

# TEJIENDO ENTRE DIVERSOS TERRITORIOS

Entrevista a Elvira Espejo, por Juan Fabbri

---

Elvira Espejo, artista plástica, tejedora y narradora de la tradición oral. Fue directora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore MUSEF. Fue co-docente del curso "Lenguajes no escritos en los Andes" en el programa Duke en los Andes (2005). Correo electrónico: [elviraespejoayca@gmail.com](mailto:elviraespejoayca@gmail.com)  
• Academia Nacional de Bellas Artes "Hernando Siles", Bolivia

Juan Fabbri, Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas de la Universidad Mayor de San Andrés UMSA. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, La Paz. Correo electrónico: [fabbrijuan@hotmail.com](mailto:fabbrijuan@hotmail.com)  
• MA. Antropología Visual, Flacso, Ecuador  
• Lic. Antropología, UMSA, Bolivia

**Juan Fabbri:** ¿De dónde viene tu práctica interdisciplinaria? ¿Cuál fue tu proceso de formación?

**Elvira Espejo:** Tengo dos fuentes importantes. La primera es la educación comunitaria de mi pueblo, de mi casa, de mi familia. La segunda fuente de alimentación es la educación formal, vertical o universitaria. Creo que esas dos fuentes me han llevado a una reflexión profunda, porque en términos de educación comunitaria, aprendí a tejer, a cuidar los animales, aprendí del territorio, del universo, del respeto a los ciclos de la vida que genera una dinámica entre los seres humanos y los seres vivos. Esto me impulsó a cuestionar la educación vertical de la formación académica que se tiene en Bolivia. La formación académica normalmente no llegaba ni siquiera a abordar temas de América Latina. La formación es súper colonizada, en historia del arte vemos lo de Europa, Norteamérica y un píxel de Latinoamérica. Entonces, esas cosas me frustraban porque tenía preguntas en términos arqueológicos, históricos y etnográficos. Cuando te preguntas, la esencia está ahí. Tenemos sitios arqueológicos, tenemos esculturas arqueológicas, cerámica, textilera... Todo esto me ha tenido un poco inquieta y creo que desde ahí nace la interdisciplinariedad, de entender estos dos mundos que son a veces muy separados y son difíciles de comprender.

\* **Elvira Espejo** es una destacada artista, gestora cultural e investigadora indígena boliviana. Nacida en el ayllu Qaqachaka (provincia Abaroa, Oruro) su práctica se encuentra vinculada al textil, la tradición oral y la poesía. Fue directora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), en La Paz, Bolivia, durante los años 2013 al 2020. Recibió la medalla Goethe 2020, como condecoración oficial de la República Federal de Alemania por su destacada labor y compromiso con el intercambio cultural internacional. La importancia de su labor se vincula al diálogo entre la práctica y el conocimiento de las comunidades indígenas y el cruce con la academia, la gestión cultural y los museos. Su trabajo reivindica las epistemologías y prácticas de los pueblos originarios y campesinos.

**Fecha de envío:** 26/10/2020

**Fecha de aceptación:** 01/12/2020

**DOI:** [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.2107](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.2107)

**Cómo citar:** Espejo, E. & Fabbri, J. (2020). Tejiendo entre diversos territorios. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 170-181). Quito: USFQ PRESS.



**JF:** Elvira, tú vienes del territorio Qaqachaka ¿Tu familia proviene de allá? ¿Cómo es tu historia de vida? ¿Cuándo migras a la ciudad de La Paz?

**EE:** Mi mamá es monolingüe aimara. Ella es completamente aimara. Mi papá es quechua. De los dos lados pude aprender aimara y quechua. Me críe con mi abuela, entonces tuve la oportunidad de aprender el quechua como mi segunda lengua, porque mi lengua materna es aimara. El castellano lo aprendí en la escuela, formalmente.

