

**OBJETOS COTIDIANOS EN
FIBRA VEGETAL**





OBJETOS COTIDIANOS EN FIBRA VEGETAL
ABANICOS • CARTERAS • SOMBREROS • OBJETOS FIGURATIVOS

ESTA PUBLICACIÓN ES PARTE DEL

PROYECTO FONDART 2013

“Objetos Vegetales en el Arte Popular:
abanicos, carteras, cestos y objetos figurativos”

MUSEO DE ARTE POPULAR AMERICANO,
TOMÁS LAGO – MAPA,
FACULTAD DE ARTES, **UNIVERSIDAD DE CHILE**

DECANA, FACULTAD DE ARTES,
UNIVERSIDAD DE CHILE
Clara Luz Cárdenas

DIRECTORA
Nury González

ENCARGADA DE RESTAURO Y CONSERVACIÓN
Lisette Martínez

ENCARGADA DE MANEJO DE COLECCIONES
Camila Caris

ENCARGADA DE DOCUMENTACIÓN
Daniela Colleoni

COORDINADORA Y ENCARGADA DE REGISTRO FOTOGRÁFICO
Claudia Machuca

RESTAURADORA Y CONSERVADORA
Daniela Cross

ASISTENTE RESTAURO Y CONSERVACIÓN
Camila Csillag

MONTAJISTA Y ASISTENTE DE DEPÓSITO
Guido Zamorano

COORDINADORA TALLERES DE EXTENSIÓN
Deysi Cruz

Diseñadora
Macarena Abarca

Sala MAPA
Deysi Cruz | Macarena Abarca
Camilo Inostroza | Francisca García

PUBLICACION N° 4, ABRIL DEL 2014
“Objetos Cotidianos en Fibra Vegetal

© Inscripción N° xxxxxx
ISBN xxxxxxxxxx
derechos reservados
Abril 2014

Primera edición
800 ejs.

EDITORA
Nury González

TEXTOS
Nury González
Viviana Hormazabal
Lisette Martínez
Paulette Naulin

FOTOGRAFÍAS
Claudia Machuca

TRADUCCIÓN
Macarena Abarca

CORRECTOR DE TEXTOS
Loreto Mendeville

DISEÑO Y DIAGRAMCIÓN
M. Isabel del Río

IMPRESIÓN
Quad/Graphics

ÍNDICE

LA CESTERÍA ES ANTERIOR LA CERÁMICA Tomás Lago	7
LA CESTERÍA UNA TEJEDURÍA MANUAL Nury González A.	10
EL ARTE POPULAR EN FIBRAS VEGETALES EN LATINOAMÉRICA Viviana Hormazábal	16
COLECCIÓN DE CESTERÍA LATINOAMÉRICA DEL MUSEO MAPA	54
ANÁLISIS CIENTÍFICO DE FIBRAS VEGETALES Paulette Naulin G., Gerardo Valenzuela H.	172
PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA INTERVENCIÓN DE FIBRAS VEGETALES DE LA COLECCIÓN DEL MAPA Lissette Martínez P.	192
TEXTOS TRADUCIDOS AL INGLÉS	220



LA CESTERÍA UNA TEJEDURÍA MANUAL

LA CESTERÍA UNA TEJEDURÍA MANUAL

NURY GONZÁLES A.

La presente publicación es el resultado de una investigación —financiada gracias al Proyecto Fondart Nº 13849 del año 2013, que aborda el estudio de la fibra vegetal como material estructural en la realización de objetos ya sea indumentarios, decorativos o utilitarios. No abocamos en este proyecto específicamente a la cestería entendiéndola como el arte de tejer mimbres, juncos, varillas de sauce, pajas, totoras, palmas o cualquier madera flexible que sirva para elaborar objetos de carácter utilitario y decorativo. La cestería abarca todos los objetos planos y volumétricos elaborados por el entrecruce y entrelazado de estos elementos vegetales. Generalmente son objetos funcionales y responden a necesidades propias de la comunidad donde se realizan y las fibras utilizadas son propias del lugar de producción, pero en Latinoamérica existen muchas coincidencias entre los diferentes países. Los objetos son el resultado de un largo proceso de creación, conservación, modificación y trasmisión entre generaciones.

La riqueza y transversalidad de la colección del Museo de Arte Popular Americano, Tomás Lago, Facultad de Artes de La Universidad de Chile, MAPA, hizo posible la realización de este proyecto. De un total de 823 piezas de la Colección de Fibra Vegetal realizamos el levantamiento de 450 piezas —un 60 % Chilenas y un 40 % latinoamericanas— representadas por Argentina, Brasil, Bolivia, Colombia, Cuba, Ecuador, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú y Venezuela. Definimos a su vez cuatro campos de selección: abanicos, carteras, sombreros y objetos figurativos. Estas piezas de colección en su gran mayoría llegaron al museo MAPA en la década del 40, por lo cuál poseen un gran valor histórico y guardan en su singularidad muchas



huellas de los modos de vida del mundo popular de estos últimos 70 años, que sumadas a las piezas contemporáneas nos permiten imaginar una historia.

Un equipo multidisciplinario, investigador/teórico, conservador/restaurador, fotógrafo y curador, trabajaron desde la especificidad de su quehacer en el estudio de cada pieza y en la aplicación práctica de los resultados. A partir de una investigación histórica establecimos la importancia que este material tiene en el desarrollo de las técnicas humanas ya que antropólogos y arqueólogos coinciden en que el trabajo con fibras vegetales es anterior a la alfarería y el tejido, y que estos a su vez son una derivación de la cestería. I

Investigamos las coincidencias entre las piezas de todos los países, basándonos principalmente en el estudio de las formas, el tipo de tejido, las diversas técnicas de entrecruce de trama y urdimbre. En el Laboratorio Biología de Plantas, Departamento Silvicultura y Conservación de la Naturaleza, Facultad Ciencias Forestales y Conservación de la Naturaleza, Universidad de Chile, realizamos el análisis científico de las fibras vegetales para establecer el origen botánico de las fibras, esto nos permitió establecer el tipo de fibra de muchos objetos y también —muchas veces— validar su procedencia. La recopilación y confrontación de todo este material nos permitió establecer las similitudes que existen entre los lenguajes populares de los pueblos latinoamericanos y visibilizar los cruces con la cultura popular chilena.

Todos los objetos seleccionados fueron fotografiadas y medidos según el protocolo establecido por el museo. También diagnosticamos su estado de conserva-

ción para posteriormente limpiarlos y restaurarlos cuando era necesario. Quisiera agradecer aquí a todos los pasantes de nuestra Casa de Estudios, la Universidad de Chile, y también de otras Universidades quienes respondieron a nuestro llamado y se incorporaron a este minucioso trabajo de limpieza y restauración. El resultado de este amplio estudio fue incorporado a las fichas de registro de cada objeto.

Esta investigación se suma a las anteriormente realizadas por el MAPA, aportando un nuevo cuerpo de información cada vez más detallado y completo. Para lograrlo fue fundamental la implementación y puesta en marcha de un software específico que contempla un trabajo en línea entre los departamentos de registro fotográfico, registro y documentación, investigación y el área de conservación y restauración. Paralelamente, esto resolvió el problema que teníamos para que investigadores y estudiantes puedan acceder a nuestros archivos para realizar sus trabajos, algo que día a día es más solicitado y de esta forma cumplimos con nuestra misión de museo universitario.

Uno de los resultados de este proyecto fue la exposición *Objetos Cotidianos en Fibra Vegetal* en nuestra Sala MAPA/GAM que se ve registrada en el presente libro. Paralelamente, completó este trabajo la exhibición del documental *Mimbre (1957)* de Sergio Bravo Ramos, a quién agradecemos su generosidad en facilitarnos su obra para que fuera expuesta al público.

Con este nuevo trabajo, el MAPA espera seguir difundiendo el conocimiento y valoración del arte popular como constitutivo de identidad de un país.



EL ARTE POPULAR EN FIBRAS VEGETALES
EN LATINOAMÉRICA

EL ARTE POPULAR EN FIBRAS VEGETALES EN LATINOAMÉRICA

Viviana Hormazábal

En 1968, Pablo Neruda señaló a *Revista Arcilla* que “*sin mano no existe el hombre, no hay estilo. Pretendía siempre que mi poesía fuera artesánica, antilibresca, porque hasta los sueños nacen de las manos*”. En consecuencia a su forma de pensar, el poeta se refería a sí mismo como un *alfarero, panadero o carpintero*. Lo que Neruda explicaba es que en toda creación humana, sea ésta musical, poética o de alfarería, está presente la manualidad: el contacto directo del ser humano con la materia, siendo las manos la herramienta para concretizar sus ideas, distinguiendo así su obra.

Es en la cestería donde las manos, como utensilio innato, moldean la naturaleza para transformarla en cultura material. Los artesanos que entrelazan hábilmente las fibras vegetales para construir sus objetos, pueden utilizarlas tal cual las extraen de la planta y no necesitan de herramientas auxiliares para su trabajo. La austeridad instrumental devela la antigüedad de este oficio, al ser la hechura exclusivamente manual lo más básico en las actividades humanas.

La colección cestería del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (MAPA), constituye una muestra representativa del arte popular latinoamericano expresado en el tejido de fibras vegetales. Nuestro continente destaca por la presencia de una gran variedad de fibras vegetales aptas para la elaboración de todo tipo de objetos, de modo que la cestería es una de las prácticas más difundidas a lo largo del territorio. Esta práctica, a pesar de presentar muchas variantes locales, se encuentra unificada en sus elementos esenciales.

Las piezas cesteras más antiguas halladas en suelo americano datan de 5.000 años a.C. Desde tiempos precolombinos el ser humano entrelazó diversas fibras para fabricar objetos de uso cotidiano y ritual, oficio que aún se mantiene en nuestras culturas originarias de manera casi intacta.

Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú y Venezuela son los países representados en la Colección del Museo por medio de objetos como abanicos, carteras, todo tipo de cestos, sombreros y objetos figurativos que configuran el espectro formal de esta Colección que data de mediados del siglo XX y que encarna el temple artístico mestizo del ser latinoamericano.

LA CESTERÍA COMO REFLEJO DE LA RELACIÓN SER HUMANO / NATURALEZA

En la cestería hallamos uno de los mejores ejemplos para observar la profunda relación que puede alcanzar ser humano y la naturaleza. Los elementos culturales –en este caso, la artesanía en fibra vegetal– se encuentran condicionados por el medio y las relaciones que un grupo cultural establece en y con el entorno natural que lo rodea. La materia prima y las herramientas creadas para facilitar la manipulación de ésta, los usos para los que se destinan los objetos creados, así como sus características formales, dan cuenta del vínculo que el ser humano establece con su espacio físico, y del conocimiento y utilización que hace de los recursos que le ofrece.

El reino vegetal varía según la región, clima y geografía, lo que supone una especificidad local en la cestería, puesto que se utilizan las fibras que se encuentran al alcance. El entorno natural juega un rol importante para establecer tipologías de objetos, puesto que éstos se construyen para facilitar el desenvolvimiento humano en un medio específico. Las diferentes actividades productivas como la pesca, agricultura y/o recolección, por ejemplo, van dibujando el espectro formal necesario para facilitar el trabajo. Incluso el surgimiento de piezas de carácter decorativo o de objetos utilitarios únicamente destinados a la observación es síntoma del medio.

ORÍGENES Y DESARROLLO DE LA CESTERÍA

En Chile. Artesanía Tradicional, Horacio Larraín señala que la cestería es una práctica presente en todas las civilizaciones y grupos humanos del planeta. Los objetos elaborados con fibras vegetales más antiguos fueron hallados en Egipto, donde la aridez del suelo de la zona permitió su conservación, y están fechados entre 10.000 y 12.000 años a.C.

La frágil condición orgánica perecedera de las fibras vegetales determina su escaso registro arqueológico, lo que puede inducir al error de pensar que la cestería es una invención tardía, pero es anterior a la alfarería y textilería, sentando incluso las bases de las primeras exploraciones en torno a la cerámica.

En *Cestería tradicional española*, María Elisa Sánchez señala que la cestería tiene su origen en la necesidad humana de transportar y almacenar alimentos y líquidos. Según la autora, la cestería nace en el Mesolítico (12.000 a.C.), para cubrir los fines utilitarios de conservar y transportar semillas, cereales, frutas, vegetales, etcétera, donde los contenedores se elaboraron con una técnica muy rústica de entrecruce de fibras de diversos tamaños y formas. Para el almacenamiento de líquidos, los cestos fueron impermeabilizados con resinas o cubriendo las paredes interiores y exteriores de éstos con barro, el que una vez seco impedía que los líquidos escurrieran. De esta forma, con los cestos de fibras vegetales cubiertos de arcilla comienza a gestarse la industria alfarera ya en el período Neolítico (8.500 a. C.).

Pronto hicieron aparición nuevos objetos, como bolsos, esteras y sombreros, entre otros. De esta forma se abre el espectro formal y la clasificación de cestería deja de abarcar sólo contenedores, es decir, cestos y canastos.

En sus inicios, la cestería probablemente estuvo ligada al mundo femenino, pues la división del trabajo relegaba a la mujer a las labores domésticas y de recolección; con el entrecruce de fibras lograron crear los objetos que facilitasen sus tareas diarias. Actualmente este es un oficio practicado por hombres y mujeres, adultos y niños, lo que se configura como una característica distintiva con respecto a otros oficios artesanales que presentan un fuerte sesgo genérico.

El aspecto funcional de estos objetos era de primer orden, pero luego surgen símbolos y motivos de importancia dentro de la visualidad del objeto. En piezas

arqueológicas encontramos contenedores, esteras, bolsas rígidas y semirrígidas, redes, cunas y sombreros decorados con diseños geométricos. Esto muestra la aparición de la necesidad de una estética asociada, volviéndonos hacia una dualidad entre estética y función, donde los objetos construidos con fibras vegetales tienen un uso práctico, pero también es muy importante en ellos la forma, los diseños y colores. Estos aspectos develan parte del mundo simbólico del grupo cultural que los produce.

Una mirada en retrospectiva de esta tecnología nos permite observar su permanencia y arraigo a través del tiempo y su plena vigencia en cuanto a fabricación y uso, pero también es permeable a las influencias actuales, lo que se refleja en sus procesos de cambio. Cuando el mundo contemporáneo invade los espacios rurales –antaoño lejanos- la cestería (así como otros oficios artesanales), comienza a perder su carácter funcional y se transforma en objetos de arte con un valor comercial. Piezas más actuales propias del arte popular, como figuras antropomorfas y zoomorfas, son representativas de este momento histórico.

La cestería puede configurarse como una herramienta de análisis a la hora de estudiar las relaciones entre el medio ambiente y las actividades que el ser humano desarrolla para subsistir en él. Sin embargo, las asociaciones entre las prácticas cesteras y las labores de subsistencia se manifiestan cada vez más lejanas ya que, actualmente, los objetos que se producen se encuentran determinados por el consumidor urbano y no se destinan al autoconsumo del grupo cultural.

UNA DEFINICIÓN DE CESTERÍA Y SUS TÉCNICAS DE TEJIDO

Hasta ahora hemos aplicado el término cestería indistintamente, pero no se ha explicitado qué entendemos exactamente con dicho concepto. Este término alude, por asociación, a la fabricación de cestos y canastos, pero dentro del ámbito de la artesanía tradicional también se acogen bajo esta clasificación trabajos como sombreros, objetos figurativos, sandalias, abanicos y bolsos, entre otros.

Según las características de la Colección de objetos elaborados en fibra vegetal del Museo MAPA, definiremos cestería a partir de la observación de los siguientes

tres criterios: 1) Tipo de objetos o productos elaborados, 2) Materia prima utilizada y 3) Proceso de manufactura.

Respecto al tipo de objetos que se elaboran, además de contenedores rígidos, semirrígidos o flexibles como cestos/as, canastos/as, carteras y bolsas, nuestra definición también abarca objetos de superficie plana como esteras, biombos, pantallas, petates, sopladores, abanicos y manteles; objetos de superficie convexa como sombreros, y objetos figurativos de carácter escultural, como embarcaciones y aviones, o antropomorfos y zoomorfos.

Se considerarán objetos de cestería aquellos cuya materia prima sean fibras vegetales. En esta selección se excluyeron piezas que, si bien se elaboran con técnicas propias de la cestería, están elaboradas con otros materiales. La introducción de nuevas materias primas está asociada a los procesos naturales de cambio y desarrollo que sufren las tradiciones culturales activa.¹

En cuanto al proceso de manufactura, según nuestro planteamiento, los objetos cesteros se destacan por el uso de herramientas simples, como cuchillos. Solo en contados casos se utilizan agujas vegetales u óseas, o crochet. Se trata de una actividad artesanal donde las comunidades que aún mantienen el oficio tradicional no emplean máquinas ni elementos auxiliares para la elaboración de las piezas. Las fibras vegetales deben ser utilizadas casi tal cual la naturaleza las entrega y no deben estar sometidas a mayores procesos de hilado. De hecho, la ausencia de telar y de filatura de fibras vegetales, es lo que diferencia a la cestería de las obras de textilera, donde también se pueden usar fibras vegetales, como el algodón. También puede observarse el uso de la cordelería, donde las fibras se hilan rústicamente para luego ser trenzadas con técnicas cesteras.

Para elaborar los distintos tipos de objetos que se describieron en el primer criterio, se utilizan diversas técnicas de entrecruce de trama y urdimbre de las fibras vegetales. Al tratarse de un Museo que alberga objetos de arte popular, las piezas que aquí se guardan destacan por sus cualidades estéticas: en muchas de ellas las fibras son teñidas mediante tintes vegetales o industriales, se hace uso de fibras

¹ La cestería chilena de Rari, por ejemplo, en sus inicios era elaborada con fibras de raíz de álamo, luego, se introdujo el crin y el ixtle. Dentro de este proyecto se trabajó sólo con aquellas piezas más antiguas hechas con raíz de álamo.

de diversa coloración para decorar el objeto, se juega con distintos tipos de tejidos o simplemente se destaca la belleza natural de la materia prima y del oficio. Otro tipo de decoración se da mediante la aplicación de bordados con fibras vegetales teñidas o de elementos inorgánicos como papel celofán.

Resumiendo, entendemos la cestería como una actividad artesanal donde, a través de diferentes técnicas de entrecruce y entrelazado de fibras vegetales, se elaboran objetos de carácter utilitario y/o decorativo.

Respecto a las técnicas, en *Basketry Technology* James M. Adovasio describe las 3 clases o tipos de tejidos más generales y comunes: *twining*, *coiling* y *plaiting*. Si bien su estudio está basado y enfocado en la cestería arqueológica, es también útil para la cestería popular americana, la que sin duda descende de la tradición artesanal de las antiguas culturas precolombinas.

Las piezas pueden clasificarse en uno de estos tres tipos según las características que se identifiquen en el tejido. Cada característica o atributo de la pieza proviene de un espectro estandarizado de posibilidades, las que han sido prescritas por el grupo cultural, reflejando además, la idiosincrasia de éste. Cada uno de estos tipos de tejidos es fácilmente identificable uno de otro, por lo que se puede determinar cada uno de ellos aunque estén todos presentes en una sola pieza.

El tejido *twining* es similar al telar. Es un entramado simple donde la pieza se elabora con una trama móvil y una urdimbre fija. En términos prácticos, las fibras horizontales que componen la trama pasan alrededor de la urdimbre, fija y vertical. La trama es activa y la urdimbre es pasiva en el acto de tejer. Con esta técnica se puede confeccionar contenedores, tapetes, alfombras, bolsas, sombreros, redes, entre otros. La trama de un tejido *twining* muchas veces puede estar compuesta por grupos de dos a tres fibras, y además, puede tomar un grupo de fibras de la urdimbre en cada circuito de pasada.

En el tipo de tejido denominado *coiling*, enrollado o embarrilado, a la inversa del anterior tejido, una fibra o un grupo de éstas van de forma horizontal e inmóvil y son cosidas o unidas mediante la urdimbre vertical, que es móvil. La trama va siendo enrollada por la urdimbre. Un cesto, por ejemplo, se confecciona mediante un enrollado continuo de la urdimbre sobre la trama, desde el centro hasta el borde. Con esta técnica se pueden fabricar todo tipo de contenedores, sombreros, bolsas, tapetes, etcétera

El *plaiting* se identifica porque tanto trama como urdimbre son elementos activos, móviles en el acto de tejer. Cada fibra o conjunto de fibras pasan sobre y debajo de otra fibra o conjunto de fibras de un modo más o menos simétrico, en ángulos de 90°. Puede utilizarse uno o varios tipos de fibras según los resultados que busque el artesano. Con esta técnica es posible confeccionar contenedores, tapetes y bolsas, entre otros objetos. Este tipo de tejido otorga muchas posibilidades formales puesto que tiene mucha plasticidad estructural (trama y urdimbre móvil). Esta es la técnica que presenta menos complejidad en relación a las otras dos.

