

Ester Chacón-Ávila: dar vida al textil. Una aproximación a sus obras textiles como esculturas vivientes¹

Amalia Cross

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso - Chile  

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.101094>

Recibido: 21 febrero de 2025 / Aceptado: 22 de junio de 2025

Resumen: El objetivo de este artículo es reflexionar, desde la historia del arte, sobre la obra textil de la artista chilena Ester Chacón-Ávila (n. 1936) a través de una investigación de sus obras en colecciones y archivos de Barcelona, París y Santiago de Chile. En particular, se propone una aproximación centrada en la creación de sus esculturas vivientes como acciones de arte que se inscriben en un contexto histórico marcado por la dictadura cívico-militar en Chile y el exilio en Francia durante la década de 1980. Para ello abordaremos su técnica de trabajo con nudos, a partir de una hibridación de prácticas, disciplinas y saberes, en colaboración con otros artistas por medio del cuerpo y el movimiento. Esto nos dará luces de su lugar en la historia del arte y del vínculo con una tradición latinoamericana que entiende el textil como una entidad viva.

A partir de estos aspectos, se propone una primera lectura sobre el trabajo de una artista que no ha sido debidamente considerada y que resulta un referente clave para el arte textil de carácter experimental y performático. Finalmente, este artículo espera contribuir al estudio del arte textil realizado por mujeres y de las distintas formas de relación del arte con las manifestaciones políticas, desde el exilio, durante la dictadura en Chile.

Palabras clave: arte textil - arte chileno - arte colaborativo - acciones de solidaridad.

ENG Ester Chacón-Ávila: Bringing Textiles to Life. An approach to her textile works as living sculptures

Abstract: The objective of this article is to reflect, from an art historical perspective, on the textile work of Chilean artist Ester Chacón-Ávila (b. 1936) through an investigation of her works in collections and archives in Barcelona, Paris, and Santiago de Chile. It proposes an approach focused on the creation of her living sculptures as art actions inscribed in a historical context marked by the civil-military dictatorship in Chile and exile in France during the 1980s. To this end, we will address her knot-working technique, drawing on a hybridization of practices, disciplines, and knowledge, in collaboration with other artists through the medium of body and movement. This will shed light on her place in art history and her connection to a Latin American tradition that understands textiles as a living entity.

Based on these aspects, we propose a first reading of the work of an under-regarded artist who is a key reference for experimental and performative textile art. Finally, this article hopes to contribute to the study of textile art by women and the different ways in which art relates to political protests, from exile during the dictatorship in Chile.

Keywords: Textile art - Chilean art - Collaborative art - Solidarity actions.

¹ Esta investigación comenzó en noviembre de 2023 en el Archivo del Centro Pompidou durante una estadía para curadores en la Cité Internationale des Arts en París financiada por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile. Y terminó, un año después, en Barcelona durante una residencia en el marco del Programa de Apoyo a la Investigación del Centro de Estudios y documentación del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) en noviembre de 2024. Además, durante esta residencia, fue posible trabajar con los archivos, documentos, obras, material fotográfico y audiovisual que pertenecen a la artista, quien reside en esa ciudad desde inicios del 2000. Un levantamiento de material que fue complementado con un exhaustivo trabajo en archivos, bibliotecas y colecciones privadas en Santiago de Chile.

Sumario: 1. Introducción 2. De la arquitectura al textil 3. Contexto artístico y arte textil hecho por mujeres. 4. Arte corporal, compromiso social y agitación cultural 5. El textil como entidad viva 6. Consideraciones finales. Referencias.

Cómo citar: Cross, A. (2025). Ester Chacón-Ávila: dar vida al textil. Una aproximación a sus obras textiles como esculturas vivientes. *Arte, Individuo y Sociedad*, 37(4), 703-712. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.101095>

1. Introducción

Este artículo se propone abordar la obra de la artista textil Ester Chacón-Ávila con el propósito de comprender cómo sus creaciones textiles se transforman en esculturas vivientes en contextos de fuerte significación política. Se trata de definir lo que subyace en una serie de acciones de arte corporal y performático realizadas desde la década de 1980, especialmente en Francia, durante la dictadura cívico-militar en Chile. Ester Chacón-Ávila incorpora, en sus obras, el movimiento y la colaboración como formas y elementos esenciales de su lenguaje textil por medio de la participación de otros cuerpos y en diálogo con otras prácticas y disciplinas. Un movimiento que es simultáneo a la necesidad de manifestar un compromiso político en su arte en un contexto histórico marcado por el dolor y el exilio generado por las dictaduras sudamericanas y por la expansión de las posibilidades del arte textil de la mano de artistas mujeres. Finalmente, veremos cómo esta noción dinámica de lo textil vincula su producción con ciertas concepciones ancestrales e indígenas que entienden el tejido como acto de animación, como creación de seres vivos. Así, sus obras textiles –acciones, esculturas e instalaciones, pequeñas, monumentales y habitables– son resultado de una noción experimental y colaborativa de trabajo que involucra activamente el cuerpo y el espacio en contexto a través del movimiento, el juego y la danza.

