

**EL SIGNIFICADO DE LA CREACIÓN DE TEJIDOS
EN LA OBRA DE MUJERES ARTISTAS**

IRATXE LARREA PRÍNCIPE

Tesis doctoral dirigida por ELENA MENDIZABAL EGIALDE

ARTE EDERREN FAKULTATEA / FACULTAD DE BELLAS ARTES
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA / UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

2007

Agradecimientos

A Maite y Amaya, del Museo Etnográfico Vasco, por dejarme consultar los libros y archivo del museo.

A Soledad Santisteban y a Lala de Dios, por dejarme consultar su pequeña biblioteca de libros sobre textil.

A Itziar, por su ayuda.

A Angel Garraza, por su apoyo.

A Ibai, también por su apoyo y su ayuda.

Y, sobre todo, a mis padres. Gracias a su comprensión, paciencia y apoyo incondicional siempre y en todo momento, he podido realizar esta tesis.

A mis aitas,

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.	13
a) Sobre lo textil, la mujer y el arte. Definición del ámbito de investigación, motivaciones e hipótesis	15
b) Límites de la investigación	20
c) Sobre la metodología y fuentes consultadas	21
d) Estructura, partes y capítulos de la tesis	23
CAPITULO 1. Mujer y trabajo en Europa entre finales del siglo XIX y principios del XXI	27
1.1. La mujer en el ámbito laboral europeo entre finales del s. XIX y principios del XXI	29
1.1.1. La mujer en el ámbito laboral europeo a finales del s. XIX y principios del XX	31
1.1.2. La mujer en el ámbito laboral europeo a mediados del s. XX	41
1.1.3. La mujer en el ámbito laboral europeo a finales del s. XX y principios del XXI	46
1.2. La mujer en el ámbito textil europeo entre finales del s. XIX y principios del XXI	54
1.2.1. La mujer en el ámbito textil europeo a finales del s. XIX y principios del XX	54
1.2.2. La mujer en el ámbito textil europeo a mediados del s. XX	60
1.2.3. La mujer en el ámbito textil europeo a finales del s. XX y principios del XXI	62
1.3. La mujer en el ámbito social europeo entre finales del s. XIX y principios del XXI	65
1.3.1. La mujer en el ámbito social europeo entre finales del s. XIX y principios del XX	65
1.3.2. La mujer en el ámbito social europeo a mediados del s. XX	74
1.3.3. La mujer en el ámbito social europeo a finales del s. XX y principios del XXI	78
1.4. La mujer en el ámbito familiar europeo entre finales del s. XIX y principios del siglo XXI	85
1.4.1. La mujer en el ámbito familiar europeo a finales del siglo XIX y principios del XX	86
1.4.2. La mujer en el ámbito familiar europeo a mediados del s. XX	89
1.4.3. La mujer en el ámbito familiar europeo a finales del s. XX y principios del XXI	92
1.5. La presencia de la mujer en el arte	98
1.5.1. La presencia de la mujer en el arte hasta el s. XIX	101
1.5.2. La presencia de la mujer en el arte en la primera mitad del s. XX	104
1.5.3. La presencia de la mujer en el arte en la segunda mitad del s. XX	108
CAPITULO 2. Los tejidos	119
2.1. Historia de los materiales y técnicas textiles	121
2.1.1. Evolución y desarrollo de los tejidos	125
2.2. Tejidos y mitos	132
2.3. El tejido, sus utensilios y la acción de tejer desde el punto de vista metafórico y simbólico	139
2.3.1. Simbología del tejido, su ornamento y color	142
2.4. El tejer y la acción ritual	146

CAPITULO 3. Arte, artesanía y diseño	149
3.1. Arte y artesanía en la Edad Media y el Renacimiento	151
3.2. Bellas Artes y Artes Aplicadas: siglos XIX y XX	156
3.2.1. El movimiento <i>Arts and Crafts</i>	167
3.3. Arte y artesanía en el siglo XX	172
3.4. El diseñador	177
3.5. ¿Por qué se considera algo como arte? Teorías artísticas	182
3.5.1. El arte como imitación y representación	182
3.5.2. Teoría cualitativa	186
3.5.3. Teoría institucional del arte	192
3.5.4. El arte: una actividad de un grupo dominante	193
3.5.5. Conclusiones de este apartado	201
CAPITULO 4. Arte y tejido: el textil como medio de experimentación y usos conceptuales o connotativos de lo textil en el arte moderno	203
4.1. El textil en las escuelas de arte	205
4.2. La presencia de elementos textiles en obras de las vanguardias del siglo XX	212
4.3. La experimentación textil en la Bauhaus	223
4.3.1. Artistas y obras textiles en el entorno de la Bauhaus	226
4.4. La Bienal de Lausanne	234
4.4.1. Artistas participantes en la Bienal de Lausanne	237
4.5. La práctica feminista de arte	260
4.5.1. Artistas y obras textiles en el entorno feminista	275
CAPITULO 5. El textil en el arte a partir del año 1980	293
5.1. La ropa como tema	300
5.2. Objetos y entornos	317
5.3. La representación del cuerpo humano	347
5.4. La pintura como referencia en obras textiles	355
5.5. La acción como tema	367
5.5.1. Repetición y ritual en el acto de tejer/coser	375
5.6. Análisis de mi trabajo artístico	381
CONCLUSIONES	389
LISTADO DE IMÁGENES	401
BIBLIOGRAFÍA	421

INTRODUCCIÓN

Introducción

a) Sobre lo textil, la mujer y el arte. Definición del ámbito de investigación, motivaciones e hipótesis

Esta tesis trata de varios temas que confluyen entre sí, como son la mujer, lo textil y el arte. El objeto de estudio es la participación que, lo que de modo simplificado llamaremos “lo textil”, ha tenido en el arte del siglo XX, su vinculación a la mujer y al aumento paulatino de su presencia en el arte y la vehiculación que se le ha dado a través de las obras realizadas por las mujeres artistas en ese entorno de referencias a su propia memoria histórica. El tejer, coser, etc., siempre han estado relacionados con la mujer como un trabajo casi natural en ella, o por lo menos así se ha presentado. También aparece como un hacer ritual, íntimo y personal. En esta tesis entendemos por obras de arte referidas a “lo textil” aquellas que bien por las técnicas empleadas –por ejemplo tejer, coser o tricotar- , bien por los materiales utilizados –telas, hilos, lanas....- o por el tipo de objetos que se realicen o representen –elementos de vestir, alfombras u otra confección de uso doméstico- se remitan al ámbito de las labores textiles de tipo funcional o decorativo. Por otro lado, según la mujer va incorporándose al mundo del arte, va introduciendo temas y técnicas propias como el tejer, el bordar o el coser. Esto llevará a que vuelva a surgir un conflicto todavía no resuelto, como es la diferencia entre arte y artesanía. Cuando el arte, por técnica o por tipo de configuración, toca ámbitos correspondientes a lo funcional o decorativo, como es el caso de obras con textil, esto lleva a plantearse la importante cuestión de las aproximaciones y diferencias entre artes decorativas y Bellas Artes en la actualidad y en los distintos momentos de la historia de la cultura occidental.

Esta investigación tiene como objetivo dar a ver y clarificar este terreno en el que se mezcla el tema de la mujer, el textil y el debate sobre el arte y la artesanía. La hipótesis de la que parte el trabajo y que justifica las partes del mismo es que existe una relación entre la progresiva incorporación de la mujer a la vida social, laboral, cultural y en particular a las artes y a la aparición de los materiales, medios y configuraciones vinculadas a lo textil, de tal manera que se puede considerar una aportación que las mujeres hacen de un mundo de actividad que les resulta tradicionalmente propio. El arte, como medio de expresión y

comunicación, hoy día utiliza todo tipo de técnicas y materiales, pero como veremos, esto no siempre ha sido así, sino que poco a poco ha ido ampliando su campo. En este caso encontramos el textil como material y técnica que, gracias al movimiento artístico feminista, se introduce plenamente en el arte. Esto ha sido objeto de discusión ya que, durante tiempo, ha sido considerado material perteneciente a las artes decorativas más que al arte. Uno de los factores en esta valoración está relacionado con que el textil sea un material vinculado a la mujer. Justamente por ello, muchas mujeres artistas lo utilizarán para reivindicar sus derechos como mujeres y como artistas, ayudando así a su aceptación o uso común en los objetos artísticos. En este sentido tratamos varias subhipótesis:

- En la actualidad, donde la mujer quiere equipararse al hombre en el mundo laboral, dejando de lado el trabajo asociado tradicionalmente a ella en la casa, el cuidado del hogar y de la familia, inconsciente o conscientemente muchas artistas necesitan rehacer esta labor para retomar un contacto con lo ancestral, como algo que las une con la esencia de la mujer y de lo que, en su mayoría, carecen en el mundo del trabajo.
- Las artistas crean estos tejidos como algo que las une a la memoria colectiva femenina. Este acto es un acto de búsqueda y conocimiento como género, retoman el trabajo de la casa como base de sus obras, y lo reivindican y reinterpretan en su vida.
- Las mujeres artistas que crean tejidos se interrogan sobre su situación pasada, presente y futura en la sociedad. El hilar aparece como símbolo de un recorrido a través de la historia que se pregunta por el futuro. Simboliza el querer tejer=crear una situación mejor para ella, utilizando un trabajo típicamente femenino para reivindicar un lugar más igualitario sin tener que dejar de ser ella misma. Es una reivindicación de que la mujer siga siendo mujer en cualquier situación laboral que elija.
- Las mujeres artistas que crean tejidos los crean como expresión personal pero también como homenaje a la mujer y a su trabajo a través de la historia.
- Cuando se fabrica un tejido a mano, se representa la domesticidad y la vida cotidiana. Así, la artista une trabajo y vida diaria.

- El tejer o coser es una herramienta ancestral que desde siempre ha utilizado la mujer como medio de expresión.
- El acto de tejer en la obra de arte significa colocarse frente al hombre de igual a igual, pero reivindicando sus propias herramientas.

El tejido en su modo de hacer conlleva un tiempo y un ritmo concretos, por lo que diríamos que:

- El acto de tejer es un acto de recordar y narrar.
- El acto de tejer o coser puede ser un acto ritual, como un rezo, a través del cual puede crearse una conexión íntima.
- El tejer habla de la existencia por el tiempo lineal y sucesivo que marca el procedimiento.
- El tejer puede ser una técnica artística y no sólo artesanal.

Estas hipótesis han sido de las que hemos partido en el momento de la investigación, comprobando que algunas de ellas se confirman y que otras, en cambio, no coinciden o, por lo menos, no en todos los casos, no pudiendo generalizarse.

Como el trabajo quiere poner en relación la evolución de la mujer y esa particular práctica artística que desarrolla lo textil, en base a ello el desarrollo argumental va desde el punto de vista de la historia social de la mujer a la historia de los tejidos, al debate siempre abierto y cambiante entre los límites y consideraciones de lo que es arte y artesanía, a las obras y discursos que ilustran las derivaciones de lo textil en el arte.

Un objetivo secundario del trabajo es la ordenación conceptual de las obras realizadas a partir de los años 80 del siglo XX que se consideran en la investigación. A este respecto podemos adelantar que, si bien respecto a las realizadas desde principios del siglo XX hasta los ochenta están historiadas destacándose algunas autoras, obras y discursos como los más relevantes, no ocurre lo mismo con las del periodo que se comprende entre 1980 y comienzos del siglo XXI. En este sentido, el abordar estas obras, comporta el trabajo añadido de conocerlas y proponer una clasificación de sus aspectos más

relevantes para ver cómo y en qué sentido se utiliza hoy día el textil y/o sus técnicas por parte de las artistas contemporáneas.

La principal motivación para la elección del tema de la investigación reside en el desarrollo de mi propia práctica artística, la cual durante los últimos siete años se ha inclinado por una singular interpretación tanto del textil como de alguna de sus técnicas y de los objetos vinculados a él. En este sentido, dedico una parte de la tesis a mi propia obra para que sea vista en el contexto de este estudio. Después de ver que mis creaciones se asemejaban a tejidos y estaban cerca de planteamientos o debates cercanos al tema de la mujer, pensé que sería interesante tratar de investigar y conocer, por un lado, el tratamiento que se había hecho hasta ahora del textil; por otro, y motivada por inquietudes personales como mujer, ver cómo se había ido desarrollando la presencia de la mujer en el arte; y, por último, explicarme esa actitud poco clara que percibía en mis propias exposiciones de si lo que estaba haciendo pertenecía al mundo del arte o al de la artesanía o, mejor dicho, quería saber por qué existía esa duda, a nivel general y también personal. Tenía la necesidad de aclarar y de comprobar si existían unos límites reales o no, si dependía del objeto o del contexto y cómo se daba esa operación.

Al existir una preocupación por mi propia situación como mujer y artista dentro del mundo del arte que tenía que ver con la situación de la mujer dentro de la sociedad, quise realizar una investigación en torno a la mujer, al arte y a una de sus técnicas, el textil, lo que me llevaba a analizar el terreno del arte y las artes aplicadas o la artesanía, como se conoce actualmente. En este sentido, este trabajo de investigación trata de ser un paso hacia adelante, clarificando y profundizando en este tema que aparece tan confuso.

También pensaba, y así ha sido, que esta investigación me ayudaría a clarificar lo que me impulsa a crear tejidos y, por lo tanto, a tener una mejor comprensión de mí misma y de mis obras, a la vez que me ha situado dentro de un contexto específico femenino.

Tradicionalmente la mujer ha estado asociada a las labores de la casa. De hecho, hasta hace poco se definía el ocuparse de la casa como "sus labores". Desde que la mujer ha comenzado a emanciparse, gran parte ha rechazado o dejado de lado esta labor o estos trabajos caseros, en parte por identificarlos con

una situación de sumisión y de falta de libertad en una sociedad machista. Creo que esta puede ser una de las razones por la que hoy día muchas mujeres no la hemos desarrollado y no hemos indagado en lo que su ejercicio, su historia y su memoria podría aportarnos personal e intelectualmente, ya que el tejido alude a la típica labor femenina y tiene una connotación doméstica. Me interesaba indagar por qué en una época en la que ocuparse de la casa no se considera sinónimo de éxito o de desarrollo personal, las mujeres artistas, consideradas liberadas, independientes, intelectuales, etc., retomaban algo tan tradicional como el hilar o tejer. Quería saber qué aportaba esta acción tanto a nivel personal como colectivo, y qué aporta al arte como medio de expresión.

También me parecía importante, para comprender realmente el trabajo de muchas mujeres artistas, el análisis de los tejidos, su utilización y su necesidad. Creo que en este aspecto existe una laguna importante debido a que se interpreta la obra y su significado, pero sin mirar en profundidad que para expresar una u otra cosa elijan y necesiten crear sus propios tejidos. Creo que esto está relacionado con un sentimiento muy personal como mujeres y artistas, y esto es lo que se pretendía clarificar.

Se quiere mostrar que muchas artistas, utilizando una técnica y modo de expresión tradicionalmente femenino y generalmente minusvalorado, aportan y enriquecen el arte contemporáneo y, así, su historia, con una visión distinta del arte y del mundo.

b) Límites de la investigación

En cuanto a la situación social, laboral o familiar de la mujer, nos hemos ceñido al periodo de tiempo que transcurre a partir de la revolución industrial hasta el momento presente en Occidente.

Respecto a las autoras y obras referidas a lo largo de la tesis, éstas se limitan, previa diferenciación de las Bellas Artes y las Artes Aplicadas, al primero de los ámbitos, dejando fuera obras que, aun cuando por sus características físicas pudieran emparentarse con la escultura o pintura, por su contexto se definen como artesanía u objeto decorativo. En este sentido, nos acogemos a lo que se entiende hoy día como teoría institucional para establecer la diferencia. Es decir, nos referiremos a aquellas obras que son aceptadas y consideradas como arte por parte del mundo del arte.

Por otra parte, tanto en el desarrollo histórico que se ha seguido para tratar la evolución de lo textil en el arte hasta los años 70 del siglo XX, como en la selección de autoras y obras posteriores a los años 70, nos hemos circunscrito a Estados Unidos y a los países de la Europa desarrollada, tomando obras de autoras que, o bien proceden de éstos países, o bien difunden su obra en este circuito. Hay gran cantidad de exposiciones de distinto nivel de impacto donde se muestran obras que suponen desarrollos creativos de lo textil, algunas de ellas son claramente referentes del arte contemporáneo en tanto que otras tienen relevancia a nivel más local o bien, gracias a Internet, una difusión global aun siendo de rango más local. En este sentido, nos hemos referido a autoras cuyo trabajo es reconocido a nivel internacional, seleccionando un número de artistas relevantes dentro del ámbito predeterminado que bien tienen bastantes obras relacionadas con el textil y/o sus técnicas, o bien su uso es puntual pero significativo.

El trabajo no pretende hablar de autoras, sino de obras y de la utilización que del textil hacen en ellas. De todas formas, conocer el sentido de la obra supone conocer en cierto grado a su autora. En este sentido, encontramos artistas cuya producción se realiza preferentemente vinculada al medio, al procedimiento textil o a un “tema” en concreto, mientras que otras usarán el medio que nos ocupa de una manera meramente puntual.

c) Sobre la metodología y fuentes consultadas

Esta tesis se ha servido de diferentes fuentes a la hora de buscar la información necesaria.

En los dos primeros capítulos se han utilizado fuentes documentales que permiten elaborar un recorrido histórico por la vida social, laboral y familiar de las mujeres y el desarrollo de los tejidos, respectivamente.

Dentro del capítulo 1, en el primer apartado se han consultado libros de historia general, historia de la mujer, educación de la mujer y artículos de prensa a la hora de ver su situación laboral, social y familiar desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Para indagar sobre su situación en el ámbito textil, se han revisado tanto libros de historia como artículos de prensa, archivos forales, catálogos de empresas y fábricas textiles, revistas y catálogos de artesanía, y libros sobre historia y economía textil.

En el punto sobre la presencia de la mujer en el contexto artístico, se han revisado libros de historia del arte en general, historia de la mujer en el arte, feminismo y catálogos de mujeres artistas.

En el segundo capítulo, los libros manejados han sido primeramente sobre la historia y la evolución de los tejidos y sus técnicas. Se han consultado libros de mitología, páginas de Internet y libros sobre la simbología de los materiales para hablar de la simbología y su presencia en los mitos.

En el tercer capítulo, para hablar de las Bellas Artes, las artes decorativas y la categoría que se les ha dado a cada una, he empezado por ver la diferencia que entre ellas establece la definición del diccionario para, seguidamente, aclarar la cuestión consultando libros sobre la historia de la artesanía, revistas, catálogos y ponencias sobre artesanía, antropología del arte, historia del arte, historia de las artes decorativas y páginas de Internet. Para hablar del diseño y de su relación con el arte y la artesanía, he consultado libros sobre teoría e historia del diseño.

Para hablar de la utilización del tejido por artistas y artesanos, se han mirado libros sobre antropología, registro de artesanos, artículos de artesanía y libros sobre el trabajo de la mujer.

Para tratar sobre la discusión de los límites entre el arte y la artesanía, hemos tomado como base para el discurrir del pensamiento el libro *La transformación del lugar común* de Arthur Danto. También se han consultado libros de filosofía y teoría del arte, así como catálogos de exposiciones donde se tratase este tema en particular.

En el capítulo cuatro, en cuanto al textil como asignatura en las escuelas de arte, la búsqueda se ha centrado en libros de historia de la educación artística, catálogos y programas de escuelas y facultades de arte, así como de escuelas de artes y oficios.

Para hacer un recorrido del textil, su aparición y uso en las vanguardias artísticas, se han consultado libros de historia del arte, monografías de artistas, libros sobre los diferentes movimientos artísticos, catálogos de Bienales, etc.

Para diferenciar el textil en su uso como medio o por su uso conceptual en las obras de arte, se han consultado libros sobre la Bauhaus, la Bienal de Lausanne, libros sobre el feminismo en el arte, monografías de artistas, catálogos de exposiciones de mujeres artistas y revistas de arte. De esta manera, conseguimos al mismo tiempo tener una perspectiva histórica del desarrollo del textil en el arte y vemos la utilización que de esta técnica y material se ha hecho hasta los años 80.

En el capítulo cinco, en lo referido al uso del textil a partir de los años 80 hemos consultado catálogos de artistas, revistas especializadas de arte y, sobre todo, páginas de Internet a través de las cuales hemos obtenido información de artistas que de otra manera no estaban a nuestro alcance, al no disponer las diferentes bibliotecas y librerías de arte de catálogos o libros sobre estas artistas. También hemos consultado libros de sociología y cuadernos de antropología en relación al ritual y el sentido de éste, así como catálogos de artistas que se pronunciaban respecto a alguno de los aspectos del proceso de tejer o coser.

Finalmente, en el apartado dedicado a mi obra realizo un análisis de la misma en relación a las artistas citadas y lo contextualizo dentro de esta práctica de “lo textil”.

d) Estructura, partes y capítulos de la tesis

Como ya se ha dicho anteriormente, se quiere poner en relación la evolución de la mujer y esa particular práctica artística que desarrolla lo textil. En base a ello, el desarrollo argumental va desde el punto de vista de la historia social de la mujer, a la historia de los tejidos, al debate siempre abierto y cambiante entre los límites y consideraciones de lo que es arte y artesanía, a las obras y discursos que ilustran las derivaciones de lo textil en el arte.

Para ello, en un primer apartado trataré de la presencia de la mujer en lo laboral, lo social, lo familiar y, especialmente, de su presencia destacada en el ámbito del arte y de lo textil. Iré haciendo un recorrido cronológico desde la revolución industrial, que es cuando se introduce en lo laboral, en lo público, hasta la actualidad, para ver cómo su papel va cambiando y evolucionando, y ver que cuanto más participación tiene en los ámbitos públicos, más se introduce también en el campo del arte. Según la mujer va adentrándose y haciéndose un lugar en los aspectos sociales citados, en consecuencia su participación va extendiéndose hacia otros campos antes vetados para ella, como es el arte, el asunto que nos ocupa. Por ello, nos ha parecido importante detallar en un apartado exclusivo la evolución que se da en lo artístico y, especialmente, la importancia que a partir de los años 70 cobra el feminismo en el arte, ya que es este movimiento el que luchará y lanzará definitivamente la plena actuación de la mujer artista. Es en estos momentos cuando hay un mayor impulso hacia su integración en el mundo artístico y cuando la mujer y las artistas toman más poder y relevancia como nunca había ocurrido antes. Es realmente ahora cuando pueden y empiezan a introducir sus técnicas y materiales. Como en esta tesis defendemos que la mujer introduce la técnica textil como técnica femenina en el arte, dedicamos un apartado a comprobar que esta asociación de la técnica con la mujer no es sólo una idea popular, sino que realmente así ha sido. Por lo tanto, a lo largo del periodo comprendido en el análisis de esta tesis realizamos una investigación que ratifica que siempre ha sido una tarea que se ha dejado a su cargo en el ámbito familiar como en el laboral.

En un segundo apartado nos acercamos a la propia evolución que han tenido los tejidos y sus técnicas, viendo también la importancia simbólica y ritual que adquieren en los mitos en base al propio material, al modo de hacer y a su

relación con la mujer. Veremos como los textiles y sus técnicas han mantenido una evolución a lo largo de los años, hasta llegar a ser tal y como los conocemos hoy. Su vinculación a la mujer y a la vida cotidiana ha sido tan importante que aparece en los mitos y leyendas más antiguas, adquiriendo muchas veces un carácter simbólico tanto el material o los utensilios que se utilizan en su confección, como la propia acción de tejer o coser.

Nos centramos en aquellos mitos que hablan de la mujer y el tejido como una forma de ilustrar la importancia del textil a nivel social y su relación con la mujer, diferenciando entre los mitos clásicos y modernos y, por lo tanto, analizando qué es lo que se entiende como mito.

El tejido, sus utensilios y materiales y la propia acción de tejer, al haber ido a lo largo de la historia recogiendo y conteniendo diferentes simbolismos relacionados con aspectos de la vida, hemos analizado por un lado el significado que el tejer, sus materiales y utensilios han ido adquiriendo en la vida cotidiana y, por otro, la simbología que han ido tomando ciertos tejidos en sus decoraciones y colores.

En un tercer apartado analizamos el tejido en el ámbito artístico. Entramos de lleno a analizar las similitudes y diferencias que existen entre las Bellas Artes y las Artes Aplicadas, haciendo un recorrido histórico tanto de una como de otra en la historia occidental, y viendo al mismo tiempo a cual de ellas aparece vinculada la mujer y por qué. Vemos en qué momento se separan el arte y la artesanía, llegándose a considerar las Bellas Artes como una categoría superior a las Artes Aplicadas. Con el movimiento *Arts and Crafts* y a comienzos del siglo XX, encontramos un momento donde se intentan unir las dos que, de alguna manera, determinará la relación y el intercambio que se dará a partir de ahora entre estas dos disciplinas. Es aquí cuando el diseño hace su aparición y que, por otro lado, irá adquiriendo cada vez mayor protagonismo también dentro del mundo del arte, llegando incluso a darse la misma discusión que ya ocurre con el arte y la artesanía. Es decir, si el diseño es arte o el arte puede ser diseño. Con el objetivo de clarificar todo esto, analizamos las diferencias entre arte y diseño, y la utilización que del textil se hace por parte de artistas y artesanos para finalmente comentar qué es lo que decide qué es arte y qué artesanía. Así, hablamos de las diferentes teorías artísticas, como la teoría de la imitación, la teoría cualitativa y la teoría institucionalista del arte, que es la que está vigente hoy día. Comprobamos que la idea de lo que es arte es algo cambiante y que se ha ido modificando y ampliándose con el tiempo, por lo que no existe una única

teoría que abarque todos los objetos considerados artísticos a lo largo de la historia.

Por otro lado comprobamos que el arte, lejos de ser una actividad universal y objetiva, ha estado ligado a un grupo dominante; hombre, blanco, occidental, del cual la mujer ha estado excluida, y lo cual denuncia la crítica de arte feminista.

Por último, después de haber visto la situación de la mujer, la connotación y la historia de los tejidos y su presencia en el arte dentro de ese terreno conflictivo del arte y de la artesanía, analizaremos el uso que del textil hacen diferentes artistas, ya sea por razones ideológicas, connotativas o conceptuales del propio material asociado a la mujer y a lo artesano, ya sea simplemente como un medio artístico más. El objetivo es conocer el motivo que lleva a algunas artistas a coser, tejer o crear tejidos más o menos convencionales en sus obras. Cada artista puede utilizarlo con un propósito diferente pero comparten esa necesidad de tejer, coser o hilar.

Para analizar todo esto de una manera ordenada, primeramente señalamos como este material se introduce en las escuelas de arte como un material artístico. Vemos cómo lo utilizan las diferentes vanguardias artísticas y como el textil aparece en los distintos movimientos introduciéndose así, lentamente, como otro material artístico más. Si al principio se usa como un elemento que se añade al conjunto de la obra, poco a poco se experimenta con los elementos que lo constituyen hablando así también de sus técnicas y de su propia historia como material. Pero el tejido realmente se trata, se analiza y se experimenta en tres momentos importantes: con la Bauhaus, la Bienal de Lausanne y con la práctica de arte feminista. La Bienal de Lausanne supondrá un paso adelante en la experimentación del textil, sobre todo a nivel espacial y tridimensional, de lo que anteriormente se había hecho en la Bauhaus. Y la práctica feminista de arte, junto con materiales y técnicas domésticas y cotidianas, impulsan la utilización del textil en el arte con un uso conceptual, ideológico y connotativo de "lo textil". Estas experimentaciones darán lugar a que hoy día las artistas lo usen de muy diversos modos, pero con el fin de poder clasificar u ordenar de alguna manera lo que en la actualidad se está haciendo, dividimos en cinco temas las obras contemporáneas. Estas cuestiones son las que comprobamos que mayormente trabajan las artistas a partir de los años 80, y vemos que el textil se utiliza tanto por su cualidad material pero, sobre todo, por su asociación a lo femenino e íntimo, aunque no de una manera reivindicativa.

Finalmente, sitúo mi obra en este contexto al ver y analizar obras anteriores y actuales, viendo las similitudes que existen con otras artistas y cómo se coloca dentro de una determinada práctica ligada a la mujer y al arte.

CAPÍTULO 1

Mujer y trabajo en Europa
entre finales del s. XIX y principios del s. XXI

CAPITULO 1. Mujer y trabajo en Europa entre finales del s. XIX y principios del s. XXI

En este capítulo hablaremos de la evolución de la mujer en los ámbitos laboral, social y familiar de la Historia reciente, y abordaremos concretamente el campo de lo textil y del arte, puesto que, a lo largo de este trabajo de investigación, trataremos justamente de la relación de la mujer con el textil y el arte. El capítulo se dividirá en cinco apartados que se corresponden a momentos significativos en la evolución de cada contexto que se estudia:

- **La mujer en el ámbito laboral**
- **La mujer en el ámbito textil**
- **La mujer en el ámbito social**
- **La mujer en el ámbito familiar**
- **La presencia de la mujer en el arte**

1.1. La mujer en el ámbito laboral europeo entre finales del s. XIX y principios del s. XXI

A finales del siglo XIX la mujer empieza a introducirse en el mundo laboral por la necesidad de mano de obra que requiere la industria. Con la revolución industrial de una sociedad agrícola se pasa a una sociedad industrial y los campesinos pasan a ser obreros. Socialmente se considera que el lugar de la mujer debe ser el de la casa y el cuidado de la familia pero se las emplea porque sus salarios son más bajos, incluso a veces trabajando más horas. La situación laboral es muy dura y discriminatoria. Ocupan empleos en su mayoría relacionados con la industria textil o con puestos que se suponen una continuación del trabajo de la casa como maestras, enfermeras, etc. a los que acceden básicamente las mujeres burguesas con una cierta educación. Al deshacerse la familia como unidad trabajadora las mujeres de clase media, especialmente las solteras, van incorporándose al trabajo al necesitar de unos ingresos propios mientras que la mujer casada si le era posible no trabajaba.

Después de la II. Guerra mundial el número de mujeres trabajando fuera de casa se incrementó bastante y también su escolarización fue mayor que en épocas precedentes, aunque las mujeres casadas dejaban de trabajar al casarse para dedicarse a la familia. La mujer continúa en trabajos relacionados con lo doméstico y servicios sociales y médicos. La diferencia en el salario se reduce aunque no se iguala ya que los trabajos realizados por mujeres no se valoran como los realizados por hombres. En España, con el franquismo, se veía con malos ojos la autonomía que aportaba a la mujer su categoría asalariada aunque muchas se veían obligadas a ello; pero con ese gobierno machista los trabajos a los que optaban solían ser duros, mal pagados y poco valorados. Además, después de la guerra civil española, el país debía reconstruirse industrialmente lo que hará que la incorporación de la mujer al mundo laboral sea más tardía que en el resto de Europa.

Para finales del siglo XX en toda Europa legalmente la mujer tiene los mismos derechos que el hombre. Tiene a los mismos estudios que el hombre y la imagen de la mujer que trabaja es una imagen positiva. Al ser una época de crisis, el trabajo a tiempo parcial aumenta siendo la mujer quién ocupa mayormente estos empleos teniendo mayor dificultad para ser contratada en puestos estables. Suelen ser empleos en torno al sector servicios con lo que sigue habiendo una división sexual de los trabajos y que suelen estar peor pagados. También el paro femenino es más elevado que el masculino pero se ve en las mujeres, incluso en las casadas, una intención clara de formar parte del mundo laboral ya que por lo general estudian y se preparan a fondo para obtener un trabajo con el que ser autosuficientes. En España la situación es parecida con la diferencia de que a causa de la dictadura la mujer se incorpora más tarde al trabajo y, por ello, en la actualidad sigue habiendo más mujeres ocupándose de la casa que dentro del mercado laboral.

Para tratar más pormenorizadamente este tema dividiremos esta fase temporal en tres partes que se corresponden con momentos significativos de la evolución social, económica e industrial:

- **La mujer en el ámbito laboral europeo a finales del siglo XIX y principios del XX.**
- **La mujer en el ámbito laboral europeo a mediados del siglo XX.**

- **La mujer en el ámbito laboral europeo a finales del siglo XX y principios del XXI.**

1.1.1. La mujer en el ámbito laboral europeo a finales del siglo XIX y principios del XX

En Europa, al igual que en Estados Unidos, el siglo XIX será una época de grandes cambios a nivel social y económico. Hasta este momento un 80% de la población vivía de la agricultura, siendo este el sector económico principal. Sin embargo, con la revolución industrial, gran parte de la sociedad rural pasa a ser empleada en la industria donde la mayor parte se va a dedicar a producir bienes manufacturados y de servicios.

Las fábricas se instalan primeramente en el campo y los campesinos pasaran a ser obreros. La industria genera una riqueza que no depende de las cosechas y de la propiedad de la tierra y familias enteras pasan a trabajar en la fábrica.

Este cambio de actividad, fuera del núcleo familiar, hace surgir el cuestionamiento de si la mujer es compatible con el trabajo extradoméstico. No se considera que la fábrica sea el lugar de la mujer y hay una preocupación por el desequilibrio que ello puede provocar en la familia. Las mujeres de clase baja siempre habían trabajado, pero muchos de estos trabajos (como costurera, niñera, modista, nodriza, criada,...) se realizaban en la propia casa, en tiendas o talleres familiares o en casas de los empleadores. A partir de este periodo entran a trabajar en la industria textil principalmente, es decir, en relación a unos materiales y labores que pueden considerarse una continuidad del trabajo doméstico.

En 1867 un delegado francés explicaba así la división de trabajos según género de materiales y técnicas: “Para el hombre, la madera y los metales. Para la mujer, la familia y los tejidos”¹. Así que el cambio es principalmente de lugar y circunstancias. De todas formas, hay que decir que las mujeres trabajando en el servicio doméstico seguían siendo más numerosas que en la industria textil que entonces se estaba desarrollando. En Inglaterra, en 1851 el 40% de las trabajadoras eran “criadas” y el 22% obreras textiles. En Francia, en 1866 el 22%

¹ Cit. *Historia de las mujeres*. Siglo XIX. Duby/Perrot. Ed. Taurus. Madrid 1993,p.415, publicado en *European Marriage Pattern in perspective*. John Hajnal. Ed. Glass Eversley. Londres 1965

pertenecía al servicio doméstico y el 10% a la industria textil². Aunque cierto es, que la industrialización provocó que el número de criadas y niñeras descendiera, la mayor parte de las trabajadoras seguían estando como en el pasado, en el comercio, los servicios, mercado, confección a baja escala, etc. Y así, aunque hacia 1850 en Inglaterra y hacia 1880 en Francia se producía de forma industrial, los pequeños talleres siguieron abiertos. Todos estos trabajos generalmente se veían como un apoyo a la subsistencia de la familia, al sueldo del marido y se combinaban con el trabajo doméstico, cosa que también se mantenía en las trabajadoras industriales (Fig.1). El carácter del problema que genera esta situación tiene que ver con la independencia que ello implica y con la competencia que supone para el hombre; por un lado porque el ámbito laboral no se reserva exclusivamente para él, y por otro porque el abaratamiento de la mano de obra de las mujeres provoca una reducción en los salarios masculinos. Esto sucede así en los países europeos más desarrollados como Inglaterra, Francia, Alemania y Holanda y luego se extiende prácticamente de una manera similar al resto.

En estos momentos, la sociedad en general piensa que el lugar que le corresponde a la mujer y donde ella “se realiza” es en la casa. Sus salarios eran más bajos porque no se consideraba que su trabajo tenía la misma calidad, que su lugar no era aquel y que lo que ganaba era un complemento al sueldo del marido, a quién correspondía mantener a la familia. En Estados Unidos, en el año 1900, su salario era un 76%³ más bajo que el del hombre. Para justificar esta desigualdad, en 1840 Eugène Buret escribía: “La mujer, desde el punto de vista industrial, es un trabajador imperfecto”⁴. Y Sydney Webb en un estudio realizado sobre la diferencia de salarios decía: “Las mujeres ganan menos que los hombres no sólo porque producen menos, sino también porque lo que ellas producen tiene en general un valor inferior en el mercado”⁵.

Como ya se ha dicho, el que su salario fuese menor perjudicaba a los obreros, quienes no las querían trabajando y a finales del siglo XIX en Inglaterra, Francia y Estados Unidos, los empleados pedían el llamado “salario familiar”. Esto daba

² Vid. *De la misère des classes laborieuses en France et en Angleterre*. Eugène Buret. Ed. Flammarion, Paris 1982, pp.400-415

³ Vid. *Ibidem*, pp.400-420

⁴ Cit. *Ibidem*, p.287

⁵ Cit. *Historia de las mujeres*. Siglo XIX. Duby/Perrot. Ed. Taurus. Madrid 1993, p.418

mayor independencia al hombre y dependencia a la mujer y hacía especialmente difícil la situación de solteras o viudas.

A pesar de todo lo anteriormente dicho, para finales del XIX, el empleo de mujeres era mayor debido entre otras cosas, a la baja remuneración de su trabajo. Así, por ejemplo, en la década de 1870 la industria del calzado sustituyó la técnica de las tachuelas por la de hebras, pudiendo ser las mujeres quienes realizasen este trabajo, con lo cual el empresario ahorraba costes. Muchos empresarios preferían contratar mujeres porque para ciertas labores no había diferencia entre el trabajo del hombre y el de la mujer. Otro factor importante como hemos dicho, era que no existía una legislación propiamente dicha para su situación laboral con lo cual se las podía explotar sin que estuviese penalizado.

A finales del siglo XIX, la situación mejoró al aprobarse una ley que protegía a la mujer en lo laboral en cuanto a horas trabajadas y trabajo nocturno, aunque sólo se dirigía a las trabajadoras de fábrica mientras que en los talleres domésticos, en la agricultura, en las tiendas o en el servicio doméstico, todo esto no estaba regulado, lo cual supuso que en Alemania, Francia, Inglaterra y Holanda después de aparecer esta ley proliferase el trabajo en casa. Así, en 1901 en Inglaterra y 1906 en Francia, el empleo a domicilio llegó a su punto más alto. Y así en Francia, tres cuartas partes del total de las mujeres trabajadoras no estaban cubiertas por ninguna legislación porque se dedicaban a este tipo de trabajos. Se las pagaba por pieza realizada precios ridículos, y trabajan entre 17 y 18 horas al día⁶.

Los trabajos, como hemos mencionado al principio estaban divididos según el sexo. Aquel trabajo donde era necesario una delicadeza, agilidad con las manos o paciencia se definía como trabajo femenino y cuando se requería fuerza, habilidad o velocidad se consideraba masculino. La mayor parte de las trabajadoras eran jóvenes y solteras. Se pensaba que era cuando más producían y de hecho la mujer podía trabajar hasta casarse y únicamente después si el marido no ganaba lo suficiente. La mujer casada debía dedicarse a la familia y esto se veía totalmente incompatible con un trabajo fuera de casa. En Gran Bretaña hasta antes de la II. Guerra Mundial a la mujer casada no se la permitía trabajar, aunque sí en Francia. En Francia, en la ciudad textil de

6 Vid. Women in England. 1871-1950. Jane Lewis. Ed. Wheatsheaf Books 1984

Roubaix, creada como otras alrededor de las fábricas, el 82% de las trabajadoras tenían menos de 30 años. En Stockport, Inglaterra, en 1841 el promedio era de 20 años y de 24 en 1861⁷. En estas ciudades textiles era más común que también hubiese mujeres casadas trabajando ya que ese era un sector donde habitualmente trabajaban las mujeres.

Aunque los trabajos mayoritarios que realizaba la mujer era una continuidad de los trabajos caseros, poco a poco empezó a darse un cambio ya que surgieron nuevos empleos al expansionarse el comercio y los servicios.

A partir de 1880-90 se requerían secretarías, telefonistas, vendedoras de grandes almacenes, enfermeras para nuevos y más grandes hospitales, maestras (Fig.2), etc. Aquí también se prefería que fuesen jóvenes y solteras por la disponibilidad que ello suponía. En 1906, en Francia, el 40%⁸ de las mujeres eran oficinistas, maestras o dependientas. Esto supuso que algunos de los trabajos que habían sido masculinos pasaran a ser mayoritariamente femeninos aunque se reafirmase la relación de la mujer en el ámbito de los servicios y del hombre en los trabajos productivos.

Este tipo de empleos más especializados los realizaban normalmente mujeres de clase media. Estas mujeres a pesar de no ver con buenos ojos el que la mujer trabajase tuvieron que hacerlo porque con la revolución industrial, al deshacerse la familia como unidad trabajadora cada uno tenía que buscarse su sueldo o su manera de colaborar en los ingresos familiares. A pesar de eso la mayoría de mujeres casadas de clase media seguía sin trabajar ya que el marido podía sostener la familia. Aquellas solteras de clase media necesitaban de un trabajo pero por su status social tampoco se correspondía con el trabajo de fábrica. Así que la mujer de clase media se incorporó al mundo laboral más especializado, aunque obviamente, dentro de los niveles más bajos ya que las maestras eran maestras de primaria, no de universidad, o el encargado de todas las telefonistas seguiría siendo un hombre.

Algunos de estos trabajos especializados estaban particularmente bien vistos por su adecuación a lo femenino: la enseñanza, la dactilografía que recordaba al ejercicio del piano o el trabajo de oficina por suponer una mujer sumisa, paciente y adaptada a la rutina. Así, ya en 1880 la Administración de Telégrafos Alemana

⁷ Vid. *Historia de las mujeres*. Siglo XIX. Duby/Perrot. Ed. Taurus. Madrid 1993,p.410

⁸ Vid. *Ibidem*,p.413

empleaba mujeres y en 1880, en Francia, se contrataban mujeres en el servicio postal.

La progresiva incorporación de la mujer a los diferentes trabajos se empezó a ver como competencia con el hombre por parte de sindicatos y, así, Henry Broadhurst en el Congreso de Sindicatos Británicos de 1877 decía que tenían el deber “como hombres y maridos, de apelar a todos sus esfuerzos para mantener un estado tal de cosas en que sus esposas se mantuvieran en su esfera propia en el hogar, en lugar de verse arrastradas a competir por la subsistencia con los hombres grandes y fuertes del mundo”⁹.

En algunos sindicatos se aceptaban mujeres pero en los sindicatos mixtos la mujer tenía un papel secundario. En el Norte de Francia, entre 1870 y 1880, necesitaban de la autorización del marido o del padre para hablar en la asamblea. Otros grupos sindicales estaban formados exclusivamente por mujeres, sobre todo en la industria textil y del calzado eran mayoría. En 1889, se creó la Liga Sindical Británica de Mujeres que en 1906 fundó la Federación Nacional de Mujeres Trabajadoras (Fig.3) y para 1914 contaba con unas 20.000 afiliadas. Gracias a estos sindicatos diferenciados por sexo consiguieron mayores reivindicaciones. Tuvieron éxito, por ejemplo, las trabajadoras de la industria del algodón de Glasgow cuando en 1883 se pusieron en huelga pidiendo que se equiparasen sus sueldos al de los hombres.¹⁰

Su incorporación al trabajo fue acompañado de una lucha por la no discriminación dentro de este ámbito.

Si en Inglaterra el comienzo de la revolución industrial es sobre finales del XVIII, en España se dará un siglo más tarde por el atraso económico, una política menos democrática, una sociedad más conservadora, la desigualdad económica entre regiones y el poder de la Iglesia Católica. Así también la incorporación de la mujer al trabajo fue más tardía y más lenta.

⁹ Cit. Ibidem,p.425, publicado en “Women in England. 1870-1950”. Jane Lewis. Ed. Wheatsheaf Books. Inglaterra 1984,p.175

¹⁰ Vid. Ibidem,p.426

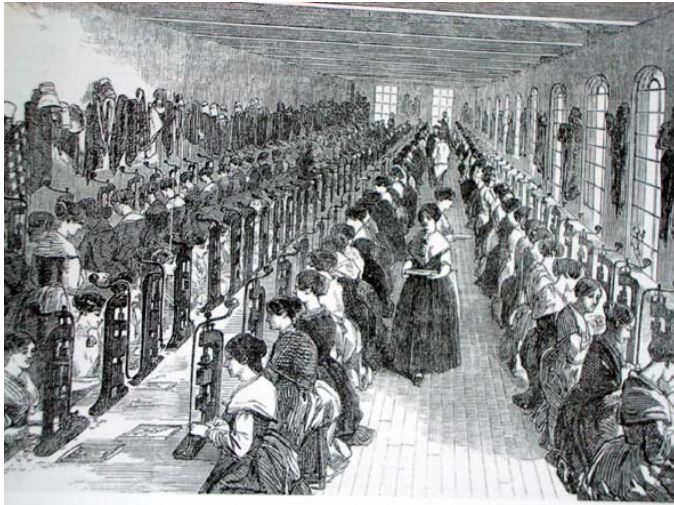


Fig.1



Fig.2



Fig.3

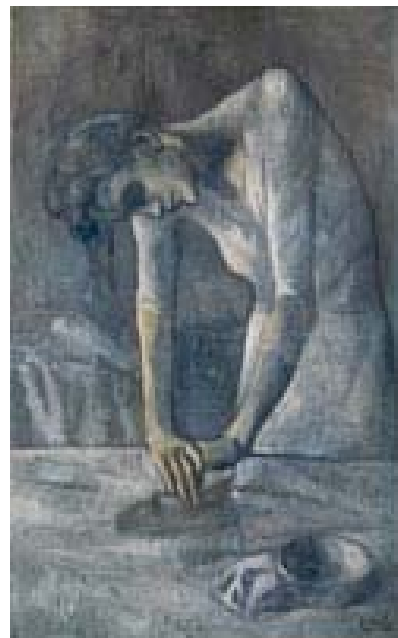


Fig.4

La mujer de clase media veía el trabajo como algo negativo ya que el ideal de esposa y madre abnegada estaba muy arraigado en España y también asumido por las clases bajas. La mujer de clase baja siempre había trabajado en diversos trabajos como niñera, sirvienta (Fig.4), panadera, etc. porque era una necesidad, pero se veía como un mal necesario, no como algo liberador y a través de lo cual la mujer podía emanciparse.

Estos ideales feministas vinieron de una clase media que por su educación podían tener acceso a trabajos mejores y mejor pagados, mientras que en las clases aristocráticas la mujer no necesitaba y no quería trabajar. Este es el panorama en España a finales del XIX y principios del XX, más o menos parecido a lo que antes se había dado en países más industrializados y liberales como Francia o Inglaterra. La industrialización comenzó en Cataluña con el desarrollo textil en primer lugar, seguida del País Vasco por la minería y la siderurgia. Obviamente fue en Cataluña donde más mujeres entraron a trabajar por el tipo de trabajo que se generó. A finales de siglo, había 51.519 trabajadoras textiles frente a 92.974 del sector vestido y tocado que trabajaban a domicilio.¹¹

En 1900 sale en España la primera ley reguladora del trabajo de mujeres y niños con el fin de protegerlas de la explotación que sufrían, pero como en Europa, esta ley sólo protegía a las trabajadoras de fábricas. En este mismo año el 89,94%¹² de las trabajadoras estaban en el sector del vestido, tabaco y alimentación especialmente en Cataluña y Valencia, siendo labores realizadas en fábrica y a domicilio.

La explotación del trabajo a domicilio era tan grande que en 1908 se creó la Asociación Internacional para la protección legal de los trabajadores.