Las técnicas de *twining*, *coiling* y *plaiting* son usadas desde México por el norte, a Magallanes, en el extremo sur. Si bien se dan las lógicas variaciones y especificidades locales, estos procedimientos se mantienen como una constante de país en país. Por ejemplo, en la Colección de objetos cesteros latinoamericanos reunidos en el Museo MAPA está presente transversalmente la técnica de *plaiting*, de la cual identificamos distintas variaciones como el cuadrículado recto y diagonal y el trenzado plano y simple, las que se observan en países tan distantes entre sí como México, Chile, Venezuela o Cuba.

Por otra parte, muchas de las diferentes técnicas identificadas carecen de nomenclatura, es decir que no existe un estudio enfocado en la caracterización y clasificación de técnicas cesteras para la creación de un protocolo respecto a la denominación de éstas.

LA COLECCIÓN DE CESTERÍA DEL MUSEO MAPA

La colección de cestería de Argentina está mayormente representada por objetos originarios de las tierras de Río Hondo, Provincia de Santiago del Estero. Los artesanos del lugar fabrican canastos, paneras, costureros y cestos especiales para las tejedoras (con tapa perforada y dos asas), posafuentes y posaplatos; una forma típica del lugar es el bombo, un canasto grande con tapa y dos asas utilizado para guardar ropa.

Las materias primas utilizadas son paja brava, unquillo, cogollo de palma y chala de choclo. Las fibras de paja brava y unquillo hacen de trama, mientras que el

cogollo de palma hace de urdimbre, uniendo las fibras de paja y unquillo. La chala de choclo se utiliza teñida de colores para decorar los objetos. La técnica de tejido es el *coiling*, conocida en Argentina como de cosido o arrollado en espiral y como aduja en Chile.

Los objetos de fibra vegetal bolivianos presentes en el Museo MAPA comprenden cestos de diferentes formas, tamaños y utilidades; objetos figurativos como botes y aviones y objetos zoomorfos como aves. La fibra más utilizada para hacer estos objetos es el mimbre, carrizo o cañahueca. En la ciudad de Copacabana trabajan con paja *chchilliwa* para hacer pequeñas canastas, costureros y juguetes. En las zonas cercanas al lago Titicaca, los artesanos hacen miniaturas de las mismas balsas que utilizan para navegar en el lago altiplánico, tanto el cuerpo del barco como las velas de éste están hechas de totora. Por otra parte, en la zona oriental de Bolivia utilizan la palma Sao para hacer el azayé o aventadores.

Las distintas fiestas del calendario católico, en honor a Vírgenes y Santos Patronos, dan lugar a la efervescencia de las tradiciones artísticas mestizas. En Alacitas, fiesta celebrada en honor a Nuestra Señora de La Paz, en la ciudad de La Paz, se puede observar en las Ferias trabajos en fibras vegetales provenientes de distintas zonas: maletines, cestos, costureros, figuras decorativas en diversos colores hechos con paja de la ciudad de Copacabana, balsitas y esteras de totora de los terrenos aledaños al Titicaca. En ferias realizadas con motivo de otras fiestas también pueden encontrarse canastos de sauce y cañahueca.

Brasil es un país cuya extensión le permite contener un sin número de tipos geográficos y climáticos, lo que deriva en una amplia y versátil gama de materias primas vegetales, a lo que se suma la diversidad cultural allí presente. Con las diferentes fibras vegetales construyen una multiplicidad de objetos de distinto carácter, éstos van de lo cotidiano utilitario, a lo lúdico y religioso. Todos estos aspectos hacen que la artesanía en fibra vegetal sea muy conocida y cultivada en todo el país, superando incluso a la cerámica en términos de difusión, siendo practicada tanto en regiones rurales como urbanas.

Redes, adornos corporales, tapetes, cestos y contenedores -con y sin tapa, con y sin asa-, bolsos o carteras, abanicos o sopladores y cernidores son los objetos brasileiros elaborados en distintos tipos de fibras presentes en el MAPA. Las fibras vegetales más utilizadas son las de palmera, coco, cipó (plantas trepadoras),

bamboo, paja de maíz, corteza de palma y arbustos y árboles de donde extraen fibras vegetales. Los objetos presentan una decoración que tiende a lo geométrico, imprimen los diseños mediante el juego de distintos tipos de fibras o tiñéndolas con tintes vegetales.

En la zona de Paraná, al sur de Brasil, la cestería es tan importante que sustituye a la alfarería. Los lugareños utilizan cestos impermeabilizados para contener líquidos en lugar de cántaros y vasijas. Al otro extremo, en el nordeste de Brasil, son muy populares los sombreros de la palma conocida como *carnaúba*.

La mayoría de los objetos de la colección de fibras brasileñas del MAPA se caracteriza por su fin utilitario, pero en este país también tienen amplia profusión los objetos de carácter más decorativo que funcional, en inclusive ritual-pagano, como las miniaturas, juguetes y adornos.

La colección de fibras chilenas es la más amplia en el Museo MAPA, alcanzando un número mayor a las 260 piezas. Norte, centro y sur se hallan aquí representados en cestos, canastos y contenedores de todo tipo y tamaño. Hay también abanicos, sopladores, sandalias, aventadores, costureros, fuentes, cajas, juegos de té, sombreros, bolsos, carteras, objetos decorativos como miniaturas y adornos varios, y objetos zoomorfos y antropomorfos.

En La Serena, al norte del país, la fibra más usada es la totora, con ella bellos objetos zoomorfos son elaborados. En Vicuña y Paihuano confeccionan canastos con caña. En la zona central, en el conocido pueblo de Chimbarongo, el mimbre es la materia prima principal para muebles, sillones, canastos y todo tipo de objetos utilitarios y decorativos. En la zona huasa, en la localidad de La Lajuela, Santa Cruz, la paja teatina es utilizada para la elaboración de finos sombreros, mientras que en Ninhue la paja de trigo es empleada para este mismo fin. Aquí, el sombrero de huaso es conocido como chupalla. Esta fibra es usada para hacer delicados cestitos y bolsos rectilíneos u ovalados en Liucura Bajo. En Rari, antiguamente se utilizaba la raíz de álamo que crecía a la orilla de los ríos para la confección de sus piezas en miniatura. Hoy, son el crin y el ixtle las materias primas introducidas con las que trabajan.

Más hacia el sur, en la zona mapuche, suelen utilizarse el coirón y otras fibras de la familia de las bromeliáceas como el chupón y la ñocha. En Hualqui, cercano a Concepción, elaboran cestos, paneras, costureros, bolsos, fruterías, individuales, posavasos, etcétera, con la técnica de aduja en fibras de coirón (trama) y chupón

(urdimbre). Por ejemplo, en las inmediaciones del lago Lanalhue, en Huentelolén, las mujeres mapuche elaboran cestería en ñocha y coirón. Objetos como llepus, canastos y cestos, entre otros, representan esta artesanía tejida con la técnica de aduja. En las zonas cercanas a Valdivia y Osorno trabajan con fibras de una planta trepadora llamada boqui. En San José de la Mariquina trabajan con la variedad de boqui pil pil, con sus fibras son elaborados “árboles de la vida”, cestos, vacunos y aves. En San Juan de la costa, el boqui pilfuco es la materia prima para la realización de los objetos.

En la Isla de Chiloé, las fibras de quilineja, boqui, manila y junquillo son utilizadas para la elaboración de cestos, redes y objetos antropomorfos y zoomorfos. Los procesos de cambio han llevado a las chilotas a reciclar las redes que quedan en el mar y elaboran sus cestos con este material utilizando sus técnicas ancestrales.

Los objetos amparados en el Museo MAPA provenientes de Colombia son en su mayoría sombreros, abanicos, cigarreras, canastos, cestos, bolsitos, carteras, sandalias, posavasos y miniaturas. La gran mayoría de los objetos aquí descritos fueron elaborados con paja toquilla o iraca, la fibra más utilizada en la cestería de este país. Otra fibra utilizada para hacer rústicos canastos es la caña brava. El objeto más popular de las tierras colombianas es el sombrero de paja toquilla, variedad de la que el museo MAPA cuenta 13 ejemplares.

La colección presenta objetos de las ciudades de Útica y Pasto. En la ciudad de Útica se hacen sombreros y otros objetos con paja toquilla, como centros, servilletas, abanicos, canastas para tejedoras, joyeros, cigarreras y miniaturas (colgajos) Esta artesanía, que antecede el período de Conquista, ha sido mantenida activa hasta el día de hoy por los campesinos descendientes de los antiguos pueblos indígenas.

En Pasto, en la zona limítrofe con el Ecuador, un gran número de campesinos se dedica a elaborar con paja toquilla los populares sombreros *Jipi-Japa*, cuya producción ya era conocida a principios del período de Conquista. El sombrero *Jipi-japa* es muy fino y valorado, pudiendo alcanzar altos costos, habiendo también una industria de sombreros menos finos destinados para labores de campo.

En la isla de Cuba el arte de entrelazar fibras vegetales está muy difundido, sin embargo, el Museo MAPA alberga un número reducido de objetos. Éstos se clasifican en sombreros, bolsos, cestos, contenedores y posavasos. La fibra de *yarey*, proveniente de la *palma yarey* gigante, es utilizada para la confección de sombreros,

los que generalmente llevan el color natural de la planta, pero también pueden llevar decoraciones con fibras teñidas de colores. Los sombreros tejidos con esta palma son popularmente conocidos como *sombrero yarey*.

La fibra de guaniquiqui, también conocida como mimbres criollo, es un bejuco o planta trepadora usada para confeccionar canastas cuyo fin es contener café, frutas y otros productos agrícolas durante las cosechas. De esta fibra también se obtiene la materia prima para muebles y adornos varios. También se hacen sombreros y carteras con la fibra de anacahuita, mientras que la malangueta, una planta que crece en ambientes acuáticos, es usada para tejer mochilas, bolsos, sandalias y otros.

La colección de objetos en fibras vegetales ecuatoriana es la segunda más grande en cuanto a número, con más de 100 objetos que dibujan la cultura de ese país. Una de las fibras predominante es la paja toquilla, cultivada principalmente en las zonas costeras montañosas y en las tierras orientales de las provincias de Manabí, Santa Elena, Guayas, Esmeraldas y Morona. Con la paja toquilla tejen los típicos sombreros de paja toquilla, conocidos como *sombreros panamá* o *Jipi-japa*, además, se la utiliza para hacer objetos figurativos como muñecas, sonajeros, flores y miniaturas entre otras piezas de carácter decorativo. El Museo MAPA alberga un gran número de los objetos descritos, pero también cuenta con bolsos, carteras y cestitos elaborados con esta fibra. La totora es otra planta muy utilizada en la confección de abanicos, sopladores, petates y esteras. El mimbres, la caña y la fibra de duda son también populares para la fabricación de cestos y canastos.

México goza de una gran variedad de fibras vegetales y de una antigua tradición cestería. Entre las fibras más ampliamente difundidas están la palma, el ixtle, el henequén y la lechuguilla, con las que elaboran bolsas; otras fibras populares son el carrizo y la vara de sauce, con las que se confeccionan cestos, canastos y contenedores para recolección.

En México está muy extendido el juguete popular, diversos materiales se utilizan para su creación y las fibras vegetales no son la excepción. En la zona del Lago Pátzcuaro, en el Estado de Michoacán, se elaboran figuras de ángeles en paja de trigo o panicua. El uso de la palma es muy extendido, con ella se fabrica una amplia gama de juguetes: sonajeras, orquestas completas con su director, ciclistas en miniatura, figuras de indígenas y escenas destacan entre ellos. Éstos últimos provienen de Puebla, Alfajayucán y Mezquital, en Hidalgo, y de Celaya en Guanajuato.

La palma sirve también para hacer sombreros. El Museo MAPA cuenta con dos sombreros de charro fabricados con trencillas de palma, este tipo de sombrero es típico de la zona del Bajío mexicano, es decir, en el centro del país, en las tierras no montañosas de los Estados de Aguas Calientes, Altos de Jalisco, Querétaro y Guanajuato. Otros objetos fabricados de la palma son cestos y canastos, éstos provienen de Toluca. Otra zona donde se trabaja la palma es el Istmo de Tehuantepec, en localidades como Unión Hidalgo, San Dionisio del Mar y Juchitán. En estos centros podemos encontrar canastos, sombreros, objetos zoomorfos miniaturas y tenates, en algunos de ellos también se especializan en la confección de cintas para sombreros.

En Hidalgo se elaboran canastos de carrizo (caña hueca), jarilla o vara de sauce. En Mezquital, Michoacán y Yucatán se hacen diversos objetos utilitarios, tapetes y alfombras y juguetes con ixtle y henequén.

El Museo MAPA posee además juguetes antropomorfos y zoomorfos de grandes dimensiones: un indígena, un guerrillero, una mujer sentada en un caballo y un caballo. Todos éstos fueron tejidos con tule, una planta que crece en los humedales, similar a la totora. En Lerma, en el Estado de México "*son famosos los 'carranclanes' o soldados revolucionarios hechos de tule: llevan pistola, carrilleras con balas y cananas cruzadas sobre el pecho y llevan puesto sombrero de anchas alas*"², allí también hacen caballos y mulas, conejos, carretas entre otras figuras.

En 1955, Flor Auth de Ramírez llevó una selección de objetos de arte popular chileno a Nicaragua para hacer una exposición comparada de ambos países. A su regreso al país, trajo en calidad de donación al Museo MAPA una serie de objetos nicaragüenses. Sumado a esfuerzos posteriores, hoy en el museo existen sombreros, sonajeros, cestos y canastos de esas tierras fabricados con diferentes fibras vegetales.

La cabuya se destina en Masaya y Chontales para hacer alforjas, también para confeccionar hamacas, éstas últimas también pueden tejerse con pita. En Castilla se trabaja la cestería en caña y los sombreros de palma. En otras zonas también elaboran sombreros de paja y abanicos.

Al oeste del Istmo de Panamá, los diversos pueblos indígenas vivieron un proceso de ladinización en el cual perdieron la lengua madre y otros aspectos culturales

² VV.AA, Cuarenta siglos de arte mexicano. Arte popular, Vol. I-II, Editorial Herrero, S.A., México, 1981, p. 276.

como la organización política y la religión. Estas poblaciones son ahora integradas a la cultura nacional como campesinos, encontrando en algunos aspectos de su folclore y genotipo las evidencias de su origen indígena. Este sujeto se conoce popularmente en las Provincias de Coclé, Veraguas y Chiriquí como cholo coclesano. Los campesinos (o cholos coclesanos), viven en zonas apartadas y descienden de los Guaymí.

Una pieza magistral perteneciente a la colección panameña de fibras en el Museo MAPA, y que es un referente de la cultura Guaymí, es el traje de diablo cucúa. En la región coclesana las festividades del Corpus Christi dan lugar a la aparición de uno de los aspectos que el cholo panameño aún conserva de su cultura Guaymí: la danza de los diablos cucúa y el vestido cucúa. El vestido cucúa está elaborado con corteza de árbol cucúa al que le imprimen con tintes vegetales una iconografía religiosa. El traje lleva una máscara zoomorfa que representa la cabeza de un jabalí u otro animal, tiene una cinta ancha que cae a las espaldas y es adornada con motivos solares y diseños negros y rojos, conjunción de elementos que demuestra el sincretismo vivido por estos grupos.

La confección de cestos y canastos en Panamá está representada a través de los tejidos de dos grupos étnicos, los Emberás y los Wounaan, elaborada principalmente por mujeres. Los Wounaan sobresalen por su habilidad en el tejido en espiral (coiling) de cestas completamente cerradas. Una artesanía característica son unos pequeños cestos decorados con una gran cantidad de colores conseguidos mediante tintes vegetales. Para ello utilizan las fibras de una palma comúnmente denominada chonta, chungá, palma negra o coquillo. Los artesanos utilizan las hojas más jóvenes o cogollos de esta palma para tejer cestos, platos, máscaras y figuras de animales, entre otros objetos. Esta fibra, teñida de color negro, se usa también para adornar los *sombreros pintados*.

Los sombreros pintaos y blanco ocueño están hechos con palma bellota o cogollo (paja toquilla). Las decoraciones del primer tipo de sombrero son realizadas con palma chonta y se utiliza, en ambos tipos, el tallo de junco y pita para coserlos. El junco sólo también es materia prima para ciertos sombreros. En las Provincias de Bocas del Toro, Chiriquí, Colón, Darién, Panamá y San Blas utilizan una planta trepadora llamada bejuco real o sargi para fabricar grandes cestos de carga destinados a contener semillas, granos, leñas, frutas, etcétera, los que se conocen como *motetes*.

Bolsos, cestos, contenedores y sandalias son los objetos elaborados con fibras

vegetales de origen paraguayo presentes en la colección del MAPA; la mayoría son manufacturados por poblaciones indígenas. Las bolsas o carteras de fibra de karaguatá demuestran la habilidad manual y conocimiento respecto al medio de la mujer indígena. La karaguatá es una planta de la familia de las bromeliáceas, de ella extraen las fibras para hacer hilos, los que, tejidos unos a otros con nudos o aguja vegetal, dan lugar a hermosos bolsos que presentan diseños geométricos logrados mediante el tinturado con vegetales y minerales. Las bolsas que son parte de la Colección del Museo probablemente fueron creadas por mujeres de la etnia Ayoreo, el nombre con el que se refieren a estas bolsas es *utébetab* y están destinadas al uso masculino. Por otra parte, en la etnia Avá elaboran cestos en hojas de palma pindó, el que refuerzan con pequeñas tiras de fibras de güembé.

La cestería peruana se remonta a períodos prehispánicos, las antiguas civilizaciones de los Andes Centrales elaboraron piezas de cestería que debían servir para la vida como para la muerte, siendo enterradas con el dueño fallecido. Registro de ello está en los contextos arqueológicos funerarios. Actualmente, se elaboran en el Perú sombreros, bolsos, carteras, canastos y cestos de todo tipo. Catacaos y Monsefú son conocidos por su producción sombrerera, en donde el más popular es el sombrero panamá. Monsefú también es conocido por sus canastas y sonajas de paja, mientras que en Chiclayo se elaboran carteras, canastas y miniaturas en distintos tipos de fibra vegetal.

El Museo MAPA conserva carteras de paja con decoraciones de flores de colores, canastitas y miniaturas provenientes de Chiclayo. De Monsefú son las canastas de paja y sonajas de paja tejida. Los sombreros de Catacaos también están representados, destacan por su fino tejido y coloración de paja natural. De otras zonas del Perú hay también bolsos, cestos con y sin tapa, con y sin asa, jaulas, tapetes y balsas de totora, algunas de éstas incluso traen una pequeña figura humana y vela, éstas últimas también de totora.

En Venezuela, la tradición cestería se arraiga en la artesanía indígena, la que, según los registros gozaba de una gran popularidad. Con la llegada del español se introdujeron nuevas formas, diseños decorativos y nuevas materias primas, sin embargo, el espíritu de esta artesanía, marcado por la funcionalidad, se mantiene. Las dos etnias de mayor influencia artesanal artística en el período precolombino eran los Aruacos y los Caribes.

Actualmente, la producción agrícola en el Estado de Táchira ha marcado el desarrollo funcional de la cestería local. En este sector, particularmente en la ciudad de Tariba –ancestralmente habitada por los Capachos o Capuchos, pertenecientes a la familia de los Jirajara-, se confeccionan canastos y diferentes tipos de cestos con fibras vegetales firmes y flexibles, destinados a las labores de cosecha de frutas, legumbres y cereales varios. En esta zona también se hacen sombreros de espiga de caña, conocidos como *sombreros de cogollo*, debido a la utilización de la parte más tierna de la espiga de caña.

El Estado de Lara es conocido por la producción de chinchorros (una variedad de hamaca que presenta tejido completo, es decir, no es calada), alpargatas y sombreros de cogollo. Con tallo seco de plátano se elaboran petates y una particular variedad de tejidos se elaboran con espiga de una papa local en Mérida. Y en Coro, más al Occidente, la palma moriche es la fibra más utilizada.

Las 14 piezas de cestería venezolana presentes en la colección del museo MAPA corresponden a sombreros, cestos y sandalias. En las tierras llaneras de Venezuela el sombrero es parte característica de la indumentaria del sujeto popular, del campesino. De la ciudad de Valencia provienen los sombreros y chupallas de paja natural, con decoraciones de paja teñida. El *sombrero margariteño*, que proviene de Isla Margarita, es elaborado con la palma de dátil, comúnmente denominada cogollo.