El objetivo de este artículo es reflexionar sobre la obra de Ester Chacón-Ávila y descubrir, en su proceso de creación artística, un lenguaje expresivo de carácter espacial y el uso de nudos como método estructural. En particular, nos centraremos en la inscripción de sus “criaturas” textiles que se transforman en esculturas vivientes –como un arte que pasa a la acción– por ser un aspecto que ha pasado desapercibido en la historia del arte y que aporta nuevas posibilidades al estudio del arte textil. Para ello se llevó a cabo una metodología de investigación que incluyó un levantamiento de fuentes sobre su obra, la realización de entrevistas, la documentación sobre sus acciones y un estudio historiográfico de carácter crítico. Lo anterior nos permitió reconstruir los acontecimientos, conocer su trayectoria como artista, evaluar su impacto tanto en el arte como en la sociedad y proponer un análisis interpretativo sobre sus obras.

2. De la arquitectura al textil

Ester Chacón-Ávila (Santiago, 1936) es una artista chilena, hija de padres peruanos, que estudió arquitectura en la Universidad de Chile, donde fue una de las tres estudiantes mujeres de su generación. En 1967, por motivos personales, se fue a Nueva York y después en 1971 a París. En esa ciudad, dos años después y a partir de los efectos que tuvo en ella el Golpe de Estado en Chile, comenzó a dedicarse al arte con 37 años, mientras criaba a sus hijos y trabajaba en el campo del diseño textil. Fue su maternidad la razón que determinó la elección del material de sus obras. En sus palabras:

Puesto que debía contentarme con vivir en un estrecho departamento con mis pequeños hijos, no podía pensar en utilizar ninguno de los materiales tradicionales del quehacer plástico: madera, fierro, vidrio, etc. Además, por una actitud de rechazo de las actividades tradicionales femeninas no sabía tejer ni coser, sino apenas hacer nudos, y como cordeles y fibras aparecían como los materiales menos agresivos comencé a trabajar con ellos, sin preocuparme si estaban o no a la altura de los materiales nobles del arte. (Chacón-Ávila, 1991, s/n)

La aproximación de la artista al arte textil fue de manera autodidacta. Sus primeras esculturas –y las más recientes también– están hechas con nudos usando cordeles de rafia, cáñamo, lana, sisal, fibras de algodón y materiales sintéticos. Las formas emergen sin un dibujo previo como si se tratara de un lenguaje impredecible, por medio del cual se va armando un relato a través de las figuras que surgen de sus manos. Con esta dinámica los pensamientos y las emociones se van anudando entre sí recordándonos la capacidad mnemotécnica que encierra el gesto de anudar y contar historias con hilos. Esto les otorga a sus piezas textiles una mayor plasticidad: la capacidad de cambiar de forma constantemente, transformándose en el proceso y adaptándose a la incertidumbre.

Respecto a la técnica que utiliza, la artista ha señalado que “Lo que hago no es macramé. Se parece, pero lo mío no tiene orden”. Esto se traduce en que en sus obras no hay un orden preestablecido, no hay derecho ni revés de la trama y sus figuras pueden ser vistas por todas sus caras. No son completamente simétricas ni estáticas, en ellas se rompe el equilibrio en pos de la vitalidad y la aventura de una morfología más próxima a la idea de disimetría que acuñó, por esos mismos años, el escritor francés Roger Callois para explicar “el desarrollo de las formas de vida” en la creación de un nuevo orden (Callois, 2022, p. 36).

Sin embargo, en la base de su obra existen resabios de la formación que recibió como arquitecta. Esto se puede ver en la forma de pensar sus creaciones en relación con el cuerpo y el acto de habitar el espacio tridimensional. Así como también se pone de manifiesto en la manera en que construye sus esculturas textiles –llamadas, en algunos casos, arquitecturas textiles o estructuras anudadas– considerando el grosor, la materialidad, la tensión del material y el color de los hilos y cordeles. Esto último, da cuenta de la influencia que tuvo Roberto Dávila Carson, arquitecto chileno que fue parte del movimiento moderno, quien fuera su

profesor en los cursos de Composición y Taller. Pero, también, de su interés por observar y aprender del arte de otras culturas donde lo textil está en el origen de las manifestaciones humanas como el inicio de la arquitectura que da abrigo y cobijo sin más elementos que cuerdas, fibras y telas.

El interés por “el arte de anudar”, la necesidad de encontrar nuevas referencias y aumentar las posibilidades creativas con el material, la llevaron a estudiar las piezas de la colección de museos etnográficos y antropológicos, principalmente del Musée de l'Homme de París. De ese acervo seleccionó una serie de “objetos fabricados con redes textiles anudadas, procedentes de distintas civilizaciones del mundo y de distintas épocas” que exhibió –junto con sus propias obras y las de las mujeres que eran miembros de su taller– en la exposición *De nœud aux nouages...* que se celebró a principios de 1985 en la Biblioteca Forney de París.