Conseguir una igualdad no era algo fácil ya que el trabajo extradoméstico se veía como algo inmoral por la sociedad en general. Así, en 1884 en *La Democracia* o 1889 en *La Vanguardia* aparecían artículos denunciando la degradación moral que ello suponía en la mujer, especialmente cuando realizaba trabajos considerados masculinos. Se dice que suponía una amenaza para la jerarquía familiar establecida.

En España únicamente el sector anarquista, apoyó con sus escritos el trabajo de la mujer, aunque en la práctica siguió defendiendo los roles tradicionales y la

¹¹ Vid. Ibidem, pp.588-596

¹² Vid. Ibidem, pp.594-596

idea de que el hombre, por naturaleza, tuviera el derecho preferente a un empleo. Así, 1872 en el Congreso de Zaragoza hicieron pública esta declaración de apoyo a la mujer asalariada: “La mujer es un ser libre e inteligente, y como tal, responsable de sus actos, lo mismo que el hombre; pues, si esto es así, lo necesario es ponerla en condiciones de libertad para que se desenvuelva según sus facultades. Ahora bien, si relegamos a la mujer exclusivamente a las faenas domésticas, es someterla, como hasta aquí, a la dependencia del hombre y, por lo tanto, quitarle su libertad. ¿Qué medio hay para poner a la mujer en condiciones de libertad? No hay otro más que el trabajo”¹³. A pesar de sus intenciones, ante el miedo a la competencia por sus bajos salarios, en 1.887 en la revista anarquista *Acracia* se decía que en favor del obrero era mejor que la mujer se quedase en casa y los obreros, como en 1868 en Inglaterra, llegaron a movilizarse consiguiendo que se despidiera a las mujeres trabajadoras¹⁴.

En España, el salario de la mujer oscilaba entre el 50% y 60% del salario del hombre y se mantuvo así hasta principios del siglo XX. En Cataluña, en el sector textil, cobraban entre el 55% y el 60% menos que los hombres, con 11 y 12 horas de trabajo diarias, que llegaban a 15 horas en el caso de las hiladoras a domicilio y la obrera agrícola cobraba entre un tercio y la mitad del salario del hombre, lo que condujo a una emigración mayor a la ciudad sobretodo a raíz de la crisis de 1905.¹⁵

Hacia finales del siglo XIX las mujeres se fueron agrupando en sindicatos y asociaciones para reivindicar sus derechos y pedir mejoras en su situación laboral. Entre las mujeres que lideraron estos movimientos cabe destacar a la anarquista Teresa Claramunt que denunció la opresión de la mujer y proponía una nueva definición de la mujer trabajadora que se fue dando poco a poco a principios del siglo XX.

En 1899, las trabajadoras gallegas de la industria alimentaria tras tres meses de huelga consiguieron igualar sus horas de trabajo a las de los hombres que trabajaban media hora menos. En 1918 en Madrid, Valencia y Toledo se reivindicó la jornada de 8 horas, el aumento de salarios, el descanso dominical,... lo que hizo que en 1926 se promulgara una orden de suprimir la jornada superior a 12 horas. Entre 1918 y 1920, se producen otras huelgas en

¹³ Op.cit. Ibidem,p.591

¹⁴ Vid. *Las mujeres y el 98*. Dirección General de la Mujer. Ed. Consejería de Sanidad y Servicios Sociales. Madrid 1999

¹⁵ Vid. *Historia de las mujeres*. Duby/Perrot. Ed. Taurus. Madrid 1993,p.593

varios lugares de España como en Málaga por parte de las estuchistas, en Barcelona de las tejedoras e hiladoras, en Sevilla y Madrid de las cigarreras (Fig.5). Estas últimas tenían mucha fuerza ya que eran empresas donde sólo trabajaban mujeres y disfrutaban de un salario mayor.

A través de todas estas reivindicaciones poco a poco algunas mujeres, las de clase media, consiguen acceder a la educación para de esta forma poder realizar un trabajo “cualificado”. En un principio los estudios estaban dirigidos a ser profesoras de enseñanza infantil considerada una prolongación de la educación maternal.

Pudieron acceder a estudios de partera, enfermería o maestras pero entrar en las enseñanzas superiores era más difícil y raro. En 1916 Emilia Pardo Bazán fue la primera Catedrática de la Universidad Central aunque con el voto en contra del claustro universitario.

A finales del siglo XIX la Administración Pública española se fue abriendo lentamente a las mujeres en puestos que no fueran de dirección ni autoridad y en 1880 encontramos el primer intento por parte del Gobierno de emplear mujeres cuando se decreta que la esposa, hija o hermana de cualquier funcionario de telégrafos puede sustituirle cuando esté de baja, aunque debía de pasar un examen y el sueldo era inferior.

Para 1882 en telégrafos era posible contratar mujeres con la autorización del padre o del marido. El cambio fundamental, en realidad, no se dará hasta el siglo XX cuando en 1910 el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes declara que la mujer puede acceder a todas las profesiones relacionadas con su Ministerio y en 1918, cuando el Estatuto de Funcionarios Públicos la admite en la administración en la categoría auxiliar.

En Euskalherria la industrialización se da con la siderurgia y la minería. En un principio estos sectores exportan a Inglaterra que está ya muy avanzada en su proceso de industrialización y más tarde familias acomodadas como los Sota o los Ibarra empiezan a invertir en navieras y diferentes fábricas. Es cuando surgen los Altos Hornos de Vizcaya, o los astilleros de Euskalduna.

A finales del siglo XIX y principios del XX, las mujeres en el País Vasco siguen realizando trabajos de criadas, niñeras, vendedoras de sardinas, o en el campo al cuidado de la huerta y el ganado. Con la explotación de las minas surgen muchas “pupileras”, es decir, mujeres que hospedan a trabajadores que vienen del campo a buscar trabajo.

También realizarán algunos trabajos que en este contexto eran considerados femeninos como el lavado del mineral o trabajos de carga y descarga de buques mercantiles. A estas mujeres se las conocía como las cargueras. Llevaban en la cabeza pesados fardos, de mineral, bacalao, carbón, etc., a cambio de un salario ínfimo por lo que protagonizaron huelgas importantes; aunque su situación no cambió ya que en 1927 las condiciones seguían siendo similares. Pero éstas no van a ser las únicas que protagonicen protestas ya que las modistas también se quejan en 1910 a los inspectores de que se las obliga a trabajar más horas de lo establecido y se asocian para defenderse de estos abusos.

Una de las mujeres más conocidas en el País Vasco por su defensa de los derechos de los trabajadores es Dolores Ibarruri. A pesar de su trabajo no gozó de la simpatía del total de las mujeres ya que muchas consideraban a la mujer ajena a los mítines, los sindicatos y las reivindicaciones. Mujeres de clase baja y media, asumían el ideal burgués de que el lugar de la mujer era el hogar y de hecho cuando se casaban, si no era necesario, dejaban de trabajar. Si en 1825 un 60% de las mujeres trabajan, en 1900 bajará a un 25%. Las solteras trabajadoras pasaran de ser un 87,20% a un 58,14%, las casadas de un 62,30% a un 9,41% y las viudas de un 76,47% a un 32,64%¹⁶. Muchas preferían acudir a la beneficencia antes que trabajar ya que lo consideraban impropio. La mayor parte de las trabajadoras servían en las casas de las clases altas y medias de Bilbao o San Sebastián, pero según se fue implantando el ideal de madre que se ocupa de la casa, estos oficios domésticos asalariados fueron descendiendo ya que la mujer se encargaba de todo.

La industrialización de Vizcaya fue un factor muy importante en este descenso. Entre 1877 y 1887, es decir, con el comienzo de la industria, la actividad femenina en tan sólo 10 años desciende de un 81,1% a un 33,1%. El caso de los hombres fue el contrario, llegando a subir incluso hasta un 97,2%. Este fenómeno también ocurría en otras ciudades mineras europeas, al contrario que en las ciudades textiles como Roubaix o Barcelona.

¹⁶ Vid. *Bilbao en la Formación del País Vasco Contemporáneo*. Manuel González Portilla. Ed. Fundación BBV. Bilbao 1995, pp.302-304

El hecho de que el trabajo en la industria fuese un trabajo asalariado hizo que si en 1877 el 63,3% de mujeres que trabajaban en el campo estaban contabilizadas como trabajadoras, en 1887 sólo un 9,5% figurasen como tales. Esto sucede porque a partir de entonces se considera “trabajo” el realizado por cuenta ajena y el del campo pasó a considerarse como parte de las labores domésticas sin valor de cambio en el mercado.

Con la industrialización el peso de la agricultura en la economía también bajó. Por un lado esto hizo que no se necesitarán tantos sirvientes o ayudantes en los caseríos y por otro lado, muchos de estos hombres preferían ir a trabajar a la fábrica que estar de sirvientes. Así, en 1877 el 56% de sirvientes eran mujeres y el resto hombres y en 1887 el 80% eran mujeres (Fig.6) y el 20% hombres¹⁷.

1.1.2. La mujer en el ámbito laboral europeo a mediados del siglo XX

Después de la II Guerra Mundial la fe en el progreso fue enorme. Entre 1960 y 1973 el crecimiento económico fue del 3,9% lo que favoreció el empleo. Fue el comienzo de los años de gran consumo. La necesidad de mucha mano de obra contribuyó a que las mujeres estuvieran cada vez más integradas en el mundo laboral y educativo aunque siguieron estando en puestos jerárquicamente menos valorados. La cantidad de mujeres que trabajaban fue mucho mayor que antes de la guerra y especialmente el número crece en los países del Norte respecto a los del Sur. De todas formas, Italia, Grecia, España o Portugal aumentaron considerablemente sus trabajadoras entre 1960 y 1970 porque muchas mujeres que trabajaban en el sector artesanal o agrícola pasaron a trabajos asalariados. Este hecho fue bastante común en la mayoría de los países europeos; si en 1946 el 41% de las francesas trabajaban en la artesanía y la agricultura, en 1975 descenderá a un 8,6%. Por el contrario, la cantidad de asalariadas pasa de ser un 59% en 1.954 a un 84,1% en 1975, lo que supondrá ser la primera vez que las francesas asalariadas superan en número a los hombres.¹⁸

Por otra parte, exceptuando a Bélgica y Holanda, en toda Europa se incrementó el número de madres que trabajaban fuera de casa. El modelo de la mujer en la

¹⁷ Vid. *Ibidem*, pp.296-306

¹⁸ Vid. *Familia, trabajo y reproducción social*. Mercedes Arbaiza Villalonga. Ed. Universidad del País Vasco. Bilbao 1996

¹⁹ Vid. *Ibidem*

casa fue perdiendo fuerza poco a poco y las mujeres ocuparán un lugar importante en el sector mercantil, especialmente en los servicios o el sector terciario, siendo aquí donde la mayor parte de las mujeres están empleadas. Según este sector aumenta, también crece la incorporación de mujeres al trabajo asalariado. En Francia entre 1968 y 1973 había un 60% de mujeres empleadas en el sector servicios. En Italia, sin embargo, las mujeres están más repartidas en distintas profesiones: en las profesiones liberales hay un 48%, en servicios un 41% y en oficinas un 30%. En Inglaterra, en los servicios hay un 74% de mujeres y en oficinas ocupan un 67% del trabajo (Fig.7). La mayoría de los hombres bien trabajaban como obreros o estaban en puestos de responsabilidad. La igualdad de empleos se da en profesiones intermedias como artesanía, técnicos, comerciantes, enseñanza infantil, etc.

Cuando Europa se empieza a expandir económicamente se amplía el empleo a las mujeres casadas de clase media. Así en 1950 y 1960 en Noruega se duplica su número¹⁹. En España, Irlanda, Portugal y Holanda suelen dejar de trabajar al casarse y en Alemania, Francia, Inglaterra e Italia suelen volver cuando los hijos son ya mayores.

De todas formas, en esta época se sigue considerando que el cuidado de los hijos corre a cargo de la madre y ello repercute negativamente en su promoción profesional, no así en la del padre. Sigue habiendo discursos razonando el porqué de la necesidad de que la mujer trabaje mientras que nadie se cuestiona el porqué de que el hombre trabaje pareciendo su derecho natural. La mujer justifica por qué trabaja y se concibe el trabajo como un paso a su “liberación”. El que ellas trabajen da una sensación de aparente igualdad aunque en los puestos, los sueldos, el reconocimiento, etc., no sea así.

Las asignaturas en las escuelas primarias y secundarias también se dirigen hacia profesiones “femeninas” y “masculinas” con lo cual la división de empleos es consecuente con los estudios previamente realizados.

En Francia en 1968 en los servicios sociales y auxiliares médicos un 80% de los trabajadores son mujeres, en Suecia la mayor parte están en oficinas y en Alemania en el comercio. En aquellas que trabajan en empleos “masculinos” la

diferencia estriba en la categoría. Una investigación realizada en 1969 en 8 empresas de Gran Bretaña y en 1970 en varias empresas francesas, mostraba el rechazo de los patronos a dar puestos de dirección a las mujeres y mucho más para un puesto en el que una mujer dirigiese a un grupo de hombres. Normalmente no suelen ser propuestas para estos altos cargos pero por otro lado en los nuevos puestos que se van creando que requieren más formación, las mujeres tienen la desventaja de no haber dirigido sus estudios hacia titulaciones superiores. En los años 60, por ejemplo, al mecanizarse más la industria textil, industria que empleaba mayoritariamente mujeres como ya hemos visto, emplean a hombres y disminuye la participación de la mujer aunque siga predominando en la parte manual.

En general, como hemos visto, se mantiene respecto a finales del s. XIX y principios del s. XX la división del trabajo según el sexo y la diferencia de remuneración. Entre 1945 y 1975 en casi todos los países europeos salen leyes aprobando la igualdad de salario para el mismo trabajo. La diferencia se mantiene aunque va reduciéndose. Así, en 1975, la diferencia entre salario global masculino y femenino, según el país, oscila entre un 25% y un 35%²⁰.

La división sexual del trabajo a mediados del siglo XX sigue existiendo aunque varían los trabajos respecto a periodos anteriores. Algunos considerados masculinos se feminizan con la desvalorización que ello supone y surgen otros nuevos considerados "femeninos"²¹. En Europa, en la metalurgia, en la industria mecánica, eléctrica y electrónica el número de mujeres aumenta y en la fabricación de aparatos eléctricos se contrata casi exclusivamente a mujeres ya que se valora la habilidad y la rapidez manual.

En general, parece que después de la II Guerra Mundial, la cantidad de mujeres trabajadoras es mucho mayor antes de la guerra, pero en realidad eso no es del todo cierto. La cantidad es parecida pero cambia el grupo social que lo ejerce. Por la riqueza que se genera en Europa y la expansión económica que se produce las clases obreras consiguen un mayor nivel de vida y muchas de estas mujeres dejan de trabajar para dedicarse totalmente a la familia. Por el contrario,

²⁰ Vid. *Historia de las mujeres*. Duby/Perrot. Ed. Taurus. Madrid 1993, pp.486

²¹ Vid. *El trabajo de las mujeres a través de la historia*. Instituto de la Mujer. Ed. Ministerio de Asuntos Sociales. Madrid 1992, pp.194-195

en las clases medias cada vez más mujeres se incorporan a lo profesional. Esto es así porque éstas últimas ven el trabajo como algo positivo y liberador mientras que las de clase baja siempre lo habían vivido como una necesidad, algo duro de lo que siempre les hubiera gustado liberarse.

En España, ésta es la época de la dictadura militar de Franco y la situación laboral de la mujer es muy distinta a la de los países de la Europa más desarrollada dándose un paso atrás en los logros conseguidos durante la República.

El franquismo consideraba que la mujer debía estar en casa y así lo decía el Fuero del Trabajo: "El Estado...en especial prohibirá el trabajo nocturno de las mujeres y niñas, regulará el trabajo a domicilio y libertará a la mujer casada del taller y de la fábrica"²². Hasta 1961 existía una "excedencia forzosa" (Fig.8) del trabajo al casarse y se prohibieron algunos trabajos por no considerarse propios de la mujer. Ciertamente es que por ley no podían trabajar pero también es así que al casarse quién podía dejaba el trabajo porque existía esa mentalidad patriarcal por la que se consideraba que el lugar de una esposa respetable, si las circunstancias lo permitían, era la casa.

Esa mentalidad se adaptó y dio un cambio a partir de los años 60 ya que el Estado necesitaba más gente trabajando y mano de obra más barata. Así, más mujeres empezaron a trabajar pero diferenciadas del hombre. Los trabajos solían ser malos, mal pagados y relacionados en su mayoría con las labores del hogar; costurera, limpieza... Muchas mujeres jóvenes llegaban del campo a las ciudades a servir y se quedaban viviendo en las casas de los dueños desde jóvenes, ganando mal y trabajando sin horario. Por un lado el trabajo era duro pero les servía para tener qué comer y traer a sus familias del campo.

²² Op.cit. *Historia de las mujeres*. DUBY/Perrot. Ed. Taurus. Madrid 1993,p.663



Cigarreras pintadas por Canals y Llambi en 1895

Fig.5



Fig.6



Fig.7



Fig.8

Como ya hemos dicho, el trabajo de la mujer en la ciudad era básicamente de servicio doméstico y confección. Este último se realizaba en talleres de bordado, alta costura, sastrerías,...o en el propio domicilio para tiendas y particulares. En el sector doméstico las solteras solían trabajar internas y las casadas o viudas por horas para contribuir a la familia o para que los hijos estudiaran.

Normalmente cambiaban mucho de trabajo con la esperanza de que el siguiente fuera mejor pero los trabajos a los que accedían eran siempre parecidos. Este trabajo doméstico reafirmaba la identificación de la mujer con la figura del ama de casa y no apta para ejercer una profesión. Su labor era de ayuda al hombre, subordinada a él.

Durante el franquismo, la incorporación al mundo laboral no fue fácil porque existían muchas restricciones; algunos trabajos se consideraban no aptos para ellas tales como empleos en mataderos, transporte de maderas, industrias químicas, metalurgia,...y también porque las leyes con el fin de proteger la maternidad impedían el ejercicio profesional. Su entrada en la industria sobre los años 50 fue mucho más tardía que en el resto de Europa por la ideología dominante y por la lenta reconstrucción industrial. En este sector los puestos que obtenían eran puestos sin cualificar. En 1970 un 9,6% llega a ocupar puestos superiores. A partir de los 60 entran en la Administración Pública y en 1969 un 20% del empleo cualificado es femenino.²³

1.1.3. La mujer en el ámbito laboral europeo a finales del siglo XX y principios del XXI

Este es un periodo de recesión donde se intenta reorganizar el empleo y flexibilizarlo con el objetivo de ahorrar costes. Para ello se contratan muchas mujeres con contratos. A pesar de ser una época de crisis su actividad aumenta ligeramente entre 1975 y 1983 y luego se mantiene, mientras la actividad del hombre disminuye algo.

²³ Vid. Ibidem, pp.488-500

La mujer se mantiene en el trabajo gracias a que tiene una instrucción mayor, a que los hijos van antes a la escuela y a que la imagen de la mujer que trabaja es ahora positiva.

Desde 1973 el trabajo a tiempo parcial aumenta porque ello genera menos gastos a la empresa y la mujer ocupará principalmente este tipo de trabajos. En Francia, de hecho, entre 1982 y 1986, aumenta el número de mujeres trabajadoras por el trabajo a tiempo parcial y en general, en Europa, el aumento que se produce, se da por este tipo de empleos. A una tercera parte de estas empleadas, este tipo de empleo les posibilita compaginarlo con el cuidado de la familia. Pero para las dos terceras partes restantes²⁴, el empleo a tiempo parcial es la única alternativa. Sus desventajas son que no hay una opción a una formación y desarrollo de la carrera profesional, el estar peor pagado, tener menos cobertura social y el ser los primeros empleos de los que se prescinde. En 1986 el 45% de las mujeres activas en Inglaterra trabajaban a tiempo parcial, el 25% en Francia y Bélgica y el 30% en Alemania. Al mismo tiempo, estos trabajos lo ocupaban las mujeres en un 90% en Inglaterra, Bélgica y Alemania. Igualmente ocurría esto en un 80-90% en Dinamarca, Noruega, Suecia, Francia y Luxemburgo²⁵. El que, en su mayoría sea la mujer quién ocupa estos empleos que, además, suelen girar en torno al sector terciario genera una división sexual de los trabajos.

Otro sector en el que se suele ocupar la mujer es el de los trabajos a domicilio que ahora retornan a través del teletrabajo: como redactar informes, hacer traducciones, etc.

En Italia, la manufactura (montar cajas, hacer prendas de punto,...) es el principal trabajo a domicilio y en Inglaterra el tratamiento de textos o de bancos de datos. Según la investigación de empleo del INSEE de 1986 existe una diferencia entre hombres y mujeres en este apartado. Mientras que ellos están supercualificados, llegando a cobrar por estas fechas en Francia 5.285 francos, ellas están subcualificadas con un salario de 2.952 francos.²⁶

En los años 80, además de estos trabajos “flexibles”, surgirán otras modalidades como trabajos puntuales o trabajo interino. En estos momentos la mujer queda

²⁴ Vid. *Historia de las mujeres*. Françoise Thebaud. Ed. Taurus. Madrid 1993, pp.488-500

²⁵ Vid. *Historia de la vida privada*. Aries/Duby. Ed. Taurus. Madrid 1989

²⁶ Vid. *Historia de la vida privada*. Aries/Duby. Ed. Taurus. Madrid 1989.

apartada del mercado laboral estable y de la igualdad de condiciones no ya como antes mediante discursos morales propugnando una vuelta al hogar, sino a través de estos empleos precarios. Entre las razones por las que en Europa el trabajo femenino esté en malas condiciones, están los trabajos puntuales, la falta de antigüedad en el empleo, los trabajos de tipo parcial o estar en puestos menos cualificados. Ello genera que sea difícil volver a emplearse, el que aunque cada vez haya más mujeres con estudios y trabajando, siga existiendo una desigualdad en la repartición de los empleos.

Se puede ver como a finales del siglo XX hay una nueva construcción social del empleo y de la división sexual del trabajo. Ahora esa secuencia lineal del trabajo donde uno estudiaba, encontraba un puesto de trabajo, se promocionaba con los años y más tarde obtenía la jubilación, ya no existe. En estos momentos la secuencia aparece fragmentada con los empleos variables e interrumpidos a la vez que la formación es continua. En la mayoría de los casos al estar los empleos estables en manos de los hombres y los precarios en los de las mujeres, la diferencia de salarios sigue existiendo aunque se realicen trabajos de igual valor.

En 1982 las mujeres europeas ganaban entre un 20% y 40%²⁷ menos que los hombres reduciéndose la diferencia respecto a años anteriores y aumentando cuanto más cualificado es el empleo.

A pesar de que las leyes promulgan una igualdad de salarios, éstas sólo se aplican en raras ocasiones. Esta desigualdad no se aprecia si no es por las estadísticas, ya que a nivel general se difunde la imagen de la mujer emprendedora, que triunfa y se da la idea de que la igualdad es una realidad, cuando no es sino una minoría quién ha conseguido llegar a esta situación²⁸.

En España al tener la mujer un nivel de educación similar al del hombre le es más fácil acceder al mundo laboral. Aunque la mayor parte de los trabajos la ocupan los hombres los últimos veinte años la participación de la mujer ha incrementado de forma espectacular. Si en 1982 representaba un 30% de la

²⁷ Vid. *Historia de las mujeres*. Françoise Thebaud. Ed. Taurus. Madrid 1993, pp.491-492

²⁸ Vid. *Ibidem*, p.495

población activa, en 1992 llegaba al 36,5%²⁹. Este porcentaje se da sobretodo en mujeres entre 30 y 50. También en este periodo se empiezan a realizar investigaciones y estudios para valorar y apreciar como trabajadora al ama de casa. Esto se ha llevado a cabo por regla general, por economistas y sociólogas feministas. María Ángeles Durán, en un estudio realizado en 1988 recogía el trabajo de ama de casa realizado por 10,5 millones de mujeres. Entre éstas, 1,2 millones trabajaba fuera de la casa al mismo tiempo. En su conjunto, Durán comprobaba que la jornada del trabajo doméstico era de 9,42³⁰ horas diarias durante los siete días de la semana (Fig.9).

En cuanto a las mujeres que en su momento dejaron de trabajar al casarse o por maternidad, en este periodo se ve una tendencia a querer volver al ámbito laboral.

Las mujeres que mayormente forman parte del mundo laboral son aquellas con mayor nivel educativo. En 1993 un 84% de las que terminaron los estudios superiores estaban trabajando, lo que en número era similar al de los hombres. Sin embargo, sólo un 13% de las mujeres analfabetas estaban trabajando en 1993. Dónde más se emplean es en el sector terciario, bastantes menos en la industria y muy pocas en la agricultura donde su número se reduce cada vez más. Muchos de estos trabajos son empleos a tiempo parcial. En 1993 un 14% de mujeres está en esta situación frente al 2% de los hombres. En la mayoría de los casos esto ocurre por tener que ocuparse simultáneamente de las obligaciones familiares. En la encuesta de salarios en la industria y los servicios, realizada en 1993, se veía cómo las mujeres empleadas recibían un salario aproximado de 156.154 pts/mes frente al de 251.595 pts/mes de los hombres. Las obreras unas 100.975 pts/mes y ellos 146.291 pts/mes. En los servicios ellas percibían 124.680 pts/mes frente a 174.731 pts/mes que recibía el hombre.³¹ El salario suele ser de un 20% menos que el del hombre y la diferencia aumenta con la edad. Si los hombres, con la edad, van consiguiendo mejores puestos de trabajo, en el caso de las mujeres la edad juega en su contra.

²⁹ Vid. *Ibidem*, pp.680-682

³⁰ Vid. *Historia de las mujeres en España*. Cuesta Bustillo. Ed. Instituto de la Mujer. Madrid 2003, pp.13-14

³¹ Vid. *Ibidem*, pp.98-101

Por otro lado el paro femenino en España es el más elevado en toda Europa. En 1993 hay un paro de 30,47% frente al 20,02% europeo y especialmente se da entre las más jóvenes. Las mujeres más jóvenes son aquellas que tienen más formación y, por lo tanto, tienen más posibilidades de abandonar el ámbito doméstico pero al mismo tiempo son las que más sufren el desempleo. Entre las de más edad se da algo menos y el paro masculino, aunque inferior, también aumenta.

En esta situación gran parte de las mujeres se encuentran dentro de lo que se conoce como economía sumergida. Normalmente, esta alternativa la toman personas que llevan en paro bastante tiempo y lo ven como una posible solución en espera de algo mejor. Dentro de esta modalidad de empleo también hay más mujeres que hombres, con un 36% frente a un 16%³².

En cuanto a la repartición de empleos, el 80% de las mujeres trabajadoras pertenecen al sector servicios. Dentro de los servicios es en el comercio y la hostelería donde se concentra el mayor número, un 40% de trabajadoras.³³ Dentro de estos trabajos es en aquellos puestos donde se necesita más cualificación donde han ganado más terreno en comparación con épocas anteriores.

En general, aunque su participación en el ámbito laboral sea mayor que antes, su situación no es de igualdad. Con el fin de conseguirla, en 1983 se creó el Instituto de la Mujer que posteriormente paso a depender de la Secretaría General para las Políticas de Igualdad, organismo creado en abril del 2004, dirigido por una mujer y que forma parte del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.

La situación laboral en Euskalherria es parecida a la de España. Según un estudio realizado en 1990 por Emakunde (Instituto Vasco de la Mujer creado en 1988) la actividad laboral de la mujer es del 36,9% en el País Vasco y aunque haya aumentado considerablemente respecto a épocas anteriores no es muy alta si la comparamos con la del hombre. Es superior a la de España que se

³² Vid. *Ibidem*, pp.51-55

³⁵ Vid. *Ibidem*, pp.15

sitúa en un 33% pero inferior a la europea que en 1987 era de un 41,6%. De todas formas, se prevé que pueda llegar a la misma cifra que en Europa.

Al igual que en España, las mujeres con estudios son las que mayormente están empleadas, característica que no se da en los hombres y obviamente son las más jóvenes las que están más cualificadas por haber tenido un mayor acceso a la educación. Entre las mujeres trabajadoras vascas el 62,4% son menores de 35 años, es decir, son jóvenes y con una carrera profesional incipiente. Las mujeres solteras son las que más trabajan pero la tendencia es que las casadas vuelvan a reinsertarse en el trabajo extradoméstico.

También el paro afecta especialmente a la mujer; un 26,9% de las mujeres está desempleada mientras que en el hombre la cifra es de un 11,4%. Esto afecta por igual a solteras que a casadas aunque entre las primeras el paro es mayor al haber mayor número en activo.

En la distribución de empleos, en los servicios (Fig10) encontramos un 80,8%, un 14,7% en industria y un 2,9% en agricultura y construcción. Entre las que trabajan en el campo más de la mitad son autónomas y un tercio ayuda en la explotación familiar. Como en este sector la edad media es elevada se prevé que este porcentaje, ya de por sí pequeño, vaya a disminuir con el paso de los años.

Como vemos, se sigue dando el mismo patrón que en España o Europa, es decir, la mujer está empleada sobretodo en el sector terciario mientras que en el hombre el trabajo está más distribuido.

Los cargos que ocupan en empresas e instituciones raramente suelen ser de dirección, sólo un 10% ostentan este tipo de cargos en el sector servicios mientras que en la industria este porcentaje se reduce al 3,7%.

También en el periodo en que nos encontramos, en el País Vasco la economía sumergida afecta más a mujeres que a hombres. El 6,7% trabajan en el servicio doméstico y son en su mayoría jóvenes. El resto están en el comercio o la hostelería³⁴. Las mujeres que trabajan en esta situación tienen un salario inferior al salario mínimo interprofesional.

³⁴ Vid. *Participación de las mujeres en el mercado de trabajo de Euskadi*. Emakunde. Ed. Emakunde. Vitoria-Gasteiz 1992, pp.87-90



Fig.9



Fig.10

Las mujeres contratadas sufren una diferencia salarial respecto a los hombres: en la administración pública la diferencia es del 10,5% y en la empresa privada llega al 24,2%. Las razones siguen siendo las mismas que en otros casos, es decir, la feminización de ciertos empleos, no estar en cargos directivos, tener menos experiencia laboral³⁵...

Según el artículo escrito por Natalia Martínez para el Periódico de Álava en febrero del 2004, en el 2.003, en Álava, la precariedad laboral femenina doblaba prácticamente la masculina con un 41,9% frente a un 23,1%. Esta cifra mejora la de 1.996 y el porcentaje ha sido mayor que en cualquiera de las otras comunidades autónomas.

A pesar del incremento de su participación en el trabajo sigue habiendo más mujeres ocupándose de las labores domésticas que dentro del mercado laboral³⁶. Las mujeres casadas que trabajan siguen teniendo la doble tarea de la casa y el trabajo ya que sobretodo, en ciertas edades, los hombres siguen sin asumir la mitad de las labores domésticas. Esta actitud cambia en los menores de 40 años.

³⁵ Vid. *Ibidem*, pp.83-85

³⁶ Vid. *El trabajo de las mujeres*. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid 1987

1.2. La mujer en el ámbito textil europeo entre finales del s. XIX y principios del s. XXI

Está demostrado que 20.000 años a. C. la mujer tejía según datos que se conocen en el siglo XIX cuando la arqueología comienza a desarrollarse. Se descubre así que durante miles de años las mujeres se han sentado juntas tejiendo e hilando.

¿Por qué ha sido labor de mujeres más que de hombres? ¿Fue siempre así? y si fue, ¿por qué?. En el texto escrito por Judith Brown en los años 70, *Note of the Division of Labor by sex*, explica que la división de trabajo se daba en función de lo compatible que la actividad fuese con el cuidado de los niños. Así, tejían, hilaban y recolectaban comida; cosas que podían hacer mientras cuidaban de los niños y que podían parar y seguir más tarde sin que ello tuviera repercusión. Son trabajos que no requieren concentración, son repetitivos y se pueden interrumpir, que permiten atender a los niños pudiendo ser vigilados y cuidados al mismo tiempo. Por esta razón trabajos como la caza, la pesca o la extracción de minerales se han convertido en unas actividades masculinas, mientras la alimentación y la costura son trabajos asociados desde siempre a la mujer en todas las sociedades (Fig.11).

A finales del siglo XIX el textil comenzará a producirse industrialmente y ello repercutirá en la relación de la mujer con esta labor y con los diferentes trabajos derivados de la misma. Este cambio hasta la actualidad lo iremos viendo por orden cronológico siguiendo el esquema temporal mantenido en los apartados anteriores.

1.2.1. La mujer en el ámbito textil europeo a finales del s. XIX y principios del s. XX

A finales del s. XIX la mujer realiza distintos trabajos relacionados con el textil; cose y confecciona ropa para el consumo familiar, por encargo para mujeres diferenciándose así de los sastres y trabaja en talleres textiles y fábricas.

Decimos que cose y confecciona la ropa porque hasta ese momento no era la mujer la tejía las telas. En el proceso de elaboración de la tela ha sido labor de la mujer el hilar el lino, la lana, etc., y la del hombre el tejer, ya que la manipulación de grandes telares requería gran esfuerzo físico.

En las familias ricas, la mujer no solía hilar, tejer o confeccionar la ropa. De esto se encargaban las sirvientas o las costureras y modistas. En las clases bajas tradicionalmente, las mujeres hilaban el hilo que luego llevaban al tejedor quién hacía las telas que luego ellas confeccionaban. En las casas también solía haber pequeños telares para fabricar telas de poco tamaño que manejaban las mujeres.

En el caso del trabajo a domicilio el marchante proporcionaba los hilos y el material y ellas hacían las prendas que luego el vendía (Fig. 1 2).

Otro tipo de trabajo era el de los talleres. En ellos existía una jerarquía muy marcada entre el personal; en el nivel más bajo estaba la aprendiz que hacía los recados y trabajos varios, luego la primera oficiala que se encargaba de los trabajos finos de aguja y finalmente la dueña del taller que trataba con los clientes de la burguesía.

Legalmente, estas modistas estaban totalmente desprotegidas y trabajaban muchísimas horas al día. Los talleres de alta costura de París que empleaban a muchas trabajadoras era uno de los sectores donde más se explotaba a sus empleadas especialmente en el momento de presentar sus colecciones. Coco Chanel llegó a tener 3.000 empleadas a principios del siglo XX³⁷.

Además de estos talleres, también encontramos talleres de tipo familiar donde el padre teje, la madre e hijas hilan y los niños preparan el hilo. Estos talleres familiares irán desapareciendo con la industrialización³⁸.

En el siglo XIX, con la revolución industrial, muchos talleres introducen maquinaria y pasan a ser pequeñas fábricas y es ahí, en las nuevas fábricas, donde la mujer entra masivamente a trabajar y reemplaza a los tejedores siendo ellas quienes produzcan las telas aunque sean ellos quienes dirijan los trabajos.

El de lo textil y el de la confección serán las áreas donde más se empleen las mujeres aunque únicamente en periodos de necesidad de mano de obra. Aun así, poco a poco fue introduciéndose cada vez más ya que su labor era más ágil y salía más barata.

En Inglaterra ya en 1851, del total de empleados el 22% eran trabajadoras textiles y un 10% en Francia, siendo el promedio de edad de unos 24 años en

³⁷ Vid. *Coco Chanel*. Axel Madsen. Ed. Circe. Barcelona 1998

³⁸ Vid. *Revista Arenal*. Revista de historia de las mujeres. Nº 1. 1994, pp.25-38

1861³⁹. En Francia e Inglaterra en la rama textil estaban empleadas un tercio de las mujeres que trabajaban⁴⁰. Hay que decir que Francia e Inglaterra comenzaron su industrialización mucho antes que en otros países y que para principios del siglo XX ya vendían no sólo telas, sino ropa confeccionada.

Con la industrialización descende el número de costureras y los empleos en actividades tales como la pasamanería, el encaje, el bordado o el zurcido que normalmente se hacían fuera de la fábrica. Esta circunstancia hace que sea difícil tener datos ya que las mujeres que trabajaban por encargo, en talleres o en casa para los marchantes, no se encontraban inscritas en la mayoría de los casos.

A finales del siglo XIX, en España los trabajos textiles a los que se dedican las mujeres son los mismos que en el resto de Europa, con la diferencia de que la industrialización al ser más tardía, el número de obreras es menor que en otros países.

La mayoría confeccionan ropa para la familia y para la casa, las modistas y costureras trabajan por encargo y otras trabajan dentro de la llamada “industria doméstica” que antes de la industrialización es mayoritaria para la realización de prendas y telas de pequeño formato, además de en los talleres que al mecanizarse pasarán a ser fábricas. Los cinco tipos de trabajo conviven al mismo tiempo aunque con la industrialización el segundo, el tercero y el cuarto irán disminuyendo. Aquí también al no estar censadas, es difícil cuantificar en qué medida se continuó trabajando de esta forma ya que únicamente aquellas que trabajaban en fábrica aparecían registradas.

La ventaja de las obreras respecto a las que trabajaban en la llamada industria doméstica es que las primeras podían reivindicar ciertos derechos lo cual no sucedía en los otros tipos de trabajadoras. Así, en el caso del encaje, donde España fue un gran productor y exportador sobre todo a los mercados coloniales y la mayoría de empleados eran mujeres, no se conoce mucho sobre sus trabajadoras. En 1842 la *Revista económica de Madrid* del 1 de Mayo publicaba que dos años antes, es decir, en 1840 la Comisión encargada de estudiar la situación de Cataluña, calculaba que en aquel entonces había unas 30.000

³⁹ Vid. *Historia de las mujeres*. Dubyl/ Perrot. Ed. Santillana. Madrid 1.993,p.410

⁴⁰ Vid. *Ibidem*,p.410

mujeres y niñas trabajando en la manufactura de blondas y encajes pero no menciona las condiciones de trabajo ni hay datos de cuanto decae este trabajo por la industrialización para finales del XIX⁴¹.

En el País Vasco, la industria textil se asentaba principalmente en Guipúzcoa. En Lasarte-Urnieta se instalaron las manufacturas algodoneras *Brunet y Cía.* y *Subijana y Cía.* en Villabona en 1860 y *Algodonera San Antonio* en Bergara en 1844. Firmas francesas y catalanas abren en Tolosa como *Lasperut Reverdy y Cía.* en 1845 o *Frois Silva Blanc y Cía.* en Bergara en 1846⁴². A partir de aquí se irán abriendo nuevas empresas. En Bergara en 1920 había instaladas 19 fábricas algodoneras y 6 de lana y seda⁴³. Como en otros lugares la mayor parte de empleados de estas empresas fueron mujeres: la fábrica de curtidos *Ortueta y Díaz* de Mendivil empleaba a 15 mujeres entre 13 y 33 años, todas costureras, en Algodonera San Antonio, más del 50% (157 trabajadoras)⁴⁴ eran mujeres y de éstas el 77% de edad inferior a los 30 años⁴⁵.

En Bizkaia, la industria textil fue más tardía y menor con lo que el empleo de la mujer fue menor. Entre las empresas existentes encontramos la Manufactura de *Santos López de Letona* en Usánsolo-Galdácano en 1848 y empresas familiares convertidas en pequeñas factorías tal como *La Encartada* de Balmaseda abierta en 1892.

Con la industrialización, la oferta y la demanda de telas aumenta y así en Bilbao, a finales del siglo XIX se abrieron nuevos comercios donde también se confeccionaba ropa o ajuar como es el caso de *Los encajeros* abierta por el empresario Manuel Mendoza en 1880. Otros empresarios como *Desusa Madariaga*, *Goya*, *Guezala* o *Casa Landa* hicieron lo mismo. Las telas que vendían se traían de Cataluña o de Francia e Inglaterra⁴⁶(Fig.13).

⁴¹ Vid. Revista *Arenal*. Nº 2. 1995

⁴² Vid. *Pasado de Moda*. Bilbao Museo Vasco. Bilbao 2003

⁴³ Vid. *Casa, familia y trabajo en la historia de Bergara*. Ibáñez, Ortega, Santana y Zabala. Ed. Bergarako Udala. Bergara 1994, pp.133-138

⁴⁴ Nótese la diferencia en número de trabajadoras en empresas vascas y catalanas en la misma época, lo que se traduce en mucho menos trabajo fabril femenino en Euskadi

⁴⁵ Vid. *Casa, familia y trabajo en la historia de Bergara*. Ibáñez, Ortega, Santana y Zabala. Ed. Bergarako Udala. Bergara 1994, p.149

⁴⁶ Vid. *Pasado de Moda*. Bilbao Museo Vasco. Bilbao 2003

La figura de la costurera que hacía la ropa para la familia fue desapareciendo y, así, algunas modistas pasarán a trabajar para las tiendas-taller. *Casa Landa* por ejemplo, tenía bordadoras y una maestra de dibujo siendo los hombres los dedicados a la venta y viajantes.⁴⁷

A pesar de lo dicho, a finales del siglo XIX y principios del XX parte de las telas se seguían haciendo en los caseríos, al mismo tiempo que se compraban otras nuevas hechas industrialmente. Así, a principios del siglo XX encontramos en Bergara 41 tejedores y 11 hilanderas inscritos en estos oficios⁴⁸. En el campo, las mujeres todavía seguían cultivando el lino y con ello hacían la ropa para la casa y su ajuar para la dote. Ellas hilaban el lino y los hombres trabajaban la lana y ello formaba parte de la vida social: con el proceso del hilado en invierno comenzaban las tertulias o reuniones de trabajo de hombres y mujeres durante la noche, cada semana en una casa distinta. El trabajo fundamental era el hilado pero también se realizaban otras labores como el punto, bordados, etc. Estas tertulias eran un acontecimiento de máxima importancia: eran el lugar de transmisión de la cultura popular, tradiciones, valores, formas de ser, estilo y filosofía de vida. Se contaban cuentos y leyendas, se bailaba y cantaba y no era raro que de estas reuniones saliesen nuevos matrimonios⁴⁹.

Cuando todo estaba hilado se llevaba al tejedor quién hacía las telas que iban a utilizarse para las necesidades domésticas y de vestir de la familia, así como para los arreos de las hijas.

La ropa de diario se cosía en casa con telas compradas en las ferias o comercios de las ciudades, pero la confección de trajes de ceremonia o festivos, se encargaban a los sastres, modistas y costureras, normalmente viudas y solteras⁵⁰.

⁴⁷ Periódico *Bilbao*. Nº 96, p.28

⁴⁸ Archivo de Bergara

⁴⁹ Vid. *Linua, Ehuna, Artilea*. Jaione Isazelaia. Ed. Bergarako Udala. Bergara 1997

⁵⁰ Vid. *Artesanía Vasca*. Gobierno Vasco y Diputación Foral de Alava, Vizcaya y Guipúzcoa. Ed. Diputación Foral de Alava. Vitoria 1985



Fig.11



Fig.12.



Fig.13



Fig.14

1.2.2. La mujer en el ámbito textil europeo a mediados del s. XX

Después de la II Guerra Mundial en Europa se confecciona cada vez más ropa de forma industrial. Técnicamente se ha evolucionado mucho y se pueden realizar industrialmente tejidos, que como el punto, antes sólo podían hacerse a mano.

De todas formas, la mujer sigue confeccionando ropa para la casa y la familia pero ahora que la moda cobra importancia las mujeres se guían por patrones que reproducen los modelos de los grandes diseñadores.

El trabajo doméstico sigue existiendo, sólo que ahora no es el marchante, sino la empresa quién suministra a las mujeres todo lo necesario para realizar la ropa. Esto promueve el surgimiento de una nueva industria que vende máquinas de coser a particulares. Así, la empresa *Fairisle* animaba a las mujeres que les suministraban los suéteres a confeccionarlos con estas máquinas (Fig.14). El uso de las mismas reducía gastos ya que era más rápido y no existía una gran diferencia en cuanto a la calidad de lo hecho a mano o mediante estas máquinas de coser domésticas⁵¹.

La forma de trabajar en las fábricas también cambiará después de la II Guerra Mundial; se “racionaliza el trabajo”; se quiere rentabilizar al máximo la mano de obra y ello quita autonomía y decisión a la trabajadora. Se aumenta el ritmo de trabajo dando menos tiempo para realizar cada tarea, muchas veces el salario era según el rendimiento, así que intentan hacerlo lo más rápido posible. Las obreras pierden el control del proceso ya que sólo hacen la parte que se les encarga, sólo controlan su máquina de coser y el pequeño espacio donde están, mientras los encargados controlan la plantilla y la producción.

En Europa, la cantidad de mujeres trabajando en fábricas textiles disminuye ya que hay una redistribución entre los nuevos trabajos que se van generando y la mujer pasa de “la costura a las imprentas”⁵².

No es así en España, donde la mujer sigue estando mayoritariamente en el sector textil.

⁵¹ Vid. *Mil anys de disseny en punt*. Montserrat Bayés. Ed. Centre de Documentació : Museu textil. Terrasa 1997

⁵² Op.cit. *Historia de las mujeres*. Dubyl/ Perrot. Ed. Santillana. Madrid 1993,p.267

En Madrid una trabajadora del taller *La bordadora española* se refiere a su trabajo en esta fábrica a principios de los años 60: “Había chicas de 15, 16 y hasta 20 años, todo lo más eran chicas de 20 años, todas chicas jóvenes, allí llegamos a ser más de mil (...), era el número 20 del Paseo de las Delicias (...) allí admitían a todo el mundo, nos daban 75 céntimos; desde que entrabas te daban 75 céntimos al día, aunque no supieses hacer nada (...). Tenía 14 o 15 años (...) los maestros que sabían bordar eran franceses (...) el ambiente era estupendo con tantas chicas jóvenes (...) además como los dueños eran extranjeros, eran mejores...yo he preferido trabajar antes con extranjeros que con españoles...los derechos sociales te los daban antes y mejor...allí había una chica de UGT yo hasta entonces no sabía nada, ni de UGT ni de nada...luego fui a *Cripa*...que estaba en la Gran Vía encima de *Chicote*...aquí también seríamos unas mil...en aquel momento yo ya cobraba un duro con dos reales...ya de oficiala...tenía 18 años...era una gran oficiala bordadora...”⁵³.

Como relata esta mujer, a los 14 o 15 años entraban en las fábricas y solían ser las madres quienes acordaban las condiciones de trabajo de las hijas.

Al no haber el grado de industrialización y desarrollo que existe en otros países como Francia o Inglaterra, en la España de este periodo no hay tanta ropa confeccionada industrialmente y sigue siendo muy común hacer la ropa en casa o encargarla a costureras y modistas. Aun así, el número de éstas irá descendiendo poco a poco.

En Euskalherria la situación es parecida al resto de España sólo que como sucedía a principios de siglo la industria textil no tiene ni mucho menos la misma envergadura e importancia que en Cataluña. Se abren nuevas fábricas como *Textil Bilbao S.A.* en 1940, *Garben S.A.* en 1949 o *Cordelería Bernabé Arrieta S.A.* en 1950 pero muchas cerraron más tarde con la crisis de los años 60. En las industrias textiles normalmente las empleadas son mujeres como en la anteriormente citada *La Encartada* de Vizcaya donde en estos momentos el 75% de la mano de obra es femenina. Y tiene un salario inferior al del resto de las industrias, además de cobrar menos que los hombres. En 1949 un tejedor de *La*

⁵³Cit. *El trabajo de la mujer en el textil madrileño*. Pilar Díaz Sánchez. Universidad de Málaga 2001,p.87

Encartada cobraba 9 pesetas y una tejedora 6,30 pts., un encargado cobraba 8,6 pts. y una trabajadora 4,72 pts⁵⁴.

En este periodo las costureras siguen siendo muy populares. En las escuelas de mujeres se enseñaba algo de costura pero la costura de verdad y las labores de casa se aprendían en casa. Las modistas, aprendían el oficio en casa o trabajando en talleres de modistas. En los años 50 y 60 cuando la mujer empieza a estudiar en la Universidad, asignaturas tales como costura o labores del hogar se van quitando del plan de estudios.

A finales de los 60 la ropa confeccionada se abarató y era comprada por gente de clase media aunque las clases acomodadas siguen prefiriendo la confección a medida⁵⁵.

1.2.3. La mujer en el ámbito textil europeo a finales del s. XX y principios del s. XXI

En la actualidad, en que la mujer está plenamente integrada en el campo laboral, le resultan ajenas y desconocidas las labores como el coser o hacerse la ropa.

En general se compra la ropa ya confeccionada aunque también hay costureras que se dedican sobretodo a hacer arreglos. Hay pocas modistas y las que quedan suelen ser mujeres mayores que se han mantenido en la profesión. Siguen confeccionando ropa pero ya no en la medida que se hacía en España a mediados o principios del siglo XX. La mayor parte del proceso de confección es industrial y, así, oficios como bordadora o encajera han ido desapareciendo. Según una entrevista a la sombrerera María Mazas, antiguamente había casi 30 oficios alrededor de crear un sombrero que hoy en día han desaparecido⁵⁶.

Ahora las diferentes técnicas de coser se intentan recuperar como valor cultural. Son consideradas artesanía, un recuerdo cultural y no son tomadas como conocimiento que pueda generar empleo o dinero⁵⁷.

⁵⁴ Vid. *La Encartada. Fábrica de Boinas*. Ed. Diputación Foral de Vizcaya. Bilbao 1991, p.31

⁵⁵ Fuente oral

⁵⁶ Revista *Datatextil* N° 10, p.72

⁵⁷ Vid. *Cuadernos de artesanía. El sector artesano y su entorno*. AAVV. Ed. Ministerio de Industria y Energía. Madrid 1987

Encontramos ferias de artesanía donde el sector textil sigue estando en su mayoría representado por la mujer. En la Feria de Artesanía de Chelsea, Inglaterra, en el año 2.000 en textiles participaron 50 mujeres y 10 hombres⁵⁸.

En España, dentro de la industria, hoy día el sector textil sigue concentrado en Cataluña y Valencia. Producen el 67,4% del total y representan el 61,4% del empleo en esta rama. El empleo desde los años 60 ha ido decayendo en este ámbito ya que su rentabilidad ha ido disminuyendo por la saturación del mercado y la importación. Esto ha dado lugar a una economía sumergida (especialmente en sectores como la confección y el género de punto) que puede llegar a ser entre un 30 y un 50%⁵⁹ de la producción. Este es el caso de la ciudad de Sabadell donde con la crisis de los 70 muchas industrias textiles cerraron. La cuestión es que a pesar de cerrar muchas fábricas, la actividad comercial no ha decaído. El empresario sigue manteniendo un despacho, encarga a los trabajadores que trabajen en casa y se siguen utilizando las mismas máquinas pero fuera de la empresa. Así, muchas veces no existe un control del tiempo invertido lo que suele llevar a que el precio de la hora trabajada sea mucho más barata. Un empresario calculaba que si en una economía formal, a mediados de los 80, la hora costaba 1.000 pts., en esta manera de economía sumergida salía a 570 pts⁶⁰. Según una estimación que hace Muriels Cassals comparando la maquinaria en funcionamiento, la población activa y las estimaciones de cifras de producción en 1983-84 se produce lo mismo que en 1.974 pero ahora un tercio es por medio de una economía sumergida⁶¹, en lugar de declarada.

La misma circunstancia se da en el sector de "artesanía industrial". Una investigación hecha en 1995 en Galicia, en la Costa da Morte, donde más de 2.000 personas trabajan en la industria doméstica del encaje de bolillos (Fig.15), muestra que el 99% de estas encajeras ni están dadas de alta en la IAE (Artesanía de España) ni en la Seguridad Social. Y eso que después de la pesca es el segundo ingreso más importante de la zona⁶².

⁵⁸ Vid. *Feria de Artesanía de Chelsea*. Ed. Crafts Council. Chelsea 2000

⁵⁹ Vid. *Perspectivas del empleo femenino*. Oriol Homs Ferret, Kati Ruiz, Anes Ingla. Ed. Instituto de la Mujer. Madrid 1989

⁶⁰ Vid. *Problemas estadísticos de la economía sumergida*. Ed. INE. Madrid 1986

⁶¹ Vid. *La economía sumergida en relación a la Quinta Recomendación del Pacto de Toledo*. Ed. Consejo Económico y Social. Madrid 1999

⁶² Revista *Oficio y Arte*. Nº 22. 1995,p.4

En las fábricas, ahora que el hilado y el tejido se hace totalmente mediante máquinas las mujeres han pasado a dirigir las máquinas, pero al cambiar en general el modo de trabajo, si esto antes suponía una categoría superior adjudicada a los hombres ahora que se realiza por mujeres ha bajado de rango dejando a los técnicos la programación.

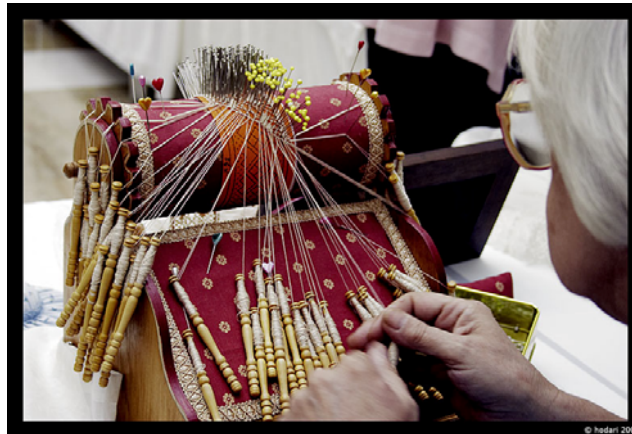


Fig.15

Otro esquema que se repite respecto a momentos anteriores es el de la edad. En el sector textil el 67,1% de las empleadas tienen menos de 40 años. Si la base de la consideración en el trabajo fabril textil es la habilidad manual y la rapidez, teniendo en cuenta el desgaste psíquico y nervioso por el ritmo de trabajo, es normal que las empresas quieran contratar chicas más jóvenes ya que a partir de los 25 o 30 años la producción desciende por estas razones⁶³.

Según la revista *Emakunde* a pesar de que la mayor parte de los trabajadores de los talleres y fábricas textiles son mujeres no hay una investigación que analice su situación. En España, la mayoría están en talleres extremeños, gallegos y castellano-manchegos donde los sueldos son bajos y con muchas horas de trabajo.

Según datos de la EPA⁶⁴ del segundo trimestre del 2003 si en el conjunto de la economía española el 61,67% de los ocupados son hombres y el 38,33% mujeres, en el sector textil, en el mismo periodo el 35,6% son hombres y el 64,4% mujeres. Entre 1987 y 2003 estas cifras no han variado mucho siendo la participación masculina alrededor de un 35% y la de la mujer de un 65%⁶⁵.

⁶³ Op.cit. *Perspectivas del empleo femenino*. Homs Ferret, Ruiz, Inga. Ed. Instituto de la Mujer. Madrid 1989,p.53.

⁶⁴ Encuesta de Población Activa

⁶⁵ Vid. Revista *Emakunde*. Ekaina 2004. N° 55,pp.22-25

1.3. La mujer en el ámbito social europeo entre finales del siglo XIX y principios del XXI

A finales del siglo XIX y principios del XX existe una gran diferencia entre las clases sociales. La mujer burguesa asume el ideal de madre y esposa y su función social se da en torno al hogar o el ámbito privado. La mujer obrera, sin embargo, vive en un estado de explotación entre las labores de la casa y el trabajo.

Para mediados del siglo XX, sin embargo, la mujer en cierta medida consigue acceder a los estudios con el fin de poder optar a un trabajo mejor. En España, la dictadura es una época de hambre y grandes desigualdades sociales y las reivindicaciones de las mujeres irán unidas a la denuncia de los problemas sociales y a la lucha antifranquista.

Para el tercer tercio del siglo XX la reivindicación feminista se da con mucha fuerza en todos los campos, en el arte, la literatura, la política. La mujer se rebela ante situaciones discriminatorias, lucha por conseguir un reconocimiento práctico que a nivel legal ya existe. Se centra en descubrir y mostrar dónde y cómo se da esta discriminación. En España después de la dictadura de Franco se aprueba legalmente la igualdad entre hombres y mujeres. La participación femenina en la política aumenta a la vez que se crean grupos feministas. También acceden a carreras superiores y teóricamente pueden colocarse en todo tipo de puestos de trabajo como ya se ha dicho anteriormente.

Como resumen podría decirse que en un siglo se da un importante cambio de mentalidad y lugar en lo social.

Como en el apartado anterior describiremos esta evolución en tres etapas por considerar estos cambios de un modo paulatino.

1.3.1. La mujer en el ámbito social europeo entre finales del siglo XIX y principios del XX

Durante este periodo, el lugar principal de la mujer es su casa y su actividad social se realiza a su alrededor. Están excluidas de todo aquello que suponga un reconocimiento público, ya sea en el mundo de la empresa como de la literatura, el arte o la política. Su función y utilidad está en el hogar y esta razón se apoya

en que se entiende que su naturaleza se vincula a su función de madre y esposa.

Se encuentran en un espacio limitado, pero algunas encuentran ciertas actividades para poder salir de este ámbito doméstico sin que ello suponga rebelarse a la mentalidad establecida. La práctica de la caridad (Fig.16) era algo que las permitía andar por la ciudad, conocer lugares prohibidos para estas mujeres de clase media y tratar con otra gente. Esto se ve como una ampliación de sus tareas de cuidado familiar, es como una buena madre social que se extiende hasta los desamparados. Muchas asociaciones acuden especialmente a mujeres solteras en busca de ayuda porque se veía bien que alguien que no tenía marido ni hijos desarrollara esta función "natural" de otra manera. Estas labores eran llevadas a cabo con discreción, sin alardes, sin constar en ninguna parte ya que la mujer debía ser sencilla y humilde y no sobresalir por sus méritos y, por ello, hoy día es difícil medir la influencia y repercusión social que tuvo el papel de estas mujeres. Estas asociaciones, por lo general, estaban dirigidas por hombres de manera que los roles que se daban en la casa se repetían en todos los lugares. Pero con el tiempo y dado que eran ellas quienes tenían la experiencia, fueron teniendo otra visión del mundo y de sus capacidades y algunas de estas asociaciones acabaron siendo dirigidas por mujeres, este es el caso de la *Elisabethvereine* de mujeres católicas de Renania en 1830, la *London Bible Women and Nurses Mission* en 1859 o la *Charity Organisation Society* en 1869⁶⁶.

Pero cuando hablamos de las mujeres obreras, la situación es distinta. A esta mujer se la consideraba la antítesis de la feminidad por trabajar, por falta de elegancia y de maneras. Esta mujer trabajadora, por condición social y por necesidad, no puede identificarse con el ideal burgués de mujer ni goza tampoco de la libertad y poder de decisión que un salario pudiera darle.

Las mujeres de clase obrera trabajadoras y no trabajadoras están muy poco consideradas y se dan abusos y explotaciones. Esto las llevará a organizarse y protestar: en 1910-1911 en Francia, miles de amas de casa irrumpieron en los mercados, saqueándolos y fijando el precio de los productos. Se rebelan ante la especulación y la carestía de los alimentos en relación a los salarios. Pero los

⁶⁶ Vid. *Women and Philantropy in 19th Century England*. Oxford Press. Oxford 1980

sindicatos critican estos “movimientos desordenados, ciegos e instintivos”⁶⁷ (Fig.17) aunque quieren aprovecharlos como una revuelta masculina. En 1917, en Ámsterdam ocurre algo parecido con el llamado “Motín de las patatas” iniciado por mujeres pero querido reconducir por los maridos y los hijos por temor al poder y el protagonismo de una violencia femenina desconocida. También hay enfrentamientos entre las mujeres de clase obrera y las burguesas a las que reprochan su falta de comprensión sobre la situación laboral y de legislación las primeras. A pesar de todo, muchas organizaciones femeninas comienzan con mujeres de clase media y burguesas, mujeres que a pesar de no ser obreras, están comprometidas socialmente y condenan la explotación de las trabajadoras y la desigualdad de sexos. Ejemplo de ello son Emma Paterson de la *Women’s Trade Union League* (1874) o Margueritte Durand de la Fronde que como otras posibilitaron el surgimiento de movimientos obreros femeninos. Y es que la mujer burguesa soltera necesitaba de un trabajo ahora que con la industrialización el sistema económico familiar había cambiado, y aunque quiere acceder a otro tipo de puestos más cualificados también tiene que luchar ante los prejuicios sociales. Estas desarrollaron la idea del trabajo como liberación y emancipación de la mujer, idea que con el tiempo será compartido por las obreras. Cuando las mujeres burguesas hablan de liberación lo hacen porque muchas se casan por necesitar un marido que las mantenga y reclaman un trabajo cualificado y bien remunerado. Por ello, en 1865 la *Alianza de las Sociedades Alemanas* reivindica el derecho a la formación. En Francia, en 1868, las primeras reuniones femeninas tratan del tema del trabajo de la mujer, y en Suiza, a principios del siglo XX se reivindica el trabajo profesional femenino.

Respecto al trabajo que la mujer realiza en casa y para la familia son escasas las referencias. Una de ellas es la de Lily Braun⁶⁸ en su *Frauenarbeit und Hauswirtschaft* de 1901 donde propone un análisis y racionalización de las tareas domésticas, calculando el tiempo, el esfuerzo y el dinero que éste supone como ahorro para la economía familiar. Por lo demás no será hasta bien entrado el siglo XX que se empiece a reivindicar el valor económico del trabajo doméstico⁶⁹.

⁶⁷ Cit. *Historia de las mujeres*. Duby/Perrot. Ed. Taurus. Madrid 1993,p. 57

⁶⁸ Vid. *Ibidem*,p.518

⁶⁹ Vid. *Ibidem*,p.518

El siglo XIX también en España será un periodo de cambios. Con la industrialización y el creciente capitalismo se impone una diferencia social de clases más marcada que antes. El nuevo modelo de mujer burguesa que comienza ahora es apoyado por la Iglesia Católica, lo que hará que se establezca con fuerza y que las diferencias entre hombre y mujer se acentúen, especialmente en las ciudades o lugares donde al implantarse fábricas y empresas, el trabajo del hombre estaba fuera de la casa.

En la mujer, ser buena ama de casa se consideraba una virtud digna de exaltación y lo máximo a lo que podía aspirar. Las mujeres de clase media y alta organizaban la casa con la ayuda de los criados, las de clase baja se ocupaban ellas mismas. Este ideal de lo que debía ser el trabajo de la mujer se había dado ya en Inglaterra en la primera mitad del siglo XIX y en España se da en la segunda mitad. En España estas ideas se ven apoyadas y difundidas a través del libro escrito por Fray Luis de León en el siglo XVI "La perfecta casada". En él dice que las funciones del hombre y la mujer son distintas porque en él prima la razón y en ella el sentimiento, de ahí que uno esté más capacitado para una vida pública y otra para una esfera privada. Él necesita una educación profesional y ella unos conocimientos morales y domésticos. El cumplimiento de ambas funciones tendría como resultado la familia feliz⁷⁰. En este modelo la mujer adquiere el rol de reproductora y el hombre de productor.

Las mujeres de clase media y alta se educan con el propósito de mantener e inculcar estos valores a la familia. Las mujeres de clase obrera, al trabajar desde muy jóvenes y durante toda su vida, no recibían educación ya que tampoco existían muchas expectativas de que la situación cambiase. Pero la educación, sin pretenderlo hará que algunas mujeres al estar más instruidas también sientan el deseo de conseguir una mayor libertad de expresión y de trabajo y aunque son una minoría, se da un comienzo de cambio social.

En España, por sus características políticas, ideológicas y económicas la educación femenina se implantó más tarde que en los países desarrollados europeos. El sistema educativo también diferenciaba entre hombres y mujeres. El Informe Quintana de 1813⁷¹ distinguía entre educación para niñas –moral y doméstica– y niños –orientada a lo profesional–.

⁷⁰ Vid. Ibidem, pp.586-589

⁷¹ Vid. Ibidem, p.600, publicado en "Obras completas". Manuel José Quintana. Ed. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid 1.919, Atlas 1852, p.190

En 1857, la Ley de Instrucción Pública obligaba a educar a las niñas de entre 6 y 9 años. A pesar de ello en 1860 el 85,9% de las mujeres españolas eran analfabetas. En 1901 el Real Decreto del 26 de Octubre establece materias comunes para ambos sexos y en 1.909 la ley establece la educación hasta los 12 años. Aunque ello genere conflictos en la sociedad española del momento, muy tradicional todavía, el resultado es altamente positivo ya que entre 1910 y 1930 pasa de haber 556.310 alumnos a 893.558⁷², es decir, un 57% más.

En 1870 se fundó la *Asociación para la Enseñanza de la Mujer* en Madrid, que pretende educar a las mujeres en todos los aspectos sociales, tanto familiares como profesionales. En Vitoria en 1879, en Málaga en 1886 o en Valencia en 1888 se abrieron otras asociaciones similares. Se crean escuelas como la *Escuela de Comercio para Señoras* en 1878, *Escuela de Correos y Telégrafos* en 1882, *Curso de Archiveras y Bibliotecarias* en 1894, etc.

Con la revolución de 1868, en España se producen transformaciones a nivel político. Se quiso implantar un sistema liberal y democrático, modernizarlo dando más poder a la burguesía y ampliar los derechos de las personas, aunque mayormente lo disfrutaran los hombres. Para todo ello, se comprende que es necesario apoyar la educación y dentro de ella la educación de las mujeres. Esto producirá un cambio en la mentalidad y un comienzo de lucha por la igualdad. Estas reivindicaciones partieron de la mujer burguesa entre 1900 y 1930 (Fig.18), reivindicaciones feministas que se daban al mismo tiempo que en el resto de Europa aunque en España más débilmente por su menor desarrollo, riqueza y la influencia de la Iglesia Católica.

⁷² Vid. *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*. R. M. Capel. Ministerio de Cultura. Madrid 1982,p.400



Fig.16



Fig.17



Fig.18

En la sociedad en general existía una resistencia al cambio pero para principios del siglo XX pequeños cambios se van dando. Prueba de ello es el *Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano* de 1892 en el que la participación femenina aumenta respecto de años anteriores y donde se plantea cómo integrar a la mujer en la sociedad y cómo conseguir una igualdad educativa.

A principios del siglo XX algunas mujeres intentan entrar en la universidad, cosa no fácil por la oposición general de familia, compañeros, profesores o la misma dificultad de poder ejercer la carrera una vez finalizada.

Teóricamente, en 1868 las mujeres podían entrar en la universidad, al igual que en otros países europeos como Suiza, que lo permitió en 1864 siendo el primero en aceptarlo. Para 1900, 15 mujeres españolas habían terminado sus carreras. Este hecho, aunque minoritario, es importante ya que consigue un reconocimiento no como esposa o hija, sino como persona capacitada para funciones intelectuales no reconocidas anteriormente al sexo femenino⁷³.

En España el primer feminismo burgués no fue sufragista como en otros países europeos dado el atraso democrático que España sufría y a que el mismo sufragio universal masculino no se dio hasta 1890 cuando en Francia, por ejemplo, se dio un siglo antes con la revolución francesa. Así, la lucha de la mujer estaba centrada en lo profesional.

Ante la discriminatoria situación social de la mujer española, Teresa Claramunt, obrera textil y anarquista, estableció tal y como nos hemos referido en el apartado anterior, una asociación autónoma femenina. Quería que la mujer tuviese una instrucción mayor, unas condiciones de trabajo mejores y unir a las mujeres con el fin de superar el atraso cultural y social que especialmente sufrían las obreras españolas. Al ser la madre la que educaba y socializaba a los hijos, para Claramunt era importante la transmisión de una visión igualitaria y anarquista de la sociedad. Sin embargo, para la anarquista Federica Montseny, el problema de la igualdad no era exclusivamente femenino, sino “un problema general humano”⁷⁴. Por ello, no defendía una lucha femenina independiente, sino

⁷³ Vid. *Las mujeres y el 98. Dirección General de la Mujer*. Ed. Consejería de Sanidad y Servicios Sociales. Madrid 1999

⁷⁴ Op.cit. Ibidem,p.113

una lucha en conjunto por la igualdad. Los socialistas decían que el problema no era la lucha de sexos, sino la lucha de clases y que hombres y mujeres debían unirse para ir en contra de la clase capitalista. En el movimiento obrero la lucha de las mujeres se consideraba algo secundario frente al problema principal que era el enfrentamiento entre burguesía y proletariado. Así, los obreros o partidos de izquierda querían que la mujer formara parte de sus agrupaciones para que les ayudasen en esta causa desinteresándose de la suya particular. Esto era algo que según su pensamiento, en una sociedad igualitaria, no capitalista, vendría a solucionarse.

En 1900, el sindicalismo femenino era algo inhabitual excepto en Cataluña por la cantidad de trabajadoras textiles que allí había. En el periodo de 1910-1920 los grupos sindicales femeninos fueron aumentando poco a poco al incorporarse cada vez más mujeres al trabajo y por los abusos que se producían. Al ver su potencial tanto los socialistas y anarquistas como los católicos más tradicionales querían su adhesión, declarando que ellos podían representar los intereses femeninos y pidiendo dentro de sus reivindicaciones una serie de derechos para las trabajadoras. De esta forma, aumentó el número de delegadas en los partidos políticos mixtos. En 1918 al *XIII Congreso Socialista* acudieron dos representantes de “lavanderas, planchadoras y similares”. En 1924 a la Federación de Alpargateros asistieron cuatro mujeres portavoces de asociaciones femeninas y en 1952, fueron siete⁷⁵. Era bastante común que en asociaciones exclusivamente femeninas los portavoces fueran hombres. Donde mayor afiliación a cualquier tipo de sindicato existía era en Barcelona, Levante y Madrid, seguidos del País Vasco y Asturias. El resto de España era más bien agrario o tenía una industria atrasada. En general, en lugares donde existía un gran desarrollo industrial textil había un sindicalismo socialista y en donde el trabajo a domicilio era mayor había un sindicalismo católico. En el caso del País Vasco era mayoritariamente católico.

La mujer vasca de finales del XIX y principios del XX, estaba muy unida a la Iglesia y la figura de Cristo era para ella como otro marido al que le era fiel. Era común realizar acciones sociales a través de los conventos o monasterios y

⁷⁵ Vid. *Ibidem*

muchas entraban a monjas⁷⁶ lo cual también era una alternativa a lo que podían encontrar en la vida doméstica.

Dentro de las órdenes religiosas podían llegar a dirigir colegios u hospitales, es decir, alcanzar puestos de responsabilidad a los que no llegarían en otros medios (Fig.19). También podían salir y realizar actividades tales como adentrarse en barrios pobres para asistir enfermos o necesitados, entablar relación con prostitutas o gente de distintas clases sociales con el fin de ayudarles, viajar en alguna misión, etc. Así que algunas mujeres lo veían como un camino de autoperfección, de realización personal y de aventura.

Las mujeres que se casaban y disfrutaban de una buena posición, centraban su actividad social en la iglesia y en la propia casa, recibiendo invitados y amigos. Lo primordial era mantener la imagen de madre virtuosa, y por ello, sus estudios se centraban en el piano, la costura y el bordado⁷⁷.

Con esta situación general, el feminismo y las asociaciones femeninas vascas aparecieron tarde y sin mucha fuerza en comparación con otros lugares españoles donde para 1910-1920 ya existían movimientos feministas de cierta relevancia. En Euskadi es en los años 30 cuando dentro del sector republicano surgieron organizaciones feministas⁷⁸. Éstas, al igual que en otras partes de España, estaban mayoritariamente ligadas a la fe católica, especialmente en las mujeres de clase media. Así, tanto la *Asociación Nacional de Mujeres Españolas (A.N.M.E.)*, como la *Acción Católica de la Mujer (A.C.M.)*, asociación subordinada a la Iglesia, opinaban que “una de las mayores aspiraciones del mundo femenino (era que).....en la mujer siempre ha de haber una idea predominante, el amor; y en la conciencia una luz que la ilumine, la fe en la creencia religiosa”⁷⁹. En Bilbao, las dos organizaciones femeninas de mayor relevancia fueron la *Acción Católica de la Mujer* y la *Emakume Abertzale Batza*. En 1925 la A.C.M. llegaba a tener 65.000 afiliadas que para 1929 era de 118.000. E.A.B. contaba con 15.000 durante la primera época⁸⁰.

⁷⁶ Vid. *El Monasterio de la Concepción de Abando-Bilbao*. Eugenio Rodríguez Condado. Ed. Monasterio de la Concepción. Bilbao 1995, pp.67-82

⁷⁷ Vid. *Bilbao en la Formación del País Vasco Contemporáneo*. Manuel González Portilla. Ed. Fundación BBV. Bilbao 1995, pp.283-285

⁷⁸ Vid. *Mujeres y nacionalismo vasco*. Mercedes Ugalde. Ed. Universidad del País Vasco. Bilbao 1993, pp.29-32

⁷⁹ Op.cit. *Influencia del feminismo en la legislación Contemporánea*. María Espinosa. Ed. Real Academia de Jurisprudencia y Legislación. Madrid 1920, p.7

⁸⁰ Vid. *Mujeres y Nacionalismo Vasco*. Mercedes Ugalde. Ed. Universidad del País Vasco. Bilbao 1993, p.142

En el País Vasco con la industrialización, nació la figura del hombre moderno burgués, como un individuo autónomo, libre para elegir lo que hacer y realizado en su trabajo y en su deber profesional, el cual daba orden y sentido a su vida. Dominaba la esfera pública pero jerárquicamente también en la esfera privada tenía la última palabra. En cambio, no hubo una mujer moderna equivalente; la mujer siguió arraigada a valores pre-modernos mientras que el hombre cambió con la nueva industrialización. Así lo explicaba Blasco Ibáñez: “Pasaban solas las mujeres por el centro del arroyo, el devocionario en la mano, la mantilla caída sobre los ojos y la falda agarrada y bien ceñida.....la separación del hombre y la mujer se notaba en las calles. Bilbao siempre era el mismo: cada sexo por su sitio. El hombre a los negocios y la mujer sola a la Iglesia”⁸¹.

1.3.2. La mujer en el ámbito social europeo a mediados del siglo XX⁸²

A pesar de que se creía que iban a ser tiempos difíciles, en Europa, después de la II. Guerra Mundial hay un desarrollo económico bastante grande y aunque Estados Unidos fue quién desde ese momento en adelante se alzó con el poder económico en Europa también fue un momento de bonanza y expansión. Como ocurrió a principios de siglo el servicio doméstico siguió bajando, la clase media era cada vez más numerosa y el tamaño de la familia se redujo. Con la industria cada vez más adelantada el trabajo doméstico cambió, las casas se llenaron de electrodomésticos y aunque esto supuso un ahorro de tiempo y trabajo, también implicó nuevas tareas con lo que no se consiguió una reducción tan importante como se presumía de las labores de casa realizadas principalmente por mujeres. Las encuestas realizadas por M. Baers en Bélgica y J. Stoezel en Francia, mostraban que las jornadas laborales del ama de casa siempre eran superiores al de un trabajador asalariado.

La idea de que la mujer debe ocuparse de los hijos y de que esta relación afectiva es primordial para el niño se implantó a principios del siglo XX y a mediados de siglo, en general, la mujer siguió considerando ésta como su misión principal.

⁸¹ Op.cit. *Entre señorita y garçonne*. Miren Llona. Ed. Universidad de Málaga. Málaga 2002,p.261

⁸² Los datos aportados en este punto se basan en los libros *Historia de las mujeres e Historia de las mujeres* en España. Historia de las mujeres. Duby/Perrot. Ed. Taurus. Madrid 1.993. Historia de las mujeres en España.VV. Ed. Síntesis. Madrid 1997

A mediados del siglo XX, las mujeres asisten a la escuela con el fin de trabajar más adelante. La edad media de las asalariadas sube por la escolarización y se mantienen más tiempo en su profesión. En Europa hay una escolarización de las niñas antes nunca visto, especialmente entre 1970 y 1975, en Noruega el 58,7% de los chicos y el 58,2% de las chicas van a la escuela y en Francia el 41,1% y el 49% respectivamente. Sin embargo, en la enseñanza secundaria no entran tantas chicas; así, entre 1964-65 en Europa hay una diferencia de 30 puntos a favor de los chicos.

Aunque aparentemente exista una igualdad de oportunidades en la educación, como antes la propia escuela separa y dirige aquello que es cometido de niños y niñas. Así, en Francia, en el bachillerato se dirige a las jóvenes hacia las ciencias médico-técnicas y técnicas administrativas o secretariado y a los jóvenes hacia las matemáticas, ciencias físicas, etc. En 1975 dentro de la primera sección había un 33,8% de chicas y un 4,2% en la segunda. En las universidades europeas, las mujeres en este periodo predominan en los estudios de letras, lenguas, psicología y humanismo en general.

La mujer de mediados del siglo XX comienza un periodo de emancipación no sin grandes contradicciones y ello se ve en las distintas imágenes que de ella se proyectan. La liberación de la mujer incluía el acceso a los ámbitos masculinos en el trabajo y en la política y toman más iniciativa en las relaciones de pareja. Al mismo tiempo el modelo de hombre cambia, su imagen se vuelve más tierna, más sensible y más insegura. La publicidad muestra imágenes seductoras de la mujer a la vez que inocentes, uniendo la idea de mujer atrevida, fatal, con la virgen. Realmente esto refleja lo que socialmente se está viendo, es decir, su lucha por ser sujeto pero también su continuidad como posible objeto erótico y sexual (Fig.20).

En España esta época corresponde al final del franquismo, con una ideología conservadora y reaccionaria, con valores de autoridad y jerarquía, dominación y subordinación.

Las clases bajas se dan cuenta de que trabajan mucho y sobreviven pero que están en una situación injusta respecto de otras clases. Los barrios periféricos están lejos de la ciudad, no tienen agua ni luz, ni colegios, están en medio del barro, no hay ningún tipo de higiene,...Esto generó unos conflictos que hará que se agrupen en Asociaciones de Vecinos para protestar y conseguir algunos cambios y mejoras de calidad de vida en estos barrios marginales. Las mujeres jugaron en ellos un papel importante; muchas veces son ellas las que se manifiestan para pedir agua o luz y en la Asociación de Vecinos ya que son las que están durante todo el día en el barrio y quienes sufren las malas condiciones. Dentro de estas asociaciones se crearon grupos de mujeres dentro de los cuales irán formando una conciencia de sus derechos genéricos. Esta participación ciudadana y laboral es lo que hará que tras el franquismo, con la democracia, quieran conseguir una cultura mayor. Se dan cuenta de que tener un trabajo no es suficiente, en democracia querrán aprender para sentirse más capaces.

El movimiento femenino y feminista a mitad del siglo XX estuvo unido a los cambios que se dieron en España con la incipiente industrialización, con el crecimiento económico y contra el franquismo. Se formaron grupos de mujeres contra el franquismo como el *Movimiento Democrático de Mujeres* y la *Asamblea Democrática de Mujeres*.

Estos grupos existieron en Cataluña, Galicia, Madrid o Euskadi,...Al estar fuera de la legalidad su actuación fue difícil y, por eso, a partir de 1969 se legalizaron bajo el nombre de *Asociaciones de Amas de Casa*.

Para las mujeres que habían apoyado la República, el franquismo fue un periodo de represión. En 1940 se encarcelaron a unas 30.000 mujeres con malos tratos, malas condiciones, violaciones y torturas. Las mujeres de los detenidos estaban vigiladas continuamente y en la medida de lo posible ayudaban a la resistencia pasando información o alojando a perseguidos. Además de este apoyo, también realizaban huelgas como la manifestación llevada a cabo en Sevilla contra el terror franquista o la de Barcelona de 1951 donde estudiantes, amas de casa y obreras pidieron "pan, paz y libertad".

Ante la demanda de mano de obra de la industria, especialmente a partir de los años 60, y la falta de libertades, las mujeres se agrupan y son tenidas en cuenta

por los partidos democráticos. La mujer como ya se ha dicho antes, estaba representada básicamente por agrupaciones de corte católico progresista o socialista y comunista.

En los 60, los movimientos vinculados al socialismo y comunismo no contaban con un grupo definido como feminista o específico de la mujer. Algunas apoyaban la idea de crear un grupo de mujeres que defendiera sus derechos pero otras pensaban que éste debía estar incluido en la lucha de la clase obrera, pensaban que una asociación que reivindicase exclusivamente los derechos de la mujer la discriminaría incluso más. En general, estos grupos de mujeres defendían a los presos políticos, denunciaban la carestía de la comida, las condiciones de vida en los barrios, etc., es decir, problemas sociales. A mediados de los 60 el *Movimiento Democrático de Mujeres* pidió en su programa cosas que atañían únicamente a las mujeres como la igualdad de salario, igualdad jurídica o acceso a la enseñanza y a partir de 1970 aunque no hubo un movimiento feminista, empezó a haber una nueva conciencia influenciada por los movimientos feministas europeos y norteamericanos que se interesan por recuperar la memoria del feminismo español de antes de la dictadura⁸³.

En la parte franquista estaba la *Sección Femenina del Partido Falangista* que era la encargada de educar a las españolas siguiendo el modelo nazi de Italia y Alemania. La *Sección Femenina* se instauró a mediados de los años 40 y estuvo en activo hasta finales de los años 60 cuando ya empezó a decaer. Daban especial importancia al hecho de ser madre y evitar la mortalidad infantil. La *Sección Femenina* exaltaba el papel de la esposa y madre: "Para la mujer la tierra es la familia; por eso, la *Falange*, además de darles a las afiliadas la mística que las eleva, queremos apegarlas con nuestras enseñanzas de una manera más directa a la labor diaria, al hijo, a la cocina, al ajuar, a la huerta, y darle al mismo tiempo una formación cultural suficiente para que sepa entender al hombre y acompañarlo en todos los problemas de la vida"⁸⁴.

La labor educativa y socializadora realizada por la *Sección Femenina* con las mujeres fue muy eficaz. Llegaban a mujeres de todo estrato social transmitiéndoles la ideología del gobierno. Se hacía hincapié en que la profesión de las mujeres estuviese vinculada a la enseñanza y a niñas y los hombres a niños, lo que fue obligatorio en 1945, cuando se decreta que "El Estado por

⁸³ Vid. *Historia de las mujeres*. Duby/Perrot. Ed. Taurus. Madrid 1993, pp.673-675

⁸⁴ Op.cit. *Historia de las mujeres en España*. VV. Ed. Síntesis. Madrid 1997, p.535

razones de orden moral y eficacia pedagógica, prescribe la separación de sexos y la formación peculiar de niños y niñas en la Educación Primaria⁸⁵ (Fig.21).

Como vemos, durante la dictadura la situación de la mujer no mejoró, sino que fue casi hacia atrás, especialmente durante los años 40 y 50. En los años 60 y 70, antes de morir Franco en 1975, la oposición al franquismo desde la clandestinidad y los partidos políticos ilegalizados fue haciéndose cada vez más fuerte y las mujeres participaron algo más en la lucha política y social.

1.3.3. La mujer en el ámbito social europeo a finales del siglo XX y principios del XXI

El movimiento social femenino entre 1970 y 1990 adquiere una dimensión cultural. Se hacen dibujos, vídeos, graffitis, canciones, escritos, etc., y a través de ello se denuncia y se lucha por la igualdad. El festival internacional de cine de mujeres en Sceaux en 1.978 que luego se repetirá en Creteil es un ejemplo de ello. Arte y feminismo se unen como en la conocida obra de Judy Chicago *La cena* realizada en 1979. Hay una búsqueda de la identidad y de la aportación de la mujer a la historia y a la cultura.

También surgirá un feminismo radical dentro del *Mouvement de Libération des Femmes* de Francia donde incluso llega a reivindicarse la relación exclusiva entre mujeres, es decir, lésbica. Es un momento en el que parece que la mujer descubre la alienación en la que ha estado y se rebela con toda su fuerza contra ella. Esta fuerza y esta relación con lo cultural se debe a los logros conseguidos por sus predecesoras. Al haber conseguido introducirse en la educación, ahora estas mujeres tienen un mayor grado de formación y una opinión más clara en cuanto a las desigualdades de género que se cometen en todos los ámbitos. En estos momentos, la lucha no se centra en formar parte del mundo laboral, de los partidos políticos o los sindicatos, ya que legalmente pueden hacerlo, sino que ahora el reto consiste en conseguir un mayor poder de decisión y de representación. Se denuncia que culturalmente se muestren los valores masculinos como lo universal y que la mujer siga apareciendo en las representaciones dentro de los roles tradicionales de ama de casa, sumisa al hombre, objeto de deseo, etc. Además de un re-conocimiento de la propia mujer,

⁸⁵ Op.cit. Ibidem,p.535

hay un desenmascaramiento de los estereotipos femeninos. Este tema continúa en el feminismo actual tal y como se refleja en actos culturales, en la práctica artística y en la cantidad de charlas y conferencias de las que participan muchísimas mujeres con el objetivo de desentrañar su posición y su papel dentro de la sociedad. Es un período de expansión social donde la mujer está más presente que antes en todos los campos culturales.

Cada vez más mujeres cursan estudios superiores y en carreras antes consideradas masculinas aunque en ellas, los estudios preferidos son las letras, lenguas, farmacia y algunas, medicina. En 1980 un 84,5% de las estudiantes noruegas estaban en carreras de lenguas. En Suiza, en 1.975, el 53,9% y en 1982 el 60%. También en Francia en letras, farmacia, administración económica y social sobrepasan en número a los chicos y en medicina van aumentando hasta llegar a un 43,8% en 1985. En ingeniería, por el contrario, hay muy pocas chicas; 7,3% en Bélgica en 1982, 10% en Alemania en 1981, 10,3% en Suiza y 5,5% en Inglaterra en 1983.⁸⁶

Los estudios “feminizados” siguen teniendo menos valor económico en su práctica profesional y cuando se opta a una plaza superior, a igual titulación, es más fácil para el hombre conseguirla. Ahora el problema no reside en obtener el título y en poder estudiar, sino en que ese título sea igual de efectivo para una mujer que para un hombre. La situación es más difícil para aquellas que no tienen cualificación y de ahí que en muchos países se organicen cursos de reciclaje y de adaptación al mercado laboral como el conocido *Open Tech* en Inglaterra en 1982 y la serie de proyectos realizados en Bélgica en 1985 con el objetivo de formar a mujeres en dirección de empresa.⁸⁷

Que no existe una completa igualdad se comprueba públicamente cuando en 1993 la *Conferencia Mundial de Derechos Humanos* celebrada en Viena declara que “Los derechos humanos de la mujer y la niña son parte inalienable, integrante e indivisible de los derechos humanos universales. La plena participación en condiciones de igualdad de las mujeres en la vida política, civil, económica, social y cultural en los planos nacionales, regional e internacional y la erradicación de todas las formas de discriminación basadas en el sexo, son

⁸⁶ Vid. *Las mujeres en el siglo XXI*. Leizaola Elkargoa. Ed. Leizada Elkargoa. 2002

⁸⁷ Vid. *Ibidem*

objetivos prioritarios de la comunidad internacional”⁸⁸. La comunidad internacional es consciente de que no existe una plena igualdad y así se compromete a promoverla, proteger y respetar los derechos de las mujeres.

También fue importante la *IV Conferencia sobre la Mujer*, celebrada en Pekín en 1995 ya que se decía que la integración de la mujer en igualdad de condiciones en todos los ámbitos sociales era deber de toda la sociedad y no únicamente una lucha de la mujer. La Sra. Gro Harlem BrundHand, Primera Ministra Noruega, señalaba que en ese momento no existía ningún país en el mundo donde se diera una igualdad de oportunidades. Otra de las cosas importantes que se denunciaba era la violencia contra las mujeres. Al cabo de 5 años, en el año 2000, las Naciones Unidas se reunieron en Nueva York para hacer una revisión del cumplimiento de las medidas tomadas en el 95 y contrarrestar las desigualdades existentes. De 189 países sólo 8 países las habían cumplido; estos países fueron Suecia, Dinamarca, Finlandia, Noruega, Islandia, Holanda, Alemania y Sudáfrica. Otros se quejaban de que las medidas eran excesivas o de difícil aplicación en su presente (Fig.22).

En España, después de la muerte de Franco en 1975, se aprobaba la Constitución en 1978 dentro de la cual se establecía la igualdad entre hombres y mujeres por medio del artículo 14: “Los españoles son iguales ante ley, sin que pueda prevalecer discriminación por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social”⁸⁹. Se creó también el artículo 4.2 sobre el empleo que decía “en la relación de trabajo los trabajadores tienen derecho...a no ser discriminados para el empleo...por razones de sexo”⁹⁰. En el caso de divorcio o separación se estableció que la pareja debía pasar una pensión al cónyuge, que normalmente era la mujer, con menos posibilidades económicas o en 1986 el Estatuto de Trabajadores ampliaba a 16 semanas el permiso de maternidad. Es decir, se establecieron numerosas leyes para intentar establecer una igualdad jurídica.

⁸⁸ Op.cit. Ibidem,p.77

⁸⁹ Op.cit. *Historia de las mujeres en España*. Cuesta Bustillo. Ed. Instituto de la Mujer. Madrid 2003,p.561

⁹⁰ Op.cit. Ibidem,p.562

También en política la mujer empezó a participar con las primeras elecciones realizadas en 1977. Tomaron parte en los partidos políticos en un 6%, porcentaje que ha ido aumentando con el tiempo a un 16% en 1.993 y un 22% en 1.996. En 1980 en los Parlamentos autonómicos de Euskadi y Cataluña participaron un 10%. De todas las Comunidades autónomas, fue la Comunidad de Murcia en 1994, la primera que llegó a tener una mujer Presidenta y en el Gobierno español en 1994 había un 12,9% de mujeres y un 16% en 1996.⁹¹

A partir de las elecciones de 1977 casi todos los programas de los partidos proponían mejoras para la situación general de la mujer; reconocían la igualdad entre los sexos, el derecho a una educación y cultura mayores, la necesidad de medidas para proteger la familia, etc. A pesar de esto y de que la izquierda ganase estas elecciones, ello no supuso un aumento de mujeres propuestas para el Parlamento. Esto generó un debate entre las mujeres militantes que empezaron a pensar que se las utilizaba como apoyo pero que no se las valoraba como personas. Se preguntaban si era conveniente compatibilizar militancia feminista junto con la de otro partido político o si debería de haber una única militancia feminista. Así que a finales de los 70 proliferaron los encuentros y organizaciones que trataban el tema de la mujer y en 1.983 se creó el Instituto de la Mujer con la voluntad de prestar servicios sociales e impulsar la igualdad entre hombres y mujeres en ámbitos tales como los medios de comunicación.

Actualmente parece existir una igualdad pero la discriminación que se da actualmente es más sutil, no existe a nivel legal como en el incumplimiento de esta igualdad legalizada. En los medios de comunicación se siguen transmitiendo ocasionalmente los roles tradicionales aunque no de forma clara siendo difícil de percibirlo. Con el fin de sacar a la luz esta desigualdad, el Instituto Catalán, en el año 2001, realizó un estudio en el que se reflejaba que sólo un 13,5% de los artículos de opinión periodísticos eran encargados y firmados por mujeres. Asimismo, únicamente en un 24,87% de los casos los temas relacionados con la mujer eran portada.

⁹¹ Vid. *Ibidem*, pp.135



Fig.19



Fig.20



Fig.21



Fig.22

Según un informe elaborado por la Asociación de Consumidores y Usuarios de Madrid un 80% de los cómics publican imágenes y lenguaje sexista sobre la mujer. Aparecen los estereotipos sociales que muestran mujeres histéricas, obsesionadas por las joyas, deprimidas si un hombre no las quiere, como objeto sexual o censuradas por casarse con alguien más joven. Un 91% de estos cómics muestran escenas violentas donde la mujer es la víctima. Este aspecto concuerda con los datos de una encuesta realizada en las Comunidades de Aragón y Madrid y publicada por el periódico El Mundo en marzo del 2004. En esta encuesta realizada a 1.000 personas, se reflejaba que un 21% de los hombres entre 25 y 45 años pensaba que a las mujeres o bien les gustaba el maltrato o bien conseguían algo a cambio ya que si no se separarían. El 9,4% de las mujeres opinaban igual. El coordinador de este informe José M^a Galdo opinaba que esto probaba que aunque los avances han sido muchos, el machismo seguía, en parte, arraigado en la sociedad y que instintivamente se sigue transmitiendo.

Un gran avance en el último cuarto de siglo a nivel social ha sido la participación de la mujer en la educación (Fig.23). Aunque en número siguen siendo menos que el hombre, entre los jóvenes prácticamente no hay diferencias. En 1989-90 había 554.490 mujeres matriculadas en la universidad frente a 538.596 hombres.

En Internet, también la participación de la mujer va aumentando. Según un estudio de la Asociación para la Investigación de los Medios de Comunicación, en 1998 un 19% de los usuarios eran mujeres y en el 2003 pasó a un 28%. El incremento ha sido rápido y mayor que el de los hombres.

En el País Vasco, la situación social de la mujer no varía respecto del resto de España, excepto que quizás se interesa más por la política que donde no se da una situación nacionalista y de conflicto. Aun así, el hecho de que muestre más interés no ha repercutido en que hayan tenido acceso a los mismos puestos políticos que los hombres. Por lo demás, ha sido una mujer bastante conservadora y religiosa aunque esto ha ido cambiado visiblemente en los últimos 20 años⁹².

⁹² Vid. *Mujer y sociedad*. Ed. Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales, UPV-EHU 1986

En Euskadi, los *Estudios de las relaciones de Género* son prácticamente inexistentes hasta los años 70. Es en 1.991 cuando entra en vigor el “Plan de Acción Positiva para las Mujeres” implantado antes en España en 1.988 y en 1.999, el Gobierno Vasco también aprobará el “III Plan de Acción Positiva” propuesto por Emakunde. Estos Planes de Igualdad de Oportunidades habían comenzado en Europa en 1.981 aproximadamente⁹³. Asimismo, el Ararteko planteaba que “Partimos de la base de que la igualdad real entre mujeres y hombres todavía no se ha conseguido: las condiciones de vida, incluso dentro de la misma familia, son diferentes, como también ocurre con las condiciones de acceso al trabajo, a la tutela judicial, a la participación en asuntos sociales, políticos, culturales,...El problema es que, a menudo, esta realidad queda oculta o deformada tras el espejismo de la igualdad legal. Por eso, nuestra contribución debe consistir en visibilizar, en sacar a la luz, dentro de cada una de las áreas de intervención, las situaciones, circunstancias, condiciones de partido, etc., que, en la práctica, dificultan la igualdad efectiva”⁹⁴.



Fig.23

⁹³ Vid. *Sociología de las relaciones de género*. Instituto de la Mujer. Ed. Instituto de la Mujer. Madrid 1.996

⁹⁴ Op.cit. *Las mujeres en el siglo XXI*. Leizaola Elkargoa,p.79

1.4. La mujer en el ámbito familiar europeo entre finales del siglo XIX y principios del XXI

Al final del s. XIX, al igual que en lo laboral y lo social, el rol de la mujer en el ámbito familiar también varía con la industrialización. Como ya hemos dicho es un momento de bonanza económica donde se instaura el modelo de ama de casa, pero a pesar de ello tanto en Europa como en España habrá un descenso de la natalidad por la incorporación de la mujer al trabajo, descenso que continuará a lo largo del siglo. Las uniones matrimoniales también irán cambiando al conseguir la mujer una mayor independencia económica y poder elegir libremente marido sin tener que aceptar un matrimonio de conveniencia.

Según las clases sociales existen ciertas diferencias en el trato con los hijos; mientras que las familias acomodadas encargan la educación y cuidado de los niños a las nodrizas, en las clases menos pudientes la relación entre madre e hijo suele ser mayor.

Para mediados del s. XX incrementa el número de mujeres trabajadoras y en general disponen de una formación mayor, lo cual hará que la jerarquía que existía en la pareja no aparezca tan marcada. De todas formas, en el matrimonio se seguía teniendo como fin la procreación y la mayor parte de las mujeres dejaba de trabajar al casarse. En este periodo será cuando los hijos empiezan a asistir regularmente a la escuela y con ello la vida familiar también cambiará.

En España, con el franquismo, se reaviva el modelo de mujer como madre y cuya misión principal será aumentar la natalidad que tan drásticamente descendió durante la guerra civil.

Para finales del s. XX y principios del s. XXI, la mujer está plenamente integrada en el campo laboral, dedica más tiempo a su trabajo y formación y el número de hijos sigue en descenso. Por esa razón algunos países europeos ofrecen ayudas para fomentar la maternidad. El concepto de familia cambia totalmente; hay muchas separaciones matrimoniales, se dan nuevas uniones entre parejas con hijos de una relación anterior y es común vivir en pareja sin estar casados. También se ve una pérdida de autoridad de los padres respecto a los hijos y del marido respecto a la esposa dándose, así, una relación más igualitaria entre los cónyuges.

Como veremos la familia y la actuación de la mujer en ella a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, es muy distinta de la de finales del siglo XIX.

Esta evolución la iremos viendo a través de tres periodos como en los apartados precedentes.

1.4.1. La mujer en el ámbito familiar europeo a finales del siglo XIX y principios del XX

Con la industrialización, muchas familias cambian de lugar, del campo a la ciudad, aumenta la clase media y la mujer debe obediencia la marido según la ley 174.

Las relaciones de pareja son diferentes según las clases sociales. En las clases bajas, al tener la mujer que cooperar y complementar el salario del marido, las relaciones eran más funcionales que en las clases medias y altas. Entre la clase obrera, la gente del campo que emigró a la ciudad se reúne formando barrios. Aquí, es la madre quién se relaciona con los vecinos al estar el marido ausente durante todo el día. Ella era quién se encargaba de discutir con el arrendatario, organizaba el salario, peleaba por el precio en el mercado o ayuda a otras mujeres en las tareas domésticas. En este ambiente de barrio la protagonista era la mujer. El se sentía aislado y se relacionaba y encontraba compañía en el café, donde se solían reunir los hombres. La complicidad entre madre e hijo era grande aunque el hombre tuviera más derechos, pudiéndose interpretar esta situación como un matriarcado sutil. En las clases medias también la cercanía entre madre e hijo solía ser mayor que en las clases aristocráticas. Las madres de clase media pasaban mucho tiempo con sus hijos y los educaban moralmente, tanto más fácilmente debido al descenso de la natalidad.

Muchos niños ingresaban en distintos internados. Los de clase alta para su educación y los de clase baja bien porque habían sido abandonados o porque la familia no tenía medios y en estos casos la maestra o una de las monjas hacía las veces de madre.

En el caso de la mujer soltera, al tener un trabajo con salario propio, ya no es tan dependiente de la familia. El matrimonio deja de tener como finalidad dejar los bienes familiares para que pasasen de unos a otros y mantener así la propiedad

de las tierras⁹⁵. Teniendo esto en cuenta, los jóvenes podían elegir más libremente a su pareja y esto suponía que también se podían separar más libremente, dándose esta situación más frecuentemente entre la clase obrera hasta el siglo XX cuando adquirirá la moralidad burguesa.

A finales del siglo XIX, la natalidad se ve modificada en Europa llegando a reducirse entre 1890 y 1920 un 10%. En este periodo se perfeccionan los métodos anticonceptivos que se van aceptando cada vez más entre la clase media y alta mientras que la clase obrera utiliza “métodos naturales” hasta 1920⁹⁶.

Algunas feministas reivindicaban la maternidad como algo que unía a todas las mujeres, criticaban el salario familiar masculino y señalaban que para ser madre no debía dependerse del hombre. Luchaban por tener una remuneración antes y después del parto, cuando no podían trabajar, es decir, por una asignación de maternidad. En el *Congreso Internacional de los Derechos de las Mujeres*, en París en 1878, se solicitó que el Estado mantuviese a las madres durante año y medio. En 1900, María Pognon, en este mismo congreso decía que al padre debía obligársele a pagar por el hijo que tenía con una mujer soltera y en el caso de incumplimiento el estado debería hacerse responsable, teniendo un fondo para ello.

En España, el modelo familiar del siglo XIX es un modelo centrado en la mujer como un ser angelical que cuida del hogar (Fig.24). “Surge así toda una cultura del amor en función de un tipo de familia en la que el hombre-marido es el propietario y el agente de la esfera pública, y la mujer-esposa-madre es el objeto poseído, recluido en la esfera privada, en la casa-hogar. A partir de ahí se consolida en la sociedad contemporánea la familia nuclear como unidad básica de prestación de servicios en la estructura económica, como unidad de consumo y de socialización. La aparición de la figura del “ama de casa” conlleva un intercambio económico en el que, en el juego de las representaciones, el trabajo doméstico “no es trabajo”, y las prestaciones económicas que genera no tienen “valor” porque no se traduce en “dinero”⁹⁷.

⁹⁵ Vid. *European marriage pattern in perspective*. John Hajnal. Ed. Glass Eversley. Londres 1965

⁹⁶ Vid. *La familia europea*. Jack Godoy. Ed. Crítica. Barcelona 2001

⁹⁷ Op.cit. *Textos para la historia de las mujeres en la Edad Contemporánea*. Ramos/Higan. Madrid 1994

Mujeres e hijos están bajo la tutela del marido-padre reconociéndose así hasta 1889 en que esto se anula del Código Civil. Muchos de los artículos del citado código hacen referencia a la dependencia de la mujer respecto al marido, así en los artículos 57 y 58 se decía que ella debía seguirle donde él fuese a vivir o en el 59 donde se estipulaba que los bienes conjuntos los administraba el marido.

A finales del siglo XX muchos de los matrimonios que se realizaban eran por conveniencia, para mantener un status y la manutención.

En este periodo las relaciones sexuales tienen como fin la procreación dentro del matrimonio. La maternidad se consideraba la misión sagrada de la mujer y en 1929, en España, sale una ley de apoyo al embarazo y el post-parto.

A nivel general, se da una idealización de la figura de la madre, no sólo como madre biológica, sino también como madre social, es decir, como mujer que anima y apoya a los combatientes de la República o de la Guerra Civil Española (Fig.25), la que cuida de los enfermos,...Otros estereotipos que encarna la mujer es el de la musa y la mujer fatal, atribuyéndosele un poder embriagador, como si fuera de otro mundo al mismo tiempo que terrenal (Fig.26).

En contraposición a lo anterior, las anarquistas Federica Montseny o Lucía Sánchez van a defender un modelo de amor y familia más igualitario que no está basado en una idealización. Sus ideas se hicieron populares a principios del siglo XX. Sánchez proponía una educación sexual para que los jóvenes comprendieran que la mujer no era un objeto sexual y defendía que la sexualidad y la procreación no tenían por qué ir unidos. Este control consciente de la natalidad beneficiaba especialmente a la clase obrera pero iba en contra de la mentalidad burguesa más tradicional. No obstante, con los años se fueron dando pequeños cambios y en 1936 la Generalitat de Cataluña promulgó el *Decreto de Interrupción del Embarazo*⁹⁸.

En este contexto, la feminista es la “anti-mujer”. La mayoría de la sociedad se oponía a sus reivindicaciones nada “femeninas” o “apropiadas” para su género ya que era una mujer que se salía del ámbito de la casa y la familia, así como de la obediencia y la tutela masculina.

⁹⁸ Vid. *Historia de la mujer e historia del matrimonio*. López Cordón/Carbonell Esteller. Ed. Universidad de Murcia. Murcia 1997, pp.351-361

En Euskalherria la situación era parecida. La mujer de clase media no trabajaba y estaba orgullosa de ello, lo contrario era considerado un demérito. Muchas otras mujeres se casaban por salir de la rigidez a la que estaban sometidas por los padres. Cuando el marido fallecía y la esposa tenía que ponerse a trabajar se ocultaba como algo vergonzoso o se pedía ayuda a los familiares. Estas mujeres de clase media no fumaban, no entraban en los cafés y no se maquillaban ya que todo ello se relacionaba con el teatro, con una baja escala social y con mujeres fáciles y de mal vivir. En la familia, esta mujer era la que debía mantener la honra de la familia mientras que ambos toleraban que el hombre hubiera mantenido relaciones sexuales antes del matrimonio⁹⁹.

Con la industrialización, también en Euskadi la cantidad de mujeres casadas trabajando descendió. Se pensaba que el trabajar fuera de casa aumentaba la mortalidad infantil y que la tarea de una mujer debía ser quedarse en casa y cuidar de su prole. También en esta época había menos niños trabajando que en el periodo pre-industrial donde toda la familia colaboraba.

La edad del matrimonio se retrasó, se cree que debido al cambio de sistema económico con el cual cada individuo percibe un salario en lugar de trabajar todos en conjunto para la familia, y por otro lado, la vida se encareció. Esto ocurría en la zona costera mientras que en el interior, donde el modelo agrícola seguía vigente la edad de casarse seguía siendo menor. Esta característica es similar a lo que ocurre en España o en otros países europeos en el momento de la industrialización¹⁰⁰.

1.4.2. La mujer en el ámbito familiar europeo a mediados del siglo XX

A mediados del s. XX la casa seguía siendo el terreno de la mujer. Anteriormente a esta época el hombre a veces se sentía un extraño y fuera de lugar en un terreno que no era el suyo y, por ello, buscaba socializarse fuera de la casa. Esto ocurre especialmente en los barrios obreros donde las viviendas eran minúsculas y no había espacio para la privacidad. En este periodo, con la

⁹⁹ Vid. *Entre señorita y garçonne*. Miren Llona. Ed. Universidad de Málaga. Málaga 2002, pp.25-50

¹⁰⁰ Vid. *Familia, trabajo y reproducción social*. Mercedes Arbaiza Villalonga. Ed. Universidad de País Vasco. Bilbao 1996, pp.77-86

expansión económica, se construyen muchas viviendas y se empieza a disponer de espacios privados dentro del hogar.

Con los años y la ampliación de la casa el hombre de clase media pasa mayor tiempo en ella, se habilita un espacio propio como “oficina” o su “cuarto”, allí guarda sus cosas y lo transforma en una pequeña casa dentro de la casa. Que el hogar se vuelva un lugar más compartido por la se da también porque la mujer ahora tiene mayor formación con lo cual las diferencias entre ambos no son tan marcadas como antes cuando la esfera pública pertenecía exclusivamente al hombre y la esfera privada era exclusivamente de la mujer.

En cuanto a los hijos, si antes se les educaba en casa, a partir de 1950 en Francia se considera primordial llevarlos a la escuela para su educación y para su socialización. Además, para las madres que trabajaban, las guarderías y las escuelas eran una solución. Normalmente, son los niños de las clases superiores quienes comienzan con este cambio dejando de estar junto a la madre para ir a un jardín de infancia o a la escuela incluso cuando la madre no trabajara.

El matrimonio también cambia, si antes se casaban para formar una familia y una estructura económica entre los dos donde podía haber o no amor, hacia mitad del siglo XX el 12% de los estudiantes están casados, lo que da a suponer que ninguno tiene todavía una posición social ni económica y ha sido un matrimonio por amor. Las revistas femeninas insisten en el matrimonio por amor que culmina en el deseo mutuo de tener hijos y que para estos es importante el amor hacia ellos y entre los padres. Se empieza a hablar de una “vida de pareja” donde lo que ocurre afecta a ambos cónyuges. Así, en 1950 encontramos en revistas frases como esta: “era más inmoral vivir juntos sin amor que vivir separados”¹⁰¹, frase impensable antes de esta época.

A pesar de los cambios citados, la sexualidad se seguía viendo con el fin de procrear a pesar de haber métodos anticonceptivos.

Las madres solteras estaban muy mal vistas y, por eso, las mujeres no querían tener relaciones sexuales hasta el matrimonio. A partir de 1968 las feministas defienden la maternidad voluntaria y se declaran a favor del aborto y del control

¹⁰¹ Op.cit. *Historia de la vida privada*. Aries/Duby. Ed. Taurus. Madrid 1989,p.41

de la concepción fuera y dentro del matrimonio. Las relaciones entre hombres y mujeres cambiaron a pesar de que siguió siendo una mayoría la que con una mentalidad más tradicional prefiriera no tener relaciones hasta casarse por considerarse inmoral y estar socialmente mal visto. Pero con la contracepción femenina la separación entre sexualidad y matrimonio se va generalizando y expandiendo como posibilidad. Entre estos jóvenes del 68 el matrimonio se ve como una formalidad. Al tener una educación y mayor independencia por el trabajo no hace falta casarse para salir de casa ni tampoco para mantener relaciones sexuales ya que la concepción se puede controlar. Empieza a haber muchas parejas no casadas pero que conviven. Así, en 1968 y 1969 en Francia, el 17% de las parejas que se casan vivían juntas antes y en 1977 este porcentaje subirá a un 44%.

Los padres suelen tolerar que sus hijos vivan juntos sin estar casados ya que saben que de lo contrario esto puede suponer una ruptura en la relación con ellos. Así que, a finales de los 70 en Francia, un 75% lo aprobaban e incluso un 50% les ayudaban económicamente¹⁰².

En los años 40 y 50, en España, se “reconoce a la familia como célula primaria, natural y fundamento de la sociedad, y al mismo tiempo como una institución moral dotada de derecho inalienable y superior a toda ley positiva”¹⁰³. Se quería protegerla y así se dan ayudas a la familia, a la natalidad y a las familias numerosas. El franquismo alentaba la natalidad con una serie de medidas positivas y mediante discursos contra el aborto y a favor de los matrimonios jóvenes. Pero muchas de estas ayudas y así lo dice la ley de ayuda familiar de 1946, se perdían si la madre trabajaba. Por ello, mujeres que durante la República habían sido económicamente independientes, ahora no conseguían trabajo y en muchos casos su única salida de subsistencia era casarse.

En los años 40 se vuelve a los valores anteriores a la II. República y el único matrimonio que se da por válido es el de la Iglesia y, por ello, muchas parejas de hecho se ven en la situación de tener que legalizar su situación. Se abolió el matrimonio civil, el divorcio y el aborto legalizado. El divorcio al no ser legal ahora, parejas que se habían divorciado durante la República encontraban que

¹⁰² Vid. *Ibidem*, p.90-94

¹⁰³ Op.cit. *El trabajo de las mujeres a través de la historia*. Instituto de la Mujer. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid 1985

volvían a estar casados, y en los casos en los que habían rehecho sus vidas con otra persona, estas uniones civiles se veían invalidadas. Igualmente todos los padres agnósticos que no habían bautizado a sus hijos tuvieron que bautizarlos ahora.

Todo esto se hacía porque según el gobierno, había que recuperar la familia y su función procreadora, la cual había sido dañada por los valores de la República. En realidad lo que ocurría era que la natalidad había descendido porque las familias al tener otro tipo de trabajo en las ciudades, habían reducido el número de hijos, al contrario que en el campo donde continuaba la necesidad de tener muchos hijos para ayudar con las tierras. Al mismo tiempo con la guerra, muchos niños murieron y ante la situación de hambre y pobreza de la posguerra muchos padres prefirieron tener menos hijos.

Según decía en esa época la Iglesia católica, la diferencia entre hombres y mujeres es de origen divino y cada uno posee unas cualidades que complementan al otro: el hombre posee la inteligencia, la razón y el pensamiento y ella el sentimiento y la sensibilidad. El es superior física e intelectualmente y las virtudes de ella son su carácter afectivo y religioso: “Una mujer juiciosa, diligente y cristiana es el alma de la casa; ella pone orden en los bienes temporales y en la salvación de las almas”¹⁰⁴.

1.4.3. La mujer en el ámbito familiar europeo a finales del siglo XX y principios del XXI

La idea del matrimonio como institución ha cambiado mucho en las últimas décadas. En opinión de los investigadores el hecho de que la mujer trabaje fuera de casa ha sido decisivo en el cambio familiar que se está dando. Con la incorporación de la mujer al trabajo, éste requiere más tiempo para la formación y más disponibilidad para poder trabajar (Fig.27). Se cree que este puede ser uno de los factores del descenso de la natalidad. El número de hijos por familia, en el último cuarto de siglo, ha bajado de forma alarmante de manera que muchos países europeos han tomado medidas en política familiar con el objetivo de aumentarlo. En Francia, Bélgica, Suecia, Finlandia o Dinamarca existen ayudas para que la madre pueda compaginar trabajo y familia. Suecia fue el país pionero en introducir legalmente en 1974 el seguro de maternidad de 9 meses de duración y dispensaciones del trabajo para el padre. En estos países la

¹⁰⁴ Op.cit. *Historia de la vida privada*. Aries/Duby. Ed. Taurus. Madrid 1989,p.23

relación empleo-familia tiene especial relevancia facilitando a los padres a combinarlo y sobretodo ayudando a la madre trabajadora. La finalidad es que el trabajo afecte lo menos posible a la familia. Otros países como Austria, Alemania o Italia protegen a la mujer como madre pero no como trabajadora. En Alemania por ejemplo, a las madres que deciden quedarse en casa el Estado les da una cantidad de dinero considerable. Esta es una política basada en el modelo clásico de familia donde la madre vuelve a trabajar cuando los hijos son mayores. En España, Portugal, Grecia o Inglaterra el Estado participa bastante menos que los otros países europeos con lo cual normalmente, las madres combinan familia y trabajo a tiempo parcial o simplemente se reduce la natalidad.

Otro cambio importante dentro de la familia es el número de separaciones que se dan actualmente. En Francia, en 1975 el 66% de los solicitantes de divorcios eran mujeres. En Inglaterra los divorcios suben de 120.000 en 1971 a 420.000 en 1991 y el número de madres solteras pasa de ser 90.000 en 1971 a 430.000 en 1991¹⁰⁵. El matrimonio no tiene la misma importancia que antiguamente y el compromiso no se plantea como algo para siempre, sino que se reestructura muchas veces con otras personas separadas de sus parejas y sus hijos y, así, la familia se vuelve más compleja.¹⁰⁶ Estos cambios junto con los nuevos tipos de emparejamiento y la mayor edad de la pareja hacen que la estructura familiar varíe y que se perciba como algo frágil e inestable en muchos casos¹⁰⁷.

El principal resultado de estas modificaciones es que el tamaño de la familia se reduce, la distancia de edad entre padres e hijos es mayor, hay una pérdida de autoridad por parte de los padres y se establecen nuevos vínculos interfamiliares a causa de las separaciones y las uniones posteriores. Al aumentar las separaciones, a menudo el hogar lo forma un único cónyuge. Este tipo de hogares son más frecuentes en el Norte de Europa que en el Sur con un porcentaje de un 34% en Alemania, un 28% en Francia, un 26% en Inglaterra y un 12% en España¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Vid. *La familia europea*. Jack Godoy. Ed. Crítica. Barcelona 2001

¹⁰⁶ Vid. *Ibidem*

¹⁰⁷ Vid. *Familia y hogares en la Europa de los 90*. Almudena Moreno Mínguez. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid 1999

¹⁰⁸ Vid. *La familia europea*. Jack Godoy. Ed. Crítica. Barcelona 2001



Fig.24



Fig.25

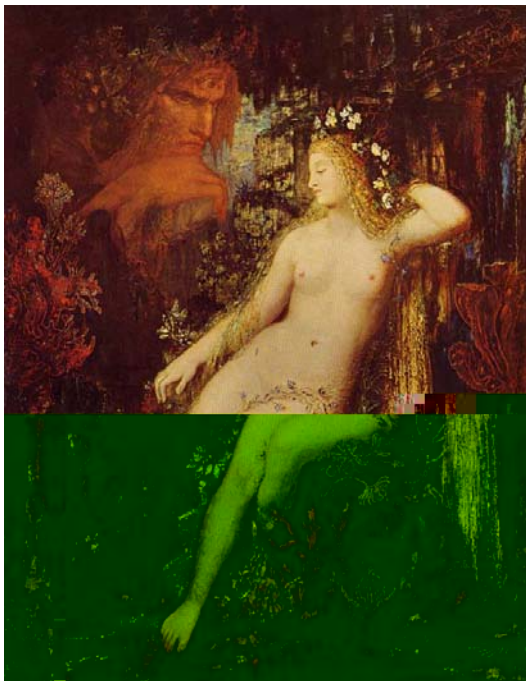


Fig.26



Fig.27

Si a finales del siglo XIX del modelo de familia extensa, conviviendo y trabajando varias generaciones juntas se pasa a un modelo de familia nuclear formada por padres e hijos, a finales del siglo XX este modelo cambia en su estructura, en su forma de conformarse y de plantearse.

También en España se produce una reorganización familiar. Al igual que en Europa se produce un descenso en la nupcialidad, en la mortalidad infantil y en la natalidad a partir de 1977. Se pasa de una media de 2,90 hijos en 1970 a 1,23 en 1992.

La mujer controla la maternidad de forma voluntaria pero el número de hijos es tan bajo que el reemplazo generacional no se ve asegurado ya que la media debería de llegar a un 2,1 hijos por familia¹⁰⁹.

Las leyes de protección a la madre parecen ser insuficientes ya que no han conseguido elevar el porcentaje de natalidad. En Suecia donde existen ayudas para combinar maternidad y trabajo es donde el índice vuelve a estar subiendo pero esta combinación no se da en España. Algo curioso es que aunque la media de hijos haya bajado en España, a partir de 1975 demográficamente la población de mujeres aumenta considerablemente. En 1981 de un total de 37.700.000 habitantes un total de 19.200.000 eran mujeres y el porcentaje ha seguido aumentando.¹¹⁰

Otro factor de que descendiese la natalidad es que las parejas se casan más tarde. Esto ocurre porque las parejas prefieren terminar los estudios, tener un trabajo y una vivienda antes de ser padres. A diferencia de otros países europeos como Francia, en España no existen ayudas para los jóvenes a la hora de independizarse y crear una familia.

Por otro lado para finales del siglo XX y principios del XXI, los papeles en la pareja han ido cambiando y también las relaciones familiares. Las parejas menores de 45 años no mantienen la misma autoridad con los hijos que los que superan esa edad. Igualmente el hombre sufre una pérdida de autoridad respecto a su pareja e hijos. Esto se valora como algo positivo y así lo refleja la ley y el Código Civil donde se dice que debe de haber una igualdad de derechos y de obligaciones entre los padres para con los hijos, a la vez que cualquiera de

¹⁰⁹ INE. Movimiento natural de la población española

¹¹⁰ Vid. *La familia europea*. Jack Godoy. Ed. Crítica. Barcelona 2001

los miembros de la pareja puede terminar con el matrimonio. Estos avances en la esfera privada en cuanto a derechos se dan gracias a la mayor participación actual de la mujer en la política, en la educación y en lo laboral, es decir, en lo público.

A modo de ejemplo de que la mentalidad española ha cambiado podemos tomar la encuesta realizada por Cires en 1992 donde los hombres menores de 40 años opinaban que las tareas y las responsabilidades en la familia debían ser compartidas. Esto es un cambio respecto a los años 80. Hoy día, las tareas domésticas se distribuyen y los hombres les dedican 40 minutos más que en 1993. De todas formas, en conjunto, las mujeres con trabajo remunerado o sin él trabajan en el hogar un 37% más de tiempo que los hombres¹¹¹ (Fig.28). Pero el cambio es grande si tenemos en cuenta que en 1975 el Informe Foressa daba a ver que un 82,3% de la población pensaba que las tareas domésticas eran labor de la mujer y que el marido sólo debía hacerlas si ésta caía enferma. Otro gran avance que la encuesta de Cires reflejaba es que en los años 90 ya no se piensa que el que trabajo de la madre perjudica su relación con los hijos.

Otra encuesta realizada en 1992 para Euro-opina mostraba la tendencia de la mujer a buscar un trabajo fuera de casa, a atender menos al marido y a los hijos y a interesarse más en política y en ocupar altos cargos en las empresas¹¹². La encuesta realizada durante el año 2004 por el Ministerio de Ciencia y Tecnología a 1.200 personas, muestra que al hombre le seguía costando compaginar el trabajo laboral y el familiar, y curiosamente, aquellos que están en paro son los menos dispuestos dedicando 8 minutos al día a los niños frente a las 2 horas y media que dedica la mujer en paro¹¹³. En opinión de la socióloga Alicia Garrido el hombre está educado para tener un trabajo remunerado pero no para asumir una tarea doméstica. Las mujeres que por estar en paro se ven en la situación de tener que adoptar el papel de ama de casa se adaptan mejor que ellos¹¹⁴. Según esta socióloga el hombre piensa en el trabajo doméstico no remunerado como algo voluntario y la mujer lo toma como una obligación.

Por otro lado esta socióloga decía que deberían ponerse en marcha permisos de paternidad para llevar al niño al médico o cuidar de los ancianos con el fin de ir igualando los roles. También propone que en lugar de que haya un salario para

¹¹¹ Vid. *Las mujeres en cifras 2.003*. Ed. Instituto de la Mujer. Madrid 2003

¹¹² Vid. *Historia de las mujeres en España*. W. Ed. Síntesis. Madrid 1997

¹¹³ Vid. *El periódico de Álava*. 22 abril 2004,p.37

¹¹⁴ Vid. *Ibidem*,p.37

el trabajo doméstico (lo que conllevaría el peligro de que sea la mujer quién se quede en casa) deberían de facilitarse ayudas a través de personal, guarderías, etc., para aliviar al cónyuge que vaya a encargarse de esas tareas.

Hay que decir, que este tipo de medidas existen en algunos países europeos y, en este sentido, también en España se han dado algunos pasos, tales como el derecho de baja por paternidad resolución que se aprobó en abril del 2004¹¹⁵.

El panorama en la Euskadi de finales del siglo XX y comienzos del XXI es muy parecido al del resto de España y, por ello, no merece una mención especial.



Fig.28

¹¹⁵ Vid. *El periódico de Álava*. 22 abril 2004,p.37

1.5. La presencia de la mujer en el arte

Tras ver el lugar de la mujer en lo laboral, social y doméstico, en este apartado trataremos de la participación de las mujeres en el arte a lo largo de la historia reciente, cómo han participado y cómo en la actualidad conocemos de su existencia. Partimos de la idea de que antes del siglo XIX no había mujeres dedicadas al arte. Así lo cuenta Bea Porqueres cuando en 1992 en las // *Jornadas de Coeducación* organizadas por el ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona, pedía a los profesores asistentes que citasen 14 artistas mujeres desde la Edad Media hasta la actualidad. Únicamente una persona pudo hacerlo. La mayor parte pensaba que las artistas había accedido al mundo del arte a finales del siglo XIX y principios del XX cuando se les permite entrar en las academias y pintar desnudos, materia fundamental para un artista en aquella época¹¹⁶.

Como ya hemos visto a lo largo del siglo XX la mujer va tomando mayor protagonismo y reivindica una igualdad en todos los ámbitos que logrará poco a poco. En el periodo que estudiamos aunque no siempre consideradas a la par que los artistas hombres algunas empiezan a destacar y a partir de la segunda mitad del siglo XX su participación aumentará espectacularmente dando una apariencia de igualdad. En estos momentos encontramos mujeres artistas relevantes, fruto de la cada vez mayor emancipación y visibilidad de la mujer en todos los campos y de la labor y reivindicación llevada a cabo por parte de críticas, historiadoras y artistas feministas. La Historia del Arte feminista en los años 70 y 80 comenzará una importante labor de rescate de mujeres artistas olvidadas y construirá, así, una nueva historia del arte femenino. Como ejemplo se puede citar el texto de la crítica Linda Nochlin *¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?*¹¹⁷ como punto de partida. A partir de aquí se abre toda una investigación sobre si habían existido o no, y en caso de existir, el porqué de no incluirlas en la Historia General del Arte. Es decir, actualmente, la información que tenemos sobre mujeres artistas del pasado no es por historiadores contemporáneos a ellas, sino por el trabajo de rescate que comienza a darse a partir de los años 70, como el publicado en 1976 por Harris y Nochlin *Women artists: 1500-1950*. Al recuperar a estas artistas olvidadas, las historiadoras se

¹¹⁶ Vid. *Reconstruir una tradición*. Bea Porqueres. Ed. Horas y HORAS. Madrid 1994, p.81

¹¹⁷ *Femmes, art et pouvoir*. Linda Nochlin. Ed. Jacqueline Chambon. 1993. « ¿Why Have There Been No Great Women Artists? » Linda Nochlin. Ed. Harper and Row. NY. 1988

daban cuenta de que para valorar estas obras de arte no servían los criterios que barajaba la Historia General del Arte y esto les llevó a analizar desde dónde se construían estos criterios que excluían de por sí las obras de arte femeninas, apareciendo sin calidad ni interés, cómo si no aportasen nada a la evolución del arte occidental. Decía Vogel, que se percibía que estos análisis se presentaban como si hubiese “una sola norma humana, una norma universal, ahistórica y sin sexo, sin clase ni raza, si bien es de hecho claramente masculina, clase media y blanca”¹¹⁸.

Historiadoras como Nochlin, Harris o Mulvey pensaban que la obra de arte debía de analizarse dentro de un contexto y una situación y no como si todo fuese parte de un grupo uniforme ya que el sexo, la clase, el país o la raza da lugar a experiencias e intereses muy distintos entre sí. Por ello, rechazaban la idea de un “arte femenino” común ya que la producción de una mujer de clase alta y blanca podía ser completamente distinta a la de una mujer negra y de clase baja. Según estas historiadoras existe un arte hecho por mujeres, al igual que existe un arte hecho por hombres, pero la historia, en el intento de globalizar y dar un enfoque general y construir una historia lineal del arte, ha excluido minorías, grupos o movimientos que no encajaban dentro de los criterios utilizados. Como estos criterios respondían al pensamiento de una sociedad patriarcal, la idea de una artista profesional era algo raro y no aceptado. Por otra parte, según críticas como Eli Bartra o Lucy Lippard, estos criterios no servían para valorar la obra de una mujer, ya que ésta, por su situación y experiencia dentro de la sociedad proyecta una visión del mundo diferente. En este sentido, estas teóricas del arte feminista, defienden la idea de que existe un arte femenino, noción de la que parten artistas como Judy Chicago o Miriam Shapiro¹¹⁹. Si existía un arte femenino o no, fue un gran debate en los años 80.

Cuando se dice que existe un arte femenino diferente del masculino no existe un consenso generalizado sobre cual es la diferencia, si está en las imágenes, en las formas, en los temas, en una mayor tendencia a lo autobiográfico, etc. Según Silvia Bovenschen existe una estética feminista que se refiere a una conciencia estética y a un modo de percibir pero no en el sentido en que el producto

¹¹⁸ Cit. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Estrella de Diego. Ed. Visor Dis. Madrid 1996,p.347

¹¹⁹ Vid. *Mujer, arte y sociedad*. Whitney Chadwick. Ed. Destino. Barcelona 1992,p.358

artístico es radicalmente diferente del masculino y homogéneo entre sí o que responde a una teoría del arte profundamente construida¹²⁰.

A la hora de valorar la calidad de una obra de una mujer la historiografía feminista proponía calibrarla aplicando conceptos, categorías y métodos desde un pensamiento feminista ya que según apuntaba Eli Bartra, la historia es una enumeración de artistas y estilos cronológicos y hacer lo mismo en una historia de las mujeres sería repetir los mismos errores sin llegar a entender la existencia y la carencia del arte femenino. Para Bartra habría que “analizar las condiciones reales en las que se ha producido, distribuido y consumido dentro de un espacio y un tiempo particulares”¹²¹. De esta forma habría que integrarlo en un contexto socio-económico femenino, familiar y cotidiano y valorado en una situación específica. No sería una cuestión de “añadir” nombres, sino de interpretar su participación. Bea Porqueres señala que para difundir, conocer y valorar las obras de mujeres artistas hay que tener en consideración estos aspectos y criterios:

- Replantear la obra situándola históricamente en la separación que existía entre arte y artesanía (muchas obras realizadas por mujeres como bordados, cerámica, géneros considerados menores como bodegones o miniaturas se consideraban artesanía).
- Mostrar que la diferencia jerárquica ente arte y artesanía, géneros mayores y menores, arte y arte femenino, se debe a criterios sexistas, clasistas y racistas.
- Cuestionar la asociación que se hace de la categoría “genio” a lo masculino o viril.
- Criticar el estudio que la historia del arte hace de “los grandes maestros” como si fuesen artistas que trabajaban solos sin tener en cuenta el trabajo de equipo que se realizaba.
- Dar a conocer los condicionantes sociales de cualquier producción artística, mencionando que el hecho de ser hombre o mujer ha supuesto una categoría mayor o menor en la historia del arte.
- Explicar cómo se ha ocultado la existencia de mujeres artistas.
- Difundir y analizar las obras de las mujeres.

¹²⁰ Vid. *Las mujeres en la producción artística de Euskadi*: Ed. Emakunde. Vitoria-Gasteiz 1994, pp.138-139

¹²¹ Op.cit. Ibidem,p.145

- Revalorizar la producción artística femenina.
- Mostrar que una obra “anónima” no tiene por qué corresponder únicamente a un hombre.
- No utilizar vocabulario que minusvalore las obras de las mujeres.
- Analizar qué temas se representaban en cada época y como muchas veces su tratamiento ayudaba a crear ideas e imágenes sexistas en detrimento de la mujer¹²².

Así, hoy en día, conocemos grandes figuras como Miguel Angel, Picasso o Warhol pero no encontramos sus equivalentes en mujeres. Según Pollock serán los historiadores del siglo XX quienes no han reconocido la importancia que tuvieron algunas mujeres artistas en la edad moderna como por ejemplo Sofonisba Anguissola que gozaba de gran reputación en la Corte de Felipe II¹²³. Pollock cree que no se las menciona porque en el siglo XIX se impone la idea de que la mujer sólo pertenece al ámbito del hogar y la familia.

Como respuesta a estas consideraciones habría que citar dos obras importantes: *Old Mistresses*¹²⁴ de Roszika Parker y Griselda Pollock y *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*¹²⁵ de Cristine Battersby, además del ya citado artículo de Linda Nochlin *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*¹²⁶. En España se recuperan nombres como María Blanchard, Norah Berges, Maruja Mallo, Ángeles Santos,...gracias al trabajo realizado por Estrella de Diego *La mujer y la pintura del XIX español*¹²⁷ en el que se refiere a otros estudios de interés como los realizados por Erika Bornay o Pilar Pedraza.

1.5.1. La presencia de la mujer en el arte hasta el siglo XIX

De esta época se rescatan nombres tan importantes como el de Sofonisba Anguissola (XVI-XVII), Marieta Robusti (XVI-XVII), Artemisia Gentileschi (XVII),

¹²² Vid. *Cuadernos para la Coeducación*. Bea Porqueres. Ed. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona 1995, pp.25-26

¹²³ Vid. *La mujer y la pintura del XIX español*. Estrella de Diego, Ensayos Arte Cátedra. Madrid 1987, p.35

¹²⁴ *Old Mistresses*. Parker/ Pollock. Ed. Pandora. Londres 1989

¹²⁵ *Gender and Genius*. Cristine Battersby. Ed. The Women's Press. Londres 1989

¹²⁶ "Why Have There Been No Great Women Artist?". Linda Nochlin. Ed. Harper and Row. NY 1988

¹²⁷ *La mujer y la pintura del XIX español*. Estrella de Diego. Ed. Ensayos Arte Cátedra. Madrid 1987

Judith Leyster (XVII), Angelica Kauffman (XVIII), Elisabeth Vigée-Lebrun (XVIII-XIX), Adélaïde Labille-Guiard (XVIII), Mary Cassat (XIX) y Berthe Morisot (XIX).

Estas artistas las conocemos cuando algunas historiadoras, a finales del siglo XX, indagan en textos antiguos que aunque brevemente, las mencionan. Así, fueron importantes algunos textos del siglo XIX cuando al existir un interés por la producción artística provincial, se incluye a algunas mujeres, aunque en general se habla de sus defectos o virtudes como mujer más que como artistas. Normalmente, estas mujeres accedían al arte mediante dos vías que no se excluyen:

- O bien pertenecían a la burguesía y como entretenimiento estaba bien visto que recibiesen clases de arte de un maestro. Es el caso de Sofonisba Anguissola o Judith Leyster.
- O bien formaban parte de una familia de artistas y trabajaban en el taller de la familia. Tal es el caso de Marieta Robusti, Artemisia Gentileschi o Rosa Bonheur.

Algunas de ellas fueron muy reconocidas en su tiempo: Marieta Robusti fue llamada por Felipe II para pintar en la Corte pero su padre, Tintoretto, lo prohibió, casándola, y la española Luisa Roldán llegó a ser escultora de cámara de Carlos II. Ciertamente es que estos casos no abundaban ya que la mujer no podía acceder a una formación artística completa, como el estudio del desnudo, y los temas que pintaban de miniaturas, bodegones o flores se consideraban inferiores a los históricos o mitológicos. Muchas hacían trabajos porque podían realizarse en casa ya que no existía la posibilidad de montar un taller y vender su obra. Decía Germaine Greer que “las mujeres pintan pequeño porque han sido educadas en la contención”¹²⁸ lo cual psicológicamente podría ser un factor, además de los físicamente evidentes como no tener lugar para pintar, educación técnica o estar socialmente mal visto dedicarse profesionalmente al arte. Tampoco se la consideraba con capacidad de “genio” o “talento creador”, concepto elaborado en el Renacimiento con el fin de dar mayor grandeza a las ciudades italianas y que aparece encarnado en el polifacético artista Miguel Ángel.

¹²⁸ Cit. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Estrella de Diego. Ed. Visor Dis. Madrid 1996,p.442

Al no poder estudiar la profesión, a la mujer en general le faltará técnica excepto en casos especiales. Las que ejercen profesionalmente aparecen citadas por su relación con artistas como es el caso de Robusti, excelente retratista a la que se menciona sobretodo como hija y ayudante de Tintoretto, o como Artemisia Gentileschi de la que se hablaba más en relación de su lascivia o belleza que de su obra. Esto perjudica a su trabajo doblemente ya que si la potencia sexual en el artista hombre era algo que le daba mayor mérito en la mujer se trataba de una conducta reprochable y a reconducir. Por otro lado, al ser menos conocidas muchas de sus obras se han adjudicado a otros pintores. Así por ejemplo, la obra de Giulia Lama, artista del siglo XIX, se han atribuido a artistas como Tiepolo, Capella, Jan Lyss y otros. La de Judith Leyster, artista del siglo XVII, quién llegó a tener discípulos varones, ha sido adjudicada a Frans Hals, en cuyo estudio estuvo trabajando. Y cuando a mediados del siglo XX la obra *Charlotte du Val d'Oignes* (XIX) se reconoce que pertenece a Constance-Marie Charpentier en lugar de a Jacques-Louis David, a quién se le había atribuido hasta entonces, críticos como Charles Sterling le van poco a poco quitando valor.

Por todo lo anterior no sólo su presencia, sino su reconocimiento ha sido complicado. Algo más pudieron participar las mujeres del arte a partir de la Ilustración, cuando al darse importancia a la enseñanza infantil, se necesitan profesoras para la educación de las niñas, educación dirigida a los trabajos manuales que incluía pintura y dibujo aunque no fuera con vistas a una profesionalización. De esta forma la pintora Adélaide Labille-Guiard tuvo estudiantes a su cargo.

En Francia, en el siglo XVIII y principios del XIX, les fueron abriendo poco a poco los salones, aunque sus obras se analizaban según cualidades “femeninas” o “blandas” debiendo poseer según la mentalidad de la época “gracia, dulzura, belleza,...” valores menos considerados, que la fuerza, genio o vitalidad destacada en las obras de los hombres.

El acceso definitivo a las Academias oficiales no se producirá en Francia hasta finales del siglo XIX. A *L'École des Beaux-Arts* de París se permitió el acceso de las mujeres en 1.897 y en 1.860 a la *Royal Academy Schools* de Londres. La Royal Academy de Londres no admitió socios mujeres hasta 1927 a pesar de que entre sus fundadores se encontraban dos mujeres artistas de renombre que

fueron Angelica Kauffman y Mary Mooser. Paralelamente se crearon asociaciones que incluía a las mujeres como la *Société Nationale des Beaux-Arts* en 1862, *L'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs* también a finales del XIX en Francia, o la *Women Society of Female Artists* en 1857 en Inglaterra. Estas organizaciones luchaban contra la discriminación de las mujeres artistas por parte de las entidades oficiales. A principios del XIX la participación en las exposiciones de estas asociaciones era de un 10% que llegó a un 20% en 1900. En la Royal Academy en 1900 las mujeres acuarelistas eran un 40%. En este mismo año en el Salón de París había un 20% de mujeres escultoras frente a un 12% que hubo en 1889¹²⁹.

En España, la situación era más estricta y las artistas por lo general aprendían de forma autodidacta. Las primeras escuelas oficiales que se abrieron tuvieron como objetivo formar gente para las industrias artísticas. Entre 1819 y 1854 en Madrid existían *Las escuelas de Dibujo para Niñas* y en 1878-79 las mujeres pudieron matricularse en la *Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado* aunque aquí también sin poder estudiar el desnudo.

1.5.2. La presencia de la mujer en el arte en la primera mitad del siglo XX

A principios del siglo XX las artistas toman algo más de protagonismo. En París en 1908 y 1913 se llevan a cabo dos exposiciones sólo de mujeres que son precedidas por la celebrada en 1884 en Amsterdam de dibujos de mujeres¹³⁰.

A partir del impresionismo comienzan una sucesión de vanguardias que señalarán un antes y un después en la historia del arte. Berthe Morisot, Mary Cassat o Marie Bracquemond serán mujeres con una obra importante dentro del movimiento impresionista y la fotógrafa Hannah Höch en el dadaísmo. En Francia la escultora Germaine Richier (Fig.29) funde figuras entre humanas y animales y Barbara Hepworth irá ganando fama con sus piezas abstractas y geométricas. Pero entre las vanguardias, aquella que más apoyo e importancia dio a la mujer y a su creatividad fue el surrealismo durante los años 20 y 30 del siglo XX. Es en este movimiento donde más mujeres trabajaron y tuvieron mayor relevancia, además del constructivismo en Rusia, donde la pintora Rozanova

¹²⁹ Vid. *Historia del arte y Mujeres*. Teresa Sauret. Universidad de Málaga. Málaga 1996,p.78

¹³⁰ Vid. *Mujeres artistas*. Uta Grosenick. Ed. Taschen. Köln 2002,p.14

funda en 1918 la *Sección de Arte Industrial* que llevó a cabo junto con Rodchenko.

En el surrealismo encontramos a Bretón, que proclamaba que había que liberar a la mujer de sus ataduras y hacer valer su capacidad como ser instintivo, espontáneo y creativo frente a la mentalidad burguesa imperante¹³¹. Con ese impulso en los años 30 muchas mujeres se unieron al surrealismo atraídas por su postura antiacadémica y por ser un estilo donde se priorizaba la realidad personal, lo cual a priori daba libertad de trabajo. Más tarde vio que a pesar de su reconocimiento tampoco existía una igualdad real a la hora de tomar decisiones, redactar los manifiestos o en los debates de grupo. Artistas prominentes de ese movimiento fueron Leonora Carrington, Leonor Fini, la americana Kay Sage, Dorotea Tanning, la mejicana Frida Kahlo o Meret Oppenheim autora de la conocidísima pieza surrealista *Cubierta de piel* o *Desayuno de piel* (Fig.30). Estas artistas no tratan el tema de la mujer como ser fantástico, cercano a la naturaleza y poseedora de unos poderes misteriosos tal y como lo hicieron muchos pintores hombres. Ellas hablaron de la mujer desde una perspectiva con una idea más austera e irónica, presentando su propia realidad. Frida Kahlo muestra su dolor físico y psicológico en sus autorretratos (Fig.31) y Remedios Varo la dura realidad de la mujer en su obra "El sustento celestial" (1958) (Fig.32) donde vemos una mujer trabajando día y noche, en solitario y encerrada en una torre moliendo estrellas o sueños. La violencia sexual, tema que aparece en muchos de los cuadros de los surrealistas, también fue tratada por artistas como Frida Kahlo o Meret Oppenheim pero en estos casos la violencia se ejerce contra ellas mismas como reflejo del papel de objeto y de reproducción que la sociedad les impone y contra el que quieren luchar.

¹³¹ Vid. *Mujer, arte y sociedad*. Whitney Chadwick. Ed. Destino. Barcelona 1992, pp.309-310



Fig.29



Fig.30



Fig.31



Fig.32

En cuanto a su reconocimiento, las vanguardias no reflejaron un cambio sustancial en cuanto a la consideración de la mujer. En el surrealismo, donde abundaban las mujeres, en los libros de arte se suele citar a unas doce aproximadamente, dato ficticio tal y como se demostraba en la exposición titulada *La otra mitad de la vanguardia* y organizada por el Ayuntamiento de Milán donde estaban 114 mujeres¹³², muchas de ellas surrealistas, además de otras vinculadas a otros movimientos.

Historiadoras de arte como G. Pollock explican que a menudo en las primeras vanguardias del siglo XX se las infravaloraba por pintar otros temas. Si en el impresionismo los temas considerados “típicos” eran los de prostitutas, bares y cafés, cabarets y teatros, ellas al no tener acceso a estos lugares no los podrán pintar y en su lugar pintarán el espacio personal de la casa y el jardín. A algunas de las artistas reconocidas del periodo al que nos referimos como Eva González, Morisot o Cassat casi no son referidas en los textos de la época, lo mismo ocurre con la cubista María Blanchard y tantas otras. Pero cuando pintaban temas considerados masculinos como es el desnudo femenino a los críticos se les hacía difícil hacer una diferenciación de su obra respecto a sus compañeros varones tal y como se aprecia en el escrito de Bernard Dorival sobre Suzanne Valadon (1867-1938) y sus desnudos (Fig.33): “Y quizás en ese desprecio a la lógica, en esa inconsistencia e indiferencia a la contradicción resida el único rasgo femenino de S. Valadon, la más viril –y la mejor- de todas las mujeres pintoras”¹³³.

También encontramos el caso de mujeres artistas casadas o amantes de artistas hombres que quedaron en un segundo plano. Es el caso de Camille Claudel-Rodin, Sonia Terk-Robert Delaunay o Gabrielle Münter-Kandinsky,...

Con un intento de recuperar su memoria, su trabajo y reconocimiento, a finales del siglo XX se organizarán en distintos foros exposiciones, tales como *Amazonas de la vanguardia* en el año 2002 en el Guggenheim Bilbao o *Mujeres impresionistas* en el 2003 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao o exposiciones individuales y retrospectivas como la realizada en 1993 en el Brighton Museum y

¹³² Vid. *Las mujeres en la producción artística de Euskadi*. Ed. Emakunde. Vitoria-Gasteiz 1994, p.149

¹³³ Op.cit. *Mujer, arte y sociedad*. Whitney Chadwick. Ed. Destino. Barcelona 1992, p.266

Art Gallery sobre Angelica Kauffmann o en la misma fecha, en la Hayward Gallery sobre Georgia O'Keefe quién decía que en sus comienzos los hombres no la aceptaban en el mundo del arte porque les resultaba imposible tomarse en serio a una mujer artista¹³⁴.

1.5.3. La presencia de la mujer en el arte en la segunda mitad del siglo XX

Es a partir de la II. Guerra Mundial cuando una primera generación de mujeres artistas tendrán la posibilidad de formarse más o menos igual que el hombre. Al mismo tiempo que esto sucede es cuando la idea del artista como hombre individual y héroe de la vanguardia tiene más auge. Ante una situación mundial donde se percibe que nada es seguro y que todo cambia, ciertos colectivos en su mayoría hombres vuelven a esa idea renacentista donde el ser humano hombre se sentía el centro, fuerte y seguro. Es el caso del expresionismo abstracto o la transvanguardia italiana más adelante. Es también el momento en que la crítica feminista estaba cuestionando la existencia de una única Historia del arte, unos criterios absolutos y universales y plantea que la historia está hecha de excepciones donde el resto, entre ellos las mujeres, no aparecen. Todo se tambalea, y ello es una de las razones de que este tipo de movimientos tan masculinos retomen esta disciplina tradicional y masculina por excelencia, la pintura. No hay que decir que el éxito de estos estilos irá en detrimento del reconocimiento de la mujer artista, donde ella parece no tener cabida. Además, no existen estudios psicoanalíticos que relacionen la creatividad artística femenina con el hecho de ser mujer ni una idea que venga de atrás sobre la artista como ser espiritual fuerte, dotado de intensidad y genialidad como existe en el hombre. Las mujeres que destacan en estos momentos están como suspendidas en un vacío, sin referencias a otras artistas anteriores y a una historia propia. Estas artistas de principios de los sesenta parecían excepciones que no tenían nada que ver con el resto de las mujeres. Eva Hesse al escribir "no puedo ser tantas cosas....., mujer, hermosa, artista, esposa...no puedo ni siquiera ser yo misma ni saber quién soy"¹³⁵, reflejaba la tensión que sentían muchas mujeres al trabajar y dedicarse a la casa al mismo tiempo, y donde lo primero seguía sin estar socialmente aceptado con normalidad. Todavía en 1949 en Nueva York sólo se admitía a las mujeres en las reuniones como oyente pero

¹³⁴ Vid. *Mujeres artistas*. Uta Grosenick. Ed. Taschen. Köln 2002,p.14

¹³⁵ Cit. *Mujer, arte y sociedad*. Whitney Chadwick. Ed. Destino. Barcelona 1992,p.339

no como participante¹³⁶. Hasta hacía poco las artistas firmaban con iniciales para no ser evaluadas desde un análisis de “lo femenino” ya que existía una categoría de “arte femenino” donde no se las apreciaba en su contexto histórico ni su aportación al arte o a un determinado estilo.

Desde finales de los años 60 las feministas, en su lucha por la liberación y la igualdad, empezaron a utilizar el arte como una herramienta más. Las obras artísticas tendían a denunciar esta desigualdad y discriminación. Por otro lado para probar la valía y la injusta exclusión de la mujer del mundo del arte, tratan de recuperar artistas del pasado creando una Historia del Arte femenino desde donde poder situar el arte de las mujeres del pasado y del presente. La obra *La cena* (1974-77) de Judy Chicago es un ejemplo de arte feminista que pretende recuperar la historia de las mujeres artistas y señalar su influencia en la cultura. Para ello, en un trabajo realizado en colaboración con otras muchas mujeres, utiliza porcelana, cerámica, labor de aguja, etc., es decir, elementos, materiales y procedimientos asociados a la mujer y considerados artesanía, que componen una mesa en forma de triángulo donde se inscriben en el suelo 999 nombres de mujeres relevantes a lo largo de la historia, con 39 asientos, cada uno con su plato y un motivo que simboliza a cada una de estas mujeres.

En los años 70 las artistas protestaban y exigían la igualdad de derechos, se unían para exponer y analizar sus obras, buscaban medios políticos para penetrar en la estructura artística construida por el hombre y cambiarla. Pero mientras que en esa época se creía en una unidad de las mujeres, en los 80 habrá una gran variedad de posturas dentro del feminismo y su actividad se centra en el debate sobre su representación en el mundo del arte, sobre los mecanismos y el alcance y el poder de los medios de comunicación en implantar una idea de género en el pensamiento colectivo. Muchas centraran su trabajo artístico en la indagación de la construcción y la difusión de la imagen de la mujer tal y como explica L. Mulvey en *Visual Pleasure and Narrative Cinema*¹³⁷. En 1977 en los salones del palacio Charlottenburg en Berlín oeste, se realizaba la primera exposición de mujeres de 9 países bajo el título “Kuenstterinnen International 1.877/1.977” (“Las artistas internacionalmente”) organizado por 7 mujeres del NGBK (*Nueva Sociedad para las Artes Plásticas*, fundada en 1969)

¹³⁶ Vid. *Ibidem*, p.339

¹³⁷ “Visual pleasure and Narrative Cinema”. Laura Mulvey en *Feminism and Film Theory*. Constance Penley. Ed. BFI, London 1988

que presentaban 182 artistas con el objeto de mostrar que el arte de mujeres tenía historia y tradición participando así en el debate de si había o no una cultura y un arte femenino. Meret Oppenheim opinaba al respecto que “sólo existe un arte como sólo existe una matemática, pero lo que sí existen son temas masculinos y femeninos, que a su vez pueden ser tratados por los dos sexos”¹³⁸.

La artista Begoña Montalbán reflexionaba en su trabajo acerca de cómo lo que se atribuye a la mujer, es al final asimilado por ésta, adaptándose al deseo masculino. Parece entonces que la mujer no tiene un lenguaje o mirada propia ya que todo se ve y codifica a través de la mirada masculina. Así, Barbara Kruger juega con el lenguaje que según ella está constituido en base a códigos machistas, pero lo utiliza de forma que denuncia esta idea; la frase que escribe junto a la fotografía de un perfil de una mujer “tu mirada choca con el lado de mi cara” (Fig.34) muestra que el lenguaje es manipulable y que ese mismo lenguaje masculino se puede utilizar de manera que niegue el poder de la mirada masculina hacia las cosas y hacia la mujer, ya que, en este caso, la imagen muestra una actitud de enfrentamiento de la mujer hacia la frase atribuida al hombre. Cindy Sherman en la serie *Untitled films Stills* (1977-80) se disfraza mostrando cada vez un prototipo distinto de mujer. Aparece como un objeto a contemplar pero sin mostrarse ella misma. Plantea la duda de si la feminidad es innata y si la mujer tiene una relación real con estos prototipos o si son estereotipos contruidos por el hombre para identificarla dentro de unos parámetros de forma que pueda tenerla situada, controlada y sentir que aquello que es “diferente” y que no entiende, se vuelve comprensible dentro de esas imágenes contruidas y difundidas a través del cine y los medios de comunicación. Sherman no acepta como verdad estas imágenes ya que sólo muestran estereotipos de mujer, son imágenes superficiales sin conexión real con la persona que las representa. Rosemarie Trockel en *Sin título*, 1988 pone sobre una peana un busto de una maniquí frente a dos planchas, ilustrando la idea de la mujer acosada por las labores del hogar y, así pues, oprimida, a la vez que mantiene el papel de objeto de deseo. Otras artistas como las agrupadas en el colectivo Guerrilla Girls denuncian al sexismo y el racismo en las galerías de arte, instituciones y museos de Nueva York. Desde el ámbito de la crítica se denuncia la falta de espacios dedicados a las artistas en prensa, revistas de arte,

¹³⁸ Op.cit. *Las mujeres en la producción artística de Euskadi*. Ed. Emakunde. Vitoria-Gasteiz 1994, p.150

textos de catálogos, televisión, etc., en publicaciones como *Feminist Aesthetics* de Gisela Ecker, *Visibly Female* de Hilary Robinson, y *Framing Feminism* de Rozsika Parker y Giselda Pollock que salieron a la luz entre 1985 y 1988¹³⁹. No era fácil publicar este tipo de textos ya que muchos editores no apostaban por ello al verse la crítica feminista como algo marginal en los años 80 y comienzos de los 90. La publicación de *Women, Art and Society* de Whitney Chadwick en los 90 fue todo un logro por ser una obra que parecía ser la respuesta a la Historia del Arte de Gombrich.

Gracias a todo su esfuerzo, para finales de los 80, algunas artistas vinculadas y no a la práctica feminista habían conseguido un reconocimiento de público y crítica.

En los años 90, el debate sobre la situación de la mujer artista sigue pero se apoya en la crítica e Historia del Arte feminista. Bajo el denominador común de presentar al espectador modelos de la práctica artística de las mujeres y proporcionar contextos para poder situar e interpretar estas obras y lenguaje, así como de sacar a la luz y valorar la obra de las mujeres en el arte, se dan un conjunto de estrategias sin que haya un método único¹⁴⁰. La crítica feminista más que defender una sensibilidad común a las mujeres, se centró en despertar un interés por sus obras. Se denunciaban los estereotipos femeninos que han hecho categorías separadas entre la mujer y el “arte” reservado al hombre. Se quiere presentar a las artistas no como seguidoras de los grandes artistas hombres, sino como artistas que realizaron contribuciones al arte.

Volviendo al feminismo de los años 70, diremos que en ese periodo se plantearon formas distintas de trabajar a favor de una conquista de la igualdad entre el hombre y la mujer. Al respecto de las estrategias que se adoptaron, cabe decir que hubo diferentes tendencias entre las que destacaremos dos: el feminismo de la igualdad y el feminismo de la diferencia. Básicamente, uno reivindica que la femineidad es algo construido socialmente por el hombre ya que, si no, hombre y mujer son iguales. Este feminismo pretende que la mujer participe de todos los ámbitos junto con el hombre mientras que el segundo plantea que existen diferencias entre hombre y mujer y que partiendo de la distinción, el sentir y las posturas femeninas deben ser igualmente valoradas.

¹³⁹ Vid. *Nueva crítica feminista de arte*. Katy Deepwell. Ed. Cátedra 1998,p.23

¹⁴⁰ Vid. *Ibidem*,pp.27-30

Esta claro que los dos planteamientos son razonables pero el distinto enfoque ha hecho que se avance en re-situar y definir la feminidad, la mujer y su identidad.

Dentro del arte también encontramos manifestaciones de ambas tendencias y de la primera opción encontramos artistas como Alice Neel con su obra *John Perrault* de 1972 o Sylvia Leigh con *El baño turco* (Fig.35) de 1973 donde se ven dibujos de desnudos masculinos presentándolos como objeto sexual, intercambiando así los roles de género y dando a ver de esta manera que la mirada hacia el arte no era universal, sino preferentemente masculina.

Las artistas de la diferencia también ven la posición de poder que ocupa el hombre pero no quieren formar parte de ese mundo a diferencia de las feministas de la igualdad que reelaboran temas masculinos ridiculizándolos. Así, Sue Williams pinta figuras masculinas en actitudes semi-pornográficas que nada tienen que ver con la dignidad y heroicidad con la que se ha presentado la masculinidad, Nancy Spero en *Bombas y víctimas/ que te jodan* de 1967 presenta a unas mujeres protestando por una bomba de la que son víctimas, dando a entender que la mujer no decide en cuestiones de guerra pero sufre sus consecuencias y Marlene Dumas en 1988 en *Hombre sin órganos sexuales* pinta un hombre sin falo, símbolo de poder. Por otra parte, se pintaron y esculpieron imágenes vaginales como reivindicación orgullosa del cuerpo femenino como por ejemplo, en la escultura *Rosebud* hecha en 1976 por Hanna Wilke que muestra unos pliegues vaginales, la obra de Judy Chicago *Female Rejection Drawing* de 1974 o la pieza *Sin título* de Kiki Smith de 1992 en que pinta el vello púbico simbolizando la potencia sexual femenina¹⁴¹.

Muchas indagan el cuerpo femenino, tema mítico para el hombre y de conocimiento y análisis de sí misma para la mujer, así como temas de lo privado y lo cotidiano. Según Pollock “las mujeres pintan sus experiencias como mujeres. Sus cuadros hablan de interacción social, mientras que los de los hombres retratan la distancia de los hechos”¹⁴². La conciencia feminista y la información que ahora se dispone repercutirá en las nuevas artistas que mostrarán temas femeninos “prohibidos” o no “políticamente correctos” como la menstruación, la pornografía, la maternidad, etc., como un modo de hacerlos visibles en el arte.

¹⁴¹ Vid. *Creación artística y mujeres*. Marian L. F. Cao. Ed. Narcea. Madrid 2000, pp.169-176

¹⁴² Op.cit. *Las mujeres en la producción artística de Euskadi*. Ed. Emakunde. Vitoria-Gasteiz 1994, p.151

Por otro lado, muchas artistas participarán de prácticas artísticas no clásicas como el Body Art, las performances, la fotografía y el vídeo, Earth Art, etc., es decir, ocuparán lugares más neutrales donde el dominio del hombre no era tan fuerte y donde, por ello, era más fácil actuar desde esa nueva conciencia. Dentro del ámbito del arte corporal es muy conocido el trabajo de la artista francesa Orlan que cambia su cara mediante operaciones de cirugía plástica siguiendo modelos de retratos de mujeres elaborado según el ideal de belleza creado por los artistas masculinos de diferentes épocas, cuestionando ese "ideal" impuesto por el hombre y reafirmando el control sobre su cuerpo y otras artistas como Ana Mendieta crean una relación con la naturaleza como algo sagrado y ancestral.

El feminismo investiga su historia y también su mitología, revisando los matriarcados prehistóricos. Se descubre que en el periodo de la *Venus de Willendorf*, hace unos 25.000 años a. C., la mujer era considerada una deidad tal y como señala en su libro *When God was a woman* Merlin Stone y que existieron religiones matriarcales. La *Stake Woman* (1970) de Bourgeois recuerda mucho a esta *Venus de Willendorf* refiriéndose así a las diosas primitivas, de exageradas curvas y formas, símbolos de fertilidad. La crítica Lucy Lippard, en su escrito *Feminism and Prehistory* decía que el arte comienza como una percepción de la relación entre el ser humano y la naturaleza, que el arte está basado en la materia, en su transformación y a través de ella es como el ser humano se comunica con lo esencial de la vida. Teniendo en cuenta la tradicional conexión entre mujer y naturaleza y naturaleza y arte, según Lippard la mujer tendría un doble vínculo con el arte y la creación¹⁴³. En este caso, esta relación aparece como algo favorable cuando normalmente ha sido algo que la ha perjudicado al relacionarse al hombre con la cultura que domina la naturaleza. En este sentido, la referida Ana Mendieta (Fig.36) se interesará por los procesos manuales y la tierra que vehiculan una relación esencial con la Madre Tierra. Su trabajo habla de violencia, fertilidad, del cuerpo, etc., y en muchas de sus obras de los años 70 se da la relación entre su cuerpo y la tierra.

¹⁴³ Vid. *Contemporary Art and The Art of Prehistory*. Lucy R. Lippard. Ed. Pantheon Books. NY 1983, pp.41-45



Fig.33



Fig.34

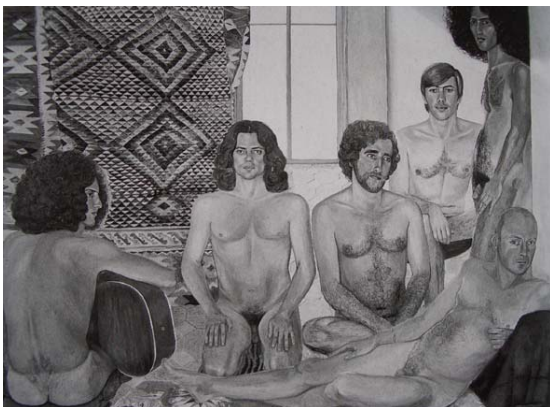


Fig.35



Fig.36

Otras artistas prefieren hablar de su situación común y realizar obras de forma colectiva y social. Alejándose de un arte individualista y rechazando el espacio privado y doméstico que siempre se las había otorgado quieren conectarse y llegar a un público más amplio por medio de un arte de colaboración. Este es el caso de los proyectos colectivos de *Las mujeres muralistas de San Francisco* .

Además de lo anterior, podemos ver una tendencia, asociada al feminismo de la diferencia, en la que se da valor a las áreas tradicionalmente femeninas y de esta forma el uso de lo textil como material y/o procedimiento para el arte cobra gran importancia. Entra en escena la cuestión de la artesanía vinculada a la mujer y así, incorporándose esa problemática en los 80 el textil y sus procedimientos entran en el arte por referirse y señalar la condición de mujer.

Se empieza a usar hilos, telas y materiales brillantes por su asociación a la tradición cultural femenina como en las esculturas blandas de los años 70 de Faith Ringgold. Este uso junto con la relación que las feministas conocían que se había dado entre ciertos materiales y técnicas y la mujer, y su consiguiente desvaloración, llevó a que surgiese una discusión en la que se quería equiparar arte y artesanía ya que las diferencias ahora no aparecían nada claras. Ejemplo de esto fue la exposición de 1971 *Enredo Deliberado* en la galería de la Universidad de California para promover el arte de la fibra con obras de Claire Zeisler, Lenore Tawney, Sheila Hicks y Magdalena Abakanowicz.

En 1973 Miriam Schapiro utilizaba labor de aguja y tela en la exposición *La casa de la mujer*, en 1986 J. Oulton realiza trabajos con flores, objetos decorativos, trabajos de hilado y tejido y Trockel tricotó a máquina imágenes montadas sobre bastidores como cuadros.

En los 90, la fotografía tuvo un auge sorprendente y dentro de este medio encontramos gran cantidad de artistas mujeres entre las que se pueden señalar a Candida Höfer, Rineke Dijkstra, Sharon Lockhart o Tracey Moffatt y desde finales de los 90 artistas como Pipilotti Rist, Mariko Mori o Lynn Hershman también han obtenido grandes éxitos con medios digitales e Internet.

Como prueba de que el trabajo de las artistas se ha ido reconociendo se inauguró en Washington el *Museo Nacional de las Mujeres en las Artes (The National Museum of Women in the Arts)* (Fig.37) que se inauguró en 1987 con

la exposición *American Women Artists 1830-1930* con obras recuperadas en las décadas de los 60, 70 y 80. Posteriormente, en este mismo museo hemos visto exposiciones de Mary Cassat, Vigée-Lebrun, Camille Claudel, Frida Kahlo, Georgia O'Keefe, Helen Frankenthaler, Eva Hesse, Miriam Schapiro, etc.



Fig.37

Como hemos visto a lo largo de siglo y medio aunque el reconocimiento es mayor, algunos/as opinan que es demasiado optimista pensar que se ha conseguido una igualdad. Respecto a este tema Robert Storr, en 1993 decía en el *Art Newspaper* del MOMA de NY en relación con la exposición realizada en la Royal Academy de Londres *American Art in the Twentieth Century*, lo siguiente: “Yo diría que en una muestra de 64 artistas es sorprendente que sólo haya 5 mujeres. Este desequilibrio de género se percibe en Europa como asunto americano, pero no lo es, se trata de una cuestión universal. E incluso si se tratara de una cuestión americana, cómo se puede pedir que el arte americano sea representado con propiedad en el periodo en que obras de mujeres con frecuencia abren camino, sin incluir a Louise Bourgeois, Lee Bonntecou, Kiki Smith, Susan Rothenberg, Barbara Kurger, entre otras?... Analizando esta exposición y sus problemas, lo que generalmente necesitamos es algo de

pensamiento y de aire fresco. Uno espera que los 90 lo verán de alguna manera”¹⁴⁴.

Tampoco en España las artistas estarán muy representadas en las diferentes exposiciones que se realizan y aunque después de la dictadura, en los años 80, se quiso impulsar el arte joven y darlo a conocer, la exposición *Madrid D. F.* contará con una sola mujer, Eva Lootz, entre sus 11 participantes; la exposición *26 pintores/ 13 críticos* (La Caixa, Madrid) contará tan sólo con 4 mujeres; la Muestra de Arte Joven *Imágenes de los 80 desde Galicia* en 1984 encontramos dos mujeres entre 53 artistas y en 1985 en la misma exposición se seleccionaron 13 mujeres entre 50 artistas.

La representación de España en el extranjero es similar. En 1980 en la exposición realizada en el Guggenheim de NY *New Images from Spain* únicamente habrá una artista, Menchu Lamas; en 1985 en el *Artist Space* de NY igualmente aparece la misma artista; y más tarde, el mismo grupo en *Europalia*.

En 1993 en *Arco* la participación de las mujeres artistas fue de un 8,7%, de un 11,6% en 1994 y un 19,3% en 1996. La proporción en las galerías y su representación en colecciones y fundaciones es parecida¹⁴⁵.

En el País Vasco analizando la participación en los premios *Gure Artea*, en los años 90 y 91 el 20% del jurado son mujeres y la cantidad de artistas seleccionadas será de un 25,3% y 22% respectivamente. Un 30% de los premios se otorgan a mujeres en 1990 y un 40% en 1991¹⁴⁶. Participan en todas las especialidades por igual. La pintora Juana Cima apuntaba al respecto que “antes la mujer hacía encaje y el hombre iba más hacia la madera y el hierro. Pero ésta ha evolucionado, cada vez más mujeres están eligiendo otras especialidades”¹⁴⁷ a lo cual la galerista Petra Pérez añadía “últimamente hay un fenómeno bastante fuerte de mujeres escultoras, habiendo sido tradicionalmente la escultura algo masculino”¹⁴⁸.

¹⁴⁴ Op.cit. *Historia del arte y Mujeres*. Teresa Sauret. Ed. Universidad de Málaga. Málaga 1996,p.104

¹⁴⁵ Vid. *Ricas y Famosas*. Consejería de Cultura y Deporte. Ed. Gobierno de Cantabria. Santander 1996

¹⁴⁶ Datos facilitados por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. 1992

¹⁴⁷ Op.cit. *Las mujeres en la producción artística de Euskadi*. Ed. Emakunde. Vitoria-Gasteiz 1994,p.157

¹⁴⁸ Op.cit. *Ibidem*,p.157

En 1991 las exposiciones de mujeres en las galerías de arte fueron de un 30% frente a un 70% de los hombres¹⁴⁹. Sobre este aspecto el crítico Xabier Sáenz de Gorbea opinaba que “por un lado la incorporación de la mujer al trabajo del arte ha sido posterior a la del hombre; además, en la actualidad conviven múltiples generaciones y promociones de artistas, con lo cual hay más artistas hombres que mujeres; quizá, dentro de diez años esto se iguale”¹⁵⁰.

Sobre estas nuevas artistas de los últimos tiempos, Victoria Combalía decía de las españolas: “Son mujeres jóvenes, tímidas y artistas. Pertenecen a una nueva raza surgida de las últimas promociones de Bellas Artes. Para ellas hacer una carrera ya no es un divertimento, ni ocupar unas horas, ni mucho menos reciclarse: es toda su vida. Luchan por su arte como cualquier profesional y tienen en su haber el hecho de que, en un momento en que el arte parecer rizar más que nunca el rizo de sus propios paradigmas, ellas llenan de nuevos contenidos sus obras”¹⁵¹.

¹⁴⁹ Vid. *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Op.cit. Ibidem*,p.158

¹⁵¹ *Op.cit. Ibidem*,p.151

CAPÍTULO 2

Los tejidos

CAPITULO 2. Los tejidos

Los tejidos, los materiales e instrumentos empleados para tejer, sus tintes, la ropa de vestir y de uso en las casas... son elementos de primera importancia a lo largo de la historia humana.

Dada su trascendencia para la vida, economía y relaciones sociales, su significado, a través de mitos y metáforas empleadas en la vida cotidiana, han superado el amplio, si bien limitado, marco de su existencia.

En este capítulo, tras haber estudiado la relación de la mujer y las labores del tejido, trataremos de distintos aspectos de la realidad material e imaginaria de lo textil.

En primer lugar nos referiremos a la historia de los materiales y técnicas textiles; más adelante a algunos de los mitos en que cobran protagonismo, el hilo, el hilar.... En otro apartado a algunas de las metáforas que han tomado como base ese entorno de actividad y para finalizar del paralelismo entre la acción de tejer y la acción ritual.

El contenido de este apartado muestra una pequeña, pero entendemos que significativa parte, de toda la amplitud y riqueza del tema que se trata; y, como todos los capítulos que preceden el estudio de obras de arte contemporáneas en que se dan usos que expanden lo textil en los ámbitos utilitarios y rituales-religiosos, nos sirve como argumentación y modo de conocer la riqueza de la "trama" de referencias culturales en que se sitúan las obras

2.1. Historia de los materiales y técnicas textiles

Para la realización y documentación de este apartado nos hemos basado en el libro *Historia de los textiles* de Madeleine Ginsburg de donde hemos resumido lo que exponemos a continuación¹⁵².

Se denomina tejido a cualquier producto que sea el resultado de entrelazar uno o más hilos, trabajo que se irá complicando y haciendo más complejo y rico a lo largo de los siglos.

¹⁵² *Historia de los textiles*. Madeleine Ginsburg. Ed. LIBSA, Madrid, 1993

Ya en la prehistoria el ser humano coge fibras vegetales de la naturaleza y las cruza sin tratarlas previamente. Este acto sería el comienzo de lo que hoy conocemos como el arte de tejer. Todavía se conservan algunos de estos tejidos realizados con esparto o cáñamo. De todas formas, se cree que las aplicaciones y cualidades de las plantas para fabricar textiles, se conocieron muy pronto ya que cuatro mil años antes de Cristo ya se cultivaba y se preparaba el lino, la lana y el algodón, se hilaba y se usaban telares. Todo esto se conoce gracias a los análisis que se han hecho a las vendas de las momias, tan bien conservadas.

En los tiempos del Neolítico el hombre sabía entrelazar fibras vegetales para formar rústicos tejidos que pronto supieron teñir y estampar. Hace 7000 años el cardado y el hilado se realizaba ya mediante husos, retorciendo y humedeciendo las hebras para formar un hilo largo y resistente.

En la Edad Antigua, la técnica que utilizaban hacía que la pieza fuese única ya que no se podría reproducir en un telar: el dibujo del tejido se hacía manualmente y los hilos de la trama no atravesaban el tejido de lado a lado como ahora, sino que cada trama de distinto color se utilizaba sólo cuando se necesitaba en el dibujo y se dejaba cuando ya no hacía falta, sin llegar a unir todos los colores utilizados para el tejido.

El telar se remonta a esta época y se utilizó en China y Oriente Medio antes de llegar a Europa. En China producía seda mientras que en América, los indígenas aprovechaban la lana de las alpacas y las flores de algodón para sus tejidos.

Ha habido fundamentalmente dos tipos de telares: el telar de cintura o móvil, y el telar fijo vertical u horizontal. El primero es el más primitivo y más usado por muchos pueblos en la Antigüedad. Hoy en día se sigue usando en México, Perú e India. El telar de cintura consiste en dos barras paralelas cuyo extremo superior se ata con una cuerda a un árbol o poste y el extremo inferior se lo pasa la tejedora por la cintura manteniendo tensa la urdimbre. Una varilla cruzada separa los hilos pares de los impares y con una larga aguja se va pasando el hilo que forma la trama.

El telar fijo se compone de una armadura estable en forma de paralelepípedo, vertical u horizontal, que sostiene otra central que es móvil, con dos rodillos giratorios entre los que se extiende la urdimbre; el inferior enrolla el tejido hecho,

mientras que el superior va soltando hilo. La “lanzadera”, portadora del hilo de la trama, pasa entre los hilos pares e impares de la urdimbre, formando el tejido.

En 1350 apareció la primera máquina de hilar consiguiéndose más rapidez y mayor producción. Poco a poco se fue mejorando y aparecieron los telares domésticos. Durante el siglo XVI, de otros países llegaron a Europa conocimientos y herramientas para tejer. Los orientales trajeron el camelino, tejido hecho a base de pelos de camello o los árabes sus técnicas para teñir. Se cree que el origen la decoración del tejido vendría de que antiguamente se decoraba el cuerpo mediante el tatuaje. En un principio se usarían los mismos pigmentos y tintes hasta depurarlos y adaptarlos al tejido en vez de a la piel. El arte de los telares se enriqueció considerablemente y a partir de entonces proliferó la producción de finos y complicados damascos para la nobleza. Al mismo tiempo, en el s. XVI, en Europa se comenzó a producir seda con el cultivo del gusano llegado de China. Los damascos, antes hechos con lino o algodón, ahora se hacían con seda y se los conocía con el nombre de brocados. Aunque en Europa el cultivo de la seda empezó en el siglo XVI, en Oriente se tejía e hilaba hacía unos 5000 años y en esos momentos era una técnica muy depurada. Las sedas, rasos y brocados de Florencia, Luca y Prato en Italia, gozaban de gran fama a finales del medievo, al igual que los linos de Flandes o las lanas inglesas. Las ciudades italianas importaban lana de Inglaterra con la cual realizaban telas de gran calidad.

En el siglo XVII se mejoraron las máquinas de hilar como respuesta a la necesidad existente de mecanizar el hilado y el tejido ya que su demanda aumentaba con el tiempo. Se inventó la “lanzadera volante”, elemento nuevo en el telar que pasaba el hilo de la trama de un lado al otro del tejido sin necesidad de hacerlo manualmente. Más tarde se consiguió hacer lo mismo con el hilo de la urdimbre con lo cual la fabricación fue mucho más rápida. También hubo adelantos en otros aspectos como la aparición de la máquina de hilar algodón, que antes se hacía con una rueca siendo un trabajo muy lento. Además, era una máquina que podía usarse en casa y no únicamente en los talleres. Servía para crear un hilo suave y resistente para la trama que más tarde también pudo usarse para la urdimbre.

Todo esto facilitó la industrialización del textil, aunque provocó enfrentamientos entre gobierno y artesanos al necesitarse menos gente y abaratare los costos. Los trabajadores independientes que hasta entonces utilizaban su devanadera casera se convirtieron en obreros porque no podían costearse las complejas

instalaciones. Así, nació la industria textil en Inglaterra que creció a pasos agigantados, especialmente después de 1733 cuando John Kay inventara el telar semiautomático.

Pero en la industria sedera, sus técnicas de fabricación seguían siendo similares a las utilizadas en la Edad Media cambiándose únicamente los diseños. En el siglo XVII, en Francia se consiguió un efecto tridimensional en el estampado, gracias al trabajo de Jean Revel, diseñador y pintor, que desarrolla la técnica del "point rentré" (Fig.38), que permitía jugar con los colores y las sombras. Por lamisca época en Italia se podía encontrar la torcedora, una máquina que producía el hilo llamado torzal y que consistía en un cordón delgado de seda hecho a base de varias hebras torcidas.

En el siglo XVIII las nuevas hiladoras automáticas hicieron que no se necesitara casi la fuerza y habilidad de la persona en el procedimiento textil. Para el siglo XIX se había inventado ya el primer telar automático lo que hizo que disminuyera el interés por las cosas hechas a mano ante la novedad de este telar. De todas formas el telar manual aunque en una proporción mucho más baja, se siguió y sigue utilizando.

El siglo XIX contribuirá a perfeccionar los adelantos técnicos del siglo XVIII y a regular la producción de fábricas y el estado de los empleados en Europa.

En la Exposición Universal de Londres de 1851 se pudieron valorar los avances en la fabricación de los textiles. También aparecieron máquinas de coser de nivel doméstico. Estas máquinas se activaban mediante un pedal y cosían ininterrumpidamente.

Los tintes naturales se sustituyeron por los sintéticos excepto para el algodón que no se conseguía teñir adecuadamente.

En el siglo XX las técnicas mejoraron y la industria textil adquirió mayor poder y relevancia. Se investigaron nuevas técnicas y, especialmente en los últimos cincuenta años, las innovaciones en los materiales fueron espectaculares. La tecnología tuvo que adaptarse a las nuevas fibras y buscar los tintes adecuados.

Algo que en el siglo XX cambió la fabricación textil en todo el mundo fue el hecho de que el método manual de estampación se mecanizara en los años 50. La producción se abarató y tenía capacidad de adaptarse a los rápidos cambios

en la moda al mismo tiempo que se intentaba conseguir el efecto del tejido hecho a mano pero con telares mecánicos.

2.1.1. Evolución y desarrollo de los tejidos

La evolución general del tejido está muy unida al descubrimiento de la seda en el Imperio bizantino. Su país de origen es China, donde ya se conocía tres mil años antes de Cristo.

En un principio el Imperio Romano y los países de alrededor importaban la seda tejida. Cuando la capital romana se establece en Constantinopla, compran la seda cruda y fabrican tejidos en cantidades enormes. Había una estricta regulación respecto al uso del tejido en correspondencia con la jerarquía de clases y de las ciudades, siendo símbolo de riqueza y poder.

En Occidente, los primeros tejidos encontrados que revelan totalmente su técnica, material y decoración son los de Egipto, producidos entre los siglos IV y VII después de Cristo, entre la introducción del Cristianismo y la conquista por los árabes. En estas telas aparece reflejada la historia y costumbres de la época. Las prendas más comunes eran túnicas tejidas de una sola pieza.

Durante los siglos I y II la técnica del color se dominaba perfectamente y al haber sido Egipto provincia romana, en los tejidos aparecen escenas mitológicas, de caza, de la naturaleza.

A partir de aquí en Occidente se generaliza el uso de cuatro fibras textiles básicas: dos de origen animal y dos de origen vegetal: la lana y la seda, el lino y el algodón. Los tintes eran naturales y, en general, o se teñían con un solo color o se dejaba el color del material. Los más lujosos se estampaban o decoraban con seda u oro.

En el Medioevo había gremios con reglamentos que regulaban el tipo de tejido, el tamaño o la técnica. Una de las técnicas que tuvo gran fama fue el bordado inglés en los siglos X-XI. Por su complicación, habilidad requerida y materiales utilizados (sedas, oro, piedras preciosas...) se comparaban estos bordados con trabajos de orfebrería. Se conocieron como bordados Opus Anglicanum y eran considerados tesoros o joyas en sí mismos. Normalmente eran encargos de la

Iglesia o de gente muy adinerada. Entre las telas hechas con esta técnica la más conocida hoy en día es el tapiz de Bayeux (Fig.39), que muestra diferentes aspectos de la vida social.

Para el siglo XII, el estilo Opus Anglicanum cambió. Si en principio estos trabajos ingleses destacan por su brillo, colores vivos, etc., luego se impone un estilo románico más rígido y menos fluido donde las figuras aparecían enmarcadas dentro de formas geométricas como círculos o rectángulos. En el siglo XIII, con el gótico, se volvieron a utilizar colores y diseños más armónicos y relacionados entre sí, y en el siglo XIV cogen fama los diseños de heráldica en oro. Para finales de este siglo la fama del Opus Anglicanum desciende ya que en otros países también se ha desarrollado con gran virtuosismo la técnica del dibujo con aguja. En ese tiempo se empezará a trabajar otro tipo de tejido de seda: el terciopelo.

Todos estos tejidos eran los más destacados por su elaboración y riqueza pero la gente humilde utilizaba tejidos sencillos. Para las prendas más corrientes se utilizaba normalmente la lana, que fue un material sujeto a un comercio básicamente europeo, siendo la de más calidad la de Inglaterra y España.

A partir del siglo XVI hubo grandes cambios en el ámbito textil. El mercado se amplió de tal forma, que las industrias del algodón, lino o seda crecieron enormemente. A esta gran demanda europea se une la de las colonias de estos países en América. Para la economía era tan importante la industria textil que existía el espionaje para poder saber la técnica y el método de fabricación de otros países y se controlaba la salida de tejidos y artesanos del país.

A finales del XVI, empiezan a utilizarse los tejidos para cubrir muebles; por ejemplo almohadones para las sillas. Se tapizaban muebles y paredes, y para la cama usaban gran cantidad de telas; cortinas, doseles, fundas de almohadas, cubrecamas, etc. Las cortinas para las ventanas al tener una finalidad práctica no llevaban apenas decoración. Y las alfombras se fabrican para colocarlas generalmente sobre los muebles, en lugar de sobre el suelo como estamos acostumbrados hoy en día.

Dentro de los tejidos, hubo cambios en forma y diseño pero técnicamente no hubo grandes avances hasta el siglo XVIII. A pesar de los adelantos en los otros textiles, la seda seguía siendo el tejido más apreciado y caro, cosa que empezó a cambiar ligeramente con el gusto del siglo XVII cuando se puso de moda lo simple, lo natural y dejar de un lado la ostentación. Y así, el algodón comenzó a tomar una importancia que no había tenido hasta entonces, siendo poco considerado a causa de ser muy común. Se consiguieron nuevos colores lavables sobre el lino y algodón que se estampaban por medio del grabado de madera. En Inglaterra se utilizó clisé de cobre con el que se podía repetir el dibujo más veces y obtenerse mayor detalle en el estampado y como el algodón no era tan caro, se hizo muy popular.

Los bordados que prácticamente, hasta ahora, se habían realizado para la Iglesia comienzan a utilizarse para las ropas o para decoraciones de pared y muebles. En el siglo XVII y XVIII utilizan un hilo de metal para producir efecto de tridimensionalidad. Muchos de estos trabajos se realizaban en las casas y era considerado parte importante en la educación de la mujer.

Para el siglo XVIII, ante la demanda de textiles, los talleres tradicionales se convirtieron en pequeñas fábricas que fueron haciéndose más grandes gracias a los adelantos técnicos que se dieron en esa época. La técnica y los tejidos fueron mejorando en calidad a la vez que se fabricaban más rápidamente, pero se criticó el diseño y el que su calidad no fuera tan buena como la del tejido hecho a mano. Así en Inglaterra, donde la industria textil era muy importante, a principios del siglo XIX, se abrieron escuelas de diseño donde formar artistas que trabajasen en colaboración con la industria. El diseño masivo industrial también había acabado repercutiendo en las labores que a nivel doméstico realizaban las amas de casa. Tal fue su influencia que se editaron manuales para enseñar a las mujeres técnicas y diseños anteriores a la producción en serie en un intento por recuperarlas, ante la preocupación de que éstas se olvidasen y se perdiesen.

A finales del siglo XIX existió gran preocupación por las técnicas y los avances en la producción pero también por la estética. William Morris intentará unirlos mediante el trabajo que se realizaba en su propio taller, Morris and Co. Debido al coste más elevado que tenían frente a la fabricación en serie, su mercado era más reducido, pero sus ideas tuvieron tal repercusión que la gente empezó a considerar los aspectos estéticos y no sólo en el beneficio económico. De hecho,

muchos artistas plásticos se acercaron a los artesanos que habían seguido cuidando el diseño y la calidad, el oficio.

Impulsada por Morris, se constituyó en Inglaterra la *Arts and Crafts Exhibition Society* con gran repercusión en Europa y América. Su propósito era unir la técnica y la estética, la cooperación entre artesano y artista. Y así, también surgieron escuelas, y museos sobre diseño y textil.

Los seguidores de *Arts and Crafts* desarrollaron dos estilos: Unos realizaron diseños a base de líneas curvas basándose en las plantas. Los otros realizaron dibujos de líneas geométricas, ligados al estilo del arquitecto Mackintosh, quién influyó en artistas del movimiento Vienne Secession de Austria. La Vienne Secession tenía un departamento de textil donde algunos artistas diseñaron tejidos. Uno de ellos fue Gustave Klimt cuyas prendas de vestir luego representaba cubriendo a las figuras de sus cuadros.

La influencia de *Arts and Crafts* se extendió al movimiento de las Mujeres Sufragistas que para la Exposición de Filadelfia de 1876, bordaron murales, cortinas, etc. Con frases a favor de los derechos de la mujer siguiendo los diseños de Morris y fue tal el éxito, que provocó que muchas quisieran recuperar el arte del bordado, que se había relegado al igual que otras técnicas tradicionales.

En el siglo XX el taller Omega de Londres y el Athelier Martine de Paris (Fig.40) reflejaban en sus diseños el arte de vanguardia.

En la exposición Internacional de París de 1925, se expusieron todas las novedades en diseño, técnica y materiales textiles. Se veía que se quería unir nuevas y viejas técnicas. Básicamente, se promulgaba que la calidad del diseño mejoraba la calidad de vida y se invitaba a que los artistas trabajaran con la tecnología industrial y nuevos materiales. De esta forma, en el periodo de entreguerras se consiguió la colaboración entre artistas e industria. En Francia, donde el diseñador era considerado artista existía una mayor colaboración. Muchos artistas realizaron diseños industriales; entre ellos los más conocidos son Sonia Delaunay, Pablo Picasso, Fernand Leger, etc.

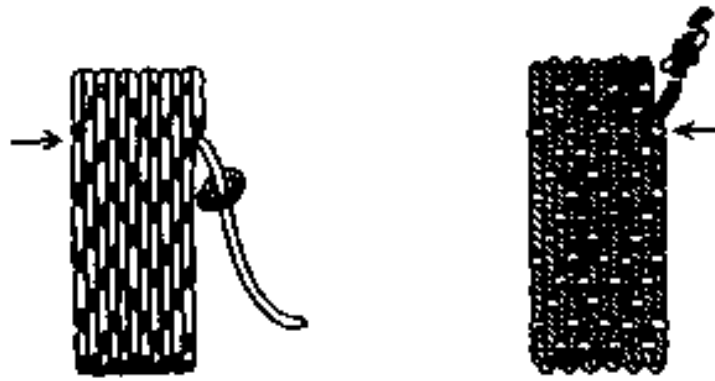


Fig.38



Fig.39



Fig.40

En la Unión Soviética, el arte y el diseño se habían acercado. Tras la revolución de octubre, los artistas diseñaron textiles donde se reflejaba el entusiasmo por la nueva sociedad actuando como símbolos políticos e ideológicos.

En Alemania, la Bauhaus proponía la colaboración entre artistas y artesanos y se experimentaba con nuevos materiales. Cuando Hitler cerró la escuela, los artistas emigraron a otros países dando a conocer sus investigaciones.

Esta relación entre arte e industria y trabajo artesanal y diseño artístico que surgió en Inglaterra como reacción a la fabricación en serie de tejidos de poca categoría, terminó con la II Guerra Mundial.

En los últimos 50 años ha habido muchísimos cambios, que por supuesto han influido y afectado también al mundo de lo textil. Después de la guerra, volvieron a investigarse técnicas y materiales nuevos, investigaciones que durante la guerra por falta de recursos se habían paralizado. Por otro lado, durante la guerra, se habían tenido que realizar muchas adaptaciones en tejidos y fibras que ahora, se mejoraban o desarrollaban:

La producción de fibras artificiales y fibras sintéticas¹⁵³ aumentaron de manera increíble desde 1940. El rayón o seda artificial que se había inventado a finales del siglo XIX, en los años 60 se sustituyó por la fibra sintética El nylon se obtuvo en los años 30 y más tarde, a partir del poliéster se inventó el Dacrón. El vinilo, que durante las guerras había sustituido materiales impermeables, ahora se utilizaba para cortinas de baño, manteles, etc.

A lo largo del siglo XX, con la industria, las labores hechas a mano se fueron haciendo cada vez más escasas. Las multinacionales se expandieron hacia el este donde la producción era más barata a la vez que Oriente siguió produciendo tejidos más baratos y Europa de más calidad.

Los diseñadores que durante la guerra, como salida a la crisis económica, habían abierto pequeños talleres y experimentaban con nuevas fibras que luego utilizaría la industria.

¹⁵³ Las fibras artificiales provienen de fibras naturales pero han tenido un tratamiento químico. La composición de la fibra sintética es totalmente químico.

Al ver el valor que podía tener el diseño para las exportaciones, la profesión de diseñador empezó a destacar. En Europa había un gran interés por la industria textil al comprobar que ello generaba un gran beneficio económico. En los años 50 y 60 se abrieron escuelas textiles y surgieron nuevos talentos entre hombres y mujeres. En los 60, a causa del boom demográfico de la posguerra, la clientela fue más joven y el estilo cambió: diseños asimilables al Op-art, Pop-art, etc., aparecían en los estampados y tanto la estampación como los textiles adquirieron mucha importancia tanto en el ámbito general de consumo como en la experimentación artística.

Con la crisis del petróleo se encarecieron las fibras sintéticas y se volvieron a usar fibras naturales lo que estuvo en consonancia con tendencias de los años 60 que buscaban lo hecho a mano lo sencillo como indicio de una vida natural.

La labor del punto, que hasta los años 50 se consideraba una labor típicamente femenina y con un fin práctico, en los años 70 vuelve a ponerse de moda con dibujos y diseños tradicionales. Se tuvieron nuevas ideas sobre su utilización, color, textura, estampado, etc., y los diseñadores los empezaron a utilizar en sus creaciones, proyectando una nueva imagen más moderna del punto.

Como el diseño de moda es uno de los pilares de la industria textil, sobre todo en el último tiempo se buscan innovaciones en las texturas y métodos de estampación. Actualmente se combinan el diseño tradicional y las nuevas tecnologías, las imágenes se producen por ordenador, se investigan las cualidades táctiles y se diseñan tejidos. El diseñador tiene hoy en día tal protagonismo que su nombre aumenta las ventas. Los medios hacen que los consumidores acepten la moda y el diseño, y ello es toda una revolución para la producción y la economía.

Como actualmente los telares, maquinas y diseño se controlan desde el ordenador, los nuevos estudiantes aprenden las posibilidades que este medio ofrece y existe la posibilidad de que ello derive en nuevas artesanías.

2.2. Tejidos y mitos

En este apartado nos centraremos en aquellos mitos que hablan de la mujer y el tejido como una forma de mostrar la importancia del textil a nivel social y su relación con la mujer.

La palabra mito, *mithos* en griego, es la raíz de las palabras misterio y mística y una derivación de un verbo que significa "estar aislado, mudo, tener los ojos cerrados". El objetivo de estas historias míticas no es ni ha sido dar una explicación razonable de los diferentes aspectos de la vida y el comportamiento humano, sino más bien hablar del misterio de la vida y las cosas, representando impulsos y actitudes humanas. Uno puede ver proyectados sus propios deseos y sentimientos muchas veces contradictorios de amor, odio, etc. No dan ninguna solución a un problema pero comunican una vitalidad, un riesgo, una aventura... donde el ser humano aparece como algo grande y valiente, desafiante ante cualquier situación difícil.

Básicamente, la mitología de cada pueblo o nación contiene lo que para esa gente es esencial, aquello que para el grupo es importante y que el ser humano desea y necesita.

Todo país tiene su mitología que refleja su esencia, su carácter, sus aspiraciones como pueblo, su forma de comprender el mundo. Así, los mitos no son los mismos en una sociedad rural que en una industrial, en una época o en otra.

Respecto a los personajes femeninos de la mitología, representan una naturaleza o esencia femenina de la que hoy parecemos dudar. Al buscar en los siglos XIX y XX una igualdad con el hombre en lo laboral y lo doméstico también las referencias de lo que se suponía que era la mujer y su esencia parecen haberse trastocado o borrado y eso a pesar de que los mitos hablan de la eternidad de la naturaleza femenina. Hoy en día nos identificamos con una profesión, un estado civil, una forma de pensar y vestir, etc., que se encarnarán probablemente en mitos contemporáneos. En los mitos anteriores la mujer encarna el Amor, la Espiritualidad, la Madre... Aspectos intrínsecos, "grandes" o "trascendentales" para el ser humano. Los mitos recuerdan estas facetas, aquello que es pretendidamente imperecedero, aquello que se "es" por encima

de ideologías o épocas. A la vez no remiten a un tiempo exacto, sino que son pretendidamente atemporales porque lo que reflejan es algo que pretenden que se mantenga en el tiempo, que no muere. Así que leer estas historias nos sirve para preguntarnos cómo somos, quienes somos y reconocernos en los sentimientos y actitudes. Reflejan el ser humano en su naturaleza humana (libre, grande, inmortal... el Ser Humano como milagro) a pesar de su condición humana (sufriente, precaria, limitada, mortal...).

El mito nos sirve para imaginar el presente. Actualmente, que creemos sólo en aquello que es razonable y científicamente probable, el mito ha perdido su importancia, su sabiduría. Los mitos clásicos han sido sustituidos por otro tipo de mitos modernos. Por ejemplo el que la mentalidad tecno-científica se considere portadora única de la verdad puede verse como un mito, ya que todos sabemos que lo lógico y razonable no es la única verdad. La ciencia marca un límite dentro del cual verifica sus razonamientos pero obviamente no puede explicar algo más allá de ese límite. "La ciencia es la única religión cuya arrogancia le ha llevado pretender no estar basada en ningún mito, sea cual fuere, sino en la sola razón, y a presentar como tolerancia esta mezcla particular de intolerancia y amoralidad que promueve".¹⁵⁴ Intenta desvelar lo invisible haciéndolo pasar a un lenguaje visible, pero lo presenta como si fuera la única verdad¹⁵⁵.

Aquí narraremos brevemente algunos mitos clásicos, específicamente en historias que hablan de la mujer y su relación con el tejido para adentrarnos en la que rodea este quehacer, en lo que representa de forma poética más allá de los aspectos meramente funcionales o técnicos.

El mito de Helena

Helena era hija de Zeus, reina de Esparta y esposa de Menelao. Menelao deja de prestarla atención al acostumbrarse a tenerla a su lado y como consecuencia de ello Helena se enamora de París que era Troyano. París la rapta por amor y se la lleva consigo a Troya desencadenando una guerra de nueve años entre Esparta y Troya. Todo este tiempo Helena lo pasa tejiendo, mientras se desgranaban los acontecimientos, el tejer como metáfora del paso del tiempo. Finalmente ganan la guerra los espartanos y ella vuelve junto a Menelao.

¹⁵⁴ Op. Cit *Survivre*, nº 9, agosto-septiembre 1971.

¹⁵⁵ Vid. *Las grandes figuras mitológicas*. Fernand Comte. Ed. El Prado. Madrid 1992

En este caso, el tejido actúa paralelamente a los acontecimientos bélicos y amorosos actuando como estructura narrativa. La mujer es observadora pasiva de lo que ocurre en la batalla, lugar del que por otro lado, siempre ha estado excluida, y su actividad es la de registrar la lucha que por ella se tiene pero en la que ella no participa ni decide. Es en el tejido donde queda constancia de cómo ella ha vivido ese tiempo¹⁵⁶.

El mito de Penélope (Fig.41)

Penélope se casa con Ulises pero éste debe partir a la guerra. Le espera durante 20 años al cabo de los cuales puede volver a casarse. Al partir Ulises, el resto de los hombres que allí quedaron se apoderaron de la casa esperando el momento en que Penélope pudiera casarse con alguno de ellos para, así, mediante el matrimonio, heredar las riquezas de Ulises. Ella no puede negarse a la boda sin evitar que se vuelvan contra ella. Astutamente accede a casarse pero les comunica que primero desea terminar de tejer un sudario para Laertes, el padre de Ulises. Mientras esto ocurre, los pretendientes vigilan curiosos su labor esperando que termine para que ella se vea obligada a elegir entre uno de ellos. Pero Penélope lo que teje durante el día, lo desteje durante la noche. Cuando por fin, ellos se dan cuenta del engaño, ella tiene que decidirse y en ese momento llega Ulises de su largo viaje.

En el mito de Penélope, el acto de tejer aparece como la espera, la paciencia, la fidelidad y la constancia hacia el hombre que ama. El tejer y destejer simboliza del tiempo que no pasa, no existe, que está suspendido y que, por lo tanto, consigue aplazar el destino¹⁵⁷.

¹⁵⁶ <http://www.usuarios.lycos.es>. 21 marzo 2005

¹⁵⁷ Vid. Francisco Alvarez Hidalgo. En <http://poesiadelmomento.com>. 21 marzo 2005

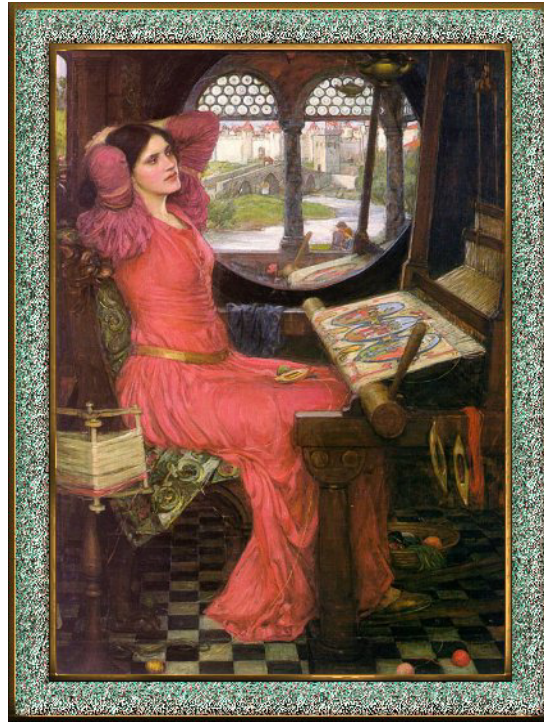


Fig.41



Fig.42



Fig.43

El mito de Aracne (Fig.42)

La leyenda cuenta que una muchacha de condición humilde era tan hábil tejiendo y cosiendo que un día se le ocurrió desafiar a su Diosa Atenea. El tapiz que tejó fue tan impresionante que Atenea viendo tal competencia y molesta porque Aracne la había retado, la castigó convirtiéndola en araña.

La telaraña, simbólicamente va muy unida a la mujer pérfida y al tejido en general. Su forma espiral representa por analogía la idea de creación y desenvolvimiento. Pero en el caso de este mito se espera destrucción y agresión, agresión basada en la espera, en la pasividad. La imagen de la araña en el centro de la tela por su forma de círculos concéntricos, se ha solido interpretar como todo aquello que es negativo desde su origen porque quién lo construye es alguien dañino en sí.

En otros casos la araña en la tela simboliza la centralidad del sujeto en el mundo. En India se la conoce como la eterna tejedora del velo de ilusiones, que al destruir al insecto que cae en su red reafirma esta idea: destruye y construye en una manteniendo el equilibrio de la vida. La araña está muy relacionada con el ser humano, que cambia sin cesar, sacrificando unas cosas por otras. También se la relaciona con la muerte, como la que quita la vida para hilar otra nueva¹⁵⁸.

El mito de las Moiras (Fig.43)

Las Moiras son la personificación del destino. En un principio cada ser humano tenía su Moira pero más tarde se convierte en una divinidad femenina. Los griegos creen en el Destino como algo que es impersonal e inflexible, así pues, el carácter de las Moiras es igual.

Se cuenta la existencia de tres Moiras: Átropo, Cloto y Láquesis. Ellas regulan la vida de cada mortal desde el principio hasta el final mediante un hilo que van tejiendo y finalmente cortan. La primera Moira se encarga de hilar, la segunda de enrollarlo y la tercera de cortarlo a la muerte. Aun cuando la muerte esté ya

¹⁵⁸Vid. *Mujeres eternas*. Jacqueline Kelen. Ed. Alderabán. Madrid 1999

escrita, ellas tienen el poder de cambiar el destino, de que lo que ocurra en una batalla cambie y, así por ejemplo, salvar a alguien.

Aquí el hilo se refiere a la vida recogiendo este sentido, en gran cantidad de metáforas de uso común.

En la mitología romana, Las Parcas equivalen a las Moiras, solo que aquí una riges el nacimiento, otra el matrimonio y otra la muerte¹⁵⁹.

La Diosa Ix-chel

Forma parte de la mitología Maya. Es diosa de las inundaciones, de la preñez y del tejido, atributos vinculados a la mujer. Se la representa como una anciana vaciando su cántaro sobre la tierra o como una anciana tejiendo un telar de cintura que simboliza su unión con la tierra. El tejer aquí sintetiza los elementos referidos a la vida en el entorno humano y en la agricultura o naturaleza más general¹⁶⁰.

La leyenda de Wale´keru

Esta leyenda india de la época precolombina cuenta cómo una araña enseña a las indias a tejer y a hacer dibujos. Producto de la comunicación entre la araña y las mujeres indias éstas adquieren inteligencia, creatividad y paciencia¹⁶¹.

Otro mito griego que hace referencia al hilo como “el camino o hilo de la vida” es el mito de Teseo, quién para escapar del laberinto se cuenta que siguió el camino señalado con un ovillo de lana; que fue su salvación.

En general, el comercio del tejido ha sido tan importante para la economía de los países que se han creado muchas leyendas en torno a él, desde la conocida leyenda de cómo unos monjes robaron el secreto de la fabricación de seda en China a otras como una historia inglesa del siglo XIV que cuenta que un gato inglés se subió al tejado de unos tejedores flamencos para robar el secreto de su forma de tejer las maravillosas telas flamencas¹⁶². Incluso podemos citar una más cercana relativa a los encajes de Camariñas en Galicia. La leyenda cuenta que la técnica la enseñaron a las mujeres de la ciudad unas brujas que se salvaron de un naufragio. Se cree, que en realidad el apodo de “brujas” a estas

¹⁵⁹ <http://www.solonootras.com>. 21 marzo 2005

¹⁶⁰ Vid. University Corporation for Atmospheric Research. En <http://www.windows.ucar.edu>. 21 marzo 2005

¹⁶¹ Vid. María Teresa Guerrero. En <http://www.banrep.gov.co>. 21 marzo 2005

¹⁶² Vid. *Tejidos del mundo*. John Gillow/Bryan Sentance. Ed. Nerea. Hondarribia 2000, p.13

mujeres puede venir de que venían de la ciudad de Brujas, en Bélgica, en la época de los Austrias cuando el comercio con Flandes era constante.¹⁶³

Los cuentos populares europeos están llenos de referencias a la confección de prendas por parte de seres mágicos; así sucede en “El enano saltarín”, “Las tres hilanderas”, “La bella durmiente” o en la leyenda rusa de Vassilissa, una joven campesina que consiguió casarse con el zar, al quedarse éste impresionado con su labor de aguja¹⁶⁴. En ellos hadas madrinas, gnomos, duendes o espíritus ayudan a sus protagonistas a tejer cantidades enormes de hilo.

También en Euskalherria el trabajo de lino aparece en mucha de la mitología vasca como ejemplo de hasta qué punto estuvo enraizado en el caserío este trabajo. En los caseríos, el hilado se hacía por la noche y lo que sobraba se quemaba porque se creía que, si no, las brujas lo robaban y lo llevaban a los akelarres y meaban encima. Eran historias que se contaban cuando se juntaban por las noches a hilar. Este trabajo empezaba en noviembre y seguían hasta febrero. El final se celebraba con una cena, llamada la “cena de las brujas”. Esto no solía ser del gusto del clero ya que se organizaba una gran fiesta con danzas y cantos no muy “morales” según los curas¹⁶⁵. También se decía que las “Lamiak” iban a lavar sus ropas a la parte del río donde se mojaba el lino para trabajarlo después o que la bruja Mari, la de Anboto, cuando iba al monte Gorbea, en el camino iba hilando con su aguja de oro.

En la mitología vasca, “gorueta” o hilar el lino representa la vida ya que según una leyenda, una pastora de Markina fue con las ovejas al monte y Mari la de Anboto la metió en una cueva y la tuvo durante mucho tiempo hilando e hilando y sin salir ya que Mari le llevaba todo el material. Un día Mari le invitó a que saliese pero ella al encontrarse bien allí, no quiso. Cuando estuvo preparada Mari le dijo que cogiera una mano llena de carbón y cuando salió, el carbón se convirtió en oro.

Todo esto nos da una idea de la importancia que en la vida real han tenido la fabricación de tejidos tanto económicamente como en su vinculación con la vida cotidiana, especialmente con la de la mujer, y por esto es que el tejido ha dado lugar a tantos simbolismos.

¹⁶³ Vid. *Artesanía popular de España*. Tomo I. Rafael Calvete. Ed. Rayuela. Valencia 1994,p.42

¹⁶⁴ Vid. *Tejidos del mundo*. John Gillow/Bryan Sentance. Ed. Nerea. Hondarribia 2000,p.13

¹⁶⁵ Vid. *Linua, Ehuna, artilea*. Jaione Isazelaia. Ed. Bergarako Udala. Bergara 1997.

2.3. El tejido, sus utensilios y la acción de tejer desde el punto de vista metafórico y simbólico

La importancia que las labores textiles han tenido para la vida y la economía de los pueblos a lo largo de la historia está relacionada con las innumerables metáforas en las que participan.

El uso de estas metáforas va cambiando a lo largo del tiempo de modo acorde a la importancia o dificultades que atraviesa el sector porque, como se sostiene en *Metáforas de la vida cotidiana*¹⁶⁶ la vida y la perspectiva histórica pueden iluminar la vida de los campos metafóricos.

La acción de tejer se ha usado como metáfora de diferentes aspectos cotidianos; así por ejemplo, cuando hablamos de "la trama de la vida", hablamos del tejido como algo que oculta lo verdadero y lo profundo.

En este sentido, decía Juan-Eduardo Cirlot que "Hilar, como también cantar, resulta una acción equivalente a crear y mantener la vida. Por ello, señala Schneider que desgraciada la hilandera que se deja robar sus madejas bañadas y tendidas a la orilla del río para secarlas al sol"¹⁶⁷. Las madejas aquí aparecen como metonimia de la vida.

También la expresión "tejer el tiempo" o "tejer su propio destino" se usa como metáfora para hablar de la continuidad de la vida y del individuo como creador de sus propios acontecimientos.

"Devanarse los sesos" es otra metáfora de buscar una solución. Viene de la acción de devanar o liar el hilo en un carrete u ovillo. En Cuba y Méjico "devanarse" significa retorcerse de risa o de dolor.

Decir que algo es como "coser o cantar" también se refiere a la acción de tejer que siendo monótona no requiere atención, es lo mismo que decir que algo que es fácil.

El hilo como unidad principal en la fabricación de un tejido aparece como símbolo de continuidad, sin final, que únicamente se acaba o se corta en la muerte, después de haber construido la vida tal como se cuenta en el mito de las Moiras. Por la similitud a la continuidad de los días representa la vida, como algo lineal y continuo. Por eso, se dice "el hilo de la vida" donde el hilo actúa como

¹⁶⁶ Vid. Jose Antonio Millan y Susana Narotzky Introducción a *Metáforas de la vida cotidiana*. George Lakoff y Mark Jonson, pp.18-25

¹⁶⁷ Op.cit. *Diccionario de los símbolos*. Juan-Eduardo Cirlot. Ed. Labor. Barcelona 1985, p.240

memoria donde perdura el tiempo transcurrido, pasado. O se dice “tiene la vida pendiente de un hilo” en el caso de estar entre la vida y la muerte.

El hilo desde muy antiguo se refiere metafóricamente también a la conexión entre las diferentes partes o planos de un relato o argumentación. Así, la frase “perder el hilo” hace referencia a la desconexión con la continuidad de lo que se está contando, lo mismo que “seguir el hilo” es el acto de contar y escuchar una historia.

Los referidos Millán y Narotzky se refieren a los avatares históricos que acompañan a la metáfora que establece la equivalencia entre “el discurso” y “el discurrir” y “el hilo”. Se refieren al uso de las palabras “hilo”, “urdir” y “tejer” para hacer referencia al discurso hablado o escrito en Cicerón y del sentido despreciativo de ese urdir palabras las mujeres a partir del siglo XV. En *La pícaro Justina* “tela” significa “embuste” y “urdir” tramar algo hiriente. Los autores del texto se refieren a la correspondencia entre la disminución de estimación social del hilar y el tejer y la competencia que las primeras industrias encontraron en los talleres familiares y la mala reputación que fue adhiriéndose a sus trabajadores y a las actividades de tejer e hilar entre los siglos XVI y XVIII. Con el cambio posterior del modo de producción textil, que hemos visto en el primer apartado de este capítulo, la metáfora pierde su filo haciéndose un uso mayor de su sentido neutro tanto vinculado al discurso hablado como a la vida.

También encontramos expresiones relacionadas con la forma de guardar el hilo. El ovillo enrollado representa el orden en la vida. Por ello, “enredarse la madeja” es una metáfora que se usa para hablar de la complicación de un asunto y “desenredar la madeja” es aclarar el lío en que uno se ha metido.

En el caso de tejidos realizados a base de nudos como las alfombras por ejemplo, el nudo adquiere una simbología. En los jeroglíficos egipcios la cuerda con un nudo significa nombre (Fig.44). La cuerda es una referencia al camino interior de cada uno, el camino sagrado que une la conciencia del ser humano o lo externo, con lo interno o su esencia espiritual.

Dependiendo de las culturas y civilizaciones el nudo simboliza distintos conceptos de unión, apresamiento y enredo, entre otros. Los romanos, griegos y musulmanes evitaban anudar sus túnicas ya que expresaba para ellos la idea de

ligadura y apresamiento. Sin embargo, los franciscanos llevan tres nudos en el cordón de su hábito que evocan el misterio de la Trinidad.

En la mitología griega y romana anudar los hilos del destino, significa la muerte. El nudo también se relaciona con el cabello. En el proceso de tejer, existía la creencia de que a la hora de realizar el trabajo conviene llevar el pelo anudado o recogido para una mejor concentración tal y como aparece en las imágenes budistas. Sin embargo, en el momento anterior de proyectar, pensar y diseñar es preferible llevarlo suelto como símbolo de expansión o apertura.¹⁶⁸

Los materiales con los que está hecho el hilo y las telas también representan diferentes ideas. La lana al abrigar y ser cálida se asemeja a la protección del hogar. En algunos países sudamericanos la expresión “tener mucha lana” significa tener mucho dinero que podría derivar de sentirse protegido económicamente.

También los utensilios utilizados para la confección o realización de un tejido han ido representando ciertas ideas externas a su función y aplicadas en otros contextos. Así por ejemplo, la frase “entre bastidores” que habla de lo que ocurre en las representaciones teatrales que no trasciende al público, está sacada del bastidor donde se hace el tejido. De la misma forma decir de una persona que es una “buena tijera” es una metonimia de ser un buen sastre o modista. Aunque la expresión “es un tijeras” se utiliza tanto para la persona que come mucho como para aquella que murmura sobre los demás.¹⁶⁹ “Canilla” popularmente se dice de la pantorrilla. E “irse como una canilla” es tener diarrea y “encontrar una aguja en un pajar” significa encontrar algo muy pequeño.

Aparte de estas expresiones coloquiales hay gente que les da interpretaciones muy personales a las cosas como Louise Bourgeois quién dice que “cuando estaba creciendo, todas las mujeres de mi casa utilizaban agujas. Siempre he estado fascinada por la aguja, el poder mágico de la aguja. La aguja se utiliza para reparar el daño. Es una petición de perdón. Nunca es agresiva, no es un alfiler.”¹⁷⁰ Para ella la aguja es símbolo de perdón porque repara el tejido roto, el daño hecho.

¹⁶⁸ Vid. *A vueltas con Penélope. El telar de alto lizo: alfombras y tapices*. Concha Lledó Sandoval. Ed. Curioso, S.L. Altea 1995

¹⁶⁹ Vid. *Ibidem*

¹⁷⁰ Op.cit. *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía. Ed. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid 1999, p.88

Los tejidos lujosos muchas veces han sido decorados con perlas, oro y plata, símbolo de riqueza, poder y prestigio civil o religioso. De la perla al ser símbolo del cielo, se creía que los bienaventurados estaban encerrados en perlas. También es un símbolo místico porque representa la transformación de una enfermedad (de la ostra) en algo bello.

2.3.1. Simbología del tejido, su ornamento y color

En su origen, se cree que en el Alto Paleolítico, en la época de las pinturas de Lascaux y Altamira, fue cuando se empezaron a entrelazar diferentes fibras con una función simbólica. Parece ser que estos tejidos se hacían para colocarlos alrededor de las caderas de las mujeres, señalizando su aparato reproductor. El tejido así era un símbolo de fuerza. La posibilidad de crear vida se veía como un enorme poder y, por ello, se piensa que los primeros tejidos, una especie de faldillas, se mantuvieron sin cambiar apenas durante los siguientes 20.000 años. Aunque la mayoría de la gente ha creído que el vestido era para abrigarse, se sabe que el cuerpo humano se adaptaba a temperaturas muy bajas y que, por lo tanto, la primera función de los elementos textiles era simbólica: indicaba el estado civil, la edad, el sexo, el bienestar económico, origen, etc. Con el sedentarismo las sociedades se desarrollaron económicamente y cuanto más desarrollo, mayor diferenciación existió en la ropa para actos civiles, de diario o rituales¹⁷¹.

Con el paso del tiempo el significado de los tejidos ha variado según su contexto. En el contexto de la sociedad católica se usaban sedas o lino para las ocasiones ceremoniales y algodón para la ropa de diario. Como es lógico los tejidos más ricos y decorados eran utilizados los días festivos o en rituales de cierta relevancia.

En el País Vasco los sudarios eran tejidos muy trabajados, eran los más ricos del ajuar por la importancia del rito funerario y porque daba a ver la posición social de la familia. También las decoraciones tenían un sentido: el sudario de Nabarniz (XV-XVI) (Fig.45) lleva bordadas figuras de barcos que habla del tránsito a la

¹⁷¹ Vid. *Women's work*. Elisabeth Wayland Barber. Ed. Norton & Company. New York 1994, pp.42-60

otra vida como es común a muchas culturas. Los viajes y la pesca marítima eran habituales y una de sus consecuencias podía ser la muerte. De la misma manera que el hombre vestía sus mejores galas y podía llevar motivos indicando su actividad o profesión, a la mujer se la enterraba con la rueca y el huso¹⁷².

El color de los ropajes también suele variar según las ceremonias por su distinta simbología. La casulla suele ser verde normalmente pero cambia a morada en tiempo de cuaresma como símbolo de penitencia y tristeza. El verde es símbolo de esperanza, del triunfo de la vida sobre la muerte. El rojo asociado a la sangre y al fuego, es símbolo de mártires. Las túnicas blancas simbolizan pureza y el marrón de los hábitos franciscanos se refiere al pasado y a la renuncia al mundo¹⁷³. En los Pasos de Semana Santa el manto y vestido de la Virgen es negro como símbolo de sufrimiento y el oro suele usarse para los vestidos más ricos como símbolo de divinidad tanto para la Virgen como en cualquier otra figura religiosa.

Si en la religión católica la profusión de ornamento denota la grandeza divina, en las religiones budistas la decoración se considera un lujo innecesario y, así, sus tejidos son sencillos sin apenas decoración como símbolo de renuncia a los bienes materiales. El blanco suele ser el color de las túnicas como símbolo de pureza mental, aunque según se va ascendiendo en grado, cambiarán a un color naranja aunque la calidad del tejido seguirá siendo la misma.

También en lo civil los distintos tejidos, colores y bordados tienen unos significados específicos sujetos a convenciones más o menos rígidas y/o establecidas.

172 Vid. Zainak. Roldán Jimeno Aranguren. Cuadernos de antropología-etnografía. Nº 18. Donostia 1999

173 Vid. <http://usuarios.lycos.es>. Simbología y terminología cofrade de Zaragoza. 24 marzo 2005,p.1



Fig.44

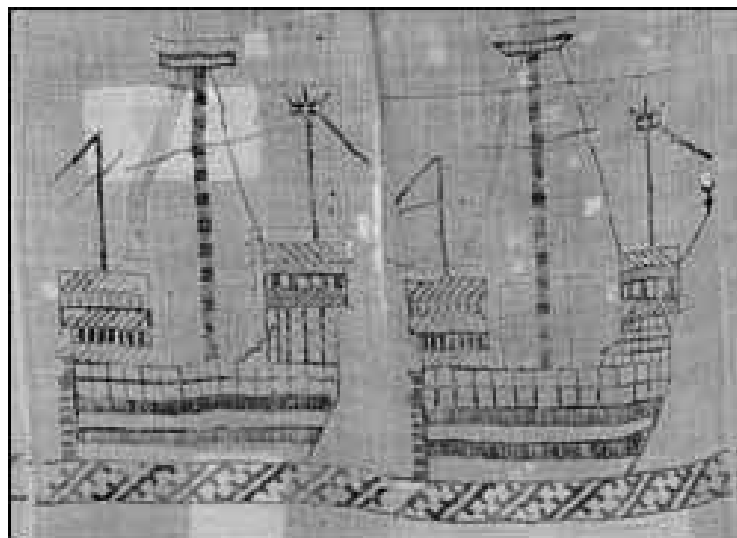


Fig.45

Otro ámbito en que cobran simbolismo los colores y las formas de los tejidos es el de las banderas. De los colores de la bandera vasca o ikurriña se dice que el rojo se refiere a la sangre derramada por la libertad del pueblo vasco, el verde que se refiere a los montes, el color geográfico de Euskadi y el blanco la paz en la que quieren vivir. El trazado de los colores forma una cruz que hace referencia a la religión en la cual se apoyan los vascos.

En la bandera española los colores son una evolución de las antiguas banderas de los Reinos de Castilla y León¹⁷⁴.

Además de las banderas que representan a países y estados, encontramos enseñas textiles de diferentes colectivos: la bandera del orgullo gay con colores del arco iris, el lazo rojo símbolo de solidaridad y compromiso en la lucha contra el SIDA.¹⁷⁵,... y en un contexto militar los galones que se refieren a los distintos grados en la jerarquía.

Como vemos los tejidos se usan en diferentes contextos y se les imbuye de ciertos significados en cada caso. Sirven para comunicar ideas y aparecen como referencia de las ideas de los grupos.

¹⁷⁴ Vid. Sinesio Delgado. En <http://www.geocities.com>. 26 marzo 2005.

¹⁷⁵ Vid. "Simbología gay/lésbica". Centro Cultural de la Diversidad Sexual de Costa Rica. En <http://www.cipacdh.org>. 26 marzo 2005.

2.4. El tejer y la acción ritual

En este apartado tratamos de dos aspectos que se dan en la acción manual de tejer, la repetición y el paso del tiempo, elementos que también forman parte del ritual trazando a partir de ellos la relación entre ambas esferas de actividad. Hablaremos primero del rito, después de la diferencia entre la repetición ritual y la cotidiana para seguidamente establecer una relación entre el ritual y el tejer. En otro capítulo veremos como algunas de las artistas tratadas dan a su acción de tejer un sentido mágico y ritual.

Cada pueblo e individuo tiene sus creencias. Muchas de estas creencias surgen en torno a los acontecimientos naturales que no se comprenden ni dominan por parte de la comunidad o la sociedad. En torno a ellos se desarrollan una serie de ceremonias sociales y religiosas con el fin de reducir su impacto psíquico y asimilarlos mejor. De esta forma, desde antiguo el hombre ha celebrado actos mediante los cuales quería obtener la gracia de los seres superiores o fuerzas sobrenaturales incomprensibles. Estos seres o fuerzas trascienden la vida humana y los actos relacionados con ellos se convierten en actos rituales con un valor que no tiene un acto ordinario. Estos ritos adquieren la connotación de sagrados porque subyacen a ellos creencias de aspecto sobrenatural.

El sentido del acto ritual se basa en que concita una serie de fuerzas o poderes. Al igual que en el rezo, se dan una serie de acciones que ponen a quienes los practican en contacto con fuerzas sobrehumanas.

Los ritos que más pervivencia han tenido son los que marcan ciclos de la vida: nacimiento, pubertad y muerte. En este sentido, algunos ritos, generalmente, simbolizan y reproducen la creación. La repetición cíclica y el movimiento lento en los rituales ceremoniales están relacionados con el ritmo de los movimientos astrales.

Una de las características del ritual es que consiste en acciones repetidas que están vinculadas a unos desenlaces deseados. En otros órdenes también realizamos acciones repetidas a lo largo del día pero la diferencia entre estos comportamientos repetidos, mecanizados, que realizamos diariamente y las acciones rituales es que las primeras no tienen ese contenido trascendental. Los realizamos consciente o inconscientemente, por costumbre y porque ello nos da la sensación de mantener nuestro mundo en orden, controlado, lo que es una

necesidad. Algo cotidiano que se hace de forma habitual como tomar café por las mañanas o ver las noticias a las tres, reafirma nuestro sentido de identidad. Es una parte indispensable de nuestra vida diaria que nos ayuda a dar una visión más coherente de nosotros. Y son coherentes con nuestra visión del mundo porque en las pequeñas cosas que hacemos una y otra vez y que han surgido espontáneamente en nuestra vida se refleja nuestro modo de pensar y actuar.

En algunos casos, cuando esto supera la necesidad material, puede verse como una resistencia al cambio o una compulsión neurótica.

Pero si en nuestra vida cotidiana hay acciones que repetimos y otras que no, en el ritual la repetición es necesaria, es algo fundamental para la consecución mágica del objetivo. Seguramente en las primeras civilizaciones, repetir era una manera de aprender de memoria una historia y perpetuar una creencia. Aquello que se repite una y otra vez, desde una canción a una moda, queda en la memoria y perdura. En el caso del rezo católico o de los mantras budistas, la repetición sirve para apartar los pensamientos que van y vienen y experimentar un estado más profundo de conexión con uno mismo. En estas prácticas la complejidad de la conciencia se muestra a través de la repetición.

La repetición supone una secuencia, un tiempo que se sucede. Esto mismo es algo que se da en el acto de tejer y así se ha simbolizado en el mito de las Moiras o de Penélope donde el tiempo avanza y retrocede. Esta atemporalidad que representa ahí el tejer se asemeja al ritual cuya temporalidad es también más psíquica que biológica. Al mismo tiempo tanto el tejer como el ritual están compuestos y repiten una serie de pasos, es decir tienen estructura y secuencia.

CAPÍTULO 3

Arte, artesanía y diseño

CAPITULO 3. Arte, artesanía y diseño

Dentro de este capítulo intentaremos aclarar cuales son las diferencias y similitudes entre la artesanía, las Bellas Artes, las artes aplicadas y el diseño para ver más adelante la situación de lo textil en este entramado.

Con esta finalidad y siguiendo una argumentación histórica intentaremos diferenciar las actividades que comprende cada una, la finalidad de las mismas, los productos que realizan, la valoración que se hace de ellas y el contexto socio-histórico en el que se presentan. Hablaremos de los términos que se han ido utilizando y de las transformaciones que sufren concluyendo el capítulo con una exposición de las distintas teorías desde las que se define lo artístico.

Todo esto no siempre aparece delimitado de una manera unívoca en un mismo tiempo histórico y geografía si bien se dan ciertos acuerdos epocales paralelamente a desacuerdos y tiranteces respecto a las diferencias de estatus o rango de los campos de actividad que se consideren.

3.1. Arte y artesanía en la Edad Media y el Renacimiento

En la Edad Media y en la Antigüedad clásica, las artes visuales eran vistas como una mera copia o imitación de la realidad en contraste con las ocupaciones especulativas e intelectuales de las Artes Liberales que se corresponden con las actuales ciencias. Por ello, la separación entre arte y artesanía era desconocida y en una escala de importancia las artes visuales estaban por debajo de las artes liberales¹⁷⁶. Ciertamente es que algunos pintores reclamaban un status distinto al del artesano zapatero por ejemplo, ya que según ellos el idear la composición, elegir la imagen o imágenes adecuadas, decidir los colores y figuras que en muchos casos podían ser simbólicas y saber jugar con sus interpretaciones, requería de una reflexión y el uso de la inteligencia, no siendo esto un acto puramente mecánico.

El objetivo de muchos de estos artistas era que su actividad se viese como una profesión intelectual en lugar de cómo una artesanía entre muchas otras. El valor de una pintura solía depender del tiempo de realización y de los materiales

¹⁷⁶ Vid. "The history of craft". Paul Greenhalgh en *The culture of Craft*. Peter Dormer. Manchester University Press. Manchester 1997,p.26

utilizados, quedando muchas veces, acordado de antemano la cantidad de azul, verde o bermellón ya que el precio de los pigmentos variaba según la dificultad en obtenerlos y la oferta que de cada¹⁷⁷ uno existía. En esta época se valora el logro técnico de una obra sobre su creatividad. Esta perfección se apreciaba y valoraba en base a unas normas y reglas ya fijadas por el gremio artesano. El pintor o escultor era un trabajador manual, teniendo en todo caso el pintor una ventaja social ya que su trabajo requería menor esfuerzo físico pero, en general, eran considerados al igual que un barbero o un herrero. Los primeros gremios de pintores que se conocen en Italia fueron en Perusa en 1286, en Venecia en 1290, Verona en 1303 o Florencia en 1339. En Gante existía un gremio en 1338, en Praga en 1348, en Francfort en 1377 y en Viena en 1410 (Fig.46).



Fig.46

Estos gremios comprendían otros oficios afines como los vidrieros, doradores, ebanistas, etc., mientras que los escultores y arquitectos se agrupaban con los picapedreros y albañiles. El pintor o escultor trabajaba dentro del gremio, según unas normas prefijadas, no actuaba por su cuenta; como al resto de los artesanos se le supervisaba sus obligaciones religiosas, la formación que recibía y el tipo de contratos que firmaba llegando incluso a fijar el acuerdo con el cliente. El artista no era alguien autónomo que actuaba según su parecer y que expresaba su personalidad y estilo propio. La inspiración pertenecía a aquellos que inventaban algo nuevo, no existente, a los poetas y los músicos, no al

¹⁷⁷ Vid. *Policromía renacentista y barroca*. P. L. Echeverría Gofí. Ed. Historia 16. Madrid 1992, p.17

hacedor de pinturas o esculturas que copiaban la realidad física. Así, si el músico o el poeta despertaban interés como seres especiales, ni el artista ni su producción provocaban una curiosidad particular.

El oficio de artista era para las gentes pobres y de clase baja ya que se consideraba una profesión humilde y sin ningún prestigio. Existían dos maneras de dedicarse a ello; una era heredando el taller familiar y otra, entrando de aprendiz en el taller de algún maestro. Algunos de estos maestros podían llegar a gozar de un protector exclusivo realizando todo aquello que éste le encargara ya fuera pintar y esculpir como hacer decorados para fiestas u otro tipo de eventos. Igual ocurría con los pintores de Corte quienes por otro lado disfrutaban de la posibilidad de no asociarse al gremio correspondiente si no querían¹⁷⁸.

La separación entre las Bellas Artes y los oficios se da en el siglo XVI, incluyéndose en el primer grupo la pintura, escultura y arquitectura. Así, el origen de la distinción actual entre arte y artesanía, parece ser que proviene del Renacimiento, cuando también surge la idea del artista-genio, como ser humano especial y diferente del resto, dotado de unas cualidades “superiores”. Este modelo de artista se da en paralelo a los nuevos descubrimientos científicos y la idea del hombre como centro del universo en un momento en que el humanismo y la ciencia experimental cogen auge como modo de explicación del mundo, en detrimento de la teología medieval. “A partir del Renacimiento se compara al artista con Dios, (con el creador), comparación que va encaminada a “sublimar la creatividad artística”¹⁷⁹. La idea del artista como demiurgo, a medida que se ha ido asentando, es una de las que ha contribuido a que se sublime el valor de la idea, del concepto que se plasma sobre un material”¹⁸⁰. Y esto se aplicaba al artista y a sus producciones (pintura, escultura), y no así para sus ayudantes artesanos, quienes eran vistos como parte de las herramientas utilizadas por el artista para llevar a cabo su trabajo. A partir del Renacimiento se destaca sobre todo quién ha tenido la idea y quién firma la obra, sobre quienes la han realizado. La obra de arte como tal empieza a tener un valor económico y social que ya no depende tanto de la técnica y la habilidad como de quién es el artista

¹⁷⁸ Vid. *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Rudolf y Margot Wittkower. Ed. Cátedra, Madrid 1985, pp.13-28

¹⁷⁹ Cit. *Antropología de la producción artística*. L.Mendez.Ed.Síntesis. Madrid 1995,p.126

¹⁸⁰ Op.cit. Ibídem,p.126

que la ha creado¹⁸¹. Aparece la costumbre de relacionar la obra con el nombre de su autor, lo cual indica que la función de ésta empieza a cambiar¹⁸².

En el siglo XVI, muchos artistas, además de dedicarse a ejercer su oficio, se interesarán en obtener una amplia formación en todas las ciencias o las llamadas artes liberales, especialmente en aritmética y geometría a través del estudio de las cuales, se creía, podía mejorarse el arte. Con el Renacimiento surge el nuevo artista erudito, formado en una amplia variedad de disciplinas y activo participante de todos los estudios intelectuales de su tiempo. Al asociarse el arte con las ciencias se elevaba a la categoría de profesión o arte liberal. Esto le daba una superioridad sobre los artesanos. Además, si hasta entonces el pintor o escultor para ejercer su oficio debía superar una serie de requisitos gremiales que le acreditaban como pintor o escultor cualificado, a partir de ahora algunos artistas intentarán sustraerse a estas normas y desvincularse de esta atadura. Ejemplo de ello es el artista Giovanni Battista Paggi (1554-1627) quién dijo al respecto: El arte ``puede aprenderse perfectamente sin un maestro porque el primer requisito para su estudio es un conocimiento de la teoría, que se basa en las matemáticas, la geometría, la aritmética, la filosofía y otras nobles ciencias que se pueden sacar de los libros``¹⁸³. Según Paggi, además de esto, lo único que se necesitaba era observación y experiencia.

El artista cultivado asciende en la escala social y el resultado de sus actividades se ve como un modo de distinguir el gusto y formación de las clases altas a las que entretiene y se dirige. Esta idea elitista del arte es algo que se irá desarrollando a lo largo de los siglos posteriores y casi todos los grandes artistas del siglo XVI ya insistían en la clara distinción que en su opinión había entre arte y artesanía¹⁸⁴.

Así, se establece una diferencia entre las artes “mayores”; pintura, escultura y arquitectura que pasaron a considerarse artes liberales y profesionales y la cerámica, el textil o el trabajo en vidrio que se consideraron de rango inferior. En la separación entre arte y artesanía se da una más clara diferenciación entre la ideación y el conocimiento técnico. Mientras que en la artesanía la finalidad del conocimiento técnico es la realización de un objeto, normalmente de uso y previamente definido en una gran medida aun cuando tenga su propia evolución,

¹⁸¹ Vid. *Ibidem*, p.126

¹⁸² Vid. *La leyenda del artista*. Ernst Kris y Otto Kurz. Ed. Cátedra, Madrid, 1991, pp.22-23

¹⁸³ Cit. *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Rudolf y Margot Wittkower. Ed. Cátedra, Madrid 1985, pp.21-22

¹⁸⁴ Vid. *Ibidem*, pp.13-28

en el arte la técnica se utiliza para poder materializar una idea o un concepto de la realidad y conlleva cierto grado de innovación.

En esta época, el Renacimiento, se comienzan a escribir tratados de artistas o escritos sobre ellos y será en los siglos XV-XVI cuando el público se interesa por el arte y los artistas y se empieza a elaborar una historia del arte.

3.2. Bellas Artes y Artes Aplicadas: siglos XIX y XX

En la época a la que ahora nos referiremos hay un amplio abanico de términos que se utilizan, no sin confusión, para referirse a actividades próximas entre sí en cuanto a las características de las producciones, pero diferentes en cuanto rango y cometido. Los límites del uso de los términos nunca han sido nítidos y en parte esto se ha visto favorecido por el hecho de que a diferencia de la pintura, ni la artesanía ni las artes decorativas fueran estudiadas y consideradas hasta finales del siglo XIX por su menor valoración. A este respecto Isabel Alvaro Zamora dice que ellas no se han tratado ni como producción material, ni como expresión de ideas o sentimientos de la comunidad en la que se inscriben¹⁸⁵ y a partir de Thomas Munro refiere un listado de sinónimos de “artes útiles” usados corrientemente en el lenguaje diario e incluso culto en diversas publicaciones.

- Artes útiles: Se usa este término cuando la persona que lo utiliza quiere priorizar su utilidad.
- Arte funcional: Es lo mismo que arte útil.
- Artes aplicadas: Parece sugerir que es algo proveniente del mundo del arte pero que se adapta a una utilidad, como un arte que se pega o adapta a un objeto para decorarlo.
- Artes decorativas: El término alude a algo bello que decora.
- Artes menores: Da a entender que son inferiores en calidad y belleza que las “artes mayores”.
- Artesanía: Es lo mismo que oficio artístico. Deriva de la palabra artesano.
- Artes manuales: Es lo mismo que artesanía. Incide en la manualidad del artesano.
- Artes industriales: Es un arte útil donde lo manual es sustituido por la máquina. Esta denominación se da a partir de la industrialización. En su momento era algo peyorativo porque se considera de calidad lo hecho a mano y simplemente utilitario el industrial¹⁸⁶.

Más tarde, respecto al apartado “artes decorativas” que escribe en el libro “Introducción general del arte” añade: “Acerca del concepto de las artes

¹⁸⁵ Op.cit. *Introducción General al arte*. Isabel Alvaro Zamora. Ed. ISTMO. Madrid 1.980,p.281

decorativas no existe ningún tipo de publicación que desarrolle específicamente y con extensión un completo análisis sobre los temas aquí tratados. La causa está en la evidente minusvaloración con que se las ha visto, que ha hecho que se las silenciara las más de las veces. Únicamente en algún libro sobre teoría de arte en general u otras artes se ha esbozado alguna idea válida a este respecto. Por todo ello, este apartado es fundamentalmente de elaboración personal y fruto de la serie de ideas que nos han surgido del conocimiento del arte y del papel que las artes decorativas han desempeñado en él, en orden al artífice, creación y obra con sus cualidades correspondientes”¹⁸⁷.

Hemos hablado de la diferenciación entre “artes mayores” y “artes menores” que se da a partir del Renacimiento y cómo, en Occidente, aquellas artesanías que no se corresponden con la pintura, escultura o arquitectura formaban parte de estas “artes menores”. El “calificar de “menor” a una actividad artística implica un agravio comparativo respecto a aquello que en la comparación es lo mayor y dentro de esta categoría menos considerada se incluían la artesanía básica, simple, el “arte popular” y las “artes suntuarias”.

El “arte popular” es un arte hecho por el pueblo, un arte espontáneo cuya difusión ha sido mayor que la del arte “culto” por dirigirse a la mayor parte de la población y no únicamente a una clase limitada. El arte popular es a la clase baja lo que las artes suntuarias luego llamadas decorativas, a la clase alta. Quién lo hace no se considera “artista” ni busca un reconocimiento mayor que el de su entorno, de hecho ni siquiera se suele firmar. Sigue una tradición en las formas, suele ser útil y no busca equiparse al “gran arte”. Ha sido el único arte al alcance de la mayoría de las personas en todas las civilizaciones y culturas ya urbanas, agrícolas o pastoriles; repite o fija las tradiciones a través de la particularidad de sus formas y decoraciones referidas a los valores y creencias populares. Este artesano no trata de ser innovador, sino que repite en gran medida el conocimiento heredado y, así, normalmente, es como se transmite este tipo de arte de generación en generación.¹⁸⁸

El apelativo “artes suntuarias” (Fig.47) se refiere a aquellos objetos ricamente decorados realizados para los cortes reales y las clases nobles. Los reyes instalaban fábricas y talleres de una amplia gama de lo que hoy llamaríamos

¹⁸⁷ Op.cit. Ibidem,p.492

¹⁸⁸ Vid. *Historia de las artes decorativas*. Henry de Morant. Ed. Espasa-Calpe. Madrid 1980,p.428

artes decorativas, es decir, fábricas de porcelana, de tejidos, bronces, vidrio, etc., como la Real Fábrica de La Granja construida en 1727 que financiada por la Corona Española se usó para abastecer de ventanas y espejos al Palacio de La Granja o la Real Fábrica de Loza de Sargadelos construida en Galicia en 1791¹⁸⁹. En el reino de Castilla fueron famosas las reales fábricas del rey Luis XIV (siglo XVIII) que, según se recoge en el Espasa-Calpe "había aprendido de Italia el gusto por el fasto, por los mármoles policromados, por los objetos preciosos, por los mobiliarios riquísimos, por los deslumbrantes tejidos...Organiza una serie de manufacturas en el entorno de la Corte para la producción de porcelana, vidrio, loza, cristal, tapices, alfombras, bronces y otros tejidos, con el fin de adornar y mantener los palacios reales"¹⁹⁰. Las Reales Fábricas eran talleres construidos por deseo de los monarcas para abastecerse de objetos de calidad; porcelana en vez de loza, cristal en vez de vidrio, etc. En España, Carlos III establece las Reales Fábricas para fomentar las "artes suntuarias" y así decorará la construcción y remodelación del Palacio Real de Madrid (Fig.48), las residencias de La Granja de San Ildefonso y Riofrío, el Palacio de Aranjuez, El Escorial, El Pardo, etc.

Las Reales Fábricas intentaban atraer a maestros artesanos altamente cualificados para que realizasen estos exquisitos objetos y rivalizaban entre los países por tener los mejores y más lujosos talleres ya que eran sinónimos de riqueza y poder. Las fórmulas para estos productos eran considerados secretos de estado y se castigaba a quién los divulgase con castigos severos. Las Casas Reales querían poder fabricar productos nacionales de la más alta calidad no únicamente por el prestigio que estos avances artísticos suponían frente a otros países, sino también porque la importación continua de este tipo de objetos llegaba a suponer un gasto desorbitante. Por ello, en España Carlos III, además de las dichas, creó la Real Escuela Fábrica de Platería en Madrid, Fernando VI la Fábrica de Tejidos de Seda de Talavera o Felipe V la Real Fábrica de Tapices de Madrid (1.744-1.882) entre otras. Así, también en Francia se crearon las Manufacturas de Sèvres o las tapicerías de Beauvois y Gobelinos que de hecho, tuvieron un grandísimo éxito en la primera exposición universal de Londres en 1.851.

¹⁸⁹ Vid. <http://es.wikipedia.org>. 15 diciembre 2006

¹⁹⁰ Op.cit. *Summa artis. Las artes decorativas en España I*. Alberto Bartolomé Arraiza. Ed. Espasa-Calpe. Madrid 1.999,p.22

Las “artes suntuarias” estaban ligadas a unos grupos sociales concretos. Con la revolución industrial y el aumento de la burguesía, este nombre se dejó de utilizar ya que este tipo de objetos se empezaron a consumir por esta nueva clase social y, además, se necesitaba un nombre que englobase al mismo tiempo los productos industriales. Con la revolución industrial y la revalorización de estas artes el término “artes menores” se consideró peyorativo y así se sustituyó primeramente por el de “artes aplicadas” (a la arquitectura), que englobaba tanto los productos industriales llamados “artes industriales” como los hechos a mano. Según Jacques Thuilliers, profesor del College de France, se puso este término porque se intentaba unir el arte y la industria y de esta forma intentar sugerir que no había tanta distancia entre los dos. Por aquella época, lo industrial se consideraba muy inferior respecto del arte, de modo que mediante este término de “artes aplicadas” que solía usarse también como sinónimo de “artes industriales” se quería imprimir a los objetos industriales una connotación estética. Según Thuilliers: “Con el desarrollo de la reflexión crítica, en la jerarquía de la creación artística, ese término de “artes menores” pareció no menos injurioso que sobre el mapa los de Sena Inferior o Bajo Rin. Así pues, se habló de artes “aplicadas”. Era la época en que la industria, en pleno desarrollo, buscaba la alianza con las artes, que mostraban cierto desdén hacia ella. La palabra procede del deseo más que de la descripción”¹⁹¹ y como los objetos hechos industrialmente eran de muy poca calidad, esta nueva agrupación perjudicó a aquellos objetos artísticos de gran calidad estética.

De este apelativo se fue avanzando hacia el de “artes decorativas”(aunque en realidad, “artes aplicadas”, “artes industriales”, “artes decorativas” se usaban como sinónimos) como un término más neutral que recogía los objetos industriales más estéticos y los fabricados a mano. La Exposición Internacional de Artes Decorativas celebrada en Paris en 1.925 tuvo un gran efecto en la revalorización y reconocimiento de las artes decorativas y a partir de ella las artes decorativas empezaron a ser tema de investigación y conocimiento más serio. Es cuando se impone definitivamente el nombre de “decorativo” para los objetos de este tipo aplicándolo a aquellos realizados desde la Edad Media

¹⁹¹ Op.cit. *Summa artis. Las artes decorativas en Europa I.* Jacques Thuilliers. Ed. Espasa-Calpe. Madrid 2000,p.9

hasta su momento presente y quedando dentro del ámbito de la arqueología los objetos realizados anteriormente¹⁹².

Anteriormente a la Exposición Internacional de Artes Decorativas celebrada de París, se habían organizado Exposiciones Universales. En París ya se habían celebrado varias antes de la mencionada de 1925, en 1.855, 1.867, 1.889 y 1.900, en Viena en 1.873, en Nueva York en 1.853 o en Chicago en 1.893. También en España en 1.888 se realizó la Exposición Universal de Barcelona para impulsar la industria y las artes decorativas y para que los artistas y artesanos adecuasen los antiguos oficios a los nuevos requerimientos de la arquitectura e industria. Las Exposiciones Universales gozaron de gran éxito y a raíz de ello se crearon los Museos de Artes Decorativas al margen de los de Bellas Artes. Estos museos también se crean con una finalidad didáctica. Aquí se podían ver tanto los nuevos objetos adquiridos en las Exposiciones Universales como otros más antiguos que habían servido de inspiración a los nuevos creadores. Se quiere que sea un lugar donde artistas, artesanos, fabricantes, estudiosos y coleccionistas pudiesen conocer las “artes decorativas” en general. El primer museo de este tipo fue el de South Kensington de Londres, creado en 1.862 a raíz de la Exposición Universal de Londres de 1.851 que luego fue conocido como “Victoria and Albert Museum”.

En España, en la ciudad de Madrid, se creó el Museo Industrial en 1.871 que en 1.912 se llamó Museo Nacional de Artes Industriales y en 1.931 se le cambia el nombre por el de Museo Nacional de Artes Decorativas, denominación que conserva hoy día. En el nombre dado a este museo podemos ver claramente la evolución de los términos según la época, aunque el término “decorativo” ya se viniera usando casi al mismo tiempo que los otros¹⁹³.

Los objetos industriales empezaron a mejorar cualitativamente a petición de la burguesía que demandaba objetos estéticos no sólo útiles, sino bellos apareciendo así la figura del diseñador cuyo cometido será introducir el arte o la estética en estos objetos cotidianos hechos industrialmente. Así llegará un momento en el que estéticamente algunos productos industriales se equiparán a los hechos a mano.

¹⁹² Vid. *Summa artis. Las artes decorativas en España I*. Alberto Bartolomé Arraiza. Ed. Espasa-Calpe. Madrid 1.999, pp.10-11

¹⁹³ Vid. *Ibidem*, p.29



Fig.47



Fig.48



Fig.49

Este cambio en los productos industriales se produce cuando en la Exposición Universal de 1.851 (**Fig.49**) se ve que éstos eran de mal gusto, torpes al ejecutarse rápidamente y que la copia que se quiere hacer de los objetos hechos manualmente pasados a la industria era un fracaso. Henry Cole y el príncipe Alberto encabezaron reacciones a favor de unir el arte e industria y se establecieron otros conceptos para el desarrollo del diseño industrial. En este sentido, en el *Summa artis* se refieren a la obra *Der Stil in der technischen und tectonischen künsten der praktische Aesthetic* (1.860-63) de Gottfried Semper y la de Owen Jones *La Grammar of Ornament* de 1.856 como obras de suma importancia en el diseño industrial moderno. Más adelante, en el desarrollo de las artes decorativas actuales, los escritos de Morris y Ruskin tuvieron gran influencia.

En España estos debates surgieron más tarde por su industrialización más lenta y en 1.877 se creó la Asociación de Fomento de las Artes Decorativas tal y como se había hecho antes en otros países orientada a formar artesanos y difundir las “artes aplicadas” a la industria, es decir, a que se formen las “artes industriales”. En 1.894 de Asociación pasó a ser Centro para formar artística y técnicamente a sus estudiantes, y en 1.903 se llamó Fomento de Artes Decorativas (F.A.D.).

También surgieron los colegios de artes decorativas que eran colegios de diseño, es decir, de estética aplicada a la industria. Al mismo tiempo se abrió el debate sobre qué se entendía por arte o arte decorativo debate que hoy día sigue vigente.

Para Jacques Thuilliers, historiador encargado del prólogo sobre las artes decorativas en Europa en la colección de libros de historia del arte *Summa artis*, el arte decorativo es “todo lo que el hombre ha inventado para expresar la riqueza...todo lo que ha elegido para cautivar la vista y halagar el tacto, el oro, la plata, la seda, las gemas, los mármoles, las maderas preciosas; ese es su dominio”¹⁹⁴ y también dice “Lujo y voluptuosidad: el arte decorativo reside en esas dos palabras”¹⁹⁵. Al mismo tiempo Bartolomé Arraiza, coordinador de los libros publicados por la colección *Summa artis* sobre las artes decorativas en

¹⁹⁴ Op.cit. *Summa artis. Las artes decorativas en Europa I*. Jacques Thuillier. Ed. Espasa-Calpe. Madrid 2.000,p.9

¹⁹⁵ Op.cit. *Ibidem*,p.9

España, escribe: “Quién puede negar que el hombre no sólo busca satisfacer sus necesidades materiales, sino que, al mismo tiempo, trata de rodearse de belleza, de armonía, de todo aquello que deleita y complace a sus sentidos. Las artes decorativas son todo lo que el hombre ha inventado para expresar la riqueza, todo lo que ha escogido para cautivar la vista y halagar el tacto. Son objetos que representan, mejor que ninguna otra cosa, la posición de sus poseedores dentro de cada estructura social”¹⁹⁶.

Con la revolución industrial los Talleres y Reales Fábricas fueron desapareciendo y del término “artes decorativas” se pasó, del ámbito de las escuelas o academias, al de “artes y oficios” como más específico. En España, en los planes de estudio de 1832 aparecía el grado de maestro en artes y oficios¹⁹⁷. Se quería unir estética y funcionalidad y que llegase a todas las clases sociales.

Sobre la diferencia de estatus para las Bellas Artes y las Artes Decorativas, Thuilliers señalaba que la cuestión no radicaba en reivindicar para las “artes decorativas” el status de “artes mayores”, sino en valorar su especificidad e importancia. Ciertamente es que la utilidad en el ámbito cotidiano era primordial y que el artesano no gozaba de la misma libertad que el escultor o el pintor, pero en los mejores casos los trabajos de las Artes Decorativas son obras de gran refinamiento que consiguen el equilibrio entre forma, material y función. Además de esto, dan una valiosa información sobre el modo de vida y los usos cotidianos de una sociedad. Tienen, por tanto, un valor antropológico específico y reflejan la evolución de los gustos y las modas, y los cambios e influencias políticas, económicas y comerciales.

Para Thuilliers las artes decorativas tienen una función y están destinadas a ocupar un lugar, un espacio concreto; el arte decorativo “sólo existe si hay a un tiempo función y conjunto (lugar): de ahí, de esa doble dependencia extrae el objeto su pleno efecto y justo valor”¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Op.cit. *Summa artis. Las artes decorativas en España I*. Alberto Bartolomé Arraiza. Ed. Espasa-Calpe. Madrid 1.999,p.9

¹⁹⁷ Vid. <http://www.escuelasdeartemurcia.org>. 15 diciembre 2006

¹⁹⁸ Op.cit. *Summa artis. Las artes decorativas en Europa I*. Jacques Thuilliers. Ed. Espasa-Calpe. Madrid 2.000,p.10

“Pillado entre las exigencias de la función y del conjunto, el arte decorativo sólo deja al creador un margen estrecho. La belleza del objeto debe proceder de la armonía de sus formas, pero al mismo tiempo de su sitio justo en la armonía de un conjunto. El artista que concibe una cómoda, un lustro, una rampa de escalera, debe pensar en el acuerdo de las partes, de las materias y de los colores, pero al mismo tiempo ha de tener en cuenta el acuerdo que se establecerá cuando el objeto haya asumido su función dentro de un entorno complejo... Para el arte decorativo, la perfección se sitúa en el nivel de conjunto. Considerado en sí mismo, el objeto más bello, por rico y complejo que sea, siempre será más pobre que el cuadro o la estatua. Pero ubicado en su conjunto, aunque mediante la imaginación, el más discreto alcanza un efecto del mismo orden que el gran arte. Es fácil hacer la prueba. Nos han llegado relativamente intactas cierto número de decoraciones. Un capitel gótico, un mueble Regencia, un candelero Imperio, si están en su sitio y conservan su función, irradian una belleza que los sobrepasa. Se habla de gusto, de armonía; en realidad no se sabe bien cómo designar la impresión recibida... Tal jarrón monumental, que parecía pesado de forma y mediocre como decoración, una vez devuelto a su sitio en el vestíbulo del castillo para el que fue concebido, recobra su efecto preciso. Y a la inversa, tal custodia barroca, arrancada de su altar y colocada en un marco de piedra desnuda y de metal bruto, sólo parece una fantasía gratuita... Por eso, siempre es un crimen inexcusable trocear un conjunto”¹⁹⁹. Así sigue diciendo que al que lo crea a menudo le molesta que su objeto tenga una belleza dada por el conjunto en el que está y que, por ello, el artesano siente envidia del artista y se copian pinturas en tapices o se proponen como asientos desnudos realistas de tamaño natural tal como hace Rupert Carabin. Pero “esto siempre ocurre en detrimento del efecto. Por instinto, a pesar de toda la ciencia, de todo el refinamiento desplegado, el espectador siente cierta molestia, como ante una transgresión inútil. A veces se asombra o se divierte, pero el placer estético se ha perdido”²⁰⁰.

Para Thuilliers, el arte decorativo debe ser abstracto y concreto a la vez, es decir, abstracto porque al depender de una función no tiene un tema narrativo, y concreto porque sus formas deben ser suficientemente armónicas para mantener la atención.

¹⁹⁹ Op.cit. Ibidem,p.11

²⁰⁰ Op.cit. Ibidem,p.11

Los defensores de las “artes decorativas”, englobando en este término tanto aquellos objetos con un fin práctico específico -la vajilla, la ropa...- como aquellos otros destinados al revestimiento y decoración –mosaicos, tapices...-, dirían que el artístico no es terreno exclusivo de las Bellas Artes ya que, como dice Herbert Read²⁰¹ “por la naturaleza de lo bello, resulta claro que esta cualidad es inherente a toda obra de arte, abstracción hecha de su propósito utilitario, o de su tamaño o riqueza de la materia empleada...la obra de arte, desde el momento en que eleva las cualidades de la materia empleada, sobrepasa las deficiencias de esa materia“ y únicamente dentro de cada categoría existen obras de mayor y menor calidad.

En España los primeros libros publicados dentro y fuera de su territorio acerca de las artes decorativas presentaban más una recopilación de objetos que un debate acerca de los términos y del ámbito al que pertenecían. Nos referimos a *The Industrial Arts in Spain* publicado en 1.879 por Juan Facundo Riaño dentro de la serie *South Kensington Museum Art Handbooks* y, en español, los libros de Hermenegildo Giner de los Ríos “Artes Industriales. Desde el Cristianismo hasta nuestros días” y el de su hermano Francisco Giner de los Ríos publicado poco después en 1.892 “Estudios sobre artes industriales”²⁰².

Como ya se ha dicho con la revolución industrial, la baja calidad de los productos que producía la industria fue tal que países como Inglaterra o Alemania reaccionaron promoviendo una renovación de las artes y oficios en las que el artesano (que dominaba el oficio, el uso, la herramienta, la técnica) se unía con el artista (que dominaba la forma y la representación). Alguien formado en una escuela de artes y oficios sería un artesano y un artista en una misma persona al igual que en la época medieval, siendo esto lo que reclamaba tanto William Morris desde el movimiento Art & Crafts a quién dedicaremos un apartado a continuación, como la Bauhaus.

En Alemania de esta unión de artista y artesano surgió la “Liga alemana del taller” que pretendía mejorar la calidad tanto de las artes y oficios como de la arquitectura uniendo no sólo arte y artesanía, sino también industria. Un representante de esta unión fue el ebanista alemán Karl Schmidt, profesor de la

²⁰¹ Cit. *Introducción general al arte*. Isabel Alvaro Zamora. Ed. ISTMO. Madrid 1.980,p.292

²⁰² Vid. *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Antonio Bonet Correa. Ed. Cátedra. Madrid 1.982,p.13

Bauhaus que realizaba elementos de mobiliario y decoración para la arquitectura²⁰³.

También en Italia, se ve a comienzos del siglo XX, un replanteamiento de la función del artesano y la colaboración con el artista. En el Manifiesto “Artesanos Futuristas”²⁰⁴ dicen que el artesano posee una habilidad adquirida y transmitida a lo largo de los años y las generaciones que no debe quedarse en lo meramente hábil y frío, sin pasión, calor u originalidad. El artista futurista con sus nuevas ideas debía despertar la creatividad del artesano, para que sus obras volvieran a estar llenas de expresión y espíritu. El problema en la artesanía, según los futuristas, era que si en su momento una pieza antigua tenía el espíritu de su tiempo, en un tiempo moderno, al replicarla, carece del espíritu de su momento. Una obra futurista creada en su época, por ejemplo, contiene la pasión de vivir el instante donde se gesta algo nuevo, el entusiasmo que se introduce cuando se está creando algo por descubrir, el riesgo de traspasar unos límites estéticos y de concepción artística, pero una vez que esas innovaciones se han asimilado y ese periodo ha pasado, la copia que se realice carece de todos estos factores que la enriquecen y la hacen interesante y actualmente válida.

Por eso, el artesano debe utilizar su intuición y dejar volar su imaginación para realizar un trabajo más personal, mejor y lleno de pasión. El artista y el artesano juntos debían aprovechar las ventajas de la máquina, controlándola y adaptándola a sus propósitos. Por eso, es importante que sean personas modernas, con una mente abierta, quienes las guíen para que la máquina no produzca objetos fríos y sin ningún interés estético al estar manipuladas por personas que no saben sacar partido a sus posibilidades.

A diferencia de Morris, los futuristas veían la máquina o la industria como algo positivo. Para ellos la máquina no era la culpable de una pérdida de calidad, sino que la cuestión radicaba en quién la dirigía.

En el siglo XIX las artes decorativas o aplicadas tenían mucha fuerza y fueron defendidas por muchos críticos, además de Morris o Ruskin. Pero aunque fueran estimadas y valoradas, a las Bellas Artes se les atribuirá una importancia mayor. Estas artes aplicadas, sea por su uso, sea por su subordinación a la arquitectura

²⁰³ Vid. *Artesanía artística en la República Federal de Alemania*. Luis Martínez Hernández. Ed. Inter Naciones. Bonn 1980

²⁰⁴ Vid. “Artesanos futuristas”. Virgilio Marchi, en *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*. J. San Martín. Ed. Arteleku. Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1992, pp.255-260

no se las va a considerar a la par que una escultura o una pintura hasta bien entrado el siglo XX en que se hablará de diseño.

3.2.1. El movimiento *Arts and Crafts*

A partir del siglo XVI la separación entre el arte y la artesanía va aumentando hasta que en el siglo XIX se da una revalorización de esta última gracias al movimiento *Arts and Crafts* surgido en Gran Bretaña.

La actual idea de artesanía proviene de la revolución industrial como algo opuesto a ello y asentada en el pensamiento de este movimiento.

El *Arts and Crafts* surge en relación a las consecuencias que la industrialización como un modo de racionalizar y abaratar el coste de los productos tuvo en las condiciones de vida y en la producción de los artesanos. Con la industrialización, la nueva maquinaria produce con mayor rapidez y a un coste menor, y aunque la calidad del producto sea inferior, la demanda de productos artesanos desciende y numerosos talleres se ven obligados a cerrar. Muchos de estos artesanos se ven obligados a trabajar como obreros y, por lo tanto, a cambiar su modo de hacer: en la fábrica existe una división y fragmentación del trabajo y no se tiene un control y supervisión del proceso total de la fabricación. En lugar de fabricar el objeto completo únicamente trabajan una sola parte de los objetos producidos mecánicamente en serie y esto se vive como un trabajo despersonalizado y alienante. Por ello, se siente la necesidad de reubicar al ser humano ante el avance de la tecnología, al reconocer que existía una contradicción entre los medios de producción de masas y la labor creativa del individuo.

Además de esto, cuando se ve el mal gusto de los objetos industriales en la Feria Universal de Londres de 1851 personas como Morris en Inglaterra promulgarán una nueva idea de artesanía basada en la calidad del diseño y una cuidada ejecución manual (Fig.50). En el caso de los textiles, el objetivo principal era unir el arte y los oficios para recuperar la calidad y el buen gusto ya que la calidad estética de los tejidos industriales era muy baja. Con el fin de realizar un buen diseño se da una búsqueda de referencias a tiempos pasados. Vuelven su atención a la Edad Media donde se encuentran los primeros manuscritos, catedrales, etc., como una prueba de autenticidad creada por el individuo y no por la máquina y en un momento en que no existía esa separación

entre el arte y el oficio basándose en el ideal romántico de los talleres medievales donde el artesano era, al mismo tiempo, el creador.

En este contexto nació el movimiento *Arts and Crafts* iniciado por el poeta, pintor, artista artesano y tratadista William Morris. En 1861 Morris fundó con un grupo de artistas y arquitectos *Morris and Co.* para la fabricación de objetos artísticos y de uso corriente que culminaría con la *Arts and Crafts Society* en 1888 y que daría lugar a la consolidación del movimiento. Morris luchaba por la perfección y la originalidad de las obras de artesanía en oposición a la falta de belleza y poca calidad de construcción en las realizados industrialmente y en serie²⁰⁵. Creó un “revival” cultural en Inglaterra basado en las artes y oficios de la época medieval como ejemplo de la superioridad del hombre sobre la máquina a la vez que realizaba un trabajo de gran calidad y expresión artística²⁰⁶. El diseño, las decoraciones, estaban así inspiradas en esta época y con esta idea de rescatar lo auténtico también se recuperaron formas y tipos antiguos de tejidos tradicionales ingleses realizados en siglos anteriores²⁰⁷.

Morris formaba parte de la *Hermandad Prerrafaelita*, asociación de pintores, poetas y críticos ingleses fundada en 1848 que promulgaba el regreso a una estética medieval (anterior a Rafael, de ahí el nombre) con una decoración más detallista y luminosa en el color. Esta asociación rechazaba la producción industrial, proponiendo un retorno a la artesanía medieval considerando que los artesanos merecían el rango de artistas²⁰⁸.

John Ruskin fue otro pensador que apoyó fuertemente este movimiento, escribiendo en 1849 *Las siete lámparas de la arquitectura*, obra fundamental en la crítica de arte del siglo XIX y donde analizaba la importancia moral, económica y política de la arquitectura doméstica. Hablaba de los perniciosos efectos sociales de la Revolución Industrial y su teoría era que el arte, especialmente a nivel espiritual, alcanzó su máximo esplendor a finales de la Edad Media debido a su inspiración moral y religiosa²⁰⁹. Fue uno de los primeros en observar y criticar la situación que se había generado, afirmando que se podía mejorar no haciendo uso de la máquina. Tal y como describía en su libro de 1851-1853 *The Stones of Venice*, el ideal era el modo de trabajo medieval. Como ya hemos

²⁰⁵ Vid. “Historia de la arquitectura” en *Enciclopedia CEAC*. En <http://www.arghys.com>. 8 marzo 2007

²⁰⁶ Vid. *Grandes maestros de la tipografía*. William Morris. En <http://www.unostiposduros.com>. 8 marzo 2007

²⁰⁷ Vid. *El movimiento Arts and Crafts*. En <http://www.unostiposduros.com>. 8 marzo 2007

²⁰⁸ Vid. “William Morris”, *History of Graphic Design*. Philip B. Meggs. En <http://es.wikipedia.org>. 8 marzo 2007

²⁰⁹ Vid. *John Ruskin*. En <http://es.wikipedia.org>. 8 marzo 2007

visto, a este parecer se le unió William Morris quién puso en práctica las ideas promulgadas por Ruskin y por él mismo. Tanto uno como otro renegaban de la nueva situación industrial y de sus productos.

Morris fundó talleres de trabajo donde se diseñaban productos en relación a las ideas del movimiento inspirados en modelos góticos y orientales. Los talleres de Morris se veían como una especie de utopía realizada. La filosofía del movimiento reflejaba una actitud nostálgica que evocaba un mundo en armonía con la naturaleza. El modo de trabajo se entendía como un trabajo satisfactorio para el ser humano frente al trabajo alienado de la sociedad industrial y capitalista, es decir, adquirió un valor moral. Sus pensadores y defensores unieron valor estético a motivaciones sociales y morales. Las artes decorativas no tenían antes unas connotaciones idílicas ni tampoco se entendía que contribuyesen a una “realización personal”. Estos principios filosóficos, éticos y políticos y no sólo estéticos en los que se basaba el movimiento podrían resumirse en los siguientes:

- Un rechazo de la separación entre el arte y la artesanía donde el diseño de los objetos útiles se considera una necesidad no sólo funcional, sino también moral.
- Un rechazo de los métodos industriales de trabajo, ya que el trabajador ve fragmentada su tarea al no realizar la obra completa, sino partes, lo cual no generaba un sentimiento de orgullo por el trabajo bien hecho.
- Un regreso a lo medieval en las artes aplicadas y en la arquitectura (neogótico).
- La arquitectura como centro de todas las actividades de diseño.
- Un agrupamiento de los artesanos en talleres como el modelo medieval de trabajo colectivo.
- Se promulga la idea del trabajo bien hecho, bien acabado, siendo de esta forma satisfactorio para el artista-artesano y para el cliente²¹⁰.

El *Arts and Crafts* pretendió elevar la dignidad social y estética del diseño y de todas las artes aplicadas pero de todas formas, Morris se dio cuenta de que sus ideas reformadoras tenían un éxito relativo al no conseguir llegar a la masa de la

²¹⁰ Vid. *Arts and Crafts: los ideales*. En <http://www.juanval.net>. 8 marzo 2007

población²¹¹ ya que los productos eran tan complejos en su fabricación que sólo las gentes pudientes se los podían permitir.

Esta ideología fue todo un éxito extendiéndose a otros países. Después de la I guerra mundial lo que se entendía por artesanía se amplió incluyéndose aquellas realizaciones artesanales que suponían una renovación estética y consideraban sus posibilidades de mecanización y producción industrial. Cada una priorizaba alguno de los aspectos, sea la renovación formal, el control de la producción o la tradición y junto a la noción y actividad de la artesanía empezó a perfilarse el diseño.

El movimiento *Arts and Crafts* por otra parte, sirvió para dar importancia a la artesanía en las escuelas de arte, las instituciones y museos. Frente a la máquina, a lo hecho industrialmente, se quería reconsiderar la calidad de formas, materiales y realización. Esto hizo que concretamente en el ámbito textil se tuvieran más en cuenta las características específicas del tejido y no se viese únicamente como un soporte de una imagen estampada. Morris recuperó técnicas y motivos medievales (Fig.51), de Oriente Medio y de tejidos italianos realizados durante el Renacimiento y el Barroco buscando siempre una relación sincera entre el material, la técnica y el resultado: “He intentado fabricar objetos auténticos en lo que concierne a los materiales de que están constituidos, hacer que las estructuras de lana se acerquen lo más posible al espíritu de la lana y que las de algodón se aproximen cuanto está en mi mano al del algodón...No debéis olvidar nunca la naturaleza del material con el que trabajáis; éste debe utilizarse siempre para aquello a lo que mejor se adapte”²¹².

A finales del s. XIX empieza a surgir la actividad del diseño vinculada a las producciones de la industria. La figura del diseñador como profesión independiente que planifica todo el objeto desde su comienzo hasta el final, se desarrolla plenamente en el siglo XX.

²¹¹ Vid. *Bauhaus. Antecedentes e historia*. Beatriz Carreño. En <http://www.monografias.com>. 8 marzo 2007

²¹² Cit. *El tapiz*. W. Ed. Skira. Barcelona 1.985,p.186



Fig.50



Fig.51

3.3. Arte y artesanía en el siglo XX

La primacía de lo mental sobre lo sensorial fue enunciada entre otros por el filósofo Jean Paul Sartre, quién decía que la belleza no era una percepción física del objeto, que no residía en él, sino en lo que ello sugería a la mente; “podemos formular la ley de que la obra de arte es una irrealidad...Lo que es “bello” es algo que no se puede experimentar como una percepción y la cual, por su naturaleza está fuera del mundo”²¹³. También R.G. Collingwood en su libro *Principles of Art* escrito en 1938, escribía que la función del artista no consiste en producir “objetos” o “artefactos”. Según este autor, lo que produce son dos cosas o responde a dos fases: algo mental sentido o experimentado y algo perceptible por los sentidos²¹⁴. Para este autor la construcción del objeto es algo secundario ya que necesita ser ideado para ser obra de arte. Si para él, el arte podía devenir en algo físico mediante una actividad subsidiaria que es la artesanía, el camino contrario no podía darse y esta última se asoció así a unas prácticas y conocimientos técnicos más que a la producción de significados.

En la discusión entre lo que pertenece a la categoría de arte o a la de artesanía, además de la preponderancia de la ideación y/o manufacturación, se incluye la diferenciación y jerarquización entre la función práctica y simbólica siendo éste un tema de debate tanto en el siglo XIX como en el siglo XX y en la actualidad. Algunos opinaban que el “arte” podía encontrarse en cualquier objeto, de uso o no, en base a unas cualidades estéticas, plásticas, etc., en tanto que otros diferenciaban las funciones haciéndolas incompatibles. El crítico C. R. Cockerell exponía en 1846 la opinión de que el objeto artístico no podía ser al mismo tiempo un objeto de uso y, por ello, situaba a la arquitectura junto a las artes decorativas. Para el diseñador y teórico Richard Redgrave la utilidad era algo que no impedía la valoración estética. Redgrave mantenía que la clave del arte residía en la intención con la que se creaba el objeto. Al igual que Ruskin, mantenía que el “arte” era una cualidad pertinente a cualquier objeto²¹⁵. Según Ruskin “no existe un arte más elevado que aquel que es decorativo...Quitaros, pues, de una vez la idea de que el arte decorativo sea un tipo de arte inferior o

²¹³ Op.cit. *The culture of craft*. Peter Dormer. Ed. Manchester University Press. Manchester 1997,p.45

²¹⁴ Vid. Ibidem,p.44

²¹⁵ Vid. Ibidem, pp.28-29

separado”²¹⁶. Estas dos posiciones fueron las que marcaron el debate en el siglo XIX. La primera otorgaba una categoría superior a los objetos cuya función es sólo la representación, es decir los artísticos, y la segunda opinaba que la mayor parte de los objetos de las artes aplicadas podían ser considerados arte. El que el objeto tuviese alguna función práctica le restaba valor artístico en opinión de algunos y se daban casos en que en algunos comités de selección para exposiciones de arte no aceptaban esculturas vinculadas a objetos tales como lámparas o relojes mientras que tapices, porcelanas o joyas, es decir, objetos considerados decorativos, podían ser admitidos²¹⁷. No había una gran unidad al respecto, así, la sección de Bellas Artes de la Exposición Internacional de South Kensington de 1871 incluía los siguientes objetos: “Pintura de todo tipo incluido óleo, acuarela, tempera, cera, esmaltes sobre cristal y porcelana; escultura incluido modelado, talla en madera, mármol, piedra, terracota, metal, marfil, cristal, piedras preciosas; mosaico; grabado, litografía, fotografía, diseños y dibujos de arquitectura, fotografías de edificios recientemente acabados y restaurados; tapicerías, alfombras, bordados, tejidos; diseños de todo tipo de manufacturas decorativas; reproducciones y copias a tamaño natural de pinturas antiguas y medievales anteriores a 1556, reproducciones de mosaicos y esmaltes, copias en escayola y marfil, electrotipos de obras de arte antiguas”²¹⁸. En este caso se aprecian distintos aspectos a partir de los que se considera el valor y el arte.

En estos momentos, tras siglo y medio después del surgimiento de la tendencia *Arts & Crafts*, la artesanía es un sector marginal de producción y la finalidad de sus productos ya no es funcional como antes, sino que en la mayoría de los casos es decorativa (Fig.52). Existe una gran diversidad de calificaciones bajo el mismo término de artesanía que hace que haya una confusión y degradación de la imagen social que ésta tiene. Las ferias artesanales, mercados medievales y

²¹⁶ Cit. Ibidem, p.30. “There is not existing higher-order art but that it is decorative....Get rid, then, at once of any idea of decorative art being a degraded or a separate kind of art”.

²¹⁷ Vid. “The history of craft”. Paul Greenhalgh en *The culture of craft*. Peter Dormer. Ed. Manchester University Press. Manchester 1997, pp.29-30

²¹⁸ Cit. Ibidem, pp.29-30. “Paintings of all kind including oil, water-colour, distemper, wax, enamel on glass and porcelain; sculpture including modelling, carving, chasing in marble, stone, wood, terracotta, metal, ivory, glass, precious stones; mosaic; engraving, lithography, photography, architectural designs and drawings, photographs of recently completed buildings, restorations and models; tapestries, carpets, embroideries, shawls, lace; designs of all kinds for decorative manufactures; reproductions, i.e. exact, full life-size copies of ancient and medieval pictures painted before 1556, reproductions of mosaics and enamels, copies in plaster and fictile ivory, electrotypes of ancient works of art”.

comercios de artesanía aparecen dentro de una confusión conceptual donde todo cabe²¹⁹.

Hay una falta de definición que perjudica al desarrollo de los oficios artísticos tanto si hablamos a nivel industrial como creativo ya que se mezclan las ideas de la artesanía como algo decorativo, de regalo, creativo, de repetición de una tradición, etc.²²⁰



Fig.52

Ante la discusión de lo que es o no artesanía en las I Jornadas Técnicas Europeas sobre Innovación y Diseño en Artesanía celebrado en Murcia en 1995 se anunciaba el acuerdo sobre la definición de artesanía y su ámbito de aplicación al que habían llegado las Comunidades autónomas en España:

“Se considera Empresa Artesana, toda unidad de producción que con finalidad económica y de forma profesional y habitual, elabore un producto o preste un servicio desarrollado a través de un oficio u oficios en los que la intervención personal sea imprescindible, o cuando menos, determinante. La actividad artesana vendrá garantizada al menos, por una persona que conozca, supervise y controle la totalidad del proceso productivo, siendo en todo caso el producto, el

²¹⁹ Vid. *La artesanía en la sociedad actual*. C. Laorden. Ed. Salvat. Barcelona 1982

²²⁰ Vid. *Revista Oficio y arte*. N° 44. 1999, pp.22-23

servicio o el proceso de producción, individualizado y no acomodado a la producción en grandes series”²²¹.

Dentro del panorama actual podríamos dividir la actividad artesanal en 4 grupos en atención al modo de trabajo y a los “productos” viendo cual de ellas es la más próxima al arte:

1. Talleres tradicionales que subsisten con muchas horas de trabajo. Normalmente son de explotación familiar. Es la última manifestación de los sistemas productivos artesanales, su incidencia económica es anecdótica y su futuro llega hasta la vida laboral de los propietarios. Suelen realizar objetos que anteriormente eran de uso doméstico en un ámbito rural. Un ejemplo de ello serían las navajas de Taramundi que no se usan pero sirven para decorar, quedan como un recuerdo de un oficio y de una cultura, de algo que se hacía antes y que existió allí. También está la alfarería de Pereruela que se usa para calentar la comida o la cerámica negra de Llamas del Mouro que ya no se utiliza como utensilio de cocina, sino como elemento decorativo²²². En el ámbito textil, los encajes y bordados de Acebo, Extremadura o los tejidos realizados de manera totalmente manual en Campo de Cartagena y en Lorca, Murcia²²³.
2. Talleres que han industrializado parte de su sistema logrando acabados de alta calidad a buen precio con lo que pueden competir en parte, con la industria, aunque la diferencia básica con ésta es que parte esencial del proceso es el acabado a mano. Este sector es el que podría heredar el calificativo de artesanía ya que aunque utilicen parte de maquinaria, mantienen los conceptos (utilidad, manualidad, calidad, beneficio económico,...) que originaron los sistemas productivos artesanales. Es el caso de la fábrica de “Artesanía textil Bujosa” que se fundó en 1949 o de la cerámica de Sargadelos²²⁴.
3. Las producciones manuales o semi-industriales que abastecen el mercado llamado ecológico o alternativo. Su público no tiene un poder

²²¹ Op.cit. Ibidem, Nº 20.1995,p.4

²²² Vid. Ibidem, Nº 37. 1998,p.27

²²³ Vid. *Artesanías en España*. AAVV. Ed. Ministerio de Industria y Energía. Madrid 1984

²²⁴ Vid. Revista *Datatextil*. Nº 4. Diciembre 2000

adquisitivo alto y estos objetos suelen estar destinados a cubrir una parte del sector regalo. Este tipo de artesanía provoca una confusión respecto a las otras porque, en este caso, aunque sea realizado manualmente, la calidad es baja ya que para ser económicamente competente la producción tiene que ser elevada y a bajo costo. Por otro lado, la imagen social que proyecta no es la de un artesano tradicional, con oficio. Esta artesanía se relaciona con la ideología hippie de los años 60 del siglo XX.

4. Profesionales que usan alguno de los oficios artesanos tradicionales como base para desarrollar un trabajo personal creativo donde la función es algo secundario pudiendo no tenerla. La creatividad personal es el valor fundamental de estos trabajos. Este tipo de artesano por lo general, trabaja solo en el taller con una producción muy limitada cuyas piezas suelen ser únicas. Se la conoce como “artesanía artística”. Algunos de ellos pasan de la artesanía artística o de creación a integrarse en el arte contemporáneo, como es el caso de Magdalena Abakanowicz o Jagoda Buic, Grau Garriga, etc. Es en este grupo donde cabría una discusión sobre si estos trabajos de creación son arte o artesanía, por qué a unos se les considera artistas y a otros no y sobre ello trataremos más adelante.

3.4. El diseñador

El diseño surge con la realización industrial de los objetos. Hasta la revolución industrial los objetos útiles y cotidianos los realizaban los artesanos, objetos que habían ido mejorando en técnica y forma gracias a su experiencia en el uso de los mismos. Con la revolución industrial los objetos realizados mecánicamente intentan copiar los artesanales. Surge así la figura del diseñador que en un principio es quién se encarga de hacer un dibujo o decorar el objeto acabado. Para ello se inspira en formas y tendencias artísticas con la intención de aplicarlas a estos objetos. El objetivo es traer algo del arte a los objetos industriales al quedar claro que la industria no puede suplantar e imitar los objetos hechos a mano. Generalmente estos diseñadores fueron artistas con formación académica capaces de dibujar y decorar los objetos industriales. Tal es el caso del pintor inglés John Haxman que trabajó para la fábrica de cerámica de Josiah Wedgwood. Pero estos artistas no conocían el proceso de fabricación de los productos con lo que se requerían nuevos profesionales con conocimientos técnicos²²⁵. En este contexto se establecen las bases para que surja el diseño industrial y es ahí donde las obras de Gottfried Semper *Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten der praktische Aestetic* (1860-1863) y la de Owen Jones *La Grammar of Ornament* (1856) serán de gran importancia. En ellas se revisa la diferencia existente entre las artes decorativas y el diseño tratando que este último no sea una imitación de las elaboraciones artesanales, sino algo nuevo basado en las posibilidades de la producción en serie de las máquinas²²⁶.

Así, lo que hoy conocemos como “diseño” es la nueva disciplina creativa que surge con la era industrial. Con el tiempo, el diseñador se especializó en diferentes campos tales como “diseño gráfico”, “diseño industrial” o “diseño textil”²²⁷. El concepto del diseño fue cambiando a lo largo del siglo XX y atrajo el interés de muchos artistas en un intento de unir el arte con el entorno habitable cotidiano. La escuela de arte, diseño y arquitectura llamada Bauhaus “casa de la construcción” concentró gran número de ellos marcando la forma de entenderse

²²⁵ Vid. *El diseño en la vida cotidiana*. John Heskett. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona 2005,p.26

²²⁶ Vid. *Summa Artis. Las artes decorativas en España I*. Alberto Bartolomé Arraiza. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1999,p.30

²²⁷ Vid. “El arte es arte, el diseño es diseño”. Ives Zimmermann. en *Arte ¿?Diseño*. Anna Calvera. Ed. Gustavo Gili, S.A.. Barcelona, 2003,p.59

el diseño en Europa a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Por lo general se basan en formas sobrias, rectas y donde la forma es el resultado de la buena aplicación de los materiales a la función del objeto adecuándose a la producción industrial y en serie (Fig.53).



Fig.53

El diseño se asocia a la creatividad industrial. La idea de un producto bien diseñado es la de aquel que alcanza una perfección funcional con los mínimos medios y con la mínima complejidad estructural posible. Es ahí donde reside la belleza del objeto, cuando la estética es función y la función es estética. Estos principios siguen vigentes en algunos diseñadores a finales del siglo XX. Tal es el caso de Dieter Rams, ex diseñador jefe de los productos electrodomésticos de la empresa Braun, quién en su escrito "Omitir lo no importante"²²⁸ decía: "Uno de los principios fundamentales del diseño es omitir lo que no es importante con el fin de enfatizar lo que sí es...los productos deberían estar bien diseñados y ser lo más neutrales y abiertos posibles...Formas complicadas e innecesarias no son más que escapadas del diseñador que funcionan como autoexpresión en lugar de comunicar las funciones del producto. Esto se debe a que a menudo el diseño es utilizado para obtener una redundancia superficial...El diseño es el esfuerzo de hacer productos de tal modo que sean útiles para las gente. Es más racional que irracional; más que resignado, cínico e indiferente, es optimista y

²²⁸ "Omitir lo no importante". Dieter Rams, conferencia, 1984, en "El arte es arte, el diseño es diseño". Ives Zimmerman, en *Arte ¿?Diseño*. Anna Calvera. Ed. Gustavo Gili, S.A.. Barcelona, 2003,p.68

está proyectado hacia el futuro. Diseño significa ser perseverante y progresivo en lugar de escapar y abandonar²²⁹.

A diferencia de la tendencia expresada por Dieter Rams tal y como decía R. Redgrave en 1894: “El diseño tiene una doble vinculación: por una parte, está ligado de manera muy estricta a la utilidad de la cosa diseñada; por la otra, lo está con el embellecimiento y la ornamentación de aquella utilidad. Por ello, para la mayoría de la gente, la palabra “diseño” ha acabado por identificarse más con el segundo significado que con su sentido global²³⁰, es decir, con el diseño como decoración independientemente de su función que incluso a veces llega a entorpecerla. André Ricard también se suma a criticar esta orientación tomada por el diseño de productos en la actualidad cuando dice: “Se habla mucho de “mueble de diseño” o “lámpara de diseño” para referirse a objetos con formas insólitas, como si el diseño fuera un estilo. Resulta tan extraño como si se hablara de “casas de arquitectura”...Al crear estos objetos, se manipula únicamente la apariencia sin aportar nada sustancial. Crear así no es diseñar, es otra cosa²³¹.

¿Podríamos decir entonces que estos objetos son arte? Son objetos que priorizan la expresividad y el significado a la función a semejanza de los objetos artísticos. Según la profesora de historia y teoría del diseño Anna Calvera, “existe esa concepción del diseño según la cual éste constituye una nueva forma de arte²³², algo así como un arte popular de nuestra época, algo reproducible y asequible que está entre el público y el gran arte. Sobre esta cuestión se realizó un curso en El Escorial en el verano del año 2002; en él abundaron las exposiciones sobre los límites del diseño. Según los diseñadores Yves Zimmerman, Rubén Fontana, Bruno Munari o André Ricard, “el diseño es diseño y el arte es arte²³³ porque el punto de partida del arte y del diseño son distintos; uno prioriza el significado y el otro la función. Otros diseñadores a diferencia de ellos hacen exposiciones o muestras en las que se incluyen y se relacionan la moda, el arte, la decoración y la artesanía. Su intención es la de investigar e innovar no ciñéndose a una idea purista del diseño según la que hay una

²²⁹ Cit. “El arte es arte, el diseño es diseño”. Ives Zimmerman, en *Arte ¿?Diseño*. Anna Calvera. Ed. Gustavo Gili, S.A.. Barcelona, 2003,p.68

²³⁰ Cit. “Diseño: ¿el arte de hoy?”. André Ricard en *Arte ¿?Diseño*. Anna Calvera. Ed. Gustavo Gili, S.A.. Barcelona, 2003,p.93

²³¹ Op. Cit. Ibidem,p.93

²³² Op. Cit. *Arte ¿?Diseño*. Anna Calvera. Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 2003,p.9

²³³ Cit. “El arte es arte, el diseño es diseño”. Ives Zimmerman, en *Arte ¿?Diseño*. Anna Calvera. Ed. Gustavo Gili, S.A.. Barcelona, 2003,p.71

correspondencia estricta entre forma y función²³⁴. En estos casos se altera la jerarquía entre función y significación de tal manera que muchas veces resulta difícil saber si se trata de un objeto artístico o funcional porque, además, ocurre que se suelen utilizar los mismos medios y/o maneras de dar a conocer los trabajos realizados.

El arte, por su parte, en un momento en que los aspectos estéticos ligados tradicionalmente al arte se encuentra en todo a nuestro alrededor incluye la forma de hacer, difundirse e interaccionar en la vida propias del diseño sacando provecho de nuevas tecnologías. En esta sociedad industrializada y consumista se potencian y se crean continuamente nuevas necesidades para sustituir rápidamente los objetos existentes por otros siempre nuevos con el objetivo de establecer una continua pauta de compra. Dentro de este marco el aspecto estético y simbólico ha llegado a convertirse algo indispensable; el diseño responde a unos condicionantes de tipo comunicacional.

En los años 80 aparecieron lo que llamamos “objetos de diseño”. Estos objetos destacaban por ser novedosos, coloridos, “actuales” y contribuían a marcar el status social o grupal. Se hablaba del carácter artístico de estos objetos y el público empezó a ver el arte y el diseño como algo entrelazado.

Simultáneamente, la escultura y otras manifestaciones artísticas que rebasan los límites de las disciplinas tradicionales incorporan funciones prácticas incluso el aspecto de la función, aspecto históricamente rechazado en una obra de arte y los artistas, en algunas de estas ocasiones –Atelier Van Lieshout o Andrea Zittel– se definen como empresarios.

Según el anteriormente citado André Ricard la forma o imagen de un objeto también expresa la sensibilidad de su creador aunque ello no debería ir en perjuicio de su función. La expresividad del objeto debe ser una consecuencia y no una finalidad. La forma debe informar de la función y estar ligada a ella²³⁵. “La rotunda innovación que supuso la Vespa en los años cincuenta no se llevó a cabo con la pretensión de impresionar al público, sino de aportarle un nuevo vehículo urbano, con prestaciones muy distintas de las que hasta entonces había tenido la moto. Lo cierto es que ese nuevo diseño llamó poderosamente la atención y logró imponer una nueva estética, distinta de la de los vehículos de

²³⁴ Vid. *Arte ¿?Diseño*. Anna Calvera. Ed. Gustavo Gili, S.A.. Barcelona, 2003, pp.9-11

²³⁵ Vid. “Diseño: ¿el arte de hoy?”. André Ricard en *Arte ¿?Diseño*. Anna Calvera. Ed. Gustavo Gili, S.A.. Barcelona, 2003, p.94

dos ruedas hasta ese momento²³⁶ y termina diciendo “si bien el diseño destila una determinada estética, no por ello es un estilo”²³⁷.

Según Ricard, tanto el arte como el diseño se relacionan en el adorno, con dotar al objeto de otros valores añadidos a la función, con significados como ocurre en los objetos religiosos o rituales o para hacer una distinción entre clases sociales. Los cambios morfológicos, de materiales o acabados sirven para hacer distintas versiones de un mismo objeto respondiendo a exigencias del consumo y de la producción. Ahora, al haber tan distintas y variadas alternativas estilísticas y de calidad de productos, la publicidad ofrece la posibilidad de identificarse con el tipo de objeto que se elige. Hoy día el diseño invade el terreno de la cultura visual con formas e imágenes cargadas de significados y definen y son definidos por los consumidores ya que se realizan en base a estudios de aceptación.

²³⁶ Op.cit. Ibidem,pp.93-94

²³⁷ Op.cit. Ibidem,pp.95

3.5. ¿Por qué se considera algo como arte? Teorías artísticas

Según Arthur Danto en *La transformación del lugar común*²³⁸, a lo largo del tiempo se van dando distintas teorías o formulaciones sobre lo que se considera arte sucediendo que en un mismo tiempo y lugar coexisten varias si bien una puede predominar sobre otras y ello suponga cierta confusión.

En este apartado, siguiendo el hilo argumental de Danto, trataremos del estado de la cuestión en el momento actual recogiendo teorías iniciadas en distintas épocas y que perviven con mayor o menor importancia.