Hasta mis 15 años absorbí todo el tema del conocimiento comunitario local y regional del pueblo, durante la crianza con mis abuelos. Esta crianza fue junto a los camélidos, porque es la zona de alpacas y llamas, la parte más alta de mi región. A mis 15 años era la única mujer en los últimos cursos de la comunidad. Las mujeres no llegaban a tener un bachillerato. Normalmente cursaban hasta quinto, cuarto o tercero básico, en los últimos años casi no había mujeres, solamente hombres. Esto me generaba preguntas dramáticas. Ahí nació mi interés por ser titulada, me decía: “quiero ser bachiller, quiero ser universitaria”. Fue duro. Pasé por momentos muy complicados. Después de los 15 años, no había cómo terminar el bachillerato en mi pueblo, tuve que salir de la comunidad a un espacio intermedio, entre lo rural y lo urbano, que es lo periurbano, salí al municipio de Challapata. Terminé mi bachillerato, pero durante mis años de vivencia en Challapata también aprendí varias especialidades como ser ama de casa, hacer la limpieza y también trabajé en la parroquia.

En la parroquia aprendí muchas cosas de la cultura en términos religiosos. La religiosidad era tan fuerte en términos de documentación, de control de la población. Esta dinámica me fortaleció para entender el conocimiento del pueblo periurbano. Luego cuando vengo a La Paz, después de haber terminado mi bachillerato a mis 18 años en 1999, me cuestiono, porque lo urbano es muy concentrado. En esas épocas era difícil ver a una persona con pollera y trenzas en las universidades. Yo creo que el trabajo de entender lo rural, lo periurbano y lo urbano me llevó a muchas dinámicas.

**JF:** En la ciudad estudiaste en la Escuela Nacional de Bellas Artes, ¿Cómo fue tu relación con la escuela?, ¿cuál fue tu interés por el arte?

**EE:** Yo no conocía la Academia Nacional de Bellas Artes, pero como trabajaba en la parroquia de Challapata, me preguntaba sobre las pinturas de las iglesias. Había muchos investigadores que venían a registrar. Decían: “este cuadro es muy lindo, hermoso” y lo registraban y catalogaban, pero después los cuadros desaparecían. Contaban que habían entrado ladrones a robarlos. Era una movilización tremenda, el sacerdote estaba preocupado porque tenía que hacer trámites y era un alboroto total. Entonces, en una conversación con él, porque como trabajaba también como sacristana, le pregunté: “¿de qué



©Cortesía Elvira Espejo

carrera es esto? ¿De qué se trata? ¿Por qué tanto interés? ¿Para qué sirve?”. Eran preguntas ingenuas porque no conocía el arte. Entonces, él me comenzaba a explicar, se llamaba Antonio Coca, era un párroco muy importante en la región. Entonces comencé a entender un poco de la dinámica del arte, pero no entendí completamente, simplemente era una ambición. Comencé a buscar y él me recomendó ir a la Escuela Nacional de Bellas Artes. Llegué a La Paz y entré a la academia. En ese proceso también trabajé en el Instituto de Lengua y Cultura Aimara (ILCA). El inicio, como siempre, fue un poco difícil. Fui bibliotecaria, después pasé a ser parte del equipo de investigación y terminé en relaciones internacionales, trabajando en varios proyectos. Así también ha sido mi fuente de alimentación, en términos de entender las bibliografías desde las ciencias sociales, tanto de la antropología, arqueología, lingüística, sociología y creo que toda esa dinámica me ha reconstruido como Elvira. Porque yo me empezaba a cuestionar por qué no es arte la arqueología y cosas así.

**JF:** ¿Podrías contarnos sobre el periodo que trabajaste en el ILCA? En este periodo, publicaste varios libros de investigación en torno al textil, por ejemplo: *Los hilos sueltos* (2007) o *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto* (2013) ¿Cómo ingresas a la investigación y por qué el interés sobre la práctica textil?

**EE:** Bueno, esto comenzó porque estaba en otros proyectos en el ILCA y se presentó un problema con el tema lingüístico, porque, por un lado, la doctora Denise Arnold<sup>1</sup> no hablaba fluidamente las lenguas indígenas, pero lo interesante es que Juan de Dios Yapita<sup>2</sup> era de la región lacustre. El aimara de la región lacustre es completamente distinto a la región del sur, de donde yo vengo. Él hizo un estudio donde dice que el aimara de la región del sur es más antiguo que de la región lacustre, que tiene palabras más antiguas. Como había cosas que él no podía comprender me tomaron en cuenta, primero en términos de traductora y transcritora.