La publicación que acompañó esta exposición da cuenta del estudio de máscaras polinésicas, entramados orientales, antiquísimas redes de pesca, quipus incas, entre otras piezas museales, pero también de la necesidad de experimentación para pasar del macramé utilitario o artesanal (propio de una economía doméstica visible en la elaboración de chales, porta-macetas y otros objetos cotidianos) a obras de arte contemporáneo. A modo de manifiesto, allí se señala que:

Aquí no practicamos el macramé de forma tradicional. Para nosotras, el taller es un lugar especial para la creatividad. No sólo aprendemos a dominar y utilizar perfectamente la técnica clásica, sino que la desarrollamos aún más, cambiando las reglas e inventando nuevas posibilidades...

Damos forma a estas fibras, las esculpimos. Nuestros dedos y nuestras cabezas crean volúmenes, espacios, estructuras... Es la pura alegría de crear... en tres dimensiones. (Chacón-Ávila, 1985, p. 66)

Estos principios que vinculan el textil, la arquitectura y un interés antropológico ya estaban en sus primeros trabajos donde sorprende la escala monumental que permite habitar la obra. *Tabernacle* (1975) tiene una altura de 2,5 metros y la estructura cuelga como un telar que se transforma, a partir de nudos y entramados, en un espacio dispuesto para el rito con dos puertas abiertas y una alfombra en el piso que lo hacen semejante a una especie de altar [Figura 1]. En efecto, con la palabra Tabernáculo se hace alusión a un espacio sagrado o altar, pero también es una referencia bíblica de las antiguas tiendas portátiles donde habitaban los hebreos en su peregrinación por el desierto.



Figura 1. Fotografía de Ester Chacón junto a su obra *Tabernacle* en el Grand Palais, París, 1975. Cortesía de la artista

3. Contexto artístico y arte textil hecho por mujeres

Tabernacle se exhibió en 1975 en el Grand Palais de París en el marco del Salón de Independientes en el año internacional de la mujer declarado por la ONU. En ese contexto la obra de Chacón-Ávila ha sido leída por la historiadora del arte francesa Caroline Dubail en su estudio sobre las exposiciones de mujeres que allí tuvieron lugar. Sobre esta obra escribió: “En ese momento, el público no estaba acostumbrado a apreciar

el arte textil más allá de la tapicería plana en una pared; *Tabernacle* cuestionaba el soporte tradicional.” Y cuestionaba también los estereotipos respecto a lo que puede hacer una artista mujer, ya que las personas creyeron que esta obra había sido hecha por un hombre. Una obra, continúa Dubail, que “se creó en un momento en el que precisamente el cuerpo de las mujeres era objeto de apropiación política, religiosa y familiar” en oposición a la lucha por mayor igualdad que se dio durante la segunda ola del feminismo. Esto en el campo del arte significó, en palabras de la artista, que: “Nuestro trabajo en ese momento era una protesta contra los estereotipos sobre las mujeres y la feminidad”. (Dubail, 2022, p. 34).

Las obras de Ester Chacón-Ávila, al ser creaciones textiles esculpidas con hilo en tres dimensiones y con la capacidad de ser autosustentables, portables o colgantes, marcan una diferencia con el arte textil de la época más propenso, por cierto, al tejido bidimensional y al tapiz plano. Y, sin embargo, su obra se inscribe en un momento de la historia del arte marcado por el auge que –a partir de la década del sesenta y de la mano del feminismo– tuvo el arte de mujeres y en particular, las manifestaciones textiles. Precisamente, porque esta forma de arte ha estado históricamente asociada al universo femenino, a las labores manuales y las artes menores, según las categorías normativas y patriarcales (Parker, 1984).

Al respecto, la historiadora del arte Julia Bryan-Wilson, en su libro *Fray: Art and Textile Politics* plantea cómo, a partir de la década del setenta, el arte textil ha sido progresivamente capaz de subvertir la división entre alta y baja cultura, y superar la diferencia entre arte y artesanía, además de cambiar la concepción política que tenemos sobre estas prácticas artísticas, ya que instalan en el centro la pregunta por “los procesos, la materialidad, el género y la raza” (Bryan-Wilson, 2017, p. 5). La pertinencia de este libro estriba en que la autora rescata en su estudio la existencia de una tradición del arte textil de carácter político en Chile. En esta línea, menciona las arpilleras creadas por colectivos de mujeres asociadas a grupos de derechos humanos y el trabajo de Cecilia Vicuña. En ambos casos se trata de manifestaciones que denunciaron los crímenes de la dictadura en el mundo a través de iniciativas de solidaridad y exposiciones. Una tradición de formas textiles con contenido social que se remonta a la década del sesenta con el trabajo de Violeta Parra y Las bordadoras de Isla Negra. Y que se proyecta, sin duda, en la obra de Ester Chacón-Ávila.

