

THREADS

ACROSS

THE PACIFIC

THE 2016
AUSTRALIA-MEXICO
INDIGENOUS ARTS
RESIDENCY



THREADS

ACROSS

THE PACIFIC

THE 2016
AUSTRALIA-MEXICO
INDIGENOUS ARTS
RESIDENCY

Introduction

This publication follows a project that was developed to celebrate 50 years of diplomatic relations between Australia and Mexico. To mark this momentous occasion the Australian Department of Foreign Affairs and Trade in partnership with RMIT University and the Mexican Embassy in Australia, brought renowned Wixárika yarn painter Cilau Valadez to Australia. Over his month-long artist residency, Valadez engaged with cultural groups, local and international artists, students and the general public, generously sharing his warm personality as well his many stories, traditions and expertise.

Esta publicación es la continuación de un proyecto que fue desarrollado para celebrar los 50 años de relaciones diplomáticas entre Australia y México. Para marcar este momento tan especial, el *Australian Department of Foreign Affairs and Trade* ("Ministerio de Asuntos Exteriores y Comercio de Australia") junto con *RMIT University* ("Universidad RMIT") y la Embajada de México en Australia, trajeron al reconocido pintor de estambre wixárika Cilau Valadez a Australia. A lo largo de su residencia de un mes, Valadez interactuó con grupos culturales, artistas locales e internacionales, estudiantes, y el público general para compartir de manera generosa no solo su personalidad cálida, sino que también sus historias, tradiciones, y experiencia.



Foreword

The Australian Department of Foreign Affairs and Trade (DFAT) was pleased to support Mr Cilau Valadez's visit to Australia as part of the 2016 Australia-Mexico Indigenous Arts Residency program. The program is the centrepiece of a series of events to celebrate 50 years of diplomatic relations between Australia and Mexico. Whilst in Australia, Mr Valadez created beautiful works of art, shared his skills and inspired local artists. Such exchanges deepen the understanding of our respective cultures and reinforce our already strong bilateral relations. DFAT would like to convey its gratitude to the Mexican Embassy and RMIT University for their assistance in making the visit a success.

Mr Ken Gordon

Director of the Canada, Mexico, Central America
and the Caribbean Section
Department of Foreign Affairs and Trade

We are very thankful to the Department of Foreign Affairs and Trade of Australia for the generous support that made possible the visit of Mr Valadez. The presence of a renowned artist from the Huichol people in Australia is both a reflection of the good state of the bilateral relation, which this year celebrates its 50th anniversary, as well as that of the growing mutual interest between both countries. The artistic residence program was an opportunity to exchange knowledge and experience between members of indigenous peoples that, in spite of the distance, share so many similarities in their world visions and artistic expressions. These shared visions across the Pacific give us an opportunity to reflect on the universality of art, and its potential to bring countries and peoples together. I hope that this is only the beginning of a productive and continuous dialogue between the indigenous artistic communities of both countries, one more piece of the long-standing friendship that unites Mexico and Australia.

His Excellency Mr Armando Álvarez Reina

Ambassador of Mexico in Australia

RMIT University was delighted to play a part in hosting the visit of Mexican artist Cilau Valadez. He spent a most productive month as artist-in-residence in our School of Art. He met staff, students and a wide range of stakeholders all keen to find out more about his unique form of yarn painting. Everyone who met or worked alongside Cilau was deeply impressed by his talent, commitment and ingenuity. Our research Centre for Art, Society and Transformation (CAST) was pleased to host a very well-attended panel discussion that explored the cultural intersections and cultural collaborations that were fundamental to the success of the 2016 Australia-Mexico Indigenous Arts Residency. Cilau made an impression on all who met him Melbourne, and we are confident that his experiences at RMIT University were equally rewarding and memorable.

Professor Paul Gough

Pro Vice-Chancellor and Vice-President
RMIT University

El *Department of Foreign Affairs and Trade* (“Departamento de Asuntos Exteriores y Comercio de Australia”) (DFAT) se complace de haber auspiciado la visita del Sr. Cilau Valadez al país en el marco del programa de Intercambio de Residencias para Artistas Indígenas de México y Australia. El programa es la pieza central en una serie de eventos que celebran 50 años de relaciones diplomáticas entre los dos países. Durante su residencia en Australia, Valadez produjo obras de arte sublimes, transmitió sus habilidades e inspiró a los artistas locales. Estos intercambios nos permiten profundizar el conocimiento de ambas culturas, reforzando la solidez de nuestras relaciones bilaterales. El DFAT agradece especialmente a la Embajada de México y la Universidad RMIT por su contribución al éxito de esta visita.

Sr. Ken Gordon

Director de la Sección Canadá, México,
América Central y el Caribe
Departamento de Asuntos Exteriores y Comercio

Estamos profundamente agradecidos con el *Department of Foreign Affairs and Trade* (“Departamento de Asuntos Exteriores y Comercio de Australia”), cuya generosidad hizo posible la visita del Sr Valadez. La presencia en Australia de un artista reconocido del pueblo Huichol es un reflejo tanto de las excelentes relaciones bilaterales que celebran este año su 50 aniversario, como del creciente interés recíproco que manifiestan ambos países. El programa de residencias artísticas fue una oportunidad para el intercambio de conocimientos y experiencias entre miembros de pueblos indígenas que, a pesar de la distancia, comparten un gran número de similitudes en su visión del mundo y su expresión artística. Estas perspectivas compartidas en dos extremos del Pacífico son una oportunidad para reflexionar sobre el carácter universal del arte y su potencial para unir pueblos y países. Esperamos que éste sea apenas el comienzo de un diálogo continuo y productivo entre las comunidades artísticas indígenas de ambos países, y un hito más en la amistad longeva que une a México y Australia.

Su Excelencia Armando Álvarez

Embajador de México en Australia

Para la Universidad RMIT fue un placer acoger la visita del artista Mexicano Cilau Valadez. El mes que pasó como artista residente en nuestra Escuela de Arte fue especialmente productivo. Entró en contacto con el profesorado, los estudiantes y un amplio rango de partes interesadas, quienes estaban profundamente intrigados por sus originales cuadros de estambre. Todas las personas que conocieron y trabajaron con Cilau manifestaron una profunda admiración por su talento, su compromiso y su ingenio. Nuestro Centro de investigación en Arte, Sociedad y Transformación (CAST) se complació de ser el anfitrión de un concurrido panel de discusión en el que se exploraron las intersecciones y colaboraciones culturales que fueron fundamentales para el éxito del *Intercambio de Residencias para Artistas Indígenas de Australia y México 2016*. Cilau dejó una huella en todos aquellos que lo conocieron en Melbourne y tenemos la plena confianza de que su experiencia en la Universidad RMIT fue igualmente satisfactoria y memorable.

Profesor Paul Gough

Vicerrector Asistente y Vicepresidente
Universidad RMIT



Yarn Painting workshop with
Cilau Valadez, Australian Tapestry
Workshop, Melbourne, 2016
Photography by Keelan O'Hehir





Above and opposite:
Cilau Valadez, beaded jaguar skull
Photography by Keelan O'Hehir





Above and opposite:
Cilau Valadez, yarn painting





Above:
Cilau Valadez creates a yarn
painting using a tool to press yarn
into a surface coated with beeswax
and pine resin
Photography by Keelan O'Hehir

Opposite:
Cilau Valadez, yarn painting



On Cilau

by Kirsten Lyttle

Using yarn and beads, Cilau Valadez's art practice is embedded with the symbolism and ceremony of his people: the Wixárika tribe of Mexico. His works depict an ancient cosmology filled with geometric designs in combination with figurative elements from the natural world. Deer, snakes, wolves, jaguars, eagles, turtles, birds, flowers, suns, moons, corn and people are represented in vibrant colors and encoded with spiritual meaning. Cilau has likened this symbolic language to a Wixárika database or encyclopedia, which libraries creation stories, lunar charts, harvest guides and maps of sacred sites. Traditionally language was not recorded in the written form so these visual indigenous stories reflect the oratory nature of Wixárika culture. In Cilau's words—"Our writing is not through words. We speak the universal language because our writing is through art. ... We speak through symbolism."¹ Each Wixárika artist has their own descriptive visual style; so while the symbols and language may be familiar, the finished artworks are unique and—like handwriting—reflect the artist's individuality.