El ILCA se fundó en 1962. En 1999, cuando yo llegué había mucho material acumulado de distintas regiones, de comunidades que habían visitado, de intelectuales aimaras y quechuas que han conversado con ellos. Estas cintas se transcribían por personas hablantes de la lengua aimara o quechua y necesitaban traductores, porque para la traducción hay que ver el contenido y ahí tenían dificultades. Cuando se dieron cuenta de que yo tenía la posibilidad de entender mejor me dieron mayor participación. Entré en el tema de las traducciones y comenzó el debate y la bibliografía y entender cómo son las dinámicas investigativas. Ellos conocían las cosas más desde el escritorio porque viajaban

1 Denise Y. Arnold es una académica anglo-boliviana. Es la directora del Instituto de Lengua y Cultura Aymara y es investigadora en la Universidad Mayor de San Andrés.

2 Juan de Dios Yapita (Compi, 1931 - La Paz, 2020) Fue un lingüista especializado en aimara. En 1972 fundó el Instituto de Lengua y Cultura Aymara.

por muy poco tiempo. Estaban una semana, dos semanas, máximo tres meses, pero nunca un año redondo. Imagínate lo que yo viviendo 15 años en la comunidad conozco y cuando regresé para mí fue muy fácil estar con la comunidad, con el pueblo. Entonces cambian las miradas, las miradas no son iguales. Ahí comenzamos con el tema de los Chipayas<sup>3</sup>, estuvimos analizando la terminología lingüística desde la raíz y la morfología. Empecé a participar en pequeños proyectos y colaboraciones, pero siempre con mis propios pensamientos.

Hasta ese momento no había tenido proyectos grandes, eso sucedió cuando terminé mis estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes y decidí retornar al pueblo, porque no tenía un hogar en La Paz. Como no tenía un hogar, no tenía familia y por supuesto que no podía quedarme. Entonces, decidí retornar al pueblo y ahí encontré cuestionamientos: la primera mujer que sale y luego regresa con manos vacías. Fue difícil. Entonces eso me llevó a decir: “estudiar no sirve, estudiar es una pérdida de tiempo porque no puedo cumplir con los servicios locales de ser autoridad, tampoco tener mi pareja, tener la casa, tener una familia...”. Entonces se despiertan críticas, choques y al final de cuentas entre amigos y colegas nace esta pregunta: “¿qué aprendiste en la universidad?”. Yo me cuestioné a mí misma, pensando qué he aprendido y cómo puedo vivir de eso. Porque en otras palabras estoy regresando al pueblo para adjuntarme no para trabajar. Era muy difícil. Ahí es donde nacen preguntas grandes: “¿qué es estudiar? ¿qué nos puedes compartir?”. En ese momento se me ocurrió el tema de los textos de investigación académica del textil, porque era lo más cercano que podía compartir con la comunidad, porque lo conocen bien, entonces comencé a hablar un poco de los autores, lo que decían, por ejemplo, Raoul d’Harcourt, Irene Emery, Ann Pollard Rowe y Sophie Desrosier. Empecé a traducir estos estudios a las lenguas indígenas. A las tejedoras no les encantó para nada, me dijeron: “no, eso es su mirada, es como nos miran, la verdad eso no funciona así...”. Y comenzaron a decirme: “tú tienes que sistematizar, tú tienes que trabajar.” Entendí la reacción y empecé a preguntarme cómo hacerlo, entonces empecé con talleres. Comenzamos 10 personas y cada vez eran más, llegaron a ser 300, participaban todas las familias. Los talleres eran grandes, llenaban todo un patio, fue increíble. Era construir estas epistemologías, filosofías de pensamiento y se abrían campos y campos de campos. Era difícil parar y empezaba a preguntarme cómo serían las cosas en Perú, en Argentina, en Chile, porque hay gente aimara en el norte de Argentina y Chile, en Perú y Bolivia. Somos una nación.

Empecé a sistematizar este trabajo con el ILA. Lo estructuré y después se complementó con las fuentes de la doctora Denisse Arnold. Ha sido un viaje muy importante, yo misma me impresiono porque se hicieron cientos de modelos desde lo arqueológico, lo histórico, lo etnográfico, la sistematización de la

3 Se refiere a uno de los grupos indígenas de Bolivia, de la nación Uru Chipaya.

terminología, las cadenas operatorias... Fue un viaje largo con las tejedoras comunitarias de distintas regiones del país, que se replicó también en la región lacustre, en la Isla del Sol y la Isla de la Luna, fue muy interesante.