CONCLUSIONES GENERALES

La cestería es ampliamente practicada en Latinoamérica y, aunque se observe un gran eclecticismo en ella, existe una cierta unidad en sus rasgos más generales. Claramente, cada sujeto imprime en sus creaciones el bagaje cultural que maneja, que es específico del contexto histórico en el que ha vivido, pero existen ciertos puntos que nos permiten establecer que no se trata de una práctica individualizada en cada país o región. Las fronteras políticas no son una barrera para las tradiciones culturales.

De esta forma, los objetos que se fabrican, las materias primas y los procesos de manufactura son aspectos donde pueden apreciarse estas características compartidas. Los objetos de uso práctico que se fabrican son aquellos que cubren las

necesidades del hogar, el trabajo y vestimenta, que pueden variar dependiendo de la zona geográfica y actividades productivas, así como la nomenclatura local, pero en todos los países se observarán sombreros, bolsas, contenedores, etcétera. En cambio, los objetos decorativos son más representativos del mundo simbólico de los grupos culturales. Por ejemplo, en México se basan en sus guerrilleros para hacer figuras antropomorfas de fibras y en Chiloé, en Chile, utilizan su mitología.

Las materias primas marcan la especificidad local de la cestería, la zona geográfica determina el espectro de plantas que pueden ser utilizadas. En las zonas más tropicales en países como Ecuador, Colombia o Venezuela, por ejemplo, la Carludovica Palmata, más conocida como paja toquilla, es una de las fibras más usuales. Lo mismo ocurre con la paja de trigo o avena o subespecies de la familia de las bromeliáceas.

Generalmente se observa un proceso de manufactura básico, es decir, austero en cuanto al instrumental utilizado, pero se dan algunos casos que muestran mayor complejidad en el hilado y utensilios utilizados. En cuanto a las técnicas de tejido, las tres técnicas madres del *twining*, *coiling* y *plaiting*, de las que nacen las distintas variantes, no son exclusivas de un país y pueden ser encontradas en todo el territorio. La decoración en una pieza utilitaria o una pieza concebida como decorativa es un rasgo distintivo de la idiosincrasia del grupo cultural en el que es producido el objeto, sea esta en forma de aplicación de bordados y fibras teñidas o dada por elementos escultóricos. Es esta característica la que tiende a singularizar la cestería y a darle un sello identitario comunitario.

Como Museo de Arte Popular, el MAPA cuenta con piezas de cestería que más allá de su función utilitaria primaria llegan a destacarse en su carácter artístico. La capacidad creativa del ser latinoamericano se plasma en esta práctica sencilla y humilde, transformando los elementos naturales en objetos para su uso u observación. Las influencias contemporáneas no deben ser pensadas como un agente destructor de tradiciones, sino que muchas veces contribuyen a la reelaboración y reinterpretación de las pautas y su resignificación en tiempos actuales. El ser humano siempre ha estado expuesto a corrientes que le obligan a cambiar y reinventar sus prácticas y en ello radica esa maestría, belleza y singularidad que han alcanzado las expresiones populares.



Quilineja sin limpiar Chiloé



Muestra tejido pita Panamá Santiago de Veragua



Muestra de yaré Cuba



Pita Panamá, Santiago de Veragua



Manila Chiloé



Quiscal



Coirón, chupón



Paja de palma de Chiclayo | Strelitziaceae



Totorá | *Typha angustifolia*



Hoja de Karanday, palma



Junquillo | Junco | *Sporobolus rigens*



Quilineja | *Luzuriaga radicans*



Bejuco real | sargi (liana) | *Heteropsis oblongifolia*



Tipo de caña (bambú)



Vara de sauce | *Salix babylonica* L.



Unquillo, paja brava y chala teñida



Paja de trigo | *Triticum aestivum*



Fibra de aruma | *Ischnosiphon polyphyllus*-Marantaceae



Palma yarey | Copernicia baileyana | Copernicia fallaensis

Palma



Paja Toquilla | Carloduvica palmada



Tipo de caña (bambú)

BIBLIOGRAFÍA

- ADOVASIO, James, *Basketry Technology. A guide to identification and analysis*, Al dine publishing Co, Chicago, 1977.
- Arte Popular. Notas de información folklórica*, Vol. I, Núm. 1, Museo de Arte Popular, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, Santiago, 1955.
- Arte Popular de América y Filipinas*, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1968.
- Artesanías tradicionales de la Provincia de La Rioja*, Instituto Nacional de Antropología, Buenos Aires, 1970.
- BUSTOS, Marta Lucía, "Cestería y mundo femenino", En: *Historia Crítica*, nº 9, enero-junio, Universidad de los Andes, Colombia, 1994.
- CARVALHO DE, Paulo, *La creación artística popular en Brasil*, ARCA, Universidad de la República, Montevideo, 1959.
- Catálogo General de la Exposición de Artesanía Popular Indo-mestiza*, La paz, Bolivia, 1955.
- CHERTUDI, Susana, "Cestería", En: *Arte Popular y artesanías tradicionales de la Argentina*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1964.
- EINZMANN, Harald, "Artesanía indígena del Ecuador: Los Cofanes", En: *Artesanías de América*, Revista del CIDAP, nº 26, abril, Cuenca, Ecuador, 1988.
- Exposición Arte Popular mexicano*, OPIC, Quito, Ecuador, 1965.
- HERNÁNDEZ, Baltazar, *Las artes populares de Ñuble*, Estudios regionales, Universidad de Chile, Chillán, 1970.
- LAGO, Tomás, *Arte Popular chileno*, editorial Universitaria, Santiago, 1971.
- LARRAÍN, Horacio, BAIXAS, Isabel, *Chile. Artesanía tradicional*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 1993.
- NERUDA, Pablo, "Una señora de barro", En: *Quinchamalí en el Imaginario Nacional*, Quad Graphics, Santiago, 2013.

- MILLÁN DE PALAVECINO, María, "Tejido", En: *Arte Popular y artesanías tradicionales de la Argentina*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1964.
- PANE DE PEREZ-MARICEVICH, Elena, "La artesanía indígena en el Paraguay", En: *Artesanías en América*, Revista del CIDAP, nº 12, diciembre, Ecuador, 1982.
- PÉREZ DE MICOU, Cecilia, *Cestería. Caracterización y aplicación de una tecnología prehistórica*, Cátedra de Ergología y Tecnología, Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina, 1997.
- PETERS, Carlos, NÚÑEZ, Sobé, *Artesanías de Chile. Un reencuentro con las tradiciones*, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, Ministerio de Educación, Santiago, 1999.
- PIÑEIRO RÍOS, Olga, *La Cestería chilena*, Museo de Arte Popular Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, Editorial Universitaria, Santiago, 1967.
- PLATH, Oreste, *Arte Popular y Artesanías de Chile*, Publicación del Museo de Arte Popular Americano, Universidad de Chile, Santiago, 1972.
- SANCHEZ MARIA ELISA, "Cestería tradicional española", Editora Nacional, Madrid, 1982.
- Sombreros de Teatina*, Municipalidad de Santiago, Museo del Huaso, 1986.
- VALENZUELA, Bernardo, *Artesanías Artísticas de Oaxaca*, México, Editorial Universitaria, Santiago, 1964.
- V.V.A.A, Memoria y cultura. *Femenino y masculino en los oficios artesanales*, Ediciones CEDEM, Santiago, 1993.
- V.V.A.A., *Cuarenta siglos de arte mexicano. Arte popular*, Vol. I-II, Editorial Herrero S.A., México, 198.
- V.V.A.A., *Arte Popular del Ecuador*, Editorial Garantía, 1965.
- V.V. A.A., *Catálogo Museo de Arte Indígena, Arte Nuevo*, Asunción, Paraguay, 2008.
- V.V.A.A., *Exposición Americana de Artes Populares*, Universidad de Chile, Santiago, 1943.



Objetos Cotidianos en Fibra Vegetal
Colección MAPA / Facultad de Artes / Universidad de Chile



COLECCIÓN DE CESTERÍA LATINOAMÉRICA
DEL MUSEO MAPA

ESCUELA DE ARTES | UNIVERSIDAD DE CHILE



MÉXICO
1. Sombrero de Charro
2. Sombrero de Campesino
3. Sombrero de Jarocho

PERÚ
1. Sombrero de Chullo
2. Sombrero de Alpaca
3. Sombrero de Llama

ARGENTINA
1. Sombrero de Gaucho
2. Sombrero de Campesino
3. Sombrero de Jarocho

URUGUAY
1. Sombrero de Gaucho
2. Sombrero de Campesino
3. Sombrero de Jarocho

BRASIL
1. Sombrero de Gaucho
2. Sombrero de Campesino
3. Sombrero de Jarocho

COLOMBIA
1. Sombrero de Gaucho
2. Sombrero de Campesino
3. Sombrero de Jarocho

VENEZUELA
1. Sombrero de Gaucho
2. Sombrero de Campesino
3. Sombrero de Jarocho

ECUADOR
1. Sombrero de Gaucho
2. Sombrero de Campesino
3. Sombrero de Jarocho

Sala de Conferencias





1



2



3

62



63





66



67





1



2



3



72



1

73



1



2



2





1



2







82



83





1



2



86



1

87



1



2



2



90



1

91



1



2



2



Conjunto de cajas
Palma teñida
México

Conjunto de cajas
Palma teñida
México









102



103





Bolso con tapa
Paja toquilla teñida
Ecuador

Caja circular con tapa
Paja toquilla
Ecuador

Bolso con tapa
Paja toquilla teñida
Ecuador





Cartera pequeña con asa
Palma
Ecuador

Cartera
Palma
Ecuador

Casturero
Palma
Ecuador

110



111



112



113



114



1



2

115



1



2



1



2



3



4



1



2





122



123





1



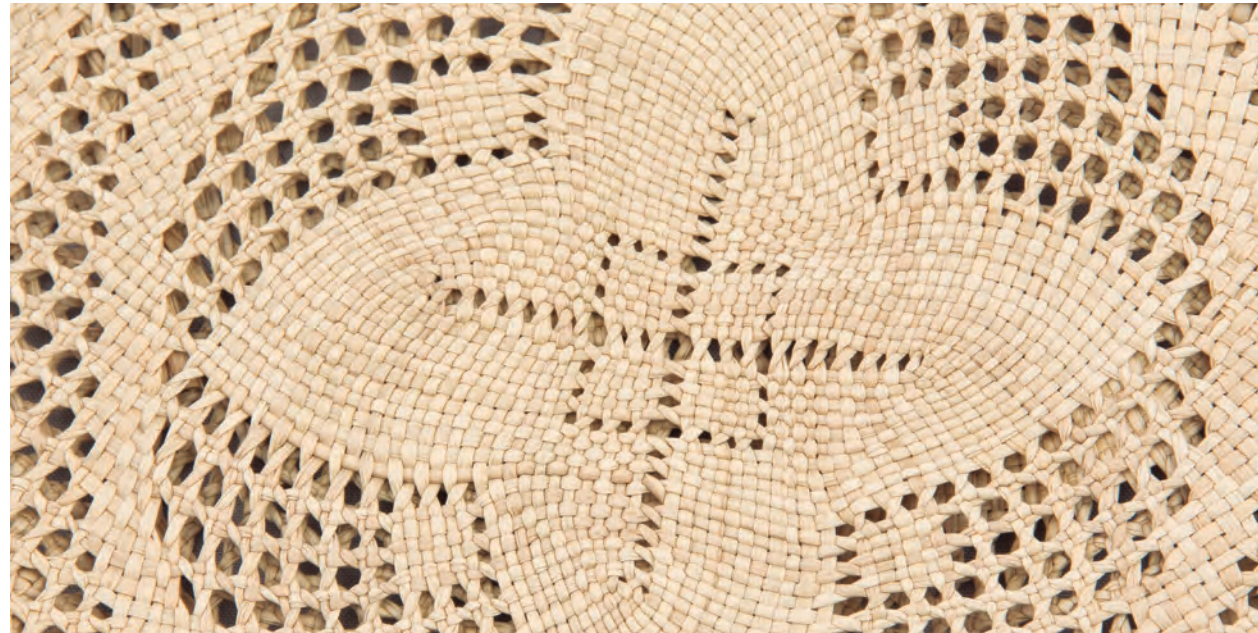
2



3



4





Canasto
Luzaca / General Cruz
Chile

Canasto
Luzaca / General Cruz
Chile



Cartera con dos asas
Paja de trigo, hilo de pita
Perú

Canasto
Paja de trigo, hilo de algodón, pita
Luzaca / General Cruz
Chile

Pañuelero
Paja de trigo, hilo de algodón
General Cruz
Chile

Bo
Chu
Gen
Chi







Frutera
Chupón, colón
Hualqui, Concepción
Chile

Frutera
Chupón
Hualqui, Concepción
Chile

134



135







140



141



142



1



2



3



4

143



1



2



3

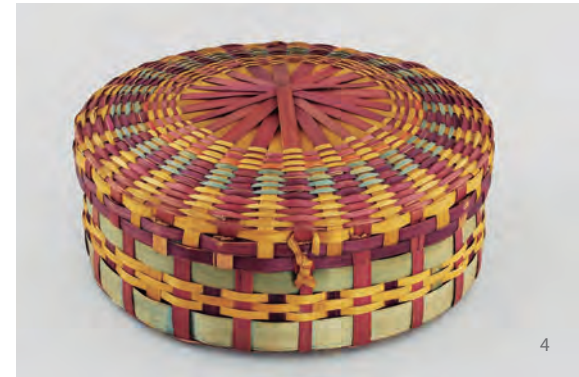


1

2

3

4



148



149





152



153







Muñeca Sonajero
Paja torquillo torquillo
Ecuador



1



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15







1



2



3



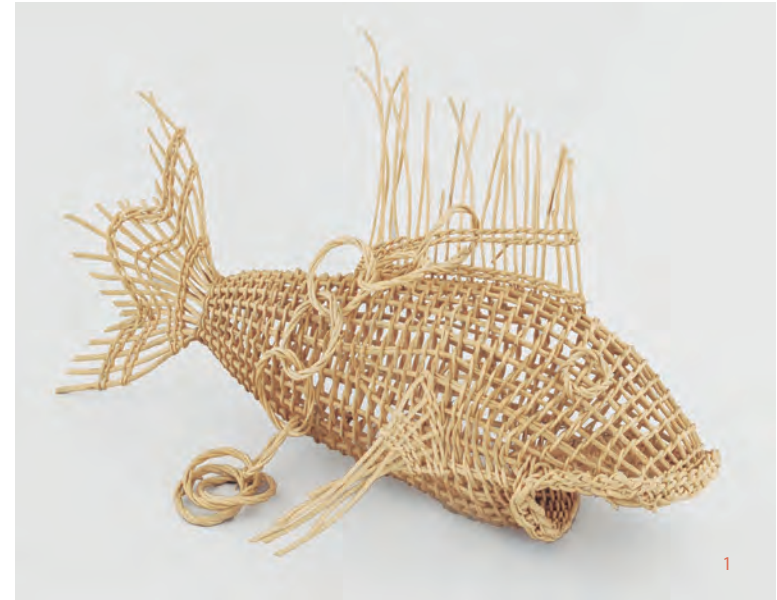
4



5



6









ANÁLISIS CIENTÍFICO DE FIBRAS VEGETALES

ANÁLISIS CIENTÍFICO DE FIBRAS VEGETALES

PAULETTE NAULIN G.,
GERARDO VALENZUELA H.

Las plantas poseen tres órganos vegetativos: raíz, tallo y hojas, además de las estructuras reproductivas flor, fruto y semilla. Toda la superficie de la planta, excepto en la zonas de crecimiento, está cubierta por un tejido especializado en la protección y la regulación, que conforma el sistema dermal.

La epidermis corresponde a la capa de células más externa en las distintas estructuras vegetales con crecimiento primario, constituyendo el sistema dermal de las hojas, flores, frutos, tallos, raíces y semillas. Las células de la epidermis son variables en función, forma, distribución y estructura. Generalmente están cubiertas por una capa cerosa denominada cutícula que permite protegerlas de daño físico y mecánico. Las características de los tipos celulares permiten la observación de caracteres celulares diagnósticos.

Los tipos celulares descritos en epidermis incluyen las células epidérmicas, complejos estomáticos y tricomas, entre otros. En relación a las células epidérmicas, existen variadas formas y tamaños, además de ser el tipo celular más abundante. Los estomas están conformados por células especializadas que permiten a la planta realizar intercambio gaseoso y regular el paso de agua para sus procesos vitales. La forma y tamaño de los estomas depende del tipo vegetal. Los tricomas son modificaciones celulares muy variables en forma y estructura, pudiendo desempeñar funciones de protección, absorción o secreción. (Fig. 1).

La microhistología se basa en la identificación de fragmentos epidérmicos de algunas estructuras vegetales, permitiendo su observación a través de microscopio óptico. El desarrollo de estas técnicas permite el análisis comparativo entre epidermis de distintos organismos existentes, como también en aquellas que han logrado permanecer y conservarse en diversos materiales paleontológicos,

artesanías y utensilios fabricados con plantas. Áreas del conocimiento como la morfo-anatomía vegetal y paleobotánica han utilizado en sus estudios métodos descritos por la microhistología, permitiéndoles describir e identificar el origen de los materiales vegetales observados. Por ejemplo, en estudios desarrollados en dieta de herbívoros con régimen alimentario extensivo se han utilizado distintos caracteres celulares del tejido epidermal de los vegetales presentes en la fecas, como herramientas taxonómicas para determinar la dieta asociada al herbívoro.

Las artesanías en base a fibras vegetales, corresponden a artículos confeccionados principalmente a mano, en donde se utilizan técnicas que entrelazan y/o anudan diversas estructuras extraídas de los vegetales. Estas se transforman en materia prima para la confección de un producto final como sombreros, carteras, adornos, entre otros. Existe un valor socio-cultural asociado a artesanías en base a fibras, principalmente a aquellas provenientes de culturas originarias de los pueblos actuales, en muchos casos con el fin de comprender el funcionamiento de éstos.

A continuación presentamos un catálogo de microfotografías de las epidermis encontradas en artesanías de fibras vegetales provenientes de diversos países sudamericanos, que permanecen conservadas en el Museo de Arte Popular Americano Tomas Lago (MAPA) por su valor socio-cultural. Se utilizó como material vegetal porciones de artesanía de 5mm aproximadamente, aplicando el método de diafanización de Dizeo de Strittmatter (1973). Esta técnica microhistológica permitió aislar el tejido epidermal presente en los sombreros de fibras vegetales para luego teñirlo con Safranina. Una vez finalizado este proceso, fueron montadas en porta objetos con gelatina glicerinizada para ser observadas y fotografiadas en microscopio óptico. El potencial de la utilización de esta técnica es, por ejemplo, determinar cuáles son las especies vegetales más utilizadas en la confección de las artesanías y compararlas con las que actualmente se utilizan.