Raised in a community of master artists, Cilau's mission is to serve as a role model for his people and to maintain the legacy of the Wixárika cultural art forms: yarn painting and beaded sculpture. In yarn painting, a circle or square of wooden panel is used as a substrate and coated with a mixture of beeswax and pine resin. Then, with their fingernail or a pin-like tool, the artist pushes yarn or thread into this adhesive layer at regular intervals resembling fine stitches. The creative process of making these works—which can often take over seventy hours each—is both sacred and meditative. The finished painting, then, is not only a colourful field of thread, it is a manifestation of this meditation; the completed work can be likened to a prayer. Historically, yarn paintings have been used

Acerca de Cilau

de Kirsten Lyttle

La obra de Cilau, realizada a partir de estambre y abalorios, está impregnada con el simbolismo y las ceremonias de su pueblo: la tribu Wixárika de México. Sus obras representan una cosmología saturada de diseños geométricos y elementos figurativos del mundo natural. Venados, serpientes, lobos, jaguares, águilas, tortugas, pájaros, flores, soles, lunas, el maíz y las personas: todos representados en colores brillantes y dotados de significados espirituales. Cilau ha comparado su lenguaje simbólico a una enciclopedia o base de datos de los Wixárika en la que almacena historias de la creación, cartas lunares, guías de cosecha y mapas de lugares sagrados. En la antigüedad, el lenguaje no se registraba en forma escrita. En consecuencia, estas historias visuales indígenas reflejan la tradición oral de la cultura Wixárika. En palabras del mismo Cilau, "No escribimos mediante palabras. Hablamos el lenguaje universal porque escribimos a través del arte. [...] Hablamos mediante el simbolismo."¹ Cada artista Wixárika tiene un estilo visual descriptivo que le es propio. Aunque los símbolos y el lenguaje sean similares, cada obra terminada es única y, al igual que la caligrafía, refleja la individualidad del artista.

Criado en una comunidad de artistas maestros, la misión de Cilau es ser un modelo a seguir para su pueblo, preservando el legado de las artes culturales Wixárika: pintura de estambre y escultura de abalorios. En la pintura de estambre, se utiliza como soporte un panel de madera cuadrado o circular, cubierto de una mezcla de cera de abeja y resina de pino. Luego, utilizando las uñas o una herramienta similar a un alfiler, el artista presiona el estambre o el hilo contra esta capa adhesiva, a intervalos regulares, imitando puntadas finas. El proceso creativo de cada obra, que a menudo requiere más de setenta horas de trabajo, es tanto sagrado

Right:

The Valadez's carrying out a traditional family ceremony, where candles and the last harvest are offered to honour the Wixárika deities
Photography by David Valadez

Opposite left:

Cilau Valadez as a child

Opposite right:

Cilau Valadez's father, renowned Wixárika artist Mariano Valadez, with one of his yarn paintings



by the Wixárika as offerings to the spirit animals and deities that they depict. They have been vows or promises made to the gods, small enough to be carried on long pilgrimages and ceremonially buried or left at sacred cave sites.

The bright colours of yarn used by Cilau and other contemporary yarn painters differ from the past, when more natural black, white and brown sheep wool or cotton thread were used.² Vibrancy of colour now takes priority over the yarn's material qualities, and natural fibers are used alongside artificial wools and dyes. Cilau's beeswax and pine resin mixture, however, is a highly guarded secret recipe. It has been used for generations in his household and is something of a family signature. Yarn paintings also often contain small beaded sections in amongst the thread. Historically the Wixárika used beads made of bone, clay, stone, coral, turquoise, pyrite, jade and seeds.³ In more recent years though, these materials have been replaced by tiny commercially available beads known as *chaquira*, or seed beads. *Chaquira* have become integral to both yarn paintings and other Wixárika handicrafts⁴, where they are often applied in complex patterns to various objects like carved wooden animals, dried gourds, bowls and skulls. In a fusion of contemporary art and customary practice, Cilau has even beaded the entire surface of a surfboard. Meticulously arranged, with the hole of the bead remaining visible, this artwork depicts a Wixárika flood story that is reminiscent of the Biblical tale of Noah.

The change and shifts in material culture of indigenous peoples is often subject to questions of authenticity. Given

como meditativo. La pintura finalizada no es simplemente un campo de hilos coloridos, sino también una manifestación de esa meditación: el equivalente de una oración. Históricamente, las pinturas de estambre han sido usadas por los Wixárika como ofrendas para los animales-espíritu y las deidades representadas en cada obra. Son también votos o promesas ante los dioses, lo suficientemente pequeñas para ser llevadas en largos peregrinajes, y enterradas o depositadas en cuevas sagradas como parte de una ceremonia.

Los colores vivos que emplean Cilau y otros artistas de estambre contemporáneos difieren del pasado, cuando se utilizaba hilo de algodón o lana de oveja de color negro, blanco o marrón². Ahora, la intensidad del color es más importante que las propiedades materiales del hilo, y se combinan fibras naturales con hilos y tintes artificiales. Pero la mezcla de cera de abeja y resina de pino que utiliza Cilau es una receta secreta celosamente guardada. Ha sido utilizada durante generaciones y es casi una insignia familiar. Las pinturas de estambre también contienen a menudo secciones de abalorios intercaladas con el hilo. Tradicionalmente, los Wixárika empleaban abalorios de hueso, arcilla, piedra, coral, turquesa, pirita, jade o semilla³. Estos materiales han sido remplazados recientemente por "chaquiras" (pequeñas cuentas disponibles comercialmente) o por abalorios de semilla. Las *chaquiras* constituyen una parte integral tanto de las pinturas de estambre como de las artesanías Wixárika⁴, en las cuales se crean patrones complejos sobre objetos diversos, como animales tallados en madera, guajes disecados, pocillos y calaveras. Los Cilau han incluso cubierto de cuentas la



the comparatively recent history of commercial Western interest in Wixárika art forms (dating from the mid-twentieth century) it is not surprising that it has been queried as to whether they are preserving a culture or polluting it through commercialisation and material adaptation. As with many indigenous cultures facing rapid economic and social change from colonial expansion of the Western world, it is important to note that even geographically isolated communities do not exist in a timeless vacuum; cultures have always changed and been affected by history. Shifts in materiality do not innately diminish the spirituality or cultural significance embedded in customary art objects. I would argue that cultural appropriation of symbols and stories from outside of a culture is a far greater threat to cultural survival than adapting materials of artistic expression.

Cilau Valadez's art practice is representative of a collaborative model; he works alongside his father as a 'father-son yarn painting team'⁵ and from inside a living shamanistic culture. His work—and the issues his people face—have many parallels with indigenous communities in Australia and the Pacific who are practicing customary art forms. In Australia, dreaming and song lines have been transferred onto canvas with acrylic paints (such as the Papunya Tula and the Tjrtjuntjara artists⁶), fiber arts have been used as an exchange of traditional knowledge for those dispossessed of their culture (for example, the *Tjanpi Desert Weavers*⁷) and handicrafts are often used to help generate economic freedom and opportunities. The work done by The Huichol Centre for Cultural Survival—which was founded by Cilau's parents—has

superficie entera de una tabla de surf: una fusión entre costumbres ancestrales y arte contemporáneo. Dispuestos meticulosamente, dejando las cuentas enteramente visibles, esta obra representa la historia de la inundación de los Wixárika, que recuerda el relato bíblico de Noé.

Los cambios y transformaciones en la cultura material de los pueblos indígenas a menudo conducen a cuestionamientos sobre la autenticidad. Dado que el interés comercial que demuestra Occidente por el arte Wixárika es relativamente reciente (data apenas de mediados del siglo XX), no es de sorprender que hayan interrogantes sobre si se está preservando la cultura o contaminándola mediante la comercialización y la adaptación de los materiales. Como sucede con muchas otras culturas indígenas, enfrentadas a cambios acelerados de orden económico y social como resultado de la expansión colonial de Occidente, es importante recalcar que incluso las comunidades aisladas geográficamente no existen en un vacío atemporal: todas las culturas se ven afectadas y transformadas por la historia. Las alteraciones en los materiales no representan una secularización de la espiritualidad o del significado cultural del cual están impregnados los objetos de arte tradicionales. Se podría argumentar incluso que la apropiación cultural de símbolos e historias por parte de culturas foráneas representa una amenaza mucho mayor para la supervivencia cultural que la adaptación de materiales empleados en la expresión artística.