**JF:** Posteriormente ingresaste al Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) con el cargo de directora. Fue la primera vez que esta institución estuvo dirigida por una mujer indígena, imagino que fue un reto. ¿Cuáles fueron las ideas que trabajaste dentro del museo? ¿Cómo evalúas la labor de la gestión cultural?

**EE:** Bueno, fue un trabajo arduo. Trabajé con 900 tejedoras en distintas regiones del país e incluso de otros países de Los Andes. Lo más impresionante fue el trabajo de sistematización en aimara y quechua y después la traducción al español al inglés. Toda esta dinámica me hizo viajar y me llevó a entender otras colecciones. Por ejemplo, en el Museo Británico trabajé con la colección de América Latina, me especialicé en los textiles de Los Andes. Por eso, pude sistematizar el textil desde la arqueología, la historia y la etnografía viéndolo comparativamente, porque en términos arqueológicos Bolivia tiene muy poca sistematización. La mencionada colección se centra en la costa del Perú o en la costa del norte de Chile. Las colecciones internacionales nos apoyaron, el museo Quai Branly (París) y el Smithsonian (Washington), me permitieron visitar sus instalaciones como investigadora, mirar sus colecciones y hacer ciertas réplicas.

Entonces, mi conocimiento ya estaba estructurado con tres publicaciones antes de entrar al MUSEF. Cuando entré al museo yo sabía lo que quería y lo primero era hacer catálogos. En el museo nunca se habían hecho y era muy importante. Por otro lado, quería hacer una exposición renovada y replantear la RAE<sup>4</sup>.

También pensaba que tenemos más de 30 000 bienes culturales y ninguno de ellos está bien documentado y cómo podemos abordar la parte educativa de colegios, escuelas y universidades sin documentación. Hice un replanteamiento desde la teoría, porque en términos kantianos se habla de separación de las estéticas, pero decidí reconfigurar desde la multidisciplinariedad de las cadenas operatorias, la obtención de la materia prima, el tratamiento y la elaboración del textil. Entonces, con estas investigaciones pude replantear el museo fácilmente. También abordé el tema de la tienda del museo, me interesó ayudar a las productoras de las comunidades. Como yo trabajaba con todas las productoras de estas regiones coordiné personalmente esto.

Con esto nace el museo portátil y la base de datos. El museo portátil nunca se hubiera pensado con una persona urbana, porque ellos piensan el museo

---

4 Habla de la Reunión Anual de Etnología (RAE), que se lleva acabo desde 1987 en las instalaciones del MUSEF, La Paz.

en su espacio. En cambio, desde mi experiencia nunca conocí un museo hasta después de haber termina la universidad. Pensando cómo poder desplazar el museo a las comunidades y cómo compartir las experiencias en una autorreflexión, nació el programa: “Musef más cerca de ti” o el museo portátil.

Además, se construyó una base de datos, a la que llamé *pirwa*<sup>5</sup>. El almacénador de datos antes tenía sólo veinte entradas, conmigo llegó a tener cien entradas. Siguiendo el despliegue de las cadenas operatorias, la información que contiene muestra la obtención, tipo, estructura, técnica de las materias primas... También tiene aspectos cronológicos, arqueológicos, históricos, etnográficos y, en la última fase, la vida social del objeto. Todas estas dinámicas se sistematizaron en esta base de datos, que es un software. Creo que por primera vez en Latinoamérica se intentó trabajar a partir de la lengua originaria y hacer una jerarquización de entradas. Son varios proyectos que pude hacer dentro del museo, son ideas que fluyen y ese es el orgullo para Latinoamérica, porque inyecta desde la raíz, no desde la superficialidad.

**JF:** ¿Cómo influyó en ti el ir y venir entre las comunidades indígenas e instituciones urbanas? Imagino las tensiones en los tránsitos entre tu comunidad, la ciudad, el British Museum o el Smithsonian ¿Cómo ha influenciado tu práctica? ¿Qué tensiones encontraste?