Sobre el impacto de sus primeras exposiciones, la artista ha dicho:

Mi obra interesa y sorprende, lo que supera mis expectativas; en 1975, Christiane de Casteras, directora del ‘Salon des Femmes’, me invita a participar en la muestra que se celebra en el Musée de la Ville de París. Ese mismo año, me seleccionan para participar en el ‘Festival International d’Art d’Anjou’, donde conozco a figuras destacadas del arte textil como Magdalena Abakanowicz, Jadona Buić, Josep Grau-Garriga, Sheila Hicks, Mario Prassinis o Michel Tourlière... Exponer junto a estas personalidades de la cultura me halaga, conocer su trabajo me estimula. (Chacón-Ávila, 2022, p. 166)

A modo de similitud podríamos mencionar que comparte con Hicks su interés por conocer y explorar las técnicas de pueblos indígenas y precolombinos, mientras que con Abakanowicz la emparenta la creación de un concepto específico para referir a sus obras: *abakans* en el caso de la polaca, *esculturas vivientes* en el caso de la chilena. Pero, a diferencia de sus contemporáneos, las obras de Chacón-Ávila tienen una escala menor, son menos abstractas y más humanas. Con sus formas híbridas representan múltiples rostros y extremidades en cuerpos disformes que comportan la posibilidad de ser habitados como una segunda piel y puestos en acción.

El concepto de esculturas vivientes o *sculptures vivantes* en francés, aparece para denominar sus obras textiles en un momento de expansión del término y de las posibilidades de la escultura. En esta línea, y a modo de antecedentes, hay que mencionar las “soft sculptures” de Claes Oldenburg y Louise Bourgeois, la “social sculpture” de Joseph Beuys y las performance de Gilbert & George en las que los artistas se convierten temporalmente en una “living sculpture”. La ampliación de posibilidades que surgió a partir de la escultura, se vincula además con la lectura crítica que hizo, en 1979, Rosalind Krauss en su conocido texto “La escultura en el campo expandido”. Allí la autora señala que: “En los últimos diez años una serie de cosas bastante sorprendentes han recibido el nombre de esculturas (...)” (Krauss, 2008, p. 59) Lo cierto es que, para la década del ochenta, el concepto de escultura había perdido su sentido tradicional y se podía utilizar de manera amplia para hacer referencia a una serie de prácticas disímiles que piensan el cuerpo en el espacio.

En este panorama, la obra de Ester Chacón-Ávila sobresale por su técnica poco tradicional, por sus colores llamativos y por traer al presente algo de la ancestralidad de los textiles de los pueblos indígenas americanos en un momento de auge del arte latinoamericano en las metrópolis. Pero su vínculo no es sólo formal, sino que es un vínculo más profundo e inconsciente respecto del origen de la práctica creativa del textil. En este sentido, su obra comparte con el mundo andino la capacidad de transformación y la ritualidad del acto de tejer y que dan pie a la “performatividad” que la artista le otorga a sus criaturas textiles como esculturas vivientes.

Sus obras cambian, pasan de un estado o fase a otra, de ser obras textiles inmóviles a esculturas vivientes. Esta transformación ocurre por medio de una serie de acciones que involucran otros cuerpos, colaboraciones y movimientos. Un aspecto que, dentro de su obra, no es un hecho aislado ni azaroso, sino que es parte central de su propuesta. Y que se relaciona con las indagaciones e inquietudes que marcaron el arte de su época por borrar los límites entre las disciplinas y llevar el arte a la acción y a la vida.

En Nueva York, a fines de los sesenta, nos cuenta la artista:

Las artes y las letras se impregnan de vanguardia y underground. (...) El teatro ocupa la calle, que es donde encontramos a Bread and Puppets o al Living Theatre, con el que colaboró Merce Cunningham. Constantemente ocurren acciones de arte y happenings. (Chacón-Ávila, 2022, p. 49)

Al mismo tiempo, en París, se empieza a hablar de “L’art vivant”, un arte vivo para referirse a las manifestaciones artísticas en las que predomina una dimensión corporal y participativa. La compañía *Bread and Puppets* había sido creada en 1963 por Peter y Elka Schumann como una forma colectiva y política de hacer arte en la calle de manera económica y utilizando recursos del teatro, las marionetas, la escultura y la música. Una mezcla de circo popular con acciones dadaístas. En esa misma línea contracultural, Living Theatre había abandonado el teatro y sus convenciones por la experimentación, el espacio público y la capacidad de involucrar activamente a los espectadores.

Esas influencias que resuenan en la memoria de la artista, nos permiten dimensionar su interés por ciertas manifestaciones artísticas que marcaron el desarrollo del arte en la década del sesenta. Un momento marcado por el ingreso a las artes visuales (escultura o pintura) de la música, el teatro y la danza bajo la forma de los *Happenings* (acontecimientos) de John Cage o Allan Kaprow. Y, al revés, por la fértil colaboración de artistas visuales en obras de danza en espacios no tradicionales como los *Events* (eventos) de Merce Cunningham.

En sintonía, las acciones de Ester Chacón-Ávila no son sólo esculturas ni espectáculos de danza. Son acontecimientos irrepetibles realizados de manera colaborativa en una hibridación de prácticas –pasando de la escultura a las artes vivas– por medio del textil.



Figura 2. Ester Chacón-Ávila, *Máscara* (1979). Nudos de algodón, lana, seda y sisal. 70 x 50 x 40 cm. Colección de la artista



Figura 3. Fotografía de Ester Chacón. Esculturas vivientes paseando por París, 1980. Cortesía de la artista

4. Arte corporal, compromiso social y agitación cultural

A partir del estudio de las obras y del registro fotográfico y filmico que la artista conserva en su archivo personal, ha sido posible documentar algunas de las acciones de arte que realizó en un arco temporal de diez años: desde 1980 a 1989. En su mayoría estas acciones fueron realizadas en el marco de la exposición de sus obras y podían tener lugar dentro del espacio de exhibición o fuera de él, en el espacio público.

En 1980 la primera acción registrada ocurrió en el jardín de su casa-taller y en los jardines de la ciudad de París; en 1983 en una exposición de los Talleres de expresión cultural en el Ayuntamiento de París (Marie de Paris), como parte de su exposición *Ester Chacón, tapisserie* en la galería ADAC y, en el mismo año, en la plaza del Centre Pompidou como parte de la muestra colectiva *Chili, lorsque l'espoir s'exprime*; en 1985 en la exposición *De nœud aux nouages...* en las salas de exhibición de la Biblioteca Forney que se desbordó hasta la ribera del río Sena y, finalmente, en 1989 en la muestra *Estructuras anudadas* que tuvo lugar en el Instituto Chileno Francés de Cultura en Santiago de Chile. En este sentido, la obra de Chacón-Ávila rompe con la convención de exhibir las obras, exclusivamente sobre plintos o colgadas en un muro, como objetos inertes e inmóviles, para dar lugar a un acontecimiento, una acción capaz de reanimar las obras y dotarlas de vida al momento en que son habitadas por un cuerpo en movimiento.

En estas acciones es recurrente encontrar un conjunto estable de obras (máscaras, personajes y volúmenes habitables) que la artista todavía conserva en su colección y que fueron estudiadas materialmente en compañía de su autora. Nos referimos a: *Máscara* (c. 1979), *Tótem* (c.1979), *Mamita* (1978-80) y *Siempre verde* (1980-81). Mientras que *Mariposa* (1981-82) se encuentra en una colección privada en Chile y *On est Cinq* (1981) en la colección del Centre National des Arts Plastiques de Francia.

De estas acciones catastradas, hasta la fecha, queremos destacar dos aspectos esenciales. El primer aspecto está determinado por la incorporación de otros sujetos a la obra por medio de una invitación lúdica a ser parte de la acción. Una acción que inicialmente surgió de manera espontánea y que, poco a poco, se fue configurando como parte de las posibilidades propias de las obras. Lo anterior queda de manifiesto en el perfil de los participantes: desde acciones protagonizadas por sus hijos a la colaboración con bailarines profesionales, desde la total improvisación en los movimientos a la creación de una coreografía específica a partir de métodos experimentales de manifestación corporal.



Figura 4-5. Fotografías de Ester Chacón. Esculturas vivientes con Mauricio Celedón y amigos, París, 1983. Cortesía de la artista

La primera acción se trató de una deriva desde el jardín de su casa hasta el centro de París, posiblemente concebida como una forma lúdica de trasladar sus obras con la ayuda de sus hijos. En las fotografías de registro vemos a cuatro niños-obras caminando por los jardines que rodean el Louvre, pasando por el Arco de Triunfo del Carrusel, y posando ante la cámara con la torre Eiffel de fondo [Figura 2-3]. A partir de la segunda acción de 1981, los encargados de dar vida a las obras serán (casi siempre) artistas, bailarines y actores, quienes aportan mayor riqueza, expresión y complejidad a los movimientos. Por ejemplo, en la acción que tuvo lugar en 1983, uno de ellos es Mauricio Celedón, artista chileno pionero en el desarrollo del teatro gestual, quien en ese momento estaba estudiando mimodrama en París con Marcel Marceaux y Anne Sicot [Figs. 4-5]. Mientras que, para la acción de 1989, la artista contó con la colaboración de Gaby Concha, importante figura de la danza experimental en Chile que conoció en Nueva York, mientras ella estudiaba en la escuela de Martha Graham y Merce Cunningham. En esa ocasión, las intérpretes de la coreografía creada por Concha fueron las bailarinas: Luz Marmentini, Sylvia Montedónico y Verónica Santibáñez.

El segundo aspecto tiene relación con la participación activa de Ester Chacón-Ávila en exposiciones de artistas chilenas en el exilio y en actividades culturales que se enmarcan en manifestaciones de solidaridad como lo fue *Chilenas. Drinnen und Draußen* (1983) en Berlín occidental, *Chili Femmes* (1983) en

París y Chilenas. *Artiste cilene tra Censura ed Esilio* (1985) en Roma (Flores, 2024). Sobre su compromiso político, la artista señaló que “compagino mi carrera de artista con la realización de una labor de acción social y animación cultural” (Chacón-Ávila, 2022, p. 168), principalmente a través de talleres y experiencias pedagógicas con mujeres, ex prisioneras políticas, menores de edad, en centros culturales, de acogida u hospitales psiquiátricos.