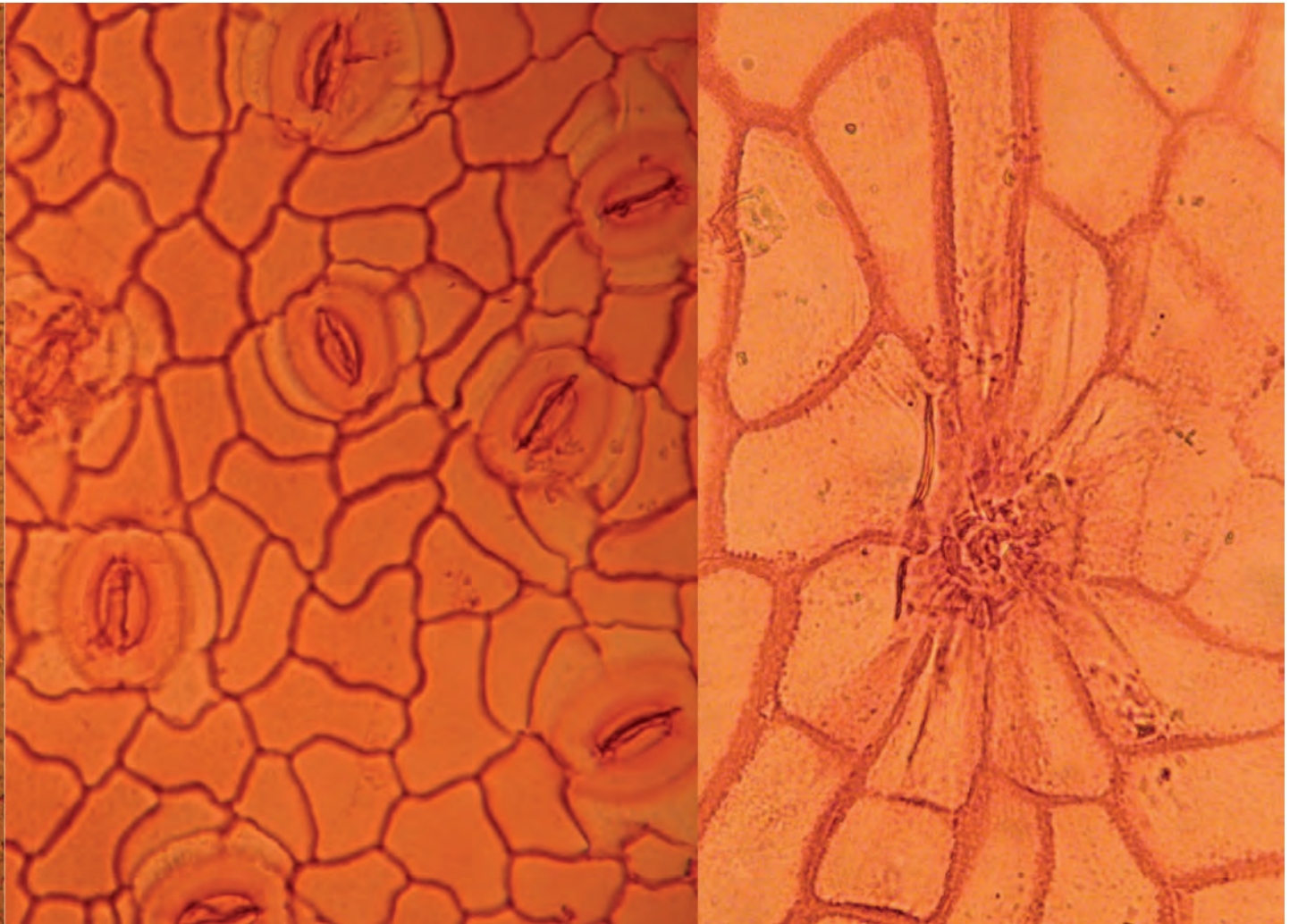
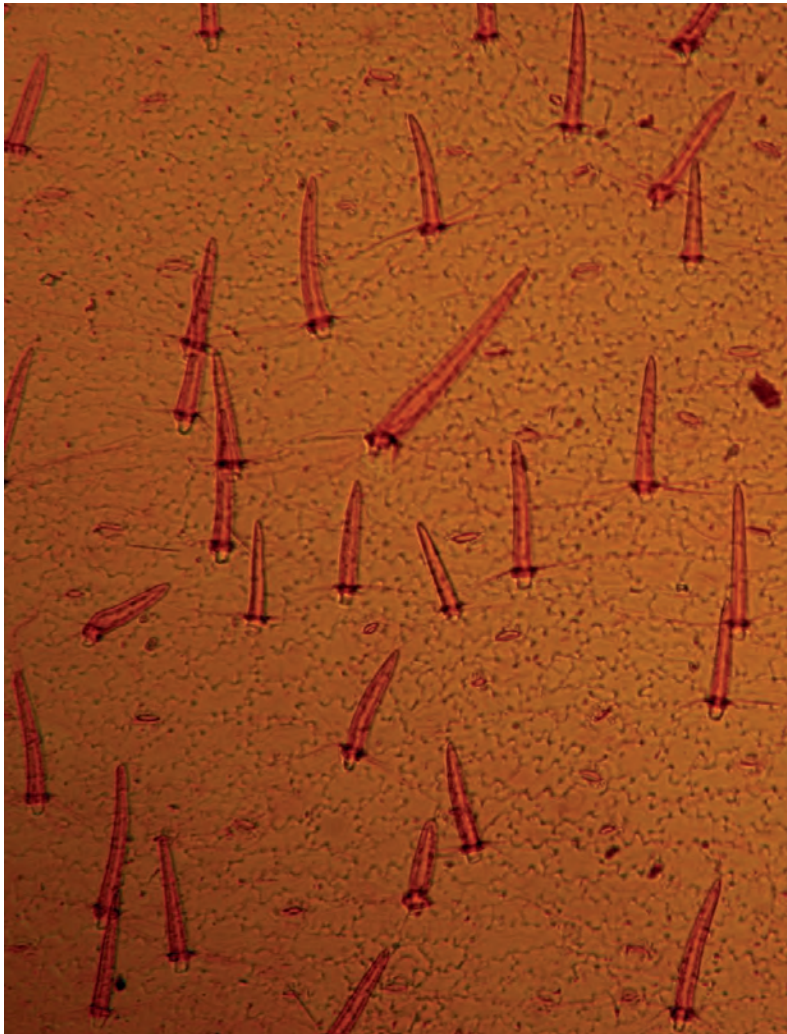
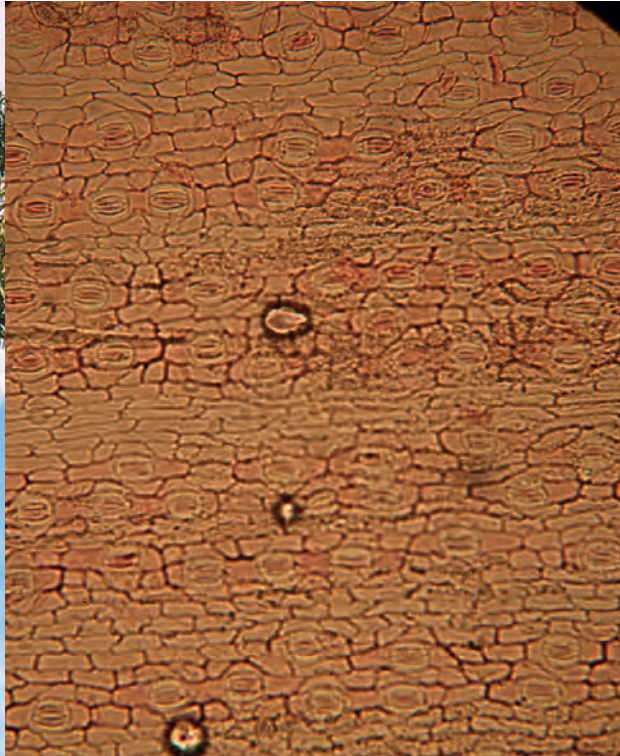


Fig.1 Algunos tipos celulares presentes en epidermis de distintas especies. A- Tricomas, B- Estomas y células epidermales, C- Glándulas.

PARAGUAY
KARANDAY|PALMA



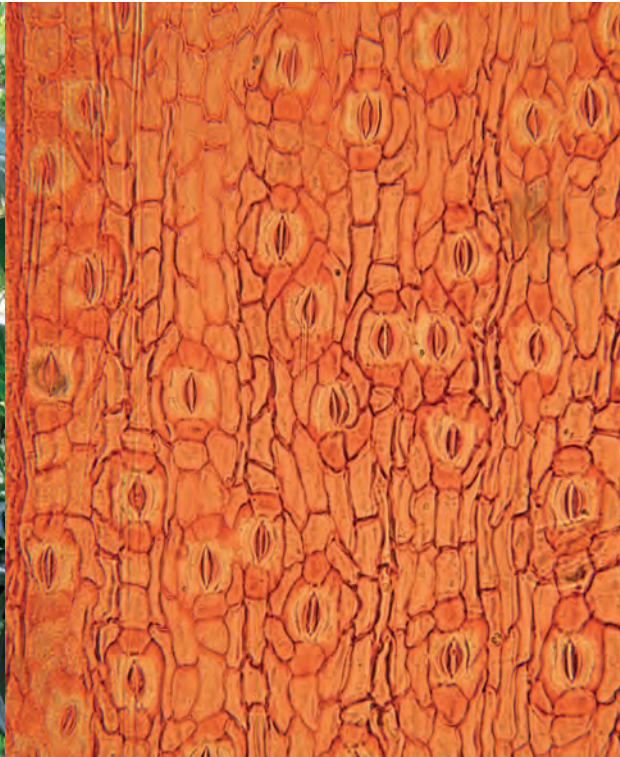
VENEZUELA

PALMA DE DATIL | PHOENIX DACTYLIFERA



ECUADOR | COLOMBIA | VENEZUELA | PANAMÁ

PAJA DE TOQUILLA | CARLUDOVICA PALMATA



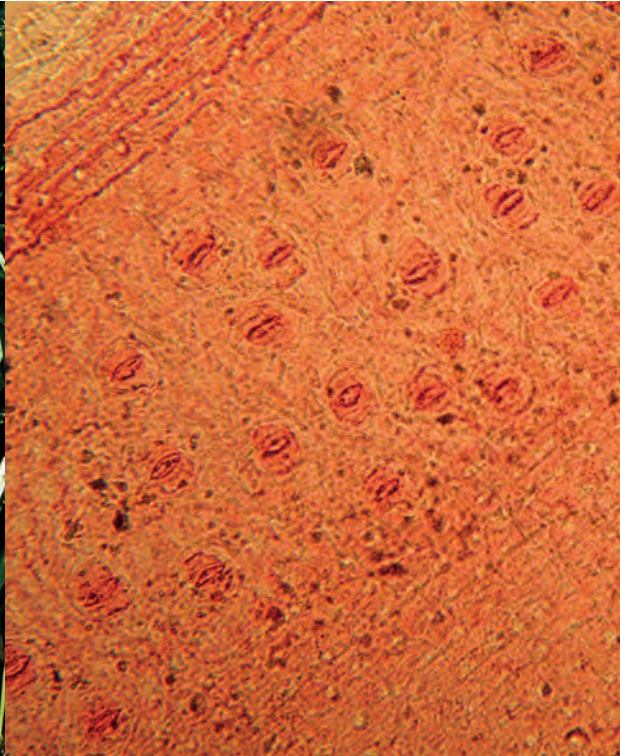
MÉXICO

TULE | *SCHOENOPLECTUS ACUTUS*

LABORATORIO DE BIOLOGÍA DE PLANTA | FACULTAD DE CIENCIAS FORESTALES Y
CONSERVACIÓN DE LA NATURALEZA | UNIVERSIDAD DE CHILE

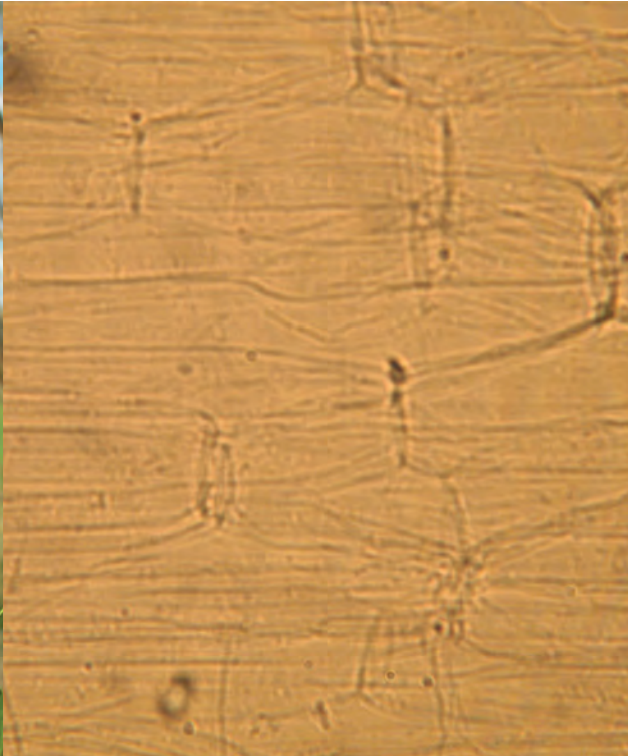
CHILE

CHUPÓN | GREIGIA SPHACELATA



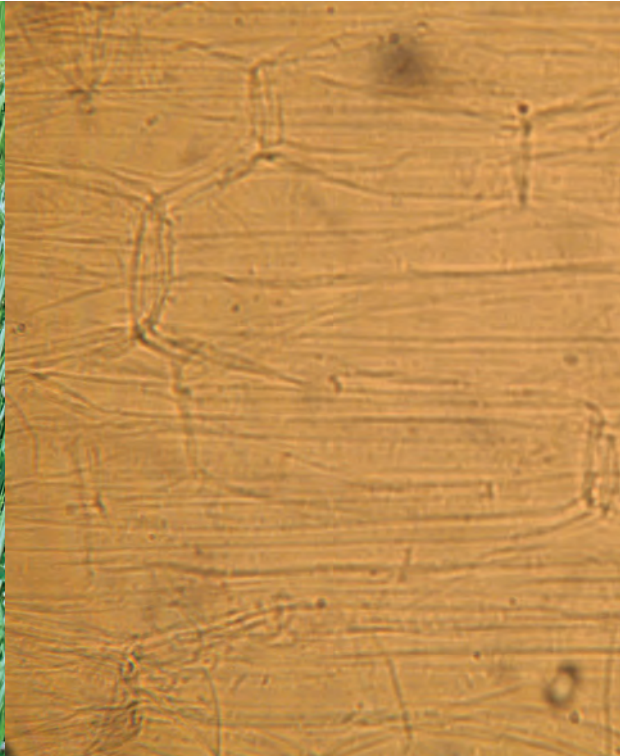
LABORATORIO DE BIOLOGÍA DE PLANTA | FACULTAD DE CIENCIAS FORESTALES Y
CONSERVACIÓN DE LA NATURALEZA | UNIVERSIDAD DE CHILE

CHILE

MIMBRE | *SALIX VIMINALIS*

CHILE

PAJA DE TRIGO | TRITICUM AESTIVUM





PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA INTERVENCIÓN DE FIBRAS VEGETALES DE LA COLECCIÓN DEL MAPA.

PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA INTERVENCIÓN DE FIBRAS VEGETALES DE LA COLECCIÓN DEL MAPA

LISSETTE MARTÍNEZ P.

La intervención restaurativa de piezas de fibra vegetal ha sido un campo escasamente abordado, tanto nacional como internacionalmente. Debido a que no se ha encontrado ningún texto que atienda en específico el tratamiento de este tipo de materialidad y a que el Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (MAPA), cuenta con una gran colección de piezas de fibra vegetal, se decidió crear un protocolo propio para el tratamiento de estos objetos.

Considerando las características constitutivas de las fibras, se contempló el estudio y aplicabilidad de procedimientos e insumos usados para el tratamiento restaurativo de papel y textil, materiales de consistencia relativamente similar a la fibra vegetal.

Luego de diagnosticar el total de piezas seleccionadas para este proyecto, se constataron problemáticas referentes a la fragilidad propia del material y al deterioro resultante de desafortunadas intervenciones anteriores. Los deterioros más recurrentes relativos a la constitución física de las piezas correspondieron a: sequedad, erosión, manchas, rasgados, quiebres, cortes, pliegues, desentramado, deformación, fragmentación y pérdidas. Todas estas alteraciones se vieron potenciadas por una intervención anterior recurrente en un 70% de las piezas seleccionadas. Dicha intervención no estaba documentada, pero al observar minuciosamente las fibras se pudo constatar que se trataba de la aplicación generalizada de aceite emulsionado. Si bien en una primera instancia el aceite debió servir de humectante y solvente limpiador de las fibras, con el tiempo provocó un efecto inverso pues sirvió de agente captador de polvo y suciedad, además de solidificarse y alojarse como pelotones entre los pliegues del entramado y en la propia superficie.

195



Asa cortada



Ataque biológico



Deterioro mecánico



Deyecciones



Erosión y rasgados



Erosión



fibras cortadas y rasgadas



Restos de adhesivo



fibras cortadas y rasgadas



Rotulación defectuosa



Teñido por contacto



Etiqueta con corchete

Esta alteración ralentizó enormemente el tiempo de trabajo presupuestado para el tratamiento de los objetos, pues tanto la eliminación mecánica (con espátulas y bisturí), como química (con hisopos humectados en bencina blanca, mas una neutralización posterior con agua desmineralizada), del aceite emulsionado triplicó el tiempo estimado de intervención restaurativa de este proyecto. La elección de la bencina blanca como agente para eliminar el aceite emulsionado se basó en su alta compatibilidad con éste, considerando además que es un solvente suave, de bajo impacto para la pieza y de amplio uso en textiles. Empero lo anterior, y para evitar cualquier repercusión adversa, se finalizó este tipo de limpieza con una neutralización con agua desmineralizada. Cabe mencionar, que este tratamiento solo se aplicó en objetos que durante la realización del test de resistencia no mostraran ninguna alteración que dañara las fibras, ya sea destiñéndolas o reseándolas en demasía. Una vez eliminado este factor de deterioro, se continuó con las intervenciones pronosticadas desde un inicio para estos objetos. Los materiales y procedimientos escogidos fueron, mayoritariamente, los usados para la restauración de piezas de papel.

A continuación se describirán, a modo general, las intervenciones llevadas a cabo en las piezas.

LIMPIEZA

Primero, se realizó una aspiración controlada de las piezas menos frágiles, seguido de una limpieza mecánica con brocha suave –esta última fue aplicada a la totalidad de los objetos-. También se utilizaron pinzas, espátulas y bisturí para retirar restos de algodón, pequeñas telarañas, restos de mudas de piel, deyecciones anteriores y otros depósitos alojados tanto entre las fibras como en la superficie. Los depósitos vinculables a actividad biológica fueron guardados en bolsas identificadas con el número de la pieza para posteriormente realizar un análisis de reconocimiento del microorganismo y así decidir planes de acción que podrían contemplar la fumigación de la pieza.

Como ya se mencionó, las piezas que presentaban aceite emulsionado fueron sometidas a una limpieza química con bencina blanca posteriormente neutralizada con agua desmineralizada.

Paralelamente, otros tipos de limpieza química fueron realizados a piezas que no presentaban aceite emulsionado, utilizando agua desmineralizada y/o metilcelulosa en bajo porcentaje.

Algunas piezas con manchas fueron sometidas a test de hongos, utilizando un pequeño porcentaje de agua oxigenada.

CORRECCIÓN DE PLANO

Una alteración recurrente en las piezas fue la deformación de plano, generada por la tendencia natural de las fibras a torcerse y plegarse fácilmente según los cambios de humedad o presión que se ejerzan sobre ellas. Para corregir dichas deformaciones, se realizó una leve humectación anterior de las fibras (previo testeo de resistencia del material), para luego ser instaladas sobre una base compatible a la forma de la pieza y colocando peso al interior del objeto. En la mayoría de los casos se construyeron bases específicas para cada objeto, además se utilizaron prensas y otros materiales auxiliares para este fin.

REUBICACIÓN DE FIBRAS Y CONSOLIDACIÓN

Muchos objetos evidenciaban sectores desentramados, quedando las fibras abiertas y desordenadas. En los casos en que no se requiriese una consolidación inmediata, y según las posibilidades de cada pieza, las fibras abiertas fueron reubicadas, rearmando el entramado y fijando las fibras rebeldes con hilo de encuadernar, papel japonés y metilcelulosa. Si las alternativas ya presentadas no funcionaban, se procedió a utilizar cinta de papel adhesivo de PH neutro para consolidar el entramado.

Para la consolidación de rasgados y cortes menores se utilizó, mayoritariamente, papel japonés de diferentes gramajes fijado con metilcelulosa. En casos donde las fibras mostraban resequedad y zonas erosionadas superficialmente que no llegaran a rasgarse, se aplicó una capa superficial de metilcelulosa que ayudará a la humectación y consolidación de las fibras.

Algunas piezas mostraban una apariencia brillante debido a las características de sus fibras constitutivas, como por ejemplo las piezas de paja de trigo y teatina. En estas piezas la consolidación con papel japonés no pudo ser realizada, debido al fuerte contraste producido entre el área intervenida con el papel –más opaca y rugosa- y la propia fibra de la pieza. En base a lo anterior se optó por utilizar tereftalato de polietileno, comercialmente conocido como Mylar, el que fue colocado sobre las fibras deterioradas y adherido con metilcelulosa.

INJERTOS

En piezas con pérdida de fragmentos (como por ejemplo aquellas en que se ve en riesgo la estabilidad de la pieza), se realizaron injertos imitando el entramado original de la pieza. Para la confección de éstos, se utilizaron cintas de papel adhesivo de PH neutro forrada con papel japonés o sólo papel japonés doblado imitando las tiras de fibras.

REINTEGRO CROMÁTICO

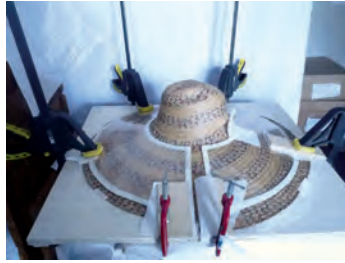
Las reintegraciones de los injertos y de las zonas consolidadas con papel japonés que resultaron muy notorias fueron reintegradas cromáticamente con acuarelas disueltas en agua desmineralizada y/o metilcelulosa.

EMBALAJE Y RELLENO DE SOPORTE

Una vez finalizadas las intervenciones sobre las piezas y buscando evitar futuras deformaciones, se confeccionaron bolsas de relleno para los objetos con partes huecas, como carteras y copas de sombreros. Asimismo, se confeccionaron bolsas de embalaje de tyveck, material libre de ácido, para el almacenamiento de las piezas.