**EE:** Es complejo porque está muy presente la parte académica, por otro lado, también es como un puente tendido entre Europa y Latinoamérica, que es impresionante porque hay cosas a entender en las comunidades indígenas, cuyos bienes culturales en muchos casos fueron saqueados, o hay información recabada a través de investigaciones que llega a una cierta clase social y no retorna a las comunidades. Para mí es primordial hacerme preguntas en términos de la información bibliográfica o arqueológica cuando el pueblo me cuestiona. Me propongo realizar una secuencia desde lo arqueológico hasta la actualidad, pensando en qué desapareció, qué se complejizó o simplificó... En esa medida, creo que ese puente ha sido muy exitoso. Los trabajos realizados se pudieron mostrar en la comunidad, desde una bibliografía más real y no una abstracción. Produciendo una investigación más fluida conmigo que con los investigadores. Creo que me alimento desde lo académico y lo práctico. Trato de manejar un equilibrio.

**JF:** Realmente tienes una labor interdisciplinaria entre el canto, los textiles, la pintura y la gestión ¿Qué piensas sobre lo interdisciplinario?

**EE:** Bueno tengo mis momentos. Hay ciertos tiempos que me dedico netamente al arte, otros a la investigación y otros a la creación. Entonces, es in-

5 En quechua significa apilar o almacenar.

terezante como distribuyo el tiempo. Por ejemplo, lecturas por las noches y durante el día pinto o tejo. El museo me absorbió por 7 años, donde hice muy poca producción, pero ahora seguramente produciré.

**JF:** ¿Cuál crees que es la importancia de tú quehacer desde lo académico y lo práctico?

**EE:** Yo abogó por el tema de la práctica. La praxis es muy importante porque desde ahí nace la teoría. No es racional, como dice lo eurocéntrico, primero planificas y luego haces. No es así. En la realidad en la praxis tú empiezas a mejorar ciertos problemas, empiezas a reajustar las cosas. Yo parto desde la praxis hacia la teoría que cambia digamos este sistema del pensamiento.

**JF:** ¿Qué piensas del arte textil en Bolivia?

**EE:** Bueno yo creo que hay un problema serio. Entiendo el arte textil desde las comunidades. Pero en términos académicos es un desastre, porque no tenemos ni siquiera una especialización. Yo diría en la formación en artes no hay campo para el textil. Peor en la universidad y peor en la escuela. Entonces en ese sentido es triste.

**JF:** Tú llegaste a un cargo de decisión dentro de una institución siendo una mujer indígena ¿cómo te relacionaste con tus pares? ¿Entre tus pares pudiste trabajar con otras mujeres indígenas?

**EE:** Bueno yo creo que es complicado en toda América Latina, no hay muchas mujeres indígenas en cargos altos o en estos puestos altos. Entonces es muy complicado porque estamos pensando justamente el tema de cómo infectar con estos pensamientos, en una estructura que es una réplica de lo europeo. Eso se revela en el predominante manejo de la cronología, incluso los mismos museos están divididos en campos arqueológicos, históricos, etnográficos. En los estudios que hemos hecho, no me he dedicado a la etnografía sino a armar puentes. Hay una cadena operatoria por primera vez que incide en el tema de la cronología desde lo arqueológico, lo histórico y lo etnográfico y bueno en la tercera entrada a esta vida social.

**JF:** ¿Cómo fue la dirección del Museo, pudiste vincularlo a tus intereses como artista e investigadora?

**EE:** Creo que no pude trabajar ninguno de mis intereses personales, más bien, me he amarrado las manos. No he podido ni producir lo que quería. Pero sí pude infectar con mis pensamientos en términos de la textilería y las cadenas operatorias. Cuestioné la tendencia del pensamiento racional eurocéntrico para empezar a dar una respuesta desde nosotros. Creo que, en ese sentido,

sí pude lograr algo, de eso sí me alegro bastante. Pero sobre mis intereses personales es muy complicado, hay que separarlo, lo institucional es lo institucional y lo personal lo personal.

**JF:** *Principio Potosí*<sup>6</sup> fue una muestra internacional importante de la que formaste parte. ¿Cómo te involucraste? ¿Cuál es tu mirada sobre los debates que han surgido a partir del proyecto?

**EE:** Bueno fue un proyecto muy importante, porque es bien grande *Principio Potosí*. Estamos hablando de historias acumuladas con el tema económico. Me invitaron como artista, yo pude investigar el tema de la Virgen de Candelaria, pensando en como se ha insertado en una reapropiación cultural desde el tema de la Virgen Santa y el Cerro. Ese debate ha sido muy interesante y me ha abierto a otros campos como, por ejemplo, la exportación de la cochinilla de Latinoamérica a Europa, porque en Europa todavía no conocían el color y nosotros lo conocíamos ya.