En septiembre de 1983 en el Centro Pompidou de París, se llevó a cabo la exposición *Chili, lorsque l'espoir s'exprime*. Se trató de un hito importante dentro de las manifestaciones político-culturales de los artistas chilenos en el exilio, ya que se conmemoraban 10 años desde la muerte de Salvador Allende y del inicio de la dictadura militar en Chile. Una muestra organizada por la Asociación de Acción Solidaria con el auspicio del Ministerio de la Cultura de Francia (Lebeau-Fernández, 2025). Durante todo el mes de septiembre se exhibieron, en el Centro Pompidou, una selección de obras donadas del Museo de la Solidaridad que, después de 1973, pasó a denominarse Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende hasta el retorno de la democracia en 1990 (Macchiavello, 2022). En paralelo, se organizó un programa público que incluyó muestras de teatro, proyección de películas, lecturas de poesía, foros y conciertos de música. Mientras que el domingo 11 de septiembre, fecha fatídica en la memoria de los chilenos, se llevó a cabo una pintura colectiva a cargo de una brigada muralista y, como se lee en el programa, una “animation avec les masques originaux d'Ester Chacon” (CNAC-GP, 1983, s/n).

El contexto en el que se inscribe esta acción es profundamente significativo, entre otras cosas, porque Chacón-Ávila había comenzado su trabajo como artista textil (10 años antes) a partir del impacto que tuvo en ella el golpe de estado. Quizá como una manera de procesar el horror y el dolor de ella y de los demás. Junto a su hermano, llegaron muchos otros amigos y conocidos exiliados que formaron agrupaciones y colectivos como una forma de sobrevivir y resistir juntos en el exilio. Una de esas organizaciones fue la Asociación de Mujeres Chilenas Exiliadas en Francia, organización en la que participó también Blanca Velasco a quien vemos en el registro fotográfico de la acción, junto a otras mujeres que eran parte del grupo [Figura 6-7]. Grupo en el cual Ester participó activamente en la creación de talleres, reuniones y redes de apoyo.

En una conversación, Blanca Velasco se refiere a su participación en esta acción de arte en el Pompidou como una necesidad terapéutica de conectar el cuerpo, la memoria, el dolor y el trauma que portaban sobre sí en ese momento. Y estableció una relación con el “Teatro del oprimido” de Augusto Boal, artista-dramaturgo y pedagogo de Brasil que también se encontraba en el exilio. El vínculo para ella estaba dado por el poder que tenían las obras de Ester Chacón-Ávila para remover y expresar las emociones por medio de un trabajo corporal con ellas o a través de ellas. Boal, pensando en una dimensión terapéutica del arte corporal, escribió que: “El acto de transformar es transformador” (Boal, 2004, p. 22) apelando a los efectos físicos y psicológicos de las dictaduras en los exiliados. En este punto, sus obras dan cobijo, asilo, refugio, contención y esperanza, al menos por un tiempo.

El contexto histórico-político también resultó determinante para la lectura de la primera acción que Chacón-Ávila realizó en Chile, cuando regresó pocos meses después del plebiscito de 1988 que dio inicio a la recuperación de la democracia. Esta acción tuvo lugar el 3 de mayo de 1989 en el Instituto Chileno Francés de Cultura en Santiago de Chile. En la inauguración de la muestra irrumpieron tres esculturas vivientes que se movían por la sala de exposición con música indígena a partir de la coreografía que elaboró Gaby Concha. Sobre esta acción, se consignó en la prensa las palabras de presentación dadas en la ceremonia de apertura por Nemesio Antúnez, artista chileno que era cercano a la artista:

Sus formas recubren cuerpos que bailan en cámara lenta, como los dioses. Colorista de corazón anuda color inca, anuda el fuego, la ternura materna, baile ritual, las madres de mayo caminan alrededor del obelisco, dolor pesado; las Sífides ligeras bailarinas del bosque; tres personas en un cuerpo, creación, creación poética, invención técnica, arte libre de toda amarra, los nudos unidos cantan la libertad. Ester Chacón ha vuelto, su persona y su obra enriquecerá el arte chileno, como deslumbró al francés con su contenido humano, profundo, sensual, místico, americano. Vuelve una gran artista a anudar en Chile. (Antúnez, 1989, p. 14)

En el discurso de Antúnez se habla del regreso de la artista a su país y de la función que puede tener su arte en ese contexto. Quizá como metáfora de la capacidad de su obra de volver a unir los cuerpos, conectar a las personas, como una forma de restituir el tejido social que se había roto y transformar el dolor del quiebre a través de un ritual para sanar y restituir la red que nos une como sociedad.



Figura 6. Ester Chacón-Ávila, *On est Cinq* (1982-1983). Nudos de fibras naturales y sintéticas. 220 x 190 x 15 cm. Colección Centre National des Arts Plastiques, Francia.