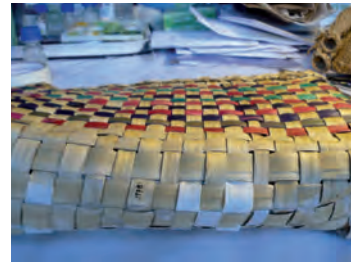
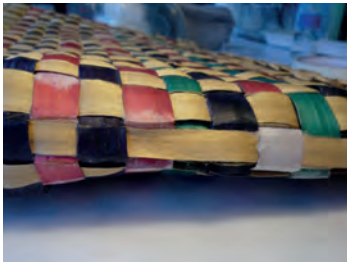
Limpieza



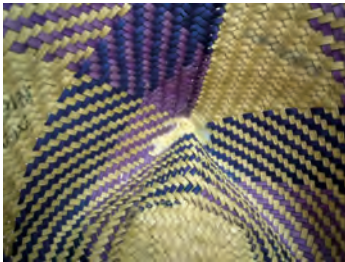
Corrección de plano



Reubicación de fibras y consolidación



Injertos



Proceso de reintegro cromático



Embalaje y relleno de soporte



Proceso inicio faltante













LA COLECCIÓN DE CESTERÍA DEL MUSEO MAPA

PAG. 59

Chile | Bonete | Anónimo | Circa 1943 | Mimbre, alambre forrado en plástico, hilo de algodón, hilo de seda, cinta de terciopelo | h. 16,9 cm, Ø 41,1 cm

PAGS. 60- 61

- 1.- Chile | Bonete | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja de trigo, tela, hilo de algodón, hilo de seda | h.13,5 cm, Ø 32,8 cm
- 2.- Chile | Bonete | Anónimo | Circa 1943 | Chupón y lana | h. 18,2 cm, Ø 34,4 cm
- 3.- Chile | Bonete | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Chupón, lana, cuerina e hilo de algodón | h. 17,3 cm, Ø 37,6 cm

PAGS. 62- 63

- 1.- Ecuador | Sombrero | Anónimo | Circa 1943 | Palma real, hilo de algodón | h. 14,5 cm, Ø 37,3 cm
- 2.- Chile | Sombrero | Anónimo | Circa 1943 | Paja de trigo, hilo de algodón, lana | h. 14,5 cm, Ø 37,3 cm
- 3.- Venezuela | Sombrero | Anónimo | Circa 1943 | Segunda mitad siglo XX | Paja, hilo de algodón y cinta | h. 7,2 cm, Ø 31,6 cm
- 4.- Ecuador | Sombrero | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Mimbre | h. 9,5 cm, Ø 50,5 cm
- 5.- Ecuador | Sombrero | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Mimbre | h. 9,2 cm, Ø 28,6 cm

PAG. 64

Cuba | Sombrero | Anónimo | Circa 1943 | Palma Yarey | h. 9,5 cm, Ø 60 cm

PAG. 66

- 1.- Ciudad de Panamá, Panamá | Sombrero | Petra Escobar | 2013 | Junco | h. 8,3 cm, Ø 21,6 cm
- 2.- Ciudad de Panamá, Panamá | Sombrero | Petra Escobar | 2013 | Junco | h. 8,9 cm, Ø 23,7 cm
- 3.- Ecuador | Sombrero | Anónimo | Circa 1943 | Paja toquilla | h. 10,2 cm, Ø 27,2 cm

PAG. 67

- 1.- Ecuador | Sombrero | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja toquilla | h. 11 cm, Ø 36,9 cm
- 2.- Cuba | Sombrero | Anónimo | Circa 1943 | Palma Yarey | h.12,5 cm, Ø 47,5 cm

PAG. 69

- 1.- Utica, Colombia | Sombrero de mujer | Anónimo | Circa 1943 | Paja toquilla | h. 8,2 cm, Ø 54,2 cm
- 2.- Utica, Colombia | Sombrero de mujer | Anónimo | Circa 1943 | Paja toquilla | h. 8 cm, Ø 46,7 cm
- 3.- México | Sombrero | Anónimo | Circa 1943 | Palma, tela, pita, cuerina, hilo de algodón, hojetillo, decoración de metal | h. 15,7 cm, Ø 51,9 cm

PAGS. 70-71

- 1.- Cuba | Sombrero | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Palma | h. 18,3 cm, Ø 55,4 cm
- 2.- Colombia | Sombrero de mujer | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja toquilla | h. 9,7 cm, Ø 45,9 cm
- 3.- Ecuador | Sombrero de mujer | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja toquilla | h. 10,3 cm, Ø 37,3 cm
- 4.- Utica, Colombia | Sombrero de mujer | Anónimo Utica | Segunda mitad siglo XX | Paja toquilla | h. 7,1 cm, Ø 51,9 cm

PAG. 72

- 1.- Isla Margarita, Venezuela | Sombrero | Anónimo | Circa 1943 | Cogollo o palma de datil | h. 12,6 cm, Ø 37,5 cm
- 2.- Panamá | Sombrero | Anónimo | Circa 1943 | Palma bellota o cogollo, decoración con junco negro | h.10,6 cm, Ø 31,7 cm

PAG. 73

- 1.- Nicaragua | Sombrero | Anónimo | Circa 1943 | Palma real, hilo de algodón | h. 15,9 cm, Ø 41,7 cm
- 2.- Panamá | Sombrero | Anónimo | Circa 1943 | Junco y junco negro, pita de cáñamo | h.11,2 cm, Ø 30,5 cm

PAG. 76

- 1.- Valencia, Venezuela | Sombrero | Anónimo | Circa 1943 | Palma, huincha de tela e hilo | h. 13,6 cm, Ø 36,5 cm
- 2.- Utica, Colombia | Bonete | Anónimo | Circa 1943 | Paja toquilla | h. 14,2 cm, Ø 32,2 cm

PAGS. 78-79

- 1.- Chile | Sombrero | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja de trigo, hilo | h. 12,8 cm, Ø 52,5 cm
- 2.- Chile | Sombrero | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja de trigo | h. 9,4 cm, Ø 51,7 cm
- 3.- Chile | Sombrero | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja de trigo, hilo de algodón | h. 11 cm, Ø 47,2 cm

PAG. 81

- 1.- Chile | Sombrero | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Chupón | h. 9,7 cm, Ø 43,3 cm
- 2.- Chile | Sombrero | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Chupón | h. 9,7 cm, Ø 45,6 cm
- 3.- Chile | Sombrero | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Chupón | h. 9,7 cm, Ø 52,3 cm

PAG. 82

- 1.- Chile | Sombrero pequeño | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Chupón | h. 5,4 cm x Ø 14,7 cm
- 2.- Chile | Sombrero pequeño | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Chupón | h. 5,6 cm x Ø 17,7 cm
- 3.- Chile | Sombrero pequeño | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Chupón | h. 5,7 cm x Ø 19,2 cm

PAG. 83

- 1.- Chile | Sombrero pequeño | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Chupón | h. 5,1 cm, Ø 15,5 cm
- 2.- Chile | Sombrero pequeño | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Chupón | h. 5,2 cm, Ø 17,8 cm

PAG. 84

- 1.- Ciudad de Panamá, Panamá | Sombrero pequeño | Petra Escobar | 2013 | Bellota, chonta | h. 4,7 cm, Ø 13,6 cm
- 2.- Panamá | Sombrero | Anónimo | Circa 1943 | Bellota y decoración con junco negro | h. 8,7 cm, Ø 31,4 cm

PAG. 86

- 1.- Ecuador | Sombrero | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja toquilla, cinta de seda, hilo | S/ medidas
- 2.- Ciudad de Panamá, Panamá | Sombrero | Petra Escobar | 2013 | Bellota, chonta | h. 5,4 cm, Ø 12,8 cm

PAG. 87

- 1.- Ecuador | Sombrero pequeño | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja toquilla | h. 10,8 cm, Ø 31,4 cm
- 2.- Masaya, Nicaragua | Sombrero | Anónimo | Circa 1943 | Palma de castilla, hilo de algodón | h. 12,7 cm, Ø 36,1 cm

PAG. 88

La Habana, Cuba | Sombrero | Anónimo | 2013 | Yaré | h. 11 cm x 26,3 cm, 33,2 cm

PAG. 90

- 1.- México | Sombrero de charro (para faena agrícola) | Anónimo | Circa 1943 | Palma | h. 17 cm, Ø 50,8 cm
- 2.- Chile | Sombrero | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja de trigo, hilo de algodón | h. 10,3 cm, Ø 48,1 cm

PAG. 91

- 1.- Isla Margarita, Venezuela | Sombrero | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Cogollo o palma datil, hilo de algodón y lana | h. 11 cm, Ø 32,2 cm
- 2.- Perú | Sombrero | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja bombonaje o toquilla | h. 14,5 cm, Ø 33,4 cm

PAGS. 94-95

Ecuador | Conjunto de cajas | Anónimo | Circa 1943 | Palma | 3,7 cm x 7,1 cm x 5,2 cm

PAGS. 96-97

Ecuador | Conjunto de caja | Anónimo | Circa 1943 | Palma | 4,4 cm x 4,9 cm x 4,9 cm

PAGS. 100-101

México | Conjunto de cajas | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja petate | S/ medidas

PAG. 102

- 1.- Utica, Colombia | Cigarrera | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja toquilla | S/ medidas
- 2.- Utica, Colombia | Cigarrera | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja toquilla | S/ medidas
- 3.- Utica, Colombia | Cigarrera | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja toquilla | 7,2 cm x 5,6 cm x 3,3 cm

PAG. 103

1.- Panamá | caja con tapa | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Palma | 6,8 cm x 18,4 cm x 14,9 cm

PAGS. 106-107

Ecuador | Canasto circular | Anónimo | 2012 | Paja toquilla | h. 5,1 cm, Ø 33,4 cm

PAG. 110

- 1.- Ecuador | Cartera | Anónimo | Circa 1943 | Paja toquilla, papel metálico, papel celofán | 31,5 cm x 23,6 cm x 8,9 cm
- 2.- Chiclayo, Perú | Cartera | Anónimo | Circa 1943 | Palma de Chiclayo | 62,3 cm x 23 cm x 14,9 cm

PAG. 111

- 1.- Chiclayo, Perú | Cartera | Anónimo | Circa 1943 | Palma de Chiclayo | 49,8 cm x 25,9 cm x 5,5 cm
- 2.- Chiclayo, Perú | Cartera | Anónimo | Circa 1943 | Palma de Chiclayo | 39 cm x 22,1 cm x 8,2 cm

PAG. 112

- 1.- Liucura General Cruz, Chile | Cartera | Anónimo | Circa 1943 | Paja de trigo, hilo de algodón, pita | 11,5 cm x 24,5 cm x 10,9 cm
- 2.- General Cruz, Chile | Pañuelero | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja de trigo, hilo algodón, pita | 37,6 cm x 20,8 cm x 12 cm

PAG. 113

- 1.- General Cruz, Chile | Canasto | Anónimo | Circa 1943 | Paja de trigo, papel celofán natural e impreso | 16,5 cm x 8,5 cm x 7,5 cm
- 2.- General Cruz, Chile | Canasto | Anónimo | Circa 1943 | Paja de trigo, algodón | S/ medidas

PAG. 114

- 1.- Liucura General Cruz, Chile | Cesto/cartera con tapa | Anónimo | Circa 1943 | Paja de trigo, hilo de pita | 20 cm x 22,5 cm x 13,9 cm
- 2.- Liucura, Chile | Cartera | Anónimo | Circa 1943 | Paja de trigo, hilo de algodón, cartón | 11,5 cm x 23,2 cm x 8,5 cm

PAG. 115

- 1.- Ecuador | Cartera | Anónimo | Circa 1943 | Palma, hilo de algodón | 53,2 cm x 53,2 cm x 11,3 cm
- 2.- Brasil | Bolso con dos asas | Anónimo | Circa 1943 | Palma | 33,2 cm x 42,7 cm x 18,2 cm

PAG. 116

- 1.- Ecuador | Bolso con tapa | Anónimo | Circa 1943 | Paja toquilla | h. 53,3 cm, Ø 15,2 cm
- 2.- Ecuador | Cartera pequeña con asa | Anónimo | Circa 1943 | Palma real | 16 cm x 11,8 cm x 5 cm
- 3.- Ecuador | Bolso con tapa | Anónimo | Circa 1943 | Paja toquilla | h. 52,4 cm, Ø 15,3 cm
- 4.- Ecuador | Cartera | Anónimo | Circa 1943 | Paja toquilla | 29 cm x 32,3 cm x 7 cm

PAG. 117

1.- Chile | Cartera | Anónimo | Circa 1943 | Chupón | 33,1 cm x 37,6 cm x 8,9 cm

2.- Ecuador | Cartera | Anónimo | Circa 1943 | Palma real | 10 cm x 26,4 cm x 22,5 cm

PAG. 119

1. 5, 7 y 8.- Etnia Ayoreo, Caraguata, Chaco Paraguayo, Paraguay | Bolsa | Anónimo | Principios siglo XXI | Caraguatá | S/ medidas
- 2.- Etnia Aché, Región Orital del Paraguay | Bolsa | Anónimo | Principios del siglo XXI | Caraguatá | S/ medidas
- 3, 4 y 6.- Santiago de Veragua, Panamá | Chácara | Anónimo | 2013 | Pita | S/ medidas

PAG. 120

- 1.- Panamá | Cartera | Anónimo | Finales siglo XX | Palma bellota o cogollo | 27,3 cm x 6,6 cm x 16,7 cm
- 2.- Etnia Nivaclé, Caraguata, Chaco Paraguayo, Paraguay | Bolso | Anónimo | Principios siglo XXI | Palma pindo, ortiga brava, samú y tiras de ryví | S/ medidas
- 3.- Cuba | Cartera | Anónimo | Circa 1943 | Palma | 37,6 cm x 37,7 cm x 13 cm
- 4.- Chile | Bolso | Anónimo | Circa 1943 | Mimbre con cáscara y pelado | 37,8 cm x 37,5 cm x 16,1 cm

PAG. 121

- 1.- Panamá | Bolso con tapa | Anónimo | Circa 1943 | Palma bellota o cogollo, hilo de pita de algodón | 30 cm x 16,3 cm x 9,2 cm
- 2.- Chonchi, Chiloé, Chile | Cartera | Nelly González | 2012 | Manila, esterilla | 47,7 cm x 32,6 cm x 16,7 cm
- 3.- Panamá | Cartera | Anónimo | Circa 1943 | Palma bellota o cogollo | 29,5 cm x 16,5 cm x 7,5 cm
- 4.- Panamá | Cesto con tapa | Anónimo | Circa 1943 | Fibra vegetal (no está identificada) | 18 cm x 23 cm x 8 cm

PAG. 122

- 1.- Perú | Cartera | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja de trigo, hilo de pita | 40,3 cm x 38,2 cm x 8,5 cm
- 2.- Panamá | Cartera | Anónimo | Circa 1943 | Paja toquilla | 15 cm x 17,5 cm x 7 cm

PAG. 123

- 1.- General Cruz, Chile | Bolsa | Anónimo | Circa 1943 | Chupón | 47,3 cm x 38 cm x 3,5 cm
- 2.- General Cruz, Chile | Cesto con tapa y dos asas | Anónimo | Circa 1943 | Chupón | 9,8 cm x 15,6 cm x 15,1 cm

PAG. 124

- 1.- Colombia | Cartera | Anónimo | Circa 1943 | Paja toquilla | h. 7 cm, Ø 95 cm
- 2.- Colombia | Bolso | Anónimo | Finales siglo XX | Paja toquilla | 28,1 cm x 16 cm x 10,5 cm
- 3.- Colombia | Bolso | Anónimo | Finales siglo XX | Paja toquilla | 34,3 cm x 14,4 cm x 0,4 cm
- 4.- Utica, Colombia | Bolso | Anónimo | Finales del siglo XX | Paja toquilla | 37,5 cm x 17,3 cm x 9,1 cm

PAG. 128

- 1.- Perú | Bolsa | Anónimo | Circa 1943 | Palma | S/ medidas
- 2.- Ecuador | Bolsa | Anónimo | Circa 1943 | Paja toquilla | 52,5 cm x 29,7 cm x 2 cm
- 3.- Ecuador | Bolsa | Anónimo | Circa 1943 | Paja toquilla | 38,3 cm x 33,3 cm x 2,1 cm
- 4.- Buenos Aires, Argentina | Bolsa | Anónimo | Circa 1943 | Palma | S/ medidas
- 5.- Chiloé, Chile | Pilhua | Anónimo | Circa 1943 | Chupón | 34,5 cm x 29,5 cm

PAG. 129

- 1.- Brasil | Soplillo | Anónimo | Circa 1943 | Mimbre | 33,1 cm x 31,6 cm x 2,2 cm
- 2.- Perú | Soplillo con forma de mujer | Anónimo | Finales siglo XX | Totora | 36,5 cm x 23 cm x 4,2 cm
- 3.- Isla Nalunega, San Blas, Panamá | Soplillo | Anónimo | Circa 1943 | Palma | 30,9 cm x 13,3 cm x 1,4 cm
- 4.- Ecuador | Soplillo | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Palma real | 38 cm x 22 cm x 1,9 cm
- 5.- Ecuador | Soplillo | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Palma real | 24,3 cm x 15,3 cm x 1,6 cm
- 6.- Ecuador | Soplillo | Anónimo | Circa 1943 | Palma real | 23,4 cm x 13,2 cm x 1 cm

PÁG. 130

- 1.- Panamá | Soplillo | Anónimo | Circa 1943 | Palma bellota | 24,9 cm x 33,9 cm x 1,7 cm
- 2.- Colombia | Soplillo | Anónimo | Circa 1943 | Paja toquilla, hilo de algodón | 15,7 cm x 27,6 cm x 2,7 cm
- 3.- Isla Nalunega, San Blas, Panamá | Soplillo | Anónimo | Circa 1943 | Palma | 31,8 cm x 15,9 cm x 1,4 cm
- 4.- Ciudad de Panamá, Panamá | Soplillo | Anónimo | 2013 | Palma real | 26,6 cm x 14,5 cm x 2,7 cm
- 5.- General Cruz, Chile | Soplillo | Anónimo | Circa 1943 | Chupón | 42,8 cm x 23,3 cm x 2,9 cm
- 6.- Chile | Soplillo | Anónimo | Circa 1943 | Chupón, palo y clavo | 33,5 cm x 21,9 cm x 2,6 cm
- 7.- Etnia Aché, Región Oriental del Paraguay | Soplillo | Anónimo | 2005 | Palma pindo | S/ medidas
- 8.- Chile | Soplillo | Anónimo | Circa 1943 | Palma | 36,9 cm x 29,5 cm x 2,5 cm

PÁG. 131

- 1.- Chile | Soplillo | Anónimo | Circa 1943 | Totorá | 34,5 cm x 26,6 cm x 3,8 cm
- 2.- General Cruz, Chile | Soplillo | Anónimo | Circa 1943 | Chupón, madera y clavo | 41,8 cm x 23,6 cm x 2,2 cm
- 3.- Panamá | Soplillo | Anónimo | Circa 1943 | Palma | 35,7 cm x 20 cm x 4,8 cm
- 4.- Ecuador | Soplillo | Anónimo | Circa 1943 | Palma, vara de madera, hilo de algodón | 44,2 cm x 27,7 cm x 1,5 cm
- 5.- Ecuador | Soplillo | Anónimo | Circa 1943 | Paja toquilla, vara de madera | 34,1 cm x 22,1 cm x 1 cm
- 6.- Ciudad de Panamá, Panamá | Soplillo | Anónimo | 2013 | Palma | 43,7 cm x 19,4 cm x 5 cm
- 7.- Panamá | Soplillo | Anónimo | Sin data | Palma bellota, vara de madera | 39,5 cm x 23 cm x 3,5 cm
- 8.- Ecuador | Soplillo | Anónimo | Circa 1943 | Palma, vara de madera, clavo | S/ medidas

PÁG. 134

- 1.- Copacabana, Bolivia | Canasto | Anónimo | Circa 1943 | Paja de trigo | h. 18,5 cm, Ø 33,9 cm
- 2.- Hualqui, Concepción, Chile | Frutera | Anónimo | Circa 1943 | Coirón, chupón | h. 8,2 cm, Ø 28,1 cm
- 3.- Hualqui, Concepción, Chile | Frutera | Anónimo | Circa 1943 | Coirón, chupón | h. 14,2 cm, Ø 29,5 cm

PÁG. 135

- 1.- Copacabana, Bolivia | Panera | Anónimo | Circa 1943 | Paja de trigo | 25,8 cm x 31,8 cm x 25,1 cm
- 2.- Copacabana, Bolivia | Cesto con tapa | Anónimo | Circa 1943 | Paja de trigo | 21,9 cm x 27,5 cm x 16,5 cm

PÁG. 136

- 1.- Río Hondo, Argentina | Costurero | Anónimo | Circa 1943 | Unquillo, paja brava y chala teñida | h. 12 cm, Ø 20 cm
- 2.- Hualqui, Concepción, Chile | Cesto | Anónimo | Circa 1943 | Coirón, chupón | h. 11 cm, Ø 29 cm

PÁG. 137

- 1.- Hualqui, Concepción, Chile | Contenedor con tapa | Anónimo | Circa 1943 | Coirón, chupón | 15,6 cm x 30,1 cm x 22,1 cm
- 2.- Argentina | Costurero | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Unquillo embarrilado, paja brava y chala teñida | 12,9 cm, Ø 17,7 cm
- 3.- Hualqui, Concepción, Chile | Cesta | Anónimo | Circa 1943 | Coirón, chupón | 22,5 cm x 15,9 cm x 43,5 cm
- 4.- Argentina | Anfora con tapa | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Unquillo embarrilado, paja brava y chala teñida | 28,2 cm, Ø 23 cm

PÁG. 140

- 1.- Chile | Canasto | Circa 1943 | Mimbre | 34,5 cm x 49 cm x 29 cm
- 2.- Hidalgo, México | Canasto | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Vara de sauce | h. 30,5 cm, Ø 38 cm

PÁG. 141

- 1.- Bolivia | Canasto | Anónimo | Circa 1943 | Fibra no identificada | 24,5 cm x 27 cm x 20 cm
- 2.- Perú | Canasto | Anónimo | Circa 1943 | Fibra no identificada | 31 cm x 32,5 cm x 37,5 cm

PÁG. 142

- 1.- Curahue, Chiloé, Chile | Canasto | Anónimo | Circa 1943 | Fibra no identificada | 22 cm x 35 cm x 29,5 cm
- 2.- Queilen, Chiloé, Chile | Canasta | Juana Gueichaturer | Circa 1943 | Junquillo | 22,2 cm x 24,4 cm Profundidad: 21,2 cm
- 3.- Lanco, Chiloé, Chile | Canasto | Juan Marilicano | 2012 | Quilineja | 4,3 cm x 27,1 cm x 26 cm
- 4.- Rilán, Chiloé, Chile | Canasto | Enolfa Pérez | 2012 | Quilineja | 4,3 cm x 27,1 cm x 26 cm

PÁG. 143

- 1.- Queilen, Chiloé, Chile | Canasto | Nodelia Chiguay | 2012 | Junquillo | 28,4 cm x 26,6 cm x 26,2 cm
- 2.- Quellón, Chiloé, Chile | Canasta | Fedima Soto | 2012 | Junquillo | 33 cm x 30,7 cm x 20,7 cm
- 3.- Chiloé, Chile | Canasto | Juan Marilican | 2012 | Quilineja | 24,6 cm x 26,6 cm x 21,6 cm

PÁGS. 144-145

- 1.- Panamá | Cesto | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Palma | 11,2 cm x 20,7 cm x 11 cm
- 2.- San Blas, Panamá | Jaula para camarones | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Bejuco real | 23 cm x 19,8 cm x 19,9 cm
- 3.- Cuba | Cesto | Anónimo | Circa 1943 | Palma Yarey | h. 9,1 cm, Ø 214,3 cm
- 4.- Panamá | Bolsa | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Palma | 16,8 cm x 14,8 cm x 7,7 cm

PÁG. 146

- 1.- Brasil | Cesto con tapa | Anónimo | Principios siglo XX | Fibra no identificada | h. 36,5 cm, Ø 42,7 cm
- 2.- Perú | Cesto | Anónimo | Circa 1943 | Fibra no identificada | h. 20,5 cm, Ø 30 cm
- 3.- Bolivia | Cesto con tapa | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Mimbre | 36,3 cm x 40,4 cm x 23,4 cm
- 4.- Ecuador | Caja circular con tapa | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja toquilla | h. 6,2 cm, Ø 8,4 cm

PÁG. 147

- 1.- Chiloé, Chile | Cesto | Anónimo | Circa 1943 | Quilineja | h. 14,5 cm, Ø 26 cm
- 2.- Nicaragua | Cesto | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Fibra no identificada | h. 10,1 cm, Ø 19,2 cm
- 3.- Cuba | Cesto con tapa | Anónimo | Circa 1943 | Palma | 11,5 cm x 21,9 cm x 22,9 cm
- 4.- Ecuador | Costurero | Anónimo | Segunda mitad del siglo XX | Palma | 11 cm x 26,4 cm x 22,6 cm

PÁG. 148

- 1.- Quellón, Chiloé, Chile | Frutera | Fedima Soto | 2012 | Junquillo | h. 15,3 cm, Ø 21,3 cm
- 2.- Venezuela | Cesto | Anónimo | Circa 1943 | Mimbre, cordón de fibra | h. 11 cm, Ø 18 cm
- 3.- Castro, Chiloé, Chile | Canasto | Carlos Aguilera | 2012 | Quilineja, Boqui | h. 11,9 cm, Ø 16,7 cm
- 4.- Chile | Cesta | Anónimo | 2012 | Quilineja | h. 14,6 cm, Ø 17,8 cm

PÁG. 149

- 1.- Brasil | Base curva | Anónimo | Circa 1943 | Fibra de aruma | 10 cm x 30 cm x 19,5 cm
- 2.- Ancud, Chiloé, Chile | Vasija | Isabel Vargas | 2012 | Manila | h. 4 cm, Ø 21 cm
- 3.- Asunción, Paraguay | Cesto | Anónimo | Circa 1943 | Banbú | h. 6,7 cm, Ø 20,4 cm
- 4.- Isla Lingua, Chiloé, Chile | Cenicero | Anónimo | 2012 | Manila y concha | 5,1 cm x 14 cm x 8,6 cm
- 5.- Argentina | Cesto | Anónimo | Circa 1943 | Chala de choclo | h. 7 cm, Ø 16,1 cm
- 6.- Cuba | Panera | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Palma | S/ medidas
- 7.- Chiloé, Chile | Cesto | Anónimo | Circa 1943 | Quilineja | h. 16,2 cm, Ø 24 cm
- 8.- Queilen, Chiloé, Chile | Canasta | Juana Gueichaturer | 2012 | Junquillo | h. 16,5 cm, Ø 26,6 cm

PÁG. 152

- 1.- Etnia Ishir, Chaco Alto, Paraguay | Jarro | Anónimo | 2007 | Hoja de Karanday (palma) | S/ medidas

PAG. 153

- 1.- Dalcahue, Chiloé, Chile | Canasta gallina | Elisa Miranda | 2012 | Quiscal | 9,8 cm x 48,5 cm x 23 cm
- 2.- Isla Llingua, Chiloé, Chile | Gallina | Agrupación La Ballena Dormida | 2012 | Manila | 11,6 cm x 14,6 cm x 9 cm
- 3.- Quellón, Chiloé, Chile | Canasta | Anónimo | 2012 | Junquillo | 25,7 cm x 30,8 cm x 14,3 cm

PAG. 154

- 1, 2, 3, 4, 5 y 6.- Comunidad Aruza, Panamá | Cesto | Delmira Mimbache | 2013 | Nahuala, palma chungu, cocobalo, puclan, raíz de yuca y tierra negra | h. 1,3 cm, Ø 33,9 cm | h. 8,8 cm, Ø 11 cm | h. 9,3 cm, Ø 14,5 cm | h. 10,9 cm, Ø 16,5 cm | h. 8,9 cm, Ø 13,4 cm | h. 7 cm, Ø 8,7 cm

PAG. 155

- 1, 2 y 3.- Comunidad Aruza, Panamá | Cesto | Anónimo | 2013 | Nahuala, palma chungu, cocobalo, puclan, raíz de yuca y tierra negra | h. 9,8 cm, Ø 24,7 cm | h. 7 cm, Ø 8,9 cm | h. 7,3 cm, Ø 15,3 cm

PAG. 158

- 1.- Ecuador | Árbol con personajes | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja toquilla | 27 cm x 19,4 cm x 18,4 cm

PAG. 159

- 1 y 2.- Bolivia | Avión | Anónimo | Circa 1943 | Fibra no identificada | 7 cm x 29 cm x 31 cm y 7 cm x 29 cm x 31 cm
- 3.- Bolivia | Bote pescador | Anónimo | Circa 1943 | Fibra no identificada | 13 cm x 16 cm x 5 cm
- 4.- México | Figura con arco y traje indígena | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja petate | 16,4 cm x 9,6 cm x 5,7 cm
- 5.- México | Hombre en bicicleta | Anónimo | Primera mitad siglo XX | Paja petate, hilo de algodón | 16,6 cm x 18 cm x 5,4 cm
- 6.- Pátzcuaro, Michoacán, México | Ángel | Anónimo | Seg. mitad siglo XX | Pánicua, tule, hilo de algodón | 21 cm x 11 cm x 5,7 cm
- 7.- Ecuador | Payaso sonajero | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja toquilla | 20,5 cm x 8,3 cm x 5,7 cm
- 8.- Ecuador | Muñeca sonajero | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja toquilla | 27 cm x 5,4 cm x 4,6 cm
- 9.- Ecuador | Payaso sonajero | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja toquilla | 20,5 cm x 8,3 cm x 5,7 cm
- 10.- México | Aguamielero | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Palma de petate | 9,3 cm x 6,2 cm x 8,5 cm
- 11.- México | Mujer con piñas | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Palma de petate | 23,5 cm x 10,5 cm x 10,3 cm
- 12.- México | Ramo de flores con pajarito | Segunda mitad siglo XX | Palma de petate | 12,8 cm x 5,7 cm x 3 cm
- 13.- Ecuador | Florero | Anónimo | Circa 1943 | Paja toquilla | 19,4 cm x 13,8 cm x 11,6 cm
- 14.- México | Ramo de flores | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja petate | 11 cm x 6,2 cm x 3 cm
- 15.- Utica, Colombia | Sombrero y alpargatas | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja toquilla | 6,9 cm x 3,8 cm x 1 cm

PAGS. 160-161

- 13.- México | Músicos | Anónimo | Circa 1940 | Palma | 22,5 cm x 8,5 cm x 5,7 cm cada figura

PAG. 162

- 1.- Guanajuato, México | Jinete a caballo | Anónimo | Primera mitad siglo XX | Tule | S/ medidas
- 2.- La Serena, Chile | Jinete vendedor de pescados | Anónimo | Primera mitad siglo XX | Totora | 34,5 cm x 32 cm x 16 cm
- 3.- La Serena, Chile | Burro con carga | Anónimo | Primera mitad siglo XX | Totora | 21,9 cm x 27,3 cm x 9,2 cm

PAG. 163

- 1.- México | Guerrillera | Anónimo | Circa 1940 | Totora | 76 cm x 45 cm x 16 cm
- 2.- México | Figura humana | Anónimo | Circa 1940 | Totora y plumas | 61 cm x 28 cm x 10 cm

PAG. 164

- Ecuador | Muñecas sonajero | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Paja toquilla | 19,8 cm x 13,2 cm x 13,9 cm

PAG. 165

- 1, 2, 3, 4, 5 y 6.- Ecuador | Sonajero | Anónimo | 2012 | Paja toquilla | 14,6 cm, Ø 5,7 cm | 18,2 cm, Ø 6,4 cm | 17 cm, Ø 6,3 cm | 17,5 cm, Ø 5,9 cm | 20,8 cm, Ø 5,9 cm | 22,3 cm, Ø 6,7 cm

PAG. 166

- 1.- Quemchi, Chiloé, Chile | Ave | Anónimo | 2012 | Manila | S/ medidas
- 2.- Chile | Gallina y pollo | Anónimo | 2012 | Junquillo | 16,8 cm x 20,8 cm x 18 cm
- 3.- Chile | Bruja con escoba | Anónimo | 2012 | Junquillo | 46,7 cm x 10,8 cm x 17,5 cm
- 4.- Quellón, Chiloé, Chile | Ave | Fedima Soto | 2012 | Junquillo | 16,1 cm x 18,1 cm x 6,9 cm
- 5.- Quellón, Chiloé, Chile | Ave | Fedima Soto | 2012 | Junquillo | 20,6 cm x 20,8 cm x 9,5 cm
- 6.- Quemchi, Chiloé, Chile | Ave | Carlina Sánchez | 2012 | Manila | 24,1 cm x 24,5 cm x 18 cm
- 7.- Chonchi, Chiloé, Chile | Pez | Blanca Naun | 2012 | Nocha y manila | 32,4 cm x 35,1 cm x 22,5 cm
- 8.- Quellón, Chiloé, Chile | Ave | Fedima Soto | 2012 | Manila | 10,5 cm x 9,5 cm x 2,7 cm
- 9.- Quellón, Chiloé, Chile | Ave | Fedima Soto | 2012 | Manila | 10,7 cm x 9,5 cm x 2,4 cm

PAG. 167

- 1.- Chile | Pez | Anónimo | Segunda mitad siglo XX | Fibra no identificada | 42 cm x 38 cm x 21 cm
- 2.- Dalcahue, Chiloé, Chile | Pez | Sara Mansilla | 2012 | Manila | 14 cm x 34 cm x 7,7 cm

PAG. 168

- Isla Llingua, Chiloé, Chile | Sirena | Ema Ojeda | 2013 | Manila, quiscal y junquillo | 49,3 cm x 15,9 cm x 11,2 cm

PAG. 169

- 1.- Isla Llingua, Chiloé, Chile | Pincoya | Nancy Mansilla | 2013 | Manila, quiscal y junquillo | 45,1 cm x 16,3 cm x 6,8 cm
- 2.- Isla Llingua, Chiloé, Chile | Sirena | Ema Ojeda | 2013 | Manila, quiscal y junquillo | 49,3 cm x 15,9 cm x 11,2 cm
- 3.- Isla Llingua, Chiloé, Chile | Condenada | Julia Mansilla | 2013 | Manila, quiscal y junquillo | 51,3 cm x 11,7 cm x 7 cm

PAG. 172

- 1.- Isla Llingua, Chiloé, Chile | Trauco | Ema Ojeda | 2013 | Manila, quiscal y junquillo | 52,7 cm x 14,3 cm x 8,7 cm
- 2.- Isla Llingua, Chiloé, Chile | Brujo | Nancy Mansilla | 2013 | Manila, quiscal y junquillo | 46,2 cm x 16,3 cm x 9,7 cm
- 3.- Isla Llingua, Chiloé, Chile | Bruja | Carolina Mansilla | 2013 | Manila, quiscal y junquillo | 37,7 cm x 15,7 cm x 18 cm



BASKETRY, MANUAL WEAVING

NURY GONZÁLEZ A.

The present publication is the result of an investigation –financed through the 2013 Fondart Project N°13849-, which addresses the study of vegetal fibers as structural material in the production of decorative, utilitarian or attire objects. We specifically focus this project in basketry understood as the art of weaving wicker, rush, cattails, willow rods, straws, palms or any other flexible wood that serves to elaborate objects of an utilitarian or decorative character. Basketry encompasses all flat or volumetric objects elaborated by the crossing and intertwining of these vegetal elements. Generally, these are functional objects that respond to the necessities of the community where they are created, and the fibers used are those of the place of production, though in Latin America there are many coincidences between the different countries. The objects are the result of a long process of creation, conservation, modification and transmission from generation to generation.

The wealth and transversal characteristics of the collection of the Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago of the Facultad de Artes of the Universidad de Chile, MAPA, made possible the realization of this project. From a total of 823 pieces from the Vegetal Fibers Collection, we gathered 450 –a 60 % Chilean and

a 40 % Latinamerican- represented by Argentina, Brazil, Bolivia, Colombia, Ecuador, Nicaragua, Panama, Paraguay, Peru and Venezuela. Also, we determined four categories for their selection: fans, handbags, hats and figurative objects. Most of these collection pieces arrived to MAPA museum in the 40s, therefore they have a great historical value and keep, in their uniqueness, many traces of the lifestyles of the popular world from the last 70 years. This, added to the contemporary pieces, allow us to imagine our history.

A multidisciplinary team, composed by researcher/theoretical, conservator/restaurateur, photographer and curator, worked from the specificity of their discipline in the study of each piece and the practical application of the results. From an historical investigation, we have established the importance that this material has in the development of human techniques; since anthropologists and archeologist agree that the work with vegetal fibers is prior to pottery and knitting, which derivate from basketry.

We investigated the coincidences between the pieces from all the countries based, mainly, on the study of the forms, the type of weave and the diverse techniques of crossing of warp and woof. In the Laboratorio de Biología de Plantas of the Departamento de Silvicultura y Conservación de la Naturaleza of the Facultad de Ciencias Forestales y Conservación de la Naturaleza of the Universidad de Chile, we made the scientific analysis of the vegetal fibers to resolve the botanical origin of the fibers. This allowed us to determine the type of fiber of many of the objects and also –in many occasions- validate their provenance. The compilation and confrontation of all this material permitted us to establish the similarities that exist between the popular languages of the Latinamerican peoples, and to visualize the crosses with the Chilean popular culture.

All the selected objects were photographed and measured according to the protocol established by the museum. We also diagnose their conservation state to clean and restore them if needed. The results of this broad study were incorporated to the record files of each object. I would like to thank all the interns from our institution, the Universidad de Chile, and from other universities, that responded to our calling and incorporated themselves to this thorough work of cleaning and restoring.

This investigation joins the previous ones made by the MAPA, contributing with

a new volume of detailed and complete information about latinamerican popular arts. To achieve this, the implementation and start-up of specific software was fundamental. This contemplates the online work between the museum's departments of photographic registry, documentation and registry, research and conservation and restoration. It also solved the problem that researchers and students had to access our archives, which are increasingly requested, fulfilling our mission as a university museum.

One of the results of this project was the exhibition *Objetos Cotidianos en Fibra Vegetal* (Everyday objects made with vegetal fibers), in our MAPA/GAM showing room, photographed and presented in this book. Concurrently, this work was completed with the projection of the documentary *Mimbre* (1957), by Sergio Bravo Ramos, whom we thank for his generosity in providing his work to be exposed to the public.

With this new work, MAPA museum hopes to keep spreading the knowledge and appraisal of popular arts as constitutive of a country's identity.

THE POPULAR ART IN VEGETAL FIBERS IN LATINAMERICA

VIVIANA HORMAZÁBAL

In 1968, Pablo Neruda stated to *Ercilla magazine* that “without the hand, the man doesn’t exist, there’s no style. I always hoped that my poetry was ‘artesánica,’ ‘antilibresca’¹, because even the dreams are born from the hands”. Consequently to his way of thinking, the poet referred to himself as a ceramist, a baker or a carpenter. Through this, Neruda explained that in every human creation, musical, poetic or ceramic, the handcraft is present: the direct contact of the human being with matter, being his hands the tool for the concretization of his ideas distinguishing, by this way, his work.

Is in basketry where the hands, as an innate utensil, give shape to nature to transform it into material culture. The artisans create their objects by skillfully intertwining the vegetal fibers, which they may use just as they’re extracted from the plants, without needing any auxiliary tools. The instrumental austerity reveals the antiquity of this craft, being the exclusively handcrafted creation the most basic technique in human activities.

The basketry collection of the Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago of the Facultad de Artes of the Universidad de Chile (MAPA) constitutes a representative view of Latinamerican popular arts expressed in the weaving of vegetal fibers. Our continent stands out for the presence of a wide variety of vegetal fibers

¹ Both of these words were created by Neruda to poetically transmit wider meanings through language. Artesánica (rooted in the word artisanal), aims to communicate the idea of a poetry that is born from a handcrafted exercise, stating that he, as a poet, is a worker, just like a ceramist or any other worker of his land. Antilibresca (rooted in the Spanish word for book: libro), aims to define a poetry that isn’t caged by books. From this, two main ideas should be pointed out: his poetry doesn’t belong to the academic circuits and recognizes its freedom to be permanently mobile, altered and discussed by others. (N.T.)

that are suitable for the elaboration of all kinds of objects; this makes basketry one of the most proliferated practices through the territory. This practice, in spite of presenting many local variations, is unified in its essential elements.

The oldest basketry pieces found in American soil are dated to 5.000 B.C. Since pre-Columbian times, human beings have intertwined different fibers to make ritual and everyday usage objects, craft that is still current in our originary cultures in an almost intact way.

Argentina, Bolivia, Brazil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, Mexico, Nicaragua, Panama, Paraguay, Peru and Venezuela are the represented countries in the Museum’s Collection by different objects as fans, purses, all kinds of baskets, hats and figurative objects that configure the formal spectrum of this Collection that dates from the middle of the twentieth century and that embodies the mestizo artistic mettle of the Latinamerican being.

BASKETRY AS A REFLECTION OF THE HUMAN BEING / NATURE RELATIONHSIP

In basketry we find one of the best examples for the observation of the profound relationship that human beings can reach with nature. The cultural elements –in this case, the craftsmanship in vegetal fibers– are conditioned by the context and the relations established by a cultural group with and within the natural environment that surrounds them. The raw material and the tools created to facilitate its manipulation, the uses which the created objects are destined for, as their formal characteristics, give account of the bond that the human being establishes with his physical space, and of the knowledge and usage of resources that it offers.

The vegetal kingdom varies according to the region, climate and geography, which supposes a local specificity in basketry, given its use of fibers that are within reach for its practice. The natural environment plays an important role to establish object’s typologies, as these objects are made to facilitate the human development in a specific setting. The different productive activities as fishing, agriculture and/or recollection, for example, draw the necessary formal spectrum to facilitate

the work. Even the appearance of decorative pieces or utilitarian objects destined to contemplation, is a symptom of the environment.

The botanical study of a region allows visualizing the plants that may be used for the creation of baskets and other objects. By studying the elaborated pieces (archaeological baskets, for example), it is possible to draw conclusions about the changes that have affected a specific zone and have triggered the extinction of a certain fiber, or if there is an antique basketry tradition still prevailing. By identifying the raw materials we can rebuild a region's original botanical scenery and we can observe its changes through time.

ORIGINS AND DEVELOPMENT OF BASKETRY

In Chile, *Artesanía Tradicional*, Horacio Larraín points out that basketry is a practice that is present in all civilizations and human groups in the planet. The most antique objects elaborated with vegetal fibers were found in Egypt, where the soil's aridity allowed their conservation, and are dated between 10.000 and 12.000 years B.C.

The fragile and perishable condition of vegetal fibers determines the lack of its archaeological registry, which may induce to the error of thinking that basketry is a late invention, but it is actually anterior to pottery and textile, even setting the bases for the first explorations on ceramics.

In *Cestería tradicional española*, María Elisa Sánchez indicates that basketry has its origins in the human necessity of transport and storage of food and liquids. According to the author, basketry is born in the Mesolithic period (12.000 B.C), to cover the utilitarian end of conservation and transportation of seeds, cereals, fruits, vegetables, etcetera, where the containers were elaborated using a very rustic technique based on the crossing of fibers of different shapes and sizes. For the storage of liquids, the baskets were waterproofed with resins or covering the basket's inner and outer walls with mud which, once dry, impeded the liquid from draining.

In this way, with the baskets of vegetal fiber covered up with clay, the pottery industry begins to grow in the Neolithic period (8.500 B.C).

Soon new objects appeared, like bags, mats and hats, among others. Thus, the formal spectrum becomes wider and the classification of basketry stops covering only containers, that is to say, baskets and hampers.

In its beginnings, basketry was probably bounded to the feminine world, because the division of labors relegated woman to domestic tasks and to recollection; by using the crossing of fibers, they accomplished to create objects that facilitated their everyday chores. Currently, basketry is a labor practiced by man and women, young and adults, which constitutes a distinctive characteristic of this activity regarding other artisanal crafts that present a strong gender bias.

The functional facet of these objects was fundamental, but soon appeared symbols and motifs that are crucial for the object's visuality. In archeological pieces we can find containers, mats, rigid and semi-rigid bags, nets, cradles and hats decorated with geometrical patterns. This shows the appearance of an associated aesthetic need, turning us to an aesthetic/function duality, where the objects made using vegetal fibers have a practical usage, but their shape, design and color are also very important. These aspects reveal a part of the symbolic universe of the human group that produces them.

A retrospective look at this technology allows us to observe its deeply rooted permanence through time and its current validity in terms of fabrication and use, but it is also permeable to current influences, which are reflected in its processes of change. When the contemporary world invades the rural spaces –distant yesterday– basketry (thus other artisanal crafts), begins to lose its functional character and it is transformed into objects of art with a commercial value. Current pieces of popular art, as anthropomorphic and zoomorphic figures, are representative of our historic time.

Basketry can be configured as an analysis tool when studying the relations between environment and the activities that human beings develop to survive in it. Nevertheless, the associations between basketry practices and survival labors become more distant since, presently, the produced objects are determined by the urban consumer and aren't destined to the consumption of the cultural group.

A DEFINITION OF BASKETRY AND ITS WEAVING TECHNIQUES

So far we have used the term basketry indistinctly, but we haven't explicitly stated what we exactly understand with this concept. This term alludes, by association, to the fabrication of baskets and hampers, but within the traditional artisan field, objects like hats, figurative objects, sandals, fans and bags, among others, are also included.

According to the characteristics of the Collection of objects elaborated with vegetal fibers of the MAPA Museum, we'll define basketry from the observation of the following three criteria: 1) Type of elaborated object or product, 2) Raw material used and 3) Manufacture process.

Regarding the type of elaborated object, besides of rigid, semi-rigid or flexible containers as baskets, hampers, bags and purses, our definition also includes objects with plain surfaces as mats, folding screens, lampshades, *petates*², blowers, fans and tablecloths; objects of convex surfaces as hats, and figurative objects of sculptural character, as ships and planes, or anthropomorphic or zoomorphic.

Those objects whose raw material is vegetal fiber shall be considered as basketry. In this selection were excluded pieces that, although are elaborated with techniques that belong to basketry, are made with other materials. The introduction of new raw materials is associated to the natural processes of change and development suffered by the active cultural traditions³.

As for the manufacture process, according to our proposal, basketry objects stand out for the use of simple tools, as knives. Only in few counted cases crochet or vegetal or osseous needles are used. Basketry is an artisanal activity in which the communities that still maintain the traditional craft don't use machines or auxiliary elements for the object's elaboration. The vegetal fibers must be used as nature gives them and shouldn't be submitted to larger processes to be stringed. In fact, the absence of loom and of spinning of the vegetal fibers is what differentiates

² Petate (of the Náhuatl term petlatl), is a type of mat used in Central America and in Mexico, elaborated through the weaving of fibers of the Petate Palm. (N.T.)

³ For example, in its beginnings, the Chilean basketry of Rari was elaborated using fibers that came from the roots of the Poplar tree, then, crin (horse hair), and itxle (a fiber that comes from the Maguey), were introduced in this artisanal craft. In this project were only included the more antique pieces made with the Poplar's roots. (N.T.)

basketry of textile pieces, where vegetal fibers –as cotton-, could be used. Also the use of cordage can be observed, where the fibers are rustically stringed to later be braided with basketry techniques.

To elaborate the different types of objects described in the first criteria, diverse techniques of interweaving of warp and woof are used on the vegetal fibers. Being a museum that houses objects from the popular arts, the pieces preserved in the institution stand out for their aesthetical qualities: in many of them the fibers are dyed with vegetal or industrial tints, using various fibers of different colorations to decorate the objects, playing with diverse types of weaving or simply highlighting the natural beauty of the raw material and of the handcraft. Another kind of decoration is given by the application of embroideries made with dyed vegetal fibers or by inorganic elements as cellophane paper.

Resuming, we understand basketry as an artisanal activity where, through different techniques of interweaving and intertwining of vegetal fibers, utilitarian and/or decorative objects are elaborated.

Regarding the techniques, in Basketry Technology, James M. Adovasio describes the three most general and common kinds or types of weaves: twining, coiling and plaiting. Even if his study is based and focused in archeological basketry, it is also useful for the popular American basketry, which undoubtedly descends of the artisanal tradition of the ancient pre-Columbian cultures.

Basketry pieces can be classified in one of these three types according to the characteristics identified in the weave. Each characteristic or attribute of the piece comes from a standardize spectrum of possibilities, which have been prescribed by the cultural group, reflecting also their idiosyncrasy. Each one of these types of weaves is easily identifiable of one another, which is why each one can be determined even though they're all present in one piece.

The twining weave is similar to loom. It is a simple interweave in which the piece is elaborated with a movable woof and a fixed warp. In practical terms, the horizontal fibers that compose the woof pass around the warp, vertical and fixed. The woof is active and the warp is passive in the act of weaving. With this technique it is possible to create containers, mats, carpets, bags, hats, nets, among others. Many times, a twining weave's woof may be composed by groups of two or three fibers; also, it may take a group of fibers of the warp in each circuit of passing.

In the type of weave named coiling, rolled up or 'embarrilado', opposite to the prior weave, a fiber or a group of them are placed horizontally and immobile and are sew together or jointed by the vertical warp, which is mobile. The woof is coiled by the warp. For example, a basket is made by the constant coiling of the warp over the woof, from the center to its edge. With this technique one can make all kinds of containers, hats, bags, mats, etcetera.

The plaiting is identified because both woof and warp are active elements, mobile in the act of weaving. Each fiber or set of fibers go above and below other fiber or set of fibers, in a mostly symmetric way, in 90° angles. One or more kind of fibers may be used, according to the result that the artisan seeks. With this technique, it is possible to create containers, mats and bags, among other objects. This type of weave gives many formal possibilities since it has a lot of structural plasticity (mobile woof and warp). This is the technique that presents less complexity in relation to the prior two.

The twining, coiling and plaiting techniques are used from Mexico, in the north, to Magellan, in the south end. Even if the logical variations and local specificities are present in this craft, these procedures are maintained as a constant from country to country. For example, in the Collection of Latinamerican basketry objects compiled by the MAPA Museum, the plaiting technique is transversely present; we've identified distinct variations as the square and diagonal grid, and the flat and simple braiding, which are observed in countries as far away from each other as Mexico, Chile, Venezuela or Cuba.

However, many of the different identified techniques don't have a nomenclature. That is to say that there's not a focused study on the characterization and classification of these basketry techniques to create a protocol regarding their denomination.

THE BASKETRY COLLECTION OF THE MAPA MUSEUM

The basketry collection from Argentina is mainly represented by native objects from the land of Río Hondo, Province of Santiago del Estero. The artisans of this land manufacture baskets, bread baskets, sewing boxes, and special ham-

pers for the weavers (with a perforated lid and two handles), trivets and place-mats; a typical form from this area is the bombo, a big basket with a lid and two handles used for storing clothes.

The raw materials used are the wild straw, *unquillo*⁴, palm sprout and corn husk. The fibers of wild straw and unquillo serve as woof, while the palm sprout serves as warp, joining the straw and unquillo fibers. The corn husk, dyed in different colors, is used to decorate the objects. The weaving technique is coiling, known in Argentina as 'cosido' or 'arrollado en espiral', and in Chile is known as 'aduja'.

The objects made with vegetal fibers from Bolivia present in the MAPA Museum, include baskets of different shapes, sizes and utilities; figurative objects as boats and planes, and zoomorphic objects as birds. The most common fibers used to make these objects are wicker and common reed or 'cañahueca'. In Copacabana city, the artisans work with 'chchilliwa' straw to make small baskets, sewing boxes and toys. In the near areas of the Titicaca Lake, the artisans make miniatures of the rafts used to sail the lake in the Bolivian altiplano, the raft's body and the sails are made of totora (cattail). On the other hand, in the Bolivian eastern zone, they use the Sao palm to make the 'azayé' or blowers.

The different holidays of the catholic calendar, in honor to Virgins and Patron Saints, give place to the artistic mestizo tradition's effervescence. In Alacitas, a holiday celebrated in honor of Nuestra Señora de La Paz, in the city of La Paz, works in vegetal fibers that come from diverse zones of the country may be observed in the fairs: suitcases, baskets, sewing boxes, decorative figures in various colors made with straw coming from the city of Copacabana, and small rafts and totora rush mats from the bordering lands of the Titicaca Lake. Baskets made of willow and 'cañahueca' may also be found in the fairs that take place while honoring other holidays.

Brazil is a country whose unique extension permits to contain a numberless amount of geographic and climatic types, deriving in a broad and versatile range of vegetal raw materials, which adds up to the cultural diversity there present.

⁴ Unquillo is the name given to Junquillo in Argentina. This plant belongs to the Gramineae family. (N.T.)

With the different vegetal fibers a multiplicity of objects of various characters are built, that cover from the quotidian utilitarian, to the ludic and religious. All this aspects make the artisanal objects made with vegetal fibers a very well know and cultivated craft across the country, even exceeding pottery in terms of diffusion, being practiced in rural and urban regions.

Nets, body ornaments, mats, baskets and containers –with and without lids or handles-, bags or purses, fans or blowers and sieves are the Brazilian objects elaborated in different types of fibers present in MAPA Museum. The vegetal fibers more commonly used are palm tree, coconut palm, cipó (a climbing plant), bamboo, corn straw, palm bark and bushes and trees from where vegetal fibers are extracted. The objects present decorations with a geometrical tendency, stamping the designs through the combination of different types of fibers or dyeing them with vegetal tints.

In the Paraná zone, in the south of Brazil, basketry is so important that displaces pottery. The locals use waterproofed baskets to contain liquids instead of jugs and vessels. At the other end of the country, in the Brazilian northeast, the hats made with the palm tree known as carnaúba are very popular.

Most of the objects of the MAPA's Collection of Brazilian fibers are characterized by their utilitarian purposes, but in this country there is a wide profusion of objects with a more decorative character, even ritual-pagan, as miniatures, toys and ornaments.

The collection of Chilean fibers is the widest in MAPA Museum, reaching more than 260 pieces. North, center and south of the country are here represented in hampers, baskets and all kinds and sizes of containers. There are also fans, blowers, sandals, sewing boxes, fountains, boxes, tea sets, hats, bags, purses, decorative objects as miniatures and various ornaments, and zoomorphic and anthropomorphic objects.

In La Serena, in the north of the country, the most commonly used fiber is the totora; with it, beautiful zoomorphic objects are manufactured. In Vicuña and Paihuano, cane baskets are made. In the central zone, in the well known town of Chimbarongo, the wicker is the main raw material used for the creation of furniture, armchairs, baskets and all kinds of utilitarian and decorative objects. In the

Huaso zone, in La Lajuela locality, in Santa Cruz, the *teatina*⁵ straw is used for the elaboration of fine hats, while, in Ninhue, wheat straw is used with the same purpose. Here, the huaso's hat is known as chupalla. In Liucura Bajo this fiber is used to make delicate small baskets and rectilinear or oval bags. In Rari, the poplar's root that grew on the riverbanks was formerly used for the confection of miniature pieces. Today, the horsehair and the ixtle are the introduced raw materials with which the artisans work.

Further south, in the Mapuche zone, *coirón* and other fibers from the Bromeliaceae family, as the *chupón* and the *ñochoa*, are commonly used. In Hualqui, close to the city of Concepción, artisans make baskets, bread baskets, sewing boxes, fruit bowls, placemats, coasters, etcetera, using the aduja technique on fibers as the *coirón* (woof) and *chupón* (warp). For example, in the vicinity of the Lanalhue Lake, in Huentelolén, the Mapuche women elaborate basketry using *ñochoa* and *coirón*. Objects like *llepus*⁶, baskets and hampers among others, represent the artisanal objects that are produced with the aduja technique. In the zones close to the cities of Valdivia and Osorno, the fibers of a climbing plant named boqui are used. In San José de la Mariquina a variety named boqui pil pil is used, utilizing its fibers to create 'árboles de la vida' (trees of life), baskets, bovines and birds. In San Juan of the shore, the boqui pifulco is the raw material used to make these objects.

In Chiloé Island, the quilineja, boqui, manila and junquillo fibers are used for the elaboration of baskets, nets and anthropomorphic and zoomorphic objects. The processes of change have lead Chiloé women to recycle the nets that are left in the sea to craft their baskets using their ancestral techniques.

The objects housed in the MAPA Museum from Colombia are, primarily, hats, fans, cigarettes cases, baskets, hampers, small bags, purses, sandals, coasters and miniatures. Most of these objects were elaborated using toquilla straw or iraca, the most commonly used fiber in this country's basketry. Another fiber that is used to create rustic baskets is the reed. The most popular object from the Colombian lands is the toquilla straw hat, variety of which MAPA Museum counts with thirteen specimens.

⁵ Teatina is a common Chilean plant from the Gramineae family. (N.T.)

⁶ The Llepu is a Mapuche basket that is mainly used to throw and clean different kinds of cereal. (N.T.)

The Collection presents objects from the cities of Útica and Pasto. In Útica city, hats and others objects are made with toquilla, as centers, napkins, fans, baskets for weavers, jewel boxes, cigarettes cases and miniatures. This craft, preceding the conquest period, has being kept alive by the farmers descendent of the ancient indigenous people.

In Pasto, in the border with Ecuador, a great amount of farmers are dedicated to elaborate the popular *Jipi-Japa* toquilla hats, which production was already known in the conquest period. The *Jipi-Japa* hat is a very fine and valued, reaching very high prices, being also an industry that provides less fine hats destined for the land work.

In the island of Cuba the art of interlacing vegetal fibers is well spread. Nevertheless, the MAPA Museum houses a small amount of objects that come from this country. These are classified in hats, bags, baskets, hampers, containers and clusters. The *yarey* fiber, which comes from the giant *yarey* palm, is used for the confection of hats, which generally carry the natural color of the plant, but may also have decorations made with dyed fibers. The hats weaved with this fiber are popularly known as *yarey* hats.

The *guaniquiqui*, also known as creole wicker, is a vine or climbing plant use for the confection of baskets destined to contain coffee, fruits and other agricultural products during harvest season. This fiber also provides the raw material to make furniture and different adornments. Hats and purses are also made with the fiber of *anacahuita*⁷, while *malangueta*, a plant that grows in aqueous environments, is used to weave backpacks, bags, sandals and other objects.

The Ecuadorian collection of objects made with vegetal fibers is the second largest in terms of quantity, with over a hundred objects that outline this country's culture. One of the most commonly used fibers is toquilla straw, mainly cultivated in the coastal mountainous areas and in the eastern lands of the Manabí, Santa Elena, Guayas, Esmeraldas and Morona provinces. The hats known as panama hats or *Jipi-Japa*, are here weaved with toquilla straw, which is also used to make figurative objects as dolls, rattles, vases and miniatures among other pieces with a decorative

⁷ *Anacahuita* is a deciduous tree from the genus *Cordia* of the *Boraginaceae* Family. (N.T.)

character. MAPA Museum houses a great amount of the objects previously described, but also counts with bags, purses and small baskets elaborated with this fiber. The *tatora* is another plant widely used for the confection of fans, blowers, petates and mats. The wicker, the cane and the *duda* fiber are also popular for the fabrication of hampers and baskets.

Mexico boasts of a wide variety of vegetal fibers and of an ancient basketry tradition. Among the most widespread fibers are the palms, the *ixtle*, the *henequen* and the *lechuguilla*⁸, with which bags are elaborated; other popular fibers are the reed and the willow rod, with which hampers, baskets and containers for recollection are made.

The popular toy is very widespread in Mexico, diverse materials are used for their creation and the vegetal fibers aren't the exception. In the Lago Pátzcuaro area, in Michoacán state, angel figures are elaborated using wheat straw or *pani-cua*. The usage of the palm is very common, with it a wide range of toys are elaborated: rattles, complete orchestras including their conductor, miniature cyclists, figures of indigenous people and scenes stand out among them. These toys come from Puebla, Alfajayucán y Mezquital, in Hidalgo, and from Celaya in Guanajuato.

The palm is also used to make hats. The MAPA Museum counts with two charro hats made with palm braids, this type of hat is typical from the Mexican Bajío area, that is, the middle of the country, in the non mountainous lands of the states of Aguas Calientes, Altos de Jalisco, Querétaro and Guanajuato. Other objects fabricated with this fiber are hampers and baskets coming from Toluca. Another area where the palm is used for basketry is the Istmo of Tehuantepec, in localities like Unión Hidalgo, San Dionisio del Mar and Juchitán. In these centers we can find baskets, hats, miniature zoomorphic objects and tenates, and some of them are specialized in the hats straps confection.

In Hidalgo, reed (*caña hueca*), *jarilla* or willow rod baskets are made. In Mezquital, Michoacán and Yucatán diverse utilitarian objects, mats and carpets and *ixtle* and *henequen* toys are made.

MAPA Museum also possesses large anthropomorphic and zoomorphic toys: an indigenous, a guerrilla fighter, a women seating in a horse and a horse. All of

⁸ Both plants belong to the *Agavoideae* family. (N.T.)

them were weaved with tule, a plant that grows in the wetlands, similar to cattail. In Lerma, in Mexico state “the ‘carrancales’ or revolutionary soldiers made from tule are famous: they carry a gun, belts with bullets and bandoliers slung across the chest and wear broad-brimmed hats”⁹, here are also made carts, bunnies, horses and mules, among other figures.

In 1955, Flor Auth de Ramírez took a selection of Chilean popular art objects to Nicaragua to make a comparison exhibition between both countries. When returned, she brought back as a donation to MAPA Museum a series of various Nicaraguan objects. Combined with posterior efforts, different objects made with vegetal fibers as hats, rattles, hampers and baskets from this country are now present in the museum’s collection.

In Masaya and Chontales the *cabuya*¹⁰ is destined to make saddlebags, and also to confect hammocks, which may also be knitted with pita. In Castilla, cane basketry and palm hats are made. In other areas wheat hats and fans are also created.

At the west of the Panama Isthmus, the diverse indigenous people lived through a ladinoization process where they lost their mother tongue and other cultural aspects as political organization and religion. These settlements are now integrated to national culture as farmers, finding in some aspects of their folklore and genotypes the evidences of their indigenous origin. This subject is popularly known in the Coclé, Veraguas and Chiriquí provinces as cholo coclesano. The farmers (or cholos coclesanos), live in remote areas and descend from the Guaymí people.

A masterful piece belonging to the Panamanian collection of fibers in MAPA Museum, and that is a referent of the Guaymí culture, is the cucuá’s devil suit. In the cloclesano region the Corpus Christi festivities give place to the apparition of one of the aspects that the Panamanian cholo still preserves of his Guaymí culture: the cucuá devil’s dance and the cucuá dress. The cucuá dress is elaborated with bark of the cucuá tree, which is stamped with religious iconography using vegetal tints. The suit includes a zoomorphic mask which represents a wild boar or other animal’s head; it has a wide ribbon that falls to the back and is embellished with

⁹ VV.AA, *Cuarenta siglos de arte mexicano. Arte popular*, Vol. I-II, Editorial Herrero, S.A., México, 1981, p. 276.

¹⁰ Cabuya is a plant of the Agavaceae family. (N.T.)

solar motifs and black and red designs, conjunction of elements that show the syncretism lived by these groups.

The confection of baskets and hampers in Panama is represented through the weavings of two ethnical groups, the Emberás and the Wounaan, mainly elaborated by women. The Wounaan stand out for their ability in the spiral weaving (coiling) of completely closed baskets. A characteristic craftsmanship is a small basket decorated with a great amount of colors obtained through different vegetal tints. For it, they use the fibers of a palm tree commonly named as chonta, chungu, black palm or coquille. The artisan uses this palm’s younger leaflets or sprouts to weave baskets, dishes, masks and animal figures, among other objects. This fiber, when dyed black, is also used to adorn the painted hats.

The sombreros pintaos and blanco ocueño are elaborated with acorn palm or sprout (toquilla straw). The decorations of the first type of hat are made with chonta palm and both types of hats are sewed with reed’s stalk and pita fibers. Reed is also raw material for certain hats. In the Provinces of Bocas del Toro, Chiriquí, Colón, Darién, Panamá and San Blas, the royal bejuco or sargi, a type of climbing plant, is used for the fabrication of big cargo baskets known as motetes, which are destined to contain seeds, grains, firewood, fruits, etcetera.

Bags, baskets, containers and sandals are the elaborated objects made using vegetal fibers of Paraguayan origin present in the MAPA Collection; most of them where manufactured by indigenous populations. The bags or purses made with karaguatá fibers demonstrate the manual dexterity and environmental knowledge of the indigenous woman. The karaguatá is a plant from the Bromeliaceae family, from it, fibers are extracted to make threads, which, weaved between each other by knots or by vegetal needles, give place to beautiful bags that present geometrical patterns accomplished by dyeing processes with vegetals and minerals. The bags that are part of the Museum’s Collection probably where created by women from the Ayoreo ethnic group, the name they use to refer to this bags is utébetab and it is destined for male usage. In the other hand, the Avá ethnic group elaborates baskets with pindó palm leaflets which are reinforce by straps of güembé¹¹ fibers.

¹¹ Güembe is a species of not crawling evergreen shrub of the Aroideae subfamily. (N.T.)

Peruvian basketry dates back to pre-Hispanic periods. The ancient Central Andes civilizations elaborated basketry pieces that should serve both in life and death, being buried with their deceased owner. There's a registry of this in the funerary archeological contexts. Hats, bags, purses and all kind of baskets and hampers are currently made in Peru. Catacaos and Monsefú are well known for their hat production, being the panamá hat the most popular one. The Catacaos hats that are represented in the collection stand out for their fine weave and natural wheat coloration. Monsefú is also known for their wheat weaved baskets and rattles, while in Chiclayo, purses with colored flowers for decorations, tiny baskets and miniatures are elaborated from different types of vegetal fibers, which can be seen in MAPA Museum's Collection.

Also, from other areas of Peru there are bags, baskets with and without lids, with or without handles, cages, rugs and cattail rafts, some of them even bring a small human figure and sails, which are also made from cattail.

In Venezuela, the basketry tradition is rooted in indigenous crafts, which, according to registries, enjoyed great popularity. With the arrival of the Spanish conquerors, new forms, decorative designs and raw materials were introduced. Nevertheless, this craft's spirit, branded by functionality, is preserved. The two ethnic groups of mayor artisanal artistic influence in pre-Columbian times were the Aruacos and the Caribes.

Currently, the agricultural production in the Táchira state has branded the functional development of local basketry. In this area, especially in Tariba city –ancestrally inhabited by the Capachos or Capuchos, part of the Jirajara family–, hampers and different types of baskets are elaborated from firm and flexible vegetal fibers, which are destined for the harvest of fruits, legumes and various cereals. In this area are also manufactured the hats made from cane sprigs, known as sprout hats, due to the utilization of the cane sprig's most tender part for their elaboration.

Lara State is known for the chinchorros (a variety of hammock that presents a full weaving, that is to say, that isn't holey), espadrilles and sprout hats. With banana's dry stalks, petates are elaborated and, in Mérida, a particular variety of weavings are made with a local potatoes' sprig. Further west, in Coro, the moriche palm is the most commonly used fiber.

The fourteen Venezuelan basketry pieces present in the MAPA Museum's co-

lection correspond to hats, baskets and sandals. In the plain lands of Venezuela, the hat is a characteristic part of the popular subject's attire, the farmer. From Valencia City come the natural straw hats and chupallas, with decorations of dyed straw. The margariteño hat, which comes from Margarita Island, is elaborated with date palm, commonly named sprout.

GENERAL CONCLUSIONS

Basketry is widely practiced in Latin America and, even if a great eclecticism can be observed, there is a certain unity in its most general features. Clearly, in every creation each subject stamps his own cultural background, which is specific to the historical context that he has lived, but there are certain points that allow us to establish that it isn't an individualized practice in each country or region. The political borders aren't an impediment for cultural traditions.

By this way, the fabricated objects, the raw materials and the manufacture processes are aspects where these shared characteristics may be appreciated. The practical usage objects are those that cover home, work and clothing necessities, which may vary depending of geographical zones, productive activities and local nomenclatures, but in all countries hats, bags, containers, etcetera, are going to be observed. In the other hand, the decorative objects are much more representative of the symbolic world of the cultural groups. For example, Mexico is based on their guerrilla fighters to make anthropomorphic figures from fibers and in Chiloé, in Chile, they use their mythology.

Raw materials brand basketry's local specificity, the geographical zone determines the plant spectrum that may be utilized. In tropical zones, in countries like Ecuador, Colombia or Venezuela, for example, the Carludovica Palmata, commonly known as toquilla straw, is one of the most usual fibers. The same occurs with wheat straw or oat or other subspecies of the Bromeliaceae family.

A basic manufacture process is generally observed, that is to say, austere in terms of the utilized instrumental, but there are some cases that show mayor complexity in its spinning and used utensils. As for the weaving techniques, the three

mother techniques of twining, coiling and plaiting, from which the different variations are born, aren't exclusively from one country and may be found in the whole territory. The decorations in an utilitarian or decorative conceived piece is a distinctive feature of the idiosyncrasy of the cultural group in which the object is produced, whether it is in form of embroideries and dyed fibers applied to the piece or given by sculptural elements. This characteristic tends to singularize basketry and to give it a communitarian identity seal.

As a Museum of Popular Arts, MAPA counts with basketry pieces that beyond their primary utilitarian function come to stand out in their artistic character. The creative capacity of the Latinamerican being is captured in this modest and humble practice, transforming the natural elements in objects for his use or contemplation. The contemporary influences shouldn't be thought as tradition's destructive agent, on the contrary, a lot of times they contribute to the re-elaboration and re-interpretation of the guidelines and their re-signification in current times. The human being has always been exposed to currents that force him to change and to reinvent his practices and in it lays that mastery, beauty and singularity that popular expressions have reached.

BIBLIOGRAPHY

- ADOVASIO, James, *Basketry Technology. A guide to identification and analysis*, Aldine publishing Co, Chicago, 1977.
- Arte Popular. Notas de información folklórica*, Vol. I, Num. 1, Museo de Arte Popular, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, Santiago, 1955.
- Arte Popular de América y Filipinas*, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1968.
- Artesanías tradicionales de la Provincia de La Rioja*, Instituto Nacional de Antropología, Buenos Aires, 1970.
- BUSTOS, Marta Lucía, "Cestería y mundo femenino", In: *Historia Crítica*, nº 9, January-June, Universidad de los Andes, Colombia, 1994.
- CARVALHO DE, Paulo, *La creación artística popular en Brasil*, ARCA, Universidad de la República, Montevideo, 1959.

- Catálogo General de la Exposición de Artesanía Popular Indo-mestiza*, La paz, Bolivia, 1955.
- CHERTUDI, Susana, "Cestería", In: *Arte Popular y artesanías tradicionales de la Argentina*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1964.
- EINZMANN, Harald, "Artesanía indígena del Ecuador: Los Cofanes", In: *Artesanías de América*, CIDAP Magazine, nº 26, April, Cuenca, Ecuador, 1988.
- Exposición Arte Popular mexicano*, OPIC, Quito, Ecuador, 1965.
- HERNÁNDEZ, Baltazar, *Las artes populares de Ñuble*, Estudios regionales, Universidad de Chile, Chillán, 1970.
- LAGO, Tomás, *Arte Popular chileno*, editorial Universitaria, Santiago, 1971.
- LARRAÍN, Horacio, BAIXAS, Isabel, Chile. *Artesanía tradicional*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 1993.
- MILLÁN DE PALAVECINO, María, "Tejido", In: *Arte Popular y artesanías tradicionales de la Argentina*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1964.
- NERUDA, Pablo, "Una señora de barro", In: *Quinchamalí en el Imaginario Nacional*, Quad Graphics, Santiago, 2013.
- PANE DE PEREZ-MARICEVICH, Elena, "La artesanía indígena en el Paraguay"; En: *Artesanías en América*, CIDAP Magazine, nº 12, December, Ecuador, 1982.
- PÉREZ DE MICOU, Cecilia, *Cestería. Caracterización y aplicación de una tecnología prehistórica*, Cátedra de Ergología y Tecnología, Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina, 1997.
- PETERS, Carlos, NÚÑEZ, Sobé, *Artesanías de Chile. Un reencuentro con las tradiciones*, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, Ministerio de Educación, Santiago, 1999.
- PIÑEIRO RÍOS, Olga, *La Cestería chilena*, Museo de Arte Popular Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, Editorial Universitaria, Santiago, 1967.
- PLATH, Oreste, *Arte Popular y Artesanías de Chile*, Publicación del Museo de Arte Popular Americano, Universidad de Chile, Santiago, 1972.
- SANCHEZ MARIA ELISA, "Cestería tradicional española", Editora Nacional, Madrid, 1982.
- Sombreros de Teatina*, Municipalidad de Santiago, Museo del Huaso, 1986.
- VALENZUELA, Bernardo, *Artesanías Artísticas de Oaxaca*, México, Editorial Universitaria, Santiago, 1964.
- V.V.A.A., *Memoria y cultura. Femenino y masculino en los oficios artesanales*, Ediciones CEDEM, Santiago, 1993.
- V.V.A.A., *Cuarenta siglos de arte mexicano. Arte popular*, Vol. I-II, Editorial Herrero S.A., México, 1981.
- V.V.A.A., *Arte Popular del Ecuador*, Editorial Garantía, 1965.
- V.V. A.A., *Catálogo Museo de Arte Indígena, Arte Nuevo*, Asunción, Paraguay, 2008.
- V.V.A.A., *Exposición Americana de Artes Populares*, Universidad de Chile, Santiago, 1943.

SCIENTIFIC ANALYSIS OF VEGETAL FIBERS

PAULETTE NAULIN G.
GERARDO VALENZUELA H.

Plants have three vegetative organs: root, stem and leaves, as well as its reproductive structures flower, fruit and seed. The whole plant's surface is covered, except in its growth areas, by a protective and regulative tissue that forms the dermal system.

The epidermis is the outermost cellular layer of the different vegetal structures with primary growth, constituting the dermal system of leaves, flowers, fruits, stems, roots and seeds. The epidermis's cells are variable in function, form, distribution and structure. They are usually covered by a waxy layer, denominated cuticle, which protects them from physical and mechanical harm. The characteristics of the cellular types permit the observation of cellular character diagnostics.

The cellular types described in epidermis include the epidermal cells, stomatal complexes and trichomes, among others. Regarding the epidermal cells, there are various shapes and sizes, in addition to being the most abundant cell type. Stomata are conformed by specialized cells that allow the plant for gas exchange and regularize water passage for its vital processes. The stoma's shape and size depend on the type of vegetal. Trichomes are cellular modifications very variable in shape and structure, capable to perform functions of protection, absorption or secretion.

The microhistology is based in the identification of epidermal fragments of some vegetal structures, which allows their observation through an optical microscope. The development of these techniques permits the comparative analysis between epidermises taken from different existent organisms, as well as those that have managed to remain and preserve in diverse paleontological materials, crafts and utensils made with plants. Areas of knowledge as the morpho-anatomy and the paleobotany have used methods described by microhistology, allowing them

to describe and identify the origin of the observed vegetal materials. For example, in studies developed on the diet of herbivores with an extensive alimentary regime, different cellular characters of the epidermal tissue of vegetal present in fecal samples have been used as taxonomic tools to determine the diet associated to the herbivore in question.

The crafts made with vegetal fiber correspond mainly to handcrafted objects, where intertwining and/or knotting techniques are used upon diverse structures extracted from vegetal. This becomes the raw material for the confection of final products as hats, handbags and ornaments among others. There is a socio-cultural value associated to vegetal fiber handcrafts, mainly to those that come from the original cultures of the current nations, in lots of cases with the objective of understanding their functioning.

Next, we present a catalogue with microphotographs of the epidermis found in crafts made with vegetal fibers from diverse South American countries (table XX), that remain preserved by the Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago of the Facultad de Artes of the Universidad de Chile (MAPA), for its socio-cultural value. Portions of approximately 5mm were extracted from the crafts to be used as vegetal material, applying the Dizeo de Strittmatter (1973) diaphanization method. This microhistological technique allowed the isolation of the epidermal tissue present in the hats made with vegetal fiber to later be stained with Safranin. Once this procedure was finished, they were mounted in microscope slides with glycerin jelly to be watched and photographed in an optical microscope. The potential of this technique's utilization is, for example, to determine which are the most common vegetal species used in the confection of these crafts and then compare them to the currently used.

METHODOLOGICAL PROPOSAL FOR THE INTERVENTION OF VEGETAL FIBERS FROM MAPA'S COLLECTION

LISSETTE MARTÍNEZ P.

The restorative intervention of pieces made of vegetal fiber has been a scarcely studied field, both nationally as internationally. Since no texts regarding the specific treatment of this type of materiality have been found, and given the fact that the Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago of the Facultad de Artes of the Universidad de Chile (MAPA), counts with a wide collection of vegetal fiber objects, it was decided to create an internal protocol for these piece's treatment.

Considering the constitutive characteristics of the fibers, it was decided to use the study and applicability of procedures and supplies employed for restorative treatment of paper and textile, materials of relatively similar consistency to vegetal fiber.

After diagnosing the totality of the selected pieces for this project, the problems related to the distinctive fragility of the material and the deterioration resultant from unfortunate previous interventions were taken in consideration. The most recurrent deteriorations relative to the piece's physical constitution correspond to: dryness, erosion, stains, tears, breaks, cuts, folds, deformation, unweaving, fragmentation and losses. All this alterations were aggravated by a recurrent previous intervention present in a 70% of the selected pieces. This intervention wasn't documented, but while thoroughly observing the fibers it was proven that it was the generalized application of emulsified oil on the objects. Even if in the first instance the oil should've served as a moisturizer and a cleanser solvent for the fibers, it provoked an inverse effect as it became a collector agent for dust and dirt, in addition to solidifying and lodging (in the form of balls), between the pleats of the weaved fibers and on its surface.

This alteration slowed down the projected work time for the object's treatment, since the mechanic elimination of the emulsified oil (using scrapers and scalpels), as the chemical one (using cotton buds moistened with white gas, plus a posterior neutralization with demineralized water), tripled estimated time for the project's restorative intervention phase. The selection of white gas as a removal agent for the emulsified oil was based in its high compatibility rate with this compound, considering also that it is a soft solvent, of low impact for the piece and widely used on textiles. Nevertheless, to avoid any adverse repercussion, this type of cleansing was finished with demineralized water neutralization. It is worth mentioning that this treatment was only applied to objects that, when submitted to the resistance test, didn't show any alteration that could damage the fibers, either discoloring or drying them. Once this deterioration factor was eliminated, the interventions prognosticated from the beginning for these objects were resumed. The selected materials and procedures were, generally, those used in the restoration of paper pieces.

Next, the interventions made in the pieces will be described in a general way.

CLEANING

First, the less fragile pieces were submitted to a controlled vacuum procedure, followed by a mechanical cleaning using a soft brush –this procedure was applied to the totality of the objects-. As well, tweezers, scrapers and scalpels were used to remove cotton remainders, small spider webs, skin molt residues, excretions and other deposits lodged between the fibers and on its surface. The deposits related to biological activity were saved in bags identified with the piece's number in order to subsequently execute a microorganism examination analysis to then decide action plans that may contemplate the fumigation of the piece.

As mentioned, the pieces that presented emulsified oil on their fibers, were submitted to a chemical cleanse with white gas subsequently neutralized with demineralized water.

In parallel, other types of chemical cleaning were made to pieces that didn't present emulsified oil, using demineralized water and/or low percentage methylcellulose.

Some stained pieces were subjected to a fungus test using a small percentage of hydrogen peroxide.

FLAT SURFACE CORRECTION:

A recurrent alteration in the pieces was the deformation of the object's flat surface, generated by the fiber's natural tendency to curve and to fold according to the humidity or pressure changes exerted on them. To correct these deformations, a mild anterior humectation of the fibers (prior material resistance test), was performed, to later be installed on a base of compatible shape to the piece's form and adding weight in the object's interior. In most cases, custom-made bases were constructed for each object, also using bar clamps and other auxiliary materials to reach this goal.

FIBER REPOSITION AND CONSOLIDATION

Many objects showed unwoven areas, leaving the fibers disorganized and exposed. In those cases that didn't required an immediate consolidation, and according to each piece's possibilities, the exposed fibers were repositioned, reweaving the grid and adding the rebel fibers with binding thread, Japanese tissue and methylcellulose. If these alternatives didn't work, we proceeded to use PH neutral masking tape to consolidate the weave.

For the consolidation of tears and minor cuts it was used, mainly, Japanese tissue of different weights adhered with methylcellulose. In those cases where the fibers showed dryness and superficially eroded zones that didn't came to rip, a superficial layer of methylcellulose was applied to help to moisten and consolidate the fibers.

Because of the characteristics of their constitutive fibers some pieces showed a shiny appearance, like those made of wheat straw and *teatina*¹. In these pieces, the consolidation using Japanese tissue wasn't possible due to the great contrast between the piece's fiber and the areas intervened with the tissue –more rough and opaque-. Based upon this, it was decided to use polyethylene terephthalate, commercially known as Mylar, placing it on the deteriorated fibers and gluing it with methylcellulose.

GRAFTS

In pieces with loss of fragments (like those in which the piece stability is at risk), grafts imitating the piece's original weave were made. For the confection of these grafts, straps of PH neutral masking tape wrapped with Japanese tissue or just Japanese tissue folded to imitate the fiber straps, were used.

CHROMATIC REINTEGRATION

the reintegration of the grafts and of the consolidated areas with Japanese tissue that resulted too evident, were chromatically reintegrated with aquarelles dissolved in demineralized water and/or methylcellulose.

PACKING AND SUPPORTIVE FILLING

Once the interventions on the pieces were finished, and looking to avoid future deformations, filling bags were made for the objects with hollow parts, as handbags and hat's crowns. As well, packing bags for the piece's storage were made using tyveck, an acid free material.

¹*Teatina* is a type of graminous plant whose straw is traditionally used to make basketry. (Translator's note)