El proceder artístico de Cilau Valadez representa un modelo colaborativo. Junto con su padre forma un "equipo padre-



Cilau Valadez, beaded surf board

shown that art can provide strategies to address economic, educational and health issues. In recent years this centre has helped to facilitate aid to tribal leaders and religious practitioners and has begun creating an ethnographic database of Wixárika symbols and stories.⁸

The Wixárika may be a culture in transition, however, it is a living culture; and to live is to adapt. Moreover, as Cilau explains, there are lessons to be learnt from Wixárika culture—such as how to be *truly* present. According to Cilau, in the modern world, the essence of ‘now’ is lost; we are distracted by technology, social media and status. Cilau’s labour-intensive work, by contrast, demands that attention is paid to the work of the hands.

Kirsten Lyttle

- 1 Valadez, C. (2016, 21 May). ‘Wixarika: connecting with nature, spirit and higher world | Cilau Valadez | TEDxSanMigueldeAllende’. *TedX talks*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=Q_2vtLp_oqs
- 2 Maclean, H. and Furst P.T. (2012). *The Shaman’s Mirror*. Austin: University of Texas Press, p. 63. Available from <http://www.jstor.org/stable/10.7560/728769.8>.
- 3 Barnett, R.A. (2009, 1 Mar). ‘Huichol art, a matter of survival II: Authenticity and commercialization’. *Mex connect*. Retrieved from <http://www.mexconnect.com/articles/3165-huichol-art-a-matter-of-survival-part-two.html>
- 4 Cassin, E. (2006, 1 Mar). ‘Traveling exhibit offers portal into Huichol world’. *Mex connect*. Retrieved from <http://www.mexconnect.com/articles/1301-traveling-exhibit-offers-portal-into-huichol-world>
- 5 ‘Cilau Valadez - 21st Century Huichol Yarn Painter’. Retrieved from <http://thehuicholcenter.org/huichol-art/cilau-valadez-huichol-yarn-painter/>
- 6 Megaw, J.V.S. (2002). ‘Transformations: Appreciation, appropriation and imagery in Indigenous Australian art’ in A. Herle, *Pacific art : persistence, change and meaning* (pp. 376-7). Adelaide, SA: Crawford House Publishing.
- 7 ‘About Tjanpi’. (2012). Retrieved from <http://www.npywc.org.au/tjanpi-desert-weavers/tjanpi-program/>
- 8 ‘What is The Huichol Center?’. Retrieved from <http://thehuicholcenter.org/about-us/>

hijo de pintura de estambre”⁵. Además trabaja al interior de una cultura chamánica viva. Su obra, al igual que las problemáticas que enfrenta su pueblo, tiene muchos paralelos con las comunidades indígenas en Australia y el Pacífico que también emplean prácticas artísticas tradicionales. Hoy en día, en Australia, el Soñar y las líneas de canción se plasman sobre lienzos con pinturas acrílicas (como en el caso de los artistas Tujtjuntjara y Papunya Tula⁶), el arte con fibras se usa para intercambiar conocimientos tradicionales con aquellos despojados de su cultura (por ejemplo, los tejedores del desierto de Tjanpi⁷), y las artesanías se utilizan a menudo para crear libertad económica y generar oportunidades. El trabajo que realiza el Centro Huichol para la Supervivencia Cultural (fundado por los padres de Cilau) demuestra que el arte puede proporcionar estrategias para enfrentar desafíos económicos, educativos y de salud. En los últimos años, el centro le ha facilitado ayudas a líderes tribales y practicantes religiosos, y ha comenzado a elaborar la base de datos etnográfica de los símbolos e historias Wixárika⁸.

Puede que los Wixárika sean una cultura en transición. Pero son una cultura viva, y vivir es adaptarse. Como lo explica Cilau, hay lecciones que tenemos que aprender de la cultura Wixárika; como por ejemplo, cómo estar *verdaderamente* presentes. Según el artista, en el mundo moderno hemos perdido la esencia del “ahora”: nos distraen la tecnología, las redes sociales y el estatus. En contraste, la ardua labor de la obra de Cilau requiere que se le dedique especial atención al trabajo hecho con las manos.

Kirsten Lyttle

- 1 Valadez, C. (2016, 21 May). ‘Wixarika: connecting with nature, spirit and higher world | Cilau Valadez | TEDxSanMigueldeAllende’. *TedX talks*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=Q_2vtLp_oqs
- 2 Maclean, H. and Furst P.T. (2012). *The Shaman’s Mirror*. Austin: University of Texas Press, p. 63. Available from <http://www.jstor.org/stable/10.7560/728769.8>.
- 3 Barnett, R.A. (2009, 1 Mar). ‘Huichol art, a matter of survival II: Authenticity and commercialization’. *Mex connect*. Recuperado de <http://www.mexconnect.com/articles/3165-huichol-art-a-matter-of-survival-part-two.html>
- 4 Cassin, E. (2006, 1 Mar). ‘Traveling exhibit offers portal into Huichol world’. *Mex connect*. Recuperado de <http://www.mexconnect.com/articles/1301-traveling-exhibit-offers-portal-into-huichol-world>
- 5 ‘Cilau Valadez - 21st Century Huichol Yarn Painter’. Retrieved from <http://thehuicholcenter.org/huichol-art/cilau-valadez-huichol-yarn-painter/>
- 6 Megaw, J.V.S. (2002). ‘Transformations: Appreciation, appropriation and imagery in Indigenous Australian art’ en A. Herle, *Pacific art: persistence, change and meaning* (pp. 376-7). Adelaide, SA: Crawford House Publishing.
- 7 ‘About Tjanpi’. (2012). Recuperado de <http://www.npywc.org.au/tjanpi-desert-weavers/tjanpi-program/>
- 8 ‘What is The Huichol Center?’. Recuperado de <http://thehuicholcenter.org/about-us/>

*Cultural Intersections: Threads
and Colour* panel discussion
with Kate Just, Sara Lindsay, Kirsten
Lyttle, Josh Muir and Cilau Valadez,
RMIT University, Melbourne, 2016
Photography by Luis Rico



Panel Discussion

On 7 June 2016, RMIT University's international Artist in Residence Program and the Centre for Art, Society and Transformation (CAST) co-presented the panel discussion *Cultural Intersections: Threads and Colour*. This event brought together five creative makers whose varied art practices make use of similar methods and materials despite spanning different cultures and the Pacific Ocean itself. The panel included Kate Just, Sara Lindsay, Kirsten Lyttle, Josh Muir and Cilau Valadez. Following the discussion, the moderator Kirsten Lyttle—whose own practice engages with traditional weaving techniques—continued the dynamic conversation with some targeted questions to the other panellists.

En el día 7 de junio de 2016, el *Artist in Residence Program* and the *Centre for Art, Society and Transformation (CAST)* ("Programa de artista en residencia y el Centro para el Arte, la Sociedad, y la Transformación") internacional de la *RMIT University* ("Universidad RMIT") co-presentaron el panel de discusión titulado *Cultural Intersections: Threads and Colour* ("Intersecciones culturales: hilos y color"). Este evento reunió a cinco individuos creativos de varios campos artísticos que comparten métodos de producción y materiales similares pero que provienen de culturas diferentes y de lugares a ambos lados del Océano Pacífico. El comité fue conformado por Kate Just, Sara Lindsay, Kirsten Lyttle, Josh Muir y Cilau Valadez. Luego de la charla, la moderadora Kirsten Lyttle - cuya práctica está centrada en las técnicas tradicionales de tejido - continuó la conversación dinámica con unas cuantas preguntas específicas que le hizo a los otros panelistas.





Yarn Painting workshop with
Cilau Valadez, Australian Tapestry
Workshop, Melbourne, 2016
Photography by Keelan O'Hehir





In Conversation

Cilau Valadez and Kirsten Lyttle

KL: After meeting with indigenous artists in Australia, such as Josh Muir, what are some of the similarities and differences you have noticed in the production of indigenous art works in Australia and in Mexico?

CV: When you put forth Josh Muir as an example I think that there is a huge difference. Josh is, in my opinion, a very contemporary artist, and in saying that I mean that there is a great feeling of *the contemporary* in his works—he often uses digital technology to create his works and those works really reflect the symbolic language that is being used by native people nowadays. In contrast (and in my case), I often use traditional techniques such as the yarn painting. This helps keep the symbols, knowledge and customary practices alive and helps me express the deep meaning of my community's spiritual and ceremonial lifestyle.

But, that said, I don't only use these traditional techniques; I have done graphics, digital artworks, silkscreens and murals. For instance, I recently produced a work on my computer that reflected on the situation of the Wixárika people. It looks at how we are losing our sacred sites and how—for my people—learning to become an artist, healer or musician is like studying and graduating from school. I do embrace the fact that I come from a native tribe that has particular traditions and cultural knowledge, but I also sometimes choose to use

KL: Después de haber conocido a artistas indígenas en Australia como Josh Muir, ¿cuáles son algunas de las similitudes y diferencias que has visto en la producción de obras de arte indígena en Australia y en México?

CV: Cuando pones a Josh como un ejemplo, creo que hay una gran diferencia. Josh es, en mi opinión, un artista muy contemporáneo, y con eso quiero decir que se siente mucho *lo contemporáneo* en sus obras – muchas veces usa tecnología digital para crear sus obras y estas obras verdaderamente reflejan el lenguaje simbólico que la gente nativa está usando hoy en día. Por el contrario (y en mi caso), muchas veces uso técnicas tradicionales como la pintura en hilo. Esto ayuda a mantener vivos los símbolos, el conocimiento y las prácticas habituales y me ayuda a expresar el profundo significado del estilo de vida espiritual y ceremonial de mi comunidad.

Pero, con eso dicho, no solo utilizo estas técnicas tradicionales; también he hecho gráficas, obras digitales, serigrafías y murales. Por ejemplo, recientemente hice una obra en mi computador que reflexionaba sobre la situación de la gente Wixáritari. Esta obra examina como estamos perdiendo nuestros sitios sagrados y como – para mi gente – aprender a ser artista, curandero o músico es como estudiar y graduarse del colegio. Yo sí acepto el hecho de que vengo de una tribu nativa que tiene ciertas tradiciones

Left:
Cilau Valadez
Photography by Keelan O'Hehir

Right:
Cilau Valadez's father, renowned
Wixárika artist Mariano Valadez



modern tools to express how I—a native person—see the world nowadays.

While in Australia, I visited a variety of exhibitions that showcased both traditional and contemporary indigenous art, and I feel there are many connections to native Mexican practices. Even though our two countries are so far away from one other, I feel that we are somehow connected by the Pacific Ocean and our shared use of a symbolic language.

KL: You have spoken about your art practice as providing a powerful, but basic message or reminder to people—to live in harmony and in community and to respect oneself, humanity and nature. Do you view this message as a political one?

CV: Well... yes and no. Traditionally, a yarn painting is based on a song or ceremony of my tribe. The *Marakame*—the traditional Wixárika medicine man—completes our rituals, and the artists specialise in transcribing their songs and stories into yarn paintings, such that these traditions can be orally passed onto future generations. So—on one hand—a yarn painting is a form of writing that uses symbols and colour to tell a story. And on the other, they are artworks that can, of course, be imbued with political meaning.

One example of this is a piece that I will be exhibiting at the Museum of International Folk Art (Santa Fe, USA) later this year. This work is divided into two sections. The upper section collages images of my previous yarn paintings with one of our main sacred sites—a diverse and fertile desert in which 98% of our medicine grows. This place is home to a temple that my people have been using for about 8,000 years, and we still practice and hold our ceremonies there. The lower section makes reference to the two Canadian mining companies that are coming to invade, pollute and destroy this site. In the centre of this work is a commemorative silver coin stamped with the angel of independence—a coin that was released by the Mexican government to celebrate 200 years of independence. So we are living in an independent sovereign nation and there exists a signed treaty to respect

y un conocimiento cultural, pero a veces también elijo usar herramientas modernas para expresar como yo – una persona nativa – veo el mundo hoy en día.

Cuando estaba en Australia, visité varias exposiciones que mostraban arte indígena tradicional e indígena y siento que hay muchas conexiones con prácticas nativas de México. Aunque nuestros países quedan muy lejos el uno del otro, siento que el Océano Pacífico y nuestro uso compartido de un lenguaje simbólico nos unen de cierta manera.

KL: Has hablado sobre tu práctica artística como algo que brinda un mensaje o un recuerdo básico pero aún así poderoso para la gente – que debemos vivir en armonía y que nos debemos respetar y también respetar la humanidad y la naturaleza. ¿Ves esto como un mensaje político?

CV: Pues...sí y no. Tradicionalmente, una pintura de hilo está basada en una canción o ceremonia de mi tribu. Los *marakame* – los curanderos tradiciones de los Wixáritari – llevan a cabo nuestros rituales y los artistas se especializan en representar estas historias y canciones en pinturas de hilo, para que estos rituales puedan ser transmitidas oralmente a las futuras generaciones. Entonces – por un lado – una pintura en hilo es una forma de escritura que utiliza símbolos y color para contar una historia. Y por otro lado, son obras que pueden, por supuesto, ser imbuidas de un significado político.

Un ejemplo de esto es una pieza que expondré en el *Museum of International Folk Art* ("El Museo Internacional de Arte Folclórico") (Santa Fe, Estado Unidos) más adelante este año. Esta obra se divide en dos secciones. La parte superior hace un collage de mis pinturas de estambre anteriores con uno de nuestros sitios sagrados principales – un desierto diverso y fértil donde crece 98% de nuestra medicina. Este lugar es la sede de un templo que mi gente ha estado usando por unos 8,000 años, y todavía practicamos y celebramos ceremonias allí. La parte inferior hace referencia a las dos empresas mineras canadienses que han venido a invadir, contaminar y destruir este sitio. En el centro de esta obra hay una moneda



Left:

Cilau Valadez, *Tree of Life 2*

(in process), 2016, drawing

Photography by Keelan O'Hehir

this particular sacred site. Despite this though, the site was sold to be mined. For me, this painting has a deep political message. It is also a historical record and a comment on the way that mining companies operate and pollute. Today, this site is environmentally and culturally alive. In 100 years time though, it might not be.

But my practice isn't always political. My works are usually made to celebrate our ceremonies, to celebrate the abundance of our harvest, to celebrate the corn or the rain; they exist to remind us how important it is to take care of the earth and to live communally. I feel there is a reason for humans to be on this planet, that there is a reason for ants to be on this planet and that there is a reason for bees to be on this planet. More often than not my paintings celebrate the fact that we have an abundant earth, and they reflect on the ways that we can live in harmony and respect and share this abundance.

KL: Your artwork uses a range of traditional Wixárika processes (yarn painting, beading and embroidery) but sometimes combines them with Western materials (acrylic yarns, silk screening, surf boards). Do you think there is ever a conflict in using non-traditional materials to make customary art? Are there any materials you consider inappropriate (either generally across your practice or specifically for yarn painting or beaded sculpture)? If so, why?

CV: In my case, the tradition is the telling of an oral history, and our artwork is a way of writing it. Rather than using words though, we use symbols, colours and images to tell and preserve our stories. As such, the materials don't matter—we could even use coloured pencils and paper. What matters is the message.

Everything evolves. We as human beings have evolved, and so too has our artwork and traditions. Yarn paintings used to be made from the feathers of brightly coloured birds that lived on the coast and in the mountains of Mexico. Now, we use yarn. You asked me if it was appropriate to change or adjust our materials. I believe that everything evolves. I'm glad that yarn

plateada estampada con el ángel de la independencia – una moneda que lanzó el gobierno mexicano para celebrar 200 años de independencia. Entonces estamos viviendo en una nación soberana y en ella existe un tratado para respetar este sitio sagrado. También es un registro histórico y un comentario sobre como las empresas mineras operan y contaminan. Hoy, este sitio está ambientalmente y culturalmente vivo. Pero puede que en 100 años, no lo esté.

Pero mi práctica no siempre es política. Mis obras normalmente sirven para celebrar nuestras ceremonias, para celebrar la abundancia de nuestra cosecha, para celebrar el maíz o la lluvia; existen para recordarnos lo importante que es cuidar la tierra y vivir en comunidad. Siento que hay una razón por la cual los humanos estamos en este planeta, que hay una razón por la cual las hormigas están en este planeta, y hay una razón por la cual las abejas están en este planeta. Generalmente mis pinturas celebran el hecho de que tenemos una tierra abundante y reflexionan sobre cómo vivimos en armonía y compartimos esta abundancia.

KL: En tu arte utilizas una variedad de procesos tradicionales huicholes, (pintura de estambre, pedrería y bordado) pero a veces los combinas con materiales occidentales (hilos acrílicos, serigrafía y tablas de surf). ¿Crees que a veces es conflictivo usar materiales no tradicionales en arte tradicional? ¿Hay algunos materiales que consideras inapropiados (en tu práctica en general o puntualmente para la pintura de estambre o esculturas en pedrería)? ¿Sí sí, por qué?

CV: En mi caso, la tradición es contar la historia oral, y nuestro arte es una manera de escribirla. En vez de usar palabras, usamos símbolos, colores e imágenes para contar y preservar nuestras historias. Entonces, los materiales no importan – podríamos usar lápices de color y papel. Lo que importa es el mensaje.

Toda evoluciona. Nosotros como seres humanos hemos evolucionado y también lo han hecho nuestro arte y

paintings are now made out of yarn and not out of feathers—now we no longer have to sacrifice a living being to make a work. Perhaps this was less of a problem hundreds of years ago—when there were more birds and less yarn painters—but nowadays using feathers might threaten the existence of these beautiful animals.

There was another particular evolution in yarn painting that I think is worth mentioning here, and that relates to beads. In the old days we used to carve beads from seashells, seeds and stones. I have a collection of these beads, some of them that date back 2,000 years. From these artifacts, I have a sense of how our artwork and traditions have evolved. In response to your question about appropriate use, I believe that there is the danger when people do not understand these traditions and histories. This might happen, for instance, when a designer appropriates ones of our techniques for commercial purposes, and in this case, the work they produce doesn't resonate with our traditions. I don't mind teaching people how to create a yarn painting, but if they use our techniques I expect them to create a beautiful message which reflects their personal essence. I've had a student paint a cheeseburger in yarn, but that was okay because—for them—it was special. What isn't okay is when people *misuse* our techniques to make commercial products or New Age artworks, or when they claim to have invented our traditions. My father has been making yarn paintings for over 50 years now and even he doesn't claim to have created this art form. While we need to continue to evolve, we also need to pay respect to the beautiful traditions that we come from.

KL: You have described your residency in Melbourne as 'planting a seed'. What would you like to see grow from this collaboration/relationship between Australia and Mexico?

CV: When you plant the seed and you water it, the seed becomes a plant. Soon, that plant becomes a tree, and soon, that tree will flower and fruit. If you keep watering, it will keep growing and giving.

I say I planted a seed because Australia resonated with me—I loved the big surf, the depth of indigenous culture and the genuine interest Australians had in my personal traditions and stories. There were also a number of interesting and fortunate circumstances. For instance, after I arrived I discovered that there is an exhibition in development for 2017 to celebrate the *Día de los Muertos*. Now, this is an area I am not only interested in, it is one that I am an expert in. I connected with this country and would love to return to spend more time—to meet more people, visit more places and share more stories. I don't know where this will go, but I do see many exciting Australian futures that involve exhibitions of surfboards or of skulls.

(Transcribed by Andrew Tetzlaff and Verity Hayward.)

tradiciones. Antes, las pinturas de estambre se hacían con las plumas de pájaros de colores brillantes que vivían en la costa o en las montañas de México. Ahora, usamos hilos. Me preguntaste si es correcto cambiar o ajustar nuestros materiales. Yo creo que todo evoluciona. Estoy contento que hoy en día hacemos pinturas en hilo y no con plumas – ahora no tenemos que sacrificar un ser vivo para hacer una obra. De pronto eso no era tan problemático hace cientos de años – cuando habían más aves y menos artistas haciendo pinturas en hilo – pero hoy en día trabajar con plumas podría poner en peligro la existencia de estos bellos pájaros.

Hubo otra evolución particular en la pintura de estambre que creo que vale la pena mencionar acá, y tiene que ver con los abalorios. En los viejos tiempos tallábamos abalorios de conchas, semillas y piedras. Yo tengo una colección de estas perlas, algunas se remontan a 2000 años. De estos artefactos, tengo una idea de cómo nuestro arte y tradiciones se han desarrollado. Para responder a tu pregunta sobre el uso apropiado, creo que es peligroso cuando la gente no entiende estas tradiciones e historias. Eso puede pasar, por ejemplo, cuando un diseñador se adueña de una de nuestras técnicas para fines comerciales, y en este caso, el trabajo que produce no resuena con nuestras tradiciones. No me molesta enseñarle a gente cómo hacer una pintura en hilo, pero si usan nuestras técnicas espero que logren crear un mensaje hermoso que refleje su esencia personal. He visto a un niño tejer la imagen de una hamburguesa con estambre, pero eso está bien porque - para ellos - eso fue especial. Lo que no está bien es cuando las personas usan nuestras técnicas *incorrectamente* para hacer productos comerciales u obras de arte estilo *New Age*, o cuando dicen haber inventado nuestras tradiciones. Mi padre ha estado haciendo pinturas de estambre por más de 50 años ya e inclusive el no dice que fue él quien inventó este estilo de arte. Aunque necesitamos seguir evolucionando, también tenemos que respetar las costumbres hermosas de donde venimos.

KL: Has descrito tu residencia en Melbourne como "plantar una semilla". ¿Qué te gustaría que crezca de esta colaboración/relación entre Australia y México?

CV: Cuando plantas una semilla y le das agua, la semilla se convierte en una planta. En poco tiempo, esa planta se convierte en un árbol y luego ese árbol florece y da fruta. Si uno sigue dándole agua, ese árbol seguirá creciendo y proveyendo.

Dije que planté una semilla porque Australia resonaba conmigo - amé las olas grandes, la profundidad de la cultura indígena, y el interés genuino que mostraron los Australianos por mis tradiciones e historias personales. También hubo un número de circunstancias interesantes y fortuitas. Por ejemplo, luego de llegar descubrí que están desarrollando una exposición para el año 2017 sobre la celebración del *Día de los muertos*. Ahora, este es un campo que no solo me interesa, sino que también del cual soy un experto. Me conecté con este país y me encantaría volver para pasar más tiempo acá - para conocer más gente, visitar más lugares, y compartir más historias. No sé donde irá todo esto, pero sí puedo ver muchos futuros emocionantes en Australia que incluyen exposiciones de tablas de surf o calaveras.

In Conversation

Josh Muir and Kirsten Lyttle

KL: Your paintings, digital prints and projections all use clear, bright colors and heavy black outlines to tell personal, historical and political stories; they remind me of a strange hybrid between animated cartoons and church stained-glass windows. Can you talk a little about your choice of such vivid colors?

JM: I try to bring joy to people by opening their eyes so they can see more than just colours—rather, a light for entering their mind, body and spirit.

KL: As an artist of Māori heritage, I have found it invaluable to meet with other indigenous artists from around the world, especially those communities who have also faced the challenge and pain of colonization. How do you think indigenous exchanges, such as residencies can benefit not only the artists involved but the local indigenous communities?

JM: By someone like me stepping up with courage and doing a residency, I feel I go back to Aboriginal community stronger. That's the beauty in a challenge—and in a residency. It gives a new way of believing in oneself.

KL: En tus pinturas, impresiones digitales y proyecciones siempre utilizas colores vivos con contornos negros y gruesos para crear narrativas personales, históricas y políticas. Me evocan un híbrido extraño entre los dibujos animados y los vitrales de una iglesia. ¿Podrías contarnos un poco acerca tu preferencia por los colores vivos?

JM: Intento alegrar a la gente abriéndoles los ojos para que, en lugar de ver solo colores, vean una luz que les permita adentrarse en su mente, su cuerpo y su espíritu.

KL: Como artista descendiente de los Māori, considero invaluable mis encuentros con otros artistas indígenas de todo el mundo, especialmente de comunidades que también han enfrentado el reto y el dolor de la colonización. ¿Cómo crees que esos intercambios indígenas, como por ejemplo las residencias artísticas, pueden beneficiar no sólo a los artistas involucrados sino a las comunidades indígenas locales?

JM: Cuando alguien como yo se llena de valor y participa en una residencia, siento que regresa a su comunidad aborigen fortalecido. Eso es lo hermoso de un reto (y de una residencia artística): renueva tu manera de creer en ti mismo.



Opposite:
Josh Muir, *BUJILL*

Right:
Josh Muir, *SMILE*

Below:
Josh Muir, *BABY MONASH*



In Conversation

Kate Just and Kirsten Lyttle

KL: You have described your recent knitted body of work, *Feminist Fan* (2014-), as both a 'sculptural medium' and a 'craft'—specifically, a kind of craft that can operate as a political statement. This series certainly appears to sit in the nexus of two definitions that are often found to be in opposition: craft and art. I'm wondering how *you* define these terms? Are they in opposition to one another?

KJ: I don't bother with the (limiting) definitions very much but if I had to articulate my position about these two words, I would say craft/knitting is my medium and art is my context and framework for presenting my thoughts and ideas. I *know* that craft (knitting) can be art so I see the two terms as completely compatible. My favourite artists are ones that bring craft into their work in ways that are politically, intellectually, visually and socially minded.

KL: In your practice you often use craft as a way of engaging communities into positive political action—here I'm thinking specifically about your *HOPE* (2013) and *SAFE* (2014) projects. I have to ask—why did you choose knitting (as opposed to embroidery, smocking, sewing, patchwork, etc.)?

KJ: Knitting is my primary medium and it is something that can be done quickly with groups of people. Even if people can't already knit, I can teach them in about 5 minutes to do basic garter stitching. During many community projects I have taught, men, women or children to knit a square on the spot. Also, knitting groups are fairly common (whereas embroidery and sewing and other groups less so). As a result, it is easy and natural to generate a project around eager and willing knitters and knitting groups.

KL: Do you think it is the method of making (i.e. the practice of knitting) or the medium (i.e. the tactile and visual qualities of the yarn) that holds such appeal for the community?

KJ: It is hard to separate the practice of knitting from the tactile and visual qualities of the yarn. These things are naturally entwined and interdependent. I think people who knit and knit on my projects are interested in seeing knitting be deployed socially and politically and artistically. For many of my participants they have not really imagined knitting beyond its usual utilitarian purpose. Seeing how their square or piece is integrated into a larger work that contends with a serious issue such as violence is empowering. They feel in a small way, that they have offered their own body and time toward making much needed change.

KL: Has descrito *Feminist Fan* ("Fan feminista") (2014-), tu más reciente serie de trabajos tejidos, como una "técnica escultural" y como un "oficio"—especialmente el tipo de oficio que puede interpretarse como un mensaje político. La serie parece habitar el espacio de encuentro entre esos dos conceptos que a menudo se contraponen: arte y oficio. Me pregunto cómo defines tu estos dos conceptos. ¿Son términos opuestos?

KJ: No le presto mucha atención a las definiciones (limitantes) pero si tuviera que articular mi posición frente a estos dos términos, diría que el oficio (tejer) es mi técnica, mientras que el arte es mi contexto y el marco dentro del cual presento mis pensamientos e ideas. Yo sé que un oficio (como tejer) puede ser también un arte, entonces considero que son términos completamente compatibles. Mis artistas favoritos son aquellos que incorporan un oficio en sus obras, a partir de una preocupación política, intelectual, visual y social.

KL: A menudo utilizas tu oficio como una manera de motivar a las comunidades a tomar acción política positiva. Me refiero específicamente a tus proyectos *HOPE* ("ESPERANZA") (2013) y *SAFE* ("SEGURO") (2014). Me siento obligada a preguntar: ¿por qué escogiste tejer (en lugar de utilizar bordados, frunces, costura, retazos, etc.)?

KJ: Tejer es mi técnica principal, y es algo que puede hacerse rápidamente y de manera grupal. Incluso a las personas que no saben tejer puedo enseñarles en 5 minutos como hacer un punto santa clara básico. Como parte de varios proyectos comunitarios, le he ensañado a hombres, mujeres y niños a tejer un cuadrado en un instante. Además, los grupos de tejido son relativamente comunes (más que los grupos de bordado, costura, etc.). Por eso me resulta fácil y natural crear un proyecto centrado en tejedores y grupos de tejedores entusiastas y con buena disposición.

KL: Qué crees que es lo que más atrae a la comunidad: el método de creación (es decir, la práctica de tejer) o la técnica (los atributos visuales y táctiles del hilo)?

KJ: Es difícil separar la práctica de tejer de los atributos visuales y táctiles del hilo. Ambos están naturalmente entrelazados y son interdependientes. Creo que la gente que teje en general y que teje en mis proyectos está interesada en ver como la actividad de tejer se despliega social, política y artísticamente. Muchos de los que participan no se han imaginado realmente que tejer pueda ir más allá de un uso utilitario. Los empodera ver cómo su cuadrado o su pieza tejida se incorpora a una obra aún más grande, que a su vez se enfrenta a una problemática seria, como por ejemplo la violencia. Sienten que, de una manera muy pequeña, han contribuido su cuerpo y su tiempo para lograr un cambio que es profundamente necesario.

Opposite:

Kate Just, *Feminist Fan* #25

(Ana Mendieta, Untitled Facial Hair transplant, moustache, 1972), 2016,
45 x 30 cm





Kate Just, *SAFE Banner*, 2014,
knitted bricklayer's yarn,
retroreflective silver thread,
aluminium, paint, 125 x 280 x
25 cm, winner of the Wangaratta
Contemporary Textile Prize 2015,
in the collection of the City of
Wangaratta



Opposite left:

Sara Lindsay, *Cinnamon and roses* (detail), 2004, woven tapestry, cinnamon sticks, rose petals, linen, lace, muslin (dyed with tea and turmeric), cotton, silk, 38 x 449 cm
Photography by Terence Bogue

Opposite right:

Sara Lindsay, *Cargo: china tea cinnamon ticking* (detail), 2009, cinnamon, silk, rayon, cotton, wool, paper, 11 parts, ~120 x ~320 cm (total)
Photography by Tim Gresham

In Conversation

Sara Lindsay and Kirsten Lyttle

KL: In your art practice you have used textile, clothing and natural objects from your family history as both a marker of time and as a way of recording personal events. In a sense your work combines the deeply personal with the mathematical precision of time keeping. For instance, in *Cinnamon and Roses* (2004) five centimeters of woven tapestry represents one year of your mother's life. Do you feel it is important for the general viewer to know about this visual encoding, or are these private stories and histories for family and friends only? How do you decide about what is public and what is encrypted?

SL: When a viewer first encounters my work—and in particular the tapestry *Cinnamon and Roses* (2004)—I want them initially to have a sensory and physical experience—to be aware of the smell of the cinnamon, to feel a sense of touch in the use of textile materials and to walk the length of the tapestry in order to read it from start to finish.

However, as my work is abstract I do think it is important to give the viewer an entrance point. A simple explanation of the narrative is sufficient, as I do believe that—in the words of Australian artist and writer Kate Murphy—'viewers can respond to aspects of works that are deeply connected to their makers, to other histories and private moments, without knowing the whole story.'¹

Last week I saw an exhibition that had a profound effect on me as it encompassed many of the things I have been thinking about and have experienced. Brief text panels provided information that helped me to understand the triggers of the work. The work's power, though, was not in these texts; it was in my personal experience and interpretation of the works themselves.

KL: You have described your work as an 'embodiment of the performative act of weaving'. Can you explain this in more detail? What is being performed? Is it a physical movement... a narrative... a combination of the two?

SL: When weaving a large tapestry you are highly aware of how your body functions and the effect of repetitive actions—warping the loom; preparing and winding the yarn; dyeing, sewing and tearing the cloth; moving your body from side to side as you rhythmically pack in the weft; the soft noise of the wooden bobbins as they knock against each other and the tapping sound as the weft is beaten firmly into place.

The weaving of *Cinnamon and Roses* (2004) took place in my living room, observed on a regular basis by my mother and daughter. Whilst physically constructing a narrative of my mother's life I was also presenting or performing it to my daughter as the three of us discussed aspects of my mother's long and increasingly fragile life.

In the work *Cargo: china tea cinnamon ticking* (2009) I wove a tapestry based on a large plate that had belonged to my grandmother, was inherited by my mother and is now in my possession. The plate has many cracks. Through the process of weaving this plate I performed an act of reparation—fusing together the lives of three women that have existed across three continents.

1 Murphy, K. (2005). 'A Matter of Time, a review of the 16th Tamworth Fibre Textile Biennale, NSW, 10 December 2004 – 30 January 2005'. *Craft Culture*. Retrieved from <http://www.craftculture.org/>



KL: En tu obra utilizas textiles, ropa, y objetos naturales de tu historia familiar como indicadores de tiempo, y como una forma de registrar eventos de tu vida personal. De cierta manera, tu trabajo combina lo profundamente íntimo con la precisión matemática de medir el tiempo. Por ejemplo, en *Cinnamon and Roses* ("Canela y rosas") (2014), cinco centímetros de tapiz tejido representan un año de la vida de tu madre. ¿Sientes que es importante que el espectador conozca estos códigos visuales o son historias privadas sólo para tu familia y tus amigos? ¿Cómo decides qué será público y qué permanecerá encriptado?

SL: Cuando un espectador ve mi obra por primera vez, especialmente el tapiz de *Cinnamon and Roses* (2014), quiero que viva una experiencia sensorial y física; que esté consciente del olor de la canela, que experimente la sensación del tacto gracias al uso de materiales textiles, y que camine a lo largo del tapiz para leerlo de principio a fin.

Sin embargo, siendo una obra abstracta, es importante darle a espectador un punto de entrada. Una simple explicación de la narrativa es suficiente. Yo creo, como dice la artista y escritora australiana Kate Murphy, que "los espectadores pueden responder ante ciertos aspectos de obras que están profundamente conectadas al artista que las crea, a otras historias y a momentos privados, sin conocer la totalidad de la historia."¹

La semana pasada fui a una exhibición que tuvo un efecto profundo sobre mí porque abarcaba muchas de las cosas que he estado pensando y que he experimentado. Mediante paneles con textos breves, me proporcionaron información que me ayudó a entender lo que inspiró la obra. Pero el poder de la obra no se encontraba en esos textos: se encontraba en mi experiencia personal y en mi interpretación de las obras mismas.



KL: Describes tu trabajo como una 'encarnación del acto performativo de tejer'. ¿Puedes explicar esto con más detalle? ¿Qué es lo que se representa? ¿El movimiento físico? ¿La narrativa? ¿Una combinación de los dos?

SL: Cuando tejes un tapiz de gran formato, estás muy consciente de cómo funciona el cuerpo y del efecto que tienen las acciones repetitivas: urdir el telar; preparar y ovillar el hilo; tinturar, tejer y rasgar la tela; mover el cuerpo de un lado al otro a medida que compactas la trama rítmicamente; el sonido suave de los carretes de madera entrechocándose, y el golpeteo cuando se acomoda la trama firmemente en su lugar.

Tejí *Cinnamon and Roses* (2014) en la sala de mi casa, donde mi mamá y mi hija me observaban frecuentemente. Al mismo tiempo que construía una narrativa de la vida de mi madre, también la estaba representando o actuando para mi hija, a medida que las tres discutíamos aspectos de la larga vida que ha llevado mi madre, y que es cada vez más frágil.

En mi obra *Cargo: china tea cinnamon ticking* ("Carga: porcelana té canela tictac") (2009) tejí un tapiz basado en un plato ancho que le había pertenecido a mi abuela, que luego mi madre había heredado y que ahora era mío. El plato está cubierto de grietas. El proceso de tejer el plato representa un acto de reparación, fusionando la vida de tres mujeres que han existido en tres continentes distintos.

1 Murphy, K. (2005). 'A Matter of Time, a review of the 16th Tamworth Fibre Textile Biennale, NSW, 10 December 2004 – 30 January 2005'. *Craft Culture*. Recuperado de <http://www.craftculture.org/>



Left:
Kirsten Lyttle, *Kirsten*, from the series *Te Whare Pora* (the House of Weaving), 2015, hand-woven archival inkjet print on Kodak lustre paper, 51 x 51cm

Right:
Kirsten Lyttle, *Joely*, Māori meets the Nii-tsi-ta-pii-ksi from the series *Te Whare Pora* (the House of Weaving), 2016, hand-woven archival inkjet print on Kodak lustre paper, 51 x 51cm







Biographies

Cilau Valadez is the son of renowned Wixárika yarn painter Mariano Valadez and anthropologist Susana Valadez. Coming from Nayarit in Central west of Mexico, Cilau a fifth generation master yarn-painter from Nayarit in Mexico and has been surrounded by master Wixárika artists since childhood. He is currently becoming a recognized *Marakame* (a traditional Wixárika medicine man) and travels the world exhibiting, lecturing and demonstrating the tradition and practice of Wixárika yarn painting. Valadez has shown work in over 90 exhibitions in North America, over 30 in Europe and 5 in Asia. He was the artist of the year in 2015 at Hollywood Forever (Los Angeles, USA). His work has been featured at the United Nations, the Museum of International Folk Art (Santa Fe, USA), and at events sponsored by National Geographic, Mexico, Riviera Nayarit, Don Julio, Kansas State University (Manhattan, USA) and Harvard University (Cambridge, USA).

Kirsten Lyttle is a Melbourne-based multimedia artist of Māori descent. Her *Iwi* (tribe) is *Waikato* and her tribal affiliation is *Ngaati Taghina, Tainui A Whiro*. She trained as a photographer, completing a Bachelor of Arts (Fine Art) with distinction from RMIT in 2008, and a Master of Fine Art from RMIT in 2013. She is currently a Doctoral candidate at Deakin University (Melbourne, Australia), where she also teaches photography in the School of Communication and Creative Arts. Lyttle has exhibited widely in Australia and internationally including Indonesian Contemporary Art Network (Yogyakarta, Indonesia), Galleria 291 Est. (Rome, Italy) and Oedipus Rex Gallery (Auckland, New Zealand). In 2015 she was the recipient of the RMIT / University of Lethbridge (Lethbridge, Canada) Indigenous Residency Exchange. Community engagement and development has also been a large part of her arts practice; recent 2016 projects include *Women, Art and Politics* at Footscray Community Arts Centre (Footscray, Australia), and *Weaving Worlds* at the Australian Tapestry Workshop.

Josh Muir is a Melbourne-based multimedia artist and a proud Yorta Yorta / Gunditjmara man. In 2015 he was the recipient of the Telstra National Indigenous and Torres Strait Islander Art Award and the Hutchinson Scholarship, through which he is currently undertaking a 12-month residency at the Victorian College of the Arts (Melbourne, Australia). In 2016 Muir was a major project sculptor for Lorne Sculpture Biennale (Lorne, Australia) and was commissioned as a major project artist by White Night (Melbourne, Australia). His work has been acquired by the Koorie Heritage Trust (Melbourne, Australia), The National Gallery of Australia (Canberra, Australia), the Museum and Art Gallery of the Northern Territory (Darwin, Australia) and the National Gallery of Victoria (Melbourne, Australia). Josh is currently represented by MARS Gallery (Melbourne, Australia).

Kate Just is a visual artist working primarily with knitting, textiles and photography. Just often uses craft and a feminist lens to address a broad range of relevant personal, social and political concerns. Just holds a Doctor of Philosophy (Sculpture) from Monash University (Melbourne, Australia), a Master of Arts from RMIT (Melbourne, Australia) and a Bachelor of Fine Arts (Painting) from the Victorian College of the Arts (Melbourne, Australia) where she has been a lecturer in art since 2005. Just has exhibited extensively across Australia and shown her work internationally in Finland, China, Japan, Austria, New Zealand and the USA. She has been the recipient of numerous residencies in Tokyo, Krems, Barcelona and New Delhi and has won prizes including the 2007 Siemens Travel Award, the 2012 British Council Realise Your Dream Award, the 2013 Rupert Bunny Visual Arts Fellowship and the 2015 Wangaratta Contemporary Textile Award.

