book for Hicks. It motivated her to interlace threads freely, giving her permission to follow in the footsteps of the ancient Andean weavers while exploring her own creations within a universal language. One of the figures in this book (FIG. **2B**; P.28) illustrates the pattern of *Inca Chinchero*, described above, which has been found in the sites of pre-Inca communities. In Chiloé, where this pattern is known as "dice," the textile tradition is built on the *quelgo*, a horizontal loom with four staves that has been used for more than four hundred years.[9] This pattern propels us back and forth in time in order to understand how the artist's work developed: "a square isolates vertical lines, as if to declare a warp's existence, and within the next square, a flow of horizontal lines establishes a weft existence."[10] Hicks used this cloth to make a costume she wore during an interview with Florence Knoll. The pattern became *Inca Chinchero*, one of the fabrics produced by Knoll Associates. Earlier, in 1957, she used the same structure for one of her Yale thesis samples. ||

Another Andean technique that has constructive analogies with Hicks art is embroidery, which is considered a super-structural technique foreign to the weaving process.[11] In Paracas embroidery, the structural relations of the plane–constructed by two bidimensional systems of threads–are modified by the tension and compression of the incoming line, giving a new dimension to the textile (FIGS. **8**, **9**; P.39). It should be noted that in Andean cultures the textile expresses land or pampas. Therefore, embroidery corresponds to a way of emerging from the earth, altering its structure to a certain extent. ||

(8) The publication contains a wealth of material on Andean structures and motifs, as well as detailed illustrations of the techniques. It also includes reproductions of numerous pieces. Raoul d'Harcourt. *Les textiles anciens du Perou, et leurs techniques* (Paris: Les editions d'art et d'histoire, 1934). Published by Flammarion in 2008 (with an introduction by Sheila Hicks).

(9) The first graphic record of this form of traditional weaving from Patagonia, South of the Andes, dates to illustrations by Conrad Martens in 1834, in the context of the Darwin expedition.

(10) Joan Simon. "Unbiased Weaves." In Joan Simon, Sheila Hicks, Susan C. Faxon and Whitney Chadwick. *Sheila Hicks: 50 Years* (Andover: Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, 2010), p. 100.

(11) Junius Bird classifies decorative techniques according to the levels of intervention on a fabric to create an image. For more information, see: Junius Bird *The Preceramic Excavations at Huaca Prieta, Chicama Valley, Peru* (New York: Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, 1985), part 1.

In this section of the exhibition we find works that reflect what the artist defines as "modular compositions," which are generated by similar elements that are repeated and circumscribed to the surface dimension that will be intervened One of them is *Medallions* (*see* PL. **30**; P.106), a study for the Wall Panel that the Ford Foundation commissioned Hicks to create for its New York headquarters. In a 1967 interview with Nemesio Antúnez, conducted the year the mural was executed, Hicks explains that this was a place intended for a *tapisserie*, something very different from the work she created. In fact, the artist prefers to refer to this work as an "expansion"–4 by 10 meters–of texture, fiber and relief. Hicks reveals in the interview that she was inspired by the embroidery of the funerary mantles of the Paracas culture of the southern coast of Peru, and makes explicit reference to pieces from the archaeological collections of museums in Lima, New York, and Washington: ||

> *–They have samples of large cloth expansions, some of them up to four meters wide. There are also photographs of experiments conducted by archaeologists in collaboration with indigenous people in Lima in an attempt to understand how these textiles were made. Photographs of weavers, sitting side by side, crossing a thread, one next to the other, to create a very wide textile. After they removed the wooden stakes, they embroidered with the same techniques used to create the Paracas mantles. This thread insertion technique is a superstructure, threads with a needle, but embroidered in such a way that the textile acquires tension because the thread is so deep, a consequence of recursively entering and departing. Thus, it is not just something that is on the surface of the weaving, but it is an element that sets the textile in motion. The structure changes due to the tension of the threads that are projecting from the plane. It is similar to the architectural concept of stress and strain.*[12]

(12) Sheila Hicks. *Arte desde Nueva York. Entrevista con Nemesio Antúnez* (Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 1967).

Based on this idea, Hicks designed a relief constituted by the superposition of one thread over another, extending approximately three centimeters from the wall. The plane contains embroidered circles positioned equally on the surface. Each medallion is formed by dense stitches of linen thread that cross the diameter in an anti-clockwise direction. The threads generate light and shadow as they intersect. Consequently, a progressive and infinite texture



8



9

FIG. 8 Borde de manto funerario (fragmento). Tejido plano balanceado, bordado en puntada atrás, anillado cruzado, torsión. Algodón (tela base), fibra de camélido (en hilos teñidos y bordado). Cultura Paracas-Necrópolis, costa sur de Perú, 100 AC-200 DC.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Colección–Collection, **Norbert Mayrock, 3447. (600×280 mm).**
Imagen–Image, **Archivo Audiovisual Museo Chileno de Arte Precolombino.**
Fotografía–Photo, **Fernando Maldonado.**

Funerary mantle border (fragment). Plain weave, back stitch embroidery, cross-knit looping, torsion. Cotton (ground fabric), camelid fiber (dyed threads and embroidery). Paracas-Necropolis Culture, South Coast of Peru, 100 BC–AD 200.

FIG 9 Borde inferior de túnica (fragmento). Tejido plano, brocado y trama suplementaria. Algodón y fibra de camélido. Cultura Chimú, costa centro norte de Perú, 900-1400 DC.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Donación Sergio Larraín García-Moreno, 0939. (525×220 mm).
Imagen–Image, **Archivo Audiovisual Museo Chileno de Arte Precolombino.**
Fotografía–Photo, **Fernando Maldonado.**

Shirt bottom edge (fragment). Plain-weave, brocade and supplementary weft-weave. Cotton and camelid fiber. Chimú, north-central coast of Peru, AD 900-1400.



10

FIG. 10 Sheila Hicks. *Gran Jeroglífico* (trabajo en proceso), Ca. 1968, lana y algodón, 900×2400 cm.
–El Instituto de Tecnología de Rochester, diseñado por el arquitecto Kevin Roche, invitó a Hicks a producir una obra de gran escala.
«El muro blanco depende de los flotes en las tramas, en una repetición medida para formar cuadrados, rectángulos y líneas de arrastre. La textura se forma acumulativamente, como losas de adobe lavadas en blanco». *Sheila Hicks: Weaving As Metaphor* (New Haven: Yale University Press, 2006), p. 94.
Séptimo piso, edificio George Eastman, Rochester Institute of Technology, Nueva York.
Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París.**

Sheila Hicks. *Grand Hieroglyph* (work in progress), Ca. 1968, wool & cotton, 900×2400 cm.
–Rochester Institute of Technology, designed by architect Kevin Roche, invited Hicks to produce a large-scale artwork.
"The white wall depends on weft floats in measured repetition to form squares, rectangles, and trailing lines. Texture builds cumulatively, like white-washed adobe slabs." *Sheila Hicks: Weaving As Metaphor* (New Haven: Yale University Press, 2006), p. 94.

—Tienen muestras de extensas telas, algunas de ellas de cuatro metros de ancho. También hay fotografías de experimentos que hicieron los arqueólogos en conjunto con indígenas en Lima, para tratar de entender cómo se hicieron estos textiles. Fotografías de tejedores, sentados uno al lado del otro, cruzando un hilo, uno al lado del otro, para crear un tejido muy ancho. Después que retiraban las estacas de madera, bordaron con las mismas técnicas utilizadas para crear los mantos Paracas. Esta técnica de inserción de hilos es una superestructura, hilos con aguja, pero bordados de una manera en que el hilo es tan profundo que el textil comienza a tener una tensión, la consecuencia del entrar y salir. Entonces, no es algo solamente que está sobre el tejido, es un elemento que pone en movimiento el textil. La estructura cambia debido a la tensión de los hilos que están proyectando desde el plano. Es semejante al concepto arquitectónico de tensión y compresión.[12]

(12) Sheila Hicks. *Arte desde Nueva York. Entrevista con Nemesio Antúnez* (Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 1967).

A partir de esta idea, Hicks diseñó un relieve formado mediante la superposición de un hilo sobre otro, extendiéndose aproximadamente tres centímetros fuera de la pared. El plano contiene círculos bordados posicionados igualmente en la superficie. Cada medallón está formado por las densas puntadas de hilos de lino que atraviesan el diámetro en sentido contrario a las agujas del reloj. A medida que los hilos se cruzan, van generando luz y sombra y, consecuentemente, una progresiva e infinita textura, la que es producida por el efecto de sobrerrelieve desde el centro de cada medallón. Los hilos horizontales y verticales del tejido son empujados por el hilo del bordado y su tensión, creando una tercera dimensión. El relieve niega al plano a través de sus proyecciones, convirtiéndose en una declaración sobre la superficie inicial. ||

En *Diálogo y divergencia* (*véase* LÁM. **33**; P. 110), el sentido del bordado es opuesto y complementario, expresándose como dos cortes transversales del hilado en direcciones contrapuestas. Como hemos dicho anteriormente, el hilado es el ligamento de las fibras por medio de la rotación. Cuando este giro es hacia la derecha, el hilado define una diagonal en forma de «S»; y cuando el giro es hacia la izquierda, define una diagonal en forma de «Z». Este último, denominado *lloqu'e* tanto en lengua quechua como aymara, es utilizado para los tejidos rituales y sagrados.[13] Hicks exacerba la direccionalidad contraria en *Caleidoscopio Índigo* (FIG. **34**, P. 111), enriqueciendo la naturaleza material del lino y demandando insistentemente que nuestra experiencia sensorial se modifique al cambiar el sentido del bordado, provocando así la relectura de la obra. ||

(13) Paulina Brugnoli y Soledad Hoces de la Guardia, op.cit., pp. 56-57.
(14) Francisco Gallardo. «Un ensayo sobre cultura visual y arte Chimú, costa norte del Perú» (*Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 9, 2004, pp. 35-54) p. 45.

En obras como *Amarillo* o *Taxco el Viejo* (*véase* LÁMS. **14**, **13**; P. 93, 92), Hicks incorpora calados y ranuras destinadas a dejar pasar la luz, las que se obtienen cuando las tramas paralelas no se entrelazan en varias pasadas del tejido (FIGS. **11**, **12**; P. 45). Esta ancestral técnica andina fue utilizada por distintas culturas para transmitir los conceptos de transparencia, visibilidad y ocultación, a veces en textiles que aluden a un espacio arquitectónico. El arte de la cultura Chimú, de la costa norte de Perú, privilegió la reducción de estos referentes a formas elementales en una búsqueda de simplicidad.[14] El «jardín» o traje ceremonial chimú (FIG. **13**; P. 43) epitomiza esta función textil representando la arquitectura de la ciudad prehispánica de Chan Chan. Hicks utiliza esta técnica para explorar relaciones espaciales entre luz, sombra, transparencia y color. ||

RECORRIDO TEXTIL: ESPACIOS CROMÁTICOS, PAISAJE Y MEMORIA

Durante los primeros años de su vida textil, Sheila Hicks viajó desde Venezuela hasta Tierra del Fuego. En su recorrido por Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y Chile (1957-1959), encontró una profusión de textiles en los mercados y en las vestimentas de la gente. Los tejedores aparecían incesantemente con sus telares tradicionales de cuatro estacas, de cintura y verticales. En ese viaje por los Andes, Hicks exploró varias comunidades y pueblos, aprendiendo de los tejedores locales cómo hilar la lana y tejer, para luego avanzar en su propia dirección.

is produced by the embossed effect emitted from the center of each medallion. The fabric's horizontal and vertical threads are pushed by the embroidery thread and its tension, creating a third dimension. The relief conceals the plane with its projections, transforming into a statement on the original surface. ||

In *Dialogue and divergence* (*see* PL. **33**; P. 110), the direction of the embroidery is oppositional and complementary. It expresses itself as two transversal cuts in the spun yarn in opposite directions. As we have explained before, yarn is a ligament of fibers made by their rotation. When twisted to the right, the yarn defines an "S" shaped diagonal. When twisted to the left, it defines a diagonal in the form of a "Z." The latter, called *lloqu'e* in both Quechua and Aymara languages, is used for ritual and sacred fabrics.[13] Hicks exacerbates opposite directionality in *Indigo Kaleidoscope* (*see* PL. **34**; P. 111), enriching linen's material quality and insistently demanding an alteration of our sensory experience by changing the direction of embroidery and thereby, provoking a rereading of the work. ||

(13) Paulina Brugnoli and Soledad Hoces de la Guardia, op. cit., p. 56-57.
(14) Francisco Gallardo. "Un ensayo sobre cultura visual y arte Chimú, costa norte del Perú" (*Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 9, 2004) p. 45.

In artworks such as *Amarillo* or *Taxco el Viejo* (*see* PLS. **14**, **13**; P. 93, 92), Hicks incorporates slits to let light pass through which are obtained when the parallel wefts do not intertwine in several traverses of the weaving (FIGS. **11**, **12**; P. 45). This ancient Andean technique was used by various cultures to convey the concepts of transparency, visibility, and concealment, sometimes in textiles that allude to an architectural space. The art of the Chimú culture, of the Northern coast of Peru, favored the reduction of these referents to elementary forms in a search for simplicity.[14] The "garden" or Chimú ceremonial costume (FIG. **13**; P. 46) epitomizes this textile function, representing the architecture of the pre-Hispanic city of Chan Chan. Hicks uses this technique to explore spatial relationships between light, shadow, transparency, and color. ||

TEXTILE JOURNEYS: COLOR SPACES, LANDSCAPE, AND MEMORY

During the first years of her life as a textile artist, Sheila Hicks traveled from Venezuela to Tierra del Fuego. During her journeys through Colombia, Ecuador, Peru, Bolivia, and Chile (1957-1959), she was struck by the abundance of textiles in markets and people's clothing. Weavers were present everywhere working on their traditional floor, vertical and back-strap looms throughout the countryside. On that trip through the Andes, Hicks explored several communities and villages. She learned from local weavers how to spin wool and weave, in order to then conduct her own experimentation. It was there that she began to create her *minimes*, small weavings that were born as studies of ancestral pre-Columbian techniques, but that evolved into aesthetic enquiries. ||

Many of Hicks' artworks evoke a place. Tracing landscapes, the artist describes the Andes, not only in the titles of her works but also through their colors and textures, as if imbuing them with a sense of place instead of describing a figurative landscape. In these artworks the artist began to experiment with textures and variations of scale in the composition. She always worked in weavings of four finished selvedges, a technique mastered by the ancient Andean weavers, which renders the work structurally self-contained. *Progression*, *Port bas relief*, and *Pisac Personage* (*see* PLS. **26**, **3**; P. 103, 84), exemplify how Hicks understands materials and structures. ||

Combining various textile techniques, the *minimes* are atmospheric artworks, aesthetics, chromatic and emotional spaces. *Inca Road* (*see* PL. **8**; P. 88), *Camino de Cobre* (*see* PL. **2**; P. 83), *Parque Forestal* (*see* PL. **4**; P. 84) and *Chiloé Chonchi* (*see* PL. **11**; P. 90) emphasize movement and evoke her journey. In *Solid Citizen* (*see* PL. **29**, P. 105) and *Guardian of Sentinel of Sentiments* (*see* PL. **28**; P. 105), Hicks establishes a vibration of colors of contrasting shades, questioning the relationship between contained and containing color. In *Tacna Arica* (*see* PL. **10**; P. 89) and *Zapallar Domingo* (*see* PL. **5**; P. 85), Hicks' chromatic exercise questions the phenomenon of light. When the intensity is equal, the limits

Fue ahí cuando empezó a crear sus *minimes*, pequeños tejidos que nacieron como estudios de las técnicas precolombinas ancestrales, pero que evolucionaron como inquietudes estéticas. ||

Muchas de las obras de Hicks evocan un lugar. Trazando paisajes, la artista describe los Andes, no solo en los títulos de sus obras sino también mediante los colores y las texturas, como dotándolos de un sentido de lugar en vez de describir un paisaje figurativo. En estas obras la artista comenzó a experimentar con texturas, pero también con variaciones de escala en la composición, siempre en tejidos de cuatro orillas terminadas, técnica maestra de los antiguos tejedores andinos, donde la obra es contenida estructuralmente en sí misma. *Progression*, *Relieve bajo del Puerto* y *Pisac Personage* (*véase* LÁMS. **26**, **3**; P.103,84), encarnan la forma en que Hicks entiende los materiales y las estructuras. ||

Combinando diversas técnicas textiles, las *minimes* son obras atmosféricas, espacios cromáticos, estéticos y emocionales. *Camino Inca* (*véase* LÁM. **8**; P.88), *Camino de Cobre* (*véase* LÁM. **2**; P.83), *Parque Forestal* (*véase* LÁM. **4**; P.84) y *Chiloé Chonchi* (*véase* LÁM. **11**; P.90) enfatizan el movimiento y evocan su recorrido. En *Ciudadano Sólido* (*véase* LÁM. **29**; P.105) y *Guardiana de los Sentimientos* (*véase* LÁM. **28**; P.105), Hicks establece una vibración de colores que contraponen su matiz, cuestionando la relación entre color contenido y color contenedor.

En *Tacna Arica* (*véase* LÁM. **10**; P.89) y *Zapallar Domingo* (*véase* LÁM. **5**; P.85), el ejercicio cromático de Hicks cuestiona el fenómeno lumínico; cuando la intensidad es igual, los límites se desvanecen, se difuminan. Aunque rara vez sucede, los límites entre los colores pueden hacerse casi irreconocibles o prácticamente invisibles, como ocurre cuando colores vecinos, adyacentes en matiz, tienen igual valor. Así, la artista genera una sensación de ritmo, textura y contraste que se complementa con la narrativa textural dada por las tramas irregulares. ||

(15) Arthur C. Danto, Joan Simon, Nina Stritzler-Levine, Sheila Hicks. *Sheila Hicks: Weaving as Metaphor* (New Haven: Yale University Press, 2006), p.17.

fade and blur. The boundaries between colors can become almost unrecognizable or practically invisible. These rare cases occur when neighboring colors, adjacent in hue, have equal value. Thus, the artist generates a sensation of rhythm, texture, and contrast complemented by the textural narrative of the irregular wefts. ||

Although her *minimes* are works of art in themselves, sometimes the discoveries are scaled up into large format works: "I find my voice and balance in intimate and highly personal work. It allows me to build bridges between art, design, architecture, and the decorative arts."[15] ||

HUAQUÉN

In 1968, Sheila Hicks was asked to found the Huaquén Artisanal Workshop in the Valparaíso Region, in central Chile. In response to an economic crisis caused by a prolonged drought, a cooperative would be created to provide work for the families of local farmers, using traditional techniques and materials. With the purpose of recovering and strengthening these traditional crafts, Hicks returned to Chile with her husband–the painter Enrique Zañartu–and her children. She invited Jaume Xifra (1934-2014) and Jean Pierre Béranger (1944) to research Chile's different craft traditions. ||

Within a year the artists had instructed twenty-four small farmers, in principle without experience of handicrafts, in a series of tasks related in one way or another to their land–including tanning, carving, and weaving–in order to create simple objects of beauty. In the textile workshop large wooden looms were built. Hicks's designs were woven using raw materials native–including alpaca wool, linen, hemp thread, and sisal–in their natural, untreated tonalities (such as vicuña, gray, and white). All the pieces produced with the artisans were given indigenous words indcating a place: *Calcha*, *Atacama*, *Ligua*, *Dolcan*, *Zapallar Domingo*, *Longotoma*, *Vilu*, *Petorca*, *Pirén*, *Voipire*, and *Cunco*. In some ways this echoes Rosi Braidotti's politics of space concept, which argues that thought as a theoretical process–far from abstract, universal, objective, and detached–is closely related to the place of enunciation, that is, to the place from which one is speaking.[16] ||

A pesar de que sus *minimes* son obras de arte en sí mismas, a veces los descubrimientos son expandidos en obras de gran escala: «Encuentro mi voz y balance en mi trabajo íntimo y sumamente personal. Me permite construir puentes entre arte, diseño, arquitectura y artes decorativas».[15] ||

(15) Arthur C. Danto, Sheila Hicks, Joan Simon, Nina Stritzler-Levine. *Sheila Hicks: Weaving As Metaphor* (New Haven: Yale University Press, 2006), p.17.

(16) Rosi Braidotti. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade* (Barcelona: Gedisa, 2004), 115.

HUAQUÉN

En 1968, Sheila Hicks es contactada para fundar en la Región de Valparaíso, en Chile central, el Taller Artesanal Huaquén. En medio de una crisis económica provocada por una prolongada sequía, surgió la idea de conformar una cooperativa que pudiera otorgar trabajo a las familias de los agricultores locales, utilizando técnicas y materiales autóctonos. Con el propósito de recuperar y fortalecer el folclore local, Hicks regresa a Chile con su marido –el pintor Enrique Zañartu– y sus hijos, e invita a Jaume Xifra (1934-2014) y Jean Pierre Béranger (1944) a investigar las diferentes tradiciones artesanales de Chile. ||

En el transcurso de un año, los artistas instruyeron a veinticuatro campesinos, en principio ajenos a las labores artesanales, en una serie de oficios relacionados de uno u otro modo con su tierra, tales como curtir, labrar y tejer, para crear simples objetos de belleza. En el taller textil se implementaron grandes telares de madera y para tejer los diseños de Hicks se utilizaban materias primas nativas de la zona (lana de alpaca, lino, hilo de cáñamo y sisal), todas ellas en sus tonalidades naturales (tales como crudo, vicuña, gris y blanco). Todas las piezas que se produjeron en conjunto con los artesanos fueron nombradas con palabras indígenas que indican un lugar: *Calcha*, *Atacama*, *Ligua*, *Dolcan*, *Zapallar*, *Longotoma*, *Vilu*, *Petorca*, *Pirén*, *Voipire* y *Cunco*. De algún modo, esto se conjuga con la idea de las políticas del espacio que propone Rosi Braidotti, quien propone que el pensamiento, como proceso teórico, no es abstracto, universalizado, objetivo y desapegado, sino que está estrechamente relacionado con el lugar de la enunciación, es decir, con el lugar desde el que uno está hablando.[16] ||

(16) Rosi Braidotti. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade.* (Barcelona: Gedisa, 2004), p.115.

(17) Central de Arte was one of the galleries managed by Carmen Waugh in Santiago de Chile.

The tactile and sensual nature of fibers, wood, and leather allowed the shapers of the craft, former peasants now artisans, to share rudimentary but essential processes. In accordance with Hicks' ideas, a formal exploration purely enriched by structure, materials, and texture–intrinsic characteristics of the skills they were developing–was proposed. The aesthetic phenomenon was further rooted to pragmatism by the fact that these objects served both to satisfy basic human needs and cultivate sensibilities. Little by little, the crafts took shape as a strategy for the creation of functional objects that positioned craftspeople as gatekeepers between comfort and tradition. After a year of intense activity, Huaquén's formative period culminated in a temporary exhibition. On August 11, 1969, at the Central de Arte gallery,[17] the works produced during that initial year were exhibited. ||

BEING TEXTILE

—*Art stimulates the imagination. The small works I call Hidden Treasures are often reminiscences of events, people, times lived, places visited. Wrapping, Mummies. Gifts. They may be an article of clothing of a special person. The skirt worn on an unforgettable occasion. What is left of precious objects fallen out of favor. As I wrap and envelope a small item it takes on a life of its own.*[18]

(18) Sheila Hicks. *Indeed* (Oudenburg: Foundation de 11 Lijnen, Cat. Exhibit., 2015), p. 61.

Hicks also projected threads in three dimensions. In works such as *Palitos y Bolas* or *Soft Stones*, the artist gives a sculptural dimension to her work, enveloping secret treasures of her life with threads and fabrics, just as the pre-Columbian peoples did with their little "tied" textiles. Within the Andean cosmovision, the transfer of human dimensions to artifacts and visual elements associated with humans is richly expressed in garments and textiles imbued with social

11



12

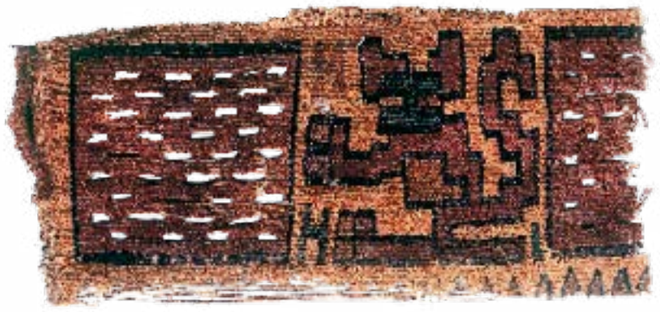


FIG. 11 Paño, envolvente de cabeza. Tejido reticular anudado de base cuadrada, triangular y bordado. Algodón natural. Cultura Chancay, costa central de Perú, 1000-1430 DC.

Colección–Collection, **Museo Chileno de Arte Precolombino-Donación Sergio Larraín García-Moreno, 0527. (930×920 mm).**

Imagen–Image, **Archivo Audiovisual Museo Chileno de Arte Precolombino.**

Fotografía–Photo, **Fernando Maldonado.**

Head wrapping cloth. Square and triangular reticular mesh weaving with embroidery. Cotton. Chancay, central coast of Peru, AD 1000-1430.

FIG. 12 Borde inferior de túnica (fragmento). Tejido faz de trama, tapicería ranurada. Algodón (urdimbre) y fibra de camélido (trama). Cultura Moche-Wari, costa centro norte de Perú, 550-700 DC.

Colección–Collection, **Museo Chileno de Arte Precolombino-Donación Sergio Larraín García-Moreno, 0934. (470× 100 mm).**

Imagen–Image, **Archivo Audiovisual Museo Chileno de Arte Precolombino.**

Fotografía–Photo, **Fernando Maldonado.**

Bottom edge of tunic (fragment). Weft-faced weave, slit tapestry. Cotton (warp) and camelid fiber (weft). Moche-Wari Culture, North Central Coast of Peru, AD 550-700.



13

FIG. 13 Faldellín de taparrabo. Prenda de un traje ceremonial compuesto, además, por una camisa y un turbante del mismo estilo. Tejido plano abierto, tejido reticular anudado, gasa vuelta, faz de trama y tapicería ranurada; aplicaciones en anillado, trenzado, embarrilado y puntada festón. Algodón y fibra de camélido. Cultura Chimú, costa centro-norte de Perú, 1300-1470 DC.

–Los Chimor, como se denominaban a sí mismos sus habitantes, tuvieron su capital en Chanchán, actualmente en las afueras de la ciudad de Trujillo, en Perú.

El Traje Ceremonial Chimú, al que pertenece este taparrabo, materializa la relación entre textil y arquitectura como expresiones culturales complementarias. La representación textil describe la planimetría hipotética o ideal de los templos ceremoniales en la ciudad de Chanchán. En el traje, se evidencian elementos geométricos y antropomorfos correspondientes a los muros de adobe calados que segregan un espacio central y cuatro espacios más pequeños. La transparencia sería una expresión cultural particular, que establecía límites espaciales ambivalentes, permitiendo entrever lo que estaría atrás de un espacio cerrado, oculto a la mirada de la gente común.

Colección–Collection, **Museo Chileno de Arte Precolombino-Donación Sergio Larraín García-Moreno, 0961. (taparrabo: 3670× 1210 mm).**

Imagen–Image, **Archivo Audiovisual Museo Chileno de Arte Precolombino.**

Fotografía–Photo, **Fernando Maldonado.**

Overskirt of loincloth. Garment of a ceremonial costume also composed of a shirt and a turban of the same style. Plain weave, knotted reticular weave, cotton gauze, weft-faced weave and slit tapestry; appliqués in cross-knit looped, wraping, braided and festoon stitch. Cotton and camelid fiber. Chimú Culture, North Central Coast of Peru, AD 1300-1470.

–The Chimor, as their inhabitants call themselves, had their capital in Chanchán, now in the suburbs of the city of Trujillo in Peru.

The Chimú ceremonial costume, to which this loincloth belongs, materialize the relationship between textiles and architecture as complementary cultural expressions. The textile representations illustrate a hypothetical or ideal planimetry of ceremonial temples in the city of Chanchán. Visible in the garment are geometric and anth ropomorphic elements representing the open-work adobe walls that segregate a central area and four smaller areas. The transparency would be a particular cultural expression establishing ambivalent special limits, making it possible to glimpse what would be behind a closed area, out of the sight of ordinary people.

Por su naturaleza táctil y sensual, las fibras, la madera y el cuero permitían a los cultores del oficio, excampesinos convertidos en artesanos, compartir procesos rudimentarios pero esenciales. En concordancia con las propuestas de Hicks, se propuso una exploración formal puramente enriquecida por la estructura, la materia y la textura, características intrínsecas de los oficios que estaban desarrollando. Que estos objetos sirvieran a su vez para satisfacer necesidades humanas básicas y para fomentar las sensibilidades era también una manera de hacer descender el fenómeno estético a la tierra. Poco a poco, el oficio se fue perfilando como una estrategia para la creación de objetos funcionales que posicionaba a los artesanos como conciliadores entre el confort y las tradiciones. Al cabo de un año de intensa actividad, el período formativo de Huaquén culminó con una exposición temporal. El 11 de agosto de 1969, en la galería Central de Arte,[17] se inauguró una gran exposición con los trabajos producidos durante ese año inicial. ||

(17) Central de Arte fue una de las galerías que Carmen Waugh gestionó en Santiago de Chile.

SER TEXTIL

—El arte estimula la imaginación. Algunas de mis creaciones evocan eventos, personas, tiempos vividos, lugares visitados. Envolturas. Momias. Regalos. Puede ser una posesión o la prenda de una persona especial. La falda que vestí en una ocasión inolvidable. Lo que queda de los objetos preciosos que se han dispersado a mi favor. A medida que envuelvo una pieza pequeña, esta toma vida por sí misma.[18]

(18) Sheila Hicks. *Indeed* (Oudenburg: Foundation de 11 Lijnen, Cat. exhibit., 2015), p. 61.

Hicks también proyectó los hilos en tres dimensiones. En obras como *Palitos y Bolas* o *Soft Stones*, la artista dota de una dimensión escultórica a su trabajo, envolviendo tesoros secretos de su vida con hilos y tejidos, al igual que hacían los pueblos precolombinos con sus pequeños «atados» textiles. Dentro de la cosmovisión andina, la transferencia de dimensiones humanas a los artefactos y los elementos visuales asociados a los humanos es prodigiosamente materializada en indumentarias y textiles que contenían dimensiones sociales y de prestigio, muchas de las cuales envuelven fardos funerarios en distintos sitios

arqueológicos de los Andes. Las relaciones entre los seres son de reciprocidad, en una dimensión en la que cada ser pasa de un mundo a otro, transformándose en otro cuerpo. La relación de *Córdoba* o *Compass Tacna Arica* no es solamente formal, sino que también se hace manifiesta en la metáfora de ser y espacio. ||

Por otra parte, la investigación etnográfica de Verónica Cereceda sobre los textiles de Isluga, en el altiplano del norte de Chile y, en específico, sobre las talegas y los costales (FIG. **18**; P. 143), da luz sobre la función simbólica de estos tejidos.[19] Las talegas y costales son bolsas donde se guardan semillas de quínoa y papa. En sus diseños están inscritos la transmisión de memorias y pensamientos. En su complementariedad se aloja el concepto de *aqlla/auca*, luz y sombra, día y noche, macho y hembra. Existe una simetría longitudinal, un espejo en la imagen al igual que en el cuerpo de un ser vivo. La *chhima* –el corazón del tejido– es un lugar de encuentro y división entre los dos lados del textil, una articulación en el sentido de la urdimbre. «Las *k'isa* son luz»,[20] una angosta escala cromática formada por listas que se van ordenando de más oscura a más clara, o de más clara a más oscura, según la lectura, produciendo la impresión de que un mismo tono se transforma haciendo aparecer sus matices de sombra y sus matices de luz. El café es mediador entre negro –oscuro/cerrado– y blanco –luz/abierto–, para mediar así entre el interior y el exterior. La inteligencia reside en la agudeza visual contenida en estos espacios visuales. ||

(19) Verónica Cereceda. *De los ojos hacia el alma* (La Paz: Plural, 2017), p.17.

(20) Ibíd.

En obras como *Eferente*, *Amygdala y Aferente*, *Cyrano* y *Ripe Rip* (*véase* LÁMS. **35**, **36**; P. 112, 113), esta transición se hace manifiesta, también mediando el espacio cromático. Hicks convierte el color en sensación fenomenológica, provocando, también, nuestra experiencia. La diferencia entre lo fáctico y lo perceptual, entre la recepción física –ocular– y el efecto psíquico, en el cual las relaciones de convivencia y amalgama de yuxtaposición de efectos se convierten en los ingredientes

and status properties, many used to wrap funerary bundles in different archaeological sites of the Andes. The relationships between beings are underscored by reciprocity, in a dimension in which each being passes from one world to another, changed into another body. The relationship expressed in *Córdoba* or *Compass Tacna Arica* is not only formal, but also makes itself known in the metaphor of being and space. ||

On the other hand, Verónica Cereceda's ethnographic research on the textiles of Isluga, in the highlands of northern Chile, sheds light on the symbolic function of these fabrics. Specifically, her work on the bags and sacks used for storing quinoa and potato seeds (FIG. **18**; P. 143).[19] The transmission of memories and thoughts are captured in their designs. Complementary elements represent the concepts of *aqlla/auca*, light and shadow, day and night, and male and female. There is a longitudinal symmetry, a mirror in the image as well as in the body of a living being. The *chhima*–the heart of the fabric–is a meeting place and a division between the two sides of the textile, an articulation in the direction of the warp. "The *k'isa* are light,"[20] a narrow color scale formed by lists that range from dark to light or light to dark depending on how they are read. Thus, producing the impression that the same tone transforms revealing its shadow or light shades. Brown is the mediator between black (dark/closed), and white (light/open). It mediates between the inside and the outside. Intelligence lies in the visual acuity contained in these visual spaces. ||

(19) Verónica Cereceda. *De los ojos hacia el alma* (La Paz: Plural, 2017), p.17.

(20) Ibid.

In works such as *Eferente*, *Amygdala y Aferente*, *Cyrano*, and *Ripe Rip* (*see* PLS. **35**, **36**; P. 112, 113), this manifested transition mediates the chromatic space. Hicks turns color into a phenomenological sensation, provoking us to experience it. Treatment of the difference between the factual and perceptual, physical (ocular) reception and its psychic effect, render relations of coexistence and an amalgam of juxtaposed effects into the determining elements of the work. The color vibration expands because the intrinsic fineness of the yarns enriches the diversity of the mingled colors. Thus, agitating global perception by challenging some initial certainties. The works exhibited keep the vibration active and by playing with it offer an obvious and effective way of stripping the work of pure color, whether or not there is a desire to return to it. ||

Her involvement with color through interlaced threads can be considered a reflexive response to a conceptual deficit in the making of a painting, given that color must be added to a canvas.[21] However, color and support are one and the same in the case of fibers–and yarns. Therefore, embodying what can only be emulated in painting by a pigment stain on raw canvas. Unlike European tapestry, which according to the ethos of modernism and minimalism reinforces the deception of the pictorial work, Hicks's work preserves its integrity through abstraction. It does not mean anything other than itself. ||

(21) Donald Judd explains the post-modern preoccupation with material in depth. See: Donald Judd. *Specific Objects* (New York: *Art Digest*, 1965), p. 74-82.

The work of Sheila Hicks is relational, which allows the insertion of the aesthetic quality in a field that transcends the reflection centered on a work of art. It offers us an aesthetic of the surroundings, open to synaesthetic experiences. ||

fundamentales y determinantes de la obra. La vibración cromática se expande porque la finura intrínseca de los hilos enriquece la diversidad de los tonos entremezclados, agitando la percepción global al desafiar algunas certezas iniciales. Las obras expuestas mantienen activa la vibración, y jugar con ella constituye también una manera evidente y eficaz de liberarse del color puro, con o sin el afán de retornar a él. ||

Su involucramiento con el color a través de hilos entrelazados puede ser considerado como una respuesta reflexiva a la deficiencia conceptual que se manifiesta en la elaboración de una pintura: el color debe agregarse a un soporte.[21] Pero en el caso de las fibras –y los hilados–, el color y el soporte son uno y el mismo, encarnando lo que se emula en la pintura con la mancha de pigmento en el lienzo crudo. A diferencia de la tapicería europea, que según el ethos del modernismo y el minimalismo refuerza el engaño en la obra pictórica, la obra de Hicks conserva su integridad a través de la abstracción. No significa nada más que sí misma. ||

La obra de Sheila Hicks es relacional, lo que permite la inserción de lo estético en un campo amplio que desborda la reflexión centrada en la obra de arte. Nos permite una estética del entorno, abierta a experiencias sinestésicas. ||

(21) Donald Judd explica en profundidad la preocupación material posmoderna. Ver: Donald Judd. *Specific Objects* (Nueva York: Art Digest, 1965), pp. 74-82.

MONIQUE LÉVI-STRAUSS (París, 1926) es historiadora textil. Trabajó en el Musée de l'Homme en París con el antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908-2009), con quien se casó en 1954. Ha estudiado durante mucho tiempo el significado cultural de la cachemira y ha escrito varios libros sobre el tema, entre ellos *The Cashmere Shawl*, publicado en 1987 por Mondadori en Milán. Hay ediciones de este libro en otros seis idiomas. En 2012 su libro *Cachemires, la création* française, *1800-1880*, fue publicado en París por La Martinière y en 2013 fue traducido al inglés por Thames & Hudson con el título de *Cashmere, a French Passion 1800-1880*. Su libro más reciente, una autobiografía titulada *Une enfance dans la gueule du loup*, fue publicado en 2014 por Éditions du Seuil.

MONIQUE LÉVI–STRAUSS (Paris, 1926), is a textile historian. She worked at the Musée de l'Homme in Paris with anthropologist Claude Lévi-Strauss (1908-2009), whom she married in 1954. She has long studied the cultural significance of cashmere and has written several books on the topic, including *The Cashmere Shawl*, published in 1987 by Mondadori in Milan and in six other languages. In 2012, her book *Cachemires, la création française, 1800-1880*, was published in Paris by La Martinière. The english translation was published in 2013 by Thames & Hudson under the title: *Cashmere, a French Passion 1800-1880*. Her most recent book, an autobiography titled *Une enfance dans la gueule du loup* was published in 2014 by Éditions du Seuil.

Fragmentos de una entrevista con Sheila Hicks [*SH*], registrada el 3 y el 10 de febrero y el 11 de marzo de 2004. La entrevista tuvo lugar en su casa en París y fue realizada por Monique Lévi-Strauss [*MLS*] para los Archivos de Arte Americano del Instituto Smithsoniano. Un nuevo intercambio entre ambas ocurrió el 8 de febrero de 2019. (FIG. 2; P. 55)

—*MLS:* ***¿Cuándo comenzaste a tejer y a pensar en los hilos, en los tapices y las obras de arte realizadas con fibras? ¿Cuándo fue que todo eso entró por vez primera en tu imaginación?*** —*SH:* Yo siempre hice cosas con hilos. Aprendí de mis abuelas y de mi madre a coser, a bordar, a tejer a crochet, a cortar modelos, a hacer fundas. Eran pasatiempos habitules. || —*MLS:* ***Aficiones.*** —*SH:* Pero no estaban asociadas con el arte. En cambio, durante los años que pasé en la Universidad de Yale [1954-59], estuve muy expuesta a la historia del arte. Había cursos semestrales de historia del arte y debíamos escribir artículos. Yo me inscribí en «Arte de América Latina», con el Dr. George Kubler y elegí escribir sobre textiles porque él había dado una conferencia en la que mostraba los hermosos tejidos de los fardos funerarios peruanos. Estos tejidos causaron en mí una fuerte impresión. Y cuando traté de escribir sobre ellos, me di cuenta que antes tenía que saber cómo habían sido hechos, no solamente qué aspecto tenían. Josef Albers, el director de la Escuela de Arte, al verme tratando de manejar improvisados telares que simplemente eran bastidores que usaba para amarrar y mantener tensados los hilos, me dijo que me llevaría a su casa para presentarme a su esposa. || —*MLS:* ***Anni Albers.*** —*SH:* Anni Albers. Me avergüenza confesar lo poco informada que estaba yo, o lo ingenua que era como estudiante, porque no sabía quién era Anni. Pero él dijo: «Ella también se interesa por estas cosas». Me llevó a su casa a conocerla y fue allí donde por primera vez vi a alguien tejer en un telar de suelo, unos textiles que no parecían utilitarios. ––– Me dio la impresión

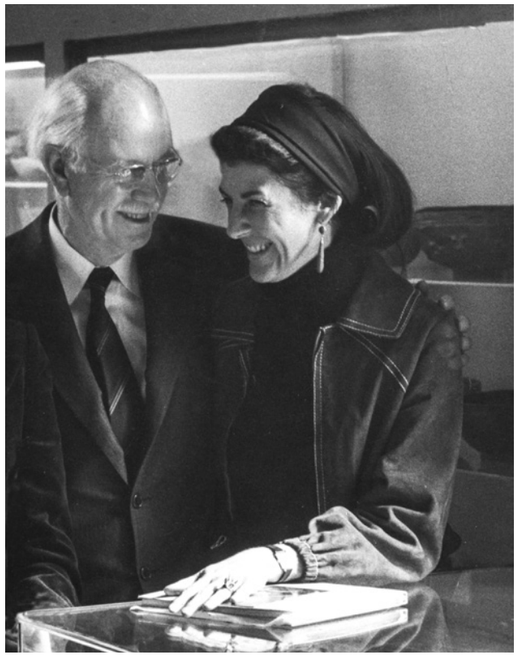
Excerpts from a tape-recorded interview with Sheila Hicks [SH] on February 3 and 10 and March 11, 2004. The interview took place at her home in Paris, France, and was conducted by Monique Lévi-Strauss [MLS] for the Archives of American Art, Smithsonian Institution. Further exchanges between them occurred on February 8, 2019. (FIG. 2; P. 55)

—*MLS:* ***When did you start weaving and thinking of yarn and tapestries and works of art made of fiber? When did that enter your imagination?*** —*SH:* I have always made yarn-based things. I learned from my grandmothers and from my mother to sew, to embroider, to knit, to crochet, to cut patterns, to drape. These were normal pastimes. || —*MLS:* ***Activities.*** —*SH:* Not associated with art. However, when I was at Yale University [1954-59] I was exposed to art history. We took art history courses every semester; we were required to write term papers. I took "Art of Latin America," with Dr. George Kubler, and I chose to write about textiles because he had given a lecture showing beautiful old Peruvian mummy bundles. The textiles in them made a strong impression on me. And when I tried to write about them, I thought I'd have to learn how they were made – not just how they looked. Josef Albers, the Director of the Art School, saw me struggling in my painting booth on improvised looms that were not looms; they were just stretchers – painting stretchers that I used to tie yarns into tension, and he said he would take me home and introduce me to his wife. || —*MLS:* ***Anni Albers.*** —*SH:* Anni Albers. I'm embarrassed to say how uninformed I was, or naïve as a student, because I didn't know who she was. But he said, "She's interested in these things, too." He took me to meet her at their house and that's where I saw someone weaving textiles that didn't appear to be utilitarian on a floor loom. ––– It seemed to me she was giving meaning and expression to this soft, pliable material. ––– I also took oriental art history courses with Leroy Davidson, and "Methods

de que ella lograba dotar de significado y de expresión a ese suave y flexible material ––– También tomé cursos de historia del arte oriental con Leroy Davidson, y «Métodos de Investigación y Crítica» con George Heard Hamilton. Teníamos una gran cantidad de cursos de historia del arte, pero lo más interesante era escuchar a Louis Kahn, que era el profesor de arquitectura. ––– Con frecuencia él se quedaba de noche en el departamento, también. Regresaba después de comer y venía a charlar con los estudiantes que estaban haciendo la maestría, así que era un grupo muy unido, y allí me vi frente a otra mente extraordinaria. Aquello era increíble. || —MLS: *Pero eso nos lleva lejos del tejido. ¿O dirías que la arquitectura y el tejido están estructuralmente ligados?* —SH: Tal vez lo diría hoy. Pero en 1956-57 yo no era consciente de eso. La arquitectura me fascinaba más que el tejido. Tejer era algo que podía hacer como algo secundario. Creo que lo que tú intentas preguntarme es si yo lo visualizaba como algo con lo que se podía hacer arte... || —MLS: *Esa es la pregunta.* —SH: No, nunca. || —MLS: *Todavía no.* —SH: Nunca. ¡La pintura, sí! ¡La escultura, sí! ¡La arquitectura, sí! Rallo, un estudiante de arquitectura y yo, decidimos ir a Sudamérica en cuanto nos graduáramos: esa primavera, él obtendría su maestría y yo, mi licenciatura en Bellas Artes. Bueno, para tentar la suerte Josef Albers me dijo: «Postula a una beca Fulbright en Chile». Miré el mapa y vi que Chile estaba en el extremo de Sudamérica, lo que significaba que si cambiaba mi pasaje aéreo tendríamos el dinero suficiente para comprar dos pasajes e irnos juntos a Venezuela. ––– No se lo dije a mis padres, desde luego. Ellos sabían que me iba a Sudamérica con la Fulbright, pero no conocían la ruta que iba a seguir. Tomamos un vuelo de carga desde Miami a Venezuela, en una compañía aérea brasileña que llevaba refrigeradores y que

podía llevar hasta cuatro pasajeros. [...] || —MLS: *Ese primer viaje a Caracas fue en 1957. Tú tenías 23 años. Al año siguiente, es decir en 1958, volviste de Chile.* —SH: Sí, pero para llegar a Chile –todavía no te lo he contado– viajé con pequeñas compañías aéreas locales y también por tierra. Era barato, y me permitía ver más y tomar fotografías. Estaba sola; no viajaba nadie conmigo. Yo trataba de no pensar en el peligro, de ir lidiando únicamente con los problemas inmediatos para llegar del punto A al punto B. Cómo llegar desde Caracas a Bogotá, o a Quito u Otavalo en Ecuador... eso era lo único que me preocupaba. Y las notas de Junius Bird me servían un poco como guía. || —MLS: *Hasta ahora no nos has dicho nada sobre Junius Bird. ¿Crees que será este el momento adecuado de traerlo a colación?* —SH: Sí. Cuando tomé el curso introductorio a la historia del arte precolombino en Yale, con George Kubler, y él comprendió que me interesaban los textiles andinos, me sugirió que fuese a conocer a Junius Bird en el Museo de Historia Natural de Nueva York, quien se convirtió en el asesor principal para mi investigación. Él era el gran experto. || —MLS: *Junius Bird. Sí.* —SH: Y los dos congeniamos. Él era un verdadero tesoro de información. || —MLS: *¿Le debes mucho?* —SH: Le debo más que mucho. Me hizo una lista de lugares que debía ir a ver. Quería que yo averiguase lo que estaba pasando en algunos sitios de Sudamérica que estaban siendo excavados. Entonces, cuando una viaja sola y tiene un mapa con pequeños alfileres que indican destinos, el asunto es cómo llegar de un lugar a otro. Si no hay ningún transporte público, ¿cómo te haces amiga con los choferes de los camiones? ¿Pueden llevarte de un lugar a otro? Es crucial tener nombres de personas que puedan... || —MLS: *...¿recomendarte o ayudarte?...* —SH: ...que puedan ponerte en contacto. Junius había estado muchas veces en Sudamérica

of Research and Criticism" with George Heard Hamilton. We had a lot of exposure to art history, but the most exciting thing was listening to Louis Kahn, who was the architecture professor. ––– He was often in the department at night, too. After dinner he would come back and talk with students doing their Master's, so it was a very tight group, and that's where I became exposed to another great mind. Well, this was amazing. || —MLS: *But that leads us far from weaving. Or would you say that architecture and weaving are structurally related?* —SH: Maybe I would say that today. But in 1956-57 I was unaware. Architecture enchanted me more than weaving. Weaving was something I could do on the side. I think what you're asking me is did I envision it as something you could make art with? || —MLS: *Yes.* —SH: No, never. || —MLS: *Not yet.* —SH: Never. Painting, yes! Sculpture yes! Architecture, yes! Rallo, an architecture student, and I decided to go to South America when we graduated: he would get his Master's and I would get my Bachelor of Fine Arts that spring. Well, as luck would have it, Josef Albers said to me, "Apply for a Fulbright scholarship to Chile." I looked on the map and saw that Chile was at the bottom of South America, which meant if I turned in my air ticket we would have enough money for two tickets to go to Venezuela together. ––– I didn't tell my parents, of course. They knew I was going to South America on a Fulbright, but they didn't know the route I was taking. We took a cargo flight from Miami to Venezuela – a Brazilian Airlines plane carrying refrigerators and it had places for four passengers. [...] || —MLS: *This first trip to Caracas: it was in 1957 and you were 23 years old. A year later, that would have been 1958, you came back from Chile.* —SH: Yes, but on my way down to Chile – I haven't told you – I travelled in small local airlines and by land. It was economical and I could see and take photographs. I was alone; no one was going with me. I tried not to think about danger – just coping with immediate problems – getting from point A to point B. How to get from Caracas to Bogotá, or to Quito and Otavalo, Ecuador – that was the only thing that concerned me. And Junius Bird's notes were guiding me a bit. || —MLS: *You haven't said anything about Junius Bird until now. Do you think it's the right moment to bring him into the picture?* —SH: Yes, when I took the initial pre-Columbian art history course with George Kubler at Yale and he understood I was interested in Andean textiles, he suggested I meet Junius Bird at the Museum of Natural History in New York and he became the main advisor for my research. He was the expert. || —MLS: *Junius Bird. Yes.* —SH: And we hit it off. He was a real treasure trove of information. || —MLS: *You owe him a lot?* —SH: I owe him more than a lot. He made a list of places for me to go and see. He wanted me to try and find out what was happening in certain sites that were being excavated in South America. So when you're alone and have a map with little pins marking destinations, the story becomes how to get from one place to the next. If there is no public transport, how do you make friends with people driving delivery trucks? Can they take you to one place from where you can pick up a ride to the next place? ––– It's crucial to have names of people who can– || —MLS: *Recommend you or help you?* —SH: To check in with. Junius had been to South America many times for his research and even spent his honeymoon down in Tierra del Fuego. He prodded me to go and find things and send him reports, and to collect things along the way. I tried to observe. He gave me reasons for going to see the weaving, the indigenous people, the villages, the architecture, and the archeology in Peru, Ecuador, Bolivia, and Chile. Basically he gave me a more



1



2

FIG. 1 Junius Bird y Sheila Hicks en UCLA, Ca. 1974. Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París.**

–Bird fue el tutor de tesis de Hicks en su Maestría en Bellas Artes. Él la ayudo a desarrollar un plan de viaje en los Andes; qué observar, razones para ver ciertos tejidos, le indicó que lugares visitar para conocer a los tejedores indígenas y sitios arqueológicos.