Figura 7. Fotografía de Ester Chacón. Registro de la performance en el Centro Pompidou, París, 1983. Cortesía de la artista

5. El textil como entidad viva

Las *sculptures vivantes* o esculturas vivientes de Ester Chacón-Ávila, son procesos de transformación en dos momentos: mientras son creadas y cuando son habitadas por un cuerpo. Allí adquieren vida y cambian de estado como si se tratara de una metamorfosis. Sobre la metamorfosis de las mariposas escribió Georges Didi-Huberman y utilizó esta figura para entender la aparición de la imagen con sus movimientos y contorsiones. Para ello, el historiador del arte francés se refiere a un bailarín chilkat vestido con su manto ritual tejido como mariposa y a la obra de la artista estadounidense Loïe Fuller (1862-1928) y “su danza como un puro ejercicio de metamorfosis” (Didi-Huberman, 2007, p. 20). Son ejemplos visuales para dimensionar los efectos de la naturaleza de la imagen como la aparición de un deseo siempre en movimiento y en transformación.

En el caso de Ester Chacón-Ávila, la relación con la figura de la mariposa surge de sus propias esculturas vivientes que se titulan *papillon* [Figs. 8-9-10]. Y en el registro audiovisual es posible ver suceder el momento en que una mujer habita la obra y es transformada por ella, se mueve y gira en círculos experimentando un proceso de transfiguración donde algo inerte adquiere vida.

¿Pero de qué se trata esa capacidad viva de lo textil? Nos parece que, en esa capacidad de transformación vital que se percibe en la obra de Ester Chacón-Ávila resuena una idea de la antropóloga anglo-boliviana Denise Arnold que nos puede dar luces para una mayor comprensión. Denise Arnold en un texto titulado “Convertirse en persona: la terminología Aymara de un cuerpo textil”, explica que, según las nociones ontológicas andinas, durante la creación de un textil se introduce un espíritu mediante la actividad de tejer o anudar. La acción que hace una artista-tejedora es entonces “revivificar algo inerte” (una madeja de hilo, por ejemplo, que proviene a su vez de un ser vivo) para volverlo cuerpo-persona-espíritu: una entidad, es decir, un sujeto y no sólo un objeto que es traído al mundo (Arnold, 2007, p. 13).

Esta idea también se encuentra en el trabajo de la antropóloga chilena Verónica Cereceda, quien ha propuesto para el análisis de los textiles andinos una directa relación entre la creación de las piezas textiles y su correspondencia con las formas de un cuerpo humano y animal. Las tejedoras se refieren a las talegas (o bolsas tejidas con bandas de colores) como cuerpos con corazón y boca. Ante la pregunta: “¿Por qué el tejido, en su estructura más íntima, ha sido concebido como un ser viviente?”, la autora responde que “los significados de las formas se relacionan con la concepción corporal del tejido” porque los tejidos son concebidos a semejanza de lo vivo (Cereceda, 2010, p. 189).

En las lecturas que se han hecho sobre el trabajo de Ester Chacón-Ávila aparece, de manera recurrente y en la escritura de diferentes historiadores del arte, el “carácter americano” de sus obras. Un conjunto de lecturas que conecta su obra con la antigua tradición textil de las primeras manifestaciones artísticas de las culturas indígenas de América del sur (Se mencionan, específicamente, por su ascendencia peruana, los textiles de Paracas y las muñecas Chancay). En palabras de Teresa Gisbert esto se percibe en sus obras como

Sueños pasados, de un pasado que es de otros hombres, que fue vivido en el desierto y cerca del mar; los ojos de ese pasado nos miran a través de los hilos, esos hilos que empezaron a tejerse en los Andes hace varios siglos y que ahora nos llegan transformados... (Gisbert, 2003, s/n).

Por su parte, Leopoldo Castedo señala que su obra “...hunde por cierto sus raíces en la excelsa herencia del tejido americano”, pero se advierte que la artista “... resucita o reinterpreta los valores de su herencia con el lenguaje plástico del siglo XX [...] como procesos de metamorfosis.” (Castedo, 1993, s/n) Al respecto Milan Ivelic escribió que: “El imaginario que anuda puede orientarnos a iconos ancestrales, a un cierto espíritu mágico, mítico o lúdico, pero no hay, a mi juicio, nostalgias precolombinas o intentos de recuperar un pasado

con actitud tradicionalista.” (Ivelic, 2002, s/n) Por el contrario, podemos afirmar que esa relación no es formal ni iconográfica, sino que existe por el hecho de compartir una visión dinámica del textil.

En relación con lo anterior, hay que destacar que las esculturas de Ester Chacón-Ávila están llenas de presencias: figuras y rostros casi siempre femeninos que apelan a una idea de fertilidad y maternidad, una fuerza con la capacidad de engendrar formas. Aquí el tejido se reafirma como entidad viva y una vez que la piel entra en contacto con el material textil, con su textura y tactilidad, transforma el cuerpo en otro ser, porque ponerse la piel de otro nos permite sentir y pensar como ese otro. Ese afecto empático y conmovedor es lo que vuelve a sus formas, formas políticas.



Figura 8. Ester Chacón-Ávila, *Mariposa* (1981-1982). Nudos de fibras naturales y sintéticas. 180 x 150 x 30 cm. Colección particular.



Figura 9. Fotografía de Ester Chacón-Ávila. Blanca Velasco en acción, Centro Pompidou, París, 1983. Cortesía de la artista.



Figura 10. Fotografía de Ester Chacón-Ávila. Registro de la performance en la Biblioteca Forney, París, 1985. Cortesía de la artista.

6. Consideraciones finales

Como las mariposas, las obras de Ester Chacón-Ávila se transforman: de objetos a cuerpos en movimiento. Un proceso de metamorfosis, como señaló Castedo, que se produce por la acción que realizan los cuerpos que habitan temporalmente sus obras textiles. Acciones que son efímeras y pasajeras y que, como tal, sobreviven en su condición de archivo en registros fotográficos y material audiovisual. Pero también esta capacidad permanece en ellas en un estado de latencia, es decir, a la espera de que otros cuerpos despierten su potencialidad, reanimen los espíritus y vuelvan a activar su transformación por medio del movimiento.

En este sentido, la obra de Ester Chacón-Ávila le otorga al arte textil nuevas posibilidades a través de los cruces que genera con la música, la danza, el teatro y la performance. Y es en este cruce de disciplinas, prácticas y saberes que la experiencia de esos otros cuerpos se vuelve un asunto político: colaborativo, participativo, creativo y transformador. Los cuerpos en movimiento habitan las obras y son habitados por ella, para experimentar la transformación y mostrar a otros la potencia del cambio. Una obra que resuena, especialmente, en contextos donde se hace necesario establecer diálogos, entrar en contacto y tejer redes de afecto.

Por todo lo anterior, creemos que no sólo su obra es parte de una potente historia del arte protagonizada por mujeres que desarrollaron su trabajo a partir de la década del setenta y desde el arte textil, sino que debe ser valorada por el aporte que constituye su forma de trabajo de carácter experimental y colaborativo. Una obra que es el resultado de lo que sucede una vez que dejamos que aparezcan las formas.

Referencias

- Antúñez, N. (5 de mayo de 1989). *Artesanía en nudos en el chileno francés*. El Diario.
- Archives du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou (CNAC-GP), Carton 92005/029 : *Coordination des Manifestations. Chili, lorsque l'espoir s'exprime*, septiembre de 1983.
- Arnold, D. (2007). Convertirse en persona. El tejido: la terminología Aymara de un cuerpo textil. *Actas de la primera Jornada Internacional sobre Textiles Precolombinos*. Servei de Publicacions de la UAB, 9-29.
- Boal, A (2004). *El arcoiris del deseo: del teatro experimental a la terapia*. Alba.
- Bryan-Wilson, J. (2017). *Fray. Art and Textile Politics*. University of Chicago Press.
- Caillois, R. (2022), *La disimetría* (1973-1976). Wunderkammer.
- Castedo, L. (1993). "Cordeles mágicos y raíces de Ester Chacón". Cat. exposición. Sala El Farol del Centro de Extensión de la Universidad de Valparaíso.
- Cereceda, V. (2010). Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* (v. 42, n°1), 181-198.
- Chacón-Ávila, E. (1985). *Du nœud aux nouages*. Cat. exposición. Bibliothèque Forney.
- Ávila, E. (1991). *Nudos. Esculturas textiles*. Cat. exposición. Municipalidad de Santiago.
- Chacón-Ávila, E. (2022). *Sobre papel*. SD Edicions.
- De la Maza, J. (2021). Nunca te entregue ni te apartes del camino: textiles de resistencia en la década de los setenta. *Historia* (v. 11, n°2), 133-164.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La imagen mariposa*. Muditó & Co.
- Dubail, C. (2022). Le Grand Palais: Une histoire au féminin. *Les dossiers pédagogiques du Grand Palais*, n°9, 5-45.
- Gisbert, Teresa (2003). Texto leído en la exposición Ester Chacón Ávila en el Museo Nacional de Arte, La Paz - Bolivia.
- Ivelic, M. (2002). "Presentación". Cat. exposición. *Ester Chacón. Hilo Monumento*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Krauss, R. (2008) La escultura en el campo expandido (1979). En: Hal Foster (Ed.), *La posmodernidad*. (59-74). Editorial Kairós.
- Flores, M. (2024). *Bajo el signo de mujer. Exposiciones colectivas de artistas chilenas, 1973-1991*. Ediciones Metales Pesados.
- Lebeau-Fernández, Élodie (2025). Sembrar solidaridad. Reflexiones sobre los ejes Francia-Chile del Museo Salvador Allende. Ediciones MSSA.
- Macchiavello, C. (2022) "Fibras resistentes: sobre el/los/algunos museos de la resistencia". En: Yasky C. y Zaldívar, C. (Eds.). *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, 1975-1990*. 28-72. Ediciones MSSA.
- Parker, R. (1984). *The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine*. Women's Press.