Sara Lindsay is a Melbourne-based artist, curator and writer. She worked as a weaver at the Victorian Tapestry Workshop (now the Australian Tapestry Workshop, Melbourne, Australia) from its foundation in 1976 until 1990, when she moved to Tasmania to teach at the Tasmanian School of Art (Hobart, Australia). From 2007 to 2012 Lindsay held the position of Production Manager at the Australian Tapestry Workshop. She received a Master of Arts (Fine Art) from RMIT in 2003. Her work has been exhibited nationally and internationally, in solo and group exhibitions. Lindsay has won numerous awards and her works are represented in many major public collections across Australia. Her recent work has focused on her family's connection with Sri Lanka, a country she has visited five times since 2005. Since 2013 she has mentored two Karen refugee women from Burma, assisting in their artistic professional development and tapestry skills.

Cilau Valadez es el hijo del reconocido pintor de estambre huichol, Mariano Valadez, y la antropóloga Susana Valadez. Nacido en Nayarit en la parte centro occidental de México, Cilau es la quinta generación de una línea de maestros de la pintura de estambre proveniente de Nayarit en México y ha estado rodeado por maestros huichol de este arte desde que era niño. Actualmente se está convirtiendo en un reconocido *Marakame* (un curandero tradicional Wixáritari) y viaja por todo el mundo exponiendo, dando conferencias, y compartiendo la tradición y práctica de la pintura de estambre huichol. Valadez ha mostrado su trabajo en más de 90 exposiciones en América del Norte, en más de 30 en Europa y cinco en Asia. En el 2015 fue el artista del año en *Hollywood Forever* (“Hollywood por siempre”) (Los Angeles, EEUU). Su trabajo ha sido presentado en las Naciones Unidas, en el *Museum of International Folk Art* (“El Museo Internacional de Arte Folclórico”) (Santa Fe, EEUU) y en eventos patrocinados por la revista National Geographic, México, Riviera Nayarit, Don Julio, *Kansas State University* (“Universidad Estatal de Kansas”) (Manhattan, EEUU) y *Harvard University* (“Universidad de Harvard”) (Cambridge, EEUU).

Kirsten Lyttle es una artista multimedia de ascendencia Māoro, radicada en Melbourne. Es de la *Iwi* (tribu) *Waikato* y de afiliación tribal *Ngaati Taghina*, *Tainui A Whiro*. Realizó estudios de fotografía en RMIT, obteniendo en 2008 su Licenciatura en Artes (Bellas Artes) con mención especial, y en 2013 un Máster en Bellas Artes. Actualmente es candidata doctoral en la Universidad Deakin (Melbourne, Australia), donde también es profesora de fotografía en la Escuela de Comunicaciones y Artes Creativas. El trabajo de Lyttle ha sido exhibido extensamente en Australia y el mundo, incluyendo el Indonesian Contemporary Art Network (Yogyakarta, Indonesia), Galleria 291 Est. (Roma, Italia), y la galería Oedipus Rex (Auckland, New Zealand). En 2015 fue seleccionada para el Intercambio de Residencias Indígenas de RMIT y la Universidad de Lethbridge (Lethbridge, Canadá). La participación y el desarrollo comunitario han sido un elemento principal de su arte. Sus proyectos más recientes incluyen *Women*, *Art and Politics* en el Centro de Arte Comunitario de Footscray (Footscray, Australia) y *Weaving Worlds* en el Taller de Tapicería de Australia.

Josh Muir es un artista multimedia residente en Melbourne, y un miembro orgulloso de las tribus Yorta Yorta y Gunditjmara. En el 2015 fue galardonado con el *Telstra National Indigenous and Torres Strait Islander Art Award* (“Premio Nacional de Arte Nacional Aborigen y del Estrecho de Telstra”), y la *Hutchison Scholarship* (“Beca Hutchinson”) gracias a la cual está realizando una residencia de 12 meses en la *Victorian College of the Arts* (“Escuela de Arte de Victoria”) (Melbourne, Australia). En 2016, Muir fue uno de los principales escultores en la *Lorne Sculpture Biennale* (“Bienal de Escultura de Lorne”) (Lorne, Australia) y fue comisionado como artista principal por *White Night* (“La Noche en Blanco”) (Melbourne, Australia). Su trabajo fue adquirido por el *Koorie Heritage Trust* (“Fondo Koorie Heritage”) (Melbourne, Australia), the *National Gallery of Australia* (“la Galería Nacional Australiana”) (Canberra, Australia), the *Museum and Art Gallery of the Northern Territory* (“el Museo y la Galería de Arte del Territorio del Norte”) (Darwin, Australia) y the *National Gallery of Victoria* (“la Galería Nacional de Victoria”) (Melbourne, Australia). Actualmente la *MARS Gallery* (“la Galería MARS”) (Melbourne, Australia) representa a Josh.

Kate Just es una artista visual que trabaja principalmente con tejido, textiles y fotografía. A menudo utiliza su oficio y una perspectiva feminista para abordar un amplio rango de preocupaciones relevantes, de orden personal, social y político. Just es Doctora en Filosofía (Escultura) de la *Monash University* (“Universidad Monash”) (Melbourne, Australia), Máster en Artes de RMIT (Melbourne, Australia) y Licenciada en Bellas Artes (Pintura) del *Victorian College of the Arts* (“Escuela de Arte de Victoria”) (Melbourne, Australia), donde se desempeña como profesora desde 2005. Su trabajo ha sido expuesto extensamente en Australia, y ha presentado sus obras en Finlandia, China, Japón, Austria, Nueva Zelanda y Estados Unidos. Ha participado en numerosas residencias en Tokio, Krems, Barcelona y Nueva Delhi, y ha sido galardonada con el Premio Siemens Travel en 2007, el *British Council Realise Your Dream Award* (“Premio Cumple tus Sueños del Consejo Británico”) en 2012, la *Rupert Bunny Visual Arts Fellowship* (“Beca de Investigación Rupert Bunny para Artes Visuales”) en 2013, y el *Wangaratta Contemporary Textile Award* (“Premio Wangaratta de Textiles Contemporáneos”) en 2015.

Sara Lindsay es artista, escritora y curadora de arte en Melbourne. Fue tejedora en el *Victorian Tapestry Workshop* (“Taller de Tapicería de Victoria”) (hoy en día el *Australian Tapestry Workshop* (“Taller de Tapicería de Australia”), en Melbourne) desde su creación en 1976 hasta 1990, cuando se trasladó a Tasmania para dictar cursos en la *Tasmanian School of Art* (“Escuela de Arte de Tasmania”) (Hobart, Australia). Entre 2007 y 2012, Lindsay fue Directora de Producción el Taller de *Australian Tapestry Workshop* (“Taller de Tapicería de Australia”). Obtuvo su Magister en Arte (Bellas Artes) en RMIT en 2013. Sus obras han sido expuestas a nivel nacional e internacional, en exhibiciones individuales y conjuntas. Lindsay ha sido galardonada en múltiples ocasiones y su trabajo hace parte de numerosas e importantes colecciones públicas en Australia. Su trabajo más reciente se inspira en la vínculo que tiene su familia con Sri Lanka, un país que ha visitado en cinco ocasiones desde 2005. Desde 2013 se ha desempeñado como mentora de dos refugiadas Kayin provenientes de Birmania, contribuyendo a su desarrollo profesional como artistas y al progreso de sus habilidades en tapicería.

This publication has been published on the occasion of the 2016 Australia-Mexico Indigenous Arts Residency, the recipient of which was Wixárika artist Cilau Valadez. This residency occurred from 17 May to 18 June 2016 and was hosted by RMIT iAIR.

Published 2016

Design by Forde + Nicol

Printed by Impact Digital

Spanish Translation by Jarrah Strunin and Camila Pedraza

This is a collaborative project of RMIT University iAIR and the Department of Foreign Affairs and Trade, which has been supported by the Mexican Embassy in Australia. The partners would like to acknowledge the support and assistance of MEXVIC and RMIT Centre for Art, Society and Transformation (CAST).

© 2016 (RMIT University and the authors and artists)

This catalogue is copyright. Apart from fair dealings for the purpose of research, criticism or review as permitted under the Copyright Act 1968. No part may be reproduced, stored in a retrievable system or transmitted by any means, without the prior permission of the publisher.

RMIT iAIR

RMIT University

GPO Box 2476, Melbourne, VIC 3001, Australia

iAIR—the RMIT international Artist in Residence program—is global in attitude, action and presence—connecting people through art and generating opportunities for creative experimentation, cross-cultural dialogue and international mobility. RMIT iAIR is a program of the School of Art.