Junius Bird and Sheila Hicks in UCLA, Ca. 1974.

–Bird became Hick's MFA thesis tutor. He helped her develop a travel plan; what to observe, reasons to see the weavings, visits to the indigenous weavers, the villages, the architecture, and the archeology.

FIG. 2 Sheila Hicks y Monique Lévi-Strauss, Ca. 1973, París. Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París.**

Sheila Hicks and Monique Lévi-Strauss, Ca. 1973, Paris.



3

FIG. 3 Machu Picchu, Perú, Ca. 1957.

–En Machu Picchu, Sheila Hicks observó y se inspiró en los modos de construcción de la arquitectura precolombina. La luz y la sombra, lo sólido y lo vacío, materializaban dualismo y complementariedad del entendimiento andino del mundo. Con mampostería seca, sin ningún tipo de aglutinante, las paredes fueron construidas encajando piedras, solo ajustadas por sí mismas.

Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París. Fotografía–**Photo, **Sheila Hicks.**

Machu Picchu, Peru, Ca. 1957.

–In Machu Picchu, Sheila Hicks observed and was inspired by the construction methods in pre-Columbian architecture. Light and darkness, solid and emptiness materialized the dualism and complementarity of how the Andean people saw the world. With dry stonework, and without binding, walls were built by fitting stones together, only held in place by each other.

por sus investigaciones, y hasta pasó su luna de miel en Tierra del Fuego. Él me animó a que fuese a averiguar ciertas cosas y le enviara informes, y a que recolectara objetos durante el viaje. Yo trataba de observar. Él me dio razones para ir a ver el trabajo de los tejedores indígenas, los pueblos, la arquitectura y la arqueología en Perú, Ecuador, Bolivia y Chile. Básicamente, me proporcionó una manera de viajar más enfocada. (FIGS. **10**, **11**; P.62). Bien, desde Lima me fui a Cusco, Urubamba y Machu Picchu. Ese era el plato fuerte: Machu Picchu, y hacer fotografías allí.(FIGS. **3**, **4**; P.56, 59). Más tarde las fotos se publicaron en la revista de la Escuela de Arquitectura de Yale, *Perspecta*. Desde allí fui bajando por Pisac, Pucará, Juliaca y Puno hacia Tiahuanaco y el lago Titicaca, entre Perú y Bolivia. Y seguí para Chile en tren y en autobús, pasando por Arequipa y Tacna. Al cruzar la frontera entre Perú y Chile, en Arica, alguien me preguntó si podía cargarle uno de sus bolsos al cruzar la frontera... eran unos cinco kilos de azúcar. No pude decir que no y eso me provocó enemistarme con todo el bus, pero cuando lo pienso ahora... En fin, así fue como ingresé a Chile por el desierto de Atacama, pasando por Iquique y Antofagasta, con esos paisajes áridos y desolados. Una maravillosa manera de llegar a Chile; no tan solo aterrizar en Santiago, sino ir a La Serena, Ovalle, la Ligua. Chile es una verdadera experiencia geográfica. Pero es un país muy largo. Los viajes en autobús eran tediosos y... || —MLS: *Cuénteme, ¿qué hacías durante aquellos viajes?* —SH: Escribía. Diarios, libros de viajes, cuadernos de bocetos. (FIGS. **5**, **6**, **7**, **8**, **9**; P.60, 61). || —MLS: *¿Así que también dibujabas?* —SH: Dibujaba, hacía fotos y escribía. || —MLS: *Ya veo, ¿y lo hacías continuamente, todo el tiempo?* —SH: La mayor parte del tiempo, porque no tenía nadie con quien conversar y tenía que mantener mi mente ocupada y estar

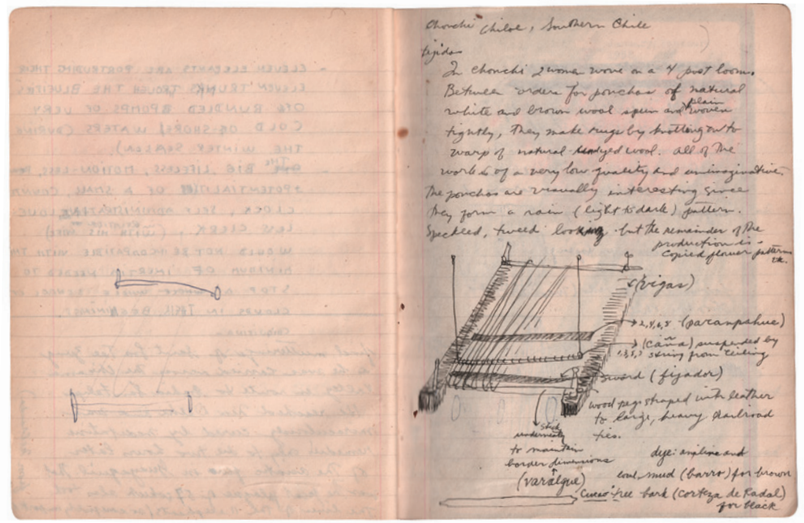
enfocada. || —MLS: *Por otra parte, era una excelente manera de traerte un montón de información, que de lo contrario habrías podido olvidar.* —SH: Mientras lo hacía, mi propósito sencillamente era seguir avanzando. Nunca pensé que la información resultaría útil. || —MLS: *Pero fue así.* —SH: Más tarde se volvió útil, pero en aquel momento solamente me mantenía entretenida; era casi como escribir una historieta que describía lo que ocurría cada día. || —MLS: *Sin embargo, sí le debías un informe a Junius, y posiblemente también a Kubler, o tal vez incluso a Josef Albers y a Anni Albers. Quiero decir, les debías cierta información.* —SH: Pero en aquel momento, mientras iba descendiendo hacia Chile, mi sensación, lo que yo sentía era «dudo que alguna vez regrese». || —MLS: *¿Pensabas que no ibas... llegaste a pensar que no lo lograrías?* —SH: Hubo ocasiones en que lo pensé. || —MLS: *¿Cuál era el principal peligro, a tu modo de ver?* —SH: El miedo, la soledad, la confusión, la incapacidad para trazar un plan coherente a fin de atravesar aquel período incierto [...] Chile queda muy lejos de los Estados Unidos –desde el hemisferio norte hasta el hemisferio sur– y cada kilómetro que tu viajas es un kilómetro más que tendrás que rehacer para volver, así que mientras uno se mueve hacia el sur, cada vez más al sur, más obligado te verás luego a viajar hacia el norte para regresar a casa. || —MLS: *Así es.* —SH: Me sentía desconectada. Aislada. Me resultó muy duro lidiar con la idea de pasar todo un año sola en Chile. Cuando llegué a Santiago me presenté en la delegación de Fulbright; fue en septiembre [1957]. Era un Santiago gris, atestado de gente. No era como los hermosos pueblos y lugares que había visto en los Andes. Era más como una ciudad europea. Por supuesto, estaba la cordillera, bellísima. Y pronto llegó la primavera, así que los árboles empezaron a florecer en los parques, en los paisajes de

focused way of traveling. (FIGS. **10**, **11**; P.62) [...] Well, from Lima I went to Cuzco, Urubamba, and Machu Picchu. That was the highlight: Machu Picchu, and taking photographs there (FIGS. **3**, **4**; P.56, 59). The photos were published later in Yale's architecture school journal, *Perspecta*. From there I went down to Pisac, Pucará, Juliaca and Puno towards Tiahuanaco and Lake Titicaca – between Peru and Bolivia. I continued to Chile, through Arequipa and Tacna by train and by bus. Crossing the border at Arica, between Peru and Chile, someone asked me if I would carry one of their sacks through the customs – maybe five kilos of sugar. I couldn't say no and make a whole bus full of enemies, but when I think about it now... Well, that's how I entered Chile through the Atacama Desert, down through Iquique and Antofagasta with bleak, arid landscapes. A wonderful way to arrive to Chile; not just to land at Santiago, but to go to La Serena, Ovalle, La Ligua. Chile is a geographic experience. But Chile is a very long country. They were tedious bus rides and– || —MLS: *Tell me, what did you do during those long rides?* —SH: Wrote. Daybooks, journals, and sketchbooks. (FIGS. **5**, **6**, **7**, **8**, **9**; P.60, 61). || —MLS: *So you drew also?* —SH: Drew, photographed, and wrote. || —MLS: *Yes, and you did that consistently all the time?* —SH: Most of the time, because I had no one to talk to and I had to occupy my mind and stay focused. || —MLS: *And besides, it was a very good means to bring back a lot of information that you would have forgotten.* —SH: When I was doing this my purpose was just to keep myself on track. I never thought the information might become useful. || —MLS: *But it has.* —SH: Later it became useful, but back then I just entertained myself; almost like writing a comic book describing what was happening every day. || —MLS: *Nevertheless, you did owe a report to Junius and maybe also to Kubler and*

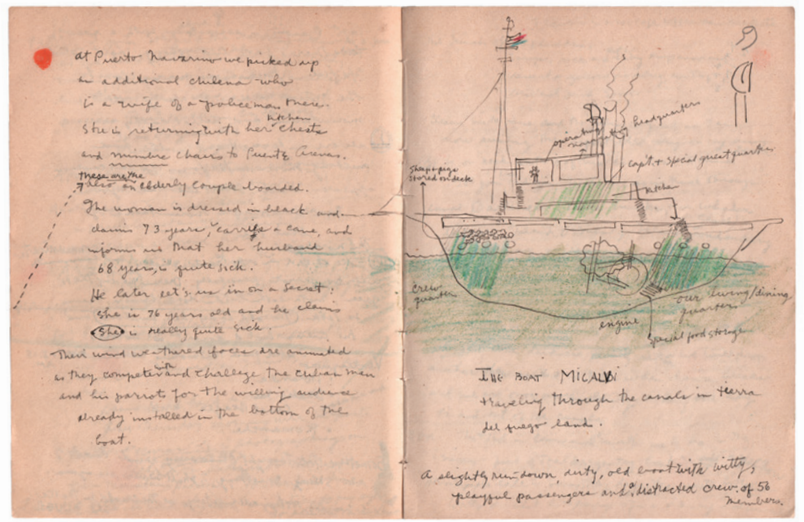
maybe also to Josef Albers and to Anni Albers. I mean, you did owe them some information. || —SH: However, at the time, as I was going down to Chile, my sense and my feeling was I doubt I'll be coming back. || —MLS: *Did you think you would – you thought you wouldn't make it?* —SH: There were times I didn't think I'd make it. || —MLS: *What was the main danger in your perspective?* —SH: Fear, loneliness, confusion, and the inability to make a coherent plan to get through this uncertain period [...] Chile is very far away from the United States – from the northern hemisphere to the southern hemisphere – and every kilometer you travel is another kilometer to repeat to get back up again, so while you're moving southward, southward, your destination eventually is to go northward to return home. || —MLS: *Yes.* —SH: I felt cut off. Isolated. Disconnected. I had a hard time dealing with the idea of staying alone for a year in Chile. When I got to Santiago, I checked into the Fulbright office; it was September [1957]. Santiago was gray and crowded. It wasn't like the beautiful villages and sites I had seen in the Andes. It was more like a European city. Of course, there was the beautiful Cordillera – the mountains. And soon spring arrived so the flowering trees began to bloom in the parks and landscape – once you got out of Santiago – but my impression of Santiago was pretty dim. ––– It was not easy to find a place to live. I rented an empty furniture store facing Parque Forestal. It had a big plate glass window on the ground floor and I moved up on the second floor and went to the popular market and bought a chair and table made of reeds. The person who owned the furniture store loaned me an old bed. Slowly, I started to paint, and when I started doing that and getting acquainted with the neighborhood, the market, and the countryside – Viña del Mar and Valparaíso, Isla Negra, Zapallar, and other places, it made



4



5



7

FIG. 4 Huayna Picchu, Perú, Ca. 1957.
Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París. Fotografía–**Photo, **Sheila Hicks.**
«(...) organiza la pirámide de la realidad en un orden sin contradicciones». Sergio Larraín Echeñique.

Huayna Picchu, Peru, Ca. 1957.
"(...) organize the pyramid of reality in an order without contradictions." Sergio Larraín Echeñique.

FIG. 5 Páginas con dibujos y notas en el diario de Sheila Hicks, sur de Chile, Ca. 1958.
Imágenes, cortesía–Images, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París.**
–Por más de sesenta años, Sheila Hicks ha llevado cuadernos para registrar lo que observa, ideas, el intento de plasmar un recuerdo. Estos bocetos, fotografías, notas y *collage* varían desde boletas de viaje hasta detallados dibujos del imaginario visual de la artista.

Pages with drawings and notes in Sheila Hicks daybook, South of Chile, Ca. 1958.
–For over half a century, Sheila Hicks has used notebooks to record what she observes, ideas, the effort to depict a memory. These drawings, photographs, notes and collages, ranging from travel tickets to detailed sketches, are part of the visual imaginary of the artist.

FIG. 6 Páginas con notas en el diario de Sheila Hicks y con fotografías de Sergio Larraín. En las imagénes, Hicks con el arquitecto Jaime Garretón, Sergio Larraín y artistas Sarah Grilo y José Antonio Fernández-Muro, Buenos Aires, Argentina, Ca. 1958.

Page with notes in Sheila Hicks daybook and photographs of Sergio Larraín. Images, Hicks with architect Jaime Garretón, Sergio Larraín and artists Sarah Grilo and José Antonio Fernández-Muro, Buenos Aires, Argentina, Ca. 1958.

FIG. 7 Páginas del diario de Sheila Hicks, sur de Chile, Ca. 1958.

Pages of Sheila Hicks daybook, south of Chile, Ca. 1958.

FIG. 8 Páginas del diario de Sheila Hicks en tren hacia Puerto Montt, Chile, Ca. 1958.
Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París.**
«¿Cómo cargar 4 patos en un tren?»

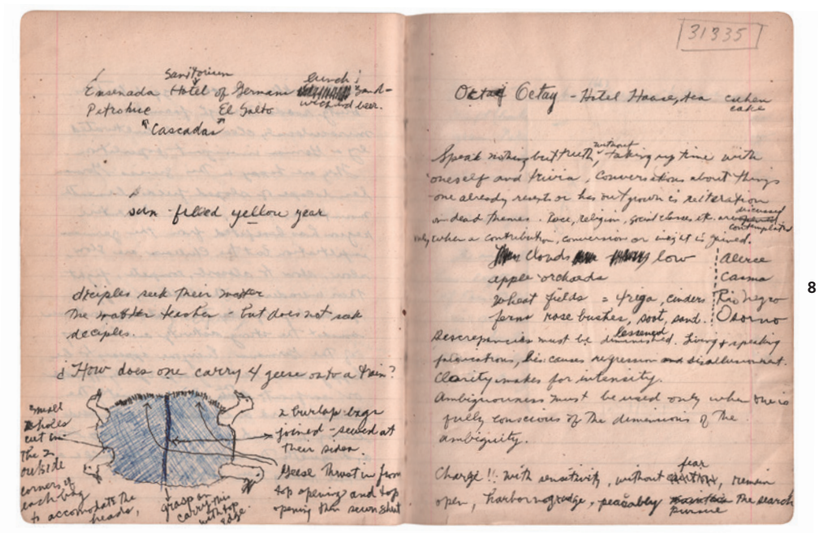
Pages of Sheila Hicks daybook, train to Puerto Montt, Chile, Ca. 1958.
"How does one carry 4 geese on a train?"

FIG. 9 Páginas del diario de Sheila Hicks, sur de Chile, Ca. 1958.
–El dibujo de la página izquierda explica el tejido de un poncho tradicional. A la derecha, paisaje abstracto sobre una carta de Fulbright sobre su beca en Chile.

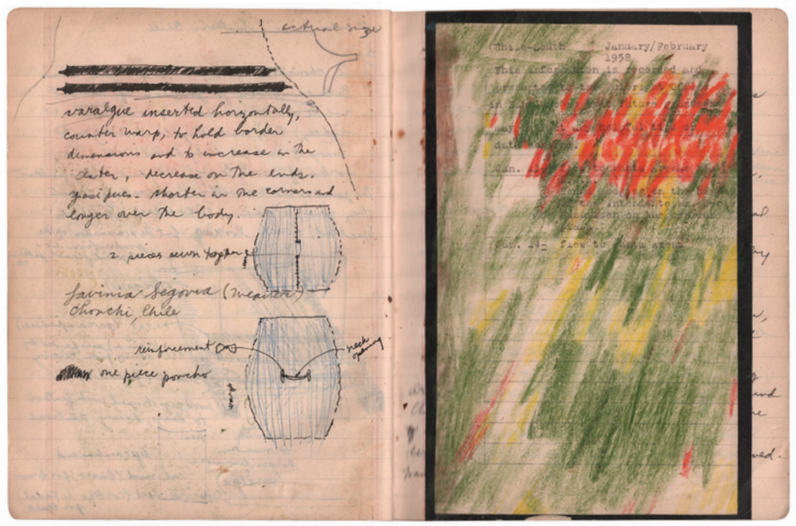
Pages of Sheila Hicks daybook, South of Chile, Ca. 1958.
–The drawing on the left page explains the weaving of a traditional poncho. On the right, an abstracted landscape drawn on typewritten notes to the Fulbright office about her painting fellowship in Chile.



6



8



9



10



11

FIG. 10 Mercado en Otavalo, Ecuador, Ca. 1957. Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París. Fotografía–**Photo, **Sheila Hicks.**

Market in Otavalo, Ecuador, Ca. 1957.

FIG. 11 Mercado en Otavalo, Ecuador, Ca. 1957. Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París. Fotografía–**Photo, **Sheila Hicks.**

Market in Otavalo, Ecuador, Ca. 1957.

las afueras de Santiago... Pero mi impresión era que Santiago era bastante sombrío. ––– No fue fácil conseguir un lugar donde vivir. Arrendé una tienda de muebles vacía frente al Parque Forestal. En la planta baja tenía una gran vitrina y me cambié a la planta alta; fui al mercado y compré una silla y una mesa hechas con juncos. La persona que regentaba esa tienda me prestó una cama vieja. Poco a poco empecé a pintar, y cuando empecé a pintar y a familiarizarme con el vecindario, el mercado y los alrededores –Viña del Mar y Valparaíso, Isla Negra, Zapallar y otros lugares–, entonces todo cambió. La persona que fue clave... yo tenía una carta de presentación para Sergio Larraín García-Moreno, que era el decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica. ––– La carta estaba escrita por Albers que me ponía en contacto... él conocía a Larraín. Él mismo había estado enseñando en Chile. Ahora entendía yo por qué Albers me estaba enviando con él. Había prometido que alguno de sus estudiantes continuaría el curso iniciado por él. || —MLS: *Entiendo, ¿pero él no te lo dijo?* —SH: No, solo me dio la carta de presentación. Él era un tanto sinuoso en algunos aspectos. [Risas] || —MLS: *¿Uno debería preguntar, o debería...?* —SH: Bueno, cuando lo pienso ahora, ¿por qué me encontraba en Chile?, me di cuenta cuando llegué: él quería que yo diera ese curso. Y en español. Les di a los estudiantes más jóvenes de arquitectura –todos varones– el curso básico de diseño y color que yo había tomado en Yale: fenómenos visuales... la diferencia, como diría Albers, entre lo factual y lo perceptual. ––– Larraín me invitó a su casa y conocí a su hijo que se llamaba Sergio [Queco] Larraín Echenique. Era fotógrafo y tenía un cuarto oscuro en el centro de Santiago. Me dijo que podía revelar y ampliar los negativos que había tomado durante el viaje. Era muy agradable trabajar con él

en el cuarto oscuro y practicar fotografía juntos. No solo eso. Además, le encantaba viajar, así que hicimos un largo viaje por el sur de Chile, él y yo, en diciembre [de 1957] y enero [de 1958]. ––– Yo estaba encantada de tener un compañero de viaje que parecía saber adónde iba. [...] Hicimos un increíble viaje por Pucón, Villarrica y las regiones volcánicas, y luego nos internamos en bosques vírgenes. Llegamos a los lugares en los que había estado Junius Bird y donde me dijo que mantuviera los ojos bien abiertos para conocer a los últimos aborígenes onas [selk'nam] y alacalufes [kawashkar], y que me asegurara de fotografiarlos. ––– En Punta Arenas nos arreglamos para volar en dos NA –North American Trainers–, que son unos aviones pequeños con cabina abierta. Nos sentamos atrás cada uno como copiloto. ¿Por qué dos? Porque así podíamos volar por entre medio de los glaciares y los icebergs y tomarnos fotografías mutuamente, con la perspectiva de esos aviones diminutos en contraste con las enormes masas de hielo. (FIG. 12; P.65) ––– Si lo pienso ahora, desanimaría a cualquiera de mi familia que se propusiera hacer algo así, pero fue inolvidable... la experiencia de volar en aquellos aviones, en esa increíble región del mundo. También volamos en otro avión que tenía nariz de plexiglás y que bajaba en picada. Fue con un grupo que se encontraba mapeando el territorio. Durante mucho tiempo, Argentina y Chile habían tenido problemas para demarcar sus límites y fronteras, y ellos estaban cartografiando algunas áreas por allí. La manera en que lo lograban era elevándose en el aire y luego poniendo el avión perpendicular a la tierra para poder tomar fotos desde la nariz del avión. Nosotros también hicimos fotos, lo que significó que pudimos vender esos inusuales documentos. Viajábamos prácticamente sin ropa de recambio, pero llevábamos dos cámaras cada uno y montones de película.

a big difference. The person who was the key – I had a letter of introduction to Sergio Larraín García-Moreno –was the dean of the architecture school at the Universidad Católica. ––– That letter was written by Albers who was plugging me in – he knew Larraín. He had been to Chile himself – to teach. Now, I understood why Albers had sent me there. He had promised that one of his students would perpetuate the course he had begun. || —MLS: *I see, but he hadn't told you?* —SH: No, he just gave me the letter of introduction. He was rather devious in some ways. [Laughter.] || —MLS: *Should we ask questions, or should we–* —SH: Well, when I think about it now, why was I in Chile? I realized when I got there: he wanted me to teach that course. And in Spanish. I taught the young architecture students – all boys – the basic design and color course as I had learned it at Yale: visual phenomena – the difference, as Albers would say, between factual and perceptual. ––– Larraín invited me home with his family and I met his son whose name was Sergio [Queco] Larraín Echenique. He was a photographer and had a darkroom downtown in Santiago and he told me I could develop and print the negatives that I had shot on my trip. It felt good to work with him in the darkroom and do photography together. Not only that, he loved to travel so he and I set out on an extended trip through the south of Chile in December [1957] to January [1958]. ––– I was delighted to have a traveling companion who seemed to know where he was going. [...] We made an incredible trip down to Pucón, Villarica and the volcanic regions, and then we went to the virgin forests. We reached the area where Junius Bird had been and where he told me to keep my eyes open for the last Ona [selk'nam] and Alakaluf [kawashkar] Indians, and to be sure and photograph them. ––– In Punta Arenas we arranged to fly in two little

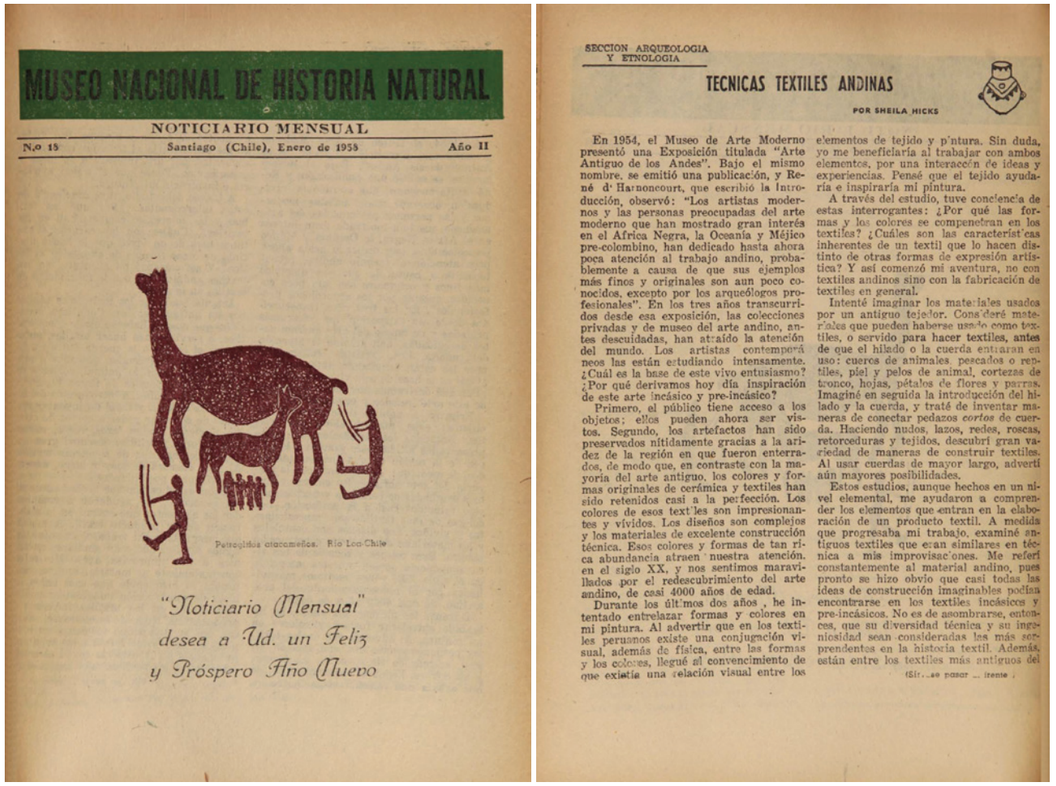
NA – North American trainers – planes with open cockpits. We would each sit behind as their co-pilots. Why two? Because we could fly in between the glaciers and the icebergs and photograph each other with the perspective of the small planes in relation to the masses of ice. (FIG. **12**; P.65) ––– When I think about it now, I would discourage anyone in my family to do something like that, but it was unforgettable – the experience we had of flying in those planes in that incredible area of the world. We also went up in another plane with a Plexiglas nose that was diving. It was with a group mapping the territory. Argentina and Chile have long had difficulties distinguishing borders and frontiers and they were remapping some of the areas down there. The way they achieved it was to fly up in the air and turn the plane perpendicular to the ground so they could take shots from the nose of the plane. We photographed too, which meant we could sell these unusual documents. We had practically no clothes with us, but we each had two cameras and a lot of film. In fact, since we were the same size, the three pairs of corduroy jeans between the two of us were enough. We'd take turns wearing a clean sweater. He was a pretty neat traveler. ––– Chile became fascinating. Through Queco – once we returned to Santiago – I met artists and writers: Carmen Silva, Nemesio Antúnez, Pablo Neruda. It was a small city and people knew one another. Living there, I began to find my way around in different circles. I met Grete Mostny, the archaeologist, thanks to Junius; she made an exhibition of my modest weaving experiments inside the Museo Nacional de Historia Natural de Chile (FIG. **13**; P.66). She asked me what I was doing and why. I said I was trying to learn how ancient Andean textiles were made by attempting to replicate them. She said, "That's interesting; let me have your drawings and small woven works and I'll put them in the Vitrina



12

FIG. 12 Glaciar, Estrecho de Magallanes, Chile, Ca. 1958. Imagen, cortesía– Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París. Fotografía–** Photo, **Sheila Hicks.**

Glaciar, Strait of Magellan, Chile, Ca. 1958



MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL

NOTICIARIO MENSUAL

N.o 15 Santiago (Chile), Enero de 1958 Año II

Petroglifos atacameños. Río Loa-Chile

"Noticiario Mensual"
desea a Ud. un Feliz
y Próspero Año Nuevo

SECCION ARQUEOLOGIA Y ETNOLOGIA

TECNICAS TEXTILES ANDINAS

POR SHEILA HICKS

En 1954, el Museo de Arte Moderno presentó una Exposición titulada "Arte Antiguo de los Andes". Bajo el mismo nombre, se emitió una publicación, y René d' Harnoncourt, que escribió la Introducción, observó: "Los artistas modernos y las personas preocupadas del arte moderno que han mostrado gran interés en el Africa Negra, la Oceanía y Méjico pre-colombino, han dedicado hasta ahora poca atención al trabajo andino, probablemente a causa de que sus ejemplos más finos y originales son aun poco conocidos, excepto por los arqueólogos profesionales". En los tres años transcurridos desde esa exposición, las colecciones privadas y de museo del arte andino, antes descuidadas, han atraído la atención del mundo. Los artistas contemporáneos las están estudiando intensamente. ¿Cuál es la base de este vivo entusiasmo? ¿Por qué derivamos hoy día inspiración de este arte incásico y pre-incásico?

Primero, el público tiene acceso a los objetos; ellos pueden ahora ser vistos. Segundo, los artefactos han sido preservados nitidamente gracias a la aridez de la región en que fueron enterrados, de modo que, en contraste con la mayoría del arte antiguo, los colores y formas originales de cerámica y textiles han sido retenidos casi a la perfección. Los colores de esos textiles son impresionantes y vívidos. Los diseños son complejos y los materiales de excelente construcción técnica. Esos colores y formas de tan rica abundancia atraen nuestra atención, en el siglo XX, y nos sentimos maravillados por el redescubrimiento del arte andino, de casi 4000 años de edad.

Durante los últimos dos años, he intentado entrelazar formas y colores en mi pintura. Al advertir que en los textiles peruanos existe una conjugación visual, además de física, entre las formas y los colores, llegué al convencimiento de que existía una relación visual entre los elementos de tejido y pintura. Sin duda, yo me beneficiaría al trabajar con ambos elementos, por una interacción de ideas y experiencias. Pensé que el tejido ayudaría e inspiraría mi pintura.

A través del estudio, tuve conciencia de estas interrogantes: ¿Por qué las formas y los colores se compenetran en los textiles? ¿Cuáles son las características inherentes de un textil que lo hacen distinto de otras formas de expresión artística? Y así comenzó mi aventura, no con textiles andinos sino con la fabricación de textiles en general.

Intenté imaginar los materiales usados por un antiguo tejedor. Consideré materiales que pueden haberse usado como textiles, o servido para hacer textiles, antes de que el hilado o la cuerda entraran en uso: cueros de animales pescados o reptiles, piel y pelos de animal, cortezas de tronco, hojas, pétalos de flores y parras. Imaginé en seguida la introducción del hilado y la cuerda, y traté de inventar maneras de conectar pedazos *cortos* de cuerda. Haciendo nudos, lazos, redes, roscas, retorceduras y tejidos, descubrí gran variedad de maneras de construir textiles. Al usar cuerdas de mayor largo, advertí aún mayores posibilidades.

Estos estudios, aunque hechos en un nivel elemental, me ayudaron a comprender los elementos que entran en la elaboración de un producto textil. A medida que progresaba mi trabajo, examiné antiguos textiles que eran similares en técnica a mis improvisaciones. Me referí constantemente al material andino, pues pronto se hizo obvio que casi todas las ideas de construcción imaginables podían encontrarse en los textiles incásicos y pre-incásicos. No es de asombrarse, entonces, que su diversidad técnica y su ingeniosidad sean consideradas las más sorprendentes en la historia textil. Además, están entre los textiles más antiguos del

(Sir...se pasar ... frente)

13

FIG. 13 *Noticiario Mensual* **N° 18, 1958, Museo Nacional de Historia Natural, Chile. Imagen, cortesía–** Image, courtesy: **Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.**

–En este ejemplar, Grete Mostny invita a Sheila Hicks a mostrar uno de sus tejidos en la vitrina mensual del museo, junto a su texto en esta publicación.

Noticiario Mensual N°18, 1958, Museo Nacional de Historia Natural, Santiago Chile.

–In this issue, Grete Mostny invites Sheila Hicks to show one of her textile works in the museum's monthly showcase, along with her text in this publication.

De hecho, como éramos de la misma talla, tres pares de pantalones de cotelé bastaban para los dos. Nos turnábamos para usar un chaleco limpio. Él era un viajero bastante pulcro. ––– Chile se tornó fascinante. A través de Queco –una vez de regreso en Santiago– conocí a artistas y escritores: Carmen Silva, Nemesio Antúnez, Pablo Neruda. Era una ciudad pequeña y toda la gente se conocía. Viviendo allí, empecé a abrirme paso a través de diferentes círculos. Gracias a Junius conocí a Grete Mostny, la arqueóloga; ella organizó una exposición de mis modestos experimentos con el tejido en el interior del Museo Nacional de Historia Natural de Chile (FIG. 13; P.66). Me preguntó qué era lo que estaba haciendo y por qué. Le dije que trataba de aprender cómo estaban hechos los antiguos textiles andinos, intentando replicarlos. Ella dijo: «Eso es interesante; pásame tus dibujos y tus trabajos tejidos más pequeños para ponerlos en la Vitrina del Mes». Era una vitrina de exhibición dentro del museo. Ella pensaba que podía interesar a los estudiantes que estaban investigando por su cuenta. Pinté mucho, cuando volvimos del sur. Grandes telas. Nemesio Antúnez y Luis Vargas me ayudaron a montar una exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, en el Parque Forestal. Era demasiado bueno para ser verdad. Era un museo bellísimo, pero más bien vacío. || —MLS: *¿Así que tu obra fue bien recibida?* —SH: Estaban abiertos a algo diferente, y tal vez era una manera de llenar los grandes espacios vacíos. Y Vargas, que era el director del museo, dijo: «¿Por qué no?». || —MLS: *¿Cómo reaccionó el público?* —SH: Yo diría que aquello parecía una verdadera exposición artística, y tuvo críticas y prensa de verdad. Hasta vendí la mitad de las obras exhibidas, a personas que parecían verdaderos compradores. || —MLS: *¿Así que esa fue la primera vez en tu vida que vendiste una obra de arte propia?* —SH: Sí,

me parece que sí. Quiero decir, yo no sabía si se trataba de obras de arte, pero eran pinturas que hice inspirada en los paisajes del sur de Chile. || —MLS: *¿Y la gente estaba dispuesta a pagar por ellas?* —SH: Y a colgarlas en sus livings, o en sus comedores. Y luego hasta me invitaban a comer. || —MLS: *Maravilloso.* —SH: Sergio hizo gigantescas reproducciones en blanco y negro a partir de sus fotos de rocas y algas marinas –cosas que habíamos visto en Chiloé–, y de las casas de madera construidas sobre palafitos en el agua. Con la marea baja, caminábamos por debajo de las casas y veíamos las conchas y los residuos dejados por la marea, que componían increíbles diseños. Sergio tomó fotos de todo esto y después lo amplió a tamaños tan grandes como mis pinturas. Cuando digo grandes, me refiero a un metro ochenta de alto. No colgamos los cuadros y las fotos en las paredes, pero pienso que es eso lo que a la gente le gustó de la muestra. Construimos pequeños soportes metálicos que sujetaban la parte de abajo de los paneles, de cada lado. Así que se paraban solos. Tanto las pinturas como las fotos estaban distribuidos por toda la sala, enfrentados entre sí formando ángulos. || —MLS: *¿Estaban de pie?* —SH: Sí, de pie sobre el piso por medio de unos soportes parecidos a pequeños esquíes de un lado y otro. Y para ingresar a la muestra, nos dijimos: llevemos a la gente al mundo que hemos descubierto. Así que construimos un túnel de tela blanca a través del cual había que caminar, como por un canal de parto, que iba del mundo terrestre al mundo acuático y al mundo de los paisajes del sur de Chile. (FIGS. 14,15; P.69) ––– Más tarde fuimos invitados a hacer una muestra en Buenos Aires, pero la instalación no resultó tan bonita. Fue en la Galería Galatea, que era librería y galería. || —MLS: *¿Ese fue el final de tu viaje por Sudamérica, o fuiste a otros lugares después?* —SH: No puedes bajar país tras país y

del Mes." It was a display case in the museum. She thought it could interest students researching on their own. I painted a lot when we came back up from the south, large canvases. Nemesio Antúnez and Luis Vargas helped set up an exhibition in the Museo Nacional de Bellas Artes, at the Parque Forestal. That was too good to be true. It was a beautiful museum but rather empty. || —MLS: *So they welcomed your work?* —SH: They welcomed something different and perhaps it was a way to fill the big spaces. And Vargas, director of the museum, said "why not?" || —MLS: *How did the public react?* —SH: I would say it resembled a real art exhibition, had real critics and press. I even sold half of the exhibition to people who looked like real clients. || —MLS: *So that was the first time in your life that you sold one of your works of art?* —SH: Yes, I think so. I mean, I didn't know if they were works of art, but they were paintings I had made inspired by landscapes in the south of Chile. || —MLS: *And people were willing to pay for them?* —SH: And hang them in their living or dining room. And invite me over for dinner, too. || —MLS: *Wonderful.* —SH: Sergio made gigantic black and white prints of his photos of rocks, seaweed, and algae – things we'd seen in Chiloé – wooden houses built on stilts in the water. When the tide was out, we'd walk underneath the houses and see shells and debris washed up making incredible designs. Sergio photographed all this and then blew it up to sizes as large as my paintings. When I say large, they were probably seventy inches [177 cm] high. We didn't hang the paintings or the photos on the walls, but I think that's what people liked about the show. We made little metal braces that we could attach to the bottom of each side of the panels, so they were freestanding. The paintings and the photographs were distributed through the room, facing each other at angles. || —MLS: *They were standing?* —SH: Yes, standing on the floor with braces like small skis on either side. And to enter the exhibition we thought, let's take people into the world that we had discovered, so we built a white textile tunnel to walk through, like a birthing channel, moving from the earth-world to the water-world and the landscape-world of the south of Chile. (FIGS. 14, 15; P.69) ––– Afterwards we were invited to show our work in Buenos Aires, but the setting wasn't as nice. It was in Galería Galatea, a bookstore/gallery. [...] || —MLS: *Was that the end of your South American trip, or did you go to another place afterwards?* —SH: You can't go down the west coast of South America country by country and kilometer by kilometer without trying to do the same thing on the east coast coming back up. || —MLS: *That's Brazil then?* —SH: I went to Uruguay, but before that I went to Bolivia – a very rugged but interesting trip by land. || —MLS: *But that's not really the east coast.* —SH: No, but that was the important country I didn't want to miss. || —MLS: *Yes, so on your trip back you went to Bolivia?* —SH: I moved around in the back of trucks and discovered an abundance of amazing textiles made with handspun and hand-woven llama and alpaca, and people wearing them from head to foot. || —MLS: *Yes, that wasn't so much archaeology.* —SH: And hats – wonderful hats. Bolivian markets were full of knitting and weaving, and I saw weavers working on backstrap looms all along in the countryside. || —MLS: *So from what I understand, you became more and more involved with weaving on that South American trip.* —SH: Yes, definitely. || —MLS: *And is it during that trip that it dawned on you that one day you would be an artist in the fiber world? Or not yet?* —SH: I was unaware that a fiber world existed. I was a painter interested in archaeology and ceramics and weaving and architecture. || —MLS: *Well, Sheila, before closing the chapter of*



14



15

FIG. 14 Exposición de Sheila Hicks en el Museo Nacional de Bellas Artes, junto a las fotografías de Sergio Larraín, Santiago, Chile, Ca. 1958.
Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París.**

Hicks' exhibition at the Museo Nacional de Bellas Artes along with the photographs of Sergio Larraín, Santiago, Chile, Ca. 1958.

FIG. 15 Sheila Hicks y Sergio Larraín en calle Merced antes de salir a reunión con el director del Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile, Ca. 1958.
Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París. París. Fotografía–**Photo, **Sergio Larraín.**

Sheila Hicks and Sergio Larraín at Merced street before leaving for a meeting with the director of the Museo Nacional the Bellas Artes, Santiago, Chile, Ca. 1958.

16



FIG. 16 Costal para almacenaje. Tejido faz de urdimbre. Fibra de camélido. Cultura Arica-Inka, norte de Chile, 1400-1532 DC. Colección Museo Chileno de Arte Precolombino, 2895. (855 × 450 mm).
Imagen–Image, **Archivo Audiovisual Museo Chileno de Arte Precolombino.**

Sack for storage. Warp-faced weave. Camelid fiber. Arica-Inka Culture, North of Chile, AD 1400-1532.

17



FIG. 17 Retrato de Sheila Hicks con su costal de Bolivia, Ca. 1959.
Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París. Fotografía–**Photo, **Ernest Boyer.**

Portrait of Sheila Hicks with her Andean sack from Bolivia, Ca. 1959.

kilómetro a kilómetro por la costa oeste de Sudamérica sin tratar de hacer lo mismo en la costa este, cuando uno regresa. || —MLS: *¿Brasil, entonces?* —SH: Fui a Uruguay, pero antes de eso fui a Bolivia... un viaje por tierra, muy arduo pero muy interesante. || —MLS: *Pero eso no es la costa este, en realidad.* —SH: No, pero era un país importante que no me quería perder. || —MLS: *Sí, así que en el viaje de regreso ¿fuiste a Bolivia?* —SH: Anduve viajando en la parte de atrás de camiones y descubrí una gran abundancia de textiles increíbles, hechos a mano, tejidos a mano con lana de llama y de alpaca, y a gente vestida de la cabeza a los pies con esos tejidos. || —MLS: *Sí, aquello no era necesariamente arqueología.* —SH: Y sombreros... maravillosos sombreros. Los mercados bolivianos estaban llenos de tejidos, y en las zonas rurales del país vi tejedores trabajando en telares de cintura. || —MLS: *Por lo que entiendo, entonces, en ese viaje por Sudamérica te fuiste involucrando cada vez más con el tejido.* —SH: Sí, definitivamente. || —MLS: *¿Y fue durante ese viaje que te percataste de que algún día ibas a ser una artista del mundo de la fibra? ¿O eso fue más tarde?* —SH: Yo no era consciente de que existía un mundo de la fibra. Yo era una pintora interesada en la arqueología y en la cerámica y en el tejido y en la arquitectura. || —MLS: *Muy bien, Sheila, antes de cerrar el capítulo de tus años de estudio, me gustaría que volvamos un momento a Josef Albers. ¿Cómo él contribuyó en tu formación? Resume lo que él te entregó.* —SH: Voy a contar un pequeño incidente... una especie de iluminación. Era un día muy frío, mientras esperaba un autobús para volver de la casa de los Albers, adonde él me había llevado en su auto para que trabajara con Anni en una sesión de tejido... De pronto me di cuenta de qué se trataba todo esto: de mi educación, y de lo mucho que había aprendido con ambos, con Josef y con Anni

Albers. – – – Es curioso como las cosas van unidas. Una gran compuerta se abría ante mí: me di cuenta de que Josef me había despertado al mundo del color y a las maneras de usar el color. Y al mismo tiempo, Anni me había ayudado a pensar sobre la estructura. En todo hay una estructura básica. Los biólogos lo saben, pero los artistas no necesariamente lo ven de manera inmediata. – – – En ese momento yo estaba pensando en términos de color y en términos de estructura simultáneamente. Sumado a que estaba desarrollando mi capacidad de observación... visual. || —MLS: *¿Puedes ser un poco más precisa acerca del modo en que Josef Albers te enseñó acerca del color... en fin, el modo en que te enseñó la verdad de los colores? ¿De qué manera procedió?* —SH: Uno puede leer acerca de las conferencias de Albers y su curso sobre el color.[1] Son unas especies de ejercicios visuales. Tengo que decir que mi propia experiencia particular consistió en trabajar repetidamente con todos esos ejercicios, una y otra vez, para darme cuenta de que no existía una única manera de hacerlos. Se trataba de ejercitar los ojos y agudizar la percepción. || —MLS: *Sí, yo siempre pienso en ti como en una colorista, de manera que es muy importante saber de quién adquiriste ese conocimiento. Quiero decir, el talento lo recibiste de tus padres, pero...* —SH: Son preguntas difíciles de responder. Nadie puede hacer pasar una determinada fórmula a través de los ojos o el cerebro de una persona y suponer que sabe lo que surgirá por el otro extremo. [...] || —MLS: *Sheila. Tu siguiente parada después de Sudamérica fue Francia. ¿Puedes decirme cuál era tu intención de ir a Francia? ¿Qué pensabas hacer allá? ¿Ibas a pintar? ¿Ibas a aprender sobre arte? ¿Ibas a aprender francés? ¿Ibas a continuar haciendo fotografía y cine? ¿O querías tejer? ¿Puedes precisar cuáles eran tus intenciones al utilizar esa beca para venir a Francia?* —SH: Yo me encontraba en una

(1) Josef Albers, *Interacción del Color*, (Connecticut: Yale University Press, 1963).

your student years, I would like you to return for a moment to Josef Albers. How did he contribute to your formation? Sum up what he gave you. —SH: I will recount one small incident – a kind of illumination. On a cold day, waiting for a bus back from Albers' house – where he had driven me out to work with Anni on a textile session – it dawned on me what this was all about: education, and how much I had learned from both Josef and Anni Albers. – – – It's funny how things all come together at once. A big floodgate opened: I realized that Josef had awakened me to the world of color and ways of using color. At the same time, Anni had helped me to think about structure. There's a basic structure to everything. Biologists know this, but artists don't necessarily see this right away. – – – There I was thinking color and thinking structure simultaneously. In addition I was developing my powers of observation – visual. || —MLS: *Can you be a bit more precise about the way Josef Albers taught you about color – well, taught you the truth of colors. How did he go about it?*[1] —SH: We can read about Albers's lectures and his color course. They're sort of visual exercises. I'll say that my own particular experience was to repeatedly work on all of the exercises over and over again: to realize there was no one way to do them. It meant exercising your eyes and sharpening your perception. || —MLS: *Yes, I always think of you as a colorist, so it's very important to know from whom you acquired the knowledge. I mean, the talent you have from your parents, but–* —SH: These are difficult questions to answer. No one funnels into a person's eyes or brain a certain formula and expects to know what comes out the other end. [...] || —MLS: *Sheila. Your next stop after South America was France. Can you tell me what was your intention in going to France? What did you think you were going to do? Were you going to paint? Were you going to learn about art? Were you going to learn French? Were you going to carry on doing photography and films? Or did you want to weave? Could you be precise about what your intentions were in using that grant to go to France?* —SH: I was in turmoil and total conflict. I don't think I can give you a clear answer to that question. I was given a grant,[2] based on my record at Yale. I did not have a clear picture of what I wanted to do. I wanted to learn about life. I had a poetic bent so my logic was not easy to explain. – – – Matisse said, "Every day an artist should open his eyes like a newborn child." I was taking this literally and I was living day to day. I was confused and was following opportunities that came my way. – – – [...] I fell in with Latin Americans who were living in France.[3] It's a side entrance to come into France through Latin American painters and writers, but it was terrific. || —MLS: *I can imagine. Yes.* —SH: I didn't have a studio or any place to work. I was living in a maid's room on the seventh floor on rue de Vaugirard that a Chilean had lent me. I wrote diaries and made things with thread, yarn, string. || —MLS: *So, this is where we get to the fiber.* —SH: I made color drawings and collages and sculpted with shoe laces and stockings. And it was very comforting – it gave me a passport, too. When I'd go to see someone and they'd ask, "Well, what do you do?" I wasn't lugging paintings around; I'd take things out of my pocket and show them. Of course, I was wearing clothes that I had made out of Bolivian sacks (FIGS. **16**, **17**; P.70). I became known as the *Bedouin* in the neighborhood – the North Africans were identified as Bedouins. I had a kind of presence – not as a cute number, but as an outsider, I guess. I had found my personality or my packaging in all of these beautiful hand-made textiles from Bolivia and Perú. || —MLS: *So you had an exotic appearance.* —SH: Then I found d'Harcourt. || —MLS: *Yes, Raoul d'Harcourt.* —SH: D'Harcourt

(1) Josef Albers, *Interaction of Color*, (Connecticut: Yale University Press, 1963).

(2) Professor Henri Peyre, Chairman of the French Department at Yale University.

(3) Jorge and Pilar Edwards, Godofredo Iommi and the group of *La Phalène*, Wifredo Lam, Roberto y Malitte Matta Jorge Pérez Román, Jesús Soto, Antonio Seguí and Alicia Penalba, Enrique Zañartu.

confusión y conflicto total. No creo poder dar una respuesta clara a esa pregunta. Me habían otorgado una beca[2] basada en mis antecedentes académicos en Yale. Yo no tenía una imagen clara de lo que quería hacer. Quería aprender acerca de la vida. Tenía una inclinación poética, así que mi lógica no era fácil de explicar. ––– Matisse dijo: «Un artista debería abrir sus ojos cada día como un niño recién nacido». Yo me lo estaba tomando literalmente y vivía mi vida al día. Estaba confundida: seguía las oportunidades que se presentaban en mi camino. ––– [...] Me encontré con latinoamericanos que estaban viviendo en Francia.[3] Será una puerta lateral para entrar a Francia, pero era extraordinaria. || —MLS: *Me lo imagino. Sí.* —SH: Yo no tenía un estudio ni lugar alguno donde trabajar. Estaba viviendo en una buhardilla, en un dormitorio de servicio en el séptimo piso de un edificio de la rue de Vaugirard que un chileno me prestaba. Escribí diarios, hice cosas con hebras, hilos, cuerdas. || —MLS: *Así que llegamos a la fibra.* —SH: También hice dibujos y collages, y esculturas con cordones de zapatos y pantimedias. Era muy reconfortante... y además me otorgaba una suerte de pasaporte. Cuando iba a ver a alguien y me preguntaban: «Bueno, ¿y tú qué haces?», yo no andaba arrastrando cuadros de aquí para allá: sacaba cosas de mis bolsillos y las mostraba. Por supuesto, vestía prendas que yo misma había hecho a partir de costales bolivianos (FIGS. **16**, **17**; P.70). En el barrio me conocían como la Beduina, que era como identificaban a los norafricanos. Yo tenía una especie de presencia... no me veían como a una preciosura, sino más bien como a una *outsider*, supongo. Había encontrado mi personalidad, o si se quiere, mi envoltorio, en todos esos hermosos textiles de Bolivia y Perú, hechos a mano. || —MLS: *De modo que tenías una apariencia exótica.* —SH: Y entonces conocí a d'Harcourt. || —MLS: *Sí, Raoul d'Harcourt.* —SH: D'Harcourt era el hombre que escribió el libro sobre los textiles preincaicos... sobre antiguos textiles peruanos.[4] Había estado en el Musée de l'Homme de París. || —MLS: *Exacto.* —SH: Era uno de los libros que yo usé para escribir mi tesis en Yale, y para mí fue un día muy especial cuando ubiqué a ese hombre y fui a verlo en París. Su libro me había abierto los ojos a las estructuras textiles: estaba lleno de fotografías y dibujos detallados. || —MLS: *Él los había clasificado maravillosamente, para que todo el mundo los pudiera entender. En Francia, sigue siendo el referente.* —SH: Yo diría que también para Estados Unidos. Su libro fue traducido y publicado en inglés.[5] Yo vivía de una manera muy simple. No estaba pintando, excepto en mi cabeza. [...] (FIGS. **18**, **19**; P.75) || —MLS: *Sheila, ahora aterrizas en Nueva York desde México donde estabas viviendo entonces. Llamaste por teléfono a Greta Daniel del Museo de Arte Moderno. Por favor cuéntanos cómo respondió ella a tu propuesta de ir a verla.* —SH: Esto fue más o menos en 1961. Ella debe haber sido advertida por Mathias Goeritz, un artista a quien conocí en México y que me animó a que fuese a verla. Ellos se escribían cartas. La gente no se llamaba mucho por teléfono entre México y Estados Unidos. || —MLS: *Así que tú habías sido anunciada.* —SH: Estoy segura de que Mathias le había escrito una carta porque ella fue tan receptiva, y me presentó a Arthur Drexler, que era el jefe del Departamento de Arquitectura. También me presentó a Alfred Barr, el director del museo. Debe haber habido una carta anunciando que llegaba de México una chica exótica con sus toma ollas, o algo por el estilo. ––– Podían estar divirtiéndose conmigo, quizá solo querían ver a quién les había mandado Mathias. Me dieron un ticket para que fuese a almorzar en la cafetería del piso superior del museo. Cuando bajé otra vez, lo habían discutido

(2) El profesor Henri Peyre, jefe del departamento de Francés de la Universidad de Yale.

(3) Jorge y Pilar Edwards, Godofredo Iommi y el grupo *La Phalène*, Wifredo Lam, Roberto y Malitte Matta, Jorge Pérez Román, Jesús Soto, Antonio Seguí y Alicia Penalba, Enrique Zañartu.

(4) Raoul d'Harcourt, *Les textiles anciens du Pérou et leurs techniques*, (Paris: Editions d'Art et Historie, 1934).

(5) Raoul d'Harcourt, *Textiles of Ancient Peru and Their Techniques*, (Washington: The University of Washington Press), 1962.

was the man who wrote the book about pre-Inca textiles – about old Peruvian textiles.[4] He had been at the Musée de L'Homme in Paris. || —MLS: *Exactly.* —SH: It was one of the books I used to write my thesis at Yale, and it was a special day when I tracked him down and visited him here in Paris. His book had opened my eyes to textile structures: it was full of detailed drawings and photographs. || —MLS: *He had classified them all in a wonderful way so that everybody could understand. He still is, for France, the reference.* —SH: I would say for the United States, too. His book has been translated and published in English.[5] I was living very simply. I wasn't painting except in my head. [...] (FIGS. **18**, **19**; P.75) || —MLS: *Sheila, now you have just landed in New York from México where you are now living. You called Greta Daniel at the Museum of Modern Art. Please tell us how she answered your request to go and see her.* —SH: This is in about 1961. She must have been primed by Mathias Goeritz, an artist I knew in México who encouraged me to go and see her. They were writing letters. People didn't telephone much between México and the United States. || —MLS: *So you were announced.* —SH: I'm sure Mathias had written her a letter because she was so receptive, and she introduced me to Arthur Drexler, who was the head of the architecture department. She also introduced me to Alfred Barr, the director of the museum. There must have been a letter announcing some exotic girl arriving from Mexico with her potholders or something. ––– They could have been making fun of me and just wanted to see who he was sending. They gave me a ticket to go and have lunch in the cafeteria on the upper floor of the museum. When I came back down, they had talked together and decided to buy something. || —MLS: *You had left them your work?* —SH: While I went for lunch. ––– Rather than the colors they seemed more interested in the structures of the monochrome weavings, the textures, and the way I was moving the yarn to write individual lines. I was handpicking each row of the weaving. They had predetermined sizes. All the selvages were finished. They were almost identical on front and back. Texture would spring loose, then reintegrate –like drawing with yarn. Alfred Barr said, "Can you make this larger?" Of course. With that mission, I set about trying to make larger ones. I counted how long it would take me. Now I felt validated in the work that I liked doing– don't forget, I had a baby [daughter, Itaka Marama Schlubach, born 1960] and it was compatible to be with her and sit and weave. I had many hours to myself. Also I mobilized a few people who worked on the ranch where I lived in México to help me in their spare time. (FIG. **2 0**; P.76) || —MLS: *In 1964, when you moved to France, were you making three dimensional work in fiber? You're working with architects and you're also being shown in galleries, in the Biennale and you're finding your way. What we would like to know is: how do you feel about the issue that was so important a few years ago of being an artist or being a craftsperson?* —SH: Or doing commissioned work? || —MLS: *Or doing commissioned work?* —SH: Was I no longer working for myself? Was I working for other people: their spaces, and specific sizes that I had to adapt to? Couldn't I just concentrate on my own work – what I would like to do? I had never stopped making my "miniatures"– small works – while working on large-scale projects. I found my voice and my footing in my small work. It enabled me to build bridges between art, design, architecture, decorative arts, crafts. || —MLS: *Did you find harmony in all?* —SH: Not always. || —MLS: *And would you say that your large-scale work was sometimes a reflection of what you had discovered in your artwork in miniatures?* —SH: When you receive





19

FIG. 18 Sheila Hicks tejiendo en un telar de cintura en Oaxaca, México, Ca. 1961.
Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París. Fotografía–**Photo, **Faith Stern.**

Sheila Hicks weaving on a back-strap loom in Oaxaca, Mexico, Ca. 1961.

FIG. 19 Sheila Hicks tejiendo en un telar de cintura en Oaxaca, México, Ca. 1961.
Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París.**

Sheila Hicks weaving on a back-strap loom in Oaxaca, Mexico, Ca. 1961.



20

FIG. 20 Enrique Zañartu y Sheila Hicks en Rue de Seine, París, Ca. 1961.
Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París.**

Enrique Zañartu and Sheila Hicks in Rue de Seine, Paris, Ca. 1961.

y habían decidido comprar algo. || —MLS: *¿Les habías dejado tus obras?* —SH: Mientras iba a almorzar. ––– Más que en los colores, parecían interesados en las estructuras de los tejidos monocromos, en las texturas y en la manera en que yo movía los hilos para trazar líneas individuales. Yo recogía manualmente cada hilera del tejido. Tenían tamaños predeterminados. Sus orillas estaban terminadas. Eran casi idénticos por el anverso y el reverso. La textura se abría bruscamente y luego se volvía a reintegrar... era como dibujar con hilos. Alfred Barr dijo: «¿Puede hacer esto en un formato mayor?». «Por supuesto», le dije. Con esa misión, me puse a tratar de hacerlos más grandes. Calculé cuánto tiempo me tomaría. Ahora me sentía legitimada en un trabajo que me gustaba hacer... no olvide que tenía una bebé (mi hija Itaka Marama Schlubach, nacida en 1960) y estar con ella era compatible con sentarme y tejer. Tenía muchas horas para mí. También reuní a algunas personas que trabajaron conmigo en el rancho donde yo vivía, en México, para que me ayudaran en su tiempo libre. (FIG. 20; P.76) || —MLS: *En 1964, cuando te trasladaste a Francia, ¿estabas haciendo obras de fibra en tres dimensiones? En ese momento trabajas con arquitectos y también estás exponiendo en galerías, así como en la Biennale, y estabas encontrando tu camino... Lo que nos gustaría saber es esto: ¿cuál era tu sentimiento sobre una cuestión que tuvo importancia hasta hace pocos años, la de ser artista o ser artesana?* —SH: ¿O hacer obras por encargo? || —MLS: *O hacer obras por encargo...* —SH: ¿Ya no trabajaba para mí misma? ¿Estaba trabajando para otras personas: sus espacios y las medidas específicas a las que tenía que adaptarme? ¿No podía concentrarme simplemente en mi trabajo... en lo que yo misma tenía ganas de hacer? Yo nunca dejé de hacer mis «miniaturas» –obras pequeñas– mientras trabajaba en proyectos en gran escala.

Encontré mi voz y mi manera de plantarme ante el mundo en mis obras pequeñas. Eso me permitía construir puentes entre el arte, el diseño, la arquitectura, las artes decorativas, la artesanía. || —MLS: *¿Conseguías armonizarlo todo?* —SH: No siempre. || —MLS: *¿Y dirías que tus trabajos en gran escala eran a veces un reflejo de lo que habías descubierto en tus obras de arte en miniatura?* —SH: Cuando se recibe un encargo, o cuando viene un arquitecto o un cliente a consultarte sobre un espacio, uno no deja de ser el que es. || —MLS: *No. Claro que no.* —SH: El color, el aspecto, la sensación, la textura nos pertenecen, así que mientras una se adapta a ciertas condiciones, no es una artista el lunes y otra artista diferente el martes. De hecho, yo rara vez firmo mis obras, y la mayoría de la gente dice que pueden reconocerlas –sean en gran escala o en pequeña escala– en cualquier parte, de manera que debe existir un aspecto particular, una presencia, una identidad que he desarrollado a lo largo de mi trayectoria. || —MLS: *Entonces, no es un error considerar que el trabajo que hiciste en pequeña escala, en tus miniaturas, fue utilizado en las obras en gran escala. Quiero decir, tu evolución en el mundo artístico de esas miniaturas sirvió también al resto de tus obras, de manera que tengo la sensación –pero tal vez me equivoco, ya me lo dirás– de que existía un lazo entre ambos, aun si en ocasiones era indirecto.* —SH: Era un lazo directo. || —MLS: *Así que había un lazo... que era el trabajo interno que tú estabas haciendo con tus miniaturas. Allí estabas realmente investigando y experimentando.* —SH: Y también me estaba expresando, simplemente. || —MLS: *En efecto, de manera libre.* —SH: Absolutamente. || —MLS: *Y tú sabías, en fin, había algunas expresiones que podía transponer a una escala más grande, de manera que el trabajo estaba conectado.* —SH: Si tú eres solista, y prácticas y experimentas todos los días, cuando

a commission or when an architect or a client comes to consult you about a space, you don't abandon yourself. || —MLS: *No. Of course not.* —SH: The color, the look, the feeling, the texture are yours, so while you adapt to certain conditions, you're not a different artist on Monday and Thursday. In fact, I've seldom signed my work and most people say they can recognize it – large-scale, small-scale – anywhere, so there must be a particular look, presence, or identity that I've developed along the way. || —MLS: *So one is not wrong to believe that the work you did on the small scale with your miniatures was used in the large-scale work. I mean, your evolution in an art world of miniatures did serve also your other work, so I have the feeling, but maybe I'm wrong – you should tell me – that there was a link between both even if it was sometimes indirect.* —SH: It was direct. || —MLS: *There was a link, so – that was the interior work you were doing with your miniatures. There you were really researching and experimenting.* —SH: Also just expressing myself. || —MLS: *Yes, in a free way.* —SH: Totally. || —MLS: *And you knew, well, some expressions you could then transpose on a larger scale so work was linked.* —SH: If you're a soloist and you practice every day and experiment when someone invites you to become part of an opera or an– || —MLS: *Orchestra.* —SH: You don't lose your personal voice. || —MLS: *No, of course not.* —SH: You have a distinct way of playing and that's why you're invited to join the orchestra. || —MLS: *So one can say that you did lead two lives: the life of a pure artist and also the life of a designer and–* —SH: Those are – I don't mean to ignore what you've just said, but in a way I do because it's not the kind of terminology that I relate to. || —MLS: *No. I mean, you wouldn't think of it, but for people to understand how you lived it is helpful.* —SH: I've found an engaging way to create with fiber and textiles and

I enjoy working with people. I'm fascinated with art. I don't disassociate or even categorize. [...] || —MLS: *At this point [Stedelijk Museum, Amsterdam, 1974] I have to ask you, what is the raw material you use?* —SH: A lot of cotton, linen, coconut fiber, synthetic raffia, some metallics – both reflective and mat. Since I was working with light, I needed mat and shiny. I tried to make everything hold structurally – be handsome in its construction – but not look decorative. Decorative in the sense of gratuitous – added. I wanted it to be integral so that you read the color, the structure and the material inextricably. Material had to express its own voice and color had to be within the structure, not added on as a painter would on canvas. No armatures. I was dead set against armatures; I was using fiber and soft material. I wanted it to be natural and piled up, not artificially draped over armatures. It had to have a certain inherent truth and observe gravity. I don't know if I'm explaining this very well. || —MLS: *Well, I know what you mean.* —SH: Those were my building principles. If it was granite, it had its own laws, and if it was fiber it had its own laws. ––– [...] What did I learn? I learned about the gamut of emotions that can be somehow elicited from the viewer. I won't call it art, but an experience quite equivalent to what some call art. Art provokes an emotion, a reaction: attraction or repulsion. It can be a significant learning experience or jolt, even a revolting, upsetting experience. And I thought: this is the way I want to work – with this material. I want to reinforce its validity. Textiles had been relegated to a secondary role in our society, to a material that was merely functional or decorative. I wanted to give it another status and show what an artist can do with these incredible materials. ||

alguien te invita a tomar parte en una ópera o en… || —MLS: *Una orquesta.* —SH: No pierdes tu propia voz personal. || —MLS: *No, desde luego.* —SH: Tienes una manera distintiva de tocar y es por eso que te han invitado a unirse a la orquesta. || —MLS: *Así que se puede decir que tú llevabas dos vidas: la vida de una artista pura y también la vida de una diseñadora y…* —SH: Esas son… No pretendo ignorar lo que acabas de decir, pero en cierto modo lo hago, porque no es la clase de terminología en la que me veo reflejada. || —MLS: *No. Quiero decir, no es algo que tú pensarías, pero es útil para que la gente comprenda cómo vivías.* —SH: Encontré una manera interesante de crear con fibras y textiles, y disfruto trabajando con otras personas. Me fascina el arte. No disocio las cosas, ni siquiera establezco categorías. […] || —MLS: *En este punto [Stedelijk Museum, Ámsterdam, 1974], tengo que preguntarte ¿cuál es la materia prima que utilizas?* —SH: Mucho algodón, lino, fibra de coco, rafia sintética, algunos metales: tanto reflectantes como opacos. Desde el momento en que empecé a trabajar con luz, necesité de lo opaco y lo brillante. He tratado de que todo se sostuviera estructuralmente –de que fuese bello en su construcción– pero que no luciera decorativo. Decorativo en el sentido de gratuito… añadido. Yo quería que fuese algo integrado, de manera que uno leyera el color, la estructura y el material como factores indisociables. La materia tenía que expresar su propia voz y el color tenía que estar dentro de la estructura, no añadido encima como lo haría un pintor sobre un lienzo. Ninguna armazón. Estaba empeñada en desterrar toda armazón; estaba utilizando fibra y materiales flexibles. Quería que fuese natural y continuo, no algo que envolviera un armazón artificialmente. Tenía que tener una cierta verdad inherente y obedecer a la gravedad. No sé si me estoy explicando bien. || —MLS: *Bueno, sé a lo que te refieres.* —SH: Esos eran mis principios constructivos. Si era granito, tenía sus propias leyes, y si era fibra, tenía sus propias leyes. ––– […] ¿Qué he aprendido? Aprendí acerca de la gama de emociones que de alguna manera es posible provocar en el observador. No lo llamaré arte, sino más bien una experiencia que es bastante equivalente a lo que algunos llaman arte. El arte provoca una emoción, una reacción: atracción o repulsión. Puede ser una experiencia de aprendizaje significativa, o una sacudida, incluso una experiencia repulsiva, ofensiva. Y yo pensé: esta es la manera en que quiero trabajar… con este material. Quiero reforzar su validez. Los textiles han sido relegados a un papel secundario en nuestra sociedad, reducidos a un material que era meramente funcional o decorativo. Yo quería darles otro estatus y mostrar lo que un artista puede hacer con estos increíbles materiales. ||



1. *Cuerdas de Baóli – Baóli Chords.* Ca. 2014-2015. Dimensiones variables – Variable dimensions.

COMPOSICIONES CERRADAS
CLOSED COMPOSITIONS

2



2. *Camino de Cobre–Copper Road.* Ca. **1957-2017. 23,5 × 14,5** cm

3. ***Pisac Personage–Pisac Personage.*** Ca. **1957. 25,5 × 14,5** cm

4. ***Parque Forestal–Parque Forestal.*** Ca. **1957. 24,5 × 17** cm



3

4



5

6

5. *Zapallar Domingo–Zapallar Domingo*. Ca. 1957. 23,5 × 12 cm

6. *Pazuzu–Pazuzu*. Ca. 1961. 25,5 × 14,5 cm

7

7. *Fajas–Fajas*. Ca. 1957. 55 × 12,7; 47 × 14,7; 53,3 × 12,7; 73 × 12,7; 53,3 × 14,5 cm

8. *Camino Inca–Inca Road*. Ca. 1958. 21 × 15 cm

9. *Inca Chinchero–Inca Chinchero*. Ca. 1958. 23,3 × 13,7 cm

8

9

10

10. *Tacna Arica–Tacna Arica*. Ca. 1958. 23,5 × 14,5 cm

11. *Chiloé Chonchi–Chiloé Chonchi*. Ca. 1958. 24,5 × 13,3 cm

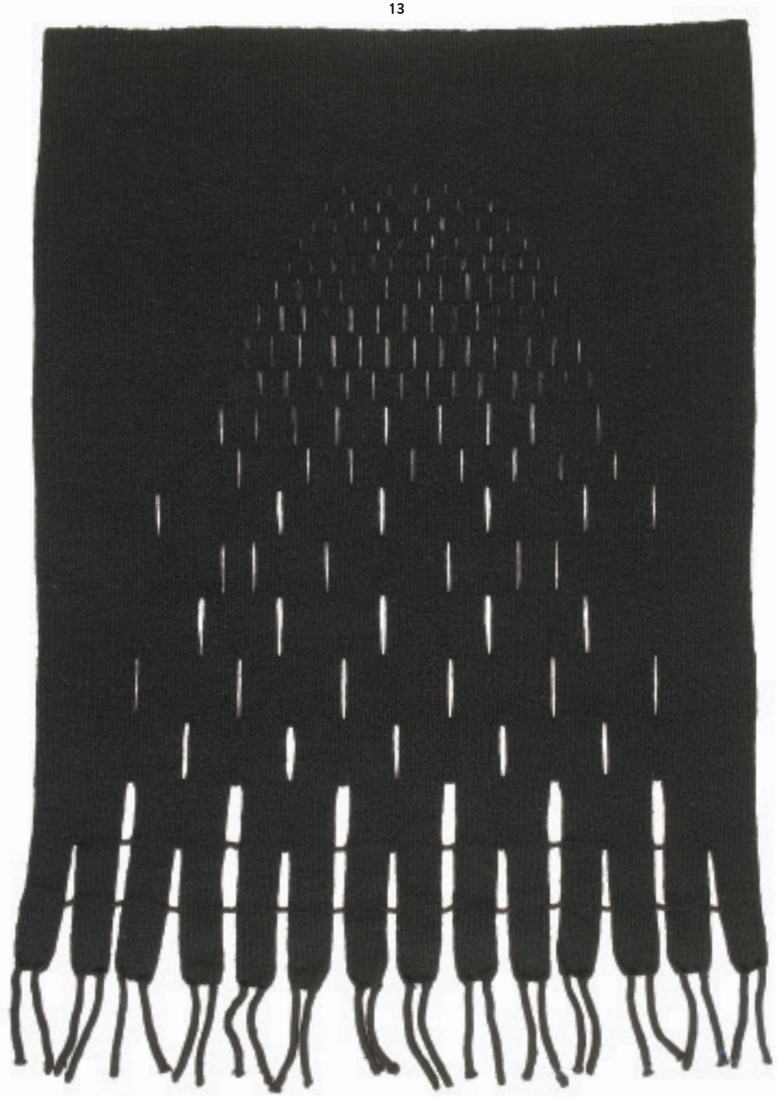
11



12

12. *Hieroglyph–Hieroglyph.* Ca. 1960. 25 × 12.5 cm

13



13. *Taxco el Viejo–Taxco el Viejo.* Ca. 1960. 95 × 65 cm

14

15

14. *Amarillo–Amarillo*. Ca. 1960. 190 × 68 cm

15. *Escribiendo con Textura–Writing with Texture*. Ca. 1960. 26.5 × 33 cm

16

16. *Solferino Tacubaya–Solferino Tacubaya*. Ca. 1960. 40 × 21 cm

17



17. *Plegaria*–*Plegaria*. Ca. 1960. 42,5 × 22,5 cm

18. *Carta Blanca*–*Carta Blanca*. Ca. 1961. 116 × 120 cm

18



19

19. *Quipu-Quipu*. Ca. 1965-1966. 150×60 cm

20

20. *Conversación en Suspensión III*. Ca. 2019. 90×90 cm

21

22

21. *Jeroglífico–Jeroglífico*. Ca. **1968**. 116 × 102 cm

22. *Araucario–Araucario*. Ca. **1969**. 100 × 100 cm

23

23. ***Prayer Rug***–*Prayer Rug*. Ca.1972–1973. 255 × 115 × 20 cm

24

24. ***Grand Portal***–*Grand Portal*. Ca.1974. 24 × 22 cm

25

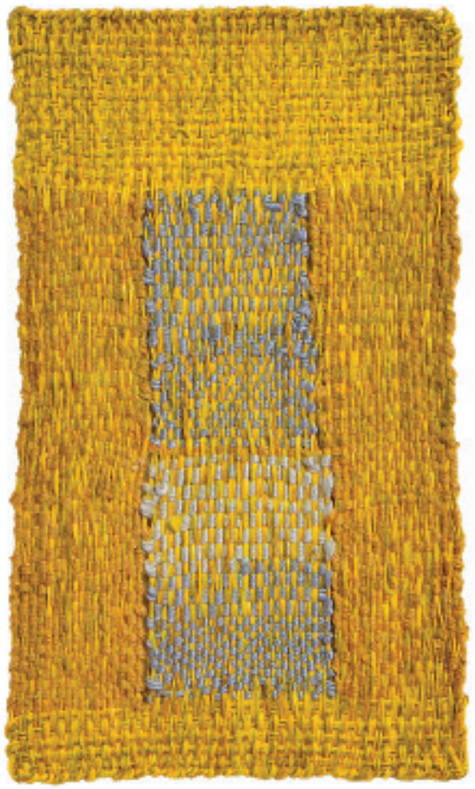
26

25. *Caligrafia–Caligraphy*. Ca. 1988. 20 × 12 cm

26. *Relieve bajo el Puerto–Port bas Relief*. Ca. 2011. 24,5 × 15 cm

27

27 *Hastings Ruta del Maíz–Hastings Maïs Route*. Ca. 2013. 29 × 19 cm



28



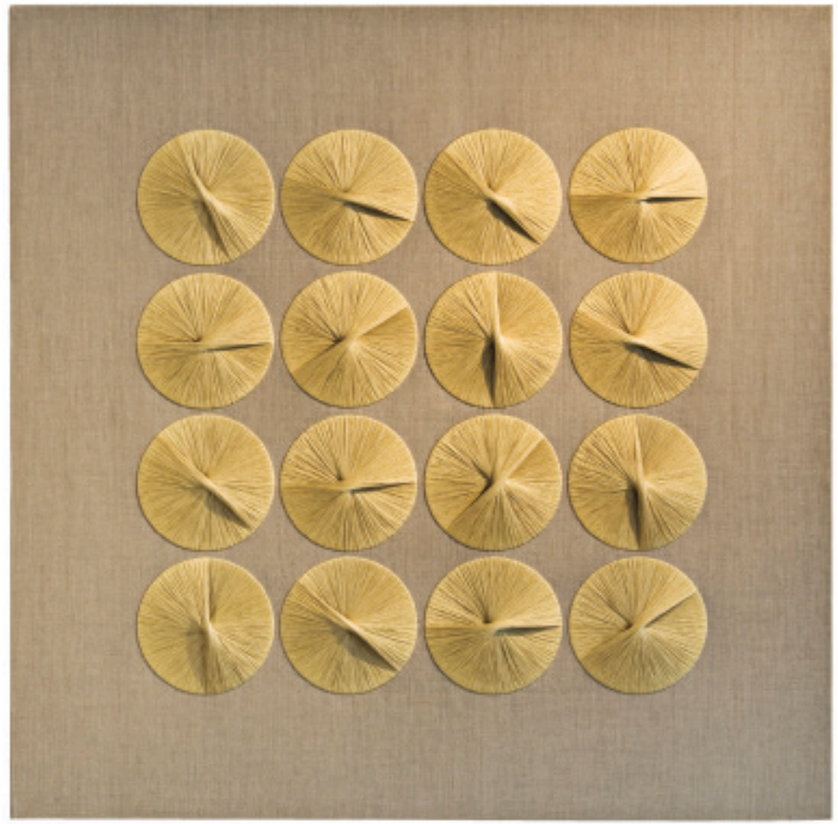
29

28. *Guardiana de los Sentimientos–Sentinel of Sentiments.* Ca. 2016. 24,5 × 14,5 cm

29. *Ciudadano Sólido–Solid Citizen.* Ca. 2016. 22 × 20 cm

COMPOSICIONES MODULARES
BLOCKED COMPOSITIONS

30



30. *Medallions–Medallions.* Ca. 1967. 80 × 80 cm, cada uno–each

31

31. *Medallions–Medallions*. Ca. 2016. 80 × 80 cm. cada uno—each

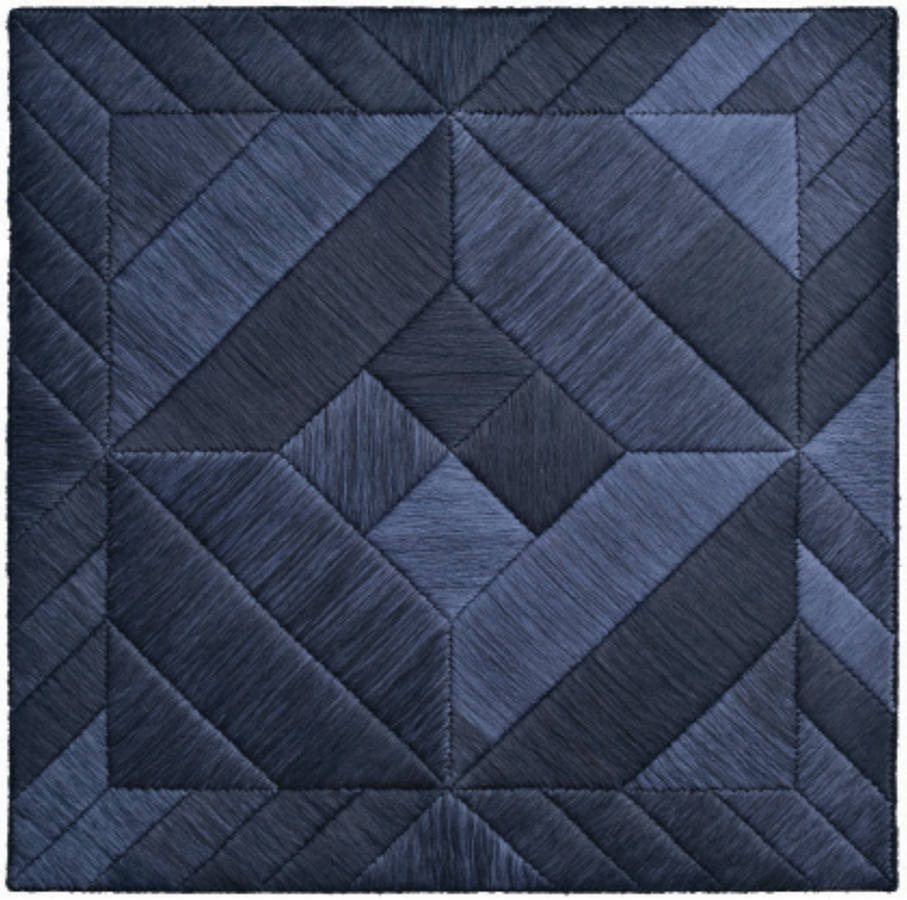
32

32. *Textile Fresco–Textile Fresco.* Ca.1969. 300 × 340 cm

33. *Diálogo y Divergencia–Dialogue and Divergence.* Ca.1980. 79 × 80 cm

33

34



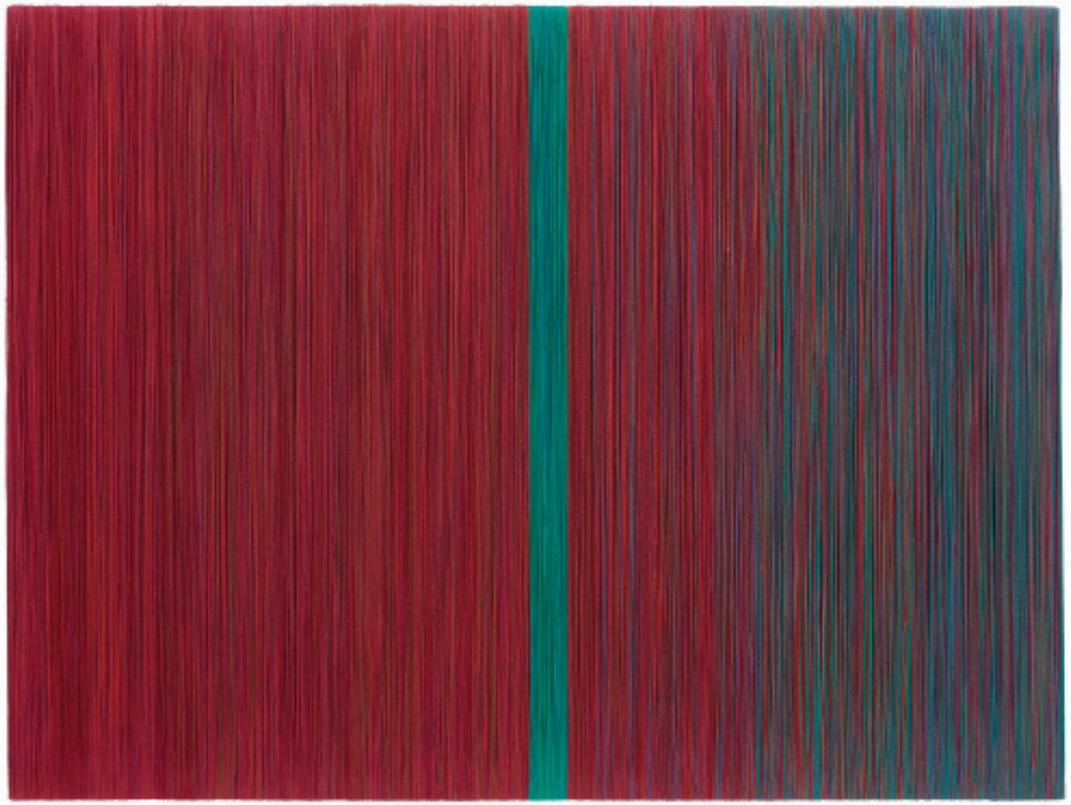
34. *Caleidoscopio Indigo–Indigo Kaleidoscope*. Ca. 1983. 100 × 100 cm

35



35. *Cyrano–Cyrano*. Ca. 2018. 150 × 150 cm

36



37



36. *Ripe Rip–Ripe Rip*. Ca. 2018. 150 × 200 cm



37. *Los Hermanos–Los Hermanos.* Ca. **2017.** Dimensiones variables–Variable dimensions.

38



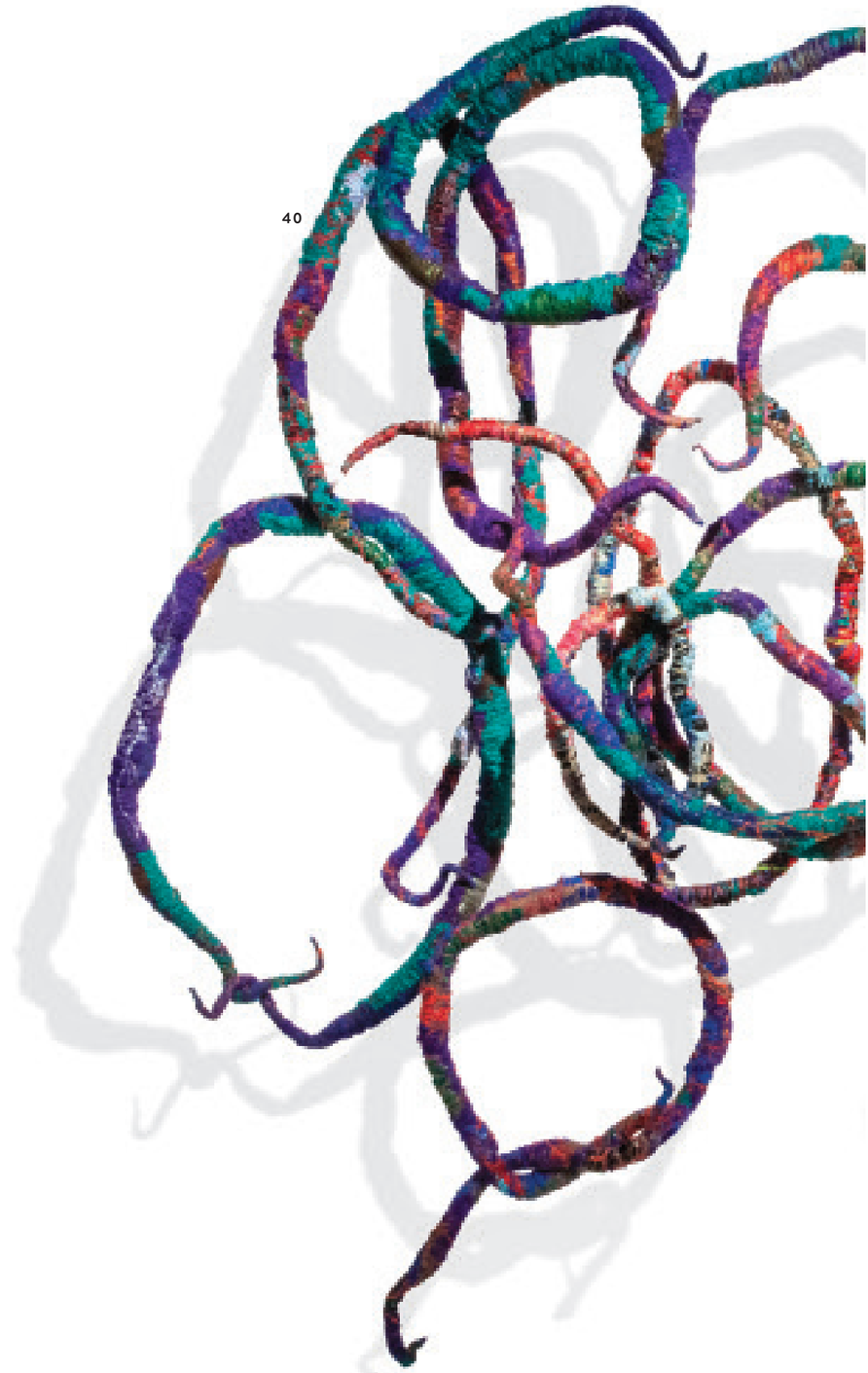
38. ***Peluca Verde–Peluca Verde.*** Ca. **1961.** 69 × 28 × 10 cm

39



39. *Peluca Berenjena–Perruque Aubergine.* Ca. 1985. 110 × 40 × 40 cm

40



40. *Cuerdas de Badil*–*Cuerdas de Badil*. Ca. 2014-2015. Dimensiones variables–Variable dimensions.

41. *Aprentizaje de la Victoria*–*Aprentizaje de la Victoria*. Ca. 2008-2016. Dimensiones variables–Variable dimensions.



42

122

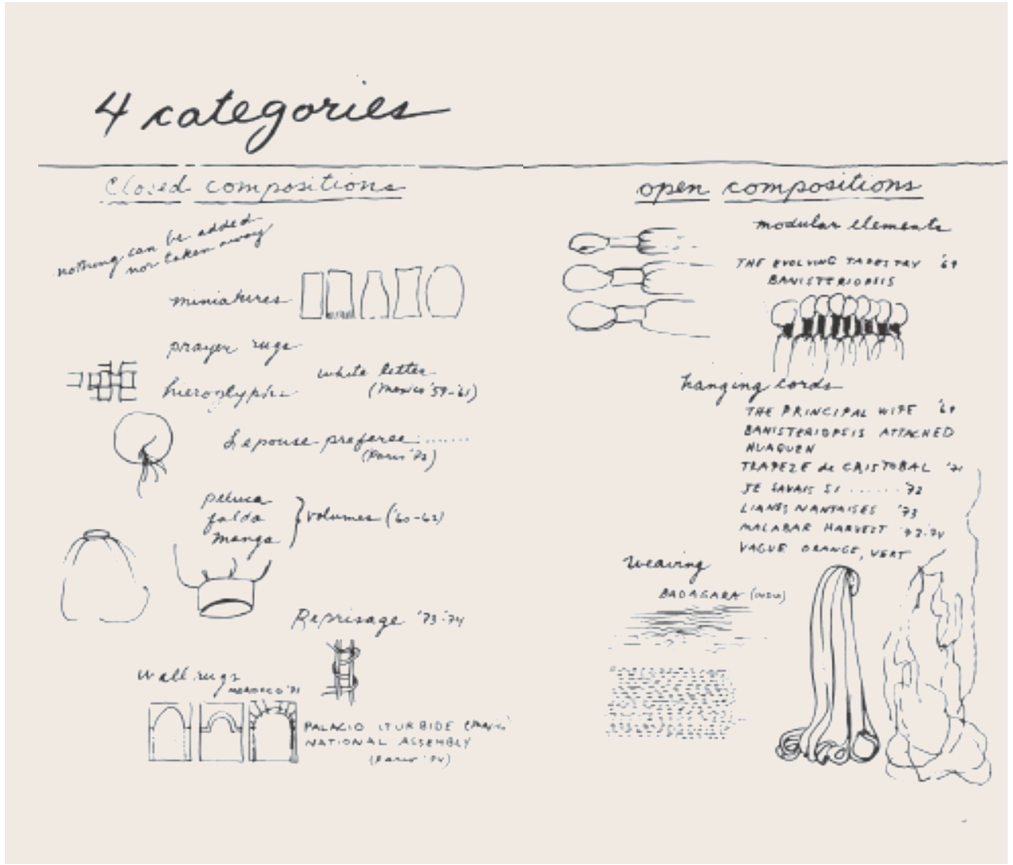
42 Llamas Rojas–Llamas Rojas. ca. 2019. 190×126 cm

Montaje–Mounting of ***Aprentizaje de la Victoria***, **Museo Chileno de Arte Precolombino,** Ca. 2019.
Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París. Fotografía**–Photo, **Julián Ortiz Toro.**

121

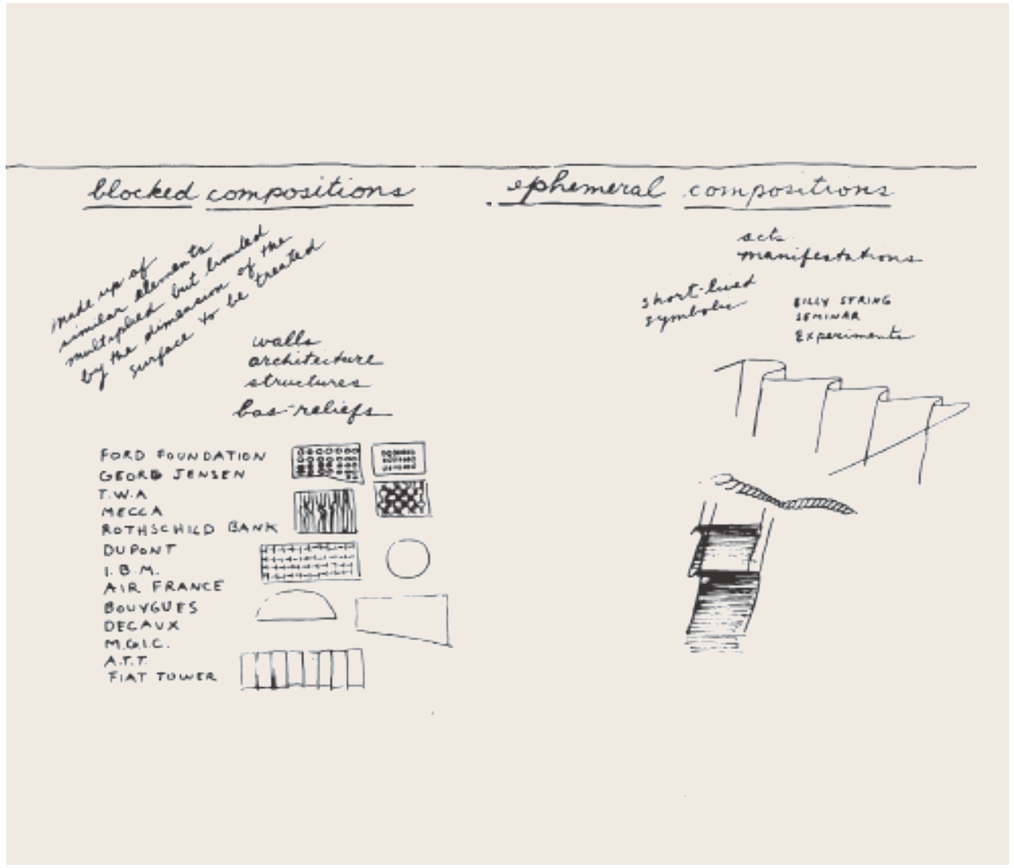






Dibujo de cuatro categorías compositivas que Hicks define para su obra: cerrada, abierta, modular y efímera, Ca. 1974.
Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París.**

Drawing of four compositional categories that Hicks defines for her work: closed, open, blocked and ephemeral, Ca. 1974.



COMPOSICIONES CERRADAS
CLOSED COMPOSITIONS

LÁM./PL. 1 —P. 80

Cuerdas de Baôlî
Ca.2014–2015
Algodón, lana, lino, seda, bambú, fibras sintéticas.
28 elementos, dimensiones variables.
Colección privada.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.

Baôlî Chords
Ca.2014–2015
Cotton, wool, linen, silk, bamboo,
28 elements, variable dimensions.
Private collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.

LÁM./PL. 2 —P. 83

Camino de Cobre
Ca.1957–2017
Seda, cobre y fibra sintética.
23,5 × 14,5 cm
Colección de la artista.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.

Copper Road
Ca.1957–2017
Silk, copper and synthetic fiber.
23.5×14.5 cm
Artist collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.

LÁM./PL. 3 —P. 84

Pisac Personage
Ca.1957
Lana.
25,5 × 14,5 cm
Colección privada.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.

Pisac Personage
Ca.1957
Wool.
25.5×14.5 cm
Private collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.

LÁM./PL. 4 —P. 84

Parque Forestal
Ca. 1957
Lana.
24,5 × 17 cm
Colección privada.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.

Parque Forestal
Ca. 1957
Wool.
24.5×17 cm
Private collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.

LÁM./PL. 5 —P. 85

Zapallar Domingo
Ca. 1957
Lana.
23,5 × 12 cm
Colección de la artista.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.
«Racimos empapados de sol de naranja de cadmio y rosa se aferran a la costa rocosa. La luz se filtra a través de las aberturas verticales de tallos torcidos rastrillados por la brisa del océano». *Sheila Hicks: Weaving As Metaphor* (New Haven: Yale University Press, 2006), p. 84.

Zapallar Domingo
Ca. 1957
Wool.
23.5×12 cm
Artist collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.
"Sun soaked clusters of cadmium orange and rose cling to the rocky coast. Light filters through the vertical openings of twisted stems raked by ocean breezes." *Sheila Hicks: Weaving As Metaphor.* (New Haven: Yale University Press, 2006), p.84.

LÁM./PL. 6 —P. 85

Pazuzu
Ca. 1961
Lana.
25,5 × 14,5 cm
Colección Privada.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.
Fotografía, Julian Ortíz Toro.

Pazuzu
Ca. 1961
Wool.
25.5×14.5 cm
Private collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.
Photo, Julian Ortíz Toro.

LÁM./PL. 7 —P. 86

Fajas
Ca. 1957
Algodón y lana.
55 × 12,7; 47 × 14,7; 53,3 × 12,7; 73 × 12,7; 53,3 × 14,5 cm
Colección de la artista.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.

Fajas
Ca.1957
Cotton and wool.
55×12.7, 47×14.7, 53.3×12.7, 73×12.7, 53.3×14.5 cm
Artist collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.

LÁM./PL. 8 —P. 88

Camino Inca
Ca. 1958
Lana.
21 × 15 cm
Colección de la artista.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.

Inca Road
Ca. 1958
Wool.
21×15 cm
Artist collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.

LÁM./PL. 9 —P. 88

Inca Chinchero
Ca. 1958
Lana.
23,3 × 13,7 cm
Colección de la artista.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.

Inca Chinchero
Ca. 1958
Wool.
23.3×13.7 cm
Artist collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.

LÁM./PL. 10 —P. 89

Tacna Arica
Ca. 1958
Lana de vicuña, algodón.
23,5 × 14,5 cm
Colección privada.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.

Tacna Arica
Ca.1958
Vicuña wool, cotton.
23.5×14.5 cm
Private collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.

LÁM./PL. 11 —P. 90

Chiloé Chonchi
Ca. 1958
Lana de alpaca, algodón.
24,5 × 13,3 cm
Colección privada.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.

Chiloé Chonchi
Ca. 1958
alpaca wool, cotton,
24.5×13.3 cm
Private collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.

LÁM./PL. 12 —P. 91

Hieroglyph
Ca. 1960
Seda.
25 × 12,5 cm
Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, París.
Donación Itaka Martignoni y Cristóbal Zañartu en 2017. Inv.; AM 2017–1–172.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.

Hieroglyph
Ca. 1960
Silk.
25×12.5 cm
Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris.
Itaka Martignoni and Cristóbal
Zañartu donation in 2017. Inv.; AM 2017–1–172.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.

LÁM./PL. 13 —P. 92

Taxco el Viejo
Ca. 1960
Lana.
95×65 cm
Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, París.
Donación Itaka Martignoni y Cristóbal Zañartu en 2017; Inv.; AM 2017–1–14.
Imagen, Centre Pompidou–Musée National d'Art Moderne–Centre de Création Industrielle, París.
Fotografía, © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian.

Taxco el Viejo
Ca. 1960
Wool.
95×65 cm
Centre Pompidou, Musée National d'art Moderne, Paris.
Itaka Martignoni and Cristóbal Zañartu Donation, in 2017. Inv.; AM 2017–1–14.
Image, Centre Pompidou-Musée National d'Art Moderne-Centre de Création Industrielle, Paris.
Photo, © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian.

LÁM./PL. 14 —P. 93

Amarillo
Ca. 1960
Lana.
190×68 cm
Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, París. Donación Itaka Martignoni y Cristóbal Zañartu en 2017. Inv.; AM 2017–1–18.
Imagen, Centre Pompidou-Musée National d'Art Moderne-Centre de Création Industrielle, París.
Fotografía, © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian.

Amarillo
Ca. 1960
Wool.
190×68 cm
Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris. Itaka Martignoni y Cristóbal Zañartu Donation, in 2017. Inv.; AM 2017–1–18.
Image, Centre Pompidou-Musée National d'Art Moderne-Centre de Création Industrielle, Paris.
Photo, © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian.

LÁM./PL. 15 —P. 93

Escribiendo con Textura
Ca. 1960
Tejido plano en algodón natural, tramas y urdimbres agrupadas en el área central, reversible, cuatro orillas, urdimbre × trama. 26,5×33 cm (10 7/16 ×13 in.)
Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, regalo de un donante anónimo, 2006–14–4.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.

Writing with Texture
Ca. 1960,
Unbleach-ed cotton plain weave, warps and wefts grouped in center area, reversible, four selvedges, warp × Weft.
26.5×33 cm (10 7/16×13 in.)
Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, Gift of Anonymous Donor, 2006–14–4.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.

LÁM./PL. 16 —P. 94

Solferino Tacubaya
Ca. 1960
Lana.
40×21 cm
Colección privada.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París .

Solferino Tacubaya
Ca. 1960
Wool.
40×21 cm
Private collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.

LÁM./PL. 17 —P. 95

Plegaria
Ca. 1960
Lana.
42,5×22,5 cm
Colección privada.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.

Plegaria
Ca. 1960
Wool.
42.5×22.5 cm
Private collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.

LÁM./PL. 18 —P. 96

Carta Blanca
Ca. 1961
Algodón y lana.
1160×120 cm
Colección de la artista.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.

Carta Blanca
Ca. 1961
Cotton and wool.
116×120 cm
Artist collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.

LÁM./PL. 19 —P. 97

Quipu
Ca. 1965–1966
Lana.
150×60 cm
Colección de la artista.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.

Quipu
Ca. 1965–1966
Wool.
150×60 cm
Artist collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.

LÁM./PL. 20 —P. 98

Conversación en Suspensión III
Ca. 2019
Lino, lana.
90×90 cm
Colección de la artista.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.
Fotografía, Juilán Ortíz Toro.

Conversación en Suspensión III
Ca. 2019
Linen, wool.
90×90 cm
Artist collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.
Photo, Juilán Ortíz Toro.

LÁM./PL. 21 —P. 99

Jeroglífico
Ca. 1968
Lana.
116×102 cm
Colección de la artista.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.
Modelo para *Grand Hieroglyph*, instalado en el séptimo piso del edificio George Eastman, del Rochester Institute of Technology.

Jeroglífico
Ca. 1968
Wool.
116×102 cm
Artist collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.
Model for *Grand Hieroglyph*, installed at the seventh floor of the George Eastman Building, Rochester Institute of Technology.

LÁM./PL. 22 —P. 100

Araucario
Ca. 1969
Hilados de lino, seda, algodón y secciones de araucaria.
100×100 cm
Imagen, cortesía Sikkema Jenkins & Co., Nueva York.

Araucario
Ca. 1969
Skeins made of linen, silk, cotton and araucaria's sections.
100×100 cm
Image, courtesy Sikkema Jenkins & Co., New York.

LÁM./PL. 23 —P. 101

Prayer Rug
Ca. 1972–1973
Lana y algodón.
255×115×20 cm
Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, París.
Donación Itaka Martignoni y Cristóbal Zañartu en 2017. Inv.; AM 2017–1–17.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.

Prayer Rug
Ca. 1972–1973
Wool and cotton.
255×115×20 cm
Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris. Itaka Martignoni and Cristóbal Zañartu Donation, in 2017. Inv.; AM 2017–1–17.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.

LÁM./PL. 24 —P. 102

Grand Portal
Ca. 1974
Algodón y lino.
24×22 cm
Colección de la artista.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.

Grand Portal
Ca. 1974
Cotton and linen.
24×22 cm
Artist collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.

LÁM./PL. 25 —P. 103

Caligrafía
Ca. 1988
Lino.
20×12 cm
Colección de la artista.
Imagen, cortesía Alison Jacques Gallery, Londres.
Fotografía, Michael Brzezinski.

Caligraphy
Ca. 1988
Linen.
20×12 cm
Artist collection.
Image, courtesy Alison Jacques Gallery, London.
Photo, Michael Brzezinski.

LÁM./PL. 26 —P. 103

Relieve bajo el Puerto
Ca. 2011
Algodón y lino.
24,5×15 cm
Colección privada.
Imagen, cortesía Alison Jacques Gallery, Londres.
Fotografía, Michael Brzezisnki.

Port bas Relief
Ca. 2011
Cotton and linen.
24.5×15 cm
Private collection.
Image, courtesy Alison Jacques Gallery, London.
Photo, Michael Brzezisnki.

LÁM./PL. 27 —P. 104

Hastings Ruta del Maíz
Ca. 2013
Lana y hojas de mazorca de maíz.
29×19 cm
Colección de la artista.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.

Hastings Mais Route
Ca. 2013
Wool and corn leaves.
29×19 cm
Artist collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.

LÁM./PL. 28 —P. 105

Guardiana de los Sentimientos
Ca. 2016
Lino y seda.
24,5×14,5 cm
Colección de la artista.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.

Sentinel of Sentiments
Ca. 2016
Linen and silk.
24.5×14.5 cm
Artist collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.

LÁM./PL. 29 —P. 105

Ciudadano sólido
Ca. 2016
Lana.
22×20 cm
Colección de la artista.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.

Solid Citizen
Ca. 2016
Wool.
22×20 cm
Artist collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.

COMPOSICIONES EN BLOQUE
BLOCKED COMPOSITIONS

LÁM./PL. 30 —P. 106

Medallions
Ca. 1967
Lino.
80×80 cm, cada uno
Colección particular.
Imagen, cortesía Alison Jacques Gallery, Londres.
Fotografía, Michael Brzezisnki.

Medallions
Ca. 1967
Linen.
80×80 cm, each
Private collection.
Image, courtesy Alison Jacques Gallery, London.
Photo, Michael Brzezisnki.

LÁM./PL. 31 —P. 107

Medallions
Ca. 2016
Lino y seda.
80×80 cm, cada uno
Colección de la artista.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.
Maqueta para proyecto Ford Foundation.

Medallions
Ca. 2016
Linen and silk.
80×80 cm, each
Artist collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.
Model for Ford Foundation project.

LÁM./PL. 32 —P. 108

Textile Fresco
Ca. 1969
Tres paneles de hilados de lino, seda y algodón.
300×340 cm
Cortesía, Demisch Danant, Nueva York, Galerie Frank Elbaz, París y Sikkema Jenkins & Co., Nueva York.
Imagen, cortesía Sikkema Jenkins & Co., Nueva York.

Textile Fresco
Ca. 1969
Three panels of cords made of linen, silk and cotton.
300×340 cm
Courtesy, Demisch Danant, New York, Galerie Frank Elbaz, Paris y Sikkema Jenkins & Co., New York.
Image, courtesy Sikkema Jenkins & Co., New York.

LÁM./PL. 33 —P. 110

Diálogo y Divergencia
Ca. 1980
Lino.
79×80 cm
Colección de la artista.
Imagen, cortesía Alison Jacques Gallery, Londres.
Fotografía, Michael Brzezisnki.

Dialogue and Divergence
Ca. 1980
Linen.
79×80 cm
Artist collection.
Image, courtesy Alison Jacques Gallery, London.
Photo, Michael Brzezisnki.

LÁM./PL. 34 —P. 111

Caleidoscopio Índigo
Ca. 1983
Lino.
100×100 cm
Colección privada.
Imagen, cortesía Alison Jaques Gallery, Londres.
Fotografía, Michael Brzezisnki.

Indigo Kaleidoscope
Ca. 1983
Linen.
100×100 cm
Private collection.
Image, courtesy Alison Jaques Gallery, London.
Photo, Michael Brzezisnki.

LÁM./PL. 35 —P. 112

Cyrano
Ca. 2018
Lino, madera y metal.
150×150 cm
Cortesía, Sikkema Jenkins & Co., Nueva York.
Imagen, cortesía Sikkema Jenkins & Co., Nueva York.

Cyrano
Ca. 2018
Linen, wood and metal.
150×150 cm
Courtesy, Sikkema Jenkins & Co., New York.
Image, courtesy Sikkema Jenkins & Co., New York.

LÁM./PL. 36 —P. 113

Ripe Rip
Ca. 2018
Lino, madera y metal.
150×200 cm
Cortesía, Sikkema Jenkins & Co., Nueva York.
Imagen, cortesía Sikkema Jenkins & Co., Nueva York.

Ripe Rip
Ca. 2018
Linen, wood and metal.
150×200 cm
Courtesy, Sikkema Jenkins & Co., New York.
Image, courtesy Sikkema Jenkins & Co., New York.

COMPOSICIONES EFÍMERAS
EPHEMERAL COMPOSITIONS

LÁM./PL. 37 —P. 114

Los Hermanos
Ca. 2017
Lino, seda, algodón, bambú.
Dimensiones variables.
Colección Museo Amparo, México.
Imagen, cortesía Museo Amparo.

Los Hermanos
Ca. 2017
Linen, silk, cotton, bamboo.
Variable dimensions.
Collection Museo Amparo, México.
Image, courtesy of Museo Amparo.

LÁM./PL. 38 —P. 116

Peluca Verde
Ca. 1961
Lana.
60×28×10 cm
Colección de la artista.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.

Peluca Verde
Ca. 1961
Wool.
60×28×10 cm
Artist collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.

LÁM. /PL. 39 —P. 117

Peluca Berenjena
Ca. 1985
Algodón, lana y rafia.
110×40×40 cm
Colección de la artista.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.

Perruque Aubergine
Ca. 1985
Cotton, wool and raffia.
110×40×40 cm
Artist collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.

LÁM./PL. 40 —P. 118 - 119

Cuerdas de Baôlî
Ca. 2014-2015
Algodón, lana, lino, seda, bambú y fibras sintéticas.
28 elementos.
Dimensiones variables.
Colección privada.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.

Baôlî Chords
Ca. 2014–2015
Cotton wool, linen, silk, bamboo and synthetic fibers.
28 elements.
Variable dimensions.
Private collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.

LÁM./PL. 41 —P. 120 - 121

Aprentizaje de la Victoria
Ca. 2008-2016
Lana.
Dimensiones variables.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.
Fotografía, Julian Ortíz Toro.

Aprentizaje de la Victoria
Ca. 2008–2016
Wool.
Variable dimensions.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.
Photo, Julián Ortíz Toro.

LÁM. /PL. 42 —P. 122

Lianas Rojas
Ca. 2019
Lino, algodón y lana.
190×126 cm
Colección privada.
Imagen, cortesía Atelier Sheila Hicks, París.
Fotografía, Julian Ortíz Toro.

Lianas Rojas
Ca. 2019
Linen, cotton, and wool.
190×126 cm
Private collection.
Image, courtesy Atelier Sheila Hicks, Paris.
Photo, Julián Ortíz Toro.

SOLEDAD HOCES DE LA GUARDIA

SOLEDAD HOCES DE LA GUARDIA (Santiago de Chile, 1956) es diseñadora y académica de la Escuela de Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Desde 1990 a la fecha ejerce la docencia en diseño con especialidad en el área textil y temas de patrimonio. Tiene una trayectoria sostenida en la investigación de textiles arqueológicos y etnográficos andinos asociada a museos, principalmente el Museo Chileno de Arte Precolombino, generando distintas publicaciones de estudios y técnicas textiles. En 1999, participó en la curatoría de la exhibición *Amarras: El arte de teñir en los Andes prehispánicos*. Ha realizado trabajos con diversas comunidades de tejedoras y pertenece al Comité Nacional de Conservación Textil, el que presidió entre los años 2006 y 2008.

SOLEDAD HOCES DE LA GUARDIA (Santiago, Chile, 1956) is a designer and academic at the Pontificia Universidad Católica de Chile's School of Design. She has taught design since 1990, specializing in the field of textiles and in heritage issues. She has extensive experience in museum-based investigations of archaeological and ethnographic Andean textiles, principally with the Museo Chileno de Arte Precolombino, and has authored numerous publications on textile studies and techniques. In 1999, she curated the exhibition *Amarras: El arte de teñir en los Andes prehispánicos*. She has worked with different communities of weavers and is a member of the Comité Nacional de Conservación Textil, where she served as Chair in 2006 and 2008.

ENCUENTRO CON EL ARTE MAYOR DE LOS ANDES

Así como en su momento los niveles de excelencia alcanzados por los textiles precolombinos andinos impactaron y capturaron la atención de los conquistadores y cronistas, este asombro se mantuvo entre los primeros exploradores y estudiosos en las fases iniciales de la arqueología andina. Uno de ellos fue Junius B. Bird (1907-1982), reconocido arqueólogo estadounidense, quien focalizó en ellos gran parte de su trabajo. Entre el amplio registro de sus investigaciones en Sudamérica, parte significativa de su recorrido y búsqueda la realizó en Perú y Chile, dejando un relevante legado para el entonces incipiente desarrollo de la arqueología local.[1] ||

El hallazgo de Huaca Prieta en la costa norte de Perú, excavación iniciada en 1946, es un hito que define su trayectoria ligada a los tejidos. Esa excavación, que él lideró, marca un antes y un después en la investigación de los Andes precolombinos, dando cuenta de la existencia de una gran cantidad de textiles precerámicos. Estos testimoniaban un hábil manejo de hilados de algodón, gran parte de ellos construidos en técnicas básicas de torzal y otros en estructuras que evidenciaban conocimiento y uso de un telar.[2] ||

Bird, con la colaboración de Milica Dimitrijevic, no solo registró, sino que contribuyó a reconocer su sofisticada manufactura. Esta y otras investigaciones lo condujeron a focalizarse en los textiles, surgiendo a partir de allí nuevos estudios que destacaron los tejidos más allá de su virtuosismo técnico y exploraron su análisis estético y perceptual. Al abordar este material desde sus categorías visuales y estructurales, se acerca a la comprensión del compromiso de los creadores andinos con el arte. Un antecedente notable que estos estudios develaron es la solución de representaciones estructurales, producto de los movimientos de entrecruza-

(1) En reconocimiento a sus aportes a la arqueología y textilería precolombina andina, en mayo de 1973 se lleva a cabo The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference, organizado por The Textile Museum y Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University. Las actas de este encuentro son un referente obligado para los estudiosos de los textiles andinos.

(2) Junius Bird. The preceramic excavations at the Huaca Prieta, Chicama Valley, Peru. *Anthropological Papers of the AMNH*, v. 62 (1), 1985. Trabajos recientes del Proyecto Huaca Prieta, han arrojado dataciones de 4000 a.C. para textiles de algodón, confirmando la presencia de índigo y orina que testimonian también conocimientos tempranos de tintorería. Dillehay, Tom, Ducio Bonavia, S. Goodbred, et al. Chronology, mound-building and environment at Huaca Prieta, coastal Peru, from 13,700 to 4,000 years ago. En *Antiquity*, *86*: 48-70, 2012.

ENCOUNTERING HIGH ART IN THE ANDES

Just as the excellence of pre-Columbian Andean textiles enthralled the conquistadors and chroniclers in their time, so did they amaze explorers and scholars in the early days of Andean archaeology. One of those scholars was Junius B. Bird (1907-1982), a renowned US archaeologist whose work focused largely on those textiles. Within the wide range of his investigations in South America, Bird spent a significant portion of his time traveling and conducting research in Peru and Chile, leaving behind a major legacy for the newly-emerging field of archaeology in those countriles.[1] ||

The discovery of Huaca Prieta on the northern coast of Peru and its excavation beginning in 1946 marked a milestone in his textile research. That excavation, led by Bird himself, yielded a vast array of preceramic textiles and was a watershed in investigations of the pre-Columbian Andes. Those artifacts bore witness to the skillful use of cotton weavings, most constructed using basic twining techniques, and others structured in a way that shows knowledge and use of a loom.[2] ||

Bird, in collaboration with his colleague Milica Dimitrijevic, not only recorded, but also helped identify, the sophisticated techniques used to make the textiles they discovered. These and other investigations led him to center his research on textiles, giving rise to new directions that went beyond existing studies focused on technical virtuosity, to encompass aesthetic and perceptual analyses. Approaching the material using visual and structural categories, one obtains an idea of how committed Andean creators were to their art. One notable point that emerged from Bird's studies is how structural representations were conveyed by the movement of threads criss-crossed upon the woven surface, which resolve into figures of falcons and

(1) In recognition of his contributions to Andean pre-Columbian archeology and textile, in May 1973, The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference, organized by The Textile Museum and Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, was held. The book of this meeting are an obligatory reference for students of Andean textiles.

(2) Junius Bird. The preceramic excavations at the Huaca Prieta, Chicama Valley, Peru. *Anthropological Papers of the AMNH*, v. 62 (1), 1985. Recent works of the Huaca Prieta Project, have yielded dates of 4000 B.C. for cotton textiles, confirming the presence of indigo and urine and testifying early knowledges of dyeing, Dillehay, Tom, Ducio Bonavia, S. Goodbred, et al. Chronology, mound-building and environment at Huaca Prieta, coastal Peru, from 13,700 to 4,000 years ago. In *Antiquity*, 86: 48-70, 2012.

miento de hilos en la construcción de la superficie tejida, en las que se pueden reconocer figuras de ave falcónida y serpientes. Estas representaciones anteceden el uso de pintura sobre la superficie tejida y la implementación de la cerámica. Por ello la importancia del textil como punto de partida en el desarrollo de la representación en los Andes. ||

El interés que Sheila Hicks desarrollará por los textiles precolombinos siendo aún estudiante la llevó a acercarse a Bird buscando orientación para profundizar en su conocimiento de los tejidos andinos. Tuvo así al mejor maestro en este derrotero. Este contacto debió traspasar la atención y fascinación que estos objetos habían despertado en su guía, impulsándola a aprender cercanamente la práctica del tejido y forjar su propio camino en el arte, y a través de los materiales, estructuras y técnicas textiles a proyectarse en una práctica contemporánea de este lenguaje. ||

Esta exposición, feliz ocasión del «Reencuentro», nos permite, en un viaje imaginario, acompañar a Hicks en esta exploración en la segunda mitad del siglo pasado, a través de obras que con sus títulos evocan lugares y dan pistas de situaciones que la artista habría observado en aquel recorrido. Podemos recrear, por ejemplo, la que tal vez sea la postal más pregnante y sintética de los Andes, la imagen de una mujer indígena portando a su *wawa*, envuelta en diversas capas textiles; la observación de una tejedora enfrentándose a su telar, desplegando su pericia, sabiduría y dominio, o la visita a los mercados y observar los textiles presentes en múltiples actividades y contextos (FIGS. **1**, **2**; P. 135). Si para cualquiera esta puede ser una experiencia de gran intensidad, siendo ella una artista ya vinculada a los tejidos y con su sensible percepción, podemos suponer la potente impronta que habrá significado para ella la internalización de estas imágenes. ||

Recorrer los Andes como Hicks lo hiciera, en toda su extensión, registrando la inmensidad y variedad del espacio geográfico y los abundantes vestigios de un riquísimo pasado, además de la diversidad y vitalidad de su gente,

snakes. As these representations precede the use of paint on a woven surface and the introduction of ceramics, textiles are considered a point of departure in the development of representation in the Andes. ||

The interest that Sheila Hicks developed for pre-Columbian textiles while still a student led her to approach Bird, seeking guidance to deepen her knowledge of Andean fabrics. She had chosen the best possible teacher, as working with Bird necessarily instilled in her the same attention to, and fascination with, the textiles, prompting her to quickly learn to the practice of weaving, and to forge her own path in the art, as she used the relevant materials, structures, and techniques, to become a contemporary practitioner of this language. ||

This exhibition marks the joyful occasion of Hick's "Re-encounter" textiles layers and allows us, to go on an imaginary journey, accompaning Hicks on her explorations during the second half of the 20th Century, which yielded works with titles that evoke places and allude to situations that the artist experienced on her very own real-life journey. We can picture, for example, what is perhaps the most pregnant yet iconic snapshot of the Andes, the image of an indigenous woman carrying her *wawa* [baby], wrapped in several layers of textiles; the observant expression of a weaver before her loom as she brings to bear her expertise, wisdom, and skill; or a visit to a local market, where textiles are visibly present in an array of different activities and contexts (FIGS. **1**, **2**; P. 135). While this would have been an extremely intense experience for anyone, we can only imagine the powerful impression that the internalization of these images must have made upon Hicks, as a highly perceptive artist who was already working with textiles. ||

Journeying throughout the Andes as Hicks did, absorbing the vastness and variety of its geography and the abundant vestiges of its tremendously rich past, as well as the diversity and vitality of those living its present, allowed her to observe the importance of weaving in this region, and to comprehend how its practice has to a great extent provided a foundation for the cultural survival of its peoples. Weaving has been and remains a fundamental form of

le permitió observar la importancia del tejido en este contexto y comprender que en gran medida su práctica ha sustentado la supervivencia cultural de estos pueblos. Tejer ha sido y sigue siendo una manifestación fundamental en la zona andina. Se trata de un oficio profundamente enraizado, que todavía se practica vigorosamente, recayendo en sus artífices la responsabilidad de la transmisión de contenidos en un lenguaje textil, construido y enriquecido en la pluriculturalidad a través de siglos. Los artefactos textiles son valorados por sobre sus aspectos funcionales, convirtiéndose en el principal soporte visual de expresión y comunicación de la cosmovisión e ideología andinas. Prueba de ello es la presencia activa de los bienes textiles en los quehaceres cotidianos y el rol relevante que estos tienen en festividades y rituales en la actualidad. ||

Las sociedades andinas hicieron del tejido el principal medio para materializar sus proyectos. Las técnicas básicas de la textilería, como torcer, trenzar, entrelazar, se instalaron tempranamente en el pensamiento constructivo de los tejedores, lo que aportó nociones de direccionalidad, alternancias, ritmos, las que luego se aplicaron en otros ámbitos.[3] Las lógicas constructivas textiles trascienden y fueron representadas y transferidas a otros soportes como la cerámica y la arquitectura. ||

Aparte de la obvia cobertura de sus necesidades de abrigo e indumentaria, entretejiendo fibras los antiguos habitantes andinos construyeron embarcaciones, casas, puentes, instrumental de caza y pesca y todo tipo de artefactos que respondían a los requerimientos de la vida cotidiana, las celebraciones y rituales. ||

(3) Mary Frame. Las imágenes visuales de las estructuras textiles en el arte del antiguo Perú. En *Revista Andina*, 12 (2), segundo semestre: 295-372. Cuzco, 1994.

(4) Héctor Velarde. «El teje y maneje». *La Prensa Peruana*, 8 de diciembre, Lima, 1987.

—Una extraordinaria civilización del tejido. Todo lo tejían y todo estaba envuelto por el espíritu del tejido [...] la tierra la labraban como quien teje una inmensa alfombra [...] se escribía tejiendo [...] el arma principal era un tejido que lanzaba piedras [...] las huacas eran sepulturas de tejidos [...] tenían la paciencia y la filosofía del que teje y tejieron los tejidos más intensos y originales del mundo.[4]

expression in the Andes. It is a deep-rooted craft that is still vigorously practiced, and its creators are invested with the responsibility of transmitting contents in the textile language, constructing and enriching the region's pluriculturality through the centuries. Valued above all for their functional aspects, textile artifacts have become the primary visual medium of expression and communication of Andean cosmovisions and ideologies. Proof of this is the active presence of textile goods in everyday life and the important role they play in festivities and rituals even today. ||

Andean societies have made weaving the central medium for materializing their projects. Textile-based techniques such as twisting, braiding, and interlacing took their place early on in the constructive thinking of the weavers, contributing notions of directionality, alternation, and rhythm that were then applied in other spheres.[3] The constructive logics of textiles transcend their boundaries, transferred to and represented in other media such as ceramics and architecture. ||

Apart from the obvious need for clothing and protection, by interweaving fibers the ancient inhabitants of the Andes made vessels, houses, bridges, hunting and fishing implements, and all manner of artifacts to meet their needs in everyday life, celebrations, and rituals. ||

(3) Mary Frame. Las imágenes visuales de las estructuras textiles en el arte del antiguo Perú. In *Revista Andina*, 12 (2), segundo semestre: 295-372, Cuzco, 1994.

(4) Héctor Velarde. "El teje y maneje". *La Prensa Peruana*, December 8, Lima, 1987.

—An extraordinary textile civilization. They wove everything and everything was wrapped in the spirit of weaving [...] they plowed the land as one who weaves an inmense an immense carpet [...] they wrote through weaving [...] their main weapon was a cloth used to throw stones [...] the huacas were burials of fabrics [...] they had the patience and the philosophy of those who weave and wove the world's most extraordinary and original fabrics.[4]

Intrigued by the multiple roles textiles played and the high value that was placed upon them, ethnohistorian and expert in Andean cultures John Murra focused on them in his studies, bringing to light accounts left by the European chroniclers during the Spanish conquest. These sources provided abundant information on the production and distribution of these goods–which were tightly controlled by the Inca



1

2

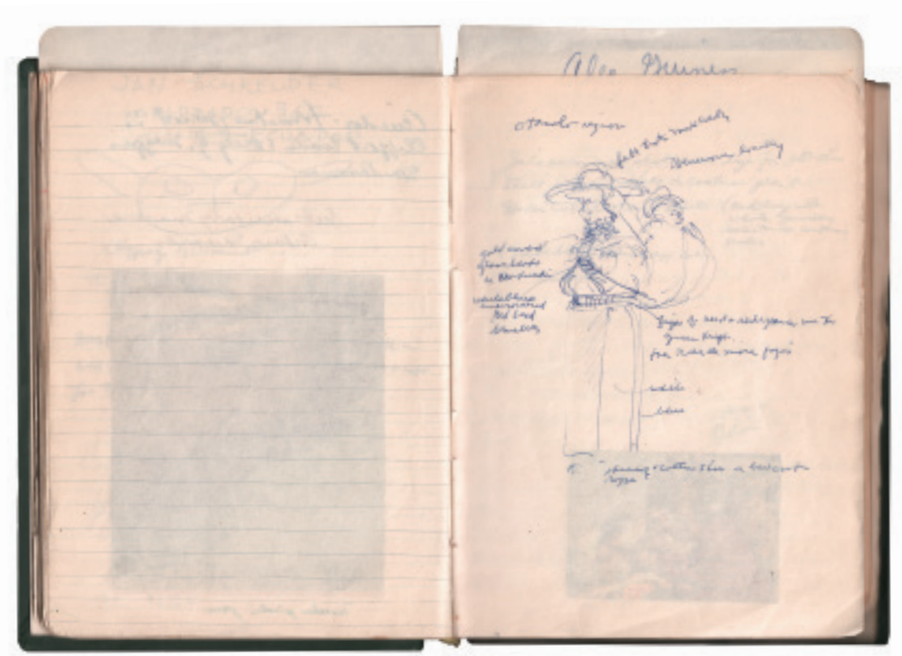


FIG. 1 Mercado de Otavalo, Ecuador, Ca. 1957. Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París. Fotografía–**Photo, **Sheila Hicks.**
«La gente vestía tejidos hechos a mano de pies a cabeza».

Market in Otavalo, Ecuador. Ca. 1957. "People were wearing hand-woven textiles from head to toe."

FIG. 2 Tejedora tradicional preparando su urdido, Ecuador. Ca. 1957. Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París. Fotografía–**Photo, **Sheila Hicks.**

Traditional weaver preparing the warp of her weaving, Ecuador. Ca. 1957.



3

FIG. 3 Páginas con dibujo y notas en el diario de Sheila Hicks, Sur de Chile, Ca. 1958. Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París.**

Page with drawing and notes in Sheila Hicks daybook. South of Chile, Ca. 1958.

Dado los múltiples roles y el alto valor otorgado a los textiles, el etnohistoriador y especialista en culturas andinas John Murra focalizó en ellos sus investigaciones, relevando los relatos de cronistas europeos durante la Conquista. Estos aportan abundante información sobre la producción y distribución de estos bienes –los que eran fuertemente controlados por el incanato– y cómo este arte mediaba en todas las esferas y eventos de la sociedad andina, constituyéndose en importantes bienes de intercambio. Murra destaca, en referencia a otras culturas, el marcado interés por los tejidos y llega a definir la relación de los pueblos andinos con este quehacer como «obsesión por lo textil».[5] ||

(5) John V Murra. La función del tejido en varios contextos sociales y políticos. En *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Ediciones Instituto de Estudios Peruanos, 157, 1975.

El tejer en sí mismo puede ser una obsesión que puede cautivar al artista. La visión del mundo de quienes tienen cercanía con el textil suele transformar la visión de lo que les rodea. Esta vivencia pasa a ser un filtro con el que la realidad se interpreta; todo puede ser tejido y ser expresado tejiendo, el creador textil ve al universo tejiéndose. ||

Desde antes de su viaje a los Andes, Hicks ya se había sentido atraída por los tejidos y había iniciado su experimentación, aunque todavía no se le manifestaba esa vocación de dedicar toda su capacidad creativa a ello. A partir de estas vivencias comenzaría a adquirir otra dimensión; el conocimiento de comunidades andinas donde la presencia textil es aún abundante abrió nuevas perspectivas y fue sembrando en ella la real posibilidad de hacer del textil su lenguaje expresivo. En el arte textil, líneas y trazos están definidos por unidades de hilos o varios de ellos en conjunto y las superficies de color por su entretejido, estructurándose libremente como soporte expresivo. ||

LENGUAJES EN COMÚN

Las tejedoras y tejedores andinos conocen el tejido desde su temprana niñez, colaboran en el cuidado de los animales y a los seis o siete años una niña ya sabe hilar y un niño trenzar. Más que aprender sobre él, lo viven, incorporando naturalmente gran parte de sus contenidos en la práctica del oficio y la transmisión directa de saberes y habilidades por parte de las generaciones mayores. Tejer en los Andes constituye uno de los medios de aprender, comunicar y reproducir valores culturales y estéticos, siendo parte integral de la vida en el espacio andino (FIG. **3**; P. 136).[6] Diferente es aprender el oficio en un espacio académico, donde muchos de los conocimientos han sido procesados y están mediados por el intelecto y el sistema educativo de la cultura occidental. Al comparar los soportes de memoria, observamos que el aprendizaje occidental se apoya con registros en medios físicos como bocetos, apuntes u otros. En cambio, en las culturas andinas tradicionales, los procesos de aprendizaje suelen ser verbales y usar referencias cercanas, cotidianas e intangibles, por ejemplo nombrar relaciones de parentesco como apoyo mnemotécnico.[7] ||

Los diferentes caminos formativos de Hicks y de los tejedores que conoció en este viaje probablemente fueron muy distintos, pero no les impidió reconocerse y compartir el acercamiento íntimo a los materiales y sus posibilidades expresivas, rigor en el oficio y capacidad creativa. Aunque el creador andino teje códigos culturales particulares y su tejido es la representación de determinados mensajes, tiene una gran libertad para interpretar y el uso de una diversidad de soluciones técnicas. Estas manifestaciones son la herencia de un pasado aún más fascinante, que Hicks ya conocía a través de textos, ejemplares, recorridos por sitios arqueológicos y museos, pero que ahora se expresaba ante sus ojos, en vida. ||

(6) Edward Franquemont; Cristine Franquemont, y Billie Jean Isbell. Awaq ñawin: El ojo del tejedor. La práctica de la cultura en el tejido (p. 49). En *Revista Andina*, *10*, n° 1, 47-79, 1992.

(7) Eva Fischer (2003) registra en la comunidad boliviana de Upinwaya la asignación de nombres de parientes a las distintas piezas separadoras del telar, como lizos y palos. Para establecer la secuencia de movimientos en el tejido se indica entonces cuál es el próximo pariente que hay que visitar. De esta manera es posible escuchar a la madre enseñando a la hija y decir «ahora te vas para tu tía» o «ahora te vas para para tu abuela». Fischer, Eva. Prácticas manuales y elementos estructurales de los tejidos andinos. De la estructura a la técnica: la confección textil vista como un proceso cognitivo. En *Actas del Simposio ARQ-21. Tejiendo sueños en el cono sur. Textiles andinos: pasado, presente y futuro.* Victoria Solanilla (Ed.), Grup d'Estudis Precolombins, Departament d'Art, Universitat Autònoma de Barcelona, 199-212, 2003.

LOS ELEMENTOS CREATIVOS

El manejo sensible de las fibras –ya no al servicio de la superficie estricta del telar, sino manifestándose en su calidad textural, peso, brillo, grado de torsión y tensión, entre otros–, permite nuevas materializaciones y formatos. La referencia de los textiles andinos constituye una experiencia textil con bagaje milenario. ||

State – and how textile art mediated all spheres and events of Andean society and constituted major trading goods. Murra emphasized the marked interest of other cultures in these weavings, going so far as to define the relationship of Andean peoples with this sphere as a "textile obsession".[5] ||

(5) John V Murra. La función del tejido en varios contextos sociales y políticos. In *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Ediciones Instituto de Estudios Peruanos, p. 157, 1975.

Weaving itself can be an obsession that can captivate the artist. The worldview of those who have a close relationship with textiles often transforms the worldivews of those around them. This experience becomes a filter through which reality is interpreted; everything can be woven and expressed through weaving; indeed, the creator of textiles sees the universe weaving itself into being. ||

Even before she first came to the Andes, Hicks had already felt the pull of its weaving and had begun her own experiments, although she did not know yet that this vocation would call upon her to devote her full creative capacity to it. Building on the foundation of those earlier experiences, Hicks added another dimension; her familiarity with the Andean communities where textiles are still abundantly present opened new perspectives and sowed in her the real possibility of making textile her own expressive language. In textile art, lines and outlines are defined by threads, singly or in groups, and the color surfaces are delineated by the interweaving of those threads, structuring themselves freely as an expressive medium. ||

LANGUAGES IN COMMON

Andean weavers of both sexes become familiar with weaving in early childhood, helping to care for the animals that produce the fiber. By six or seven years of age, girls already know how to spin and boys to braid. But rather than learning about it, they live it, naturally absorbing the vast majority of the content through practice and the direct transmission of know-how and skills by older generations. In the Andes, weaving is a medium through which learning takes place, communicating and reproducing cultural and aesthetic values, and constituting an integral part of life in the Andean space (FIG. **3**; P. 136).[6] It is quite another thing to learn the craft in an academic context, where much of the knowledge has been processed and mediated by the intellects and educational systems of Western culture. Comparing the media through which memory is transmitted, we observe that Western learning is supported by physical records such as outlines, notes, and so on. In contrast, learning processes in traditional Andean cultures are often verbal and use accessible, everyday, intangible references; for example, names for kinship relations are used as a mnemonic.[7] ||

The trajectories of Hicks and the weavers she met on this journey were no doubt very different, but this did not prevent them from recognizing each other as kindred spirits and sharing an intimate acquaintance with the materials and their expressive possibilities, precision in their trade, and creative capacity. Although the Andean creator weaves particular cultural codes and her weaving is a representation of certain messages, she is at great liberty to interpret and has a wide variety of technical solutions at her disposal. These manifestations are the legacy of an even more fascinating past, one that Hicks was already familiar with through texts, artifacts, visits to archaeological sites and museums, now expressed before her eyes, as a living craft. ||

(6) Edward Franquemont; Cristine Franquemont and Billie Jean Isbell. Awaq ñawin: El ojo del tejedor. La práctica de la cultura en el tejido (p. 49). In *Revista Andina*, *10*, n° 1, pp. 47-79, 1992.

(7) Eva Fischer (2003) writes about how, in the Bolivian community of Upinwaya, the sticks and heddles used as loom separators are named after the weaver's relatives, so the sequence of movements on the loom is established by indicating which family member the weaver must visit next. Thus, one hears mothers teaching their daughters by saying, "now, go to your auntie" or "now go to your grandmother." Fischer, Eva. Prácticas manuales y elementos estructurales de los tejidos andinos. De la estructura a la técnica: la confección textil vista como un proceso cognitivo. In *Actas del Simposio ARQ-21. Tejiendo sueños en el cono sur. Textiles andinos: pasado, presente y futuro.* Victoria Solanilla (Ed.), Grup d'Estudis Precolombins, Departament d'Art, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 199-212, 2003.

THE ELEMENTS OF CREATIVITY

Careful handling of fiber –now not stricly in the service of the surface of the weaving itself, but manifested in the textural quality, weight, shine, degree of twist and tension, among other facets–, allows new materializations and formats. The reference of Andean textiles constitutes a textile experience with millenarian baggage. ||

La transformación de la materia textil se inicia con la obtención de la fibra, y en las comunidades tradicionales andinas este proceso compromete desde el cuidado de los cultivos o la crianza de los animales, por lo que su origen, ligado a la tierra, *Pachamama*, está siempre presente. Al requerir de lo que ella produce, los andinos expresan en un íntimo acto su agradecimiento y solicitud de permiso en sencillos rituales, no olvidando jamás que este es el punto de partida para el inicio de lo que será su ciclo creativo. Así, por ejemplo, cuando se requiere tomar hojas o tallos de una planta para teñir, piden aprobación en el compromiso de que se extraerá solo lo necesario, atendiendo al indispensable equilibrio de la naturaleza y que lo solicitado será devuelto en un hermoso tejido.[8] ||

Desde allí cada paso de transformación se carga de significados y cada decisión está asociada a un momento del ciclo vital. El acto de hilatura exige el paso de la fibra entre los dedos, se puede percibir e integrar su calidad y textura, reconociendo en este nuevo producto tanto sus alcances técnicos como expresivos, como consecuencia lo que se podrá construir y comunicar con él. La unidad básica de hilado, la unión de dos cabos, representa la complementariedad, dos que son uno, concepto fundamental para el mundo andino. ||

Hilar y torcer compromete decidir, según la pieza que se tejerá, el grosor y torsión del hilado a utilizar. El tipo de torsión es un rasgo cultural, que contribuye a la identificación de tejidos con su origen. Puede contener información encriptada según el giro otorgado al hilar, hacia la derecha S y hacia la izquierda Z, esta última, denominada *lloqu'e* tiene connotación mágica.[9] Asimismo la fibra utilizada, por ejemplo la presencia de pelo humano, puede dar indicios de la calidad ritual de una pieza. ||

(8) Cuando se trata de labores mayores como herir la tierra para construir o abrir canales, recoger la cosecha o esquilar los animales, esta solicitud se hace en comunidad. Castro, Victoria y Varinia Varela. *Ceremonias de tierra y agua. Ritos milenarios andinos*. Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes FONDART, Ministerio de Educación y Fundación Andes, 1994.

(9) Hilados *lloqu'e* todavía son utilizados en los bordes de algunos tejidos tradicionales como protección.

Los hilados, a través de la diferenciación de su materialidad y solución constructiva, abren un abanico de posibilidades que Hicks nos revela en gran escala en obras como *Aprentizaje de la Victoria* o *Cuerdas de Baôli* (*Baôli Chords*) (*véase* LÁMS. **41**, **40**; P. 120, 118) en los que nos evidencia toda la capacidad expresiva de la unidad de fibra torcida. Referentes precolombinos que dialogan en este lenguaje son los tocados de turbantes del Período Formativo y las mantas atacameñas del norte de Chile, en las que las piezas se comunican esencialmente develando la calidad del material y su torsión (FIG. **4**; P. 143). ||

En el encuentro con la materia textil, se inicia un trance en el que se activan múltiples sentidos, los más inmediatos tacto y vista, a los que se suman olfato y oído a través del olor y sonido de las fibras en su manipulación. Esta intensa experiencia perceptual en texturas y colores permite comprender el material en su esencia e interpretar con libertad. Dicha interpretación se ve favorecida cuando existe también un amplio dominio técnico que permite dar lugar a multiciplicidad de soluciones a un requerimiento similar.[10] ||

En los Andes, conjuntos de hilados permitieron generar complejos sistemas de registro y comunicación, como los *quipu* (nudo en quechua).[11] Estas necesidades resueltas en las culturas andinas con una respuesta técnicamente tan sencilla, a través de una cordelería por torsión y nudos, dieron lugar a un tipo de artefacto complejo, que contenía gran cantidad de información; el conocimiento del *quipu* motivó a Hicks a desarrollar sus técnicas de notación. ||

Su propuesta considera la abundancia; hilados en manojos, trenzas, nudos, envolventes y embarrilados, marcando pausas, presencia y ausencia para definir una lectura y recorrido visual. Algunas de sus obras aluden directamente a los orígenes desde su denominación, como por ejemplo *Quipu*, en las que se expresa en múltiples combinatorias, extremos de hilados libres, texturas blandas y cálidas. En otras como *Textile Fresco* (*véase* LÁM. **32**; P. 109)

(10) Ejemplo de ello son los tocados precolombinos y etnográficos andinos: envolventes con madejas de hilados, finas redes anudadas, gorros, pelucas, firmes casquetes o tocados de plumas; diferentes formatos e ingenio técnico para procurar definir y comunicar una precisa identidad o rango.

(11) «[…] implemento de cuerdas anudadas que fuera el principal instrumento para registrar información en el Imperio Inka». Urton, Gary. *Quipu: Contar anudando en el Imperio Inka*. Museo Chileno de Arte Precolombino, 2003.

The transformation of textile material begins with obtaining the fiber, and in traditional Andean communities this process is all-encompassing, including caring for the crops or the animals, so that its origin, its link to the land, the *Pachamama*, is everpresent. When they take what Mother Earth produces, Andean peoples perform an intimate act in which they request permission and give thanks in simple rituals, never losing sight that this is the starting point of their creative cycle. Thus, for example, when they need to harvest the leaves or stalks of a plant to use as a dye, they ask for approval of their commitment to take only what is necessary, careful to respect the essential balance of nature and pledging that what is asked for will be returned as a beautiful weaving.[8] ||

From there, each step in the transformation is imbued with meaning and each decision is associated with a particular moment in the cycle of life. In the act of spinning, the fiber passes through the fingers, where its quality and texture can be perceived and absorbed, the weaver recognizing in this new product both its technical and expressive potential, and thus what could be constructed and communicated with it. The basic unit of yarn, the joining of two single threads, represents complementarity, two-in-one, which is one of the fundamental concepts of the Andean world. ||

Spinning and twisting requires a decision, a commitment, according to the piece that will be woven, the thickness and degree of twist of the yarn to be used. The type of twist is culture-specific and helps to identify the origin of weavings. Information can be encrypted in the way the yarn is twisted, to the right in an S or to the left in a Z; the latter is called *lloqu'e* and has a magical connotation.[9] Something similar occurs with the fiber used; human hair, for example, may indicate the ritual nature of a piece. ||

Through the differentiation of materialities and constructive solutions, the yarns open up an array of possibilities that Hicks reveals to us on a large scale in works like *Aprentizaje de la Victoria* or *Baôli Chords* (*see* PLS. **40**, **41**; P. 120, 118), in which she shows us the full expressive capacity of the twisted unit of fiber. Pre-Columbian points of reference that participate in this dialogue include the skein turbans headdresses of the Formative Period and the Atacamenian blankets from the North of Chile, in which the pieces communicate their essence, revealing the quality of the material and its torsion (FIG. **4**; P. 143). ||

When the weaver encounters the textile material, she/he enters a trance in which the senses are activated, touch and sight being the most immediate, followed by smell and hearing through the aroma of the fibers and the sounds they make when handled. This intense perceptual experience of textures and colors enables her/him to comprehend the essence of the material and interpret freely. That interpretation is strengthened when the weaver also has the technical mastery that allows her/him to access a wide range of solutions for any given requirement.[10] ||

In the Andes, groupings of thread and yarn are used to create complex record-keeping and communication systems, such as with the emblematic *quipu* (meaning "knot" in the Quechua language).[11] The meeting of these needs in Andean cultures by means of a technical response as simple as twisted and knotted cords gave rise to a complex type of artifact that could contain a large volume of information. Learning about the *quipu* prompted Hicks to develop her notation techniques. ||

One of Hicks' trademarks is abundance, with bundles of yarn, braids, knots, wrappings, and windings marking pauses, presence and absence, to define a specific reading and visual progression. The names of some of her works allude directly to their origins, such as *Quipu* for example, expressed in multiple combinations, free-hanging yarn ends, and soft and warm textures. In others such as *Textile Fresco* (*see* PL. **32**; P. 109), although the constructive strategy is similar, the language is dramatically different, determined by rigorous selection. The material here, linen, establishes a cooler temperature, the threads appear under tension and fixed, establishing a frame in which strategic interventions–wrapping and knotting–provide notes of color and texture. ||

(8) When it comes to major tasks such as wounding the land to build or open canals, harvest crops or shear animals, this request is made in community. Castro, Victoria and Varinia Varela. *Ceremonias de tierra y agua. Ritos milenarios andinos*. Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes *FONDART*, Ministerio de Educación y Fundación Andes, 1994.

(9) *Lloqu'e* yarn is still used on the borders of some traditional weavings as a protective element.

(10) An example of this can be found in pre-Columbian and ethnographic Andean headdresses–wrapped skeins of yarn, finely knotted webs, hats, wigs, stiff helmets, and feather headdresses–in which different formats and technical ingenuity are deployed to define and communicate a precise identity or rank.

(11) "[…] implement of knotted cords that was the primary instrument for recording information in the Inka Empire." Urton, Gary. *Quipu: Contar anudando en el Imperio Inka*. Museo Chileno de Arte Precolombino, 2003.

aunque la estrategia constructiva es similar, el lenguaje cambia drásticamente; determinado por una rigurosa selección. En este el material de lino define una temperatura más fría, los hilados se perciben tensionados y fijos definiendo un marco en el que estratégicas intervenciones de embarrilados y nudos dan notas de relieve y color. ||

Estos textiles, hilados, *quipus*, tocados, fueron registrados y se convierten en referentes para ser reinterpretados por Hicks en diversas etapas de su producción artística, reconociendo las capacidades de las fibras y magnificando su expresión, conduciendo al observador a una intensa experiencia sensorial. Cabe mencionar aquí la obra *Pêcher dans la Rivière* [*Pescando en el río*] que resulta una suerte de incitación a intervenir, provocada por un manto de suave, mullida y monocroma superficie lograda por un continuo de hilados intervenidos con pequeños rastrillos a modo de manos. ||

En otras obras esta magnificencia e intensidad es perceptible también en el manejo del color desplegado en grandes superficies de saturados matices que parecen ser el lente de aumento de su propia vivencia. Esta óptica del detalle en gran escala nos invita a percibir la emergencia de un bordado, cómo este sale de la superficie y define el relieve. La aguja que inserta el hilo en la tela es comparable por ejemplo a los heridos que la arquitectura debe hacer para fijar su apoyo en la tierra. ||

Sheila Hicks no solo ha capturado la esencia material y expresiva de los tejedores andinos, sino que también, con aguda percepción, lo hace en su dimensión cultural. En el ejercicio de conocer sus instrumentos y vías de materialización aprendió a tejer en telares tradicionales, entendiendo desde la práctica del oficio la relación que los tejedores entablan con su obra. Esta comprensión íntima de los sistemas constructivos le permitió leer e interpretar en el arte textil conceptos que la antropología cultural descubría paralelamente. ||

TEJER UN SER

En los telares de lisos, que fueran introducidos por los europeos en tiempos de la Conquista, se puede tender una larga urdimbre y al momento de desmontar un tejido del telar los hilos han de ser cortados. Este sistema permite también la posibilidad de una producción seriada. Al tejer en un telar tradicional andino, sea este de cintura,

de estacas o vertical, la tejedora tiene como principal objetivo lograr la integralidad de la pieza textil. Los hilos verticales del tejido son continuos y se teje tramando desde ambos extremos de la urdimbre, terminando en un punto intermedio. Esta técnica permite obtener tejidos de cuatro orillas, sin cortes.[12] La razón de esta solución se relaciona con la concepción andina de los tejidos como seres vivos, por lo que los tejidos deben «nacer» como un cuerpo en el telar. ||

La primera referencia a ello la encontramos en el trabajo de Verónica Cereceda en su análisis de las talegas de Isluga, producto de su experiencia en el altiplano chileno en los años setenta. Las talegas son bolsas tejidas utilizadas para guardar granos que se caracterizan por un tejido de urdimbre listada (FIG. 5; P. 143). Su representación simétrica define un centro o *chhimma* (corazón) y los bordes laterales *laka* (boca). Las zonas intermedias son designadas como *pampa*. Estas denominaciones se articulan también con otras decisiones en relación a los colores empleados, naturales o no, y su distribución. En dicho análisis Cereceda interpreta cómo las tejedoras dan lugar a la representación de un ser vivo desplegado simétricamente a partir del eje vertical de la talega.[13] ||

(12) Sophie Desrosiers. ¿Le tissue comme un Etre vivant? A propos du tissage a quatre lisieres dans les Andes. En Lisieres & Bordures. *Journées d'études de l'Association Francaise pour l'Etude du Textile*. Éditions Les Gorgones, 117-125, 2000.

(13) Verónica Cereceda. Semiologie des tissues andins: les talegas d'Isluga. *Annales*. ESC, Paris, 1978.

Un análisis muy detallado del proceso de montaje del telar y las diferentes connotaciones tanto de las partes del instrumental del tejido como de las acciones que se realizan, son recogidas por Denise Arnold, para tejedoras de Qaqachaka, Bolivia: ||

—Al urdir el telar para tejer, es como si estuviera haciendo una persona de una WAWA, así es. En la dinámica del tejer, el espacio que abre y cierra con la acción de los lizos, forma la nueva boca del textil, lo que «está respirando» y comiendo con cada pasada de la trama. En este sentido, en cuanto a la corporalidad del textil, se piensa de cada vaivén de la trama como el vehículo de la inspiración y espiración del nuevo ser viviente, y además del proceso de su digestión.[14]

(14) Denise Arnold, citando a la tejedora Elvira Espejo en Convertirse en persona, el tejido: la terminología aymara de un cuerpo textil. En *Actas de las I Jornadas de Textiles Precolombinos*, Solanilla, Victoria (Ed.), Departament d'Art, Universitat Autònoma de Barcelona, 17-19, 2000.

Hicks recorded these textiles, yarns, *quipus*, and headdresses, and they became points of reference that she would reinterpret at different stages of her artistic career, recognizing the capacities of the fibers and magnifying their expression, guiding the viewer through an intense sensory experience. The work *Pêcher dans la Rivière* is worth noting here. It is a sort of incitement to intervention, provoked by a soft, cottony, monochromatic surface composed of continuous skeins intercepted by small foines that evoke the gesture of a hand. ||

This kind of magnificent intensity is perceptible in other works in the management of color, deployed on large surfaces of saturated hues that seem to be the magnifying glass of her own experience. This optic of detail on a large scale invites us to perceive the emergence of an embroidery, which rises from the surface and defines the texture of the piece. The needle that inserts the thread into the cloth is comparable, for example, to the wounds that architecture must make to establish its foundations in the earth. ||

Sheila Hicks has not only captured the material and expressive essence of Andean weavers, but with her sharp perception has seized its cultural dimension as well. In the exercise of getting to know her instruments and pathways of realization, she learned to weave on traditional looms, understanding, through her practice of the craft, the relationship that the weavers enter into with their work. This intimate comprehension of constructive systems allowed her to read and interpret, in textile art, concepts that cultural anthropology would discover around the same time. ||

WEAVING A BEING

With the heddle loom, which was introduced in the region by Europeans during the time of the Spanish conquest, the weaver can work with a long warp, then cut the threads when the cloth is removed from the loom. This system also makes serial production possible. When weaving a traditional Andean cloth, whether on a backstrap loom, horizontal ground loom, or vertical loom, the weaver's main objective is to envision the piece as a whole. The vertical threads of the cloth are continuous and are woven into the weft from both sides of the warp, ending at an intermediate point. This technique allows the weaver to obtain pieces with four edges without cuts.[12] This solution derives from the Andean concept of weavings as living beings, which means the pieces have to be "born," like a body on the loom. ||

The first reference to this concept is found in Verónica Cereceda's analysis of the *talegas* of Isluga, which she encountered during her time in the Chilean Altiplano in the 1970s. *Talegas* are woven bags used to hold grain and feature a warp-stripe pattern (FIG. 5; P. 143). This symmetrical representation defines a center or *chhimma* (heart) while the sides are *laka* (mouth), and the intermediate areas are designated as *pampa*. These concepts are also deployed in other decisions the weaver makes, such as which colors to use, whether they are natural or not, and how to distribute them in the piece. In her analysis, Cereceda interprets how the weavers represent a living being, arranged symmetrically around the vertical axis of the *talega*.[13] ||

(12) Sophie Desrosiers. ¿Le tissue comme un Etre vivant? A propos du tissage a quatre lisieres dans les Andes. In *Lisieres & Bordures. Journées d'études de l'Association Francaise pour l'Etude du Textile*. Éditions Les Gorgones, pp. 117-125, 2000.

(13) Verónica Cereceda. Semiologie des tissues andins: les talegas d'Isluga. *Annales*. ESC, Paris, 1978.

A very detailed analysis of the process of setting up the loom, and the different connotations attached to both the instrumental parts and the actions that will be carried out, was recorded by Denise Arnold with weavers of Qaqachaka, Bolivia: ||

For those weavers, warping the loom for weaving is like making a person from a WAWA (baby), that's how it is. In the dynamic of weaving, the space that is opened and closed with the action of the heddles forms the new 'mouth' of the textile, which 'is breathing' and eating with each pass of the weft. In this regard, the corporality of the textile is constructed with each pass of the weft, envisioned as the vehicle by which the new living being inhales and exhales, as well as how it digests.[14]

(14) Denise Arnold, quoting weaver Elvira Espejo, in Convertirse en persona, el tejido: la terminología aymara de un cuerpo textil. In *Actas de las I Jornadas de Textiles Precolombinos*, Solanilla, Victoria (Ed.), Departament d'Art, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 17-19, 2000.

As we have pointed out, in the Andean world, the woven artifact contains dimensions of meaning that are unexpected for someone outside of the culture; so it is surprising to examine the work of Sheila Hicks and witness how she captured these concepts very early on. In her first assays as a weaver, she recognized the integrated nature of Andean textiles and began pro-



5



4



6

FIG. 4 Turbante de madejas, tocado cefálico. Hilos torcidos. Fibra de camélido, plumas. Cultura Faldas del Morro, norte de Chile, 1000-500 AC. Colección Museo Chileno de Arte Precolombino-Donación Santa Cruz-Yaconi, 1977. (260×215 mm). Imagen–Image, **Archivo Audiovisual Museo Chileno de Arte Precolombino.**

Skein turban, headdress. Twisted threads. Camelid fiber, feathers. Faldas del Morro Culture, North of Chile, 1000-500 BC. Colección Museo Chileno de Arte Precolombino-Donación Santa Cruz-Yaconi, 1977. (260×215 mm).

FIG. 5 Talega, bolsa de uso agrícola. Tejido en faz de urdimbre. Fibra de camélido y algodón (cordel). Cultura Arica-Inka, norte de Chile, 1400-1532 DC. Colección Museo Chileno de Arte Precolombino, 2890. (200×192 mm). Imagen–Image, **Archivo Audiovisual Museo Chileno de Arte Precolombino. Fotografía–**Photo, **Carolina Arévalo.**

Talega, bag for agricultural use. Warp-faced weave. Camelid fiber and cotton (cord). Arica-Inka Culture, North of Chile, AD 1400-1532. Colección Museo Chileno de Arte Precolombino, 2890. (200×192 mm).

FIG. 6 «Mantel-altar». Paño ritual. *Inkuña o tari*. Tejido en faz de urdimbre, terminaciones en torzal doble. Fibra de camélido. Cultura Arica (San Miguel-Pocoma), norte de Chile, 1200-1400 DC. Museo Chileno de Arte Precolombino-Colección Manuel Blanco Encalada, PE -97. (430×350 mm). Imagen–Image, **Archivo Audiovisual Museo Chileno de Arte Precolombino.**

"Altar cloth". Ritual cloth. *Inkuña or tari*. Warp-faced weave. Camelid fiber. Arica Culture (San Miguel-Pocoma), North of Chile, AD 1200-1400. Museo Chileno de Arte Precolombino-Colección Manuel Blanco Encalada, PE -97. (430×350 mm).



7



8



9

FIG. 7 «Mantel-altar», *Inkuña* con contenido vegetal. Tejido faz de urdimbre, urdimbres traspuestas y flotantes, terminaciones en torzal y cordones trenzados. Fibra de camélido. Cultura Arica, norte de Chile, 1200-1400 DC. Colección Museo Chileno de Arte Precolombino-Donación Santa Cruz-Yaconi, s/n124. (170×135 mm). Imagen–Image, **Archivo Audiovisual Museo Chileno de Arte Precolombino.**

Inkuña or "altar cloth" with vegetable content. Warp-faced weaving, transposed and floating warps, endings in braided cords. Camelid fiber. Arica Culture, North of Chile, AD 1200-1400. Colección Museo Chileno de Arte Precolombino-Donación Santa Cruz-Yaconi, s/n124. (170×135 mm).

FIG. 8 «Atado ritual». Paño textil con ovillos en su interior. Tejido faz de urdimbre. Fibra de camélido. Cultura Arica, norte de Chile, 1000-1400 DC. Colección Museo Chileno de Arte Precolombino-Donación Santa Cruz-Yaconi, s/n122. (126×65 mm). Imagen–Image, **Archivo Audiovisual Museo Chileno de Arte Precolombino.**

"Ritual tied". Textile cloth with wool balls inside. Warp-faced weave. Camelid fiber. Arica Culture, North of Chile, AD 1000-1400. Colección Museo Chileno de Arte Precolombino-Donación Santa Cruz-Yaconi, s/n122. (126×65 mm).

FIG. 9 *Quepi* o atado ritual familiar. Comunidad atacameña de Toconce, Alto Loa, Región de Antofagasta, norte de Chile. Fotografía–Photo, **Soledad Hoces de la Guardia.**

Quepi or family ritual "atado". Atacamenian Community of Toconce, Alto Loa, Antofagasta Region, Northern Chile.

Como hemos apuntado, el artefacto tejido en el mundo andino alcanza dimensiones de significados inesperados para una persona que está fuera de su cultura; por ello resulta sorprendente recorrer la obra de Sheila Hicks y constatar la temprana captura que hizo de estas concepciones. En sus primeras aproximaciones como tejedora conoce la virtud de la integralidad del textil andino e inicia un trabajo personal e íntimo en formatos reducidos, que en promedio tienen 25 × 15 cm. El formato determina una corporalidad bajo control, una relación ojo-mano cercana que la lleva a explorar las más diversas búsquedas técnicas, que percibimos como profundas conversaciones consigo misma y diálogos con otros tejedores. En varias de estas obras se pueden reconocer nombres de paisajes y lugares –*Parque Forestal*, *Zapallar*, *Tacna Arica*, *Camino Inca*– desde donde su lectura se hace cercana y nos comunican sus particulares vivencias en ellos. Esta suerte de introspección tejida se reitera en diversos momentos a lo largo de su vida creativa. ||

En estas series de textiles más pequeños se puede incluir también la obra *Fajas* (*véase* LÁM. **7**; P. 86), tejidos ejecutados en formatos largos y angostos que rememoran tejidos andinos de esas proporciones, representando en cada uno temas únicos que a la vez se integran visualmente en un solo cuerpo. La idea de partes que conforman un todo es una representación constante desde tiempos precolombinos. Por ejemplo, cuatriparticiones plasmadas en el casquete de un gorro de cuatro puntas Tiwanaku o en muy diversas imágenes que se referían a las cuatro partes en que se dividía el Tawantinsuyu y que se pueden observar hoy en un *awayo* (prenda femenina multipropósito) contemporáneo de la comunidad de Pitumarca en el Cusco. La noción de Ser Textil es percibida también en propuestas escultóricas de Hicks que se pueden recorrer en su totalidad y en las que su corporalidad sugiere un interior que no nos es revelado, del mismo modo como no lo es un fardo funerario. Es el caso de *Córdoba*, cuyo volumen orgánico alude a dicha asociación. ||

EL TEJIDO Y LO RITUAL

Como dicen Franquemont, Franquemont e Isbell, «[el] tejido representa a la sociedad andina en una serie de niveles. Por lo general es animado y representa un ser cuya función especial es espacializar relaciones entre seres humanos y el mundo sobrenatural».[15] Envolver con textiles es un acto de protección. En contextos funerarios precolombinos los cuerpos eran envueltos en múltiples capas de tejidos, los que son proporcionales en cantidad al rango del individuo, constituyendo parte importante de la ofrenda. Lo mismo se ha registrado para piezas cerámicas y metálicas que han sido envueltas en telas. Para el acto amoroso de cubrir con tejido lo preciado Hicks propone un juego-ritual y hermético a la vez, ya que no sabremos qué ha resguardado en los volúmenes de *Palitos con bolas*. Ellos guardan secretos y se presentan compactos y provocativos, enrejados e impenetrables. ||

(15) Edward Franquemont, Cristine Franquemont y Billie Jean Isbell, Ibíd., 50.

Un aspecto notable de los textiles andinos es su carácter multifuncional; pueden cumplir más de una función utilitaria o también de pronto modificar la realidad. Sentarse directamente en el suelo puede traer enfermedad o incluso muerte y un tejido sobre el suelo o una mesa intercede entre el cuerpo humano y el poder de la Madre Tierra, *Pachamama*. El tejido puede transformar los contextos separando el espacio físico en ritual y «no ritual» en un contexto ceremonial y a menudo sobreponiendo en el suelo distintas capas de tejidos según sea requerido. ||

La *inkuña* (FIG. **6**; P. 143) es una prenda femenina pequeña de forma cuadrangular, que en la vida cotidiana es utilizada para guardar y transportar objetos personales, pero que cumple un importante rol ritual. Hay *inkuñas* específicas para cada ceremonia, por ejemplo, aquella empleada en el «floreo» o marca del ganado en Isluga, altiplano del norte de Chile, es blanca con pequeñas listas rojas, colores que son asociados a la fertilidad. Sin embargo, *awayos* y ponchos, así como costales y otros tejidos de uso más común, en ciertas ocasiones pueden cumplir también funciones de soporte en el ceremonial. ||

ducing intimate, personal works in small formats, about 25 × 15 cm on average. The format demands a corporality under control, close hand-eye coordination that allows for the exploration of the most diverse technical possibilities, which we perceive as both profound conversations with herself and dialogues with other weavers. Several of these works allude to places and landmarks–*Parque Forestal*, *Zapallar*, *Tacna Arica*, *Inca Road*–enabling a close reading and conveying to us her particular experiences there. This kind of woven introspection is reiterated at different times in her artistic career. ||

Also included in these series of small textiles is the work *Fajas* (*see* PL. **7**; P. 86), a series of long, narrow pieces that recall similarly proportioned Andean weavings, each representing a unique theme yet comprising a visual whole. The idea of parts that make up a whole has been a constant in representations since pre-Columbian times. Four-partedness, for example, is conveyed in the top of a Tiwanaku four-cornered cap and in the many diverse images that refer to the four parts of Tawantinsuyu, the Inka Empire, and which can also be seen today in the *awayos* (multipurpose women's garment) of the Pitumarca community in Cuzco. The notion of a Textile Being is also perceptible in Hicks' sculptural offerings, which can be explored as a whole, and whose corporeal form suggests an interior that is not revealed to us, as in a funerary bundle. The organic volume of *Cordoba*, makes a similar allusion. ||

WEAVING AND RITUAL

(15) Edward Franquemont, Cristine Franquemont and Billie Jean Isbell, Ibíd., p. 50.

As Franquemont, Franquemont and Isbell comment, "[the] weaving represents Andean society on a series of levels. It is usually alive, representing a being whose special function is to spatialize relations between humans and the supernatural world."[15] Wrapping with textiles is a protective act. In pre-Columbian funerary contexts, deceased bodies were wrapped in multiple textile layers, proportional in quantity to the rank of the individual, and these textiles constituted a major portion of the grave goods. Ceramic and metal offerings have also been found wrapped in textiles. For the loving act of covering precious items with weavings, Hicks offers a ritual that is playful yet hermetic at the same time, as we will never know what she has sheltered inside the volumes of *Palitos con bolas*. They hold secrets, appearing compact and provocative, confined and impenetrable. ||

One notable aspect of Andean textiles is their multi-functional nature. Many have more than one utilitarian purpose and can also change reality. Sitting on the ground can lead to illness or even death, and a weaving placed on the ground or on a table will intercede between the human body and the power of the *Pachamama*, Mother Earth. Weaving can transform contexts by separating the physical space into ritual and "non-ritual" areas in a ceremonial context, with different layers of weavings often overlapped on the ground, according to what is required. ||

The *inkuña* (FIG. **6**; P. 143) is a small, square-shaped women's garment that is used to store and carry personal items in everyday contexts but plays an important ritual role as well. There are specific *inkuñas* for each ceremony. The one used for the *floreo*, the ritual marking of animal cattle in Isluga, Chilean altiplano, is white with small red stripes, colors that are associated with fertility. *Awayos* and ponchos, however, as well as *costales* [saddle bags] and other woven items are usually for everyday use, but on certain occasions can perform a ceremonial function. ||

Quepis are ceremonial bundles ['*atados*'] that contain other weavings that can be used in a ritual 'table'. These *atados*, which can belong to a family or an entire community, vary according to their ceremonial purpose and are highly valued, so the weavings are generally passed down for generations (FIGS. **7**, **8**, **9**; P. 144).[16] ||

(16) *El camino de las almas*, video. Eduardo López Zavala y Cristina Bubba. Hisbol–Consejo de Autoridades de Coroma. Bolivia, 1989.

Examples illustrating the importance of weavings in the Andean space are many, and the significant role they play in present-day Andean communities is profusely displayed on festive occasions. Returning to Hicks' work, we are transported to a similar scenario, from a contemporary Western lens. This exhibition is in itself a celebration, a moment of paradox in which

Los *quepi* son «atados» ceremoniales que contienen otros tejidos que podrían ser utilizados en alguna mesa ritual. A estos «atados», que pueden ser familiares o de la comunidad y son diferentes según el objetivo del ceremonial, se les asigna un alto valor por cuanto generalmente son tejidos guardados por generaciones (FIGS. 7, 8, 9; P. 144).[16] ||

(16) *El camino de las almas*, video. Eduardo López Zavala y Cristina Bubba. Hisbol–Consejo de Autoridades de Coroma. Bolivia, 1989.

Son múltiples los ejemplos que ilustran la vigencia de los tejidos en el espacio de los Andes, y como estos desempeñan un significativo rol en las comunidades andinas actuales, exhibiéndose con profusión en ocasiones de celebración. Al reencontrarnos con la obra de Hicks nos transportamos a un escenario similar desde la mirada contemporánea occidental. Esta exposición es en sí misma una celebración que constituye un momento paradójico por cuanto a través de sus obras nos revela esencias de culturas locales que para muchos son desconocidas. Es acompañarla a revisitar vivencias fragmentadas y materializadas a lo largo de su propuesta creativa que ahora, integradas en esta muestra y cercanas a su inspiración de origen, adquieren renovadas lecturas. Cada obra es un cuerpo exhibiendo su belleza en texturas, colores y brillos. Son puentes de idas y venidas hacia un pasado precolombino que se ha ido entrelazando con lo vivido en otras culturas y experiencias posteriores. Trayectoria prolífica y constante en la que comparte entretejidos, artefactos, espacios, paisajes y sueños. ||

Hicks reveals to us through her works essential facets of local cultures that many are unaware of. In this exhibit, we accompany Hicks as she revisits fragments of experiences that occurred over the course of her artistic career and now, as part of this display, in the very place where they were inspired, acquire new readings. Each work is a corpus that displays its beauty in textures, colors, and variations in brightness. They are bridges of comings and goings to and from a pre-Columbian past, intertwined with the lived experience of other cultures and later experiences. A continuous, prolific trajectory in which she shares interweavings, artifacts, spaces, landscapes, and dreams. ||

MICHEL GAUTHIER

MICHEL GAUTHIER (París, 1958) es curador del Centre Pompidou, París. Se le reconoce como uno de los más grandes especialistas en arte contemporáneo de Francia. Crítico de arte, inspector de creación artística en el Ministerio de Cultura (1999-2010), curador de las colecciones contemporáneas del Musée National d'Art Moderne desde 2010, y profesor de historia del arte en la Universidad de la Sorbonne de 2007 a 2019. Es autor de una veintena de libros. En 2018, fue curador de *Lignes de vie* [Líneas de vida], una exposición retrospectiva de Sheila Hicks en el Centre Pompidou, y en 2019 de la exposición *Vasarely: el compartir las formas* también en el Centre Pompidou.

MICHEL GAUTHIER (Paris, 1958) is a curator at the Centre Pompidou in Paris and is recognized as one of the most outstanding contemporary art experts in France. An art critic and artistic creation inspector for the Ministry of Culture (1999-2010), he has been curator of contemporary art collections at the Musée National d'Art Moderne since 2010. He has been a professor of Art History at the Sorbonne University since 2007 to 2019 and is the author of 20 books. In 2018, he curated *Lifelines*, a retrospective exhibition on Sheila Hicks and in 2019 the exhibition *Vasarely: Sharing forms,* both at the Centre Pompidou.

Estamos sumamente complacidos, y agradecidos, de que el autor haya aceptado publicar aquí este ensayo, que ya había aparecido como «Le principe d'ouverture» en el catálogo *Lignes de vie* del Centre Pompidou, 2018. En la presente edición, Michel Gauthier y la curadora Carolina Arévalo introdujeron algunos cambios para adecuar el texto a las obras que efectivamente se exhiben en esta exposición.

Cuando a mediados de la década del cincuenta Sheila Hicks inicia sus estudios en la Universidad de Yale bajo la dirección de Josef Albers,[1] sus anhelos apuntaban hacia la pintura tal como en esa época resultaba magnificada por el expresionismo abstracto. Algunas fotografías nos muestran a la joven artista frente a unas telas que testimonian sus aspiraciones pictóricas (conforme al ejemplo de Joan Mitchell y el recuerdo de *Los Nenúfares* de Monet), así como su dominio del lenguaje en boga. Con Albers, Hicks se encuentra cara a cara con el legado viviente de la Bauhaus, que vendrá a enriquecer la influencia ejercida por el profesor George Kubler, el eminente especialista en arte precolombino que poco después escribiría: «Supongamos que pudiésemos extender la noción de arte hasta hacerla abarcar la totalidad de las cosas hechas por el hombre».[2] Al descubrir más tarde con admiración la obra de Raoul d'Harcourt, *Les textiles anciens du Pérou et leurs techniques* (1934),[3] Hicks modificará la trayectoria inicial de su trabajo, pasando a adoptar el tejido como material predilecto de su arte. La observación atenta de los tejidos precolombinos en su época de estudiante ya le había llevado a América del Sur. México será, después de Yale, su destino principal. Allí estrecha vínculos con el arquitecto Luis Barragán y con el escultor Mathias Goeritz quienes poco antes habían realizado juntos las monumentales *Torres de Satélite* (1957). Ambos le animan a

(1) Josef Albers estudió en la Bauhaus de 1920 a 1923 y continuó enseñando allí durante 10 años, hasta que se vio obligado a huir de la Alemania nazi y a establecerse en los Estados Unidos. De 1933 a 1949 enseñó en el Black Mountain College, donde tuvo un papel decisivo. En 1950 se convirtió en Director del Departamento de Diseño de la Universidad de Yale, cargo que ocupó hasta 1958.

(2) George Kubler, *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas*, (Madrid: Nerea, 1988).

(3) Raoul d'Harcourt fue en la primera mitad del siglo XX el principal especialista francés sobre América precolombina. En su libro *Textiles of Ancient Peru and Their Techniques* (Mineola: Dover Publications, 2002) analizó la fascinación de los pueblos andinos por los textiles, considerándoles como un lenguaje seminal por derecho propio.

We are extremely pleased and grateful that the author has chosen to publish this essay here, after its previous publication as "Le principe d'ouverture" at the *Lignes de Vie* exhibition catalogue from the Centre Pompidou, 2018. In the current edition, Michel Gauthier and the curator Carolina Arévalo have introduced certain changes to align the text to the works that are actually on display in this exhibition.

In the mid-1950s, when Sheila Hicks began studying under Josef Albers[1], at the University of Yale, her dream centered around painting as exalted by Abstract Expressionism. A number of photographs show the young artist next to canvases that reflect both her pictorial aspirations (Joan Mitchell and the reminiscence of Monet's *Water Lilies*, for instance) and her mastery of the dominant idiom. Through Albers, Hicks came face to face with a living legacy of the Bauhaus, later compounded by the influence of Professor George Kubler, the eminent specialist of pre-Columbian art, who was to write: "Let us suppose that the idea of art can be expanded to embrace the whole range of man-made things."[2] The astounding revelation brought about by Raoul d'Harcourt's *Les textile anciens du Pérou et leurs techniques* (1934)[3] was to deviate Hicks from her professional path and inspire her to choose textiles as her preferred medium. While still a student, the study of pre-Columbian weaving had already taken her to South America, and Mexico was soon to become her main destination after Yale. She established close ties with architect Luis Barragán and sculptor Mathias Goeritz, who only shortly before had jointly created the monumental *Torres de Satélite* (1957). Both encouraged her to pursue her nascent artistic path. As she moved away from the central role still occupied by painting in the fine arts system of the time, she embarked upon

(1) Josef Albers was a student at the Bauhaus from 1920 to 1923 and went on to teach there for ten years, until he was forced to flee Nazi Germany and settle in the United States. From 1933 to 1949 he taught at Black Mountain College, where he played a determining role. In 1950, he became Director of the Department of Design at the Yale University, a position he occupied until 1958.

(2) George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things* [1962], (New Haven: Yale University Press, 2008), p. 1.

(3) Raoul d'Harcourt was the leading French specialist of pre-Columbian America in the first half of the twentieth century. His work *Textiles of Ancient Peru and their Techniques* (Mineola: Dover Publications, 2002) analyses the Andean populations' fascination with textiles, which they regarded as a seminal language in its own right.

proseguir por el camino que está empezando a abrir. Al mismo tiempo que toma distancia del centro que la pintura sigue representando en el sistema de las bellas artes de la época, Hicks gana lo que, respecto del mismo sistema, constituye una periferia otra, esta vez geográfica: México primero, después Francia, donde se instala a mediados de los años sesenta. He aquí los datos, en lo sucesivo legendarios, que parecen ofrecer el preámbulo a toda incursión en la obra de Hicks. Estos datos son, en efecto, un prerrequisito porque, además de su dimensión aurática, proporcionan las claves para comprender el marco estético en el cual la obra de Hicks nace y se desarrolla. ||

«El fin último de toda actividad plástica es la arquitectura».[4] La célebre fórmula de Walter Gropius, si en un giro autoritario subordina a lo arquitectural la pintura, la escultura, la tapicería o la ebanistería, tiene por otra parte el efecto de abolir la jerarquía entre arte y artesanía. En su común sometimiento al proyeto arquitectónico, todas las prácticas se vuelven equivalentes;[5] a todas se asigna por igual una misión decorativa: embellecer la edificación. Contradiciendo por completo el relato construido por Clement Greenberg[6] en el segundo lustro de los años cincuenta, el legado modernista condujo más bien a una valorización de la función decorativa y no a su depreciación, como podría hacer pensar la última deriva funcionalista de la Bauhaus.[7] Lo importante es que a través de este tropismo decorativo se confirma una concepción decididamente no autonomista de la obra de arte. ||

(4) Walter Gropius, «Program of the Staatliches Bauhaus in Weimar», abril de 1919. Hans Maria Wingler (Trad.), *Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, (Cambridge. Miss., MIT Press, 1978), p. 31.

(5) La *Exposition Internationale des Arts décoratifs et Industriels modernes*, por ejemplo, que se celebró en París en 1925, confirmó el tropismo decorativo del modernismo.

(6) «Parece ser una ley del modernismo –y que por tanto se aplica a casi todo el arte que sigue estando realmente vivo en nuestra época– que aquellas convenciones no esenciales a la viabilidad de un medio sean descartadas en cuanto se las reconoce [...] La pintura continúa, entonces, haciendo efectivo su modernismo mediante un impulso incontrolado porque tiene todavía un largo camino que recorrer antes de quedar reducida a su esencia viable» [1958] Clement Greenberg, «American-Type Painting», *Art and Culture*. (Boston: Beacon Press, 1961), p. 208-209.

(7) Jacques Rancière, *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte* (2011), cap. 8, «El arte decorativo como arte social: Templo. Casa, Fábrica», (Buenos Aires: Manantial, 2013).

De hecho, Hicks percibió rápidamente su actividad como una amplia paleta que se mueve perfectamente desde la obra de arte hasta la decoración o el diseño. La opción por el tejido fue al mismo tiempo causa y consecuencia de semejante apertura. Este medio gozaba, en efecto, de una considerable ventaja en cuanto a una estética que ya no quería ver menospreciada por distinciones jerárquicas entre bellas artes y artes aplicadas. Desde la vestimenta al soporte utilizado en el noble arte de la pintura, pasando por el mobiliario y la decoración, el textil es uno de esos materiales que la vida, merced a experiencias muy diversas, coloca constantemente en nuestro camino. Los minúsculos tejidos que Hicks emprende en ese tiempo, a los que dará posteriormente el nombre de *Minimes*, se nos aparecen como los embriones de un proceso creativo, de una «gramática generativa» anterior a las distinciones patrimoniales o genéricas. *Tacna Arica* (1958), uno de sus primeros *Minimes*, expresa ese deseo de experimentar libremente: un paisaje de lana, su ritmo lento en sintonía con el ritmo del tejido, su única finalidad es él mismo, liberado de cualquier aplicación que pueda generar en el futuro. Los *Minimes* encarnan, para citar a Maurice Blanchot en sus *Apuntes sobre Henry James* –otro norteamericano que decidió radicarse en Europa– «el goce de esa creación que coincide con la pura indeterminación de la obra, desafiándola sin minimizarla ni privarla de sus posibilidades intrínsecas».[8] ||

Los *Minimes* revelan cómo en su arte Hicks prioriza la atención hacia el material más que al sentido del código. Este sesgo explica por otra parte su preferencia por el textil, uno de los pocos medios en los que la forma nunca llega a eclipsar completamente al material. Esta poderosa dimensión materiológica se encuentra también en la filosofía de Anni Albers,[9] quien aspiraba a devolver la sensibilidad a su «estado original» de «cosa», accesible físicamente sin información.[10] *La Sentinelle de safran* (2018), un monumental amontonamiento de fibras instalado por Hicks

(8) Maurice Blanchot, *El libro por venir*, (Madrid: Trotta, 2005).

(9) Anni Albers estudió en la Bauhaus entre 1922 y 1925. Más tarde enseñó en su taller de tejido hasta que emigró a los Estados Unidos en 1933. Puso en marcha un nuevo taller en el Black Mountain College, que se mantuvo en operación desde 1933 hasta 1949, llegando a ser en uno de los cursos emblemáticos de la institución. Fue la primera tejedora en beneficiarse de una retrospectiva en el Museum of Modern Art (MoMA) en Nueva York, en 1949.

(10) Anni Albers, «Work With Material», en *On Designing* (1943), (Middleton, Wesleyan University Press, 1971), p. 51.

what that same system regarded as a different periphery, this time in a geographical sense, exploring first Mexico then France, which became her home in the mid-1960s. This brief but now legendary overview forms the prelude to any incursion into Hicks's oeuvre. In fact, it is a prerequisite, for over and above its auratic dimension, it provides the key to understanding the aesthetic frame-workin which the work is rooted and has developed. ||

"The ultimate aim of all visual arts is the complete building."[4] This famous aphorism by Walter Gropius, although it imperiously relegates painting, sculpture, tapestry and cabinet-making to mere offshoots of architecture, nevertheless succeeded in abolishing the hierarchy between art and craftsmanship. All these manifestations, in their common subjugation to the architectural project,[5] found themselves placed on an equal footing. Each one was assigned a decorative mission: to embellish the building. In total contradiction with the views proclaimed by Clement Greenberg[6] in that second half of the 1950s, the modernist legacy actually highlighted the decorative function and in no way detracted from it, as the ultimate functionalist agenda of the Bauhaus[7] might have led one to assume. Most importantly, this decorative tropism served to convey an incontrovertibly non-autonomist notion of the artwork itself. ||

Indeed, Hicks rapidly perceived her activity as a broad palette moving seamlessly from work of art to decoration or design. Opting for textiles was both the cause and consequence of this open-ended approach. The medium certainly displayed considerable advantages in terms of an aesthetic that was no longer prepared to be weighed down by the hierarchical distinctions between fine and applied arts. Experienced

(4) Walter Gropius, *Program of the State Bauhaus in Weimar*, April 1919. Hans Maria Wingler (trans.), *Bauhaus, Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, (Cambridge: Mass., MIT Press, 1978), p. 31.

(5) *The Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes*, for instance, which was held in Paris in 1925, confirmed the decorative tropism of Modernism.

(6) "It seems to be a law of modernism –thus that applies to almost all art that remains truly alive in our time– that the conventions not essential to the viability of a medium be discarded as soon as they are recognised [...] Painting continues, then, to work out its modernism with unchecked momentum because it still has a relatively long way to go before being reduced to its viable essence." [1958], Clement Greenberg, "'American-Type' Painting", *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961, pp. 208-209.

(7) Jacques Rancière, *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art* [2011], ch. 8, "Decorative Art as Social Art: Temple, House, Factory. Paris–London–Berlin, 1993", Zakir Paul (trans.), (New York: Verso, 2013), p. 133-153.

through a wide gamut of experiences, textile is one of the materials that life constantly places in our path, in forms ranging from clothing to the backing used in the noble art of painting, by way of furniture and decoration. The minute weavings Hicks undertook in the second half of the 1950s, which she later termed *Minimes*, were presented as embryos of the creative process, its "generative grammar", pre-empting any domanial or generic distinctions. *Tacna Arica* (1958), one of the very first *Minimes*, is a manifestation of the desire for free experimentation: a woolly landscape, its slow pace attuned to the rhythm of the weaving, its only finality being itself, freed of any applications it might engender in the future. To quote Maurice Blanchot on the *Notebooks* written by Henry James, another American who chose to settle in Europe, the *Minimes* encapsulate "the joy of that creation which coincides with the pure *indetermination* of the work, challenging but never minimising it, without depriving it of all its inherent possibles."[8] ||

The *Minimes* reveal how in Hicks's art her attention to material takes precedence over the sense of code. This bias also explains her choice of textile, one of the rare mediums in which the form never totally eclipses the material. This powerful materiological dimension can also be found in the philosophy of Anni Albers,[9] who aspired to restore sensibility to an "original state" of "stuff", accessible physically without information.[10] *La Sentinelle de safran* (2018), a monumental stack of fibers installed by Hicks for her *Lifelines* exhibition at the Centre Pompidou, reveals how her passion for material, in its truly ineffable reality, has not only endured but may even have developed over time. ||

Hicks is therefore an heir of the Bauhaus, admittedly not in her formal research (which owes more to pre-Columbian craftwork) but in the way she moves from *ars gratia artis* to artworks aimed at decoration or design, regarded by pre-War Modernism as the artist's last resort. From the outset, her activity was multi-facetted. For the exhibition marking her graduation from

(8) Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* [1959], (Paris: Gallimard, 1986), p. 182.

(9) Anni Albers studied at the Bauhaus from 1922 to 1925, and then taught in its weaving workshop until she emigrated to the United States in 1933. She launched another weaving workshop at Black Mountain College, running it from 1933 to 1949. This was to become one of the institution's flagship courses. She was the first weaver to benefit from a retrospective at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York, in 1949.

(10) Anni Albers, "Work with Material", in *On Designing* [1943], (Middleton: Wesleyan University Press, 1971), p. 51.

para su exposición *Lifelines* en el Centre Pompidou, revela cómo su pasión por el material, en su realidad verdaderamente inefable, no solo ha perdurado sino que incluso se ha desarrollado a lo largo del tiempo. ||

Hicks es, en consecuencia, heredera de la Bauhaus, aunque no en lo concerniente a su investigación formal (tributaria más bien de la artesanía precolombina), sino más bien en su manera de transitar desde la *ars gratia artis* hacia obras de arte abocadas a la decoración o al diseño, los cuales habían sido considerados por el modernismo de preguerra como último recurso de la artista. Desde el principio la actividad de Hicks es multifacética. En la muestra montada con motivo de su graduación de Yale en 1959, junto a sus pinturas presenta obras textiles de la notable serie *Fajas*, comenzada tres años antes. Su título, que significa «cinturón», constituye una elocuente referencia a lo funcional y vernáculo. Esas obras fueron dispuestas de tal manera que resultase visible en primer plano la equivalencia y la tensión entre las pinturas y sus homólogos tejidos. Al año siguiente, con *Peluca Verde* (*véase* LÁM. **38**; P. 116), la obra textil se separa de su habitual función como revestimiento, para ingresar a la tercera dimensión, como es el caso de dos *Minimes* notables, *Clignancoart* y *Dimanche* (ambos de 1960), cuya urdimbre entrelazada se anticipa de modo singular, por casi una década, a los trabajos del grupo Support/Surfaces, tales como *Objets d'analyse* de André Valensi. Si bien al principio Hicks había usado textiles para crear obras de arte, pronto demuestra que ningún heredero de la ética tradicional modernista que se respete puede aceptar una orientación tan compartimentada de su práctica. En 1965, mientras se abalanza sobre lo que sin duda sería su primera obra maestra, *Banisteriopsis* –una pila de elementos de lino y lana amarilla– crea también sus primeras piezas para Knoll: cojines para la *Tulip Chair* de Eero Saarinen; ese mismo año empieza a trabajar con una compañía india, Commonwealth Trust, que inspira su célebre tejido *Badagara* (FIG. **1B**; P. 155). En 1966, CBS le comisiona la decoración del restaurante de su sede central en Nueva York, The Black Rock, creado por Saarinen, encargo que se materializaría en la obra *Prayer Rug*. En el mismo período, Hicks concibe sus famosos medallones en bajorrelieve, en respuesta a un encargo de la Fundación Ford para su edificio de Manhattan (FIG. **2**; P. 156). En 1972, Hicks emprende dos de sus encargos decorativos más espectaculares, para las oficinas de la Mortgage Guaranty Insurance Company en Milwaukee, y las de IBM en La Défense (París). Ese mismo año presenta dos de sus obras más logradas en la exposición *Douze ans d'art contemporain en France* en el Grand Palais (París): *Je savais que si je venais un jour j'y passerais mes nuits* y *L'épouse préférée occupe ses nuits*. Hicks ha hecho coincidir, por lo tanto, de forma continua y sobre una línea modernista coherente, los registros del arte, de la decoración y del diseño. ||

En su primera exposición individual en una galería estadounidense, *Sheila Hicks. Exhibiting Wool*, realizada en La Jolla (California) en 1963, la joven artista desplegó con atrevimiento el estatus equívoco de sus creaciones: se desplegaba un gran trozo de tela amarilla, cuya posición y sus bordes con flecos evocaban una alfombra decorativa. A corta distancia, inflamando el espacio, dos piezas de lana suspendidas (haciendo referencia a la obra *Amarillo*, de 1960) (*véase* LÁM. **14**; P. 93) atraían la luz y la mirada a través de sus innumerables rendijas, evocando no solo las mantas *kilim* sino también los recortes de Fontana. Esta negativa a dejarse limitar por la supuesta autonomía de las Bellas Artes constituye un elemento fundamental en la agenda estética de Hicks. ||

El axioma funcionalista, una de las piedras angulares del modernismo inicial, encontró una expresión lógica en el quehacer de Hicks como diseñadora. También se manifestó de otras dos maneras. La primera fue la incorporación de objetos utilitarios en algunas de sus obras. Cuando colaboró con Stanley Kubrick en la película *The Shining*, Hicks reunió una colección de alfombras (algunas tomadas de su propio estudio) con las cuales decoró

Yale in 1959, alongside her paintings she presented woven works from the remarkable series *Fajas* she had begun three years previously, its title, which means "belt", a clear reference to the functional and vernacular. The artworks were hung in such a way as to bring out the equivalence and tension between the paintings and their woven counterparts. The following year, with *Peluca Verde* (*see* PL. **38**; P. 116), the textile work sidestepped its usual function as tapestry by entering the third dimension, as did two remarkable *Minimes*, *Clignancourt* and *Dimanche* (both from 1960), their woven interlacing heralding in singular fashion, by almost a whole decade, some of the work of the Supports/Surfaces group such as André Valensi's *Objets d'analyse*. Although Hicks initially used textile to create works of art, she very soon demonstrated that no self-respecting descendent of the traditional Modernist ethic could ever condone such a compartmentalising approach to their practice. In 1965, while launching into what was undoubtedly her first masterpiece, *Banisteriopsis*, a stack of yellow linen and wool elements, she also created her first pieces for Knoll: cushions for Eero Saarinen's *Tulip Chair*; that same year, she began working with an Indian company, the Commonwealth Trust, which inspired her famous fabric *Badagara* (FIG. **1B**; P. 155). In 1966, CBS commissioned a work to decorate the restaurant of their head office in New York, The Black Rock, created by Saarinen, which took the form of the *Prayer Rug*. Meanwhile she had also conceived her famous bas-reliefs with medallions in response to a commission from the Ford Foundation for its Manhattan building (FIG. **2**; P. 156). 1972 saw Hicks undertaking two of her most spectacular decorative commissions, for the headquarters of the Mortgage Guaranty Insurance Company in Milwaukee and those of IBM in La Défense (Paris); she also submitted two of her most consummate works, both dated 1972, in the exhibition *Douze ans d'art contemporain en France* at the Grand Palais (Paris): *Je savais que si je venais un jour j'y passerais mes nuits* and *L'épouse préférée occupe ses nuits*. In a coherent Modernist vein, she has therefore consistently overlapped the registers of art, decoration and design. ||

In her first solo exhibition in an American gallery – *Sheila Hicks. Exhibiting Wool*, in 1963 at La Jolla (California)– the young artist daringly played on the equivocal status of her creations: on the ground lay a large piece of yellow fabric, its position and fringed edges conjuring up a decorative rug; nearby, igniting the space, two suspended woollen pieces (with ties to the oeuvre *Amarillo*, 1960) (*see* PL. **14**; P. 93) drew both the light and the eye by means of their myriad slits, evoking not only kilims but the slashes of Fontana. This refusal to be hemmed in by the so-called autonomy of Bel Art may be seen as a pivotal element of Hicks' aesthetic agenda. ||

The functionalist axiom, one of the cornerstones of early Modernism, found a logical outlet in her activity as designer. It also manifested itself in two other ways. The first was the use of utilitarian objects as components of certain works. When she collaborated with Stanley Kubrick on *The Shining*, Hicks gathered together a collection of rugs (including several from her own studio) to decorate The Overlook Hotel, thereby integrating everyday objects into a work of art, in this case a fictional film. In 1978, the artist adopted a similar approach for her solo exhibition *Tons and Masses* in Lund (Sweden), for which she created an installation using newspapers and clothes provided by a local hospital. That same year, in the framework of her exhibition *Fil* [Thread] at the Maison des Arts in Montreuil [a suburb of Paris], she hung rows of nurses' uniforms at different heights to make up a vast floating sculpture. Again in 1978, at the Galerie Art Mural (Paris) she presented *Baby Time Again*, a suspension featuring an assortment of newborn babies' clothes. The objects featured in Hicks's works are not necessarily textiles, however – printed paper was used in the Swedish installation, in a 1965 *Minimes* series (*Roulade*, *Roulade de Amazone*, *Serpente* and *Serpente II*) and again in the Eighteenth-century foines of *Pêcher dans la rivière*. These artefacts, which tie in with the aquatic paradigm, also highlight the significantly relative distribution between utilitarian object and artwork in terms of the lengthy span of History, an awareness which Kubler had instilled in his student. This was not



1A



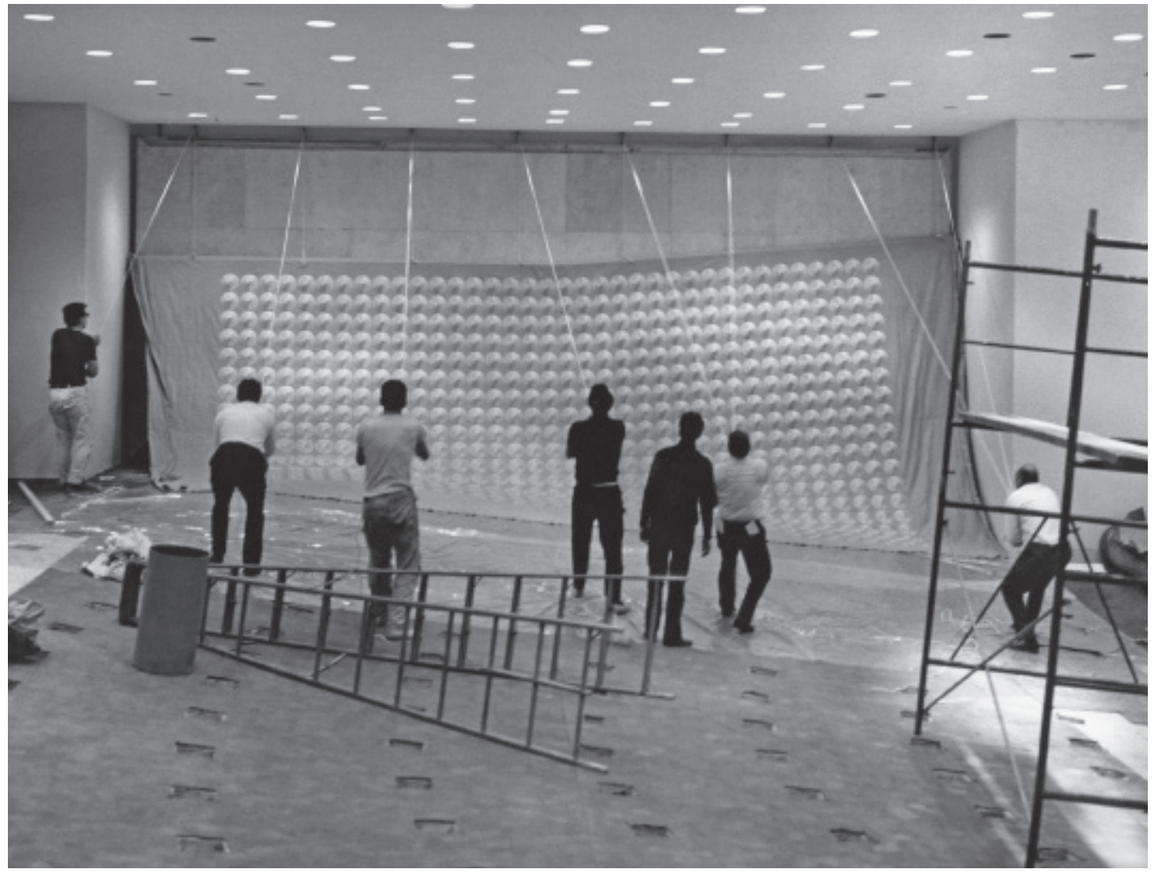
1B

FIG. 1A. Vendedores de huevos en calle Merced, Santiago de Chile, Ca. 1958. Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París. Fotografía–**Photo, **Sheila Hicks.**

Egg sellers in Merced Street, Santiago, Chile, Ca. 1958.

FIG. 1B. Sheila Hicks. *Badagara Blue*, Ca. 1966, algodón, 22,2 × 20,5 cm. Colección privada. Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Jacques Gallery, Londres. Fotografía–**Photo, **Michael Brzezinski.**

Sheila Hicks. *Badagara Blue*, Ca. 1966, cotton, 22.2 × 20.5 cm. Private collection.



2

FIG. 2 Instalación de los paneles para la Ford Foundation. Nueva York, Ca. 1967. Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París. Fotografía–**Photo, **Sheila Hicks.**

Installation of the Ford Foundation Panels. New York, Ca. 1967.

el hotel The Overlook, integrando de ese modo objetos cotidianos en una obra de arte, en este caso una película de ficción. En 1978, la artista adoptó un enfoque similar en su exposición individual *Tons and Masses* en Lund (Suecia), en cuya instalación empleó periódicos y prendas de ropa obtenidos de un hospital local. Ese mismo año, en el marco de su exposición *Fil* [hilo] en la Maison des Arts en Montreuil (un suburbio parisiense), colgó a diferentes alturas series de uniformes de enfermeras con las que dio forma a una voluminosa escultura flotante. También en 1978, en la Galerie Art Mural (París) presentó *Baby Time Again*, consistente en un ensamblaje en suspensión de prendas de recién nacido. Los objetos empleados en las obras de Hicks no son, sin embargo, siempre y necesariamente textiles: en la citada instalación sueca, en una serie de *Minimes* de 1965 (*Roulade*, *Roulade de Amazone*, *Serpente* y *Serpente II*), y de nuevo en los rastrillos del siglo XVIII de *Pêcher dans la rivière*, utilizó papel impreso. Estos artefactos, que acreditan el paradigma acuático, subrayan por otra parte cuán relativa ha sido, a lo largo del transcurso histórico, la distinción entre objeto utilitario y obra de arte, relativización respecto de la cual Kubler había sensibilizado a su alumna. No era la primera vez que una referencia haliéutica determinaba la participación de un objeto funcional. La enorme red de pesca, *Flow River Flow* (1991), que Hicks extendió a todo lo largo del Centro de Arte de Seúl para la exposición *Soft Logic* en 1991, llegó a adquirir un significado emblemático, pues lo que esa enorme red había atrapado era en realidad el lugar mismo de la exposición, lugar del encuentro entre el arquitecto y su obra, entre el arte y la vida. ||

La segunda forma de reavivar el motivo funcionalista consiste en otorgar a la obra de arte un propósito útil por derecho propio. En la exposición de 2015 *Sheila Hicks. Foray into Chromatic Zones* llevada a cabo en la Galería Hayward (Londres), al momento de ingresar en el pabellón de vidrio que Dan Graham diseñó para la parte superior del edificio brutalista, los visitantes encontraban fardos de fibra

the first time a halieutic reference had determined the involvement of a functional object. The huge fishing net, *Flow River Flow* (1991), which unfolded throughout the Seoul Art Center to mark the exhibition *Soft Logic* in 1991, took on an emblematic significance, as what was caught in the mesh of this gigantic knitted web was actually the exhibition venue itself, a forum of exchange between the architect and his work, between art and life. ||

The second way of rekindling the functionalist motif was to grant the artwork a useful purpose in its own right. In 2015, for the exhibition *Sheila Hicks. Foray into Chromatic Zones* at the Hayward Gallery (London), bales of fiber laid out in the glass pavilion designed by Dan Graham, at the top of the brutalist building, encouraged visitors to stretch out, relax or meditate. In other words, the work of art can either make use of functional objects or become functional in itself. These examples should not be misinterpreted, however: the first strategy no more stems from a variation on the theme of the readymade than the second conveniently embraces the relational aesthetic.[11] Both, just like the porous interchange between art, decoration and design, can be attributed to the typically Modernist desire to bring about the fusion of art and life. The exhibition devoted to Sheila Hicks in 2006 by The Bard Graduate Center (New York) bore the magnificent title *Weaving as Metaphor*.[12] To Hicks, weaving is not simply the interlocking figure of art, design, architecture and the decorative arts but the proactive metaphor of that fusion. ||

As already mentioned, the legacy of the Bauhaus triggered an architectural awareness in Sheila Hicks that was later fine-tuned by Louis Kahn's classes at Yale and her meeting with Luis Barragán in Mexico. She realized very early on that a work of art only represented relative reality, within a space that is assimilated at the same time as the work itself. In total contradiction with Greenberg and his attempts to justify an isolationist conception of the oeuvre, Hicks could only envisage it *in situ* and in a specific context. One of her reasons for giving up painting was

(11) See Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, (Dijon: Les Presses du Réel, 1998).

(12) This exhibition inspired a work that is now regarded as a masterpiece of contemporary graphic art on account of its design by Irma Boom (*Sheila Hicks: Weaving as Metaphor*, (New Haven: Yale University Press, 2006).

dispuestos allí invitándoles a estirarse, relajarse o meditar. La obra de arte, en otras palabras, no solo puede hacer uso de objetos funcionales sino que puede volverse ella misma funcional. Estos ejemplos no deben, sin embargo, ser malinterpretados: la primera estrategia no se deriva más de una variación en el tema del *readymade* que la segunda, que abarca convenientemente la estética relacional.[11] Ambas, al igual que sucede con el intercambio entre arte, decoración y diseño, se pueden atribuir al deseo típicamente modernista de lograr la fusión entre arte y vida. La muestra dedicada a Sheila Hicks en 2006 por The Bard Graduate Center (Nueva York) llevó el magnífico título *Weaving as Metaphor*.[12] Para Hicks, el textil no es simplemente un medio para interconectar el arte, el diseño, la arquitectura y las artes decorativas, sino que constituye una metáfora deliberada de dicho encuentro. ||

Como ya se dijo, el legado de la Bauhaus indujo en Sheila Hicks una conciencia arquitectural que más tarde sería refinada por las clases de Louis Kahn en Yale, y por su encuentro con Luis Barragán en México. Hicks comprendió muy tempranamente que la obra de arte es una realidad relativa, integrada a un espacio que se aprehende al mismo tiempo que la obra en sí. Contraviniendo abiertamente el esencialismo de Greenberg, que defendía una concepción aislacionista de la obra de arte, Hicks no puede verla más que situada en un contexto específico. Uno de los motivos que tuvo para renunciar a la pintura fue que el lienzo, en la medida en que se inscribe dentro de un plano delimitado, se halla por definición separado del espacio real. La obra, desde el punto de vista de Hicks, pertenece a ese espacio real y con frecuencia puede incluso intentar interactuar con él, como queda demostrado de manera brillante en *Trapèze de Cristobal* (1971) y en *Cascada turquesa* (1973). Estas esculturas, hechas de lianas de colores que descienden desde el techo abandonando luego toda verticalidad para iniciar una existencia horizontal en el suelo, tienen una fuerza genuinamente arquitectónica, transmitiendo al

(11) Ver Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004).

(12) Esta exposición inspiró la que hoy es considerada como una obra maestra del arte gráfico contemporáneo, debido al diseño de Irma Boom (*Sheila Hicks: Weaving as Metaphor*, (New Haven: Yale University Press, 2006).

that the canvas, by being confined within a delimitated plane was, by definition, removed from the real space. To Hicks, however, the work belongs to that real space and may even frequently seek to enter into communication with it, as she demonstrates so brilliantly in *Trapèze de Cristobal* (1971) and *Cascade Turquoise* (1973). These sculptures, composed of colored lianas winding down from the ceiling and then dismissing any notion of verticality to begin a horizontal existence on the ground, carry genuine architectonic strength, conveying to the viewer as he circles round them on his journey of discovery a number of salient facts linked to their surroundings. Occasionally the work is no longer satisfied by interacting with a given space but becomes a space in itself, as shown in *Labyrinth* (1972), seen in the retrospective devoted to the artist by the Stedelijk Museum (Amsterdam) in 1974. 'Grids' in coarse wefts of linen and cotton define the space and involve the public on a ramble that opens up an architectural experience of the work. The dialogue between art and the neutral space of the white cube nevertheless has its limitations and the artist is not averse to more vibrant scenarios: traffic and passers-by on Waterloo Bridge, seen from the roof pavilion of the Hayward Gallery during the exhibition *Foray into Chromatic Zones*; the bustle of the Place Igor Stravinsky viewed through the picture windows of the Centre Pompidou during the exhibition *Lifelines*; or the backdrop of the West Side skyline in *Hop*, *Skip*, *Jump and Fly. Escape from Gravity* (2017), with its long colored tubes snaking in and out of the grass along more than 200 meters of the High Line. How can a work of art possibly boast an autonomous existence when offset by a London or Paris street or the New York urbanscape? In such a context, art can only have a fundamentally relativist idea of itself. ||

The relativism of the work that realizes and acknowledges that its perception depends on the context in which it is rooted reoccurs in the way Sheila Hicks tackles color. Here again, Josef Albers was a seminal influence. In his work *Interaction of Color*,[13] the painter advocated a resolutely relativist approach to the chromatic phenomenon, positing that colors were a question of relations and not of objective wavelengths and that their values were mainly

(13) Josef Albers, *Interaction of Color*, (New Haven: Yale University Press, 1963).

espectador, mientras las descubre circundándolas, los rasgos esenciales del espacio en que se inscriben. En ocasiones la obra ya no se limita a interactuar con un espacio dado, sino que se convierte ella misma en espacio, tal como queda de manifiesto en *Labyrinth* (1972), expuesto en la retrospectiva que el Stedelijk Museum de Amsterdam dedicó a la artista en 1974. «Rejillas» en gruesas tramas de lino y algodón definen el espacio e involucran al público en una deriva que les lleva a tener una experiencia arquitectónica de la obra. El diálogo entre el arte y el espacio neutral del *cubo blanco* tiene no obstante sus limitaciones, y la artista no rehúye otros escenarios más vibrantes: el tráfico y los transeúntes en el puente de Waterloo, visto desde el pabellón ubicado en la azotea de la Galería Hayward durante la exposición *Foray into Chromatic Zones*; el bullicio de la plaza Igor Stravinsky vista a través de las ventanas panorámicas del Centre Pompidou durante la exposición *Lifelines*; o la línea del horizonte del lado oeste de Nueva York en *Hop, Skip, Jump and Fly. Escape de Gravity* (2017), con sus largos tubos de colores serpenteando por entre la hierba a lo largo de más de 200 metros de la High Line. ¿Cómo podría una obra de arte tener una existencia autónoma si se encuentra flanqueada por una calle de Londres o París, o por el paisaje urbano de Nueva York? En tal contexto, el arte no puede sino tener una concepción fundamentalmente relativista de sí mismo. ||

El relativismo de la obra que sabe y admite que su percepción depende del contexto en el que se halla situada se manifiesta también en el modo en que Sheila Hicks aborda el color. Acá se hace de nuevo evidente la influencia seminal de Josef Albers. En su obra *Interaction of Color*,[13] el pintor había tomado partido por un enfoque resueltamente relativista del fenómeno cromático: el color no consiste en longitudes de onda objetivas sino en relaciones, cuyos valores son ante todo diferenciales. Según Albers, el color es el más relativo de los medios artísticos.[14]

(13) Josef Albers, *Interaction of Color*, (New Haven: Yale Universidad Press, 1963).

(14) Jason Farago, en una oportuna referencia cruzada, vincula el enfoque puramente fenoménico de Albers y Hicks acerca del color con el *Zur Farbenlehre de Goethe* [1810] *Theory of Colors*. Deanne B., Judd (Trad.), MIT Press, [1970], en su ensayo «Chromophilia» en *Predestined Color Waves*. Sheila Hicks [cat. exp.]. (Munich: Espace Louis Vuitton Munich, 2015), p. 7-14.

Su numerosísima obra *Hommages au carré* es, en cierto sentido, un título inapropiado, pues el cuadrado no es más que un pretexto para una incansable experimentación con las interacciones cromáticas. El telar de bolsillo que Hicks lleva consigo desde su época en Yale –y que habría hecho a Albers exclamar «*Was ist das, girl?*»– le permite no solo probar diferentes métodos de tejido sino también poner a prueba la interdependencia de los colores. ||

Aunque el arte de Sheila Hicks es considerado con mayor frecuencia desde el punto de vista del tejido y en referencia al textil, el color tiene, de hecho, un papel igualmente importante. Es probable que la predilección de Hicks por el textil no haya sido sino una consecuencia de su visceral «cromofilia».[15] Al cromófilo la pintura le resulta frágil, debido a la dicotomía estructural entre el color y su soporte. En otras palabras, el color requiere de un vector, la sustancia pictórica, para así poder advenir sobre una superficie que a tal fin deberá cubrir. La pintura es así culpable de un pecado original: hacer que el color se imponga a un soporte, como si fuese una imagen proyectada sobre una pantalla. Varios exponentes del *Color-Field*, particularmente Helen Frankenthaler y Morris Louis –quienes estaban en su punto más alto cuando Hicks comenzó–, intentaron superar este obstáculo usando acrílico, a veces incluso diluyéndolo, a fin de impregnar las fibras del lienzo de un modo más eficaz que el óleo. Esta técnica de impregnación hizo que la pintura ya no se presentase como un simple recubrimiento sobre un soporte, incorporándola así al teñido. La absorción perfecta lograda por Louis en sus lienzos de algodón abolió de esta manera la distinción material entre el soporte y la pintura. De hecho, los títulos de dos de sus principales series pertenecen al campo léxico del textil: *Veils* (1954 y 1957-1959) y *Unfurleds* (1960-1961), velos y pinturas desplegadas, extendidas. Es como si la pintura, en su aspiración a una epifanía coloreada, hubiese recurrido al textil, ya sea teñido o formado por fibras sintéticas pigmentadas. ||

(15) Tomado del título del ensayo de J. Farago en *Predestined Color Waves*. Sheila Hicks, ibíd.

differential. In his eyes, color was the most relative of the artistic mediums.[14] *Homage to the Square* (with over 1000 examples) is, in a sense, a misnomer, as the square is only a pretext for relentless experimentation with chromatic interactions. To this end, the pocket weaving loom Hicks has been carrying with her since Yale – and which caused Albers to exclaim "*Was ist das, girl?*" – provides not only a way of trying out different weaving methods but of testing the interdependence of colors. ||

Although the art of Sheila Hicks is most frequently viewed through the spectrum of weaving, and with reference to textile, the role of color is in fact equally important. Indeed, the choice of textile may well be an offshoot of the artist's visceral "chromophilia".[15] For the chromophile, it is as though painting were rendered fragile by the structural dichotomy between the color and its support. In other words, color requires a vector, the pictorial substance, to intervene on the canvas it is about to mask. Painting is guilty of this original sin: it makes the color impose itself on a support, like an image projected onto a screen. A number of painters from the *Color-Field*, particularly Helen Frankenthaler and Morris Louis, who were both at their peak when Hicks started out, tried to overcome this hurdle by using acrylic, at times even diluted, as it impregnates the fibers of the canvas more effectively than oil. This led painting in the direction of dyeing. Thanks to the impregnation technique, it no longer resembled a mere coating over a support. The perfect absorption offered by Louis' cotton thereby abolished the material distinction between canvas and painting. Indeed, the titles of two of his major series belong to the lexical register of textile: the aptly-named *Veils* (1954 and 1957-1959) and *Unfurleds* (1960-1961). It is as though painting, in its dream of a colored epiphany, were calling on textile, either dyed or with the synthetic fiber incorporating the tinted pigments into its mass. ||

(14) Jason Farago opportunely cross-references Albers' and Hicks' purely phenomenal approach to color with Goethe's *Zur Farbenlehre* [1810] (*Theory of Colours*, Deanne B. Judd (trans.), (MIT Press, 1970) in his essay "Chromophilia" in *Predestined Colour Waves. Sheila Hicks*, exh. cat., (Munich: Espace Louis Vuitton München, 2015), p. 7-14.

(15) Taken from the title of J. Farago's essay in *Predestined Colour Waves. Sheila Hicks*, ibid.

In 2014, for the Whitney Biennial in New York, Sheila Hicks submitted *Pillar of Inquiry/Supple Column* (2013-2014), a column of pigmented fibers in a variety of colors spiraling down from Marcel Breuer's coffered ceiling. The work has affinities with Morris Louis's *Stripes* (1961-1962) although the painter's vertical colored bands crossed the abstract space of the canvas whereas Hicks's cords tumble into the real space of the public arena. In terms of the direct spatial incursion of color, Hicks's supple column and all the colored cascades of winding cords that preceded it in the late 1960s provided a vertical counterpart to the rampant flow of liquid latex with fluorescent pigments created by Lynda Benglis from 1969. With *Atterissage* (2014), the verticality of Louis's *Stripes* and the horizontality of Benglis's 'pourings' even manage to co-exist. As it touches the ground, the supple column metamorphoses into organic bales in a sensual billowing of colors. Through Barragán's architecture, Hicks had discovered the architectural color field. A work such as *Atterrissage* contributed in its own way to the ideal of a chromatic event on an architectural scale. ||

"An ongoing effort to think about color as material"[16]: this sums up the manifestation of Sheila Hicks's chromatic passion. It enlightens her choice of textile and the color is effectively defined all the more as material in that it forms one with what it is coloring, just like textile. Textile, however, boasts a particular quality: its tactility. Otti Berger, one of the great Bauhaus weavers, endlessly lauded this aspect: "A fabric is not only an optical object", "Most important in cloth is its tactility."[17] Hicks's works play endlessly on their tactile appeal even though visitors are rarely allowed to touch them, much to the artist's regret. *Pillar of Inquiry/Supple Column*, *Atterrissage*, *Banisteriopsis* or its sumptuous blue variant, *Banisteriopsis–Dark Ink* (1968-1994), thereby resemble sculptural oxymorons, a collision between the purely optical phenomenon of color and the hyper-tactility of textile. In other words, these works make us want to touch color. The huge mass of yellow fibers known as *La Sentinelle de safran* plays with this confusion between optical and haptic to consummate effect. ||

(16) J. Farago, op. cit., p. 10.

(17) Otti Berger, quoted in T. Smith, *Bauhaus Weaving Theory. From Feminine Craft to Mode of Design*, (Minneapolis: University of Minnesota, 2014), p. 83.

En 2014, para la Bienal Whitney de Nueva York, Sheila Hicks presentó *Pillar of Inquiry/Supple Column* (2013-2014), una columna de fibras pigmentadas con diversos colores que cae en espiral desde el techo artesonado del edificio de Marcel Breuer. La obra presenta similitudes con las *Stripes* de Morris Louis (1961-1962), excepto porque sus coloridas franjas verticales cruzaban el espacio abstracto del lienzo, mientras que las cuerdas de Hicks se precipitan hacia el espacio real de la arena pública. En términos de la inscripción espacial directa del color, la columna elástica de Hicks y las cascadas de coloridos cordones sinuosos que la habían precedido desde fines de los años sesenta, proporcionaron una contrapartida vertical al aluvión de látex líquido con pigmentos fluorescentes creado por Lynda Benglis a partir de 1969. En *Atterrissage* (2014), la verticalidad de las *Stripes* de Louis y la horizontalidad de los «derrames» de Benglis llegan incluso a coexistir. Al tocar el suelo, la columna elástica se metamorfosea en fardos orgánicos que dan forma a una sensual oleada de colores. La arquitectura de Barragán había puesto a Hicks frente a un campo cromático arquitectural. Una obra como *Atterrissage* participa, a su particular manera, en el ideal de un evento cromático a escala arquitectónica. ||

«Un esfuerzo incesante por pensar el color como material»:[16] así es como se manifiesta la pasión cromática de Sheila Hicks, y se comprende también su elección del textil, dado que es este el que define de modo más efectivo el color como material, fusionándolo con aquello que colorea, como sucede en el tejido. El textil ostenta, por cierto, una cualidad excepcional: su tactilidad. Otti Berger, una de las grandes tejedoras de la Bauhaus, alabó con insistencia este aspecto: «Un tejido no es solo un objeto óptico», «Lo más importante en el tejido es su cualidad táctil».[17] Las obras de Hicks juegan incansablemente con esta cualidad, aun cuando a los visitantes rara vez se les permite tocarlos, muy a pesar de la artista. *Pillar of Inquiry/Supple Column*, *Atterrissage*, *Banisteriopsis* o su suntuosa variante azul, *Banisteriopsis-Dark Ink* (1968-1994), se asemejan así a

(16) J. Farago, op.cit., p. 10.

(17) Otti Berger, citado en T. Smith, *Bauhaus Weaving Theory. From Feminine Craft to Mode of Design*, (Minneapolis: Universidad de Minnesota, 2014), p. 83.

oxímoros escultóricos, colisiones entre el fenómeno puramente óptico del color y la hipertactilidad del textil. En otras palabras, estas obras despiertan en nosotros el deseo de tocar el color. La enorme masa de fibras amarillas de *La Sentinelle de safran* juega, de modo superlativo, con esta confusión entre el efecto óptico y el háptico. ||

En su obra *Die Spätrömische Kunstindustrie* (1901),[18] Alois Riegl, el historiador vienés del arte, describió magistralmente cómo la Antigüedad romana tardía constituyó un momento decisivo en la historia de las sensibilidades, al testimoniar la transición desde lo háptico a lo óptico.[19] La teleología visualista de Greenberg representa una derivación de la teoría de Riegl.[20] En ese paso hacia una *Kunstwollen* óptica que el historiador vienés tan bien describió, la vista, sin embargo, aunque sale vencedora, no puede liberarse del obsesivo recuerdo oculto del tacto vencido. Coincidiendo con la consagración de la opticalidad por parte de Greenberg, y con el rechazo de todo vestigio de tactilidad inclusive en la escultura,[21] la evolución vanguardista del «arte textil» a fines de los años cincuenta se presentó como un genuino retorno de lo reprimido. Más allá de sus implicaciones decorativas y funcionales, es la tactilidad del textil lo que le hace sospechoso de sacudir los cimientos del Gran Arte. Al suscitar el inquietante deseo de tocar el color, la obra de Hicks reanuda los hilos de lo táctil y lo visual. Una escultura como *Banisteriopsis-Dark Ink* interpela simultáneamente al ojo y a la mano. ||

Si la obra de arte no es, según Hicks, en modo alguno un absoluto, pues está siempre ligada a un entorno dado y en virtud de su tactilidad –aunque sea virtual– se integra en el mismo espacio que el espectador, tampoco lo es en virtud de su forma. Lo que anhela es ser una *obra abierta*. Una de las piezas que

(18) Alois Riegl, *Late Roman Art Industry*, Rolf Winkes (trad.), (Roma: Giorgio Bretschneider, 1985).

(19) No es irrelevante que Riegl percibiera por primera vez el papel estructural de la polaridad entre la háptica y la óptica al hacerse cargo de la vasta colección de tapices orientales que se le confió como curador en el Museo de Artes Aplicadas de Viena.

(20) Ver Regine Prange, «Konjunkturen des Optischen, Riegls Grundbegriffe und die Kanonisierung der künstlerischen Moderne» en Peter Noever, Artur Rosenauer y Georg Vasold (eds.), *Alois Riegl Revisited. Beiträge zu Werk und Rezeption*. (Viena: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2010), p. 109-128.

(21) C. Greenberg, «The New Sculpture» (1948-1958), *Art and Culture*, op.cit., p. 139-145.

In his work *Die Spätrömische Kunstindustrie* (1901),[18] the Viennese art historian Alois Riegl brilliantly described the watershed of haptic to optical[19] in late Roman Antiquity. Greenberg's visualist teleology represents one of the deviations from Riegl's theory.[20] Riegl's description of the transition towards an optical *Kunstwollen* nevertheless left the winner, sight, with the obsessive repressed memory of the loser, touch. Coinciding with Greenberg's consecration of opticality and the repudiation of every vestige of tactility, even in sculpture,[21] the cutting-edge development of "textile art" in the late 1950s came in the guise of a return of the repressed. Over and above its decorative and functional associations, it was on account of its tactility that textile was suspected of shaking the foundations of Great Art. By triggering the disquieting desire to touch color, Hicks's oeuvre was rebinding the threads of the haptic and optical. A sculpture such as *Banisteriopsis–Dark Ink*, for instance, spoke just as much to the eye as to the hand. ||

If, according to Hicks, a work of art is not an absolute insofar as it is always related to a given environment and integrated within the same space as the viewer by virtue of its tactility, however virtual, neither is it an absolute through its form. Its aim is to become an *open work*. One of the pieces Hicks submitted to the major exhibition entitled *Wall Hangings*, held at MoMA in New York in 1969,[22] proclaimed an essential credo: the refusal to attribute a fixed, immutable form to a sculpture, in this case *The Evolving Tapestry*. *He/She* (1967-1968). The title, apart from its allusion to a gender theme, has a double meaning. First of all, in the context of an exhibition devoted to artists involved in weaving, it shows how they have distanced themselves from

(18) Alois Riegl, *Late Roman Art History*, Rolf Winkes (trans.), Rome, Giorgio Bretschneider, 1985.

(19) It is not irrelevant that Riegl first perceived the structural role of the polarity between haptic and optical when caring for the vast collection of Oriental rugs entrusted to him as curator of the Museum of Applied Arts in Vienna.

(20) See Regine Prange, "Konjunkturen des Optischen. Riegls Grundbegriffe und die Kanonisierung der künstlerischen Moderne", in Peter Noever, Artur Rosenauer and Georg Vasold (eds.), *Alois Riegl Revisited. Beiträge zu Werk und Rezeption*, (Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2010), p. 109-128.

(21) C. Greenberg, "The New Sculpture" [1948-1958], *Art and Culture*, op. cit., p. 139-145.

(22) *Wall Hangings* (curators Mildred Constantine and Jack Lenor Larsen) was the first exhibition on this scale to be devoted to textile art by a leading museum. Apart from Sheila Hicks, it featured 28 artists, including Anni Albers and another weaver from the Bauhaus, Gunta Stölzl, Lenore Tawney, Jagoda Buić and Madgalena Abakanowicz.

the signature artistic form of this medium, tapestry. By a strange fluke, Hicks's move to Paris coincided with the death of Jean Lurçat, the key proponent of the tapestry revival. The title also suggests, however, that this is a work-in-progress. In *Wall Hangings*, the work was presented in two vertical piles. On other occasions, the elements have been amalgamated into one. Many other forms could be envisaged, however. Although *The Evolving Tapestry* is of capital importance in its encapsulation, through its very title, of the formal principle of openness that lies at the heart of Hicks' poetics, the artist's awareness of the way textile adopts different forms actually stems from 1960, with works such as *Perruque Aubergine* (*see* PL. **39**; P. 117). Only a year earlier, Allan Kaprow, in his *Rearrangeable Panels*, which could be displayed in a variety of orders and configurations, had turned the non-permanence of form into a major battle cry of the aesthetic revolution which he, as a student of John Cage, welcomed with open arms. It is no secret that exhibition curators and critics are often more interested in the medium than the message.

As a result, the linen, silk and wool of *The Evolving Tapestry* and its peers have often generated more interest than the open nature of the work or its polymorphism. To Hicks, however, textile is perhaps above all the ideal material for resisting formal reification and striving to keep the work alive. ||

On occasion, the metamorphosis of the work may come about through external circumstances rather than internal logic. *May I Have This Dance?* (2002-2003), in which large flexible tubes encased in woolen thread entwine to form a monumental colored knot, was commissioned by the Target Corporation for its head office in Minneapolis. In 2010, the work was dismantled when the venue was reconfigured. As it turned out, this gave the work a new lease of life: in 2011, within the framework of the retrospective *Sheila Hicks. 50 Years* at the Institute of Contemporary Art in Philadelphia, it was displayed in a totally different form, its tubes spiraling down from a corner of the ceiling before winding their way for several meters across the floor in interwoven lines. This is a manifestation of the phenomenon that Gérard Genette termed "transcendence", which "encompasses all the extremely diverse and by no



3

FIG. 3. Sheila Hicks. *Piedras Suaves*, Ca. 2006, lana, algodón, 5 elementos. Colección privada.
Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París. Fotografía–**Photo, **Julián Ortiz Toro.**

Sheila Hicks. *Soft Stones*, Ca. 2006, wool, cotton, 5 elements. Private collection.

Hicks presentó en la exposición titulada *Wall Hangings*, celebrada en el MoMA de Nueva York en 1969,[22] proclamó esta convicción fundamental: su negativa a atribuir a la escultura –en esa ocasión, *The Evolving Tapestry: He/She* (1967-1968)– una forma fija e inmutable. El título, además de aludir a un tema de género, tiene un significado doble: en primer lugar pone de relieve, en el contexto de una exposición consagrada a los artistas textiles, su distanciamiento respecto de la forma artística que por tanto tiempo había distinguido a este medio, la tapicería. Por una extraña casualidad, el traslado de Hicks a París coincidió con la muerte de Jean Lurçat, principal promotor del renacimiento de este arte. El título también sugiere, sin embargo, que se trata de un trabajo en progreso. En *Wall Hangings* la obra fue expuesta en dos pilas verticales. En otras ocasiones, los elementos han sido reagrupados en una sola pila. Pero se podrían prever muchas otras formas. Aunque *The Evolving Tapestry* tiene una importancia crucial pues condensa, ya desde el título mismo, el principio formal de apertura que subyace a la poética de Hicks, su toma de conciencia acerca de cómo el textil adopta diferentes formas se remonta en realidad a 1960, con obras como *Peluca Berenjena* (*véase* LÁM. **39**; P. 117). Apenas un año antes, Allan Kaprow, en sus *Rearrangeable Panels*, susceptibles de ser exhibidos según una multiplicidad de órdenes y configuraciones, había hecho de la impermanencia de la forma el gran grito de batalla de la revolución estética que él, como estudiante de John Cage, había recibido con los brazos abiertos. Se sabe que los curadores y críticos de exposiciones con frecuencia están más interesados en el medio que en el mensaje. En consecuencia, el lino, la seda y la lana de *The Evolving Tapestry* y sus homólogos, a menudo han despertado más interés que la apertura de la obra o su polimorfismo. Para Hicks, sin embargo, el textil es, por sobre todo, el material más idóneo para conjurar la reificación formal y así procurar la vitalidad de la obra. ||

(22) *Wall Hangings* (Mildred Constantine y Jack Lenor Larsen, curadores) fue la primera exposición a esta escala que un importante museo dedicase al arte textil. Además de Sheila Hicks, contó con 28 artistas, entre ellas Anni Albers y otra tejedora de la Bauhaus, Gunta Stölzl, junto a Lenore Tawney, Jagoda Bulc y Madgalena Abakanowicz.

means mutually exclusive ways a work can obscure or else surpass the relation it maintains with the material or ideal object it basically 'consists in' – all the cases in which 'play' of one sort or another springs up between the work and its object of immanence."[23] In this case the play is all-pervading and the dance is far from the same – the round folk dance from Brittany that inspired the Minneapolis knot is a thing of the past. Only a resolutely open conception of the work, as supple as a woolen thread, could have brought about such a mutation. By transcending its initial status, the work could embark on a radically new life.[24] The variants brought into play in Hick's different presentations of her works, however, are not always as extreme. The lianas do not sweep the ground in an identical fashion; the amount of rug covering the floor in the *Moroccan Prayer Rug/Nejjai* (1972) varies; the stacking principle changes; the interlacing of the *Baôlî Chords/Cordes sauvages Pow Wow* (2014-2015) (*see* PL. **40**; P. 118), and their shadows on the wall fluctuates; the bales are not laid out in the same way. Although more discreet, these differences are no less typical of the genuine passion for openness that permeates all Hicks' art (FIG. **3**; P. 163). ||

If the permanence of a state cannot be legitimately imposed on her sculptures, it is also due to the fact that their form is determined as much by the laws of gravity or the architecture of the exhibition space as by the artist or curator themselves. The ropes or snippets of textile hang vertically and then fold horizontally, when they touch the ground. The tufts of wool on the surface of *Prayer Rug* (1972-1973) (*see* PL. **23**; P. 101), bend with the force of gravity. The piles in *Banisteriopsis* and *The Evolving Tapestry* grow and stabilize under the weight of their component parts. In other words, the supple sculpture in linen, wool, silk or cotton reveals itself to be remarkably ductile and labile, light years away from the rigid, authoritarian form that imposes itself not only on its surroundings and context but sometimes even on the forces

(23) Gérard Genette, *The Work of Art. Immanence and Transcendence* [1994], G. M. Goshgarian (trans.), (Ithaca: Cornell University Press, 1997), p. 161.

(24) The artist has offered a taxonomy which identifies as such open works: "closed compositions" (where nothing can be added or taken away, her *Minimes* are included in this category); "blocked compositions", which are limited by the architecture where they are installed; "ephemeral compositions" (like the work installed for one year on the New York High Line); and "open compositions" (*The Evolving Tapestry*).

A veces la metamorfosis de la obra puede ocurrir merced a circunstancias externas y no por su propia lógica interna. La obra *May I have this dance?* (2002-2003), en la que unos grandes tubos recubiertos con hilos de lana se entrelazan para formar un monumental nudo de color, fue comisionada por la empresa Target Corporation para su sede principal en Minneapolis. En 2010, debido a una remodelación del edificio, la obra fue desmantelada con el resultado de que, finalmente, obtuvo una nueva vida útil: en 2011, en el marco de la retrospectiva *Sheila Hicks. 50 años*, realizada en el Institute of Contemporary Art de Filadelfia, la misma obra fue exhibida de una manera completamente diferente: los tubos descendían ahora en espiral desde una esquina del techo antes de abrirse camino por el suelo, entrelazándose a lo largo de varios metros. Se manifestó así el fenómeno que Gérard Genette denomina «trascendencia», el cual «abarca el conjunto de modos extremadamente diversos y en absoluto mutuamente excluyentes en que una obra puede interferir o desbordar su relación con el objeto material o ideal en el que básicamente ella ‹consiste›, todos esos casos en que uno u otro tipo de ‹juego› tiene lugar entre la obra y su objeto de inmanencia».[23] En este caso, el juego es ostensible y la danza está lejos de ser la misma: el baile folclórico circular de Bretaña que inspiró el nudo de Minneapolis ya es cosa del pasado. Solo una concepción resueltamente abierta de la obra, tan flexible como una hebra de lana, podría haber provocado tal mutación. Al trascender su estado inicial, la obra pudo iniciar una vida radicalmente nueva.[24] Las variantes puestas en juego en las diferentes presentaciones de los trabajos de Hicks no son, sin embargo, siempre tan extremas. Las lianas no barren el suelo de manera idéntica; la cantidad de alfombra que cubre el suelo en *Moroccan Prayer Rug/Nejjai* (1972) es variable; el principio de apilamiento cambia; en *Cuerdas de Bâolî/Cordes sauvages Pow Wow* (2014-2015) (*véase* LÁM. **40**; P. 118), el entrelazamiento de las fibras y las sombras que proyectan sobre la pared fluctúan; los fardos no siempre están dispuestos de la misma manera. Aunque más discretas, estas variaciones no son menos típicas de la genuina pasión por la apertura que impregna todo el arte de Hicks (FIG. **3**; P. 163). ||

(23) Gérard Genette, *The Work of Art. Immanence and Transcendence* (1994), G. M. Goshgarian (Trad.), (Ithaca: Cornell University Press, 1997), p. 161.

(24) La artista ha ofrecido una taxonomía que identifica como obras abiertas: «composiciones cerradas» (a las que no se puede agregar ni quitar nada, categoría que incluye sus Minimes); «composiciones bloqueadas», limitadas por la arquitectura en la que se instalan; «composiciones efímeras» (como el trabajo instalado durante un año en la New York High Line); y «composiciones abiertas» (*The Evolving Tapestry*).

Si a sus esculturas no se les puede imponer válidamente la permanencia de un estado cualquiera, esto se debe también al hecho de que su forma está determinada tanto por las leyes de la gravedad o por la arquitectura del espacio expositivo, como por la propia artista o el curador o curadora. Los cordones o trozos de textil cuelgan verticalmente para luego doblarse al tocar el suelo. Los mechones de lana en la superficie de la *Prayer Rug* (1972-1973) (*véase* LÁM. **23**; P. 101), se doblan bajo la acción de la fuerza de gravedad. En *Banisteriopsis* y en *The Evolving Tapestry* las pilas se alzan y se estabilizan por el peso mismo de sus componentes. En otras palabras, la escultura flexible en lino, lana, seda o algodón se revela extraordinariamente dúctil y lábil, a años luz de la forma rígida y autoritaria que predomina no solo en su entorno y su contexto, sino a veces incluso en las fuerzas de atracción. Desde este punto de vista, la obra de Hicks se hace eco de algunas de las preocupaciones surgidas desde la bandera de la antiforma o del posminimalismo. No es casual que el textil se haya convertido en uno de los materiales predilectos de esos movimientos, resumidos por ejemplo en la serie *Felt Pieces* que Robert Morris inició en 1967 y que complementó con su artículo «Anti Form» publicado en *Artforum* en 1968.[25] Estas piezas, que permitieron a Morris tomar distancia respecto del minimalismo, concebían las formas a partir del peso real y de las especificidades de la materia. En cierto sentido, fue el fieltro el que decidió la forma de la escultura. Aquí, Robert Morris hizo suya la determinación de Jackson Pollock o de Morris Louis de dar rienda suelta a la materia pictórica. De hecho, varios artistas del vasto movimiento internacional posminimalista recurrieron al textil: no solo el fieltro de Robert Morris, también las hebras y cuerdas de Eva Hesse –compañera de estudios

(25) Reeditado en *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, (Cambridge: MIT Press, 1993) p. 41-50.

of attraction. From this point of view, Hicks's oeuvre echoed some of the preoccupations that emerged under the banner of Anti-Form or Post-Minimalism. It is no coincidence if textile turned out to be one of the materials of predilection for such movements, epitomized among others by the series of *Felt Pieces* that Robert Morris initiated in 1967 and complemented with his article "Anti Form", published in *Artforum* in 1968.[25] These pieces, which enabled Morris to take a step back from Minimalism, saw forms emerging from the actual weight and specificities of matter. In a sense, it was the felt that decided the form of the sculpture. Here Robert Morris seemed to be reflecting Jackson Pollock or Morris Louis's determination to give free rein to the pictorial matter. In fact, a number of artists from the vast international Post-Minimalist movement turned to textile: apart from Robert Morris's felt there were the ropes and strings of Eva Hesse, a fellow-student of Hicks at Yale, and those of Alice Adams and Jackie Winsor, Jannis Kounellis's wool and Reiner Ruthenbeck's cotton. The plasticity of textile was certainly an advantage when faced with an aesthetic reticent to the unequivocal domination of form over matter. However, if Anti-Form for the most part minimized, not to say neutralized, the chromatic parameter, this has only rarely been the case with Hicks. ||

(25) Reedited in Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris, (Cambridge: MIT Press, 1993), p. 41-50.

(26) Only Alice Adams took part in both the seminal exhibition *Woven Forms* (Museum of Contemporary Crafts, New York, 1963) alongside Sheila Hicks, Lenore Tawney, Dorian Zachai and Claire Zeisler, and one of the major Post-Minimalist exhibitions, *Eccentric Abstraction*, devised by Lucy Lippard (Fischbach Gallery, New York, 1966), together with Louise Bourgeois, Eva Hesse, Gary Kuehn, Bruce Nauman, Don Potts, Keith Sonnier and Frank Lincoln Viner. It is true, however, that in the interim Adams had moved over to metal.

Despite the patent affinities between state-of-the-art works using textile or fiber as their chosen medium and Post-Minimalism, none of the former was ever included in the exhibitions consecrating the latter.[26] What was, in a sense, a missed opportunity in the history of art raises a great many questions. One response may perhaps be found in the enumeration that ensued from Sheila Hicks's self-examination: "What is my work? [...] I have studied painting, sculpture, photography and drawing, but my strongest attraction is to textiles. I make a kind of textile art. I develop environments, fabricate thread objects, weave textiles, build up soft sculptures, bas-reliefs, and I design and make functional things from thread."[27] The reply is deliberately all-encompassing and non-hierarchical. No practice must be overlooked and all are equal. One can, however, envisage a more synthetic formulation. Textiles act as the common denominator between art and life – from clothes to sculpture by way of architectural integrations. But textiles are also materials whose characteristics keep the work alive – in open, ductile form. As though this warp and weft of poetics were granting more than one meaning to life. ||

(27) Excerpts from Sheila Hicks' diary, quoted by Whitney Chadwick, "Ancient Lines and Modernist Cubes", in *Sheila Hicks. 50 Years*, exh. cat., (New Haven: Yale University Press/Andover, Addison Gallery of American Art, 2010), p. 155.

de Hicks en Yale–, así como las de Alice Adams y Jackie Winsor, la lana de Jannis Kounellis y el algodón de Reiner Ruthenbeck. La plasticidad de los textiles resultó ciertamente ventajosa para una estética reacia a la dominación sin contrapeso de la forma sobre la materia. No obstante, si la antiforma casi siempre minimizaba, por no decir que neutralizaba, el parámetro cromático, esta situación rara vez ocurrió en el caso de Hicks. ||

A pesar de las evidentes afinidades entre el posminimalismo y las obras de vanguardia que apelaron al textil o la fibra como medio predilecto, ninguna de estas participó en las exposiciones dedicadas a aquel arte.[26] Este hecho, que en cierto sentido constituye una oportunidad perdida en la historia del arte, plantea numerosas interrogantes. Tal vez se pueda hallar una respuesta en la enumeración que siguió al autoexamen de Sheila Hicks: «¿Qué es mi obra? [...] He estudiado pintura, escultura, fotografía y dibujo, pero lo que más me atrae es el textil. Lo que hago es una especie de arte textil. Desarrollo entornos, fabrico objetos con hilo, enhebro tejidos, construyo esculturas flexibles y bajorrelieves, diseño y produzco cosas funcionales con hilos».[27] La respuesta es deliberadamente abarcadora y no jerárquica. Ninguna práctica debe ser pasada por alto y todas tienen la misma validez. Podemos, no obstante, arriesgar una formulación más sintética. El textil como denominador común entre arte y vida, desde la vestimenta hasta la escultura pasando por las integraciones arquitecturales. Pero también, el textil como materia cuyas características preservan la vitalidad de la obra, de un modo abierto y dúctil. Como urdimbre y trama de poéticas que otorgan más de un significado a la vida. ||

(26) Solo Alice Adams participó tanto en la exposición seminal *Woven Forms* (Museum of Contemporary Crafts, Nueva York, 1963), junto a Sheila Hicks, Lenore Tawney, Dorian Zachai y Claire Zeisler, como en una de las principales exposiciones posminimalistas, *Eccentric Abstraction*, ideada por Lucy Lippard (Galería Fischbach, Nueva York, 1966), junto con Louise Bourgeois, Eva Hesse, Gary Kuehn, Frank Lincoln VIner, Bruce Nauman y Don Potts, Keith Sonnier. Sin embargo, es cierto que, en el ínterin, Adams se había trasladado al metal.

(27) Extractos del diario de Sheila Hicks, citado por Whitney Chadwick, «Líneas antiguas y cubos modernistas», en *Sheila Hicks. 50 Years* [cat. exp.], (New Haven: Yale University Press/Andover, Addison Gallery of American Art. 2010), p. 155.

1958



Sheila Hicks en el balcón de su casa, calle Merced, Santiago de Chile, Ca. 1958. Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París. Fotografía–**Photo, **Sergio Larraín.**

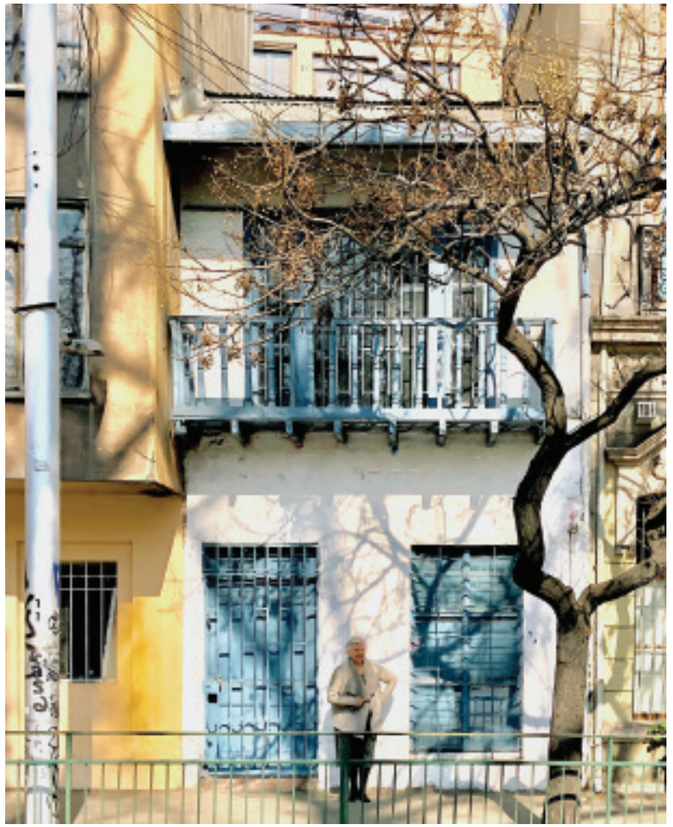
Sheila Hicks on the balcony of her house, Merced street, Santiago de Chile, Ca. 1958.

Sheila Hicks frente a casa donde vivió en 1957-1958, calle Merced, Santiago de Chile, Ca. 2019. Fotografía–Photo, **Mitchell Denburg.**

Sheila Hicks in front of the house where she lived in 1957-1958, Merced street, Santiago de Chile, Ca. 2019.

CRONOLOGÍA DE SHEILA HICKS

2019



SHEILA HICKS CHRONOLOGY

SHEILA HICKS
1934. Nacida en Hastings, Nebraska.

FORMACIÓN ACADÉMICA
EDUCATION

1959. MFA, Yale University,
Nueva Haven, Connecticut.

1957. BFA, Yale University,
Nueva Haven, Connecticut.

SELECCIÓN DE EXHIBICIONES INDIVIDUALES
SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2019

Sheila Hicks Reencuentro (Reencounter) (Catálogo), Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile,
Agosto 8, 2019 –Enero 31, 2020.
CAROLINA ARÉVALO, curadora.

Sheila Hicks,
Nasher Sculpture Center,
Dallas, Texas,
Mayo 11 –Agosto 18.

Sheila Hicks: Line by line, step by step,
Demisch Danant Gallery,
Nueva York,
Junio 10 –Julio 27.

Sheila Hicks: Campo Abierto (Open Field),
The Bass, Miami Beach, Florida,
Abril 13 –Septiembre 29.

2018

Sheila Hicks: Lignes de vie,
Centre Pompidou, París,
Febrero 6 –Abril 30.

Sheila Hicks: Sens Dessus Dessous,
Domaine de Chaumont-sur Loire Centre d'Arts et de Nature, Chaumont-sur Loire, Francia,
Marzo 30, 2018 –Febrero 2, 2019.

Down Side Up,
Sikkema Jenkins & Co., Nueva York,
Mayo 24 –Julio 6.

MIGDALOR,
Magasin 111 Jaffa, Tel Aviv, Israel,
Octubre 11, 2018 –Febrero 15, 2019.

2017

Sheila Hicks: Glossolalia,
Domaine de Chaumont-sur Loire Centre d'Arts et de Nature, Chaumont-sur Loire, Francia,
Abrill 1 –Noviembre 5.

Sheila Hicks: Hilos Libres. El Textil y Sus Raíces Preshispánicas, 1954–2017,
Museo Amparo, Puebla, México,
Noviembre 4, 2017 –Abril 2, 2018.

Sheila Hicks: Stones of Piece,
Alison Jacques Gallery,
Londres, Inglaterra,
Octubre 4 –Noviembre 11.

Sheila Hicks: Hop, Skip, Jump, and Fly: Escape from Gravity,
High Line, Nueva York,
Junio 2017 –Marzo 2018.

Sheila Hicks: Au-delà,
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris,
París, Francia,
Diciembre 1, 2017 –Mayo 20, 2018.

2016

Si j'étais de laine, m'accepteriez-vous?,
Galerie frank elbaz, París, Francia,
Septiembre 10 –Octubre 15.

Apprentissages,
Festival d'Automne, Musée Carnavalet,
París, Francia,
Septiembre 13 –Octubre 2, 2016;
Nanterre-Amandiers, París, Francia,
Diciembre 9 –17.

Sheila Hicks: Material Voices,
Joslyn Art Museum, Omaha,
Nebraska,
Junio 5 –Septiembre 4, 2016;
Viaja a: Textile Museum of Canada,
Toronto, Canadá,
Octubre 6, 2016 –Febrero 5, 2017.

Sheila Hicks: Why Not?,
Textiel Museum, Tilburg,
Holanda,
Marzo 5 –Junio 5.

Sheila Hicks: Farandoulo,
Espace Muraille, Ginebra, Suiza,
Enero 27 –Febrero 27.

DIO MIO: GRASSHOPPER HEAVEN,
Galleria Massimo Minini,
Brescia, Italia,
Mayo 7 –Junio 22, 2016.

2015

Sheila Hicks: Foray into Chromatic Zones,
Hayward Gallery, Southbank Centre,
Londres, Inglaterra,
Febrero 23 –Abril 19, 2015.

Sheila Hicks,
Sikkema Jenkins & Co., Nueva York,
Octubre 22 –Noviembre 28.

Ode to Roy Davis,
Davis & Langdale Company, Inc.,
Nueva York
Octubre 17 –Diciembre 23.

Sheila Hicks,
Contemporary Art Museum St. Louis,
St. Louis, Missouri,
Septiembre 11 –Diciembre 26.

Sheila Hicks,
Musées nationaux du Palais de Compiègne,
Compiègne, Francia,
Mayo –Noviembre.

Predestined: Colour Waves,
Espace Louis Vuitton München,
Munich, Alemania,
Octubre 8, 2015 –Enero 23, 2016.

Sheila Hicks: Indeed,
Foundation de 11 Lijnen,
Oudenburg, Bélgica,
Noviembre 29, 2015 –Febrero 27, 2016.
CAMILLE MORNEAU, curador.

2014

Sikkema Jenkins & Co., Nueva York,
Marzo 6 –Abril 5.

Unknown Data,
Galerie frank elbaz,
París, Francia,
Septiembre 6 –Octubre 18.

Fiji Island-Fil,
8, rue Saint Bon, París,
Mayo 10 –Junio 14, 2014,
instalación específica de sitio organizada por Le Consortium, Dijon.

Interventions on the Building: Baôlí,
Palais de Tokio, París,
Abril 5 (aún en funciones).

2013

Pêcher dans la Rivière. (Catálogo)
Alison Jacques Gallery, Londres, Inglaterra,
Mayo 24 –Junio 29.

2012

Sikkema Jenkins & Co., Nueva York,
Abril 20 –Mayo 25.

2011

Sheila Hicks: One Hundred Minimes,
Uměleckoprůmyslové museum v Praze (Museo de Artes Decorativas de Praga),
República Checa,
Septiembre 21 –Noviembre 6, 2011;
Museum Boijmans van Beunungen,
Rotterdam, Holanda,
Noviembre 19, 2011 –Marzo 4, 2012.

2010

Sheila Hicks: 50 years (Catálogo),
Addison Gallery of American Art,
Andover, Massachusetts,
Noviembre 5, 2010 –Febrero 27, 2011;
ICA Philadelphia, Philadelphia,
Pennsylvania,
Marzo 25 –Agosto 7, 2011;
Mint Museum, Charlotte,
Carolina del Norte,
Octubre 1, 2011 –Enero 29, 2012.

2009

Design Miami/Basel,
Cristina Grajales Gallery,
Junio 9 –13, 2009.

2008

Sheila Hicks Minimes: Small Woven Works (Folleto),
Davis & Langdale Company, Nueva York,
Octubre 1 –Noviembre 8.

Sheila Hicks,
Sarah Gavlak Gallery, West Palm Beach, Florida,
Noviembre 29, 2008 –Enero 3, 2009.

2007

Entrelacs de Sheila Hicks; Textiles et vanneries d'Afrique et d'Océanie de la collection Ghysels. (Catálogo)
Passage de Retz,
París, Francia,
Julio 11 –Septiembre 23.
YVONNE BRUNHAMMER, curadora.

2006

Sheila Hicks: Weaving as Metaphor (Catálogo),
Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture,
Nueva York,
Julio 12 –Octubre 15.
NINA STRITZLER, curadora.

2005

Soie & Ardoise, Sheila Hicks, Petites Pièces (Catálogo).
Anciennes Ecuries des Ardoisières.
Trélazé, Francia,
Septiembre 9 –Octubre 8.
CLAUDE HENRI SELLES, curador.

2004

Mayo I Have This Dance,
Target Headquarters, Minneapolis, Minnesota,
Octubre. Film.

2000

Sheila Hicks: Oeuvres Recentes,
Galerie Fanny Guillon-Laffaille,
París, Francia,
Marzo 15 –Abril 15.

Sheila Hicks.
Hermés, Faubourg Saint Honoré,
París, Francia,
Septiembre 8, 2000 –Febrero 4, 2001.

Sheila Hicks,
Hermés, Ginza, Tokio, Japón.

Treasures and Secrets,
Chicago Historical Society, Chicago.
Mayo 6.
MARY JANE JACOB Y JEAN BRICE, curadoras. Film.

1999

Sheila Hicks: Seeds to the Wind (Catálogo) (Folleto),
Contemporary Art Center of Virginia,
Virginia Beach, Virginia,
Enero 29 –Marzo 14.
CARLA HANZAL, curadora.

Trésors et Secrets,
Salon Antiquaires Galerie Fanny Guillon-Laffaille, París, Francia,
Marzo 15 –Abril 15.

1998

Origins Reexamined,
Hastings College Art Gallery, Hastings, Nebraska,
Agosto 29 –Octubre 4.
CARLA HANZAL, curadora. Film.

1997

Thread Sketches (Catálogo),
Gallery Isogaya, Tokio, Japón,
Marzo 3 –21.
TOSHIO SEKEJI, curador.

Warped, Wefted, Woofed, but Free,
Century Association, Nueva York,
Abril 8 –Mayo 9.
JONATHAN HARDING, curador.

Sheila Hicks, The Making of a Doncho,
Municipal Cultural Center Gallery,
Kiryu, Gunma, Japón,
Mayo 26 –Junio 20. Film.

1996

The Art of Sheila Hicks: A Nebraska Celebration,
Robert Hillestad Textiles Gallery,
University of Nebraska-Lincoln,
Lincoln, Nebraska,
Junio 22 –Julio 28.

The Art of Sheila Hicks (Folleto),
Museum of Nebraska Art, Kearney, Nebraska,
Julio 2 –28.

1995

Sheila Hicks–Terremoto (Catálogo),
Perimeter Gallery, Chicago, Illinois,
Abril 28 –Junio 24, 1995.
MILDRED CONSTANTINE, curadora.

1994

Textile Magiker: Sheila Hicks–Junichi Arai, Textil Museet (Catálogo),
Boras, Suecia,
Enero 23 –Marzo 20.

1993

Small Works,
Gallery Saka, Tokio, Japón,
Febrero 25 –Marzo 13.

Hicks and Okada,
Axis Gallery, Tokio, Japón,
Octubre 8 –22.

Sheila Hicks: Four Seasons of Fuji,
Rose Gallery, Fuji City Cultural Center,
Japón. Film.

1992

Cross Cultural Exchange by Sheila Hicks,
Walker's Point Center of the Arts,
Milwaukee, Wisconsin,
Enero 19 –Noviembre 22.
JANE BRITE, curadora. Film.

Sheila Hicks v Prague (Catálogo),
Uměleckoprůmyslové museum v Praze,
Praga, Checoslovaquia,
Octubre 22 –Noviembre 22,
KONSTANTINA HLAVACEK, curadora.

1991

Sheila Hicks and Pierette Bloch,
Chez Benno Premsela,
Amsterdam, Holanda,
Abril 4 –21.

Sheila Hicks: Soft Logic,
Kajima Headquarters Building Atrium,
Tokio, Japón,
Mayo 17 –31.
MICHELLE DE SOUZA, curadora.

Sheila Hicks: Soft Logic (Catálogo),
Seoul Arts Center, Seúl, Corea del Sur,
Noviembre 6 –20;
Centre Culturel Français, Seúl, Corea del Sur,
8 –20 Noviembre.
PIERRE CAMBON, curador.

1990

Sheila Hicks: Soft World (Catálogo),
Gallery of Matsuya Department Store,
Tokio, Japón,
Octubre 17 –22. Film.

1989

Sheila Hicks,
Tomita Gallery, Tokio, Japón,
Mayo 20 –Junio 8.
WILLIAM HICKS, curador.

1988

Sheila Hicks: Small Weavings,
Merrin Gallery, Nueva York,
Noviembre 8 –29.

Installation by Sheila Hicks.
Octagon Gallery, Belfast,
Irlanda,
Noviembre 9 –Diciembre 3.
LIAM KELLY, curador.

1987

Textile, Texture, Texte–Sheila Hicks.
Musée de Beaux Arts, Pau, Francia,
Abril 9 –Mayo 15.

1985

Art Conditioned by Life: Sheila Hicks,
Galerie des Femmes,
París, Francia,
Diciembre 14, 1985 –Marzo 15, 1986.
MARIE FRANCE, curadora.

1983

Inventaire de la Mémoire: Sheila Hicks-Daniel Graffin (Catálogo),
Paris Art Center, París, Francia,
Junio 21 –Julio 31.

Soie lin, soie laine, soie classique, soie exotique,
Gamme dans la Maison stand
at the Salon International des Editeurs
de la Décoration, Grand Palais,
París, Francia,
Enero 12 –19.
MADELEINE ROBIN, curadora.

Sheila Hicks (Catálogo),
Kunstindustrimuseet I, Oslo, Noruega,
Enero 27 –Febrero.

1982

Sheila Hicks (Catálogo),
Evanston Art Center, Evanston, Illinois,
Febrero 28 –Abril 12.
Mesa Redonda con DANIEL TERRA,
PATTERSON SIMS y MARY JANE JACOBS.

Sheila Hicks (Catálogo),
Crafts Council Centre Gallery,
Sydney, Australia,
Abril 11 –25.
JOYCE BURNARD, curadora. Film.

Sheila Hicks,
Galerie d'Art International,
Chicago, Illinois,
Mayo 7 –Junio 3.

Formes Tissées–Tapisseries: Sheila Hicks,
Abbaye Royale de Fontevraud, Francia,
Mayo 28 –Julio 15.

Sheila Hicks: Flag Art,
Gallery/Gallery, Kioto, Japón,
Agosto 3 –31.
MASAKAZU KOBYASHI, curador.

Sheila Hicks,
La Filothèque DMC, París, Francia,
Septiembre –Diciembre.

Sheila Hicks,
Galerie Carmen Martinez, París, Francia,
Octubre.

1981

Carte Blanche: Sheila Hicks (Folleto),
Musée des Beaux-Arts, Rennes, Francia,
Mayo 15 –Agosto 31.
NICOLE BARBIER, directora/curadora.

Bab-Rouah: Sheila Hicks,
Maison de la Culture Orléans, Francia,
Julio –Agosto.

Sheila Hicks,
Galerie Collection d'Art,
Amsterdam, Holanda,
Diciembre 12, 1981 –Enero 17, 1982.

1980

See Saw: Sheila Hicks (Catálogo),
Johnson Memorial Gallery, Middlebury College, Middlebury, Vermont,
Febrero 8 –Marzo 5.

Free Fall: Sheila Hicks (Catálogo) (Folleto),
Israel Museum, Jerusalén, Israel,
Marzo 25 –Septiembre 10.
IZZIKA GAON, curador.

Small Jump: Sheila Hicks,
American Cultural Center,
Tel Aviv, Israel,
Abril 2, –Mayo 2.

1979

Sheila Hicks–Suite Ouessantiné,
Musée de Beaux-Arts,
Brest, Francia,
Junio 8 –Septiembre 29.
RENE LEBIHAN, director, curador.

Miniatures: Sheila Hicks,
Galerie Carmen Martinez,
París, Francia,
Octubre 10 –Noviembre 23.

Textiles Taillés: Sheila Hicks,
F.I.A.C., Galerie Carmen Martinez,
Grand Palais, París, Francia,
Octubre 19 –29.

Inhabited: Sheila Hicks (Catálogo),
American Center,
París, Francia,
Octubre 25 –Noviembre 14.

1978

Sheila Hicks: Vikt och Volymer [Tons and Masses] (Catálogo),
Lunds Konsthall, Lund, Suecia,
Marzo 18 –Abril 16.
MARIANNE NANNE-BRAHAMMER,
directora/curadora.

Sheila Hicks: Baby Time Again (Folleto),
Galerie Suzy Langlois,
París, Francia,
Mayo –Junio.

1977

Sheila Hicks.
Muzeja savremene umetnosti,
Belgrade;
Museum of Art, Skopje,
Macedonia;
Museum of Contemporary Art,
Dubrovnic, Yugoslavia;
Biblioteca Americana,
Bucarest, Rumania.
Septiembre –Diciembre.

1976

Tapisserie Mise en Liberté – Sheila Hicks (Catálogo),
Maison de la Culture, Rennes, Francia,
Mayo 13 –Junio 12.
FRANÇOISE CHATEL, curadora.

Ancient Peruvian Textiles and the Work of Sheila Hicks (Catálogo),
Maison de la Culture, Rennes, Francia,
Noviembre 4 –28.
FRANÇOISE CHATEL, curadora.

1975

Sheila Hicks (Catálogo),
Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suiza,
Junio 12 –Julio 31.

1974

Sheila Hicks (Catálogo),
Stedelijk Museum, Amsterdam,
Holanda,
Febrero 9 –Abril 7.
WIL BERTHEUX y LIESBETH CROMMELIN,
curadores.

Sheila Hicks (Catálogo),
Modern Masters Tapestries Gallery,
Nueva York,
Mayo 16 –Junio 15.

1973

Sheila Hicks: Wall Hangings,
Krannert Art Museum, University of Illinois,
Urbana-Champaign, Illinois,
Febrero 4 –Marzo 4.

Sheila Hicks: Tapis de Prière,
Palacio Iturbide, México, D.F., Junio.
LUIS BARRAGÁN y RICCARDO LEGORRETA,
curadores.

1972

Fils Dansants, Tapis aux Murs de Sheila Hicks,
American Cultural Center,
Dakar, Senegal, Mayo –Junio;
Abidjan, Côte d' Ivoire,
Noviembre –Diciembre;
Galerie Dar Lasram, Túnez,
Enero –Febrero 1973;
American Center, Milán, Italia,
Junio –Julio 1973.

The Work of Sheila Hicks,
American Institute of Architects Gallery,
Philadelphia, Pennsylvania,
Julio 13 –Agosto 5.
FRITZ ROTH, curador.

Objects et Rituals,
Francis Bouygues Headquarters,
Clamart, Francia,
Diciembre 1972 –Enero 1973.
NOEL DAVOINE, curator.

1971

Le Tapis Mural de Sheila Hicks (Catálogo),
Galerie Bab Rouah, Rabat,
Marruecos,
Febrero 18 –28
MARGOT CUTTER, curadora.

Formes de Fil,
Musée des Beaux-Arts,
Brest, Francia,
Abril 7 –Junio 20.
RENE LEBIHAN, director/curador.

Sheila Hicks: Moroccan Prayer Rugs,
Benson Gallery, Bridgehampton,
Nueva York,
Junio 26, 1971 –Julio 6, 1971.

Tapisseries et Tissages de Sheila Hicks,
Mobilier International,
Lyon, Francia,
Diciembre 6 –20, 1971
PIERRE ARRIVETZ, curador.

1970

Sheila Hicks –Harold Cousins (Folleto),
American Library, Bruselas,
Bélgica,
Octubre 14, 1970 –Noviembre 14, 1970.
HÉLÈNE BALTRUSAITIS, curadora.

Les Formes Tissées de Sheila Hicks,
L'Institut Franco-Américain,
Rennes, París, Francia,
Enero 8 –Febrero 10.

1969

Benson Gallery, Bridgehampton,
Long Island, Nueva York,
Junio 29 –Julio 8.
MANUEL BENSEN, curador.

Wall Hangings,
Craft Alliance Gallery,
Saint Louis, Missouri,
Septiembre 7 –29, 1969.
PATRICIA DEGNER, curadora.

Sheila Hicks: Murs et Fibres (Folleto),
Galerie Suzy Langlois,
París, Francia,
Noviembre 26 –Diciembre 10.

1968

Sheila Hicks (Catálogo),
Uměleckoprůmyslové museum v Praze,
Praga, Checoslovaquia,
Junio 6 –Agosto 31.
MILENA LAMAROVA y DAGMAR TUCNA,
curadoras.

1966

Sheila Hicks,
N.K. Inredning, Stockholm, Suecia,
Septiembre –Octubre.
MAURICE HOLLAND, curador.

Sheila Hicks,
Artek Gallery, Helsinki,
Finlandia,
Septiembre –Noviembre.
LIONEL PAUL, curador.

Sheila Hicks. Textikunst und Textiltechnik,
Galerie Objet, Zurich,
Suiza,
Octubre 28 –Noviembre 18.
JURG BALLY, curador.

1965

Woven Forms and Sculpture: Sheila Hicks (Catálogo),
Interiors International (Knoll),
Londres, Inglaterra,
Mayo 11 –Junio.
MONTY BERMAN, curador.

Gewebte Formen,
Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte,
Oldenburg, Alemania,
Junio 1 –27.
Dr. KRAMER, director/curador.

1964

Sheila Hicks,
Bath Academy of Art, Corsham,
Wiltshire, Inglaterra,
Octubre –Noviembre.

1963

Exhibiting Wool – Sheila Hicks,
La Piña Gallery, La Jolla,
California,
Febrero 5 –Marzo 15.

Sheila Hicks,
Knoll Associates, Merchandise Mart,
Chicago, Illinois,
Junio 17 –24.

The Textiles of Sheila Hicks,
Art Institute of Chicago, Chicago,
Illinois, Noviembre 16, 1963 –Enero 5, 1964.
ALAN WARDWELL, curador.

Sheila Hicks,
Knoll International,
Nuremberg, Alemania;
Düsseldorf, Alemania;
Hamburg, Alemania;
Colonia, Alemania;
Berlín, Alemania;
Frankfurt, Alemania;
Stuttgart, Alemania;
Basel, Suiza;
London, Inglaterra.
Marzo 24, 1963 –1967.

1962

Tejidos de Sheila Hicks,
Knoll Associates, Ciudad de México,
México, D.F., 1962 –63.

1961

Tejidos –Sheila Hicks,
Galeria Antonio Souza, Ciudad de México,
México, D.F.,
Septiembre 28 –Octubre 20.

1959

MFA Final Thesis Exhibition,
Yale University School of Art and Architecture,
Nueva Haven, Connecticut,
Mayo.

1958

Sheila Hicks, Tejidos,
Museo Nacional de Historia Natural,
Santiago de Chile,
Enero 8 –Marzo 15.
GRETE MOSTNY, director/curadora.

Pinturas de s.a.w.
Hicks –fotografias de Sergio Larraín (Folleto),
Palacio de Bellas Artes,
Santiago de Chile,
25 Abril –11 Mayo;
Galería Galatea, Buenos Aires,
Argentina,
Junio 23 –Julio 5.
LUIS VARGAS, director/curador.

Sheila Hicks,
Centro de Cultura,
Valparaíso, Chile.

1957

BFA Final Thesis Exhibition,
Yale University School of Art and Architecture, Nueva Haven,
Connecticut,
Mayo.

SELECCIÓN DE EXHIBICIONES COLECTIVAS
SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2019

Unconscious Landscape: Works from the Ursula Hauser Collection,
Hauser & Wirth, Somerset, Inglaterra,
Mayo 25 –Septiembre 8.

The Voice of Things,
Demisch Danant, Nueva York,
Enero 24 –Febrero 23.

2018

Statuere,
Château de la Caze, Labastide-Castel-Amouroux, Francia,
Julio 9 –Septiembre 16.
CÉCILE GODEFROY, curadora.

Without Boundaries: Fiber Sculpture and Paintings by Women Artists,
Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, MN,
Julio 28, 2018 –Julio 21, 2019.

New Materialism,
Bonniers Konsthall, Stockholm, Suecia,
Septiembre 5 –Noviembre 11.

Panta Rhei, Sheila Hicks, Judit Reigl,
Galerie Nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder,
Septiembre 14 –Noviembre 3.
JULIA GARIMORTH, curadora.

Intimate Domain,
Demisch Danant, Nueva York,
Noviembre 3 –Diciembre 1.

Tissage/Tressage... quand la sculpture defile,
Foundation Villa Datris, L'Isle-sur-la-Sorgue, Francia,
Mayo 19 –Noviembre 1.

HORST Art & Music Festival,
Holsbeek, Bélgica,
Septiembre 7 –Octubre 29.

Narratives: Forms of Abstraction,
Demisch Danant, Nueva York,
Septiembre 12 –Octubre 27.

Kunstenfestival Watou,
Watou, Bélgica,
Junio 30 –Septiembre 2.

Rineke Dijkstra/Nan Goldin/Sheila Hicks,
Museum of Fine Arts, Boston, Boston, Massachusetts,
Octubre 20, 2018 –Enero 21.

ICA Collection: Entangled in the Everyday,
ICA/Boston, Boston, Massachusetts,
Marzo 17, 2018 –Abril 7, 2019.

4 x 4,
Addison Gallery of American Art at Phillips Academy, Andover, Massachusetts,
Septiembre 1, 2018 –Julio 31, 2019.

2017

Tie Up, Draw Down,
Center for Craft, Creativity and Design, Ashville, NC,
Junio 2 –Septiembre 2.
NATALIE CAMPBELL y CARISSA CAMAN, curadoras.

Making Space: Women Artists and Postwar Abstraction,
The Museum of Modern Art, Nueva York,
Abril 15 –Agosto 13. Starr Figura,
SARAH HERMANSON MEISTER y HILLARY REDER, curadoras.

Entangled: Threads & Making,
Turner Contemporary, Margate, UK,
Enero 28 –Mayo 7.

Meandering,
Abstractly, galerie frank elbaz, Dallas, Texas,
Enero 14 –Marzo 25.
PAUL GÁLVEZ, curador.

In the Carpet/Über den Teppich,
IFA-Galerie Berlin, Berlín, Alemania,
Enero 20 –Marzo 12.

More Simply Put,
Sikkema Jenkins & Co., Nueva York,
Mayo 19 –Junio 30.

NEBRASKA: Its Land, Its People,
Museum of Nebraska Art, Kearney, Nebraska,
Mayo 19, 2017 –Marzo 13, 2018.

Corps de Corde,
Corderie Royale, Centre International de la Mer, Rochefort, Francia,
Julio 5 –Enero 7.

Voyage d'Hiver,
Chateau de Versailles, Versailles, Francia,
Octubre 22, 2017 –Enero 7, 2018.

Viva Arte Viva,
57th International Art Exhibition, Venice Biennale, Venecia, Italia,
Mayo 13 –Noviembre 26.

2016

20th Biennale of Sydney,
Sydney, Australia,
Marzo 18 –Junio 5.
STEPHANIE ROSENTHAL, directora artística.

Glasgow International 2016,
Glasgow, Escocia,
Abril 8 –25.

Weaving & We: 2016 Hangzhou Triennial of Fiber Art,
Hangzhou, China,
Agosto 25 –Octubre 25.

Revolution in the Making: Abstract Sculpture by Women,
1947–2016, Hauser Wirth & Schimmel, Los Angeles, California,
Marzo 13 –Septiembre 4.
PAUL SCHIMMEL y JENNI SORKIN, curadores.

Drôles de Trames!,
Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing, Francia,
Marzo 4 –Mayo 8.

Tales of Ratiocination,
Campoli Presti, Londres, Inglaterra,
Febrero 24 –Abril 3.

First Hand: Architects, Artists, and Designers from the L.J. Cella Collection,
Palm Springs Art Museum, Palm Springs, California,
Mayo 28 –Septiembre 4.

Haptic,
Alexander Gray Associates, Nueva York,
Julio 7 –Agosto 12.

Making & Unmaking,
Camden Arts Centre, London, Inglaterra,
Junio 19 –Septiembre 18.
DURO OLOWU, curador.

Confluence/Influence: Mingei in Contemporary Abstraction,
Dorsky Gallery |Curatorial Projects, Long Island City, Nueva York,
Septiembre 18 –Diciembre 11.
BRIDGET DONLON, curadora.

In the Carpet/Über den Teppich,
Institut Für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, Alemania,
Octubre 28 –Diciembre 18.

Architecture of Color: The Legacy of Luis Barragán,
Timothy Taylor 16×34, Nueva York,
Septiembre 23 –Noviembre 19.

2015

Looking Back/The 9th White Columns Annual,
Nueva York,
Enero 13 –Febrero 21.

Pathmakers: Women in Modern Craft,
Midcentury and Today, Museum of Arts and Design, Nueva York,
Abril 28 –Septiembre 27.

Fiber Legends,
KANEKO, Omaha, Nebraska,
Febrero 6 –Abril 25.

wow! Woven? Entering the (sub) Textiles,
KM–Künstlerhaus, Halle für Kunst & Medien, Graz, Austria,
Junio 13 –Septiembre 10.

Influence and Evolution: Fiber Sculpture then and now,
Brown Grotta, Wilton, Connecticut,
Abril 24 –Mayo 3.

Now I see the Secret of Making,
Lora Reynolds Gallery, Austin, Texas,
Septiembre 12 –Noviembre 7.

Ten Year Anniversary, Gavlak,
Los Angeles, California,
Noviembre 6 –Diciembre 23.

Search Versus Re-Search: Josef Albers, Artist and Educator,
Yale School of Art, Nueva Haven, Connecticut,
Septiembre 8 –Noviembre 28, 2015.
ANOLE FARUQEE, curador.

Organic Sculpture,
Alison Jaques Gallery, Londres, Inglaterra,
Marzo 27 –Mayo 23.

2014

Objets: Pouvoirs Secrets,
Passage de Retz, París, Francia,
Octubre 19 –Noviembre 12.

L'Almanach 14,
Le Consortium, Dijon, Francia,
Febrero 22 –Junio 1.

States of Mind,
Maison Particulière, Bruselas, Bélgica,
Enero 16 –Marzo 30.

Whitney Biennial 2014,
Nueva York,
Marzo 7 –Mayo 25. Stuart Comer,
ANTHONY ELMS y MICHELLE GRABNER, curadores.

1st International Biennial of Contemporary Art of Cartagena de Indias,
Cartagena de Indias, Colombia,
Febrero 7 –Abril 7.
BERTA SICHEL, directora artística.

Pliage/Fold,
Gagosian Gallery, París, Francia,
Febrero 28 –Abril 15.

Fiber: Sculpture 1960 –present,
ICA/Boston, Boston, Massachusetts,
Octubre 1, 2014 –Enero 4, 2015;
Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio,
Enero 20 –Abril 5, 2015;
Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa,
Mayo 2 –Agosto 2, 2014;
Contemporary Arts Museum, Houston, Texas,
Agosto 22 –Noviembre 29, 2015.
JENELLE PORTER, curadora.

ThreadLines,
Drawing Center, Nueva York,
Septiembre 19 –Diciembre 14, 2014;
viajó a: Kentucky Museum of Art and Craft, Louisville, Kentucky,
Abril 29 –Agosto 6, 2017.
JOANNA KELINBERG ROMANOW, curadora.

Textured Planes: Sheila Hicks, Joseph-André Motte, Pierre Paulin,
Demisch Danant,
Nueva York,
Marzo 6 –Mayo 10.

Eric's Trip,
Lisa Cooley, Nueva York,
Junio 28 –Agosto 1.
CYNTHIA DAIGNAULT y MARK LOIACONO, curadores.

Material Gestures: Cut, Weave, Sew, Knot,
Rhona Hoffman Gallery, Chicago, Illinois,
Noviembre 7 –Diciembre 23.

2013

The Peruvian Four-Selvaged Cloth: Ancient Threads/New Directions (Catálogo),
Fowler Museum at UCLA, Los Angeles, California,
Octubre 13 –Febrero 2.
ELENA PHIPPS, curadora

To Open Eyes: Art and Textiles from the Bauhaus to Today,
Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld, Alemania,
Noviembre 17 –Febrero 16.

Textiles: Open Letter, Museum Abteiberg,
Mönchengladbach, Alemania,
Junio 23 –Noviembre 10, 2013.
GRANT WATSON y RIKE FRANK, curadores.

30ª Bienal de São Paulo, A iminência das poéticas, Seleção de Obras,
Fundação Clóvis Salgado, Belo Horizonte, Brasil,
Enero 17 –Marzo 17.

Decorum: Tapis et tapisseries d'artistes,
ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, París, Francia,
Octubre 10, 2013 –Febrero 9, 2014.

They might well have been remnants of the boat,
Presented by the Calder Foundation at The High Line Hotel, Nueva York,
Mayo 11, 2013.
KEVIN BARRY, VICTORIA BROOKS, KATHERINE COHN y GRYPHON RUE, curadores.

Threaded Stories,
Stephen Friedman Gallery, London, UK,
Noviembre 29, 2013 –Enero 18, 2014.

Frieze Art Fair: New York 2013,
Presented by the Frieze Project at Randall's Island Park, Nueva York,
Mayo 10 –13.

2012

30ª Bienal de São Paulo, A iminência das poéticas [The Imminence of Poetics],
Pavilhão Ciccillo Matarazzo, Parque Ibirapuera, São Paulo, Brasil,
Septiembre 7 –Diciembre 9, 2012.
LUIS PÉREZ-ORAMAS, curador jefe,
TOBI MAIER y ANDRÉ SEVERO, curadores asociados e
ISABELA VILLANUEVA, curador asistente.

Stretching the Limits: Fibers in Contemporary Painting,
SCAD Museum of Art, Savannah, Georgia,
Octubre 22, 2012 –Febrero 3, 2013.
MELISSA MESSINA, curadora.

Le Monde Comme Volonte et Comme Papier,
Le Consortium, Dijon, Francia,
Abril 21 –Septiembre 2.
STÉPHANIE MOISDON, curadora.

2011

Décor & Installations,
Galerie Nationale de la Tapisserie, Beauvais, Francia,
Octubre. 18, 2011 –Abril 15, 2012

Becoming Something Found,
Jolie Laide, Nueva York,
Abril 1 –Mayo 28.

Night Scented Stock,
Marianne Boesky Gallery, Nueva York,
Septiembre 14 –Octubre 22.
TODD LEVIN, curador.

Gold: American Craft Council Gold Medalists, 1994 –2010,
SOFA Chicago 2011:
Sculpture Object & Functional Art Fair, Navy Pier Festival Hall, Chicago, Illinois,
Noviembre 4 –6.

2010

Group Exhibition,
Davis & Langdale Company, Nueva York,
Febrero 2 –27.

4th International Textile and Fibre Art Triennial –GLOBAL INTRIGUE II (Catálogo),
Riga, Latvia,
Julio 9 –Septiembre 5.

2009

Every Thing Design (Catálogo),
Die Sammlungen des Museum für Gestaltung, Zurich, Suiza,
Abril 3 –Julio 19.

Design Basel,
Christina Grajales Gallery, Basel, Suiza,
Junio 9 –13.

elles@centrepompidou: Women Artists in the Collections of the Centre Pompidou,
Centre Pompidou, París, Francia,
Marzo 27, 2009 –Mayo 23, 2010.
CAMILLE MORINEAU y VALERIE GUILLAUME, curadoras.

Group Exhibition,
Cristina Grajales Gallery, Nueva York, Nueva York,
Octubre –Noviembre.

Antoine Broccaro Gallery,
Pavilion of Art & Design, Londres, Reino Unido,
Octubre 14 –18.

2008

The Seditious Stitch (Catálogo),
Sun Valley Center for the Arts, Sun Valley, Idaho,
Febrero 15 –Abril 9.
KRISTIN POOLE, curadora.

Group Exhibition,
Davis & Langdale Company, Nueva York,
Febrero 19, 2008 –Abril 26.

Curators Select: Recent Acquisitions, 2003–2008,
Cooper-Hewitt, National Design Museum, Nueva York,
Septiembre 12, 2008 –Febrero 15, 2009.

Tapisserie Contemporaine et Art Textile en Europe,
Académie des Beaux-Arts, París, Francia,
Diciembre 1 –2.

2007

Looking Forward/Looking Back: Recent Acquisitions in the 20th and the 21st Century Design,
Cooper-Hewitt, National Design Museum, Nueva York,
Agosto 17 –Octubre 14.
SUSAN BROWN y NURIT EMIK, curadoras.

2006

Beyond Weaving: International Art Textiles,
Flinn Gallery at Greenwich Library, Greenwich, Connecticut,
Abril 6 –Mayo 11.
TOM GROTTA, curador.

Hanging by a Thread,
Museum of Nebraska Art, Kearney, Nebraska,
Mayo 20 –Agosto 13.
TELIZA V. RODRÍGUEZ, curadora.

Material Difference: Soft Sculpture and Wall Works (Catálogo),
15th Anniversary of Friends of Fiber Art International, Chicago Cultural Center, Chicago, Illinois,
Noviembre 6, 2006 –Enero 7, 2007.
POLLY ULLRICH, curadora

One of a Kind: The Studio Craft Movement,
Metropolitan Museum of Art, Nueva York,
Diciembre 22, 2006 –Diciembre 2, 2007.
JANE ADLIN, curadora.

2005

High Fiber,
Renwick Gallery, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.,
Marzo 11 –Julio 10.

High Fiber–Transforming Material,
Alternate Art Spaces, Charlotte, Carolina del Norte,
Mayo –Noviembre.

Red Is Everywhere,
Rockland Center for the Arts, West Nyack, Nueva York,
Octubre 9 –Diciembre 4.
NED HARRIS, curador.

Term Limits: Textiles in Contemporary Art,
Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island,
Noviembre 18, 2005 –Febrero 5, 2006.
MADELYN SHAW, curadora.

2004

Palm Beach Art Fair,
Brown/Grotta Gallery,
Palm Beach, Florida,
Enero.

Traditions/Translations: The Changing World of Fiber Art,
Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut,
Noviembre 20, 2004 –Marzo 6, 2005.
CAROL DEAN KRUTE, curadora.

Small Treasures from the MONA Collection,
Museum of Nebraska Art, Kearney, Nebraska,
Enero 24 –Marzo 14.

New in the Collection,
Mint Museum of Fine Arts, Charlotte, Carolina del Norte,
Septiembre 4 –Julio 31.
CARLA HANZAL, curadora.

2003

Art Textile Contemporain (Catálogo),
Musée Jean Lurçat et la Tapisserie Contemporaine, Angers, Francia,
Junio 21 –Noviembre 16.

Revolution in the Air–the Sixties and the Stedelijk,
Stedelijk Museum, Amsterdam,
Julio 1 –Diciembre 31.

Minneapolis Art Walk,
Target Hall, Minneapolis, Minnesota,
Noviembre.

Recent Acquisitions,
Minneapolis Institute of Art, Minnesota,
Noviembre 22, 2003 –Abril 18, 2004.
LOTUS STACK, curador.

2002

The Red Thread: Sources of Inspiration in Contemporary Fiber Art,
Milwaukee Art Museum,
Wisconsin,
Julio 13 –Octubre 27.

Threads of the Edge: The Daphne Farago Fiber Art Collection,
Museum of Fine Arts,
Boston, Massachusetts,
Septiembre 18, 2002 –Marzo 30, 2003.
LAUREN WHITLEY, curadora.

Crafting a Legacy: Contemporary American Crafts in the Philadelphia Museum of Art (Catálogo),
Philadelphia Museum of Art,
Philadelphia, Pennsylvania,
Septiembre 26, 2002 –Agosto 10, 2003.
DARREL SEWELL, curador.

2001

Art for Yale: Defining Moments (Catálogo),
Yale University Art Gallery, Nueva Haven, Connecticut,
Abril 19 –Agosto 19.
SUSAN B. MATHESON, curadora.

Cheongju International Craft Biennale 2001 (Catálogo),
Cheongju Arts Center and Its Vicinity,
Cheongju, Corea del Sur,
Octubre 5 –21.
CHANG DONG-KWANG, curador.

A Shriek from an Invisible Box (Catálogo),
Meguro Museum of Art,
Tokio, Japón,
Octubre 10 –Noviembre 25.

Jouer la Lumière (Catálogo),
Musée de la Mode et du Textile,
París, Francia,
Enero 2001 –Enero 2002.
JEAN-PAUL LECLERQ, curador.

2000

Mutations/Mode 1960–2000 (Catálogo),
Musée Galleria, París, Francia,
Marzo 31 –Julio 31.
VALERIE GUILLAUME, curadora.

9ème Biennale Internationale de la Dentelle –Art Contemporain (Catálogo),
Musée du Costume et de la Dentelle,
Bruselas,
Octubre 26 –Diciembre 14, 2000.
VAN STEYVOORT-STANDAERT, curador.

A Century of Design,
Part 3: 1950 –1975. Metropolitan Museum of Art, Nueva York,
Noviembre 28, 2000 –Mayo 27, 2001.

1999

Missing Warp-Weft: Joseph Dumbacher, John Dumbacher, Sheila Hicks (Catálogo),
Contemporary Art Center of Virginia,
Virginia Beach, Virginia,
Enero 26 –Marzo 16.
CARLA HANZAL, curadora.

Fils Croisés,
Galerie de la Maison des Arts,
Évreux, Francia,
Abril 27 –Mayo 20.

Works by Two Dozen Artists Including: Sheila Hicks, Lenore Tawney, Gyöngy Laky, Chiyoko Tanaka, Hiroyuki Shindo, Masakazu and Naomi Kobayashi,
SOFA NYC, Brown/Grotta Gallery,
Seventh Regiment Armory, Nueva York,
Mayo 19 –23.

1998

Structure and Surface: Contemporary Japanese Textiles (Catálogo),
Organized by Museum of Modern Art, Nueva York,
Noviembre 12, 1998 –Enero 26, 1999;
in collaboration with
Saint Louis Museum of Art,
Junio 18, 1999 –Agosto 15, 1999;
Musée des Beaux-Arts de Montréal, Canadá,
Septiembre 16, 1999 –Noviembre 14, 1999;
Dayton Museum of Art, Ohio.
MATILDA MCQUAID y CARA MCCARTY, curadoras.

SOFA NYC: Brown/Grotta Gallery,
Seventh Regiment Armory,
Nueva York,
Abril 9 –12.

Tradition Transformed: Contemporary Japanese Textile Art & Fiber Sculpture,
Brown/Grotta Gallery, Wilton, Connecticut,
Noviembre 15, 1998 –Enero 31, 1999.

1997

Threads: Fiber Arts in the '90s (Catálogo),
New Jersey Center for Visual Arts,
Summit, Nueva Jersey,
Enero 12 –Marzo 2.

The Amazing World of Fiber Art,
Wadsworth Atheneum Museum of Art,
Hartford, Connecticut,
Marzo 8 –Julio 5.
CAROL DEAN KRUTE, curadora.

Maedup, l'Art du Noeud, de la Mode à l'Art Textile,
Centre Culturel Coréen, París, Francia,
Mayo 6 –27.
KIM SANG LAN, curadora

The 10th Wave Part II: New Textiles and Fiber Wall Art,
Brown/Grotta Gallery, Wilton, Connecticut,
Julio 12 –Septiembre 27.

Waking to the World (Catálogo),
Fulbright Association, Meridian International Center, Washington, D.C.,
Septiembre 15 –Octubre 19.

Sculptural and Functional Art,
Brown/Grotta Gallery, SOFA,
Chicago, Illinois.
Octubre 17 –19;
Nueva York, 9 –12 Abril.

Craft as Art/Art as Craft: Fiber, Glass and Jewelry (Catálogo),
Katonah Museum of Art, Katonah, Nueva York,
Junio 15 –Septiembre 14.
URSULA ILSE-NEUMAN y ABRIL KINGSLEY, curadoras.

1996

SHEILA HICKS, curator. *[Cinq Magiciens Textile du Japon] Five Textile Magicians of Japan: M. Kobayashi, N. Kobayashi, H. Shindo, C. Tanaka, J. Tomita,*
Passage de Retz,
París, Francia,
Marzo 27 –Mayo 2. Film.

Textile Wizards from Japan presented by Sheila Hicks: Junichi Arai, Masa Kobayashi, Naomi Kobayashi, Chiaki Maki, Toshio Sekiji, Hiroyuki Shindo, Rieko Sudo, Chiyoko Tanaka, Jun Tomita.
Israel Museum, Jerusalén,
Noviembre 1996 –Febrero 1997.
IZZIKA GAON, curador.
Film by CRISTÓBAL ZAÑARTU.

Sheila Hicks with Seven friends from Japan: Naomi Kobayashi, Masa Kobayashi, Chiaki Maki, Toshio Sekiji, Hiroyuki Shindo, Jin Tomita, Chiyoko Tanaka (Catálogo),
Brown/Grotta Gallery, Wilton, Connecticut,
Octubre 21, 1996 –Enero 7, 1997.

1995

Made in America: Ten Centuries of American Art (Catálogo),
Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, Minnesota,
Febrero 5, 1995 –Abril 30, 1995;
Saint Louis Art Museum,
Saint Louis, Missouri,
Junio 14, 1995 –Septiembre 4, 1995;
Toledo Museum of Art, Ohio,
Octubre 13, 1995 –7 Enero 1996;
Nelson-Atkins Museum of Art,
Kansas City, Missouri,
Marzo 17, 1996 –Mayo 19, 1996;
Carnegie Museum of Art,
Pittsburgh, Pennsylvania,
Julio 6, 1996 –Octubre 6, 1996.

Fiber: Five Decades from the Permanent Collection,
American Craft Museum, Nueva York,
Marzo –Junio.
ABRIL KINGSLEY, curadora.

Spirituality Show,
Walker's Point Center for the Arts,
Milwaukee, Wisconsin,
Abril 21 –Mayo 27.
JANE BRITE, curadora.

16ème Biennale Internationale de Lausanne: Chassés-croisés,
FAE Musée d'Art Contemporain and Musée des Arts Décoratifs,
Lausanne, Suiza,
Junio 17 –Septiembre 3.
ALANNA HEISS, CHRISTIAN BERNARD y TONI STOOSS, curadores.

1994

La Tapisserie des Années 70,
Collégiale Saint Pierre La Cour; Musée du Mans, Le Mans, Francia,
Enero 21 –Marzo 20.

From the Beginning: The Story of the Nebraska Art Collection (Catálogo),
Museum of Nebraska,
Kearney, Nebraska,
Mayo 4 –Septiembre 25.

New Works by the Artists Commissioned for the Theatre/Cultural Center,
Fuji City, Japón,
Junio 28 –Octubre 7.

Donner Forme à une Idé (Catálogo),
Passage de Retz,
París, Francia,
Septiembre 13 –Octubre 7.

Artextile, de l'Art du Tissu au Tissu dans l'Art,
Parc des Expositions,
París, Francia,
Septiembre 30 –Octubre 3.
LINDA KORESKA HARTMANN, curadora.

1993

Living Treasures,
Sybaris Gallery, Royal Oak, Michigan,
Enero 9 –Febrero 6.

Small Works in Fiber: The Collection of Mildred Constantine (Catálogo),
Cleveland Museum of Art,
Cleveland, Ohio,
Enero 27 –Marzo 28.
ANNA E. WARDWELL, curadora.

Un Point de Vue sur le Design,
Museum of Decorative Arts,
Montreal, Canadá,
Junio 17 –Septiembre 19.

Textielcollectie,
Stedelijk Museum, Amsterdam, Holanda,
Junio 6 –Agosto 29.
LIESBETH CROMMELIN, curadora.

Focus on Fiber Art: Selections from the Growing 20th Century Collection (Catálogo),
Art Institute of Chicago,
Chicago, Illinois,
Octubre 5, 1993 –Febrero 27, 1994.
CHRISTA THURMOND-MEYER, curadora.

1992

Intimate and Intense: Small Fiber Structures (Catálogo),
Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, Minnesota,
Abril 25 –Agosto 2.
LOTUS STACK, curador.

Tapestry and Sculpture,
Sogetsu Kaikan, Tokio, Japón,
Mayo 19 –23.
TADASHI SAKUYAMA, curador.

1991

Piles of Pile: Unconventional Pile By Contemporary Artists,
Textile Arts International, Minneapolis, Minnesota,
Junio 29 –Octubre 12.

What Modern Was (Catálogo),
IBM Gallery of Science and Art, Nueva York,
Febrero 26, 1991 –Abril 27, 1991;
Los Angeles County Museum of Art,
Los Angeles, California,
Junio 30, 1991 –Agosto 25, 1991;
Toledo Museum of Art,
Toledo, Ohio,
Septiembre 29, 1991 –Noviembre 13, 1991;
Nelson-Atkins Museum of Art,
Kansas City, Missouri,
Diciembre 15, 1991 –Febrero 23, 1992;
Baltimore Museum of Art,
Baltimore, Maryland,
Junio 7, 1992 –Agosto 2, 1992;
Montreal Museum of Fine Arts,
Montreal, Canadá,
Septiembre 18, 1992 –Noviembre 30, 1992;
Canadian Museum of Civilizations,
Hull, Quebec, Canadá,
Febrero 17, 1993 –Mayo 1, 1993.
DAVID HANKS, curador.

Arts in Embassies Program,
U.S. Department of State,
Washington, D.C.

1990

Modern Design: 1880–1990: Twentieth Century Art,
Metropolitan Museum of Art,
Nueva York.

1989

Sacré –Profane,
Château de Fontainebleau,
Fontainebleau, Francia,
Julio 8, 1989 –Agosto 11.
MARION TOURNON-BRANLEY, curadora.

Revolution: Flash-Back (Catálogo),
Paris Art Center,
París, Francia,
Julio 11, 1989 –Agosto 26.
ANTE GILBOTA, curadora.

New Acquisitions of the American Craft Museum: The Dreyfus Collection,
American Craft Museum,
Nueva York,
Agosto 8 –Septiembre 17.

1988

Aubusson 88 (Folleto),
Musée Départmental de la Tapisserie,
Aubusson, Francia,
Marzo 26 –Junio 19;
Musée Municipal, Sedan, Francia,
Junio 27 –Septiembre 10.

Architectural Art: Affirming the Design Relationship (Catálogo),
American Craft Museum,
Nueva York,
Mayo 12 –Septiembre 4, 1988;
Texas Commerce Tower Rotunda,
Dallas, Texas,
Noviembre 15, 1988 –Diciembre 30, 1988;
Murray Feldman Gallery, Pacific Design Center, Los Angeles, California,
Marzo 28, 1989 –Mayo 5, 1989;
Huntsville Museum of Art,
Huntsville, Alabama,
Julio 23, 1989 –Septiembre 17, 1989;
Oklahoma City Art Museum,
Oklahoma City, Oklahoma,
Octubre 11 –Diciembre 26.
ROBERT JENSEN, curador.

Frontiers in Fiber: The Americans (Catálogo),
North Dakota Museum of Art,
Grand Forks, North Dakota,
Enero 15 –Febrero 15;
Ishikawa Industrial Center,
Kanazawa, Japón,
Marzo 28 –Abril 10;
Kyoto National Museum of Art,
Kioto, Japón,
Abril 26 –Mayo 22;
Taipei Fine Arts Center,
Taipei, Taiwan,
Agosto 13 – Octubre 2;
Walker Hill Art Center,
Seúl, Corea,
Octubre 20 –Noviembre 30;
Thailand Cultural Center,
Bangkok, Tailandia,
Diciembre 23, 1988 –Enero 23, 1989;
National Art Galleries,
Kuala Lumpur, Malasia,
Marzo 7, 1989 –Marzo 26, 1989;
Academy of Fine Arts,
Guangzhou, China,
Abril 14 –27, 1989;
Metropolitan Museum of Manila,
Manila, Filipinas,
Febrero 18, 1990 –Abril 21, 1990;
Hong Kong Arts Centre,
Hong Kong,
Mayo 3 –22, 1990.
National Museum,
Jakarta, Indonesia,
Agosto 10 –31, 1990;
National Museum of Singapore,
Singapur,
Octubre 10 –21, 1990.
MILDRED CONSTANTINE y LAUREL J. REUTER, curadores.

Textielkunst 1945 tot heden. Enige werken uit de collectie.
Stedelijk Museum,
Amsterdam, Holanda,
Mayo 6 –Junio 19.

Figure and Place,
Artemisia Gallery, Chicago, Illinois,
Julio 1 –30.

Splendid Forms 88,
Bellas Artes Gallery,
Santa Fe, Nuevo México,
Julio 2 –Octubre 31.

Tapestry Movements,
Textile Arts International,
Minneapolis, Minnesota,
Julio 20 –Octubre 7.

1987

Fiberscapes,
Somerhill Gallery, Durham, Carolina del Norte,
Enero 25 –Febrero 21.

Decorative and Industrial Design: 1900–1986 (Catálogo),
Metropolitan Museum of Art,
Nueva York,
Febrero 3 –Mayo 5, 1987;
Philbrook Museum of Art,
Tulsa, Oklahoma,
Septiembre 20, 1987 –Enero 3, 1988;
Oakland Museum,
Oakland, California,
Febrero 20, 1988 –Mayo 15, 1988;
Museum of Fine Arts,
Boston, Massachusetts,
Julio 6, 1988 –Agosto 28, 1988;
Chicago Public Library Cultural Center,
Chicago, Illinois,
Septiembre 24, 1988 –Diciembre 30, 1988;
Orlando Museum of Art,
Orlando, Florida,
Marzo 19, 1989 –Mayo 14, 1989;
Virginia Museum of Fine Arts,
Richmond, Virginia,
Junio 28, 1989 –Agosto 20, 1989.
MARCIA MANHART y TOM MANHART, curadores.

Vers à Soie, Vers la Soie,
Musée Guimet d'Histoire Naturelle,
Lyon, Francia,
Octubre 1 –Noviembre 8.

1986

Fiber R/Evolution (Catálogo),
Milwaukee Art Museum,
Wisconsin,
Febrero 7, 1986 –Marzo 30, 1986,
Invitational Section;
University Art Museum, University of Wisconsin-Milwaukee, Wisconsin,
Febrero 7, 1986 –Marzo 30, 1986,
Juried Section;
Indianapolis Museum of Art, Indiana,
Abril 22, 1986 –Junio 1, 1986,
Invitational Section;
Galleries of the Claremont Colleges y University of California Riverside, California,
Octubre 24, 1986 –Diciembre 15, 1986,
Juried Section;
Brockton Art Museum,
Brockton, Massachusetts,
Enero 16, 1987 –Marzo 22, 1987,
Juried Section;
DeCordova and Dana Museum and Park, Lincoln, Massachusetts,
Enero 16 –Marzo 22,
Invitational Section;
Wichita Art Museum, Kansas,
Mayo 15 –Junio 15,
Invitational y Juried Sections.
JANE BRITE, curadora.

Legends in Fiber,
Octagon Center for the Arts,
Ames, Iowa,
Marzo 16 –Abril 30.

Man Ray–Sheila Hicks (Catálogo),
Lunds Konsthall,
Lund, Suecia,
Junio 7 –Agosto 31.
MARIANNE NANNE-BRAHAMMER, directora/curadora.

Le Cheminement et l'Évolution de l'Écriture Textile depuis 40 Ans,
Centre Culturel de l'Yonne,
Auxerre, Francia,
Julio 5 –Octubre 12.

Craft Today: Poetry of the Physical (Catálogo),
American Craft Museum,
Nueva York,
Octubre 26, 1986 –Marzo 22, 1987;
Denver Art Museum,
Denver, Colorado,
Mayo 16, 1986 –Julio 5, 1986;
Laguna Art Museum,
Laguna, California,
Agosto 7, 1986 –Octubre 4, 1986;
Phoenix Art Museum,
Phoenix, Arizona,
Noviembre 7, 1987 –Enero 10, 1988;

Milwaukee Art Museum,
Milwaukee, Wisconsin,
Febrero 12, 1988 –Abril 10, 1988;
J.B. Speed Art Museum,
Louisville, Kentucky,
Mayo 16, 1988 –Julio 10, 1988;
Virginia Museum of Fine Arts,
Richmond, Virginia,
Agosto 9, 1988 –Octubre 2, 1988.
PAUL J. SMITH, curador.

1985

Textiles for the Eighties (Catálogo),
Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island,
Enero 4, 1985 –Febrero 7, 1985;
Norton Gallery of Art,
West Palm Beach, Florida,
Septiembre 14, 1985 –Octubre 20, 1985;
Bergstrom-Mahler Museum,
Neenah, Wisconsin,
Febrero 9, 1986 –Abril 6, 1986;
Montgomery Museum of Fine Arts,
Montgomery, Alabama,
Mayo 4, 1986 –Junio 29, 1986;
Colorado Gallery of the Arts, Arapaho Community College, Denver, Colorado,
Julio 13, 1986 –Septiembre 7, 1986;
Musée des Arts Decoratifs of Montreal, Montreal, Quebec, Canadá,
Septiembre 25, 1986 –Noviembre 20, 1986;
Design Center of Nueva York,
Enero 11, 1987 –Marzo 8, 1987.
MARIA TULOKAS, curadora.

Vrije Vormgeving Textile, Keramiek, Glas en Sieraden,
Museum Fodor, Amsterdam,
Abril 5 –Mayo 5.

Tapestry Movements,
Textile Art International,
Minneapolis, Minnesota,
Julio 20 –Octubre 7.

La Tapisserie en France, 1945–1985, La Tradition Vivante (Catálogo),
École Nationale Supérieure des Beaux Arts, París, Francia,
Septiembre 13, 1985 –Octubre 31, 1985.
Oslo, Noruega,
Febrero 8, 1986 –Mayo 17, 1986;
Bergen, Noruega,
Mayo 2, 1986 –Junio 1, 1986;
Departmental Museum of Tapestry, École Nationale des Arts Décoratifs,
Aubusson, Francia,
Junio 5, 1986 –Octubre 5 1986.
DENISE MAJOREL, curadora.

Fibres-Art 85,
Musée des Arts Décoratifs, París, Francia,
Septiembre 13 –Noviembre 12.

High Styles: American Design Since 1900 (Catálogo),
Whitney Museum of American Art,
Nueva York,
Septiembre 19, 1985 –Febrero 16, 1986.
LISA PHILLIPS y MARTIN FILLER, curadores.

Nouvelles Tapisseries,
Paris Art Center, París, Francia,
Diciembre 10, 1985 –Febrero 9, 1986.

1984

The Flexible Medium: 20th Century American Fabric (Folleto),
Renwick Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C.,
Enero 20, 1984 –Marzo 30, 1985.

La Parts des Femmes dans l'Art Contemporain.
Galerie Municipale, Vitry-sur-Seine, Francia,
Marzo 7 –Abril 1.

Structures/Sculptures/Textiles (Catálogo),
Le Musée du Château St. Jean, Nogent-le Rotrou, Francia,
Julio 7 –Septiembre 3.

Sheila Hicks–Daniel Graffin: Recent Work,
Pittsburgh Plan for Art,
Pennsylvania,
Noviembre 6 –Diciembre 5.

1983

La Nature à l'Huile (Catálogo),
Chapelle Fromentin, La Rochelle, Francia,
Junio 29 –Julio 29.

Six Décennies d'Expérience 1923–1983,
École des Beau Arts, Château de Fontainebleau, Francia,
Julio 1 –Agosto 26.
MARION TOURNON-BRANLY, curadora.

Exposition Sainte-Thérèse d'Avila dans l'Art Contemporain,
Musée du Luxembourg,
París, Francia,
Julio 8 –31.

Un Centenaire en Morceaux,
Pinocchio à Caen. Foyers du Théâtre Municipal, Caen, Francia,
Marzo 12.

1982

Space et Structures,
École des Beaux-Arts, Fontainebleau, Francia,
Julio 1 –Agosto 27.
MARION TOURNON-BRANLY, curadora.

Les Américains de Paris,
Casino de Deauville, Deauville, Francia,
Septiembre 4 –12, 1982;
Paris Art Center, París, Francia,
Noviembre 30, 1982 –Enero 29, 1983.
ANTE GILBOTA, curadora.

Présences des Formes,
Vieux Village, Les Angles, Francia,
Mayo 28 –31.
NICOLE BARBIER, curadora.

1981

Triennale de l'Abstraction,
École des Beaux Arts, Caen, Francia,
Mayo.

Old Traditions –New Directions,
Textile Museum, Washington, D.C.,
Mayo 14 –Agosto 1.

The Art Fabric: Mainstream (Catálogo),
San Francisco Museum of Modern Art,
San Francisco, California,
Mayo 21, 1981 –Julio 1, 1981;
Minnesota Museum of Art at Landmark Center, St. Paul, Minnesota,
Agosto 26, 1981 –Octubre 4, 1981;
Brooks Memorial Art Gallery,
Memphis, Tennessee,
Noviembre 21, 1981 –Enero 3, 1982;
Portland Art Museum,
Portland, Oregon,
Marzo 14, 1982 –Mayo 5, 1982;
Philbrook Art Center,
Tulsa, Oklahoma,
Mayo 30, 1982 –Agosto 15, 1982;
Springfield Museum of Fine Arts,
Springfield, Massachusetts,
Noviembre 14, 1982 –Enero 2, 1983;
Akron Art Museum,
Akron, Ohio,
Febrero 20, 1983 –Abril 10, 1983;
Colorado Springs Fine Art Center,
Colorado,
Mayo 15, 1983 –Julio 3, 1983;
Memorial Art Gallery, University of Rochester, Rochester, Nueva York,
Septiembre 4, 1983 –Octubre 30, 1983.
MILDRED CONSTANTINE, JACK LENOR LARSEN, curadores.

Espace et Temps,
École des Beaux Arts, Fontainebleau, Francia,
Julio –Agosto,
MARION TOURNON-BRANLY, curadora.

Biennale de la Tapisserie de Montreal (Catálogo),
Galerie UQAM, Montreal, Canadá,
Septiembre 22 –Octubre 17.

1980

Greenwood Gallery: Opening Exhibition,
Greenwood Gallery, Washington, D.C.,
Marzo 21 –Abril 26.

Textielstructuren, Koninklijke,
Academy of Fine Arts, Kortrijk, Bélgica,
Marzo 22 – Abril 7.

SeeSaw: Sheila Hicks and Daniel Graffin and Members of the Kibbutzim in the Jordan Valley and Kibbutz Israel,
Museum Beit Uri V'rami, Ashdot-Yaakov Meuhad, Valle del Jordán,
Marzo 29.

1979

Traces et Reliefs: Daniel Graffin et Sheila Hicks (Catálogo),
Musée des Tapisseries, Aix-en-Provence, Francia,
Junio 22 –Octubre 15.
M. KROTOFF, director/curador.

Textiles Taillées,
F.I.A.C., Grand Palais, París, Francia,
Octubre 19 –29.

1978

L'Art Moderne dans les Musées de Province (Catálogo),
Grand Palais, París, Francia,
Febrero 3 –Abril 24.

Fil. Sheila Hicks, Daniel Graffin & John Melin (Catálogo),
Centre des Expositions,
Montreuil, Francia,
Diciembre 10, 1978 –Febrero 10, 1979.
MIC FABRE, curador.

Atelier "Fil",
Maison Populaire, Montreuil, Francia,
Noviembre 25.

1977

Artiste/Artisane? (Catálogo),
Musée des Arts Décoratifs,
París, Francia,
23 Mayo –12 Septiembre.
FRANÇOIS MATHEY, director/curador.

8ème Biennale Internationale de la Tapisserie (Catálogo),
Musée Cantonal des Beaux-Arts,
Palais de Rumine, Lausanne, Suiza,
Junio 4 –Septiembre 25.
RENE BERGER, president del jurado.

Fibers: National Invitational Exhibition,
Western Carolina University,
Greenville, Carolina del Norte,
31 Julio –4 Septiembre;
Agnes Scott College, Decatur, Georgia,
Septiembre 18 –Octubre 30.

Fiberworks (Catálogo),
Cleveland Museum of Art,
Cleveland, Ohio,
Octubre 5 – Noviembre 20.
EVELYN SVEC WARD, JUNIO BONNER, DONA VAN DIJK, curadoras.

Tissage (Catálogo),
Bibliothèque Forney, Hôtel de Sens,
París, Francia,
Octubre 26, 1977 –Enero 31, 1978.

8ème Biennale Internationale de Tapisserie de Lausanne (Catálogo),
Gulbenkian Foundation,
Lisboa, Portugal,
Noviembre 30, 1977 –Enero 15, 1978.

Les Mains Regardent (Catálogo),
Centre Georges Pompidou,
París, Francia,
Diciembre 3 –Enero 9, 1978.
DANIELLE GIRAUDY, curator.
Bibliothèque Municipale,
Bordeaux, Francia,
Enero 17 –Febrero 17, 1979,
PUNTOUS, curator;
Musée Cantini,
Marseille, Francia,
Febrero 18 –Marzo 18,
LATOUR, curator;
Lons-Le-Saunier,
Marzo 20 –Mayo 1,
BOURGEOIS LE CHARTIER, curator;
Abbaye de Fontevraud,
Centre Culturel de l'Ouest,
1 –20 Mayo,
BEAUGE, curator;
Musée Réattu, Arles,
Mayo 20 –Junio 20,
MOUTASCHAR, curator;
Palais de l'Europe, Menton–Biennale,
Julio 1 –Septiembre 15,
MARZE, curator;
Musée d'Art Moderne,
Château des Rohan, Strasbourg,
Septiembre 15 –Octubre 15,
LEHNI, curator;
Atelier d'Art Enfantin, Tours,
Octubre 15 –Noviembre 15,
BESSE, curator;
Musée des Beaux-Arts, Angers,
Noviembre 15 –Diciembre 15,
HUCHARD, curator;
Bibliothèque de la ville de Lyon,
Diciembre 15, 1979 –Enero 15, 1980,
MICHALET, curator;
Musée d'Art et d'Archéologie, Toulon,
Enero 15 –Febrero 15,
BEAUD, curator;
Musée d'Art et d'Histoire,
Ginebra, Suiza,
Marzo 8 –Abril 19,
MASON, curator;
Musée Royaux d'Art et d'Histoire,
Bruselas, Bélgica,
Abril 26 –Junio 5,
DESTRÉE, curator;
Museum of Milán, Italia,
Septiembre – Octubre,
CRESPY, curator;
Gulbenkian Foundation,
Lisboa, Portugal,
Noviembre –Diciembre,
FERREIRA, curador. (Folleto).