Entonces todas esas cosas son impresionantes, porque se abren otros campos para entender la dinámica del arte como pensar desde el color y sobre su desarrollo. En ese sentido, es bien interesante y así terminé haciendo una obra, haciendo las charlas y bueno hasta hoy en día siguen los debates internacionales. Recién ayer, por ejemplo, recibí un correo de Andreas Siekmann y Alice Creischer quiénes están haciendo una nueva acción de todo lo que ha sucedido en torno a la dinámica de *Principio Potosí*. Fue un proyecto que brindó apertura a muchas ventanas para poder hablar sobre la acumulación.

**JF:** En tu práctica están muy presentes las ideas sobre la agencia de los materiales, el textil como un ser vivo y las cadenas operatorias. Estas discusiones también son muy actuales y relevantes en la propia academia. ¿Cómo vives desde tu práctica estas ideas?

**EE:** Bueno, es un poco aterrizar en estas epistemes de las comunidades porque muchas veces como digo las herramientas nos llevan hacia el exterior. Siempre me baso, por ejemplo, en temas de entradas lingüísticas o en temas de acción. La información no siempre retorna a las comunidades, es común sacar la información para una cierta clase social y sólo para los académicos. No hay un retorno para el pueblo. Creo que, en ese sentido, es muy importante lo que yo hago, porque hago que regrese la información a las distintas comunidades.

6 *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* fue una exhibición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) y Haus der Kulturen der Welt (Berlín), entre el 2010 y el 2011. Fue curada por Silvia Rivera Cusicanqui, Max Hinderer, Alice Creischer y Andreas Siekmann. Se exhibió en Haus der Kulturen der Welt, Museo Nacional de Arte y Museo de Etnografía y Folklore de La Paz.

---

Trabajamos en México y Guatemala, donde se realizan acciones para proteger el derecho de los autores y cuestionar las coautorías, porque no se trata simplemente extraer la información, sino que el académico respete la información y que seamos coautores. Son trabajos en los que colaboramos con todas las tejedoras de Latinoamérica, y eso mueve temas de respeto mutuo en términos de pensamiento, creo que colabora incluso en una reflexión sobre el acercamiento entre la praxis y la academia.

**JF:** ¿Cómo ves la relación entre el arte contemporáneo y los pueblos indígenas?

**EE:** Cero es cero. A veces cierta clase social quiere apropiarse de pequeños fragmentos de la comunidad y meterlos en galería. A veces es triste para nosotros que vivimos en la comunidad. Nos preguntamos por qué no [exhibimos] nosotros. Y quizás por respeto mutuo esto tendría que ser complementario entre la comunidad y el artista que está haciendo. Probablemente eso puede mejorar. Me impresionó con el tema de la exposición de los textiles. En una exposición todos los textiles estaban colgados contra la pared como cuadros y cuando vinieron las tejedoras, me dijeron: “no pues señora, así no voy a poder leer esto, tiene que ser anverso y reverso”. En mis exposiciones la museografía cambió, los textiles se instalaron para que se vean anverso y reverso. También hay que pensar en quién se forma, cómo se forma y qué conoce y qué no conoce. En ese sentido, creo que reflexionar profundamente y tener una contribución de ambas partes. Todo es posible, siempre y cuando haya respeto mutuo, con eso resuelves todo, de manera equilibrada. [post\(s\)](#)

---

## Referencias vinculadas con la entrevista

Arnold, Denise; Espejo, Elvira; Yapita, Juan de Dios  
(2007). *Hilos sueltos. Los Andes desde el textil*. Plural e Instituto de Lengua y Cultura Aymara: La Paz.

Arnold, Denise; Espejo, Elvira  
(2013). *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. Fundación Albó, Fundación Interamericana e Instituto de Lengua y Cultura Aimara: La Paz.

Arnold, Denise, Espejo, Elvira y Maidana, Freddy  
(2013). *Tejiendo la vida. La colección de textiles del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción*. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia: La Paz.

Creischer, A, Hinderer, M., Siekmann, A., eds.  
(2010). *Principio Potosí: ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid.