



## **Indigenous Presence in Bolivian Folk Art**

Folk Art in Bolivia:  
Celebration of Everyday Life



## **Presencia indígena en el arte popular boliviano**

El arte popular de Bolivia:  
celebración de la cotidianidad

***The Inter-American Development Bank***

***Enrique V. Iglesias***

President

***Dennis E. Flannery***

Executive Vice President

***Paulo Paiva***

Vice President for Planning and Administration

***Jorge Crespo Velasco***

Executive Director for Bolivia, Paraguay and Uruguay

***Juan E. Notaro Fraga***

Alternate Executive Director for Bolivia, Paraguay and Uruguay

***Mirna Liévano de Marques***

External Relations Advisor

---

*On the cover:*

**2** ***Espejillo, tocado de danza***

***Quena Quena***, 1950

("Mirror" "Quena Quena"

Dance Headdress)

Sapahaqui Community,

Loayza Province, La Paz





# **Indigenous Presence in Bolivian Folk Art**

Folk Art in Bolivia:  
Celebration of Everyday Life



# **Presencia indígena en el arte popular boliviano**

El arte popular de Bolivia:  
celebración de la cotidianidad

# **Bolivia:**

## **A View from the Top**



***Mirna Liévano de Marques***

External Relations Advisor  
Inter-American Development Bank

Vast and complex, Bolivia seduces us today not only with the diversity and beauty of its folk art, but also impels us to reconsider development from the perspective of history.

The Renaissance philosophers, who gave us the best definition of society—a work of art greater than the sum of its conflicting parts—were aware that a millennium went by between the fall of the Roman Empire and the rise in Europe of the nation-states in which they were living. It took five more rather difficult centuries for these states to become prosperous, inclusive and democratic.

Can we compare countries like Bolivia to those nation-states that arose out of an ancient shared common culture within a relatively small and ethnically not very differentiated land, or to states with overseas European transplants like Australia or the United States? Can we think that in the scarcely two centuries that have gone by since Latin American independence, the challenges of its social and regional integration and those of its economic and political development were similar to those that Europe took over a millennium and a half to solve?

Bolivia, whose surface area equals that of France, Italy, and the United Kingdom combined, and which includes jungles, valleys, plains, and one of the rooftops of the world, areas that are still not fully physically integrated, has a population of many ethnic groups, cultures and languages. Its Colonial past, history of exclusion, Mediterranean character, combined with the outward-orientation of its most dynamic productive sectors, have contributed to keeping fragmented the fundamental dimensions of Bolivian society, economics and politics. Given Bolivia's experience, it cannot seek an identity by viewing itself in the mirror of the more developed countries.

Bolivia therefore has this special privilege and challenge, that of forging a prosperous and indeed highly original society, stamped with the diverse creativity of its citizens—in other words, what the Renaissance would call the supreme work of art.

For the Inter-American Development Bank, of which Bolivia is a founding member, it is an honor to be associated with this incomparable task and to offer a sample of the creativity of the Bolivian people: "Indigenous Presence in Bolivian Folk Art."

# **Bolivia: una perspectiva desde la cumbre**



***Mirna Liévano de Marques***

Asesora de Relaciones Externas  
Banco Interamericano de Desarrollo

Inmensa y compleja, Bolivia no sólo nos seduce hoy con la diversidad y belleza de su arte popular, sino que nos inspira a reconsiderar la perspectiva histórica del desarrollo.

Los filósofos del Renacimiento, quienes nos dieron la mejor definición de la sociedad —una obra de arte mayor que la suma de sus antagónicos componentes—, eran conscientes de que entre la caída del Imperio Romano y el nacimiento de los Estados nacionales en Europa al que asistían, pasó un milenio. Que esos Estados fuesen prósperos, inclusivos y democráticos llevó otros cinco siglos, no muy prolijos.

¿Podemos comparar países como Bolivia con esos Estados nacidos de una antigua cultura común, en un territorio relativamente pequeño y étnicamente poco diferenciado, o con trasplantes europeos de ultramar como Australia o Estados Unidos? ¿Podemos pensar que en los escasos dos siglos transcurridos desde la independencia de América Latina los desafíos de su integración social y regional y los del desarrollo económico y político fueron similares a los que fue resolviendo Europa por milenio y medio?

Bolivia, cuya superficie iguala a las de Francia, Italia y el Reino Unido sumadas, que sin haberlos integrado aún por completo físicamente abarca selvas, valles, llanuras y uno de los techos del mundo, tiene una población de numerosas etnias, culturas y lenguajes. El pasado colonial, una historia de exclusión, la mediterraneidad y a la vez la orientación hacia afuera de los sectores productivos más dinámicos han contribuido a mantener fragmentadas las dimensiones fundamentales de la sociedad boliviana, su economía y su política. La experiencia de Bolivia no le permite buscar una identidad mirándose en el espejo que son los países más desarrollados.

Por ello Bolivia tiene ese especial privilegio y desafío, el de forjar una sociedad próspera e inclusiva altamente original, estampada con la diversa creatividad de sus ciudadanos. Es decir, lo que el Renacimiento llamaría la suprema obra de arte.

Para el Banco Interamericano de Desarrollo, del que Bolivia es miembro fundador, es un honor asociarse a esa tarea incomparable y ofrecer hoy una muestra de la creatividad de sus pueblos: “Presencia indígena en el arte popular boliviano”.



---

29 *Máscara -sapo*  
(Frog Mask)  
XVIII century  
Potosí

# Indigenous Presence in Bolivian Folk Art



## Folk Art in Bolivia: Celebration of Everyday Life

*Silvia Arze O.*

In the Andean region and in the valleys and lowlands of Bolivia, different cultures produce items of folk art of great beauty and extraordinary quality. Folk art in a little-industrialized country such as Bolivia is created for use in daily life, although more elaborately developed objects are also used for rituals, worship, festivals, and celebrations. Although conceptually a line is drawn between these two aspects of life, in reality both are a response to a common substrate of structures, beliefs, and collective imagination.

Bolivian folk art is created in both urban and rural areas, and like the people of Bolivia themselves, it bears a strong indigenous imprint. Many contemporary works owe their current form to lengthy cultural processes over centuries, during which time local materials were worked, forms took shape, color codes were chosen, and iconographies defined. This cultural treasure is transmitted from generation to generation, and comprises a whole that brings us close to the aesthetic and symbolic world of cultures of the past and the present. Understanding the folk art produced in Bolivia today requires situating it in its cultural context and tracing its evolution through history. In other words, the whole in this case is greater than the sum of its parts: folk art objects are very much manifestations of the broader cultural developments from which they arise.

Much of the folk art of the past and present in Bolivia is collective art. The artists display their creativity only within the aesthetic parameters and community codes existing at different places and times. Taken together, these implicit limits constitute tradition, and the folk artists working within them consciously become instruments of expression of the particular group with which they identify and hence display their creativity. In some cases the objects carry so much cultural weight and identity that they may only be used within the group itself, as in the case of traditional textiles woven in each community, which would be difficult for other groups to adopt. However, such a restrictive phenomenon has not been a constant in all environments. The success of many cultural centers such as the city of Tiwanaku derived from their having become convergence points for the exchange of experiences and goods between ethnic groups from different places, who then returned to their places of origin with crafts from other peoples.

The creative activities that take shape as concrete works flow from belief systems, the advance of thinking, imagination, and social, political and productive relations. All these elements are interwoven in a complex system that produces a particular culture with a characteristic imprint.

Folk art originally appears to serve the needs of the society from which it emerges, and its artists employ all the resources provided to them by the biotic environment—forms and con-



tents that signify their social realm—as well as the knowledge, practices and technologies developed traditionally in their culture. Over time, a group’s folk art is enriched, like culture itself, as it enters into contact with other life experiences, world visions, types of organization, and aesthetics and technologies. This often results in dynamic processes that incorporate change but maintain their traditional characteristics.

## Folk Art Over Time

Because of its particular features, and almost by definition, folk art is local art, both because it manifests the traditions of a group’s imagination and because the materials employed to produce the objects often reflect the place of origin. There are exceptions, however: a distinctive trait of different Andean cultures was to try to gain access to natural products from other environments. The migration of inhabitants from the highlands to the Pacific coast, following caravans of alpacas and llamas, gradually created in these groups a broader notion of territoriality. As they came in contact with different ecologies, they began to incorporate different raw materials into traditionally produced objects.

From the early stages of culture in the Andes and the lowlands of Bolivia,

folk art reflected the characteristics of its societies through the use of the materials

to which they had access. Some

of these works made of lasting materials—such as the

rock paintings of the early hunters, fishermen and gather-

ers—have endured until present

times. Between 1500 and 1200 BC,

the first highland villages created ob-

jects of art in stone and ceramics, while

those in the lowlands used ceramics and other

more perishable materials.



**25** *Vaso ritual para chicha*,  
beginning of XX century  
(Ceremonial Cup for Chicha  
[Maize] Liquor)  
Toropalca Community,  
Potosí

The most and best information is available about

the art from the Tiwanaku period between 400 BC and

1000 AD. Carved rocks, perfectly finished ceramics, and

high-quality textiles brought the Tiwanaku worldview to

different places in what is now Bolivia, Chile, Peru and

northern Argentina, according to patterns defined by the

highest strata of power. Not everything produced in these cultures can necessarily be classified as “folk art,” for much of this work clearly was done by specialists who undoubtedly were part of privileged artisan groups in their societies.

During the era of pre-Hispanic fiefdoms and the Inca hegemony in the highlands, intermountain valleys and lowland border areas, there were countless artistic specialists making of all kinds of objects. The Aymara and Quechua dictionaries of Ludovico Bertonio and de Gonzales Holguín detail the wide variety of artisans and the immense production of objects produced dur-



ing the late pre-Hispanic age. *Camana* and *camayoc*, in Aymara and Quechua, respectively, were the words used for specialists in different areas. Much of their work focused on producing cultural objects that would today be classified as folk art. Thus the *compi camana* was one who wove pieces of cloth with various figures and kinds of work, while the *keru camana* carved wooden ceremonial cups. The specialized “skillful” weaver was called *issi ccopi*, while dyers were given the name *huaycuri*.

As if the art objects that survived were not sufficient testimony to the enormous production during this period, the dictionaries also point to stone carvings, gold and silver hammerings, and workings in copper and tin. There is also evidence of the existence of shops for ceramics, embroidery, and weaving. A good portion of the state production system involved obtaining raw materials and transporting them from one region to another over a significant road network, as well as producing the pieces of art work, storing them, and distributing them as prized goods for sealing inter-ethnic alliances or other usages.

The Spanish conquest meant the reordering of the indigenous world and drastic changes in everything from managing the social relations involved in production processes to refashioning their worldview. The Colonial era saw the emergence of new poles of economic interest that reorganized local labor. Many Indian artisans were given privileged treatment in the new society, exempted from the *mita* tax and freed from domestic work.

According to the research of James Lockhart, some 2,500 Spanish artisans arrived in the Americas between 1532 and 1560, including tailors, shoemakers, iron workers, bakers, and even bookbinders. Many set up shop initially in Lima, and later moved to the cities in the highlands. Artisan guilds soon formed in all cities in the Americas, each with its own patron saint and a complex organization involving the participation of master craftsmen, shop masters, journeymen and apprentices. In many cities the indigenous were barred from belonging to some guilds, such as those for silver workers, but such prohibitions did not take hold in the Andean region. Other guilds were composed almost entirely of mestizos and indigenous, as in La Paz with its guilds of dyers, weavers, tailors, hat makers, shoemakers, rug makers, weavers and candle makers, almost all of them indigenous. More prosperous cities like Potosí or Cuzco (Peru) hosted a larger number of “liberal arts craftsmen” such as silver workers, metal artisans (gilders or laminators), painters and sculptors, whose work went primarily into the making of objects for religious worship and evangelization.



14 *Máscara de El Chaco*, undated  
(Mask from “El Chaco” Region)  
Ava-guaraní Culture,  
El Chaco region



5 *Traje y máscara de Llamero*, c. 1930  
(Costume and Mask for a "Llamero"  
Dancer)  
Embroidery from Toleto Community,  
Oruro



The Colonial artisan guilds were directly linked to festivals and celebrations in urban areas, not only because they produced objects for those events but because the emerging municipal councils ordered that artisans were to participate along with other guilds, each with its own dance and banner, in festivals and feasts like Corpus Christi.

During the 19th century, folk art continued in rural areas and small towns, but cities saw the beginnings of incipient industries. That often spelled the end for some of the traditional ways that folk art had been produced in the past. The decline of the Potosí market as the center of gravity it had been in Colonial times also meant a decline in folk art. As José María Dalence noted in 1848, imports of any number of goods put many craftsmen out of work, including “potters, glaziers, hat makers, pewterers, [and] even ladies shoemakers and leatherworkers.” Dalence added that other professions such as dyers, sculptor, metal-beaters, and gilders “have almost entirely vanished.”

The 20th century brought new materials that were incorporated into the work of artisans, such as chemical inks that arrived in Bolivia early in the century and gradually displaced the traditional natural dyes used in textiles. Imported plastic goods, cheap and easily obtainable, later replaced many goods produced through traditional means of popular art. However, beyond such visible changes, other deeper effects of modernity—including the globalization process, options for investing one’s own time, and new perceptions about the meaning of “progress”—have taken their toll on traditional arts. Despite all this, the human need to express oneself creatively and to manifest group beliefs and traditions has somehow not only survived but thrived in Bolivia, both in the countryside and in the cities. Since the second half of the 20th century, folk art has gained explosive popularity, especially in connection with festivals and celebrations.

## **Folk Art for Everyday Life**

### *Textiles*

Within the flexibility afforded by textiles, different Andean groups collectively created a visual language of meaning-bearing forms, colors, shapes and textures. From the appearance of the first cotton cloth on the Pacific Coast around 2,000 BC to the beautiful pieces produced by different ethnic groups today in Bolivia, Andean textiles represent a major art.

Traditional Andean textiles from the pre-Columbian era were—and still are—absolutely related to the identity of the group producing them. Even today, it would be inconceivable for members of a traditional group to wear the ethnic dress of another group on a daily basis or in festivals. The internal organization of each piece expresses significant features chosen by the group to represent it. Various Andean myths explain this characteristic of Andean textiles as bearers of identity. In their origin, the textiles appear united to the *wacas* (sacred entities) of the group. As the chronicler Bernabé Cobo explained: “The creator Viracocha formed all the nations existing on earth out of mud in Tiwanaku, painting each with the dress and clothing that it was to have...And so each nation was clothed with the dress with which its *waca* was painted.”

Textiles also played important roles in the life cycle through their use in the ceremonies accompanying birth, arrival at puberty, marriage, and funerals. John Murra has shown that textiles were among the most important sources of economic and political wealth in the Andes in



pre-Hispanic times. Hundreds of weavings were set aside for the vestments of priests and leaders and also used as wall decorations in temples and palaces.

During Colonial times, new population groups—chiefly indigenous people disconnected from their *ayllus*, and the mestizo population—also required a type of clothing different from traditional and emblematic ethnic garments. Thus, clothing was created for the new mestizo and *cholo* generations, made possible by the establishment of the first textile “industries” specializing in weaving blankets and handmade cloths. Today there is still a strong textile tradition of dyed sheep’s wool and blanket weaving in the areas of Tarata, Totora, Aiquile and Mizque.

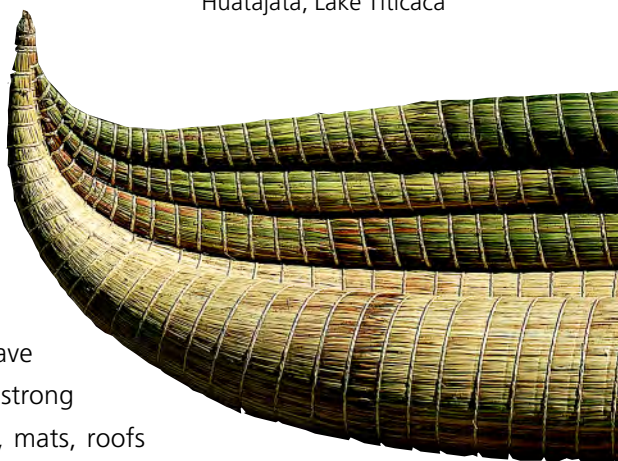
One characteristic of Bolivian textiles is that they are produced on very simple devices. The Andean horizontal loom for warp fabrics, for example, does not even exist as a fixed object. It is comprised of four stakes stuck in the ground that hold two parallel sticks with the threads of the warp. Depending on the complexity of the design, heddles for selecting the threads are mounted on these warp threads. This type of loom first appeared in the Andean region more than 3,000 years ago and, despite its simplicity, is still used today by skilled weavers who produce beautiful Bolivian textiles from fine alpaca wool, sheep wool, and even synthetic fibers.

### ***Totora Reeds and Plant Fibers***

In the Lake Titicaca region, the stalks of Totora reeds have been used for thousands of years as a flexible, light and strong raw material ideal for building boats, making baskets, mats, roofs for houses and clothes, and even constructing islands on which people live.

This shallow-water aquatic plant also was used to make some of the oldest cultural objects found in Andean culture. Mummies older than those in Egypt, discovered in the area of Chinchorro (Arica), were prepared between 2000 and 600 BC using plant fibers, including those of the Totora reeds. Totora reed boats—made with reeds that are moistened and beaten to tighten the fiber stalks, which are then joined together by straw cords—have served

- 
- 31 ***Balsa de totora***, 2002  
(Reed Boat)  
Katari Studio,  
Huatajata, Lake Titicaca



- 
- 34 ***“Quiboro” (cesta con tapa) de “cusi” (palmera)***, 2003  
(Palm Basket with Lid)  
Guarayas Guild Craftmen,  
Ascensión de Guarayos, Santa Cruz  
*Opposite page:*  
46 ***Sirena de madera tallada***, 2004  
(Mermaid Carved in Wood)  
Bolivia Studio,  
San Miguel de Velasco, Santa Cruz





for navigating Lake Titicaca for thousands of years. During the 20th century, Totor reed boats were built to test different scholarly hypotheses on transcontinental navigation. The boat builders for Thor Heyerdahl's raft *Kon Tiki* in 1947 as well as for the more recent expeditions on *Mata Rangui* and *Viracocha II* have been families from Suriqui Island and from Huatajata, who remain devoted to this craft today.

The immense variety of trees, palms and other plant species in the lowlands also provides a large portion of the materials for use in folk art. The *cusi* palm (*Attalea speciosa*), for example, is found in a wide area between the Chiquitano forest of Santa Cruz and the plains in Beni. Indigenous groups in this area traditionally use these flexible and fibrous palm leaves to make baskets, packs for carrying babies, fishing tackle, bags for gathering fruit, fans, sieves and *quiboros* (large baskets for storing food or family belongings).

The use of other types of palms is more recent. The *jipijapa* (*Carludovica palmata* or "Panama Hat" palm), which grows in the humid forests of the Central American lowlands all the way to the Amazon areas of South America, is cultivated in Bolivia today in the forests of the Chapare. It is valued for its thin fibers that allow for fine weaving. Although this material was not known to have been used in the past in Bolivia, today it is used for the area's growing hat industry.



## Wood

In the past, different species of wood were used for making useful and beautiful objects for everyday life as well as for ceremonies. In pre-Hispanic times in areas where Inca influence was strong, such as Isla del Sol, beautiful ceremonial cups of carved and painted wood called *kerus* were produced. Today, peasants in the southern part of the department of Potosí use wooden receptacles for drinking *chicha* (corn liquor) in their ceremonies. They cups are low and flat and have two small carved bulls on the inside, hence the name *vaso-toro* or "bull-cup." The cups are always used in pairs, a custom that seems to come from pre-Hispanic times, when during ceremonial libations one of the cups was offered to the deity, who was thus obliged to reciprocity with the one making the offering.

In the 17th and into the mid-18th century, new woodworking techniques came to the lowlands from the Jesuits who reorganized the local populations into mission towns in the area of Moxos and Chiquitos. The Jesuits set up workshops for the production of such goods as furniture, clocks, organs, violins and harps, and the missions were also home to such artisans as iron workers, weavers, tailors, shoemakers, tanners, turners, smelters and painters. In the carpentry shops, men learned wood carving and polychroming, as well as inlaying of precious woods in order to form intricate designs on





- 
- 7 **Máscaras** (Masks)  
Artesanías Potosí Studio,  
La Paz
  - 18 **Candelabro**, (Candelabra) 2002  
Pampahasi, La Paz
  - 24 **Bastón de mando de autoridad indígena (vara)**, 1890  
("Vara" Peoples' Ceremonial Staff)  
Possibly from Potosí, Caiza D or Umala

chests, boxes and furniture. Although the missions were abandoned in the 18th century, the wood carving shops have been reestablished and the craft revived since UNESCO declared the Moxos and Chiquitos area a World Heritage site in 1990.

## *Silver*

Folk artisans in different periods and places in Bolivia have long been making silver objects intended for liturgical use, everyday life, decorations, and ceremonies and rituals. The objects range from pins and broaches (*tupus*) to the miniature llamas, alpacas and human figures of the era of Aymara fiefdoms, and to the frontals, chalices, and candelabras of Colonial era churches.

Potosí was at the center of the drive to exploit Bolivia's silver and was essentially established around silver production. From workshops in Potosí, La Paz, La Plata (Sucre), Oruro and Santa Cruz, as well as rural areas such as Umala, Caiza "D" and Chajaya, silver was transformed into everything from pitchers to pots, flower vases, lamps, saddles, harnesses, basins, pans and even boxes for holding coca. A significant portion of silverwork was intended for indigenous ceremonies: cups and vessels for the *challa* (ritual libations), broaches for women's clothing, and emblems of the authorities of the *ayllus* and indigenous communities, such as staffs indicating command, made out of *chonta* wood with silver inlays.

## **Folk Art for Festivals and Celebrations**

Over the course of any given year in Bolivia, countless objects are produced in different cities to be worn, displayed or otherwise used at local or regional festivals and celebrations. Folk art finds its natural setting as a part of such events. Produced from daily life, folk art displays different aspects of that life through the creativity and manual skills of artists working within group parameters of reference. For a country like Bolivia with many different cultures, these folk festivals are among the richest and liveliest events on the calendar. They coincide with religious feast days, which in turn are superimposed on important moments in the agricultural cycle celebrated since pre-Hispanic times. Many of the dances are inspired by age-old cultural experiences, such as celebrations of planting and harvest, or based on everyday work activity. Others are representations of the culture of the "other," such as the dance of the *Morenada* or the *Saya* (African slave descendants) or the *Chunchus* and *Tobas* (inhabitants of the jungle), in which the dancers are characterized as members of cultures completely different from their own. Other dances deal with moments of history and show the incorporation of elements that initially were alien to the indigenous culture, such as the dance of *waca wacas* (dance of the cows). Yet others involve more abstract aspects of life such as the struggle between good and evil represented in the *diablada*.

Among the most popular and expressive festivals in Bolivia are the *entradas*, which are dance parades that wind their way through the streets of towns and cities as spectators watch from the sidewalks and windows. These events seem to come from the Colonial "masquerades" (civil celebrations) and from the *autos sacramentales* (religious celebrations). Some festivals today have become so large that they have overflowed the narrow framework of their places of origin and taken over the city, as in the case of the Carnival in Oruro.



## Masks and Dance Costumes

Masks and dance costumes of all kinds enable everyday people to join in the kind of collective imagination that can only emerge in ceremonial and celebrative events. The mask makers and embroiderers of Bolivia today give life to the knowledge of their ancestors. In cities like La Paz, associations of embroiderers occupy entire neighborhoods with their shops and work particularly hard during the months before festivals.

The chroniclers Betanzos and Garcilaso de la Vega described men portraying animals in festivals during the pre-Hispanic era, such as “Indians dressed in lion skins” who considered themselves descendants of pumas or jaguars, and others who represented condors. That undoubtedly was a manifestation of the totemic status of those animals, which reached its highest expression in Tiwanaku. Pottery of this culture shows figures dressed up in puma or condor masks and sculptures representing figures with feline masks.

Today, the most visually striking masks are those of the dance of the *diablada*. Using plaster, cloth, straw, cardboard, glass, glue, sequins and recycled material, artisans produce complex pieces that mix colors, textures and forms. Developed and expanded gradually over the centuries, the *diablada* is perhaps Bolivia’s best-known dance. Its cast of characters includes St. Michael the Archangel, Lucifer, the devils and the seven capital sins, which in the Colonial era were represented by animal figures. Concealed behind these very Western forms even today are concepts and figures that are unquestionably Andean. Such is the case of the devil, or “uncle” (*tío*) dwelling in the mines—possibly an Aymara distortion of the Spanish term *Dios* (God)—who is an underground supernatural being, the lord of metals. The hill containing the veins of ore is associated with the Virgin, as attested by some Colonial paintings studied by Teresa Gisbert. This ambiguity

and duality, so strange to Western eyes, is a clear vestige of the religious syncretism developed during Colonial times. During the dance, the masks of the devil change, and the masks used initially—which originally were made from silver—gradually disappear from the scenario. In the early 20th century, the mask of Lucifer—by this time made out of more modest materials—was



- 
- 6 *Traje y máscara de danza Chuta*, c. 1920  
 (“Chuta” Dance Costume and Mask)  
 Embroidery from Corocoro, La Paz



simple but grotesque, with two horns, a lizard poised on the nose, a toad, and two large fangs coming out of the mouth. Over the course of the century the mask became large and colorful: the horns were extended, the ears grew, and three-headed dragons appeared, the inspiration for which according to some artisans came from Chinese films.

Another dance for which many folk art objects are produced is the *morenada*, a reference to the *morenos* (slaves) brought by the first Spaniards for domestic service in various cities and to work in the mint in Potosí and on the coca plantations in the semi-tropical area of the Yungas of La Paz. The slaves eventually settled in those areas, where their descendants still live today.

The pace of the *morenada* dancers is slow, and they are entirely covered in a heavy costume. The mask exaggerates the facial features of the *moreno*, and the dance is characterized by a rattle (*matraca*) whose noise imitates the jingling of slave chains and accompanies the dance steps. On these *matracas* are represented different figures often related to their line of work that distinguish one group of dancers from another.

The primary materials used by artisans in making the different masks today are plaster and cloth, and the work on a single mask often takes more than two weeks. The artisans incorporate recycled and other “modern” materials into their pieces such as light bulbs, the glass lining from the inside of a thermos, sequins, and synthetic glues. Mask-making tools—knives and files of different sizes, scissors, pliers, needles and screwdrivers—have changed little since the early 20th century. In making a mask, the artisan moistens the cloth in water and glue, fits it over the mold, and then covers it with plaster and lets it dry. The artisan cuts out the eyes, mouth and nose, and then adds eyes, horns and cardboard or plaster horns and ears. Designs are then painted, and eyebrows, mustaches, beards, feathers and other decorations are added.

Silver masks produced in the Andean region of Bolivia since pre-Incan times are still made, but they are no longer used for folk festivals. Masks from Tiwanaku are made of delicate sheets of gold, silver, copper and bronze. Many of the Colonial masks are reminiscent of the large mask on the facade of the mint in Potosí, while others represent animals in dances such as the *diablada*. On other masks, such as those of *chuta*, the underlying part is made from wire mesh or metal, generally tin, with the basic material usually coming from recycled materials such as used beer cans or containers for lard.

Indigenous groups in the Bolivian lowlands and Amazon and Chaco regions also kept their myths alive for centuries with figures in masks made from the wood. Masks in these areas,



- 
- 19 *Muñecos vistiendo trajes de danza regionales*, 2004  
(Dolls in Regional Dancing Costumes)  
Calle Los Andes Studio,  
La Paz
- 12 *Matraca Unión Morena*, 1980  
(“Morenada” Dance Rattle)  
Achacachi Studio,  
La Paz



*Clockwise from the top:*

- 8 ***Máscara de diablo - Lucifer, baile de la diablada***, 1990  
(Devil Mask – Lucifer, Devil Dance)  
Mask Studio  
Oruro
- 4 ***Toro, danza Waka Tokori***, 1937  
(Bull for “Waka Tokori” Dance) Kerapa Community,  
Los Andes Province, La Paz
- 3 ***Chalana banda pectoral de plumas danza Quena Quena***, 1937  
(“Chakana” Pectoral Band for “Quena Quena” Dance)  
Isla del Sol, Lake Titicaca, La Paz
- 10 ***Máscara de Quirquincho (Armadillo)***, 1960  
(Armadillo Mask)  
Mask Studio  
Oruro

carved out of softwood and often decorated with feathers or painted, are an incarnation of ancestors, divinities or spirits of the jungle, totem animals, “souls,” goblins, and the sun, moon and stars.

The dance costumes accompany and enhance the effect of the masks and most are elaborately decorated. In the early 20th century, the embroidery on the costumes was done with raw material prepared by the artisans themselves, such as thread enameled with silver, precious stones of cathedral glass, and “pearls” made from enameled plaster and colored with silver and gold paint. By mid-century these materials had been replaced with bugle or plastic beads. Embroidery is still done by hand on frames generally made from cardboard or cloth.

Other dances incorporate different elements, such as leather used to create the central figure in the *waka waka* or *waka tokori* “cow” dance. The introduction of cattle to the Americas, the use of oxen in agriculture, and the celebration of bullfighting had a strong impact on the indigenous world. This dance celebrates agricultural production, while at the same time making fun of Spanish or Creole bullfighters. The main character, *waka tokori*, wears a heavy leather framework decorated with currency and silver work, while the female character, the dairy woman, wears more than 20 different *polleras* (skirts). An Andean character who appears in ancient myths, the *kusillo* (the monkey, the buffoon, the joker), opens the way for the dancers. He wears a colorful cloth mask and carries a spear decorated with many colored feathers.

### **Feather Art**

Feather art was fundamental to pre-Columbian cultures. Across the continent, feathers from different birds were used to produce works of great beauty. This was especially true in the lowlands, but this art underwent exceptional development in the highlands as well. Because feather art is made from an organic material that easily degrades, works from the pre-Columbian era in warm and humid areas have not survived. But it is obvious that in the cultures of Bolivia’s northern and eastern lowlands, there was extensive production of works of art from feathers. From the piedmont to the plains of Mojos, ceremonial costumes with crowns of feathers and outfits of chiefs and warriors were made entirely of this material. In the Andean region, feathered objects were used in festivals and ceremonies, and also formed part of the costumes of warriors and emblematic symbols of power of ethnic chiefs.

The first Spaniards to arrive in the Andes were surprised and amazed at the different work in feathered art that they found in this area. One chronicler said that “the luster, splendor and sheen of feathered cloth were of such rare beauty that they cannot be understood except by seeing it.” The status of feathers as highly prized goods within the cultures of the region eventually changed during the Colonial period, however, when their use was circumscribed to the indigenous world, especially the realm of festivals.

The objects where feather work displays its greatest splendor may be the *chakanas*, which means “stairway.” Over a supporting framework, the artisans do delicate collage work that combines multicolored feathers as in a mosaic. The designs are figurative: animals, human beings, the sun and moon, dance scenes, and sirens and other mythical animals. These *chakanas* are used in the *quena quena* dance, and in a variation of this dance, that of the *mukululos*, the dancers play the *sicus* or *zampoñas* (panpipes) and wear a headdress with corollas of flowers made out of feathers.



There are very few places where feather work is still done today in the Andean region of Bolivia. Birds threatened by extinction are no longer used, and so the skill of the few feather artists is now employed with simple feathers from hens or turkeys, which are dyed to produce the necessary colors.

## Objects for Worship

From very early times, precious metals were used to produce objects of worship in different cultures of the Andean region. Regrettably, these pre-Columbian objects were the first to be destroyed, melted down, and plundered from tombs in different places and times.

The discovery of the mountain of Potosí and its massive production of silver meant the possibility of privileged access to this material for producing objects of worship. Major indigenous guilds were established with Spanish and mestizo masters and Indian craftsmen who produced silver objects fashioned for decorating churches. Elaborately decorated, the works included frontals for altars, chalices, monstrances, shrives, screens, candelabras, reserve tabernacles and censers. Churches in the Andes region and the lowlands as well were filled with finely crafted and beautiful silver objects.



**22** *Plato para colectar limosnas con Virgen de Copacabana o Virgen de la Candelaria*, c. 1750

(Collection Plate for the Virgin of Copacabana or the Virgin of Candelaria)  
Possibly from Potosí

The rich Catholic iconography allowed for the creation of countless images that also received the particular stamp of the indigenous craftsmen who worked them, thereby giving rise to the mestizo baroque, with its intense flowery decoration and its *horror vacui*. The presence of indigenous cultures was evident in more than just the aspect of form. Catholic images like the Virgin Mary, St. James the Apostle, and many saints became in the popular indigenous imagination receptacles for the attributes of the ancient pre-Columbian gods of the hills, lightning, earth (the *Pachamama* or “Mother Earth”), the sun and the moon.

Devotion to St. James spread quickly among the indigenous population

in the Americas, which likened it to *Libiac* or *Illapa*, the pre-Hispanic divinity of lightning. The saint’s attributes—speed of movement on his white horse, the sound of helmets, the gleam of his sword—may have offered a suitable means for projecting onto this image contents that in Andean culture were attributed to the lightning divinity, according to Teresa Gisbert. *Santiago Matamoros*, the “Moor-killing” St. James, became *Santiago Mataindios*, the “Indian-killing St. James,” a powerful saint able to punish and kill. St. James was the patron of many cities and innumerable towns and villages, and countless images of the saint were produced in the shops of master sculptors, as well as by artisans who made images or figurines of saints. Many were made of maguey or wood



and were dressed in clothing of glued fabric; others had breastplates and capes of engraved of fashioned silver and swords and hats of the same material.

The image of the Virgin Mary underwent a similar process, and was assimilated into the Andean *Pachamama* and the divinities of the hills. The superimposition or merging of some intermediary roles of the Virgin Mary with sacred beings of the local culture was especially interesting, as happened in the case of devotion to the Virgin of Copacabana. The image that gave origin to this devotion is a maguey sculpture of the Virgin of Candelaria made by Tito Yupanqui in 1582. Lake Titicaca was considered sacred from the early pre-Columbian period because an idol of blue rock venerated there in Copacabana. The name of this settlement came from the name of the divinity *copa* (which was translated as “blue”) and *qawana* (“where it is observed”). According to Gisbert, Copacabana was the main god of Lake Titicaca, related to water, fish and sirens. After 1538, devotion to the Virgin Mary was superimposed on the ancient god of the lake, and in the early 17th century, a church was built, possibly on the site of the ancient adoration site. That fact no doubt consolidated this transposition. Since then, paintings, engravings and images made in silver of this virgin have been made and circulated throughout the Andes, even reaching Rio de Janeiro (Brazil) and providing the name for the Copacabana Bay. The Virgin of Copacabana is today the patroness of the Republic of Bolivia.

### **Bolivian Folk Art Today**

The beginning of the 21st century has seen contrary trends in folk art in Bolivia. Many types of art that at one time were solidly entrenched have declined or disappeared, and yet there is a rebirth of folk art in many cities and rural areas, often stimulated by the demand of folk festivals and the *entradas*, which are involving ever larger segments of the population. Much production is directed as well to the growing tourism market, both domestic and abroad, as well as over the Internet. Craft projects run by nongovernmental organizations and international aid programs have taken an interest in the potential of folk art as a source of income that can help improve the living conditions of Bolivia's poor.

Artisans have also been changing the designs and materials of their work, although within traditional parameters. The creativity of folk artisans does not lose sight of the context in which the art is created, but neither does it remain isolated from trends in art and fashion. Traditional formats admit a margin of change and innovation within this dynamic and creative process, provided the changes do not blur the boundaries established by group practices. The artisans themselves regulate the limits of possible changes—at the feast of the Gran Poder in La Paz in June 2004, for example, embroidery of figures from television programs was prohibited.

Today, some textiles from *ayllus* in the north of Potosí display images of Inca *tokapus* alongside bicycles and helicopters. Images of soccer players and superheroes have been incorporated into the “mysteries” (*exvotos*) of the ritual “tables,” along with figures of toads, snakes, coca leaves and hills. Some beings that appear in contemporary Bolivian textiles look surprisingly like the figures on boxes of tea that circulated through the countryside in the 1940s. As always, the range of contemporary images bears both ancient and new content, born out of the collective life, social and political experience of cultures that maintain their traditions, yet are also creating and re-creating with each passing day.



---

30 *Máscara de moreno*, 1993  
("Morenada" Dance Mask)  
Calle Los Andes Mask Studio,  
La Paz

# Indigenous Identity in Bolivian Craft Art



*Inés G. Chamorro*

Diverse handicrafts have developed within the social and cultural processes that have shaped Bolivian history. The country has been the cradle of cultures present in the Andean highlands for millennia, characterized by distinctive social organization and rich traditions. Spain's contributions were important as well, bringing combinations of cultures and populations from Europe.

Bolivia's varied topography and climates and abundant natural resources also have shaped craft production in the countryside and cities. In the low plateaus of the Amazon basin, craft art has developed through the symbiosis of ethnic cultures with urban populations. In Andean communities furthest removed from the major cities, craft art is largely based on the practices of community management and structure whose deep roots in Inca social organization have survived for centuries.

## Uses of Bolivian Crafts

A large portion of craft production in Bolivia's rural communities is intended to meet daily needs for utilitarian goods, often connected to the farming livelihoods that dominate these areas, but sometimes taken to markets beyond the localities. In recent years, social and political movements have arisen in these grassroots communities, helping to shape civil society and challenge outside models of modernization.

Crafts and costumes, such as those associated with dances such as the *diablada*, play an important role in traditional ceremonies and festivals in these rural peasant communities. Products such as masks, costumes and musical instruments form part of peoples' lives and are clear signs of cultural syncretism, particularly with Christianity.

Beyond their cultural context and function, these objects also form part of Bolivia's heritage and thus fall within the responsibility of the state under the purview of ethnographical museums, ongoing education, and tourism promotion. There are also significant private collections that help maintain this national heritage.

Growing demand for crafts in recent years has led to increasing numbers of social and economic development programs that use craft production projects to help meet the pressing needs of the poor. Prospects for such programs have been analyzed by academic systems, productive and commercial sectors, and those involved in both public and private sector craft production. Scholars have raised such legitimate questions as whether the work is that of the craftsperson, or is a collective and thus anonymous product of the community. A system has been devised for classifying products as a basis for the socioeconomic development of this sector, organized around modern production systems that allow for technological innovation (such as the electric turning wheel in ceramics) that is critical to improving quality and productivity. The goal is to have prod-

ucts that can compete in more sophisticated domestic and foreign markets, where the artist may even be named without denying his or her status as an artisan. At the same time, the folk art is perceived philosophically as a single unit, shaped by many minds and hands, within the framework of traditions, and using sustainable environmental resources, including recycled materials that can be transformed into aesthetically beautiful and functional objects for different uses in society. This dynamic is what the competitive global market recognizes under the single name of “artisanry,” which is differentiated from mass manufactured goods by the “handmade” label and by other regulations imposed by international trade. This opens the way for a “craft industry” whose identifying characteristics include the cultural facet, which by definition is an appreciation of the product’s unique identity and source, making it more competitive; the scientific and technological facet, owing to the possibilities of innovation to improve production processes; the ethno-scientific and ethno-technological facets, which involve making use of appropriate technologies and traditional materials, tools and forms of production; and the socioeconomic facet, which is the platform for development programs that use craft production to combat poverty and strengthen social ties and family cohesion. In short, this new concept of craft production means a new appreciation of a product whose pejorative connotation used to be identified with what was poorly made.

## International Models of Modernization

Given the preponderance of commercial activity in Bolivia, the effects of industrial development on crafts have been modest. Some modern production influences can be seen in textiles, particularly improvements in looms and the use of synthetic materials.

The other import of sorts stemming from modernization has been international technical assistance, which after years of imposing outside approaches has begun to change in recent years to better recognize the social and cultural structure of the target populations, a shift in philosophy suited to projects such as craft production.

The worldwide movement that most affected humankind in the late 20th century is what



- 
- 15 *Máscara de La Chiquitanía - baile de los abuelos*, 2003

(Mask from the “Chiquitanía” Region-Grandparents Dance)  
José Taceo, El Paico Chiquitano Studio,  
San José de Chiquitos, Santa Cruz

*Opposite page*

- 1 *Tocado danza Mukululos*, c. 1960

(“Mukululos” Dance Headdress)  
Lake Titicaca Community,  
Omasuyos, La Paz



has been called the new world economic order, which impacts all peoples and ways of life. This includes regional trade agreements such as the Andean Pact, Mercosur and a number of bilateral agreements. The Free Trade Area of the Americas (FTAA) will be the largest free trade area in the world, uniting 34 countries, 750 million inhabitants, and economies with a combined GDP of \$9 trillion. Since this is the prevailing economic system, developing countries like Bolivia have had to look for positive ways to participate within the the rules and regulations of globalization. However, these global processes can have negative implications for agricultural societies and indigenous and urban communities, including declining political power and democracy, increased poverty, massive migration from rural areas that affects families and communities, and the consequent loss of cultural memory about traditions and cultures such as crafts and folk art.

Within this context of mega-globalization, government studies have found that small businesses in Bolivia employ eight of 10 workers and that 83 percent of the working population is primarily employed in family businesses with fewer than 10 workers. A 2003 report by the UN Economic Commission on Latin America and the Caribbean pointed out that “what lies behind the crisis [in Bolivia] is low economic growth and the dichotomous modality that growth has taken: a strong export dynamic not linked to the development of the domestic market.” Bolivia’s 2003 growth rate of 2.5 percent was a slight improvement over the 1.9 percent average over the previous four years, but GDP per capita was still lower than it was in 1998. Bolivia has been affected by falling prices of several export products, coca eradication, and low demand for its goods in neighboring countries. Although there are a number of dynamic economic initiatives such as natural gas and soybean production, these activities are not labor intensive, hence they have failed to offset the high level of informal labor and poverty.

Movement is afoot to take these repercussions of globalization into account in the design of social and economic development programs for poor countries such as Bolivia. The Sixteenth Presidential Summit of the Rio Group in 2002, devoted to the topic of strengthening the family and combating poverty, issued the following statement: “The urban-rural dimension and the multicultural and multiethnic character of societies must be taken into account in these strategies...Migration is a cause of the breakdown of families and of intra-family patterns, and [has] psychological, economic, and cultural effects...that [must] be taken into account in defining national policies and international actions that can contribute to serving and enhancing family units.”

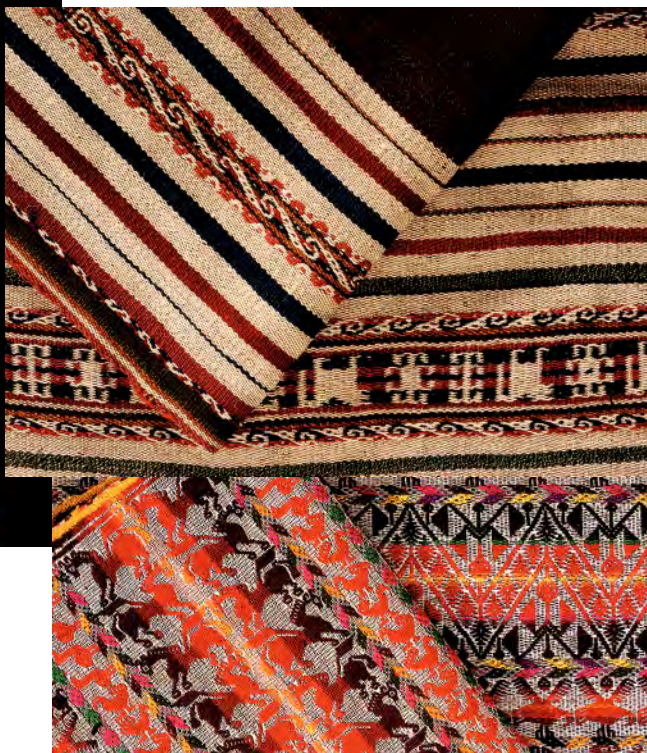
**Civil Society Solutions through Crafts**

More than two million Bolivians speak Quechua and a large number speak Aymara, both of which are official languages in the country along with Spanish. Cultures go along with these languages, including traditional crafts, the production and sale of which, particularly through the



informal economy, has become a means of subsistence for many of Bolivia's different social groups. Notable efforts to support these production initiatives are being made by civil society, particularly nongovernmental organizations that receive economic and technical assistance from international aid groups. The following are examples of some of these innovative activities.

**Anthropologists of the Southern Andes (ASUR)** employs a dynamic participatory development model that involves the community, aid institutions, and specialists. The aim is to retrieve technologies from the past while enhancing appreciation for the culture in which they were created and which declined over time. Until some years back, for example, the *jalq'a* of the department of Chuquisaca produced weavings of extraordinary quality and beauty in the form of ponchos, trousers, *axsus* (aprons), belts, purses and bags. These works were admired in museums and other repositories of universal heritage, and were sold in antique stores in La Paz and other cities in Bolivia. With help from the Inter-American Foundation in conjunction with grassroots organiza-



*Clockwise from left:*

- 44/45 ***Cesta con lanas***, 2004  
***Ruecas para hilar***, 2000  
(Basket with Wool and Spindles)  
Basket and wool: Kusillo Studio, La Paz  
Spindles: possibly from El Alto, La Paz
- 49 ***Aguayo (manta) Calamarca***, 1900  
(Shawl from Calamarca)  
Calamarca Community, La Paz
- 40 ***AQSU (sobrefalda femenina)***  
***"Tarabuco,"*** 1980  
(Skirt)  
Candelaria Community, Chuquisaca

tions, a project began in 1985 to help this impoverished region recover this lost artisan activity by examining the origins of weavings, recreating ceremonies, music, dances and other traditional expressions, deciphering their symbolism and the evolution of pre-Columbian culture to the present, and documenting methods of marketing and management. Subsequent

support from the Inter-American Development Bank, the United Nations, the Swiss government and others has helped revive production of these historic *jalq'a* textiles, which have been well received in national and international markets. A byproduct of the project has been to revitalize the skills of

many women in these communities, which has modified gender roles in the family economy, helped affirm indigenous identity, and highlighted the benefits of cultural pluralism in society.

**The Center for Research, Craft Design, and Cooperative Marketing (*Centro de Investigación, Diseño Artesanal and Comercialización Cooperativa – CIDAC*)**, and the **Association of Rural Artisans (*Asociación de Artesanos del Campo*)** work in the department of Santa Cruz. CIDAC was created in 1983 and has been involved in socio-cultural and environmental research, retrieving techniques and designs, creating and introducing of new products, training, marketing, enhancing the contribution of women, and supporting social change. One of its important projects has been *Artecampo*, which involves organizations comprised almost entirely of women and has led to radical changes in the traditional role of the peasant women involved. Its products include traditional pottery and glazed ceramics; weavings with different fibers, such as cotton, and palms for hammocks, basket-making, hats and tapestries; clay sculpture and decoration; and musical percussion instruments. The project has also featured noteworthy levels of participation by elders and young people in passing on traditional techniques. Marketing is particularly important to communities of Santa Cruz, where products are sold through shops with permanent exhibitions in the capital and in distribution centers of cooperatives.

**The Quipus Cultural Foundation** is a nongovernmental organization whose primary purpose is to stimulate interest among Bolivians in their pre-Columbian and Colonial history as a way to understand the processes that have helped create today's multicultural society. The headquarters in La Paz is the Laikakota cultural complex, which includes the Kusillo Children's Museum. Along with the Tanga Tanga Children's Museum in Sucre, the Kusillo Museum carries out non-formal programs in cooperation with educational systems on the country's history and cultural traditions. The complex also includes the Ananay shop for selling contemporary crafts, and offers training programs in design and development. Quipus maintains a collection of folk and ceremonial art—the basis for the future Museum of Folk Art and Culture—that features masks, textiles, ceramics, feather art, religious art, embroidery and jewelry. The foundation also supports the retrieval of traditional technologies in order to promote commercialization of local artisanry, including research on Totorá reed work in the indigenous communities by Lake Titicaca.

A particularly important area for marketing artisanry from all over Bolivia is **Calle Sagárnaga** in downtown La Paz, which functions as a permanent market for a network of producers, distributors and other intermediaries who work for one common purpose: the marketing of crafts. The many shops and stalls offer an extraordinary range of handicrafts that includes sophisticated artisanry, especially certain weavings in different media that are also distributed to international markets over the Internet. The markets also features clothing and other objects made from llama, vicuña, alpaca and sheep's wool as well as from leather; textiles in vibrant colors and in simple as well as complex designs, with natural and artificial materials and dyes; ceramic work of different tonalities and shapes such as vases, pots, lamps and water jugs, some with traditional motifs and others with foreign influences; jewelry and other objects made primarily in silver and copper; wood and stone carvings; musical instruments; and even furniture and mirrors. In short, Calle Sagárnaga features the entire gamut of crafts, ranging from objects for practical everyday use by residents to top-line items in demand for tourists. The market represents artisanry from across Bolivia, and by extension the range of efforts to ensure that those crafts remain important not only to the Bolivian economy, but to the nation's culture and identity.





---

21 *Santiago Matamoros  
o Santiago Mataindios,*  
end of XVIII century  
(Saint James)  
Unknown origin

# **Presencia indígena en el arte popular boliviano**



## **El arte popular de Bolivia: celebración de la cotidianidad**

*Por Silvia Arze O.*

En la zona andina, en los valles y en las tierras bajas de Bolivia diferentes culturas producen objetos de arte popular de gran belleza y extraordinaria calidad.

En un país poco industrializado como Bolivia el arte popular se crea para ser usado en la vida cotidiana, y sus ejemplares más elaborados se destinan a los rituales, el culto, la fiesta y la celebración. Aunque conceptualmente se suele marcar una línea de separación drástica entre estos dos aspectos de la vida, en realidad ambos obedecen a un sustrato común de estructuras, creencias e imaginarios colectivos que ponen su sello a la vida cotidiana y al momento de celebración de cada grupo. El arte popular de Bolivia procede tanto de la zona urbana como del campo y, al igual que la propia población del país, está fuertemente marcado por lo indígena.

Muchos de los objetos del arte popular contemporáneo deben su forma actual a prolongados procesos culturales desplegados durante siglos, en los cuales se fueron trabajando materiales locales, modelando formas, escogiendo códigos de colores y definiendo iconografías. Esa riqueza cultural se transmite de generación en generación y conforma un conjunto que nos acerca al mundo estético y simbólico de culturas del pasado y del presente. Para entender el arte popular actual que se produce en Bolivia, es necesario situarlo en su contexto cultural, en el cual está totalmente integrado y también dentro de su evolución histórica ya que los objetos son siempre parte de conjuntos y desarrollos culturales más amplios que aquellos de los cuales surgen.

En Bolivia gran parte del arte popular del pasado y del presente es un arte colectivo. Los artistas pueden desplegar su creatividad solamente dentro de los parámetros estéticos y los códigos comunitarios vigentes en diferentes sitios y épocas que en conjunto forman la tradición. Dentro de estos límites implícitos, el artista popular se convierte conscientemente en instrumento de expresión de su propio grupo, en la medida en que obedece a estos parámetros y códigos dentro de los cuales despliega su creatividad y su oficio. En algunos casos la carga cultural y de identidad contenida en los objetos culturales hace incluso que algunas piezas puedan ser usadas sólo dentro del propio grupo, como sucede con los textiles tradicionales que se tejen en cada comunidad y que difícilmente serían adoptados por otros grupos. Sin embargo, esta característica no fue una constante en todos los ámbitos y el éxito de muchos focos culturales, como la ciudad de Tiwanaku, se debió también a que se convirtió en un centro de confluencia e intercambio de experiencias y bienes entre grupos étnicos procedentes de diferentes lugares que retornaban a sus sitios de origen con objetos de otros pueblos.

Las actividades creativas que se plasman en obras concretas derivan de sistemas de creencias, del avance del pensamiento, del imaginario y también de las relaciones sociales, políticas y

productivas. Todos estos elementos se van entrelazando en un sistema complejo que produce una determinada cultura con su sello característico.

Originalmente, el arte popular aparece en función de las necesidades de la sociedad de la que surge y sus artistas emplean todos los recursos que les brinda su entorno biótico —formas y contenidos significativos de su medio social— y también los saberes, prácticas y tecnologías desarrolladas de manera tradicional en su cultura. A lo largo del tiempo el arte popular de un grupo, al igual que la misma cultura, se va enriqueciendo al entrar en contacto con otras experiencias de vida, otra cosmovisión, otra organización, así como con estéticas y tecnologías diferentes, en procesos dinámicos que, a pesar de los cambios, mantienen las características tradicionales.

## El arte popular en el tiempo

Por sus particularidades, y casi como definición, el arte popular es arte local, tanto por ser la manifestación de las tradiciones del lugar y del imaginario grupal como por los materiales empleados para la producción de los objetos. Por otra parte, diferentes culturas en los Andes tuvieron como rasgo distintivo tratar de acceder a productos naturales de otros ambientes diferentes. Debido a la actividad trashumante que llevó a los habitantes del altiplano hasta la costa del Pacífico siguiendo a caravanas de alpacas y llamas aún no domesticadas, los habitantes de esta zona fueron creando una



noción de territorialidad que implica la ampliación de los pisos ecológicos a los que podían acceder. Esto les permitió incorporar materias primas de otras ecologías a los objetos producidos tradicionalmente, y significó también el encuentro con otras cosmovisiones, estructuras, formas de vida y percepciones estéticas.

Desde las primeras etapas de la cultura andina y de las tierras bajas de Bolivia, el arte popular reflejó las características de sus sociedades a través del empleo de los materiales a los que tenían acceso. Algunas de esas

26 *Vaso ritual para "chicha", XIX century*  
(Ceremonial Cup for Chicha [Maize] Liquor)  
Possibly from Potosí

obras, plasmadas en materiales duraderos, como el arte rupestre de los primeros cazadores, pescadores y recolectores, han llegado hasta el presente. Más adelante, entre los años 1500 y 1200 a.C., las primeras aldeas del altiplano crearon objetos de arte en piedra y en cerámica, mientras que las de las tierras bajas lo hicieron en cerámica y en otros materiales más efímeros.

Es del arte que se produjo en la época de Tiwanaku (entre 400 a.C. y 1000 d.C.) del que se tiene más y mejor información. Piedras talladas, cerámica de un acabado perfecto y textiles de gran calidad llevaron a diferentes puntos de los actuales Bolivia, Chile, Perú y el norte argentino la "visión de mundo" de Tiwanaku según pautas definidas por los más altos estratos de poder, y



fueron realizados por especialistas que, sin duda, formaron parte de los grupos artesanales de privilegio en su sociedad. Sin embargo, no se puede pensar que todo lo que se producía en estas culturas entrara en la categoría de “arte popular” y existió, de hecho, un arte de elite.

Más tarde, en la época de los señoríos prehispánicos y durante la hegemonía inca en la zona del altiplano, valles interandinos y zonas fronterizas de tierras bajas, hubo innumerables especialistas en la fabricación de todo tipo de objetos. Los diccionarios de aymara y quechua de Ludovico Bertonio y de Gonzales Holguín muestran la enorme variedad de artesanos en la época prehispánica tardía y la inmensa producción de objetos en el período.

*Camana* y *camayoc* (en aymara y quechua respectivamente) eran las palabras que denominaban a los especialistas en diferentes rubros. Muchas de estas actividades especializadas se concentraban en la producción de objetos culturales que hoy se definirían como arte popular. Así, el *compi camana* era quien tejía “paños de corte con varias figuras y labores”, mientras que el *keru camana* labraba los vasos ceremoniales de madera. La tejedora especializada y “diestra” era llamada *issi ccopi*, mientras que los tintoreros recibían la denominación de *huaycuri*. Como si los objetos de arte que quedaron como testimonio de la enorme producción de esta etapa no fueran suficientes, a través de estos términos, se sabe que en esta época se hacían tallas de piedra, se labraba oro y plata a martillo y se trabajaba en cobre y estaño. También hay testimonios de la existencia de talleres de cerámica, bordados y diferentes niveles de tejedores. Gran parte del sistema de producción estatal estuvo involucrada en la obtención de materias primas, en su traslado de una región a otra a través de una importante red caminera, en la producción de las piezas, en su almacenamiento y en su distribución como preciados bienes que servían, entre otras cosas, para sellar alianzas interétnicas.

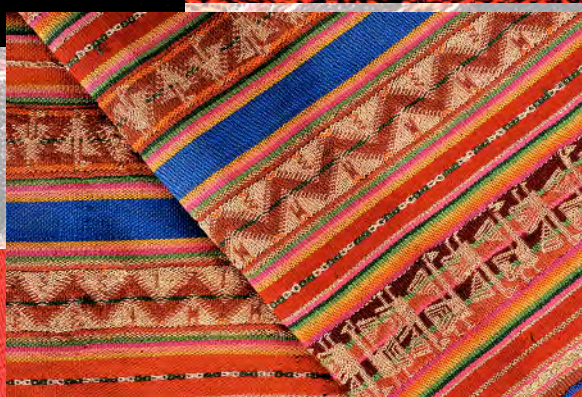
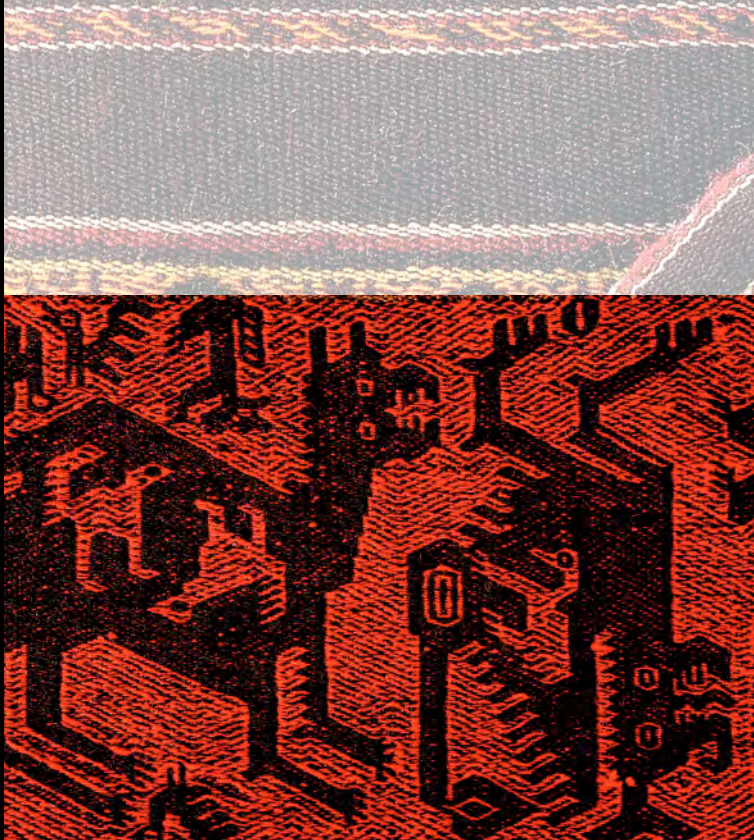
La conquista española significó el reordenamiento del mundo indígena y un cambio drástico en diferentes esferas, desde el manejo de las relaciones sociales de producción hasta la reelaboración de la cosmovisión. En general, la situación colonial implicó el surgimiento de nuevos ejes de interés económico que reorganizaron el trabajo local. Muchos artesanos indios tuvieron un trato privilegiado en la nueva sociedad: se los eximió de la mita y se los liberó del trabajo doméstico.

Según estudios realizados por James Lockhart, entre 1532 y 1560 llegaron a América unos 2500 artesanos españoles: sastres, zapateros, herreros, pasteleros y hasta encuadernadores. Muchos de ellos se establecieron inicialmente en la ciudad de Lima



17 *Máscara de La Amazonía*, undated  
(Mask of the Amazon Region)  
Possibly from Izozog, Santa Cruz





*Clockwise from top left:*

- 43 *Hiladora mecánica artesanal*, 1975  
(Spinning Wheel)  
El Alto, La Paz
- 38 *AQSU (sobrefalda femenina) JALQ'A*, 1987  
(Skirt)  
Maragua Community, Chuquisaca
- 39 *AQSU Kallawayá*, 1980  
(Skirt)  
Community of Lagunillas, La Paz
- 48 *Manta femenina de Cotagaita*, c. 1980  
(Shawl from Cotagaita)  
Cotagaita Community
- 41 *Textil de Acasio Liclla (manto femenino)*,  
1985  
(Shawl)



y más adelante se trasladaron a las ciudades de la sierra a “probar suerte”. Pronto en todas las ciudades americanas surgieron los gremios de artesanos, cada uno con su propio santo patrono, con una compleja organización de la que participaban maestros mayores, maestros de talleres, oficiales y aprendices. En muchas ciudades se prohibió la inclusión de indígenas en algunos gremios, como en el de plateros, pero en la zona andina esta disposición no se cumplió. Otros gremios estuvieron formados casi en su totalidad por mestizos e indígenas, como sucedió en la ciudad de La Paz, con sus gremios de tintoreros, tejedores, sastres, sombrereros, zapateros, alfombreros, tejedores y fabricantes de velas, casi todos, indígenas. En contraste, ciudades más prósperas, como Potosí, o Cusco, en Perú, albergaban mayor cantidad de “artesanos del arte liberal”: plateros, “batihojas” (doradores o laminadores), escultores y pintores con una producción dirigida principalmente a objetos para el culto religioso y la evangelización.

Los gremios artesanales coloniales estuvieron directamente ligados a las fiestas y celebraciones en los espacios urbanos, no sólo porque producían objetos destinados a ellas, sino porque las disposiciones de los recién surgidos Cabildos reglamentaban que, en fiestas como Corpus Christi, los artesanos participaran junto con otros gremios “cada uno con su danza y pendón”, lo que significaba también la participación de los artesanos en la “puesta en escena” de la fiesta.

Durante el siglo XIX el arte popular continuó en la zona rural y en los pequeños centros urbanos, mientras que en las ciudades surgían incipientes industrias que, en muchos casos, determinaron el fin de varias de las formas en que se producía arte popular en el pasado. La desaparición del eje articulador que en la época colonial había significado el mercado potosino significó también la disminución de obras de arte popular, como señalaba Dalence en 1848, debido especialmente a la importación de artículos que dejaban casi sin trabajo a “loceros, vidrieros, sombrereros, peltreros y aun zapateros de señoras y talabarteros”, a lo que el autor añadía que “otros oficios se han perdido enteramente, como el de tintorero, escultor, batihojas, y dorador”.

El siglo XX trajo consigo nuevos materiales que fueron incorporados en el trabajo de los artesanos, como los tintes químicos que llegaron al territorio boliviano a principios de siglo y desplazaron paulatinamente los tintes naturales tradicionales hasta erradicarlos casi por completo de la textilera. La importación de artículos de plástico de bajo costo y fácil obtención implicó también la pérdida de muchas tradiciones de producción dentro del arte popular. Sin embargo, por debajo de estas circunstancias obvias se perciben otras causas más profundas que tienen que ver con la modernidad, con procesos de globalización, con las opciones de inversión del propio tiempo y con nuevas percepciones llegadas de afuera acerca del significado de “progreso”. A pesar de todo esto, la necesidad humana de expresarse de un modo creativo y de manifestar creencias y tradiciones grupales persiste en la zona rural y en las ciudades, y desde la segunda mitad del siglo XX se nota una fuerte eclosión de arte popular, sobre todo del relacionado con fiestas y celebraciones.

## **Arte popular para la vida cotidiana**

### *El arte textil*

En el espacio flexible del textil, diferentes grupos andinos fueron creando de manera colectiva un lenguaje óptico de formas, colores, contornos y texturas portadores de significados. Desde la aparición de los primeros tejidos de algodón en la costa del Pacífico (2000 a.C.) hasta las hermosas



piezas de diferentes grupos étnicos de la actualidad en el territorio de Bolivia, los textiles andinos representan un arte mayor.

Desde la época precolombina se desarrolló en la zona andina una actividad textil intensa. Los textiles tradicionales andinos estuvieron —y están— absolutamente relacionados con la identidad del grupo que los produce. Incluso hoy sería inconcebible pensar que miembros de un grupo tradicional pudieran llevar cotidianamente o en las fiestas vestimenta étnica de otro. La organización interna de cada pieza expresa rasgos significativos que el grupo elige para representarse. Varios mitos andinos explican esta característica que tienen los textiles andinos de ser portadores de identidad, ya que en su origen aparecen unidos a las *wacas* (entidades sagradas) del grupo, como explica el cronista Bernabé Cobo: “El criador Viracocha formó de barro en Tiwanaku las naciones todas que hay en esta tierra, pintando cada una el traje y vestido que había de tener (...) y así cada nación vestía con el traje que a su *waca* pintaba”. Los textiles cumplieron también importantes funciones en el ciclo vital de los pobladores, en las ceremonias que acompañaban el nacimiento, la llegada a la pubertad, el matrimonio y los ritos funerarios. A partir de los trabajos de J. Murra se sabe que los textiles fueron una de las fuentes más importantes de riqueza económica y política en los Andes prehispánicos. Cientos de tejidos eran destinados para vestimenta de sacerdotes y jerarcas y, aparentemente también eran usados como revestimiento mural en templos y palacios. Textiles utilitarios fueron tejidos paralelamente a los textiles más finos desde la época prehispánica. A este tipo de tejido se llamó en quechua *awasqa*.

Durante la Colonia, la existencia de un nuevo tipo de población (indígenas desvinculados de sus *ayllus* y población mestiza principalmente) requería también un tipo de vestimenta distinta de la tradicional emblemática y de diferenciación étnica. Se fue creando así la vestimenta de las nuevas generaciones mestizas y *cholas*. Esto fue posibilitado por el establecimiento de las primeras “industrias” textiles que se especializaron en el tejido de frazadas y telas artesanales (“bayetas de la tierra”) que se vendían por varas. Hoy todavía queda una fuerte tradición textil de teñido de lana de oveja y tejido de frazadas en la zona de Tarata, Totorá, Aiquile y Mizque.

Una de las características de los textiles bolivianos es que se producen con mecanismos muy simples. El telar horizontal andino para tejidos de urdimbre vista, por ejemplo, ni siquiera existe como objeto fijo. Está formado por cuatro estacas que se clavan en la tierra y que sostienen dos maderas paralelas con los hilos de la urdimbre. De acuerdo con la complejidad del diseño, sobre estos hilos se montan lizos para la selección de los hilos. Este tipo de telar hizo su aparición en la zona andina hace más de tres mil años y todavía los textiles bolivianos más bellos salen de allí, tejidos en fina lana de alpaca, en lana de oveja y hasta en fibras sintéticas. A pesar de su simpleza, en este telar tradicional las tejedoras sacan a la luz su arte y destreza y logran tejidos de extraordinaria belleza.

### ***Objetos de totora y fibras vegetales***

En la zona del lago Titicaca los tallos de la totora se usaron durante milenios como una materia prima flexible, liviana y resistente, ideal para la fabricación de embarcaciones, cestas, esteras, techos de viviendas, vestimenta e incluso islas donde era posible vivir.

Esta planta acuática de aguas poco profundas fue usada para la fabricación de algunos de los más antiguos objetos culturales que se encuentran en la cultura andina. Momias más anti-

guas que las egipcias, descubiertas en la zona de Chinchorro (Arica), fueron preparadas entre los años 2000 y 600 a.C. usando fibras vegetales, entre ellas la totora. Las balsas de totora sirvieron durante milenios para navegar en el lago Titicaca. Durante el siglo XX fueron construidas para probar diferentes hipótesis científicas sobre la navegación transcontinental en embarcaciones hechas con fibras vegetales. Desde las primeras expediciones de la balsa KonTicci de Thor Heyerdal en 1947 hasta la Mata Rangui y la Viracocha II del siglo XXI, los constructores de estas embarcaciones han sido familias de la isla Suriqui y de Huatajata que en la actualidad se dedican todavía a este arte. Las balsas son fabricadas con juncos de totora unidos y sujetos por cuerdas de paja. A lo largo del proceso se va humedeciendo la totora y se la golpea para ceñir la fibra.

La inmensa variedad de árboles, palmeras y otras especies vegetales de las tierras bajas proporcionan también una gran parte de los materiales con los que se construye el arte popular. Las palmeras, con sus hojas de fibras largas y flexibles, resultaron un material adecuado para la fabricación de diferentes objetos. El cusi (*Attalea speciosa*) es una palmera que vive en una amplia región, entre el bosque chiquitano de Santa Cruz y los llanos del Beni. Grupos originarios de esta zona emplearon tradicionalmente esta palmera para elaborar cestas, mochilas para cargar bebés, aparejos para pesca, bolsas para recoger frutos, abanicos, cernidores y quiboros, canastas grandes para guardar alimentos o las pertenencias de la familia.

El uso de otras palmeras es más reciente. La jipijapa (*Carludovica palmata*), una palma que crece en los bosques húmedos de las tierras bajas desde América Central hasta las zonas amazónicas de América del Sur, es cultivada en Bolivia actualmente en los bosques del Chapare por sus fibras delgadas que permiten un tejido fino. Aunque no se conocen trabajos hechos en Bolivia con este material en el pasado, hoy la zona tiene una producción cada vez mayor de sombreros.



---

**33 Sombrero de “jipijapa”, 2004**  
(Hat)  
Marcelina Rodríguez,  
Artetropic Studio,  
Chimoré, Cochabamba

### **Objetos de madera**

En el pasado se usaron diferentes especies de madera para fabricar objetos útiles y bellos, tanto para la vida cotidiana como para las ceremonias. Muchas culturas aprendieron a hacer un uso racional de los árboles madereros para evitar la depredación y conservar vivos sus bosques. En la época prehispánica, en zonas con una fuerte influencia de la cultura inca como la Isla del Sol se produjeron hermosos ejemplares de *kerus*, vasos ceremoniales de madera tallada y pintada. Hoy los campesinos del sur de Potosí usan recipientes de madera para beber chicha en sus ceremonias. Son planos y bajos y tienen en su interior dos pequeños toros tallados, por lo que reciben el nombre de “vaso-toro”. Siempre se usan en pares, costumbre que parece provenir de tiempos prehispánicos: cuando se realizaban libaciones ceremoniales, uno de los vasos se ofrecía a la deidad, que así quedaba obligada a la reciprocidad con quien le hacía la ofrenda.

A la zona de las tierras bajas, durante el siglo XVII y hasta mediados del siglo XVIII llegaron nuevas técnicas de trabajo en madera de la mano de los jesuitas que reorganizaron las poblaciones locales en pueblos misionales en el área de Moxos y Chiquitos. Se establecieron talleres artesanales donde se construían muebles, se hacían relojes, órganos, violines y arpas. Hubo también herreros, tejedores, sastres, zapateros, curtidores, torneros, fundidores y pintores. En las carpinterías los hombres aprendieron el trabajo del tallado y la policromía, así como las incrustaciones de maderas preciosas (taraceado) para formar intrincados diseños en cofres, cajitas y muebles.

En el último tercio del siglo XX, en varios pueblos de las misiones de Moxos y Chiquitos, declarados Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO, se rescataron los talleres de los talladores de madera. Hoy la producción artesanal de los chiquitanos refleja toda esa historia.



**28** *Recipiente para coca*, XVIII century  
(Box for Coca Leaves)  
Possibly from Misiones Chiquitanas

### *Arte popular en plata*

Objetos destinados al uso litúrgico, a la vida cotidiana, a ceremonias y rituales o simplemente objetos bellos de adorno fueron realizados por artesanos populares en diferentes épocas y lugares de Bolivia, desde alfileres y prendedores (*tupus*), pasando por llamas, alpacas y figuras humanas en miniatura de la época de los señoríos aymaras, hasta frontales, cálices y candelabros de las iglesias de la época colonial.

Potosí, la ciudad surgida al impulso de la explotación de la plata del cerro, fue el punto más importante de producción de este mineral, y también el lugar donde la plata fue transformada en hermosos objetos para uso litúrgico, ceremonial y para las necesidades de la vida cotidiana de la población española, mestiza y también indígena. Jarros, vasijas, floreros, mecheros, monturas, arneses, palanganas, bacinillas y hasta cofres para guardar la coca salían de los talleres

potosinos y de otros en La Paz, La Plata (Sucre), Oruro y Santa Cruz, y también de centros rurales como Umala, Caiza "D" y Chajaya. Un importante porcentaje de platería se destinó a ceremonias indígenas: copas y recipientes para la *challa* (libaciones rituales), prendedores para la vestimenta de mujeres y también emblemas de las autoridades jerárquicas del *ayllus* y comunidades



indígenas, como bastones de mando hechos de madera de chonta con incrustaciones de plata, un buen ejemplo de la forma en que un solo objeto puede poner de manifiesto procesos culturales que mezclan y fusionan elementos de diferente procedencia.

## Arte popular para la fiesta y la celebración

A lo largo del año, se producen centenares de objetos en diferentes ciudades y en la zona rural con el fin de ser lucidos en fiestas y celebraciones locales o regionales, como parte de la indumentaria de diferentes danzas.

El arte popular es un arte de representación que encuentra su escenario natural en el espacio de la fiesta, una dramatización de la vida cotidiana. Construida con elementos del acontecer diario, pone en escena diferentes aspectos por medio de objetos no cotidianos en los que los artistas populares expresan su creatividad y habilidad manual, siempre dentro de parámetros colectivos de referencia. Estas fiestas populares son una de las manifestaciones más ricas y vivas de un país con múltiples culturas como es Bolivia. Coinciden con fiestas religiosas que, a su vez, se superponen a momentos importantes del ciclo agrícola celebrados desde tiempos prehispánicos.

Muchas danzas se inspiran en antiguas experiencias culturales, como la celebración de la siembra y la cosecha, o se basan en la acción cotidiana del trabajo. Otras son representaciones de la cultura del “otro”, como la danza de la morenada o la saya (los esclavos afroamericanos), los chunchus y tobas (habitantes de la selva) donde los bailarines se caracterizan como miembros de culturas totalmente diferentes de la propia. Algunas procesan momentos de la historia y muestran la incorporación de elementos inicialmente ajenos a su cultura, como la danza de Waca Wacas (la danza de las vacas). Otras apelan a contenidos que tienen que ver con aspectos más abstractos, como la lucha entre el bien y el mal representada en la diablada.

En Bolivia, la fiesta popular alcanza su mayor expresión en las entradas, que son desfiles de bailes que van pasando por las calles de pueblos y ciudades mientras los espectadores observan desde las aceras y las ventanas. Parecen derivar de las mascaradas (celebraciones civiles) y de los autos sacramentales (celebraciones religiosas) coloniales. Algunas fiestas han tenido un impulso tan grande en la actualidad que han desbordado el marco estrecho de sus lugares de origen y han tomado el espacio urbano, como en el caso del Carnaval en Oruro, reconocido como Patrimonio Intangible de la Humanidad.



27 *Caja para coca*, 1890  
(Box for Coca Leaves)  
Possibly from Potosí,  
Umala or Caiza D



- 
- 9 *Máscara de diablo-Baile de la diablada*,  
1990  
(Devil Mask for Devil Dance)  
Mask Studio  
Oruro
- 19 *Muñecos vistiendo trajes de danza  
regionales*, 2004  
(Dolls in Regional Dancing Costumes)  
Calle Los Andes Studio,  
La Paz

## Máscaras y trajes de baile

Máscaras y trajes de baile de todo tipo permiten la transformación de la persona cotidiana en seres diferentes, pero presentes en el imaginario colectivo, que surgen solamente en los espacios ceremoniales y de celebración. Hoy, los mascareros y bordadores realizan su trabajo en talleres donde dan vida al conocimiento de sus antepasados.

Existen datos sobre la presencia de hombres caracterizados como animales en las fiestas de la época prehispánica, según el testimonio de los cronistas Betanzos y Garcilaso de la Vega, que se refieren a “indios vestidos con piel de león” que se consideraban descendientes de pumas o jaguares, y a otros que representaban cóndores, sin duda, una pervivencia de la condición totémica de cóndores y pumas que habían tenido su máxima expresión en Tiwanaku. Cerámicas de esta cultura muestran personajes ataviados con máscaras de puma o de cóndor y esculturas que representan a personajes con máscaras de felinos.

Actualmente, las máscaras que más se destacan por el fuerte impacto visual que producen son las de la danza de la diablada. Con yeso, tela, cañas, cartón, vidrio, pegamento, lentejuelas y material reciclado, los artesanos crean piezas complejas donde los colores, las texturas y las formas se mezclan. La diablada es tal vez la danza más conocida de Bolivia y fue “construida” a lo largo de siglos con diferentes elementos. Sus personajes son el arcángel San Miguel y Lucifer, los diablos y los siete pecados capitales, que en la época colonial eran representados por figuras de animales. Hoy, detrás de estas formas tan occidentales se esconden conceptos y personajes indudablemente andinos. Es el caso del diablo o “tío” de la mina (posible distorsión aymara del término español “dios”), ser sobrenatural, subterráneo y dueño de los metales. A su vez, el cerro que contiene las vetas está asociado con la Virgen como lo testimonian algunos cuadros coloniales estudiados por Gisbert. Esta ambigüedad y dualidad, tan extraña a los ojos occidentales, es una muestra clara del sincretismo religioso elaborado durante la Colonia.

Las máscaras de Diablo cambian en el tiempo. Las primeras máscaras de la danza, hechas en plata, fueron desapareciendo del escenario de la danza. A principios del siglo XX, la máscara de Lucifer realizada ya con materiales más modestos era simple pero grotesca, con dos cuernos y un lagarto posado sobre la nariz, un sapo y dos colmillos grandes que emergían de la boca. En el transcurso del siglo la máscara se volvió voluminosa y colorida. Los cuernos se alargaron, las orejas crecieron y aparecieron dragones de tres cabezas que, según algunos artesanos, eran una influencia de películas chinas.

Otra danza para la cual se producen muchos objetos de arte popular es la morenada. Con los primeros españoles llegados a América, vinieron también los esclavos morenos que fueron lleva-



13 **Matraca pez**, 1970  
(Fish Rattle)  
Lake Titicaca Community



dos a distintas ciudades para el servicio doméstico, a Potosí para trabajar en la Casa de Moneda y a las haciendas de coca de la zona semitropical de los Yungas de La Paz, donde se asentaron y donde viven aún hoy sus descendientes.

El ritmo del paso de los bailarines es lento y un traje pesado les cubre todo el cuerpo. La máscara exagera los rasgos faciales del moreno, con una gran lengua, ojos saltones y cabello largo y rizado. El baile se caracteriza por la matraca que acompaña con un son seco el paso de los danzantes y cuyo ruido imita el de las cadenas de los esclavos. En estas matracas se representan distintas figuras que particularizan al grupo de bailarines y que muchas veces están relacionadas con características gremiales.

Los principales materiales que utiliza el artesano para la fabricación de diferentes máscaras son el yeso y las telas. Actualmente el artesano incorpora materiales reciclados y más “modernos” a sus piezas, como focos, el tubo vidriado del interior de los termos, lentejuelas de plástico y colas sintéticas. Las herramientas del mascarero (cuchillos y raspadores de diferentes tamaños, tijeras, alicates, agujas y destornilladores) han cambiado poco desde principios de siglo XX. Para hacer una máscara, el artesano remoja la tela en agua y pegamento, la ajusta sobre un molde, después la

cubre con yeso y la deja secar. Recorta los ojos, boca y nariz y luego añade ojos, cuernos y orejas de cartón o yeso. Luego se pintan los diseños y finalmente se pegan cejas, bigotes, barbas, plumas y otros adornos. El tiempo promedio de trabajo para una máscara es de aproximadamente quince días.

Todavía se producen máscaras de plata, aunque ya no se las usa para las fiestas populares. Estas se fabricaban



7 Máscaras (Masks)  
Artesanías Potosí Studio,  
La Paz

en la zona andina de Bolivia desde épocas anteriores a los incas. Las que proceden de Tiwanaku están elaboradas con láminas delicadas de oro, plata, cobre y bronce. Muchas de las máscaras coloniales recuerdan el mascarón de la fachada de la Casa de Moneda en Potosí, mientras que otras representan animales de danzas como la Diablada, por ejemplo, los sapos, que tienen como decorado lagartijas y serpientes, una tríada de elementos presente desde las culturas del siglo XI a.C. en la zona del lago Titicaca.

En otras máscaras, como las de chuta, se usan de base materiales como la malla de alambre; otras se hacen con metal, en general latón, y la materia prima suele provenir de elementos reciclados, como latas usadas de alcohol o recipientes para manteca que son aprovechados por los artesanos.



También en las tierras bajas de Bolivia, la zona amazónica y del Chaco, los grupos originarios mantuvieron vivos durante siglos sus mitos con personajes representados en máscaras realizadas con las maderas de sus bosques. Las máscaras de estas zonas encarnan a sus antepasados, a divinidades o espíritus de la selva, a sus animales totémicos, a “almas”, a duendes, al Sol, la Luna y las estrellas. Están talladas en madera liviana y muchas veces se decoran con plumas o se pintan.

Los trajes de danza acompañan y refuerzan el efecto de las máscaras en las representaciones. La mayoría de ellos tiene una decoración profusa. A inicios del siglo XX, los bordados de los trajes se realizaban con materia prima elaborada por los propios artesanos: hilo esmaltado con plata, pedrería de vidrio catedral, “perlas” hechas de yeso esmaltado y coloreadas con pintura nacarada, plateada y dorada. A mediados del siglo XX estos materiales se reemplazaron con canutillos o perlas de plástico. Los bordados se hacen a mano sobre bastidores, generalmente de cartón o de tela, y se dibuja el diseño antes de proceder al bordado.

Un caso especial es el de los trajes de llamero (danza que representa la domesticación de los camélidos y la actividad de los pastores), que hasta principios del siglo XX eran íntegramente bordados en hilos metálicos o de plata. Otros trajes, como el de la danza de los chutas, tienen también un trabajo complejo de bordado.

Otras danzas incorporan diferentes elementos, como cueros de vaca que se usan para crear al personaje central de la danza de waka waka o waka tokori (“las vacas danzantes”). La introducción de bovinos a América, el empleo de bueyes en la agricultura, e incluso la celebración de las corridas de toros —muy populares entre los criollos urbanos— tuvo una repercusión muy fuerte en el mundo indígena. En esta danza se festeja la producción agrícola y, a la vez, se ridiculiza a los toreros españoles o criollos. El *waka tokori* es el personaje principal y carga un pesado armazón de cuero adornado con billetes y platería, mientras que el personaje femenino, la lechera, lleva más de veinte polleras (faldas).

Un personaje andino que aparece en mitos antiguos, el *kusillo* (el mono, el bufón, el joker) va abriendo paso a los bailarines. Lleva una colorida máscara de tela y una lanza decorada con plumas multicolores.

En ciudades como La Paz, los gremios de bordadores ocupan sectores enteros de barrios con sus talleres que están activos todo el año e intensifican su trabajo meses antes de las fiestas.



11 *Matraca-sombrero de San Miguel Arcángel*, 1970  
(Rattle-Hat for Saint Michael the Archangel)  
Los Andes Community Studio,  
La Paz

## Arte plumario

El arte plumario fue primordial en las culturas precolombinas. De norte a sur del continente se utilizaron plumas de diversas aves para realizar trabajos de gran belleza. Esto sucedió con mayor intensidad en las tierras bajas, pero también en las culturas de las alturas este arte tuvo un desarrollo excepcional. Por ser un material orgánico que se deteriora fácilmente, no han pervivido las obras que en el pasado precolombino se hicieron en zonas cálidas y húmedas. Pero es evidente que en las culturas de las tierras bajas del norte y el oriente del país existió una amplia producción de objetos de arte plumario. Desde el pie de monte hasta los llanos de Mojos, hubo trajes ceremoniales con coronas de plumas e indumentarias de jefes y guerreros confeccionadas íntegramente de este material. En la zona andina los objetos de plumas fueron usados en fiestas y ceremonias; formaron parte de la vestimenta de los guerreros y también de los símbolos emblemáticos de poder de los jefes étnicos.

Ya los primeros españoles llegados a los Andes habían quedado sorprendidos y admirados por las diferentes labores de arte plumario que encontraron en esta zona. Varios cronistas describen las prendas de vestir diciendo que “el lustre, resplandor y visos de las telas de pluma eran de tan rara hermosura que, si no es viéndolo, no se puede dar a entender”.

Su condición de bienes sumamente apreciados dentro de las culturas de la región cambió en la época colonial y su uso se circunscribió al mundo indígena, en especial al ámbito de las fiestas.

Posiblemente los objetos donde el trabajo de plumería despliega su mayor esplendor sean las *chakanas*, término que significa “escalera”. Sobre un marco de soporte, los artesanos van haciendo un delicado trabajo de collage, combinando delicadas y multicolores plumas a manera de mosaico. Los diseños son figurativos: animales, seres humanos, el Sol y la Luna, escenas de danzas, y sirenas y otros animales míticos. Estas *chakanas* se usan en la danza de la quena quena. En una variante de esta danza, la de los mukululos, los bailarines tocan los sicus o zampoñas (flautas de Pan) y llevan un tocado con corolas de flores hechas con plumas.

Actualmente quedan en la zona andina de Bolivia muy pocos lugares donde se sigan haciendo



**23** *Virgen de Copacabana*,  
XVIII century  
(Virgin of Copacabana)  
Possibly from Potosí

trabajos en plumas. Se han dejado de usar las de aves en peligro de extinción, por lo que el ingenio de los pocos artesanos plumarios ha recurrido a plumas simples de gallinas o patos que se tiñen para producir los colores necesarios.

## Objetos para el culto

En diferentes culturas de la zona andina se usaron desde épocas muy tempranas metales preciosos para producir objetos de culto. Lamentablemente, estos objetos precolombinos fueron los primeros en ser destruidos, fundidos y saqueados de tumbas en diferentes épocas y lugares.

El descubrimiento del cerro de Potosí y su producción masiva de plata implicó la posibilidad de acceso a este material privilegiado para la elaboración de objetos de culto.

Importantes gremios indígenas surgieron en esta ciudad, con maestros españoles y mestizos y oficiales indios que produjeron objetos de plata labrada para la decoración de las iglesias, desde frontales para los altares hasta cálices, pasando por sagrarios, mayas, candelabros, tabernáculos custodia, incensarios, y muchos objetos más, todos con una profusa decoración, como afirma José de Mesa. Iglesias de toda la zona andina y de las tierras bajas se llenaron de finos y hermosos objetos de plata.

La rica iconografía católica permitió la creación de innumerables imágenes que recibieron además el sello particular de los artífices indígenas que los trabajaron, lo que dio lugar al surgimiento del Barroco mestizo, con su intensa decoración floral y su *horror vacui*.

Pero no fue solamente en el aspecto de la forma donde se evidenció la presencia de las culturas indígenas. Imágenes católicas, como la Virgen María, el apóstol Santiago y muchos santos se convirtieron, en el imaginario popular indígena, en los depositarios de atributos de los antiguos dioses precolombinos, como los dioses de los cerros, el dios del Rayo, la Pachamama, el Sol y la Luna.

Dos casos especialmente interesantes son los de Santiago y la Virgen María. El culto al apóstol Santiago llegó a América y se difundió rápidamente entre la población indígena que lo asimiló con Libiac o Illapa, la divinidad prehispánica del Rayo. Posiblemente los atributos del santo (la velocidad del desplazamiento en el caballo blanco, el sonido de los cascos, el centelleo de la espada) proporcionaron el medio adecuado para proyectar sobre esta imagen contenidos adjudicados en la cultura andina a la divinidad del Rayo, como afirma Gisbert. Santiago Matamoros se convirtió en Santiago Mataindios, un santo poderoso, con la capacidad de castigar y matar. Fue patrono de muchas ciudades y de innumerables pueblos y aldeas. Incontables imágenes del santo fueron hechas en talleres de maestros escultores, imagineros o santeros. Muchas eran de maguey y otras de madera, y llevaban ropa de tela encolada; otras tenían petos y capas de plata labrada y espadas y sombreros del mismo material.

La imagen de la Virgen María tuvo también un proceso similar, y fue asimilada a la Pachamama andina y a las divinidades de los cerros. La superposición o fusión de algunas advocaciones de la Virgen María con seres sagrados de la cultura local fueron especialmente interesantes, como el caso del culto a la Virgen de Copacabana.

La imagen que dio origen a este culto es una escultura de maguey de la Virgen de la Candelaria realizada por Tito Yupanqui en 1582. El lago Titicaca era considerado sagrado desde la época precolombina temprana puesto que allí se veneraba, en Copacabana, un ídolo de piedra

azul. El nombre mismo de este asentamiento derivaba del nombre de la divinidad: *copa* (que se traducía como “azul”) y *qawana* (“donde se observa”). Copacabana fue, según Gisbert, el dios principal del lago Titicaca, relacionado con el agua, los peces y las sirenas. Después de 1538, hubo una superposición del culto a la Virgen María sobre el antiguo dios del lago y a principios del siglo XVII se construyó el templo posiblemente en el sitio del antiguo adoratorio, hecho que seguramente consolidó esta transposición. Desde entonces se hicieron cuadros, grabados y también imágenes labradas en plata de esta Virgen, que circularon por toda la zona andina y llegaron incluso a Perú y hasta Río de Janeiro, Brasil, dando nombre a la bahía de Copacabana. Hoy, la Virgen de Copacabana es la patrona de la República de Bolivia.

## **Arte popular boliviano de hoy**

Los primeros años del siglo XXI muestran tendencias opuestas en cuanto a las artes populares en Bolivia. Por una parte, la desaparición o disminución drástica de muchos de los rubros que en el pasado formaron categorías sólidas de arte popular y, por otra parte, un renacimiento de las artes populares en ciudades y zonas rurales de Bolivia, muchas veces estimulado por la demanda de las fiestas populares y las entradas que cada vez incorporan a sectores más grandes de la población. También está incentivado por comerciantes de artesanías que dirigen su mercancía al creciente turismo y a los mercados mundiales mediante Internet. Programas artesanales, originados en proyectos de organizaciones no gubernamentales y de la cooperación internacional, han tomado también interés en la producción del arte popular y la artesanía como medio para mejorar las condiciones de vida en amplios sectores sociales de Bolivia.

Dentro de los parámetros tradicionales, los artesanos han ido cambiando también los diseños y los materiales de los trajes y podría hacerse una historia del arte popular siguiendo los procesos de modificación de la iconografía en relación con distintas épocas y sucesos. La creatividad de los artesanos, conectada siempre con una base tradicional, no pierde de vista los contextos en que crea su arte, ni se queda al margen de la moda. En este proceso creativo dinámico, los formatos tradicionales admiten un margen de cambio e innovación, siempre que no desdibujen los contornos establecidos por la práctica colectiva. Los propios artesanos reglamentan los límites de los cambios posibles y, por ejemplo, en la fiesta del Gran Poder en La Paz, en junio de 2004, quedaron prohibidos los bordados de personajes surgidos de series televisivas.

Hoy, algunos textiles de *ayllus* del norte de Potosí despliegan imágenes de estrellas y *tokapus* incaicos junto a bicicletas y helicópteros. En los “misterios” (exvotos) de las “mesas” rituales se han incorporado (junto a las figuras de sapos, serpientes, hojas de coca y cerros) imágenes de futbolistas y superhéroes. Algunos seres que aparecen en textiles bolivianos actuales se parecen asombrosamente a las figuras de cajas de té que circularon en la década de 1940 por la zona rural. Imágenes nuevas, portadoras de contenidos antiguos y de contenidos recién estrenados, nacidos de la experiencia vital, social, política y colectiva de culturas que permanecen y, a la vez, se crean y recrean cada día.



# Identidad indígena en la artesanía boliviana



*Por Inés G. Chamorro*

## Conformación histórica de la artesanía boliviana

La artesanía boliviana, uno de los elementos relevantes de su cultura material se ha desarrollado en su gran diversidad dentro de los procesos socioculturales que han conformado la historia del país. Bolivia es cuna de culturas milenarias que habitaron el altiplano de los Andes, caracterizadas por una marcada organización social y ricas tradiciones que aún se manifiestan en gran parte de la producción artesana. Las contribuciones de España fueron también muy importantes en esos movimientos, portadoras a la vez de fusiones poblacionales diversas de Europa y otros continentes. Igualmente, en otros contextos del territorio boliviano, como las mesetas bajas de la cuenca amazónica, han influido en el desarrollo de la artesanía las culturas étnicas por simbiosis con las de la población urbana que habita esa zona. Otros condicionantes que deben tenerse en cuenta son la topografía, los climas y los recursos naturales tan abundantes y variados del país que han modelado nuevas producciones artesanales, en especial en áreas rurales y ciudades de Bolivia. En las comunidades andinas más alejadas de los centros urbanos, el factor más notable es el hecho de que la artesanía se sustenta, en gran medida, en las prácticas de manejo y estructuras comunitarias cuyas profundas raíces en la organización social inca han sobrevivido por varios siglos.

## Usos de la producción artesanal en Bolivia

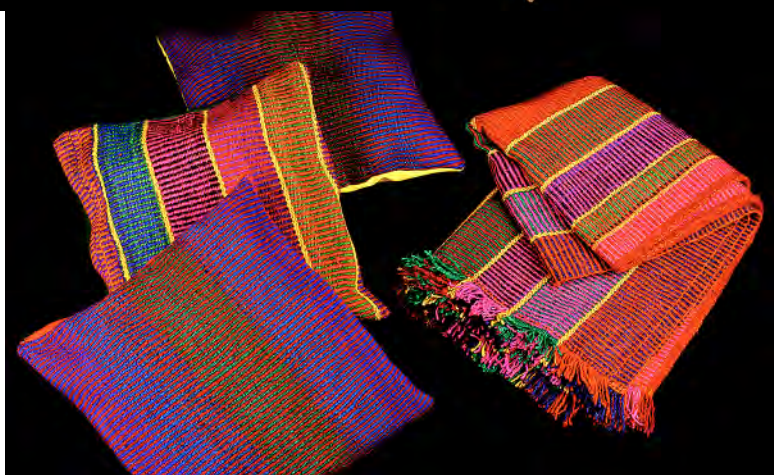
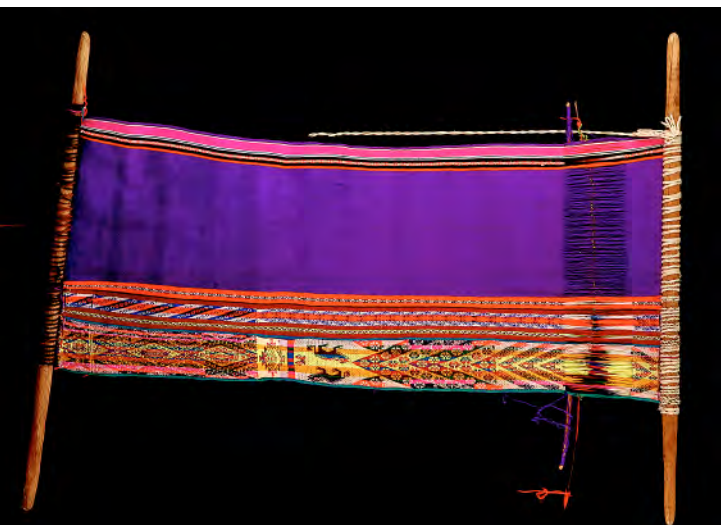
Gran parte de la producción artesanal en las comunidades campesinas de Bolivia se realiza para abastecer las propias necesidades de bienes utilitarios y su elaboración está conectada con el sistema agropecuario practicado en los ámbitos familiar y comunal. Ocasionalmente esta producción va a mercados fuera del perímetro de la zona en cuestión. Es en estas comunidades de base, principalmente, donde los movimientos se han presentado como un desafío a los modelos externos de modernización, y han conformado un contexto sociopolítico rural y el creciente activismo de la sociedad civil.<sup>1</sup>

Otra importante actividad artesanal, que se realiza fundamentalmente en las comunidades campesinas y rurales, es la de tipo ceremonial para fiestas tradicionales (como la diablada), que son parte de la vida socioeconómica de la población, y cuyos productos (máscaras, vestimenta, instrumentos musicales) son muestras claras de sincretismo cultural, en especial con el cristianismo. Los objetos fuera del contexto y de su función dentro de la cultura forman parte de los haberes del patrimonio cultural de la nación y son competencia del Estado, en general a cargo de los museos etnográficos oficiales que se ocupan de la custodia, la educación permanente y el turismo. También existen importantes colecciones privadas que contribuyen al mantenimiento de este tipo de patrimonio nacional.

Un segmento de la producción artesana —que aumenta día a día— corresponde a una nueva definición y ha sido objeto de análisis por parte de los sistemas académicos, de los sectores productivos, comerciales, y de los responsables públicos y privados del fomento artesanal, con fines de impulsar programas para solucionar, a través de la artesanía, las acuciantes necesidades de los grupos cada vez más pobres. Si bien los estudiosos del tema han establecido diferencias entre el artesano y el artista, considerando si la obra es producto anónimo de la comunidad o de un individuo, o también, han logrado señalar un sistema de pensamiento para clasificar el producto de la cultura material, la artesanía tomada como fundamento para el desarrollo socioeconómico de ese sector, se enfoca dentro de los modernos sistemas de producción, que permiten la innovación

tecnológica (como la introducción del torno eléctrico en los procesos de la cerámica) indispensable para obtener mayor productividad y mejor calidad. El fin es contar con una producción que sea capaz de competir en los mercados internos y externos más sofisticados, donde se pueda incluso identificar al autor sin negarle su profesión de artesano. Es más, esta posición se debe en parte a la academia, gracias a los programas experimentales de diseño de ciertas universidades latinoamericanas (Argentina,

Colombia, Honduras) que han promovido la fusión de la práctica del saber con la filosofía del hacer, o sea el trabajo conjunto de diseñadores académicos y artesanos artífices, logrando productos de mejor calidad y con nuevas proyecciones: arte popular y artesanía se configuran en una sola unidad, plasmada por muchas mentes, muchas manos, en el marco de las tradiciones, con el uso sostenido de recursos del ambiente, con la posible utilización de materiales reciclados, y con el fin de transformarlos en objetos estéticamente bellos y funcionales para distintos usos de la sociedad. Esta di-



42 *Telar de estacas para el piso*, 2003

(Loom)

by Ms. Martina Cruz,  
Kulta, Oruro

35 *Frazada y almohadones*, 2004  
(Pillows and Shawl)

Textile Studio from Aiquile,  
Cochabamba

námica es la que el mercado global competitivo reconoce con una sola denominación: “artesanía”, que se diferencia del producto industrial por la garantía del sello “hecho a mano”, junto con otras regulaciones que impone el comercio internacional. De esa manera se da paso a otra concepción, la de una “industria artesana”, entre cuyas características identificadoras existen distintas vertientes: la vertiente cultural por definición, que agrega al objeto la valoración de la diferencia que le otorga la identidad de procedencia y que lo hace único y, por tanto, competitivo; la vertiente científica y tecnológica, por las posibilidades de la innovación para mejorar los procesos productivos, y la vertiente de la etnociencia y la etnotecnología, por el aprovechamiento de las tecnologías apropiadas, los materiales, las herramientas y las formas tradicionales de producción. La vertiente socioeconómica es en los tiempos actuales la plataforma a partir de la cual se plantean programas de desarrollo para solucionar la creciente pobreza de las poblaciones, que se realizan sobre la base del fortalecimiento de los lazos sociales y la cohesión familiar, y otros factores positivos que ofrecen los grupos urbanos y las comunidades de base. En suma, la nueva producción artesana significa la revaloración del producto, cuya carga peyorativa se identificaba con lo mal hecho y oneroso, al aplicar los criterios de la revolución industrial.

### **Modelos internacionales de modernización**

Por la preponderancia de la actividad comercial en el país, los efectos de la revolución industrial no han sido contundentes en el desarrollo económico de Bolivia. En la producción artesanal, especialmente en la textil, se observan algunas influencias, como mejoras en los telares para exportación en pequeña escala o la adopción de materiales sintéticos que se consumen internamente.

Otro de los grandes modelos de modernización, que no llegó a tener los éxitos esperados y no sólo en Bolivia como país receptor, es la cooperación técnica internacional que ha debido reconsiderar sus orientaciones tomando en cuenta como factor vital para el éxito de los proyectos la estructura sociocultural de las poblaciones meta. La concienciación se resume en el párrafo siguiente: “Durante los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, los economistas y los organismos internacionales se sentían optimistas porque finalmente habíamos aprendido a hacerlo y teníamos los medios necesarios a nuestra disposición. Lo que ahora resulta curioso, al realizar un análisis retrospectivo de esa era de inocencia es que los especialistas en el campo relativamente nuevo del desarrollo internacional creían que eliminar las privaciones y elevar el nivel de vida de todo el mundo eran problemas técnicos para los cuales existían soluciones técnicas de aplicación universal...”.<sup>2</sup>

El movimiento planetario que más ha afectado a la humanidad, iniciado a fines del siglo XX, es el nuevo orden económico mundial, que toca a todos los individuos y a los modos de vida de las poblaciones. Entre sus componentes están los acuerdos regionales de comercio, como son el Pacto Andino, el Mercosur, además de los convenios bilaterales ya existentes. Dentro de las Américas se halla aún en proceso de conformación el Área Libre de Comercio de las Américas (ALCA), la zona de libre comercio más grande del mundo, que reúne a 34 países, 750 millones de habitantes, y economías con un PIB de 9.000 millones de dólares. Al ser este el sistema económico predominante, ha sido necesario para los países en desarrollo, como Bolivia, buscar vías para aprovechar las ventajas de la participación, con amparo en las normas y regulaciones de la globalización. No obstante, existen implicaciones negativas para las sociedades agrarias, las comunidades indígenas y urbanas, el poder político y la democracia, el aumento de la pobreza, la migración masiva de la

población rural que afecta a la familia y la comunidad y la consecuente pérdida de la memoria del hacer artesanal y su universalización.<sup>3</sup>

Sobre la emigración, la Decimosexta Cumbre Presidencial del Grupo de Río, reunida en San José, Costa Rica, en 2002 se dedicó al tema “Fortalecimiento Familiar y Lucha contra la Pobreza”, y expresó: “La dimensión urbano-rural y el carácter pluricultural y multiétnico de las sociedades deben ser tomados en cuenta en estas estrategias (...) se reconoce que el fenómeno migratorio es una causa de desintegración familiar y de los patrones intrafamiliares, así como los efectos psicosociales, económicos y culturales derivados de la migración para que sean considerados en la definición de políticas nacionales y de acciones internacionales que contribuyan a la atención y fortalecimiento de los núcleos familiares desde esa perspectiva”.<sup>4</sup>

## La economía del país

Algunos estudios oficiales realizados en el año 2000 en Bolivia, con participación de la cooperación internacional, establecen que a nivel nacional las empresas de menor escala empleaban ocho de cada diez trabajadores y que el 83% de la población laboral estaba principalmente en empresas familiares de menos de diez empleados.<sup>5</sup>

Por su parte, los informes de las Naciones Unidas sobre Bolivia señalan que “el trasfondo de la crisis es el bajo crecimiento económico y la modalidad dicotómica que ha adquirido: fuerte dinámica exportadora no aparejada a un desarrollo del mercado interno. Entre 1998 y 2003, la economía creció un promedio de sólo un 1,9% anual, mientras que en el período 1990-1998 la tasa fue de 4,4%. En 2003, el crecimiento se sitúa en torno al 2,5%, con lo cual el PIB por habitante seguiría siendo un 2,2% inferior al alcanzado en 1998. A partir de ese año Bolivia ha sido afectada por la baja de precios de varios productos de exportación, el programa de erradicación de la coca y la escasa demanda de los países vecinos. Aunque existen algunos focos dinámicos en extracción de gas y cultivo de soja, se trata de actividades que suponen un uso poco intensivo de mano de obra, por lo que no han contribuido mayormente a atenuar el alto grado de informalidad y pobreza. Durante el año 2003, las importaciones se vieron muy afectadas por la atonía del mercado interno”.<sup>6</sup>



20 *Muñecos - campesinos de Sorata*, 2002  
(Folk Characters from Sorata)  
Sorata Crafts,  
La Paz

## Soluciones de la sociedad civil a través de la artesanía

En Bolivia, más de dos millones de habitantes hablan el idioma quechua y otros tantos el aymara, que con el español son las lenguas oficiales del país. En zonas ecológicas habitan pequeños grupos que hablan sus propios idiomas. Junto a la expresión lingüística se practican las otras formas cultu-



rales características de esos grupos sociales, entre ellas la artesanía, cuya producción se ha convertido en un medio de subsistencia. También lo es para muchos grupos urbanos. La economía informal es otra parte de la solución al problema de la subsistencia, que incluye cierto tipo de artesanía no muy sofisticada. Es notable el conjunto de esfuerzos por parte de la sociedad civil, en los cuales un sector muy importante es el de las ONG, que reciben apoyo económico y técnico de muchas instituciones de cooperación internacional, sobre cuyas acciones se citan ejemplos, algunos de ellos reconocidos no sólo en Bolivia.

Antropólogos del Sur Andino (ASUR) es una experiencia en la historia del desarrollo latinoamericano, modelo de participación de la comunidad, de instituciones de cooperación y especialistas en el objetivo de recuperar una tecnología, y en el proceso de revalorar la cultura dentro de la cual se creó y decayó esa manifestación a través del tiempo. Los *jalq'a*, del departamento de Chuquisaca, habían producido hasta hace algunas décadas tejidos de extraordinaria calidad y belleza, como ponchos, pañolones, *axsus* (sobrefalda), cinturones, bolsos, sacos, reconocidos en museos y otros repositorios del patrimonio universal, y que se vendían en tiendas de antigüedades de La Paz y otras ciudades de Bolivia. "Frente al telar la 'tejedora' está abriendo una ventana hacia otro mundo. Teje imágenes de fuego, cóndores, dragones, zorros, llamas y extraños animales que se mueven en todas direcciones en una colorida aunque enigmática escena. Ella sonríe, ha terminado un *axsu*", cita Keavin Healy en su libro en el que describe este proyecto, iniciado en 1985 con ayuda de la Fundación Interamericana y realizado con las organizaciones de base, cubriendo una población de 25.000 habitantes de una zona deprimida en todo sentido. El proceso incluyó la recuperación de la memoria del hacer artesanal, usando la búsqueda de los orígenes de los tejidos a través de la recreación de ceremonias, música, danzas y otras expresiones tradicionales para descifrar su simbolismo y la evolución de la cultura precolombina en el tiempo presente, así como la documentación de los métodos de mercadeo y administración. Luego con donaciones posteriores del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), las Naciones Unidas, el gobierno suizo, entre otras, se realizaron las etapas siguientes y se logró una gran acogida de los textiles *jalq'a* en los mercados nacional e internacional, y a la vez, la revitalización de las destrezas de las mujeres, lo que modificó en cierta



16 **Bastón de La Chiquitanía - baile de los abuelos, 2003**  
(Stick from the "Chiquitanía" Region - Grandparents Dance)  
José Taceo,  
El Paico Chiquitano Studio,  
San José de Chiquitos,  
Santa Cruz

medida los roles de hombres y mujeres dentro de la economía familiar, y contribuyó a afirmar la identidad indígena y, en mayor escala, a resaltar los beneficios del pluralismo cultural en la sociedad.<sup>7</sup>

### **CIDAC y Artecampo**

El Centro de Investigación, Diseño Artesanal y Comercialización Cooperativa (CIDAC) y la Asociación de Artesanos del Campo (Artecampo) trabajan en el departamento de Santa Cruz y tienen como fin revalorar y recuperar el pensamiento visual del pueblo, a través de un esfuerzo solidario y mancomunado para dignificar, ante la sociedad, la vida de los pobladores del campo de Santa Cruz, la capital, y sus comunidades, así como generar ingresos para apoyar su vida económica y social. CIDAC se creó en 1983 y ha realizado actividades de investigación sociocultural y ambiental, recu-

---

*En el lago Titicaca los artesanos construyen las balsas con plantas de totora.*



peración de técnicas y diseños, creación e introducción de nuevos productos, capacitación, comercialización, valoración del aporte de las mujeres y contribución al cambio social. En ese sentido, es importantísima la tarea realizada por Artecampo, cuyas asociaciones están conformadas en un 95% por mujeres y han ocasionado cambios radicales en el papel tradicional de la mujer campesina. Es notoria también la participación de los ancianos y de jóvenes en la transmisión de técnicas tradicionales. La comercialización de los productos es parte importante en la vida de las comunidades cruceñas, cuya distribución se hace a través de tiendas con exhibiciones permanentes en la capital y en centros de distribución de las cooperativas. Entre los productos se incluyen: alfarería tradicional y cerámica con esmaltes, tejidos con diferentes fibras como algodón y palmas, para hamacas, cestería, sombreros y tapices; escultura en arcilla y decoración, instrumentos musicales de percusión. La



tradición oral ha sido un gran instrumento para construir las bases del proyecto: “Cuando dicen que el tejer no quiere decir nada me pone muy mala, porque no saben lo que hablan. El *sumbi* quiere decir muchas cosas, significa trabajo, esfuerzo, inteligencia y es un camino que se debe recorrer marcando con nuestro *sumbi*”. (Susana Sanos, Tejedora, comunidad de Guyrapemby renda, Bajo Izoog).

La Fundación Cultural Quipus es una ONG cuyo objetivo principal es estimular el interés de los bolivianos por su pasado precolombino e historia colonial para comprender los procesos que han contribuido a crear la sociedad multicultural del presente. La sede en La Paz es el complejo cultural Laikakota, que incluye el Museo de Niños Kusillo y otras áreas educativas, que junto con el Museo de Niños Tanga Tanga en Sucre, cumplen la importante tarea de colaborar con los sistemas educativos con programas no formales sobre historia y tradiciones culturales del país, para afirmación de la identidad boliviana, y de generar el consumo de artesanías locales. El complejo cultural incluye también la tienda Ananay, para comercializar artesanías contemporáneas y ofrece además programas de capacitación en diseño y fomento. Quipus mantiene una colección de arte popular y ceremonial de máscaras, textiles, cerámica, arte plumario, arte religioso, bordados y joyería, que es la base para el futuro Museo de Artes y Culturas Populares. Promueve también el rescate de tecnologías tradicionales con fines de difusión y promoción comercial de las artesanías locales, por ejemplo, la investigación sobre la totora en las comunidades indígenas del lago Titicaca.

Un sitio que cumple una función importante en la comercialización de artesanías, donde convergen muchos caminos de la ruta artesanal de Bolivia incluida la producción urbana, es la calle Sagárnaga, en el centro de La Paz. El colorido y abundancia de locales para distribución requieren mucho tiempo por parte del visitante para seleccionar los objetos de su interés dentro de la inmensa mezcla de expresiones, técnicas y materiales, que va desde manualidades muy elementales, hasta artesanías de gran sofisticación, en especial ciertos tejidos en diferentes medios, que se distribuyen también por Internet hacia mercados internacionales. Entre el infinito muestrario artesanal que se comercializa en este sector, pueden encontrarse prendas y otros objetos de lana de llama, vicuña, alpaca, oveja y cuero de ganado vacuno; se ofrecen textiles, de vibrantes colores y simples y complejos diseños, de materiales y tintes naturales y artificiales. Hay cerámica de distintas tonalidades y formas, de muchas regiones del país, como vasijas, ollas, lámparas, cántaros, con motivos tradicionales y otros con influencias foráneas; gran producción de joyería y otros objetos, principalmente en plata y cobre; tallas de madera y piedra, instrumentos musicales, muebles, espejos, y en fin, todo un conjunto de objetos que el pueblo local consume y el turista adquiere para muchos usos. La calle Sagárnaga es un mercado permanente, es una red de productores, distribuidores y otros intermediarios que trabajan con un objetivo común: el mercadeo de artesanías.

---

<sup>1</sup> Kevin Healy. *Llamas, Weavings, and Organic Chocolate*. Notre Dame University Press, 2001.

<sup>2</sup> David Maybury-Lewis. *La expresión cultural y el desarrollo de base*. Arlington, VA, Fundación Inteamericana, 1993.

<sup>3</sup> Foro Internacional de Globalización, P.O. Box 12218, San Francisco, CA 94112.

<sup>4</sup> *Panorama social de América Latina*, CEPAL, 2002.

<sup>5</sup> Desarrollo de base, 2002, Informe de la Fundación Interamericana.

<sup>6</sup> *Balance preliminar de las economías de América Latina y el Caribe*. CEPAL, 2003.

<sup>7</sup> Kevin Healy. *Llamas, Weavings, and Organic Chocolate*. Notre Dame University Press, 2001.



**Collection of the "Quipus"  
Cultural Foundation**



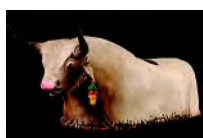
1. *Tocado, danza Mukululos*, c. 1960  
("Mukululos" Dance Headdress)  
Lake Titicaca Community,  
Omasuyos, La Paz  
Feathers and reed  
145 cm x 90 cm x 65 cm



2. *Espejillo, tocado de danza Quena Quena*, 1950  
("Mirror" "Quena Quena" Dance Headdress)  
Sapahaqui Community,  
Loayza Province, La Paz  
Feathers, cardboard and reed  
107 cm x 74 cm x 1.5 cm



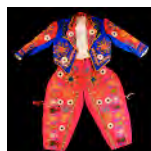
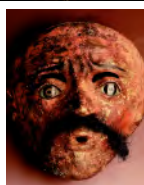
3. *Chalana, banda pectoral de plumas danza Quena Quena*, 1937  
("Chakana" Pectoral Band for "Quena Quena" Dance)  
Isla del Sol, Lake Titicaca, La Paz  
Feathers and reed  
20 cm x 60 cm x 2 cm



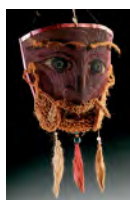
4. *Toro, danza Waka Tokori*, 1937  
(Bull for "Waka Tokori" Dance)  
Kerapa Community,  
Los Andes Province, La Paz  
Leather and horn  
55 cm x 130 cm x 50 cm



5. *Traje y máscara de Llamero*, c. 1930  
(Costume and Mask for a "Llamero" Dancer)  
Embroidery from  
Toleto Community, Oruro  
Fabric and metallic threads  
Vest: 50 cm x 46 cm  
Pants: 80 cm x 48 cm  
Headdress: 41 cm x 35 cm  
Mask: 20 cm x 12 cm x 12 cm



6. *Traje y máscara de danza chuta*, c. 1920  
("Chuta" Dance Costume and Mask)  
Embroidery from Corocoro, La Paz  
Fabric and metallic threads  
Pants: 80 cm x 48 cm  
Jacket: 63cm x 48cm  
Mask: 14 cm x 16 cm x 9 cm



7. *Máscaras de plata*, 2003  
(Silver Masks)  
"Artesanías Potosí" Studio, La Paz  
Silver  
20 cm x 20 cm x 14cm



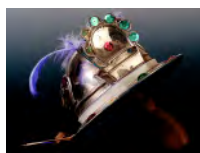
8. *Máscara de diablo-Lucifer, baile de la diablada*, 1990  
(Devil Mask – Lucifer, Devil Dance)  
Mask Studio in Oruro  
Plaster, cardboard, glass  
and sequins  
62 cm x 86 cm x 74 cm



9. *Máscara de diablo-Baile de la diablada*, 1990  
(Devil Mask for Devil Dance)  
Mask Studio in Oruro  
Cardboard, plaster, glass, and  
sequins  
53 cm x 53 cm x 53 cm



10. *Máscara de quirquincho (Armadillo)*, 1960  
(Armadillo Mask)  
Mask Studio in Oruro  
Metal  
20 cm x 26 cm x 35 cm



11. *Matraca - sombrero de San Miguel Arcángel*, 1970  
(Rattle – Hat for Saint Michael the Archangel)  
Los Andes Community Studio,  
La Paz  
Metal and wood  
21 cm x 18 cm x 18 cm



12. *Matraca Unión Morena*, 1980  
("Morenada" Dance Rattle)  
Achacachi Studio, La Paz  
Metal and wood  
29 cm x 35 cm x 26 cm



13. *Matraca pez*, 1970  
(Fish Rattle)  
Lake Titicaca Community  
Metal and wood  
13 cm x 32 cm x 16 cm



14. *Máscara de madera de El Chaco*, undated  
(Wooden Mask from "El Chaco" Region)  
Ava-guaraní Culture,  
El Chaco Region  
Wood  
40 cm x 40 cm x 50 cm



15. *Máscara de madera de La Chiquitanía - baile de los abuelos*, 2003  
(Wooden Mask from the "Chiquitanía" Region – Grandparents Dance)  
José Taceo, El Paico Chiquitano Studio, San José de Chiquitos, Santa Cruz  
Wood  
30 cm x 20 cm x 13 cm



16. *Bastón de madera de La Chiquitanía - baile de los abuelos*, 2003  
(Wooden Stick from the "Chiquitanía" Region – Grandparents Dance)  
José Taceo, El Paico Chiquitano Studio, San José de Chiquitos  
Wood  
120 cm x 6 cm



17. *Máscara de cuero de La Amazonía*, undated  
(Leather Mask of the Amazon Region)  
Possibly from Izozog, Santa Cruz  
Leather  
40 cm x 40 cm x 50 cm.



18. *Candelabro de plata*, 2002  
(Silver Candelabra)  
Pampahasi, La Paz  
Silver and turquoise  
55 cm x 40 cm x 15 cm



19. *Muñecos vistiendo trajes de danza regionales*, 2004  
(Dolls in Regional Dancing Costumes)  
Calle Los Andes Studio, La Paz  
Fabric and other materials  
30 cm x 30 cm x 27 cm



20. *Muñecos -campesinos de Sorata*, 2002  
(Folk Characters from Sorata)  
Sorata Crafts, La Paz  
Fabric, metallic threads, feathers, and other materials  
47 cm x 30 cm x 8 cm

### Collection of Mr. Antonio Viaña



21. *Santiago Matamoros o Santiago Mataindios*, end of XVIII century  
(Saint James)  
Unknown origin  
Polychrome wood, horsehair, flour and silver  
45 cm x 32 cm x 17cm



22. *Plato para coleccionar limosnas con Virgen de Copacabana o Virgen de la Candelaria*, c. 1750  
(Collection Plate for Copacabana Virgin or Candlemas Virgin)  
Possibly from Potosí  
Silver  
6,5 cm x 33cm x 33cm



23. *Virgen de Copacabana en plata labrada*, XVIII century  
(Copacabana Virgin Carved in Silver)  
Possibly from Potosí  
Silver and wood  
60cm x 47cm x 2 cm



24. *Bastón de mando de autoridad indígena (vara)*, 1890  
("Vara" Peoples Ceremonial Staff)  
Possibly from Potosí, Caiza D or Umala  
Silver and wood  
120 cm x 2.3 cm



25. *Vaso ritual de madera para "chicha"*, beginning of XX century  
(Ceremonial Cup for Chicha [Maize] Liquor)  
Toropalca Community, Potosí  
Wood  
22 cm x 34 cm



26. *Vaso ritual para "chicha" de plata*, XIX century  
(Ceremonial Cup for Chicha [Maize] Liquor)  
Possibly from Potosí  
Silver  
24 cm x 24 cm



27. *Caja de plata para coca*, 1890  
(Box for Coca Leaves)  
Possibly from Potosí, Umala or Caiza D  
Silver  
Measurements not available



28. *Recipiente de madera para coca*, XVIII century  
(Box for Coca Leaves)  
Possibly from Misiones Chiquitanas  
Wood and metal  
19 cm x 24 x 26 cm



29. *Máscara de plata - sapo*, XVIII century  
(Frog Mask)  
Potosí  
Silver  
34 cm x 24 cm x 16 cm

### Collection of Mr. Peter McFarren



30. *Máscara de moreno*, 1993  
(*"Morenada"* Dance Mask)  
Calle Los Andes Mask Studio, La Paz  
Metal, plaster and synthetic feathers  
59 cm x 44 cm x 136 cm

### Other works



31. *Balsa de totora*, 2002  
(Reed Boat)  
Katari Studio, Huatajata, Lake Titicaca  
Totora reed  
70 cm x 200 cm x 100 cm



32. *Frutero en forma de balsa de totora*, 2004  
(Fruit Bowl in Shape of a Reed Boat)  
Katari Studio, Huatajata, Lake Titicaca  
Totora reed  
23 cm x 52 cm x 15 cm



33. *Sombrero de "jipijapa"*, 2004  
(Hat)  
Marcelina Rodríguez, Artetropic Studio, Chimoré, Cochabamba  
Straw  
16 cm x 50 cm



34. *"Quiboro" (cesta con tapa de "cusi" (palmera)*, 2003  
(Palm Basket with Lid)  
Guarayas Guild Craftmen, Ascensión de Guarayos, Santa Cruz  
Palm  
100 cm x 80 cm



35. *Frazada y almohadones de lana de oveja de Aiquile*, 2004  
(Pillows and Shawl)  
Textile Studio from Aiquile, Cochabamba  
Sheep's wool  
Shawl: 150 cm x 1.90 cm  
Pillows: 40 cm x 40 cm



36. *Banco de madera*, 2003  
(Wooden Bench)  
Pedro Coronel, Villa IV Centenario, La Paz  
Wood  
100 cm x 135 cm x 70 cm

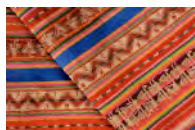


37. *Liclla (manto femenino) "Macha"*, c 1980  
(*"Macha"* Shawl)  
Macha Community, Potosí  
Sheep's wool  
120 cm x 140 cm

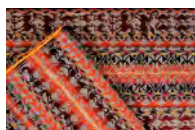


38. *AQSU (sobrefalda femenina) JALQ'A*, 1987  
(Skirt)  
Maragua Community, Chuquisaca  
Sheep's wool  
140 cm x 70 cm





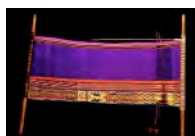
39. *AQSU Kallawayá*, 1980  
(Skirt)  
Community of Lagunillas, La Paz  
Sheep's wool  
70 cm x 100 cm



40. *AQSU (sobrefalda femenina) "Tarabuco"*, 1980  
(Skirt)  
Candelaria Community,  
Chuquisaca  
Sheep's wool and cotton  
80 cm x 70 cm



41. *Textil de Acasio Liclla (manto femenino)*, 1985  
(Shawl)  
Acasio Community, North Potosí  
Sheep's wool  
100 cm x 86 cm



42. *Telar de estacas para el piso*, 2003  
(Loom)  
by Ms. Martina Cruz, Kulta, Oruro  
Wood, bone and synthetic fabric  
110 cm x 100 cm



43. *Hiladora mecánica artesanal*, 1975  
(Spinning Wheel)  
El Alto, La Paz  
Wood and metal  
70 cm x 45 cm x 45 cm



44/45. *Cesta con lanas de oveja, alpaca y llama teñidas con tintes naturales*, 2004  
*Ruecas para hilar manualmente*, 2000  
(Basket with Wool and Spindles)  
Basket and wool: Kusillo Studio,  
La Paz  
Alpaca, sheep and llama wool;  
and natural dyes: cochinilla, onion  
skin, coca, eucalyptus and chillca  
Basket: 20 cm x 40cm  
Spindles: possibly from El Alto, La  
Paz  
Wood  
20 cm x 6 cm

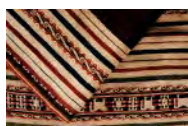


46. *Sirena de madera tallada*, 2004  
(Mermaid Carved in Wood)  
Bolivia Studio, San Miguel de  
Velasco, Santa Cruz  
Wood  
60 cm x 16 cm x 3 cm

47. *Arcángel Gabriel*, 2004  
(Saint Gabriel the Archangel)  
Bolivia Studio, San Miguel de  
Velasco, Santa Cruz  
Wood  
61 cm x 30 cm



48. *Manta femenina de Cotagaita*, c. 1980  
(Shawl from Cotagaita)  
Cotagaita Community  
Wool  
120 cm x 140 cm



49. *Aguayo (manta) Calamarca*, 1900  
(Shawl from Calamarca)  
Calamarca Community, La Paz  
Alpaca and sheep wool  
140 cm x 100 cm

**Books**

***Art of Latin America: 1900-1980.***

Essay by Marta Traba. 180 pp., 1994

***Art of Latin America: 1981-2000.***

Essay by Germán Rubiano Caballero. 80 pp., 2001

***Identidades: Centro Cultural del BID. (1992-1997)***

165 pp., 1997

**Catalogs**

***Peru: A Legend in Silver.***

Essay by Pedro G. Jurinovich, 28 pp., 1992

***Journey to Modernism: Costa Rican Painting and Sculpture from 1864 to 1959.***

Essay by Efraim Hernández V. 20 pp., 1993

***Picasso: Suite Vollard.*** Text provided by the Instituto de Crédito Español, adapted by the IDB Cultural Center. 8 pp., 1993

***Colombia: Land of El Dorado.*** Essay by Clemencia Plazas, Museo del Oro, Banco de la República de Colombia. 32 pp., 1993

***Graphics from Latin America: Selections from the IDB Collection.***

Essay by Félix Angel. 16 pp., 1994

***Other Sensibilities: Recent Development in the Art of Paraguay.***

Essay by Félix Angel. 24 pp., 1994

***17th and 18th Century Sculpture in Quito.***

Essay by Magdalena Gallegos de Donoso. 24 pp., 1994

***Selected Paintings from the Art Museum of the Americas.*** Essay by Félix Angel. 32 pp., 1994

***Latin American Artists in Washington Collections.***

Essay by Félix Angel. 20 pp., 1994

***Treasures of Japanese Art: Selections from the Permanent Collection of the Tokyo Fuji Art Museum.\**** Essay provided by the Tokyo Fuji Art Museum, adapted by the IDB Cultural Center. 48 pp., 1995

***Painting, Drawing and Sculpture from Latin America: Selections from the IDB Collection.***

Essay by Félix Angel. 28 pp., 1995

***Timeless Beauty. Ancient Perfume and Cosmetic Containers.\****

Essay by Michal Dayagi-Mendels, The Israel Museum. 20 pp., 1995

***Figari's Montevideo (1861-1938).***

Essay by Félix Angel. 40 pp., 1995

***Crossing Panama: A History of the Isthmus as Seen through Its Art.*** Essays by Félix Angel and

Coralía Hassan de Llorente. 28 pp., 1995

***What a Time It Was...Life and Culture in Buenos Aires, 1880 -1920.***

Essay by Félix Angel. 40 pp., 1996

***Of Earth and Fire: Pre-Columbian and Contemporary Pottery from Nicaragua.***

Essays by Félix Angel and Edgar Espinoza Pérez. 28 pp., 1996

***Expeditions: 150 Years of Smithsonian Research in Latin America.*** Essay by the

Smithsonian Institution. 48 pp., 1996

***Between the Past and the Present: Nationalist Tendencies in Bolivian Art, 1925-1950.***

Essay by Félix Angel. 28 pp., 1996

***Design in XXth Century Barcelona: From Gaudí to the Olympics.***

Essay by Juli Capella and Kim Larrea, adapted by the IDB Cultural Center. 36 pp., 1997

***Brazilian Sculpture from 1920 to 1990.\*\****

Essays by Emanoel Araújo and Félix Angel. 48 pp., 1997

***Mystery and Mysticism in Dominican Art.***

Essay by Marianne de Tolentino and Félix Angel. 24 pp. 1997

***Three Moments in Jamaican Art.***

Essay by Félix Angel. 40 pp., 1997

***Points of Departure in Contemporary Colombian Art.***

Essay by Félix Angel. 40 pp., 1998

***In Search of Memory. 17 Contemporary Artists from Suriname.***

Essay by Félix Angel. 36 pp., 1998

***A Legacy of Gods. Textiles and Woodcarvings from Guatemala.***

Essay by Félix Angel. 36 pp., 1998

***L'Estampe en France. Thirty-Four Young Printmakers.\****

Essays by Félix Angel and Marie-Hélène Gatto. 58 pp., 1999

***Parallel Realities: Five Pioneering Artists from Barbados.***

Essay by Félix Angel. 40 pp., 1999

***Leading Figures in Venezuelan Painting of the Nineteenth Century.***

Essays by Félix Angel and Marián Caballero. 60 pp., 1999

***Norwegian Alternatives.*** Essays by Félix Angel and Jorunn Veiteberg. 42 pp., 1999

***New Orleans: A Creative Odyssey.***

Essay by Félix Angel. 64 pp., 2000

***On the Edge of Time: Contemporary Art from the Bahamas.*** Essay by Félix Angel. 48 pp., 2000

***Two Visions of El Salvador: Modern Art and Folk Art.***

Essays by Félix Angel and Mario Martí. 48 pp., 2000

***Masterpieces of Canadian Inuit Sculpture.\****

Essay by John M. Burdick. 28 pp., 2000

***Honduras: Ancient and Modern Trails.***

Essays by Olga Joya and Félix Angel. 44 pp., 2001

***Strictly Swedish: An Exhibition of Contemporary Design.\****

Essay by Félix Angel. 10 pp., 2001

***Tribute to Chile, Violeta Parra 1917-1967. Exhibition of Tapestries and Oil Painting.\****

Essay by Félix Angel. 10 pp., 2001

***Art of the Americas: Selections from the IDB Art Collection.\****

Essay by Félix Angel. 10 pp., 2001

***A Challenging Endeavor: The Arts in Trinidad and Tobago.\****

Essay by Félix Angel. 36 pp., 2002

***Paradox and Coexistence: Latin American Artists, 1980 - 2000.\****

Essay by Félix Angel. 10 pp., 2002

***Graphics from Latin America and the Caribbean\* at Riverside Art Museum, Riverside, California.***

Essay by Félix Angel. 28 pp., 2002

***Faces of Northeastern Brazil: Popular and Folk Art.\****

Essay by Félix Angel. 10 pp., 2002

***Graphics from Latin America and the Caribbean\* at Fullerton Art Museum, State University, San Bernardino, California.***

Essay by Félix Angel. 10 pp., 2002

***The Art of Belize, Then and Now.*** Essay by Félix Angel and Yasser Musa. 36 pp., 2002

***First Latin American and Caribbean Video Art Competition and Exhibit.\****

Essays by Danilo Piaggese and Félix Angel. 10 pp., 2002

***DIGITALYart (technological art from Italy).\****

Essays by Maria Grazia Mattei, Danilo Piaggese and Félix Angel. 36 pp. 2003

***First Latin American Video Art Competition and Exhibit.\*\****

Essays by Irma Arestizabal, Danilo Piaggese and Félix Angel. 32 pp., 2003

***Dreaming Mexico: Painting and Folk Art from Oaxaca.\****

Essays by Félix Angel and Ignacio Durán-Loera. 24 pp., 2003

***Our Voices, Our Images: A Celebration of Hispanic Heritage Month.***

Essay by Félix Angel. 24 pp., 2003

***A Century of Painting in Panama.\****

Essay by Dr. Monica E. Kupfer. 40 pp., 2003

***Tradition and Entrepreneurship: Popular Arts and Crafts from Peru.***

Essay by Cecilia Bákula Budge. 40 pp., 2004

***Vive Haïti! Contemporary Art of the Haitian Diaspora. +\****

Essay by Francine Farr. 48 pp., 2004

Catalogs are in English and Spanish unless otherwise indicated.

\* English only. \*\* English and Portuguese. + Spanish only. ++ Spanish and Italian +\* English and French

Selected books and catalogs may be purchased from the IDB Bookstore,  
1300 New York Avenue, N.W., Washington, D.C. 20577  
Website: [www.iadb.org/pub](http://www.iadb.org/pub) E-mail: [idb-books@iadb.org](mailto:idb-books@iadb.org)



**The IDB Cultural Center** was created in 1992 by Enrique V. Iglesias, President of the Inter-American Development Bank (IDB). The Center has two primary objectives: 1) to contribute to social development by administering a grants program that sponsors and co-finances small-scale cultural projects that will have a positive social impact in the region, and 2) to promote a better image of the IDB member countries, with an emphasis on Latin America and the Caribbean, through culture and increased understanding between the region and the rest of the world, particularly the United States.

Cultural programs at headquarters feature new as well as established talent from the region. Recognition granted by Washington, D.C. audiences and press often helps propel the careers of new artists. The Center also sponsors lectures on Latin American and Caribbean history and culture, and supports cultural undertakings in the Washington, D.C. area for the local Latin American and Caribbean communities, such as Spanish-language theater, film festivals, and other events.

The IDB Cultural Center Exhibitions and the Concerts and Lectures Series stimulate dialogue and a greater knowledge of the culture of the Americas. The Cultural Development in the Field program funds projects in the areas of youth cultural development, institutional support, restoration and conservation of cultural patrimony, and the preservation of cultural traditions. The IDB Art Collection, gathered over several decades, is managed by the Cultural Center and reflects the relevance and importance the Bank has achieved after four decades as the leading financial institution concerned with the development of Latin America and the Caribbean.

**El Centro Cultural del BID** fue creado en 1992 por Enrique V. Iglesias, Presidente del Banco Interamericano de Desarrollo (BID). El Centro tiene dos objetivos principales: 1) contribuir al desarrollo social por medio de donaciones que promueven y cofinancian pequeños proyectos culturales con un impacto social positivo en la región, y 2) fomentar una mejor imagen de los países miembros del BID, con énfasis en América Latina y el Caribe a través de programas culturales y entendimiento mutuo entre la región y el resto del mundo, particularmente de Estados Unidos.

Las actividades del Centro en la sede promueven talentos nuevos y establecidos provenientes de la región. El reconocimiento otorgado por las diferentes audiencias y miembros de la prensa del área metropolitana de Washington D.C., con frecuencia ayuda a impulsar las carreras de nuevos artistas. El Centro también patrocina conferencias sobre la historia y la cultura de América Latina y el Caribe y apoya emprendimientos culturales en el área de Washington D.C. relacionados con las comunidades locales latinoamericanas y del Caribe, como el teatro en español, festivales de cine y otros eventos.

Las actividades del Centro, a través del Programa de Artes Visuales y de la Serie de Conciertos y Conferencias, estimulan el diálogo y un mayor conocimiento de la cultura de los países latinoamericanos. El Programa de Desarrollo Cultural en la Región se estableció en 1994 para apoyar proyectos en América Latina y el Caribe que impulsan el desarrollo cultural comunitario y la educación artística de jóvenes en el ámbito local, y provee apoyo institucional para la conservación del patrimonio cultural, entre otros aspectos. La Colección de Arte del BID, conformada a lo largo de muchos años, es asimismo administrada por el Centro Cultural. La Colección refleja adquisiciones que van de acuerdo con la relevancia e importancia hemisféricas que el Banco ha logrado después de cuatro décadas de existencia como institución financiera pionera en el desarrollo de la región.

## ***The Cultural Center***

***Félix Angel***

General Coordinator and Curator

***Soledad Guerra***

Assistant General Coordinator

***Anne Vena***

Concerts and Lectures Coordinator

***Elba Agusti***

Cultural Development in the Field and Administrative Assistant

***Susannah Rodee***

IDB Art Collection Management and Conservation Assistant

***Florencia Sader, Alvaro McRae and Francesca Cutolo***

Interns

## ***Exhibition Committee***

***Félix Angel***

Curator

***Silvia Arze O. and Inés G. Chamorro***

Associate Curators

***Eric Bauer***

Photography

The IDB Cultural Center would like to express its appreciation to the individuals and organizations whose cooperation have made this exhibiton possible: from the "Quipus" Cultural Foundation in La Paz: Peter McFarren, President; Wendy McFarren, Executive Director; and Pedro Martínez, Administrator; also from La Paz, Antonio Viaña, private collector; and from the IDB Country Office in Bolivia: Carlos Melo, Representative; Jorge Martínez, Deputy Representative; Armando Godínez, Education Specialist; Maria Teresa Sandi de Alarcón; and Jeanette Ocampo. Also, special thanks to assistant curators Silvia Arze in La Paz, and Inés G. Chamorro in Washington, D.C. We are most grateful for their contribution to implementing the various stages of the exhibit.



***Inter-American Development Bank  
Cultural Center Art Gallery***

***1300 New York Avenue, N.W.***

***Washington, D.C.***

***Tel. 202 623 3774***

***e-mail: [IDBCC@iadb.org](mailto:IDBCC@iadb.org)***

***[www.iadb.org/cultural/](http://www.iadb.org/cultural/)***

***August 23 to November 12, 2004***

***11 a.m. to 6 p.m., Monday-Friday***