1976

5 x Textiel,
Galerie Collection d'Art,
Amsterdam, Holanda,
Febrero –Marzo.

Fiber Works–Europe and Japan (Catálogo),
National Museum of Modern Art,
Kioto, Japón,
Septiembre 29 –Noviembre 14;
National Museum of Modern Art Tokio, Japón,
Enero 20 –Febrero 27, 1977.
TAKEO UCHIYAMA, curador.

1975

Des Tapisseries Nouvelles (Catálogo),
Musée des Arts Décoratifs, París, Francia,
Marzo 20 –Mayo 19,
FRANÇOIS MATHEY, curador.

7ème Biennale Internationale de la Tapisserie (Catálogo),
Musée Cantonal des Beaux-Arts, Palais de Rumine, Lausanne, Suiza,
Junio 14 –Octubre.
RENE BERGER, presidente del jurado.

1974

Faden –Fantasien,
Museum Bellerive, Zurich, Suiza,
Marzo 15 –Abril 28.

First International Exhibition of Miniature Textiles 1974 (Catálogo),
British Craft Center,
Londres, Inglaterra,
Noviembre 5 –29.
ANN SUTTON, curadora.

Fiber Forms–Past and Present,
Brookfield Craft Center,
Brookfield, Connecticut,
Julio 1 –Agosto 24.

Three Dimensional Fibre (Catálogo),
Govett –Brewster Art Gallery,
Nueva Plymouth, Nueva Zelanda,
Diciembre 6, 1974 –Enero 14, 1975.
Additional venues: Waikato Art Museum, Hamilton, Zelanda,
Enero 14 –Febrero 2;
National Gallery of Art,
Wellington, Nueva Zelanda,
Febrero 8 –28;
Auckland City Art Gallery,
Nueva Zelanda,
Marzo 11 –31;
Robert McDougall Art Gallery,
Christchurch, Nueva Zelanda,
Abril 28 –Mayo 18;
Dunedin Public Art Gallery,
Nueva Zelanda,
Mayo 29 –Junio 15.
R. H. BALLARD, curador.

1973

Fibre Art,
Halls Exhibition Gallery,
Kansas City, Missouri,
Marzo 15 –Abril 21.

6ème Biennale Internationale de la Tapisserie (Catálogo),
Musée Cantonal des Beaux-Arts,
Palais de Rumine, Lausanne, Suiza,
Junio 16 –Octubre 30.
RICHARD STANISLAWSKI, presidente del jurado.

Portable World,
Museum of Contemporary Crafts,
Nueva York,
Octubre 5 ,1973 –Enero 1, 1974.
PAUL J. SMITH, curador.

Sheila Hicks and Marc Held (Catálogo),
Musée des Arts Décoratifs,
Nantes, Francia,
Noviembre 10, 1973 –Enero 7, 1974.
PIERRE CHAIGNEAU, director/curador.

1972

Douze Ans d'Art Contemporain en France.
Grand Palais, París, Francia,
Mayo 17, 1972 –Septiembre 18, 1972.
FRANÇOIS MATHEY, curador.

Les Tendances de la Tapisserie en France,
Musée d'Arras, Arras, Francia,
Julio 9 –Octubre 9.

Modern Tapestry,
Parker Street 470 Gallery,
Boston, Massachusetts,
Octubre 7 –Noviembre 4.

Group Show,
Modern Master Tapestries, Nueva York.
Mayo –Junio.

1971

Dimensions of Fiber,
California College of Arts and Crafts,
Oakland, California,
Marzo 4 –29.

Contemporary Weaving,
University Design Center, Gallery,
Memorial Union, Ames, Iowa,
Marzo 8-29.

Sème Biennale International de la Tapisserie Lausanne,
Musée Cantonal des Beaux-Arts,
Palais de Rumine, Lausanne, Suiza,
Junio 18 –Octubre 3.
UMBRO APOLLONIA, presidente del jurado.

Deliberate Entanglements,
University of California Los Angeles Art Galleries, Los Angeles, California,
Noviembre –Diciembre 10, 1971.
Museum of Contemporary Art,
Chicago, Illinois;
Portland Art Museum, Portland,
Portland Oregon;
Vancouver Art Gallery,
Vancouver, Canadá,
Febrero 28, 1972 –Marzo 31, 1972;
Utah Museum of Fine Arts,
Salt Lake City, Utah,
Abril 16, 1972 –Mayo 14, 1972;
California Palace of the Legion of Honor,
San Francisco, California.
BERNARD KESTER, curador.

Air France et l'Art d'Aujourd'hui,
Musée Galliera, París, Francia,
Diciembre 15, 1971 –Enero 20, 1972.

1970

Exposición Internacional de Experiencias Artistico-Textiles,
Salón del Tinell, Barcelona, España,
Enero.

Formen in Fäden: Olga de Amaral, Else Bechtele, Sheila Hicks,
Buchholz Gallery, Munich, Alemania,
Marzo 3 –Abril 10.
Národní Muzeum, Praga,
Checoslovaquia.
DAGMAR TUCNA, curadora.

100 Artistes dans la Ville,
Pavillon Populaire, Montpellier, Francia.

Le Grand Départ.
Centre Artistique de Verderonne, Francia,
Septiembre 27.

1969

Perspectief in Textiel,
Stedelijk Museum,
Amsterdam, Holanda,
Enero 17 –Marzo 2.
WIL BERTHEUX y LIESBETH CROMMELIN, curadores.

Wall Hanging,
Museum of Modern Art, Nueva York,
Febrero 25 –Mayo 4.

Seven Americans of Paris,
Air France Gallery, Nueva York,
Mayo.

4ème Biennale Internationale de la Tapisserie de Lausanne,
Musée Cantonal des Beaux-Arts,
Palais de Rumine,
Lausanne, Suiza,
Junio 13 –Septiembre 28.
ADOLF HOFFMEISTER, presidente del jurado.

Taller Artesanal Huaquén–Sheila Hicks, Juame Xifra, J.P. Beranger,
Galería Carmen Waugh,
Santiago de Chile,
Agosto 11 –23.

Quatre Américains de Paris,
Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, Francia,
Noviembre –Diciembre, 1970;
Musée des Agostoins, Toulouse, Francia,
Enero 20, 1970 –Marzo 2, 1970;
Musée Hyacinthe Rigaud, Perpignan, Francia,
Febrero 8 –22;
Fabre Museum, Montpellier, Francia,
Junio –Julio, 1969.
HÉLÈNE BALTRUSAITIS, curadora.

Objects: U.S.A.–The Johnson Collection of Contemporary Crafts,
Organized by Johnson Wax Company.
National Collection of Fine Arts, Washington, D.C.,
Octubre 3, 1969 –Noviembre 16, 1969;
Boston University Museum, Boston, Massachusetts,
Diciembre 3 –23, 1969;
Memorial Art Gallery, Rochester, Nueva York,
Enero 9 –26, 1970;
Cranbrook Academy, Detroit, Michigan,
Febrero 11 –Marzo 3, 1970;
Herron Gallery, Herron Art Institute and Museum, Indianapolis, Indiana,
Marzo 17 –Abril 5, 1970;
Cincinnati Art Museum, Cincinnati, Ohio,
Abril 23, 1970 –Mayo 10, 1970;
Saint Paul Art Center, Saint Paul, Minnesota,
Mayo 27, 1970 –Junio 16, 1970;
School of Fine Arts Gallery, University of Iowa, Iowa City, Iowa,
Julio 1 –21, 1970;
Arkansas Art Center, Little Rock, Arkansas,
Agosto 5 –25, 1970;
Seattle Art Museum, Seattle Washington,
Octubre 17, 1970 –Noviembre 1, 1970;
Portland Art Museum, Portland, Oregon,
Noviembre 17, 1970 –Diciembre 13, 1970;
Los Angeles Municipal Art Gallery, Los Angeles, California,
Diciembre 29, 1970 –Enero 19, 1971;
Oakland Art Museum, Oakland, California,
Enero 26, 1971 –Febrero 21, 1971;
Phoenix Art Museum, Phoenix, Arizona,
Marzo 10 –30, 1971;
Sheldon Memorial Art Gallery, University of Nebraska, Lincoln, Nebraska,
Abril 14, 1970 –Mayo 4, 1970;
Milwaukee Art Center, Milwaukee, Wisconsin,
Mayo 16, 1971 –Junio 6, 1971;
George Hunter Gallery, Chattanooga, Tennessee,
Junio 23, 1971 –Julio 13, 1971;
Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh, Pennsylvania,
Septiembre 1 –21, 1970;
Columbia Museum, Columbia, Carolina del Sur,
Octubre 6 –26, 1971;
Civic Center Museum, Philadelphia, Pennsylvania,
Diciembre 10, 1971 –Enero 16, 1972.
International venues, 1972 –1974, included Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, Francia.
LEE NORDNESS y PAUL J. SMITH, curadores.

Exposición Internacional de Experiencias Artístico–Textiles,
Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, España,
Diciembre.

Textile Constructions,
Ruth Kaufmann Gallery, Nueva York.

1968

Formes Tissées–Formes Architecturales,
American Cultural Center, París, Francia,
Mayo 17 –Junio 15.
HÉLÈNE BALTRUSAITIS, curadora.

Tapisseries Contemporaines et Internationales,
Museum of Decorative Arts, Praga, Checoeslovaquia,
Agosto –Octubre.
DAGMAR TUCNA, curador.

1967

La Tapisserie De la Conception à la Réalisation,
Musée des Arts Décoratifs, Lausanne, Suiza,
Junio 11 –Octubre 1.

3ème Biennale Internationale de la Tapisserie,
Musée Cantonal des Beaux-Arts, Palais de Rumine, Lausanne, Suiza,
Junio 10 –Octubre 1.
WILLEM SANDBERG, presidente del jurado.

Recent Acquisitions: Design Collection [Exh. #840],
Museum of Modern Art, Nueva York,
Septiembre 26, 1967 –Enero 1, 1968.

1965

Neve Formen der Textilges Talturig,
Landesmusuem, Oldenburg, Alemania,
Junio 7 –27.

1964

Gewebte Formen: Lenore Tawney, Claire Zeisler, Sheila Hicks,
Kunstgewerbemuseum, Zurich, Suiza,
Marzo 25 –Mayo 3.
Kunstgewerbemuseum, Stuttgart, Alemania.
ERIKA BILLETER, curadora.

For Your Home 1964,
Krannert Art Museum, University of Illinois, Champaign, Illinois,
Abril 5 –Mayo 3.

13th Triennial of Design,
Palais de la Triennale, Milan, Italia,
Junio 12, 1964 –Septiembre 27, 1964.
MILDRED CONSTANTINE y WILDER GREEN, curadores.

1963

Woven Forms–Alice Adams, Sheila Hicks, Lenore Tawney, Dorian Zachai, Claire Zeisler,
Museum of Contemporary Crafts, Nueva York,
Marzo 22 –Mayo 12.

[Woven Forms traveled as] Formas tejidas –Alice Adams, Sheila Hicks, Lenore Tawney, Dorian Zachai, Claire Zeisler,
Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela,
Septiembre –Octubre.

1962

Recent Acquisitions [Exh. #715],
Museum of Modern Art, Nueva York,
Noviembre 20 –Enero 13.

First National Invitational Exhibition of Textile Arts,
Scripps College, Claremont, California,
Marzo 20 –Abril 12.

1961

Fabrics International,
Philadelphia Museum College of Art, Philadelphia, Pennsylvania,
Septiembre 23, 1961 –Noviembre 4, 1961;
Museum of Contemporary Crafts, Nueva York,
Noviembre 17, 1961 –Enero 14, 1962.

1960

Recent Acquisitions to the Museum Collections [Exh. #678],
Museum of Modern Art, Nueva York.
Diciembre 21, 1960 –Febrero 5, 1961.

The Art of the Loom,
Murray State University, Murray, Kentucky.

1956

Seventh Annual New Inglaterra Exhibition,
Silvermine Guild of Artists, Silvermine, Connecticut,
Junio 10 –Julio 8,
Javits Award for painting: GOLDONI COMPOTE.

Fellowship Grant Students,
Yale University School of Art, Yale-Norfolk Summer School, Norfolk, Connecticut,
Agosto.
Jurado: RICO LEBRUN, BERNARD CHAET, GABOR PETERDI, ADJA YUNKERS y DORE ASHTON.

BIBLIOGRAFÍA–BIBLIOGRAPHY ARTÍCULOS DE–ARTICLES OF SHEILA HICKS

"Green Silk Forest: A Gift to the Institute." *The Institute Letter* (Institute for Advanced Study, Princeton, Nueva Jersey) (verano 2008): 13.

"Art-phorismes-tremplin du textile et de la mode." En *Mutation/Mode.* París: Paris-Musées, 2000.

"Linen Longevity." In Mortality *Immortality?: The Legacy of 20th–Century Art.* Ed. Miguel Angel Corzo. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999, 141–46.

"A Visit to His Silent Garden." In Yutaka Saito. *Luis Barragán.* Tokio: Toto, 1996.

"A Visit to His Silent Garden." En *Yutaka Saito. Luis Barragán.* México: Noriega Editores, 1994, 238–41.

"Paris le village que j'ai choisi." *Le Point,* no. 174 (19 Enero 1976): 84–85.

"Le Fil et l'art." *Maison & Jardin* (Junio 1972): 866, 94.

"Wizard of the Sheets." *Architectural Forms* 111, no. 5 (Noviembre 1959): 154–59.





Montaje–Mounting, *Aprentizaje de la Victoria,* Museo Chileno de Arte Precolombino, Ca. 2019.
Imagen, cortesía–Image, courtesy: Atelier Sheila Hicks, París. Fotografía–Photo, Louise Zañartu.

LISTA DE OBRAS EXHIBIDAS
LIST OF WORKS EXHIBITED
SHEILA HICKS

1

Aprentizaje de la Victoria
ca. 2008–2016
Lana /Wool
Dimensiones variables /Variable dimensions
Colección de la artista /Artist collection

2

Lianas Rojas
ca. 2019
Lino, algodón y lana /Linen, cotton, and wool
190 × 126 cm
Colección privada /Private collection

3

Cascada Turquesa
Cascade turquoise
ca. 1973
Algodón, lino /Cotton, linen
Dimensiones variables /Variable dimensions
Colección privada /Private collection

4

Textile Fresco
ca. 1969
Cinco paneles de hilados de lino, seda y algodón /Five panels of cords made of linen, silk and cotton
300 × 340 cm
Cortesía Demisch Danant, Nueva York; Galerie Frank Elbaz, París y Sikkema Jenkins & Co., Nueva York /Courtesy, Demisch Danant, New York; Galerie Frank Elbaz, Paris and Sikkema Jenkins & Co., New York

5

Pescando Anguilas en el Río
ca. 1989–2017
Lino, hierro /Linen, iron
Dimensiones variables /Variable dimensions
Colección de la artista /Artist collection

6

Peluca Verde
ca. 1961
Lana /Wool
60 × 28 × 10 cm
Colección de la artista /Artist collection

7

Peluca Berenjena
Perruque Aubergine.
ca. 1985
Algodón, lana, rafia /Cotton, wool, raffia
110 × 40 × 40 cm
Colección de la artista /Artist collection

8

Cuerdas de Baóli
ca. 2018–2019
Algodón, lana, lino, seda, bambú, fibras sintéticas /Cotton, wool, linen, silk, bamboo, synthetic fibers
28 elementos /28 elements
Dimensiones variables /Variable dimensions
Colección privada /Private collection

9

Quipu Blanco
ca. 1965–1966
Lana /Wool
150 × 60 cm
Colección de la artista /Artist collection

10

Araucario
ca. 1969
Hilados de lino, seda, algodón, secciones de araucaria /Skeins made of linen, silk, cotton, araucaria sections
100 × 100 cm
Cortesía, Sikkema Jenkins & Co., Nueva York / Courtesy, Sikkema Jenkins & Co., New York

11

Convergencia Pizarra
Convergence Ardoise
ca. 1996
Lino /Linen
90 × 90 cm
Colección de la artista /Artist collection

12

Maqueta para la comisión de Ford Foundation
Model for the Ford Foundation commission
ca. 1966–1967
Lino, seda aluminio anodisado /Linen, silk, anodised aluminium
65 × 81 cm
Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris.
Donación Itaka Martignoni y Cristóbal Zañartu en 2017.
Inv.; AM 2017-1-16

13

Diálogo y Divergencia
ca. 1980
Lino /Linen
79 × 80 cm
Colección de la artista /Artist collection

14

Caleidoscopio Índigo
ca. 1983
Lino /Linen
100 × 100 cm
Colección privada/Private collection

15

Jeroglífico
ca. 1968
Lana /Wool
116 × 102 cm
Colección de la artista /Artist collection

16

Conversación en Suspensión III
ca. 2019
Lino, lana /Linen, wool
90 × 90 cm
Colección de la artista/Artist collection

17

Carta Blanca
ca. 1961
Algodón, lana /Cotton, wool
116 × 120 cm
Colección de la artista /Artist collection

18

Taxco el Viejo
ca. 1960
Lana /Wool
95 × 65 cm
Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris.
Donación Itaka Martignoni y Cristóbal Zañartu en 2017
Inv.; AM 2017-1-14

19

Prayer Rug
ca. 1972–1973
Lana, algodón /Wool, cotton
255 × 115 × 20 cm
Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris.
Donación Itaka Martignoni y Cristóbal Zañartu en 2017
Inv.; AM 2017-1-17

20

Amarillo
ca. 1960
Lana /Wool
190 × 68 cm
Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris.
Donación Itaka Martignoni y Cristóbal Zañartu en 2017
Inv.; AM 2017-1-18

21

Badagara
ca. 1966
Algodón y lana /Cotton and wool
116 × 120 cm
Colección de la artista /Artist collection

22

Fajas. Titicaca, Atarco, Tiwanaku, Putarco
ca. 1957
Algodón, lana /Cotton, wool
76 × 14, 81 × 15, 67 × 23, 74 × 15 cm
Colección de la artista /Artist collection

23

Inca Chinchero
ca. 1958
Lana /Wool
23,3 × 13,7 cm
Colección de la artista /Artist collection

24

Grand Portal
ca. 1974
Algodón, lino /Cotton, linen
24 × 22 cm
Colección de la artista /Artist Collection

25

Hieroglyph
ca. 1960
Seda /Silk
25 × 12,5 cm
Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris.
Donación Itaka Martignoni y Cristóbal Zañartu en 2017
Inv.; AM 2017-1-172

26

Hastings Ruta de Maíz
Hastings Mais Route
ca. 2013
Lana, cáscaras de maíz /Wool, corn leaves
29 × 19 cm
Colección de la artista /Artist collection

27

Relieve bajo el Puerto
Port bas Relief
ca. 2011
Algodón, lino /Cotton, linen
24,5 × 15 cm
Colección privada /Private collection

28

Caligrafía
Caligraphy
ca. 1988
Lino /Linen
20 × 12 cm
Colección de la artista /Artist collection

29

Camino Inca
Inca Road
ca. 1958
Lana /Wool
21 × 15 cm
Colección de la artista /Artist collection

30

Tacna Arica
ca. 1958
Lana de vicuña, algodón /Vicuña wool, cotton
23,5 × 14,5 cm
Colección privada /Private collection

31
Pisac Personage
ca. 1957
Lana /Wool
25,5 × 14,5 cm
Colección privada /Private collection

32
Solferino Tacubayaca
ca. 1960
Lana /Wool
40 × 21 cm
Colección privada /Private collection

33
Plegaria
ca. 1960
Lana /Wool
42,5 × 22,5 cm
Colección privada /Private collection

34
Parque Forestal
ca. 1957
Lana /Wool
24,5 × 17 cm
Colección privada /Private collection

35
Chiloé Chonchi
ca. 1958
Lana de alpaca, algodón /Alpaca wool, cotton
24,5 × 13,3 cm
Colección de la artista /Artist collection

36
Zapallar Domingo
ca. 1957
Lana /Wool
23,5 × 12 cm
Colección de la artista /Artist collection

37
Veinte años no es nada
ca. 1998
Lana, concha /Wool, shell
19 × 22 cm
Colección de la artista /Artist collection

38
IM/SH Ouessant
ca. 2016
Lana, algodón, seda /Wool, cotton, silk
24 × 13,5 cm
Colección de la artista /Artist collection

39
Progression
ca. 1964
Lana, algodón, seda /Wool, cotton, silk
22 × 14 cm
Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris.
Donación Itaka Martignoni y Cristóbal Zañartu en 2017.
Inv.; AM 2017-172 (4)

40
Apuesta
Wager
ca. 2013
Algodón, plumas, seda, fibra metálica /Cotton, feathers, silk, metalic fiber
24 × 14 cm
Colección privada /Private collection

41
Ciudadano Sólido
Solid Citizen
ca. 2016
Lana /Wool
22 × 20 cm
Colección de la artista /Artist collection

42
Protection Provided
ca. 2016
Lino, seda, algodón, concha /Linen, silk, cotton, shell
24 × 13,5 cm
Colección de la artista /Artist collection

43
Guardiana de los Sentimientos
Guardian of Sentinel of Sentiments
ca. 2016
Lino, seda /Linen, silk
24,5 × 14,5 cm
Colección de la artista /Artist collection

44
Camino de Cobre
ca. 1957–2017
Seda, cobre, fibra sintética /Silk, copper, synthetic fiber
23,5 × 14,5 cm
Colección de la artista /Artist collection

45
Piedras Suaves
Soft Stones
ca. 2006
Lana, algodón /Wool, cotton
5 elementos /5 elements
Dimensiones variables /Variable dimensions
Colección privada /Private collection

46
Palitos y bolas
ca. 2011–2019
Lino, seda, algodón, bambú /Linen, silk, cotton, bamboo
Dimensiones variables /Variable dimensions
Colección privada /Private collection

47
Pazuzu
Pazuzu
ca. 1961
Lana /Wool
25,5 × 14,5 cm
Colección privada /Private collection

48
Córdoba
Cordoba
ca. 1968–2011
Lino /Linen
10 elementos de 4,5 × 70 × 43 cm c/u
4 elementos 3,5 × 63 × 42 cm c/u
10 elements 4,5 × 70 × 43 cm each
4 elements 3,5 × 63, 42 cm each
Dimensiones variables /Variable dimensions
Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris
Donación Itaka Martignoni y Cristóbal Zañartu en 2017
Inv.; AM 2017-1-174

49
Compass Tacna Arica
ca. 2012–2013
Lino y hierro /Linen and iron
150 × 120 × 70 cm
Colección privada /Private collection

50
Ripe Rip
ca. 2018
Lino, madera y metal /Linen, wood, metal
150 × 200 cm
Cortesía Sikkema Jenkins & Co., Nueva York / Courtesy, Sikkema Jenkins & Co., New York

51
Cyrano
ca. 2018
Lino, madera y metal /Linen, wood, metal
150 × 150 cm
Cortesía Sikkema Jenkins & Co., Nueva York / Courtesy, Sikkema Jenkins & Co., New York

52
Eferente, Amygdala y Aferente
ca. 2017–2018
Lino, madera y metal /Linen, wood, metal
3 paneles, 100 × 100 cm c/u
3 panels, 100 × 100 cm each
Colección de la artista /Artist collection

COLECCIÓN–COLLECTION MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

1
Turbante de madejas. Tocado cefálico.
Skein turban. Headdress.
Hilos torcidos. Fibra de camélido, plumas.
Twisted threads. Camelid fiber, feathers.
Cultura Faldas del Morro, norte de Chile, 1000-500 a.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Donación Santa Cruz-Yaconi, 1977.
(260 × 215 mm).

2
Turbante de madejas. Tocado cefálico.
Skein turban. Headdress.
Hilados torcidos. Fibra de camélido y espina de cactus.
Twisted threads. Camelid fiber, cactus spine.
Cultura Faldas del Morro, norte de Chile, 1000–500 a.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Donación Santa Cruz-Yaconi, 1987.
(180 × 135 mm).

3
Turbante de madejas. Tocado cefálico.
Skein turban. Headdress.
Hilos torcidos. Fibra de camélido, madera.
Twisted threads. Camelid fiber, wood.
Cultura Faldas del Morro, norte de Chile, 1000–500 a.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Donación Santa Cruz-Yaconi, 1981.
(108 × 100 mm).

4
Cordón de turbante (¿?). Tocado cefálico.
Turban cord (¿?). Headdress.
Tejido anudado con inserción de mechas (aterciopelado), embarrilado sobre cordón. Fibra de camélido, algodón.
Knotted weave with pile (velvetten), wrapping on cord. Camelid fiber and cotton.
Culturas Nasca-Wari, costa sur de Perú, 500–750 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Colección Apelles, PE-241.
(7200 × 16 mm).

5
Gorro con flecaduras.
Fringed cap.
Tejido anudado (gorro), trenzado y embarrilado (flecos). Fibra de camélido, pelo humano, algodón.
Knotted weave (cap), braiding and wrapping (fringes). Camelid fiber, human hair, cotton.
Culturas Nasca-Wari, costa sur de Perú, 500–750 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Colección Apelles, PE-252.
(990 × 160 mm).

6
Gorro con flecaduras.
Fringed hat.
Tejido entrelazado oblicuo (*sprang*), torsión (flecos). Fibra de camélido.
Oblique interlacing weave (sprang), *torsión (fringes). Camelid fiber.*
Cultura Nasca, costa sur de Perú, 100–700 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Colección Apelles, PE-232.
(920 × 160 mm).

7
Accesorio de tocado cefálico.
Headdress accesory.
Torsión, anudado, deshilado. Fibra de camélido.
Torsion, knotted, unraveled. Camelid fiber.
Cultura Arica (Pocoma), norte de Chile, 1200–1400 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Colección Manuel Blanco Encalada, PE-205-1 (250 × 30 mm).

8
Banda cefálica con flecaduras.
Fringed headband.
Hilos torcidos, algodón (cordel soporte) y fibra de camélido (flecos).
Twisted yarns, cotton (support string), camelid fiber (fringes).
Cultura Chancay, costa central de Perú, 1000–1430 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino, T-146. (350 × 230 mm).

9
Tocado tipo peluca.
Wig-like headdress.
Tejido anudado (soporte) con inserción de hilados (flecos). Fibra de camélido.
Knotted weave (ground) with yarns insertion (fringes). Camelid fiber.
Cultura Nasca-Wari, costa sur de Perú, 500–750 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Colección Apelles, PE-238.
(500 × 170 mm).

10
Honda.
Sling.
Tejido de trama envolvente (cuna), trenzado y embarrilado (cordones). Fibra de camélido.
Weft-faced wrapping weave (cradle), braiding and wrapping (cords). Camelid fiber.
Cultura Nasca, costa sur de Perú, 100–700 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino, 2929. (1570 × 16 mm).

11
Honda.
Sling.
Tejido de trama envolvente (cuna), trenzado, embarrilado y torsión (cordones). Fibra de camélido.
Weft-faced wrapping weave (cradle), braiding, wrapping and torsion (cords). Camelid fiber.
Cultura Nasca, costa sur de Perú, 100–700 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino, 2928. (1750 × 200 mm).

12
Honda.
Sling.
Tejido faz de trama (cuna), trenzado y embarrilado (cordones), torsión y puntada atrás (borlas). Fibra de camélido.
Weft-faced weave (cradle), braiding and wrapping (cords), torsion and back stitch (tassels). Camelid fiber.
Cultura Nasca, costa sur de Perú, 100–700 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino, 2927. (2640 × 46 mm).

13
Cetro con cuerdas colgantes.
Scepter with hanging ropes.
Cordelería, embarrilado, trenzado. Fibra de camélido, pelo humano, algodón; madera y concha.
Cordage, wrapping, plane and volumetric braiding. Camelid fiber, human hair, cotton; wood and shell.
Imperio Inka, costa sur de Perú, 1400–1532 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino, 2915. (720 × 21 mm).

14
Faja-faldellín con flecos.
Belt-cord overskirt with tassels.
Tejido de urdimbres complementarias (faja), embarrilado (flecos). Fibra de camélido, resina vegetal y arena.
Complementary warp-faced weave (belt), wrapping (fringes). Camelid fiber, sand and vegetable resin.
Complejo Pica-Tarapacá, norte de Chile, 1000–1400 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Donación Santa Cruz-Yaconi, 2937.
(1580 × 310 mm).

15
Accesorio con flecos y borlas.
Accessory with fringes and tassels.
Tejido trenzado y trama envolvente, torsión y costura. Fibra de camélido y algodón.
Braiding and weft-faced wrapping weave, torsión and sewing. Camelid fiber and cotton.
Cultura Nasca, costa sur de Perú, 100–700 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Colección Apelles, PE-276.
(220 × 150 mm).

16
Quipu. Instrumento para contabilidad.
Quipu. Accounting device.
Hilados torcidos y anudados. Fibra de camélido, algodón.
Twisted and knotted yarns. Camelid fiber and cotton.
Imperio Inka-Arica, norte de Chile, 1400–1532 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Colección Manuel Blanco Encalada, PE-31. (560 × 495 mm).

17
Trameros y/o husos textiles.
Bobbins and/or textile spindles.
Madera y cerámica.
Wood and ceramic.
Cultura Chancay, costa central de Perú, 1000–1430 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino, M-54. (260 × 13 mm, promedio).

18
Telar de cintura con tejido en proceso de confección.
Waist loom with textile in process of weaving.
Tejido faz de urdimbre, urdimbres complementarias. Fibra de camélido, algodón y maderos de caña.
Warp-faced weave, complementary warps. Camelid fiber, cotton, and cane timbers.
Cultura Chancay, costa central de Perú, 1000–1430 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino, T-47. (370 × 320 mm).

19
Trameros de telar o carretes de hilos.
Loom bobbins or spools of threads.
Hilos torcidos. Algodón y madera.
Twisted yarns. Cotton and wood.
Chancay, costa central de Perú, 1000–1430 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino, T-48 A Y B. (215 × 15 mm; 240 × 23 mm).

20
Carretes de hilos y ovillo.
Spools of thread and wool ball.
Hilados torcidos. Algodón, fibra de camélido y madera.
Twisted yarns. Cotton, camelid fiber, wood.
Chancay, costa central de Perú, 1000–1430 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino, T-77. (100 mm, promedio).

21
Costurero.
Sewing box.
Tejido cestero, embarrilado, anudado. Fibra de camélido, madera de caña.
Basket weaving (weft-wrapping), knotted. Camelid fiber, cane timber.
Cultura Chancay, costa central de Perú, 1000–1430 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino, 2336. (257 × 102 mm).

22
Paño envolvente de cabeza (fragmento)
Head wrapping cloth (fragment).
Tejido de gasa vuelta con urdimbres pares. Algodón.
Gauze weave with paired warps. Cotton.
Cultura Chancay (o Chimú), costa central de Perú, 1000–1430 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Colección Traeger Fryderup, T-425 B. (180 × 165 mm).

23
Paño envolvente de cabeza.
Head wrapping cloth.
Tejido reticular anudado de base cuadrada y triangular con bordado. Algodón natural.
Square and triangular reticular mesh weaving with embroidery. Cotton.
Cultura Chancay, costa central de Perú, 1000–1430 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Donación Sergio Larraín García-Moreno, 0527. (930 × 920 mm).

24
Paño envolvente de cabeza (fragmento)
Head wrapping cloth (fragment).
Tejido de gasa vuelta. Algodón.
Gauze weave. Cotton.
Cultura Chancay, costa central de Perú, 1000–1430 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Colección Traeger Fryderup, T-422.
(300 × 175 mm).

25
Manto o textil mural (fragmento).
Mural textile or mantle (fragment).
Tejido faz de trama, tapicería ranurada y enlazada, flecadura agregada. Fibra de camélido (tramas) y algodón (urdimbre).
Weft-faced weave, slit and interlaced tapestry, added fringes. Camelid fiber (wefts), cotton (warps).
Cultura Chimú, costa centro norte de Perú, 900–1400 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Colección Traeger Fryderup, T-411
(310 × 185 mm).

26
Fragmento textil de un atuendo ceremonial.
Textile fragment of a ceremonial costume.
Tejido de gasa vuelta, faz de trama, tapicería ranurada y excéntrica, aplicaciones en anillado y embarrilado. Algodón y fibra de camélido.
Plain gauze weave, weft-faced weave, slit and eccentric tapestry weave, looping and wrapping applications. Cotton and camelid fiber.
Cultura Chimú, costa centro norte de Perú, 1300–1400 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Colección Traeger Fryderup, T-450.
(210 × 95 mm).

27
Peineta doble.
Double comb.
Tejido cestero y embarrilado. Algodón natural, espinas de cactus y caña.
Basket weaving and wrapping. Cotton, cactus spines, cane.
Cultura Chancay, costa central de Perú, 1000–1430 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Colección Traeger Fryderup, 3616. (100 × 88 mm).

28

Borde inferior de túnica (fragmento).
Shirt bottom edge (fragment).
Tejido faz de trama, tapicería ranurada. Algodón (urdimbre) y fibra de camélido (trama).
Weft-faced weave, slit tapestry weave. Cotton (warp) and camelid fiber (weft).
Cultura Moche-Wari, costa centro norte de Perú, 550–700 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Donación Sergio Larraín García-Moreno, 0934. (470 × 100 mm).

29

Faja con cordones (fragmento).
Belt with cords (fragment).
Tejido trenzado plano en torzal oblicuo. Fibra de camélido y algodón (cordel soporte).
Plain braided weave in oblique twining. Camelid fiber and cotton (support string).
Cultura Arica (San Miguel), norte de Chile, 1100–1400 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Colección Manuel Blanco Encalada, PE-335. (700 × 100 mm).

30

Faja con cordones.
Belt with cords.
Tejido faz de urdimbre (¿?). Fibra de camélido.
Warp-faced weave (¿?). Camelid fiber.
Cultura Arica (Pocoma-Gentilar), norte de Chile, 1200–1400 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Colección Manuel Blanco Encalada, PE-107. (2430 × 45 mm).

31

Fragmento de banda-faja.
Band or belt fragment.
Tejido faz de trama, tapicería ojalada. Fibra de camélido.
Weft-faced weave, slit tapestry weave. Camelid fiber.
Cultura Moche, costa centro norte de Perú, 0–700 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Colección Fernando Onfray, T-171. (130 × 101 mm).

32

Túnica-unku (camiseta).
Unku-tunic (shirt).
Tejido plano 2×1, faz de trama, brocado y flecadura. Algodón y fibra de camélido.
Plain weave 2 × 1, weft-faced weave, brocade and fringes. Cotton and camelid fiber.
Cultura Chimú, costa centro norte de Perú, 900–1400 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Donación Sergio Larraín García-Moreno, 1150. (1280 × 920 mm).

33

Borde inferior de túnica (fragmento).
Shirt bottom edge (fragment).
Tejido plano, brocado y trama suplementaria. Algodón y fibra de camélido.
Plain-weave, brocade and supplementary weft-weave. Cotton and camelid fiber.
Cultura Chimú, costa centro norte de Perú, 900–1400 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Donación Sergio Larraín García-Moreno, 0939. (525 × 220 mm).

34

Textil mural o manto (fragmento).
Mural textile or mantle (fragment).
Tejido plano en doble tela. Algodón y fibra de camélido.
Plain double-cloth weave. Cotton and camelid fiber.
Cultura Chimú, costa centro norte de Perú, 900–1400 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Donación Sergio Larraín García-Moreno, 0528. (1320 × 388 mm).

35

Borde de manto funerario (fragmento).
Funerary mantle border (fragment).
Tejido plano balanceado, bordado en puntada atrás, anillado cruzado, torsión. Algodón (tela base), fibra de camélido (bordado).
Plain weave, back stitch embroidery, cross-knit looping, torsion. Cotton (ground), camelid fiber (embroidery).
Cultura Paracas-Necrópolis, costa sur de Perú, 100 a.C.–200 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Colección Norbert Mayrock, 3447. (600 × 280 mm).

36

Bolsa confeccionada con un fragmento textil.
Bag made with a textile fragment.
Tejido plano balanceado y brocado, puntada hilván, torsión. Algodón (tela base) y fibra de camélido (brocado y cordel).
Plain weave (1x1) and brocade, sewing, torsion. Cotton (ground), camelid fiber (brocade and string).
Cultura Chancay, costa central de Perú, 1000–1430 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Colección Fernando Onfray, T-152. (190 × 170 mm).

37

Textil con diseño de plumas.
Textile with feather design.
Tejido plano 1x1, brocado. Algodón (tela base) y fibra de camélido (brocado).
Plane-weave (1x1), brocade. Cotton (ground) and camelid fiber (brocade).
Cultura Chancay, costa central de Perú, 1000–1430 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Colección Piraud, T-124. (410 × 250 mm).

38

Fragmento de paño textil.
Fragment of textile cloth.
Tejido plano 2×1 y brocado. Algodón y fibra de camélido.
Plain weave (2×1) and brocade. Cotton and camelid fiber.
Cultura Chimú, costa centro norte de Perú, 900–1400 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Colección Traeger Fryderup, T-355. (270 × 250 mm).

39

Manto con aplicaciones de borlas.
Mantle with tassel applications.
Tejido faz de trama, brocado, urdimbres y tramas dobles, hilados torcidos y embarrilados (borlas), costura.
Weft-faced weave, brocade, double warps and wefts, twisted and wrapping yarns (tassels), sewing.
Cultura Chimú, costa centro norte de Perú, 1000–1400 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino, T-88. (1880 × 1420 mm).

40

Gorro con coleta.
Hat with ponytail.
Tejido entrelazado oblicuo (*sprang*), anillado cruzado, puntada festón; trenzado, embarrilado y torsión (cordones). Fibra de camélido.
Oblique interlacing weave (sprang)*, cross-knit looping, festoon embroidery; braiding, wrapping and torsión (cords). Camelid fiber.*
Cultura Nasca, costa sur de Perú, 100–700 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino, 2974. (227 × 120 mm).

41

Gorro de «cuatro puntas» bicromo.
Bi-chrome "four-cornered" cap.
Tejido con nudos de doble enlace. Fibra de camélido.
Double-interlaced knotted weave. Camelid fiber.
Cultura Maitas-Chiribaya, norte de Chile, 800–1300 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino, Colección Apelles, PE-215. (220 × 175 mm).

42

Gorro de «cuatro puntas» policromo.
Polychrome "four-cornered" cap.
Tejido con nudos de doble enlace simétrico. Fibra de camélido.
Double-interlaced knotted weave. Camelid fiber.
Imperio Tiwanaku, costa sur de Perú, 800–1200 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino, Colección Apelles, PE-220. (180 × 140 mm).

43

Gorro elipsoidal.
Ellipsoidal cap.
Tejido con nudos de doble enlace, fibra de camélido.
Double-interlaced knotted weave. Camelid fiber.
Tradición cultural Loa-Tarapacá, norte de Chile, 100–700 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino, T-91. (170 × 110 mm).

44

Tocado. **Llauto.**
Headdress. Llauto.
Tejido con nudos e inserción de mechas de fibra de camélido (terciopelo) sobre anillo de fibra vegetal torcida.
Knotted weave with pile of camelid fiber (velveteen) on twisted vegetable fiber ring.
Imperio Inka (San Pedro de Atacama), norte de Chile, 1400–1532 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Donación Santa Cruz-Yaconi, 1711. (265 × 48 mm).

45

Dos borlas o pompones.
Two tasssels or pompons.
Hilado, teñido por reserva de amarras. Fibra de camélido.
Yarn, tie-dye (Ikat). Camelid fiber.
Cultura Arica, norte de Chile, 1000–1400 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino, 3214. (71 mm, diám.).

46

«Atado» ritual. Paño textil con ovillos en su interior.
"Ritual tied". Textile cloth with wool balls inside.
Tejido faz de urdimbre, hilado. Fibra de camélido.
Warp-faced weave, yarn. Camelid fiber.
Cultura Arica, norte de Chile, 1000-1400 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Donación Santa Cruz-Yaconi, s/n 122. (126 × 65 mm).

47

«Atado» ritual. **Inkuña** ***con contenido vegetal.***
Inkuña or "altar cloth" with vegetable content.
Tejido faz de urdimbre, urdimbres transpuestas y flotantes, torzal y trenzado (cordones). Fibra de camélido.
Warp-faced weaving, transposed and floating warps, double twining and braiding (cords). Camelid fiber.
Cultura Arica, norte de Chile, 1200–1400 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Donación Santa Cruz-Yaconi, s/n 124. (170 × 135 mm).

48

Manta o capa felpuda.
Furry mantle or cape.
Tejido faz de urdimbre con inserción de hilos o mechas. Fibra de camélido.
Warp-faced weave with threads insertion. Camelid fiber.
Cultura San Pedro, norte de Chile, 950–1300 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino, 2396. (1350 × 830 mm).

49

Banda cefálica o máscara funeraria.
Headband or funerary mask.
Tejido faz de urdimbre con listas finas (tela base), tejido faz de urdimbre (huincha), costura. Algodón (tela base), fibra de camélido (huincha), plumas en cuelgas.
Warp-faced weave with thin stripes (ground), warp-faced weave (strip), stiching. Cottón (ground), camelid fiber (strip), feathers on hangers.
Cultura Nasca-Wari, costa sur de Perú, 500–700 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino, Colección Apelles, PE-294. (530 × 165 mm).

50

Banda cefálica o máscara funeraria.
Headband or funerary mask.
Tejido faz de urdimbre (tela base y huincha), costura. Algodón (tela base), fibra de camélido (huincha), plumas en cuelgas.
Warp-faced weave (ground and strip), stiching. Cottón (ground), camelid fiber (strip), feathers on hangers.
Cultura Nasca-Wari, costa sur de Perú, 500–700 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino, 2984. (420 × 167 mm).
Archivo Audiovisual Museo Chileno de Arte Precolombino.

51

«Mantel–altar». **Inkuña.**
"Altar–cloth". Inkuña.
Tejido en faz de urdimbre, terminaciones en tejido en torzal doble. Fibra de camélido.
Warp-faced weave, endings in double twine weave. Camelid fiber.
Cultura Arica (San Miguel-Pocoma), norte de Chile, 1200–1400 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino-Colección Manuel Blanco Encalada, PE-97. (430 × 350 mm).

52

Bolsa. Costal para almacenaje y transporte.
Sack for storage and transport.
Tejido faz de urdimbre. Fibra de camélido.
Warp-faced weave. Camelid fiber.
Cultura Arica-Inka, norte de Chile, 1400–1532 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino, 2895. (855 × 450 mm).

53

Talega. Bolsa de uso agrícola.
Talega. Bag for agricultural use.
Tejido en faz de urdimbre. Fibra de camélido y algodón (cordel).
Warp-faced weave. Camelid fiber and cotton (string).
Cultura Arica-Inka, norte de Chile, 1400–1532 d.C.
Museo Chileno de Arte Precolombino, 2890. (200 × 192 mm).

Sheila Hicks en Chiloé, sur de Chile–Sheila Hicks in Chiloé, South of Chile, **Ca. 1958.**
Imagen, cortesía–Image, courtesy: **Atelier Sheila Hicks, París. Fotografía**–Photo, **Sergio Larraín.**



FUNDACIÓN LARRAÍN ECHENIQUE

Presidenta
Clara Budnik Sinay

Secretaria
Cecilia Puga Larraín

Tesorero
Hernán Rodríguez Villegas

Consejeros
ALCALDE DE SANTIAGO
Felipe Alessandri Vergara

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE
Ennio Vivaldi Véjar

RECTOR DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
Ignacio Sánchez Díaz

SUBSECRETARIO DEL PATRIMONIO CULTURAL DEL MINISTERIO DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO
Emilio de la Cerda Errázuriz

PRESIDENTE DE LA ACADEMIA CHILENA DE LA HISTORIA
Ricardo Couyoumdjian Bergamali

Francisco Mena Larraín
Hno. Bernardo Álvarez O.S.B.

Consejeros honorarios
María Luisa del Río de Edwards
José Manuel Santa Cruz Munizaga

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Director
Carlos Aldunate del Solar

Gerente General
Paloma Cintolesi Rossetti

Curador Jefe
José Berenguer Rodríguez

Conservadora
Pilar Alliende Estévez

Comunicaciones y Públicos
Paulina Roblero Tranchino
Oriana Miranda Navarrete

Área Patrimonio Inmaterial
Claudio Mercado Muñoz

Curaduría
Carole Sinclaire Aguirre

Conservación y Restauración
Andrés Rosales Zbinden
Luis Solar Labra
Mabel Canales Donoso
Daniela Cross Gantes
Rocío Guerrero Palma

Registro de Colecciones
Varinia Varela Guarda
María Jesús Tardones

Educación
Rebeca Assael Mitnik
Carla Díaz Durán
Gabriela Acuña Miranda
Sara Vargas Nieto
Gonzalo Cornejo Kelly
Patricio Wieler Bollo
Álvaro Ojalvo Pressac

Biblioteca
Marcela Enríquez Bello
Isabel Carrasco Painefil

Diseño gráfico
Renata Tesser Cerda

Gestión de Proyectos
Paulina Henríquez Poller

Asistente General
Andrea Vera Palma

Jefe Operaciones
Rodrigo Alfaro Alfaro

Encargada de Personal y Asistente Administrativa
Marcela Parra Rementería

Contadora
Erika Döering Araya

Soporte TIC
Sebastián Medel Durán

Anfitriones
Evelyn Bello Briones
Valentina Marcel Olivares
Marcela Millas Brücher
María Isabel Vásquez Ferry
Simón Catalán Soto

Oficina de Partes
Carolina Flórez Arriagada
Raúl Padilla Izamit

Mantención
Guillermo Esquivel Jara
Rigoberto Cárdenas Ramírez

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

Presentan
Museo Chileno de Arte Precolombino
y Escondida BHP

Organiza
Museo Chileno de Arte Precolombino/
Fundación Larraín Echenique

Apoyan
Ilustre Municipalidad de Santiago

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Proyecto acogido a Ley de Donaciones Culturales

Alianza
Fundación Mustakis

Medios Asociados
Canal 13 C
Metro de Santiago
Marca Chile

Mediación en Sala
Fundación Caserta

Colaboran
PRÉSTAMO DE OBRAS
Centre Pompidou–París
Atelier Sheila Hicks–París
Sikkema Jenkins & Co., Nueva York
Demisch Dannant, Nueva York
Galerie frank elbaz, Nueva York
Coleccionistas privados

Curatoría General
Carolina Arévalo Karl

Curatoría, Conservación, Audiovisuales, Comunicaciones y Públicos, Educación y Gestión
Museo Chileno de Arte Precolombino

Diseño y Montaje
No Ordinary Things N.O.T.
Ema Dunner Claro
Daniel Ortiz Del Río
Lorenzo Fuentes Ottone
not.cl

Fotografías
Atelier Sheila Hicks, París
Sikkema Jenkins & Co., Nueva York
Alison Jacques Gallery, Londres
Cristóbal Zañartu
Centre Pompidou, MNAM-CCI,
Dist. RMN-Grand Palais

Video
Cristóbal Zañartu

Programa de Educación y Extensión
Centro Cultural Palacio La Moneda
Corporación Cultural Amereida
Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Chile
Feria Ch.ACO
Fundación Artesanías de Chile
Fundación Caserta
Fundación Colorearte
Instituto Francés de Chile
Museo de Arte Popular Americano
Museo de la Solidaridad Salvador Allende
Museo Nacional de Bellas Artes

Colaboradores en la Exposición
Paula Bas, Norka Carreño, Josefa Orrego, Carola Bahamondes y Paloma Casado, en conservación y montaje colecciones precolombinas.

Gabriela Campos V., en diseño gráfico exposición.

Julián Ortiz, en fotografías colecciones precolombinas.

Katharine Kettner, en traducción inglés.

Pablo Brugnoli y Sergio Trabucco, en Extensión.

Traducción al Inglés
Joan Donaghey

Exposición Temporal
Agosto 2019–Enero 2020

PRESENTAN

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO — ESCONDIDA | BHP

ORGANIZA

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO — FUNDACIÓN LARRAÍN ECHENIQUE

APOYAN

SANTIAGO Ilustre Municipalidad — Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio — Gobierno de Chile — PROYECTO ACOGIDO LEY DE DONACIONES CULTURALES

ALIANZA

FUNDACIÓN MUSTAKIS

MEDIOS ASOCIADOS

13C — Chile — METRO DE SANTIAGO

MEDIACIÓN EN SALA

FUNDACIÓN CASERTA

DISEÑO Y MONTAJE DE EXPOSICIÓN

No Ordinary Things — N.O.T.

CRÉDITOS CATÁLOGO

Editor general
José Berenguer

Asistenta de edición
Carole Sinclaire

Gestión editorial y gráfica
Ediciones Puro Chile

Dirección y coordinación
Claudia Pertuzé

Producción editorial
Francisca Apey,
Ediciones Puro Chile

Proyecto gráfico
VACA Visión Alternativa

Concepción
Álvaro Sotillo

Coordinación de la producción gráfica
Gabriela Fontanillas

Diseño
Álvaro Sotillo
Gabriela Fontanillas
Luis Giraldo

Diseño tipográfico
Álvaro Sotillo
Luis Giraldo

Asistente de la producción gráfica
Gabriela Gamboa

Traducción
Sebastián Brett, Ariel Dilon,
Joan Donaghey, Carlos Lagos,
Ediciones Puro Chile

Edición de textos
Renato Bernasconi,
Ediciones Puro Chile

Corrección de textos
Emma Cypher-Dournes,
Edison Pérez, Ediciones Puro Chile

Impresión y Encuadernación
Ograma Impresores

Tipografías
Garamond Premier Pro,
Trade Gothic LT Std
Brandon Grotesque y Brandon Tex

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO
Bandera 361-Casilla 3687
Santiago de Chile

precolombino.cl
#Reencuentro #SheilaHicks

Sheila Hicks, Reencuentro–Reencounter
PRIMERA EDICIÓN
Septiembre, 2019
Inscripción RPI: A-308599
ISBN: 978-956-243-080-7

Reservados todos los derechos de esta edición,
© Museo Chileno de Arte Precolombino
© Sheila Hicks