Resumimos en tres teorías básicas las ideas generales que aporta Danto, las cuales explica dando a ver sus limitaciones y su incapacidad para englobar todo el arte existente hoy día:

1. Teoría de la imitación. En esta teoría arte es aquello que es una representación visual de la realidad, aquello que imita la realidad y su esencia se situaría en lo que hay entre la realidad y sus réplicas imitativas.
2. Teoría cualitativa. En esta teoría arte es aquello que se diferencia cualitativamente de la realidad: el arte tiene y busca la expresión de algo, es una reflexión sobre los medios que utiliza y tiene como valores la belleza formal, el orden, el ritmo, la simetría, etc., que a los objetos reales no se les imprime.
3. La teoría institucional del arte. La institución es quién determina lo que es o no es arte. Se valora en la obra el discurso, la referencia a la historia y al mundo del arte.

3.5.1. El arte como imitación y representación

Ésta es una de las formulaciones más comúnmente aceptadas, la del arte como imitación de la naturaleza o la realidad (Fig.54), que la duplica, el arte como mimesis aunque desde el punto de vista actual esta consideración dejaría fuera

²³⁸ *La transfiguración del lugar común*. Arthur C. Danto. Ed. Paidós. Barcelona 2002

del ámbito del arte muchas obras que ni copian ni duplican nada. En el siglo XX se cambia la manera de mostrar la realidad y esta manera en muchas ocasiones es directa y objetual, es decir, introduciendo un elemento real en la obra sin la intermediación de la representación pictórica o escultórica. Esta forma de hacer no existía en épocas anteriores. Pero por otro lado, si lo que importa es la duplicidad, ¿con un espejo sería suficiente?, ¿por qué la necesidad de hacer una copia?, ¿no será que el arte es como un mapa que se refiere a la vida y nos sitúa en ella haciéndonosla más comprensible, dándonos otras visiones diferentes a la realidad inmediata? Según Danto la manera de ser de las representaciones muestra algo de uno mismo, es decir, da a ver otra visión de la realidad, la visión del que ha creado o pintado ese objeto.

Desde siempre se ha intentado acercar arte y realidad e interpretarla plenamente sin confundirse con ella, bien sea imitándola, bien sea de otros modos. En el arte del siglo XX encontramos muchas obras en que ese acercamiento se da por medio de la introducción de objetos, fragmentos de realidad. Es el caso de los *combine painting* de Rauschenberg o de las acumulaciones de los *Nuevos Realistas*. Pero una vez introducidos en la composición los objetos usados dejan de funcionar como objetos comunes, se convierten en parte de la representación, de la obra. Existe una distancia entre la obra de arte y la cosa real que es la misma que existe entre el arte y la vida. Si una obra se basa en la mimesis, ese objeto crea un ilusionismo, es decir, como toda representación es una ficción y, por lo tanto, no es parte de la realidad, sino su doble. Ciertamente muchas obras del panorama contemporáneo, vistas por sí mismas, y sin el recurso a ninguna otra teoría, plantean dificultades a la hora de ser diferenciadas respecto a lo que no es arte, pero eso es algo que abordaremos más adelante desde la tercera teoría que referiremos.

La mimesis, de la que surge el arte como imitación óptica de la realidad, surge en una época en que el arte está vinculado a la religión y el objeto artístico, como otros elementos materiales y objetuales, forma parte del ritual y asume un carácter mágico, encarna aquello que evoca. Más adelante, a la vez que evoluciona el culto y se forman las religiones monoteístas, la representación se distingue de lo representado y en vez de dirigirse a un grupo de creyentes pasa a dirigirse a un público que mira el objeto según unos valores estéticos.

Se puede pensar que las representaciones miméticas derivan de aquellas que eran la cosa, con lo cual son apariencias de aquella cosa real aunque no cambie nada en su aspecto exterior. En el primer caso la relación es de identidad ya que

la figura es el dios mismo, y en la segunda la relación es de designación puesto que la figura designa o representa al dios y entonces existe una distancia entre la representación y la realidad.

En relación a la semejanza y en extremo ilusión, hay que destacar que un aspecto que nos produce placer es saber que el objeto en cuestión es una imitación hábilmente recreada, maravillándonos su capacidad de confusión y la inexplicabilidad de su perfecta ejecución. Ello nos lleva a considerar dos aspectos que cobran valor en la apreciación del arte: uno de ella es la habilidad técnica y otro el acercamiento al límite de la realidad sin confundirse técnicamente con ella.

Según Danto, el arte no puede ser exactamente como la vida, sino que justamente es arte debido a lo que no tiene en común con ella de tal manera que si no se distinguiese de la realidad fracasaría. Siendo así, situamos el arte entre la realidad y sus réplicas imitativas. Y esto es lo que analiza justamente la teoría cualitativa que considera arte aquel objeto que tiene unas cualidades distintas de las que tienen los objetos reales.

Desde el punto de vista de la teoría de la imitación nos surge otro problema: ¿cómo valorar la calidad de representación y la cantidad de parecido de una obra en que las convenciones de representación son distintas a las actuales? El tiempo modifica el modo de percibir y las consideraciones de lo que se considera relevante desde el punto de vista de la semejanza y la representación. Las convenciones de representación visual, fraguadas a través de las imágenes, van cambiando y lo que en un momento pudiera considerarse fiel reflejo de la realidad se ve después como lenguaje y estilo.



Fig.54



Fig.55

3.5.2. Teoría cualitativa

En esta teoría Danto nos habla de que existe una diferencia cualitativa entre arte y realidad, además en torno a la teoría cualitativa se engloban las ideas de que el arte expresa algo, reflexiona sobre los medios que utiliza y se crea según algún sentido de belleza formal (Fig.55).

a) El arte como expresión

Es bastante común considerar que el objeto artístico expresa algo y el simple objeto no, que en el primero está causado por un sentimiento, una emoción y que tiene un carácter intencional de expresarlos de modo que lo que distingue al arte en primera instancia es su motivación.

Al definir el arte como un lenguaje cuya función es la de crear o recrear representaciones, es decir, su función simbólica, Danto nos habla del arte como metáfora, de la retórica y del estilo, elementos que forman parte de la expresión en la obra de arte.

El concepto de expresión es el que más ligado al arte aparece. Es algo aceptado unánimemente que el arte es expresión, sobre todo si lo que se representa es un tema. Además de esto, cuando menciona que la obra de arte es retórica, lo que quiere decir es que aquello que representa, su tema o motivo, no se representa tal cual es ya que la objetividad es imposible y siempre se manifiesta una acepción o punto de vista. Así el artista los presenta desde un punto de vista o enfoque a la vez emotivo y reflexivo con el objetivo de suscitar en nosotros una reacción intelectual y emocional. Según Danto uno de los logros del arte es que esa representación genera en nosotros una actitud y una visión determinada del mundo.

La retórica es el arte de la persuasión, pretende provocar una emoción determinada. Muchas veces en la retórica, en lugar de intentar convencer expresando directamente aquello que se quiere mediante palabras o imágenes, éstas se presentan de un modo no totalmente claro para que el receptor acabe llegando a la conclusión que el autor desea. El recorrido mental y perceptivo se propone porque se conocen los trayectos intelectuales y emocionales y se

provocan provocando mayor satisfacción y convencimiento en el espectador puesto que es él quien llega a las conclusiones.

Para Danto la retórica en el arte es intencional, el artista muestra unos atributos para inducir al espectador a que responda a la obra. Esta intención puede ser consciente o inconsciente pero para Danto hacer arte implica la construcción de la metáfora, la significación poética. Según él "la obra de arte se constituye como una representación transfigurativa más que como una representación "tort court"²³⁹ y sigue diciendo "estoy convencido de que esto es cierto de las obras de arte y, en general, de las representaciones, ya se logre conscientemente o de una manera más ingenua, cuando simplemente resulta que el artista dota a su tema de inesperados pero penetrantes atributos"²⁴⁰ .

Según Danto la obra de arte siempre es una metáfora de algo, sea sobre el propio artista, el arte o un aspecto de la vida y las grandes metáforas del arte son aquellas con las que el espectador se identifica. El espectador ve un paralelismo con el personaje y su propia vida y proyecta en el tema del cuadro una vivencia que desearía tener. Así la vida toma la figura del arte, de la pintura, el teatro o lo que sea; se transfigura. Es un "como si", se produce una relación reflexiva -como si el arte fuera la vida o la vida el arte- en esas representaciones que estamos viendo; el arte y la vida se transfiguran. Es en estos momentos cuando se dice que el arte actúa como un espejo y revela algo de uno mismo que uno no veía y uno aprende algo sobre sí mismo al vivir imaginariamente el personaje.

La obra de arte, al igual que las metáforas no puede ser resumida ni traducida a otros términos o medios sin que se modifique sustancialmente ya que la descripción no tiene la misma fuerza que la propia metáfora vista o leída de la misma manera que la descripción de un grito no nos hace reaccionar como si oímos el grito. Así que cuando se intenta explicar la obra de arte con palabras, muchas veces al público no le parece gran cosa y no porque se den más explicaciones se le quitará esa impresión. Es la energía de la obra (la energía del grito) que se contiene en la metáfora construida lo que impresiona. Así la crítica de arte es una interpretación de la metáfora pero no un sustituto. La función de la crítica es la de dar al espectador una información que le permita reaccionar a la energía de la obra. Las metáforas de las mejores obras de arte no se agotan y

²³⁹ Op. Cit. Ibidem,p.248

²⁴⁰ Op. Cit. Ibidem,p.248

se deben y se pueden revivir mediante la información necesaria para que esas obras puedan volver a ser accesibles después de su presente. Para que se dé esta experiencia se necesita comprender la metáfora y para comprenderla hay que conocer lo que aparece en la obra para poder interpretarla y sacar las conclusiones y sentir lo interpretado; ésta es la labor de la crítica e historia del arte.

Si la retórica es la relación entre la representación y el receptor, el estilo es el modo propio en que el autor representa el mundo. El estilo tiene que ver con la persona, como el carácter, la "fisiognomía del alma"²⁴¹. "Esta fisiognomía externa de un sistema interno de representación (de ver el mundo) es a lo que remite el estilo"²⁴². El artista "es" su obra, se funde con ella; guarda así relación con la expresión y los aspectos cualitativos de la obra.

El estilo es algo que se expresa de forma inmediata y espontánea. Igualmente ocurre en un período histórico: para el historiador ese tiempo destaca como un período histórico diferenciado por unos rasgos propios, pero para los que lo vivieron todo se da más mezclado.

Así, el artista, en su interpretación de la realidad cargada de emoción destaca por su capacidad para hacernos ver su forma de ver el mundo. "Al final no vemos simplemente a esa mujer desnuda sentada en una roca como los mirones entrevén por una rendija. La vemos tal como es vista desde el amor, en virtud de una representación mágicamente encarnada en la obra."²⁴³.

Estos tres aspectos, la metáfora, la retórica y el estilo aparecen como parte de la expresión de la obra de arte y aunque no sean factores únicamente atribuibles a las obras de arte sí aclaran algo del comportamiento de las mismas.

De acuerdo con Danto, apreciamos que esta teoría es de escasa utilidad para gran número de obras en que la operación artística consiste en la presentación y descontextualización de objetos preexistentes, lo que nos llevará, al final de este apartado, al tercero de los criterios enunciados: la teoría institucional del arte.

²⁴¹ Op. Cit. Ibidem,p.291

²⁴² Op. Cit. Ibidem,p.291

²⁴³ Op. Cit. Ibidem,p.294

b) El arte como una reflexión sobre sus propios medios

Otra diferencia cualitativa respecto a otros ámbitos relacionados con la producción objetual es que el arte comporta una reflexión sobre sus propios medios; un cuadro cubista no sólo habla del tema que representa, sea un bodegón o una figura humana, sino que investiga y “habla” sobre la forma de pintar y de mirar la realidad. Es más, el uso que se haga del medio es el que define el modo de ser del tema en cada obra particular. En pintura se tendrá en cuenta la cantidad de materia, la textura, el tipo de pincelada, la selección cromática etc. Y en el caso de una escultura el material o materiales usados, sus formatos, el tratamiento que se les da, el tamaño... Los medios y modos de uso elegidos hablan de la actitud del artista, de su pensamiento artístico.

c) El arte como algo bello

Desde siempre en la cultura occidental se ha relacionado el arte con la belleza y en algunos periodos el objeto de arte y arquitectura se creaba teniendo en cuenta determinados cánones relativos a las proporciones, además de consideraciones de orden, simetría o ritmo en aspectos como el color, la textura o superficie buscando unas armonías acordes al placer humano.

Muchos artistas hoy día, como ya hemos dicho reiteradamente, toman objetos preexistentes y sin modificarlos los hacen formar parte de las obras con lo que los aspectos cualitativos o sensorialmente apreciables de estos objetos en tanto que obra son los mismos que en tanto que objetos utilitarios. En estos casos la percepción no será el aspecto que distinga obra de arte de la que no lo es y ahí las consideraciones estéticas serían únicamente aspectos añadidos para la valoración de la obra.

Según Danto todo objeto tiene algún valor estético y el que se considere carente de interés formal o material, como en un objeto insignificante como un palillo o un envase de plástico no afecta a sus posibilidades de uso artístico. Es cierto que en el urinario titulado “Fuente” de Marcel Duchamp se pueden valorar aspectos como la superficie brillante y lisa de la cerámica, su forma oval, su tamaño, etc., y haciéndolo así admiramos un modelo sanitario comercializado a comienzos de siglo XX. Pero no es por estas cualidades por lo que es obra de arte, éste *ready-made*, como otros del autor son significativos por algo diferente a la valoración cualitativa, son obras atrevidas que desafían las convenciones

del arte del siglo XX y en su radicalidad y claridad ocupan un lugar relevante en la historia. Sin embargo, inversamente y perversamente, al ser obra de arte lo admiramos y lo miramos estéticamente. Este movimiento de la realidad al arte y del arte a la realidad, en esta época donde predomina la teoría institucional, se da al mismo tiempo de que el capitalismo y el consumismo extremos crean gran cantidad de objetos atentos a la diferenciación estética y comunicativa, dándose una estetización de la realidad. Así también el artista, como en el caso de Jeff Koons, elige los objetos de uso, el objeto real que mostrará como arte, teniendo en cuenta su capacidad de seducción.

La experiencia estética con los objetos artísticos se diferencia del placer sensorial al que nos referimos cuando expresamos que algo nos gusta o es bonito. Como hemos dicho nuestra reacción ante una obra no sólo depende de algo perceptivo, sino también de lo que sabemos y que también es algo que se puede educar o aprender. Respondemos a los “valores” del objeto, no a sus cualidades formales. La respuesta estética a dos objetos iguales puede ser distinta no porque el objeto sea físicamente distinto, sino porque cuentan cosas distintas. Estas cualidades tienen que ver con el “ser” del objeto, con el “alma” del objeto, como la diferencia entre una persona y su clon en el caso de que éstos existiesen, entre una acción y un movimiento corporal, etc. Uno tiene conciencia y el otro no.

Por ello, nuestra respuesta al objeto es distinta ante objetos físicamente iguales pero de definiciones artísticas distintas sean de estilo, de finalidad o de clase, como por ejemplo si se han presentado como arte o artesanía. Según lo que sabemos respondemos.

Algo que clarifica la relación entre la valoración estética y las ideas previas es el hipotético traslado de una obra de una a otra época. Según Danto el objeto estético no es ninguna entidad platónica eternamente prefijada, ningún deleite más allá del tiempo, el espacio o la historia, eternamente allí para la valoración absorta de los expertos²⁴⁴. La obra tiene una cualidad estética determinada por el momento histórico en el que se hace y esto es parte de la identidad de la obra. El espectador debe de saber esto para poder reconocerla como tal y apreciarla ya que los valores estéticos como los aspectos de expresión subjetiva cambian con el tiempo.

²⁴⁴ Op. Cit. Ibidem,p.167

Así, “la obra es el objeto más el plano interpretativo mediante el cual se transforma en arte”²⁴⁵ de modo que aunque sepamos lo que es el objeto -una habitación modular, por ejemplo- no sabemos lo que la “obra” es hasta que localizamos el plano desde el que tiene que interpretarse [...]. Así, cuando no podemos hallar el plano, el objeto crea grados varios de incomodidad o de irritabilidad por parte de un crítico orientado visualmente”²⁴⁶. Y sigue, “un objeto “o” es una obra de arte sólo bajo una interpretación “I”, donde “I” es un tipo de función que transfigura “o” en una obra: I (o) = O” y “entonces incluso si “o” es una constante perceptiva, las variaciones en I constituyen diferentes obras”²⁴⁷. Según Danto “ver una obra de arte sin saber que es una obra de arte es, en cierto modo, comparable a la experiencia personal de lo que son las letras antes de aprender a leer; y ver algo como una obra de arte es ir del ámbito de las meras cosas al dominio del significado”²⁴⁸. El autor al que seguimos compara la interpretación con el bautismo en el sentido de dar una nueva identidad al objeto.

Según Danto las obras necesitan de una interpretación para ser valoradas; ¿existe entonces una interpretación correcta? De ser así, ¿sería la que coincida con la que pretendió el artista? Hay artistas que dicen que sus obras no necesitan de interpretación, que son lo que son, sea un objeto real trasladado a la galería, sea una buena cantidad de pintura directamente sacada del bote y puesta en un lienzo. Incluso en esos casos donde no se recurre a explicaciones verbales lo que se da es un plano interpretativo.

De todas maneras el artista selecciona voluntaria o involuntariamente en relación a que teorías u obras del pasado se posiciona y plantea el plano interpretativo de sus trabajos. Y esa posición puede ser una mezcla de “planos interpretativos” de tal modo que esté cargada de contradicciones.

Lo que está claro es que para que haya arte y un mundo del arte se necesita una teoría, teoría que es tan potente como para separar los objetos del mundo real y hacerlos formar parte de un mundo distinto, un mundo del “arte”, un mundo de “objetos interpretados”²⁴⁹. Y que esta teoría esté ratificada por las instituciones culturales y económicas del momento.

²⁴⁵ Op. Cit. Ibidem,p.305

²⁴⁶ op. Cit. Ibidem,p.304

²⁴⁷ Op. Cit. Ibidem,p.184

²⁴⁸ Op. Cit. Ibidem,p.184

²⁴⁹ Op. Cit. Ibidem,p.198

3.5.3. Teoría institucional del arte

La teoría institucional, predominante en la actualidad, confiere gran poder a las instituciones y a aquellos en quienes éstas delegan, pasando este poder de los autores o artistas a los comisarios de arte siendo éstos finalmente quienes deciden qué obras concretas formarán las colecciones o exposiciones y así definirán el arte.

Es Duchamp (Fig.56) quién por medio de los *ready-mades* muestra la importancia del contexto y la voluntad del artista para definir algo como arte. Esto quiere decir que las habilidades técnicas y las cualidades estéticas dejarán de ser lo principal para decidir si algo es arte. Danto nos habla de este cambio en la forma de mirar un objeto artístico donde se prioriza su discurso por encima de su forma, imagen, material, etc.

Hemos podido ver que a medida que el arte moderno avanzaba, cosas antes no admitidas como arte pasaron a formar parte de esa categoría. Esto hizo que se planteara de nuevo su definición. Ésta tenía que incluir todos estos objetos, así como los de otras épocas, y explicar por qué un objeto en una época era considerado obra de arte y en otra no. La cuestión no radica únicamente en que en una época ciertas cosas puedan tenerse como obras de arte, sino que el que las hace tiene que estar hablando y conocer la historia del arte para poder crear ese tipo de objetos y afirmarlos como tales. El artista conoce el lenguaje del arte desarrollado hasta ese momento y a partir de ahí aporta algo nuevo, lo sigue desarrollando, el falsificador no aporta los adelantos del original, simplemente domina la copia no. Otra cosa sería que se copie algo realizado anteriormente con la intención de hablar de aquel tipo de pintura, las convenciones del arte de aquel momento o hacer de la reproducción una nueva obra como en el caso de las re-fotografías de Sherrie Levine. En esos casos el objeto no estaría vacío de contenido lo que nos lleva a las cuestiones tratadas en el apartado anterior.

Las obras de arte, sean éstas representaciones icónicas, configuraciones singulares que no imitan la realidad visible u objetos combinados o descontextualizados se oponen a las cosas reales porque son representación y así en la teoría institucional que incluye cualquiera de las dos anteriores, la

definición del arte es más bien una cuestión filosófica o de concepto. Lo que Danto quiere dar a ver es que aun dentro de la teoría institucional que rubrique lo que es o no arte necesitaremos de otras teorías subsidiarias para interpretar adecuadamente las diferentes obras.



Fig.56

Cierto es que en cierta medida algo se considera obra de arte por la época. En una época pueden producirse objetos que en épocas posteriores pueden ser consideradas obras de arte y al contrario también puede ocurrir. Según la época puede o no ser arte, así que la cuestión para reconocer algo como artístico o no, radicaría en si cuando vemos algo le aplicamos la noción de arte que le corresponde.

3.5.4. El arte: una actividad de un grupo dominante

Con Danto hemos visto como la idea de lo que es arte va cambiando, por qué en una época algo se considera artístico y en otra no en base a los conceptos de ese momento.

Si hemos visto que cada teoría define el arte según unos parámetros, en este punto vamos a analizar si esos parámetros responden a una idea consensuada en la época y si se corresponden con el pensamiento y los valores de un grupo determinado.

Hay un cuestionamiento de por qué, quienes o cómo se define lo que es o no artístico, si los parámetros que catalogan un objeto como arte o artesanía responden a cuestiones que afectan a las características del objeto o si influyen factores externos a él. Podemos preguntarnos que hace que un cuadro geométrico de los años 60 expresa los ideales modernos y no se considere igual una alfombra cuya composición de tejidos y colores esta hecha bajo los mismos criterios. Por qué dotamos al trazado reticular de una pintura Neoplasticista de la condición de representación mientras que en la alfombra lo mismo tiene la consideración de ornamento. Responder a estas preguntas nos llevaría a poner la atención sobre los medios en que ambas composiciones se realizan, en su función y rango en la cultura occidental, que en cierto grado se altera en la segunda mitad del siglo XX; pero también y al mismo tiempo en quién o desde que autoridad se realiza la clasificación.

Estas y otras cuestiones se ponen de manifiesto en algunas exposiciones. Una de ellas es la realizada por Teresa Lanceta en el Reina Sofía, *Tejidos marroquíes*, Teresa Lanceta donde se mostraban algunas alfombras marroquíes conjuntamente a trabajos realizados por la artista²⁵⁰. Otra anterior es *Abstract Design in American Cults*²⁵¹ realizada en 1971 en el Whitney Museum de Nueva York donde se apreciaba la influencia de la artesanía en el arte y se presentaban las colchas como un tipo de arte. Una de las artistas participantes en esa exposición, Ann Newdigate, cuenta cómo cuando comienza a realizar tapices intentando aplicar los principios formalistas de los años 40-50 estudiados en las escuelas de Bellas Artes en Estados Unidos, se da cuenta de que aquellos principios no tenían igual consideración en los tapices y en las pinturas. Y la dificultad que suponía su posición entre el arte y la tejeduría ya que no recibía un apoyo total por parte del mundo de la artesanía por no dominar perfectamente la técnica y en el mundo del arte donde esto no era un impedimento pero donde no se valoraba la obra por el medio utilizado.

²⁵⁰ *Tejidos marroquíes*. Teresa Lanceta. Museo Reina Sofía. Ed.Ministerio de Educación y Cultura. Madrid 2000

²⁵¹ Vid. *Oficio y arte*. Nº26. 1996

La Bienal de Tapicería de Lausanne, iniciada en 1962, quiso crear un campo de Alta Artesanía donde los artistas que utilizaban o provenían del mundo textil pudieran crearse un prestigio. Se quiso construir un entorno en el que aceptar prácticas escultóricas rechazadas en las Bellas Artes y así se empezó a hablar del “Arte de la fibra”.²⁵²

La discusión sobre si el “arte de la fibra” es arte o no, ha sido planteada de un modo reivindicativo a través de exposiciones como las dos mencionadas. En 1986, el crítico Edward Lucie-Smith decía a propósito de la exposición *Craft today: The Poetry of the Physical* que la diferencia entre arte y artesanía residía únicamente en la intención del creador lo que contrasta, sin embargo, Danto, ya que dentro de la *teoría institucional del arte* señala que un objeto es arte si las instituciones (prensa, galerías, museos, críticos, etc.) lo rubrican y cuando los demás artistas, profesionales del arte y público, es decir, el mundo del arte lo reconoce como tal; es decir, es una cuestión que afecta al poder más que a los medios, habilidades o temas. Una persona cualquiera no puede ir a una tienda, comprar un urinario y decir que es arte; en el caso de Marcel Duchamp se dieron las condiciones para que pudiera ser así. Según Arthur Danto “para ver algo como arte se requiere algo que el ojo no pueden descubrir –estar en un ambiente de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte”²⁵³. Duchamp, cuando expuso sus ready-mades, ya era un artista reconocido y gozaba de credibilidad entre artistas, críticos, historiadores y museos. Como decía Bruce Metcalf²⁵⁴ en relación a los ready-mades “el artista propone, el mundo del arte dispone”²⁵⁵, dando a entender que el arte, al fin y al cabo, es aquello que un grupo valida como tal.

Marcia Tucker en *A Labour of Love*²⁵⁶ habla de que la diferencia entre arte y artesanía estriba en la intención y en el valor, en la función y en el propósito, contexto, modo de recepción, época, etc., ya que cada época, contexto, situación, etc., valora de diferente manera las cosas. El que aparezcan trabajos artísticos que desestabilizan las categorías aceptadas anteriormente, lleva a preguntarse cómo, cuando y para qué propósito se crearon esas categorías y en

²⁵² Vid. *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*. Katy Deepwell. Ed. Cátedra. Universidad de Valencia. Instituto de la Mujer. Madrid 1998,p.303

²⁵³ Cit. “Craft and art, culture and biology”. Bruce Metcalf en *The Culture of Craft*. Peter Dormer. Ed. Manchester University Press. Manchester 1997,p.68

²⁵⁴ Ibidem

²⁵⁵ Op.cit.Ibidem,p.68

²⁵⁶ *A Labour of Love*. Marcia Tucker. Ed. The New Museum of Contemporary Art. NY 1996

consecuencia se replantean los parámetros. Tucker plantea el hecho de que no existen fronteras, límites en el quehacer artístico ya que es una necesidad para la vida y que los límites son establecidos por el interés de algunos en crearlos. En la medida en que entran en juego cuestiones de poder, se tienen en cuenta aspectos como la raza, la clase social o el género de quién las produce. Refiriéndose a la valoración de obras realizadas por otros grupos no pertenecientes al grupo dominante, el de los hombres blancos occidentales, la antropóloga Lourdes Méndez dice “No es raro que los materiales utilizados en el Arte Primitivo sean vistos como algo repugnante a la sensibilidad de los observadores civilizados...Los objetos siempre les parecen “sucios”, y están cubiertos de materiales desagradables como pelo de mono y piel de leopardo. Esta percepción de algunos de los materiales seleccionados por creadores “primitivos”, incidirá en el reconocimiento o no, como obras de arte, de los objetos creados”²⁵⁷ (Fig.57) y más adelante continúa: “no se trata de postular que no existen diferencias entre las obras visuales creadas por diferentes artistas y en diversas culturas; sino de insistir en que existen afinidades y en que el valor- artístico, económico, moral - de las unas se construye en detrimento del de las otras, y en que esas otras infravaloradas, apenas visibles, apenas conocidas y reconocidas socialmente, siempre son las de los “otros/as”²⁵⁸.



Fig.56

²⁵⁷ Op.cit. *La antropología ante las artes plásticas*. Lourdes Méndez. Ed. Siglo XXI.Madrid 2003,p.45

²⁵⁸ Op.cit. *Ibidem*,p.54

Lo realizado por uno de estos “otros”, las mujeres, empezará a valorarse a raíz de que la crítica feminista de arte evidencie la creencia de que el arte como algo universal, sin raza, género o tiempo es falsa y G. Pollock²⁵⁹ se preguntaba si la artesanía, menos valorada que el arte, era tal por estar asociado a la mujer o si ésta se ha dedicado a este ámbito de producción por su menor consideración.

La crítica feminista hará un análisis de por qué la mujer aparece más asociada a la artesanía que al arte y así comenta aspectos económicos y culturales relacionados con el hombre y la mujer en esta sociedad patriarcal. Tal y como hemos mencionado en puntos anteriores, explica que los gremios artesanales tradicionalmente han estado constituidos por hombres siendo ellos los que figuraban como profesionales de cara al público. La artesanía que producía la mujer normalmente era para la casa o una ayuda al negocio del marido. Cuando vendían sus productos solían hacerlo a través de los marchantes y no se agrupaban en gremios.

Más adelante, con la industrialización la artesanía pierde fuerza económica. Con el cambio de la sociedad agraria a la sociedad industrial, el hombre entra a formar parte de lo tecnológico y es entonces cuando la mujer adquiere mayor importancia en la artesanía, en lo manual. Pero la artesanía ya no es un motor económico y al no generar grandes cantidades de dinero se convierte en una actividad complementaria en los ingresos familiares, en una ayuda a la economía familiar, no en la base de ésta. Y es cuando la artesanía pasa a un segundo plano cuando la mujer predomina en ella.

Como hemos venido explicando hasta ahora, a la mujer se la asocia a la artesanía ya que valores como la paciencia, perseverancia, delicadeza y modestia asociados a ella en los siglos XIX y XX parecen encajar a la perfección con labores repetitivas que tienen poca relevancia social. Así, por el contrario, la economía basada en el desarrollo tecno-científico se asocia al hombre incluso en el ámbito textil. En este sentido se manifiesta Sadie Plant refiriéndose a John Heathcote, quién patentó una máquina para hacer encajes poco después de que François Jacquard construyera su telar²⁶⁰.

Si a la mujer no se la consideraba capaz de producir arte, en cambio sí que estaba capacitada para producir objetos cotidianos. Griselda Pollock dice al

²⁵⁹ *Old mistresses, Women Art and Ideology*. Roszika Parker, Griselda Pollock. Ed. Pandora Press, Londres 1981

²⁶⁰ Cit. *Ceros+Unos*. Sadie Plant. Ed. Destino. Barcelona 1.998, pp.69-70

respecto que “la historia del arte ha sido dividida en alta cultura (el hombre, la pintura y la escultura) y baja cultura (la mujer y las artes decorativas o la artesanía)”²⁶¹. El arte, considerado actividad intelectual y “superior” ha formado parte de la sociedad masculina y la artesanía, actividad manual y cotidiana se ha relacionado con la mujer. Esta separación viene de lejos según la anteriormente citada Lourdes Méndez ya que en las sociedades primitivas o de tecnología “simple” “tanto las formas de expresión artística como los materiales y las herramientas se repartían según el sexo de sus usuarios. En algunos grupos étnicos africanos los “herrereros y escultores son artistas reconocidos, mientras que las alfareras o talladores de marfil sólo tienen la categoría de artesanos: Los herrereros son exclusivamente hombres, mientras que las mujeres de los herrereros son a menudo alfareras”²⁶². Aunque las cualidades estéticas de sus obras son apreciadas, nunca son el soporte simbólico de las acciones rituales que se consideran indispensables para la supervivencia y cohesión del grupo. La división por materiales y usos “ha sido interpretado...como fruto de una complementariedad natural de roles y funciones entre mujeres y hombres”²⁶³.

También el sociólogo Arnold Hauser afirma que en las sociedades prehistóricas ya existía la división arte/artesanía. Esta última era el campo de expresión artística dejado a las mujeres y ligado a la actividad doméstica. Era de algún modo, un arte utilitario, vaciado de sus contenidos, es decir, un arte sin proyección trascendente. Esta afirmación es esencial puesto que se establece una jerarquización de la creación estética, y se les otorga a las mujeres el estrato inferior, tanto a nivel de creación como de apreciación social²⁶⁴.

Lourdes Méndez sigue diciendo que “si a las creadoras “primitivas” no les estaba generalmente permitido elaborar objetos estéticos imbricados en rituales o ceremonias significativas y en consecuencia, ni su status ni el de sus obras era similar al de los creadores, las occidentales sí podían ser artistas. Sus creaciones podían llegar a ser reconocidas como “grandes” obras de arte si, en la práctica, su carrera artística no se viese condicionada por factores que no intervienen en el caso de los hombres. Para las unas y para las otras, la incidencia del sistema de sexo/género sobre su vida y sus opciones explica este

²⁶¹ Vid. *Las mujeres en la producción artística de Euskadi*. Ed. Emakunde. Vitoria-Gasteiz 1994,p.138

²⁶² Op. cit. Ibidem,p.123

²⁶³ Op.cit. *La antropología ante las artes plásticas*. Lourdes Mendez. Ed. Siglo XXI.Madrid 2003,p.44

²⁶⁴ Revista *Kobie*, Diputación Foral de Vizcaya. Bilbao 1.990,p.27

hecho. El artista es una persona sexuada, vive en un contexto social, forma parte de un grupo étnico, comparte con los miembros de su cultura ciertos valores, creencias y costumbres, pertenece a una clase social. Y hay que tener en cuenta todas estas variables si queremos entender qué significa ser artista para el pensamiento occidental”²⁶⁵.

Como ya se ha apuntado antes, hay una trama ideológica que vincula mujer y artesanía y su núcleo se encuentra en que la mujer se ha asociado a la naturaleza y no a la cultura. En el siglo XX los surrealistas contribuyeron en gran medida a esta idea hablando de ella como un ser instintivo, cercano al animal, que contenía poderes misteriosos a la vez que peligrosos o mágicos como la Madre Naturaleza. “En el ámbito de las culturas occidentales se observa que se establece una distinción fundamental entre Naturaleza y Cultura, situando a las mujeres más cerca de la Naturaleza, mientras que los hombres serían parte integrante de la Cultura. La justificación de tal posicionamiento de ambos sexos estaría basada en el rol biológico de la mujer, reconociéndola solamente como reproductora. A finales de la II. Guerra Mundial la cultura tradicional define a la mujer, ante todo, como Buena Madre y Esposa, el poder creador de la mujer queda relegado a la reproducción, que se sitúa en la base de la vida social, el hecho de que pueda ser una opción, escapando a la naturaleza, es importante para las mujeres y sobre todo esencial para el análisis de la mujer artista”²⁶⁶.

Si las funciones asignadas a la mujer, conforme a esa interpretación, han sido las de reproducción y cuidado, la artesanía se entiende como una extensión de las mismas ya que por lo general produce objetos utilizados para cubrir necesidades fisiológicas básicas tales como comer o abrigarse. El trabajo se asocia al cuerpo, y el cuerpo se asocia a la mujer, mientras que la mente (lo mental), la cultura y la tecnología se asocia al hombre. Así el pensamiento aparece frente al sentimiento (mujer), lo intelectual (hombre) frente a lo orgánico (mujer) y el arte frente a la artesanía²⁶⁷ en una serie siempre prolongable de opuestos.

²⁶⁵ Op.cit. *La antropología ante las artes plásticas*. Lourdes Mendez. Ed. Siglo XXI.Madrid 2003,p.142

²⁶⁶ Op.cit. *Las mujeres en la producción artística de Euskadi*. Ed. Emakunde. Vitoria-Gasteiz. 1.994

²⁶⁷ Vid. *A Labour of Love*. Marcia Tucker. Ed. The New Museum of Contemporary Art. NY 1.996,pp.41-55

El arte vanguardista en tanto que político, transgresor e innovador tampoco parece ir con la idea de lo que es ser mujer y al respecto se expresaba Meret Oppenheim con cierta acritud: “Los logros intelectuales de las mujeres parecen tan embarazosos. Por esa razón, la gente los reprime y olvida lo más pronto posible. ¿Ideas? Toda idea realmente nueva es, en realidad, un acto de agresión. Y la agresión es una característica absolutamente contradictoria con la imagen de la feminidad que los hombres tienen dentro de sí y que proyectan sobre las mujeres”²⁶⁸.

La crítica feminista plantea la pregunta sobre esta división de roles y evidencia la consideración de lo textil como algo propiedad de la mujer. Janis Jefferies en *Autobiographical Patterns*²⁶⁹ apuntaba que para la mujer el textil es un lenguaje, refiriéndose al ensayo de Showalter²⁷⁰ en el que se refiere a textos escritos por mujeres en el siglo XIX donde hablan de cómo descifrar las imágenes de un tejido. Más tarde Lippard dirá que “la colcha se ha convertido en la metáfora visual principal en la vida de las mujeres, en la cultura de las mujeres”²⁷¹. La colcha fue muy importante en los siglos XVIII y XIX en Estados Unidos. Se conocen colchas donde aparecen dibujos y motivos con un significado social y en ocasiones se usaban para conmemorar ritos o sucesos domésticos²⁷².

Pero volviendo a la discusión de lo que se clasifica como arte o artesanía, para el crítico Howard Becker²⁷³ “las distinciones entre tipos de arte no son distinciones de calidad; trabajos en cualquier grado de interés pueden ser y han sido hechos en todas las categorías”²⁷⁴. Según Becker “la diferencia entre el arte independiente, el arte popular, el arte primitivo y el arte, no reside en su aspecto exterior, sino en la relación con las obras de personas más o menos involucradas en el mundo del arte”²⁷⁵, es decir, se le adjudicará una categoría u

²⁶⁸ Cit. *Las mujeres en la producción artística de Euskadi*. Ed. Emakunde. Vitoria-Gasteiz. 1.994,p.142

²⁶⁹ Cit. “Autobiographical Patterns” . Janis Jefferies. *N. Paradoxa* Nº4, p.2. En <http://web.ukonline.co.uk>. 5 enero 2005

²⁷⁰ Elaine Showalter “Piercing and writing” en *The Poetics of Gender*.N.K.Miller. Ed. Columbia University Press 1986

²⁷¹ Cit. “Autobiographical Patterns”. Janis Jefferies. *N. Paradoxa* Nº4 1997, <http://web.ukonline.co.uk>. 5 enero 2005

²⁷² Vid. *The new textiles*. Chloë Colchester. Ed. Thames and Hudson. London 1991,p.106

²⁷³ *Les mondes de l'art*. Howard S. Becker. Ed. Flammarion. Paris 1988

²⁷⁴ Cit. Traducido de *A Labor of Love*. Marcia Tucker. Ed. The New Museum of Contemporary Art.NY 1996, p.73 (“distinctions between kinds of art are not distinctions of quality; work of every degree of interest can be and has been made in every category”)

²⁷⁵ Op.cit. *Les mondes de l'art*. Howard S. Becker. Ed. Flammarion. Paris 1988,p.274

otra dependiendo de si se la considera cercana a aquellas obras consideradas modélicas.

En la actualidad una labor textil dependiendo de donde y quién lo presente se considerará arte o artesanía ya que en el arte se utilizan todo tipo de técnicas y materiales. La diferencia ya no estriba únicamente en que los objetos en sí tengan una mayor calidad plástica y estética y que, por ello, unos se presenten bajo el nombre de “arte” y otros de “artesanía”. Si antes se diferenciaban por su uso y materiales, ahora se diferencian por el contexto y por el sentido o propósito asignado a la categoría de cosas de ese contexto y por su relación con el tipo de trabajo que aparece en este contexto, es decir, con otras obras.

3.5.5. Conclusiones de este apartado

Como hemos visto, no puede decirse que haya una única definición de arte que dependa de los aspectos involucrados en los objetos artísticos. Algunas cosas se parecen, otras son variantes pero es difícil encontrar algo en común a todas ya que surgen nuevas formas de arte, nuevos movimientos, etc. Puede ocurrir que cuando se da un momento de estabilidad las obras creadas en ese momento tengan algo en común y puedan identificarse porque se da una generalización entre ellas pero cuando cosas distintas penetran en el mundo del arte, ésta generalización momentánea se desbarata ya que el concepto de arte aplicado no es atribuible a estos nuevos objetos.

Comprobamos que hoy día cualquier cosa puede ser obra de arte aunque, paradójicamente, no todas las cosas son obra de arte. “Puesto que es posible que cualquier cosa sea arte, el concepto de arte de ahora acomodaría el arte del futuro. (...) Eso no significa que todo sea arte, sino que todo “puede” serlo, de modo que el que algo sea arte no depende en ningún sentido de su aspecto. (...) Puede que lo que marca nuestro periodo sea que la información visual proporcionada por el objeto sea insuficiente para determinar que lo que uno está contemplando es arte”²⁷⁶. Si antiguamente los objetos de arte estaban clasificados de tal forma que era fácil distinguirlos, hoy día eso no ocurre; hoy no hay diferencia perceptiva entre la obra de arte y el simple objeto siendo lo diferente su contenido o significado incluyéndose en esta consideración su

²⁷⁶ Op. Cit, Ibidem,p.304

autorreferencialidad, conciencia o referencia al propio arte. Danto se pregunta sobre qué significa vivir en un mundo en el que cualquier cosa puede ser una obra de arte, y su respuesta es la posibilidad interpretativa que ello le ofrece; la posibilidad de inventar el arte desde la crítica. Según él “El arte contemporáneo trata con mucha frecuencia del concepto mismo del arte, de manera que su significado tiene que entenderse por referencia a los discursos del mundo del arte que todavía están gestándose cuando la obra de arte se expone. Los artistas siempre tienen una audiencia ideal en mente, un mundo del arte para el que trabajan. Se es miembro de un mundo del arte precisamente mediante la participación en el discurso que lo define; y esto, en efecto, significa aprender cómo pensar críticamente acerca de la obra”²⁷⁷.

Hemos visto que a lo largo del libro apunta y aclara ciertas diferencias entre las obras de arte y los objetos comunes al mismo tiempo que cuestiona que exista una teoría o una definición común a todas las obras que hoy día forman parte de la historia del arte. Parece que lo que nos queda es conocer cómo se constituyen para poder interpretarlos sin pretender encontrar un rasgo común a todos ellos y así el significado de la obra explica lo que se usa y cómo se usa la técnica, los materiales, las formas, etc.

²⁷⁷ Op. Cit. Ibidem,p.11-12

CAPÍTULO 4

Arte y tejido: el textil como medio de experimentación y
usos conceptuales o connotativos de lo textil
en el arte moderno

CAPITULO 4. Arte y tejido: el textil como medio de experimentación y usos conceptuales o connotativos de lo textil en el arte moderno

Este capítulo trata de la utilización del tejido, sus técnicas o procedimientos en el arte. Lo iniciaremos hablando del uso de lo textil por artistas y artesanos y de la enseñanza de lo textil en las Escuelas Superiores de Arte para después realizar un recorrido histórico de su presencia a través de las vanguardias y ubicarlo así en el contexto del arte moderno y contemporáneo. Trataremos de los dos contextos donde la actividad textil es central y se aborda de un modo experimental, la **Bauhaus** y la **Bienal de Lausanne**. A estos dos momentos habría que añadirle otro posterior, el de la **práctica feminista de arte**, como momentos clave en la contribución al desarrollo del textil en el ámbito artístico. En el siguiente capítulo hablaremos de las derivaciones que tanto las técnicas, como los materiales y los temas de lo textil tienen en el arte de los últimos veinte años del siglo XX. En todos los casos, tanto de este capítulo como del siguiente nos referiremos tanto a aquellas artistas que usan el textil como medio habitual de sus obras como a aquellas otras que a pesar de usarlo de modo puntual realizan trabajos que consideramos relevantes.

4.1. El textil en las escuelas de arte

En este punto vamos a centrarnos en las escuelas de arte de Gran Bretaña que surgieron vinculadas y bajo la influencia del movimiento Arts and Crafts y las de Alemania, en especial la Bauhaus. Hablamos básicamente de estos dos países por ser donde realmente se comienza e impulsa la utilización del textil como otro material más para el arte dándose a la vez una aproximación de las Bellas Artes y las artes aplicadas heredada el siglo XIX.

Tradicionalmente, el textil no ha sido un material y procedimiento del que se tratase en las academias y escuelas de Bellas Artes dada su vinculación a la artesanía. Antes de la revolución industrial, la práctica textil se pasaba de madres a hijas para las labores de casa y de autoconsumo y en los talleres se admitían aprendices para continuar el oficio. Al cerrarse estos talleres por causa de la industria los artesanos se convirtieron en obreros y se produjo inicialmente una pérdida de calidad formal. En Gran Bretaña todo ello derivó en el movimiento *Arts and Crafts* bajo cuya ideología surgieron nuevas escuelas de

artes y oficios que unían la enseñanza del oficio junto con la del arte. Simultáneamente surgieron escuelas de diseño para preparar gente que aplicase los conocimientos de dibujo y composición a la industria, especialmente a la textil que fue una de las más potentes en ese país²⁷⁸.

También en Gran Bretaña a finales del s. XIX surgieron otro tipo de escuelas como las “escuelas para mujeres”, “escuelas de bordado”, etc., en las que mujeres mayores con la intención de recuperar el arte del bordado, del encaje, acolchado, etc., que parecían perderse ante la influencia de la industrialización en la gente joven, enseñaban los métodos tradicionales.

A partir de 1830 se empiezan a abrir esas escuelas de arte y diseño a las que nos referimos y éstas serán las que perduren. Son, The Birmingham Municipal School of Art (1843), la Macclesfield School of Art (1852), The Liverpool School of Architecture and Applied Arts (1895) y la Central School of Arts and Crafts de Londres (1895), entre otras. Estas primeras escuelas, enseñaban a pasar escalas, marcar o pasar patrones textiles a la máquina. La enseñanza se basaba en cómo trabajar la superficie. Poco a poco, en lugar de copias de formas académicas, se fueron introduciendo tendencias abstractas, surrealistas, expresionistas, en un movimiento ligado a las nuevas vanguardias y en este sentido, serán los artistas, diseñadores y profesores ligados al movimiento *Arts and Crafts* quienes dejen las convenciones estilísticas anteriores .

William Morris veía las Academias de arte como elitistas y a sus artistas como sujetos egoístas sin conexión a la realidad. Las academias de Bellas Artes se centraban en el estudio de la figura humana y las escuelas de diseño en el estudio de las formas geométricas de modo que en las academias había “artistas figurativos” y en las escuelas surgieron “diseñadores abstraccionistas”²⁷⁹. Estos últimos aprendían según unas normas estéticas ligadas a las vanguardias y de acuerdo a las necesidades de la industria. Este desarrollo se dio porque se vio el fracaso de pasar una imagen o escenas figurativas normalmente copiadas de cuadros a los textiles. A propósito de ello decían que las artes aplicadas eran superiores a las Bellas Artes. Según Tonia Raquejo “la superioridad artística de las artes aplicadas frente a las Bellas Artes estaba justificada precisamente en estos términos, que reivindicaban la capacidad inventiva del diseñador frente a la

²⁷⁸ Vid. *The history of Art Education*. Brent Wilson. Ed. The Pennsylvania State University Press. Pennsylvania 1985, pp.76-80

²⁷⁹ Vid. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Tonia Raquejo. Ed. Visor. Madrid 1996, p.409

habilidad imitativa del pintor. En otras palabras, mientras que la pintura se basaba en la imitación de las cosas, el diseño carecía de modelo: crear, no copiar, era su cometido²⁸⁰. Dentro de estos últimos Owen Jones en su libro *La gramática del ornamento* defendía una decoración no figurativa, ni figuración humana, ni vegetal. Jones y Cole, partidarios del diseño industrial, pensaban que el mundo no había que imitarlo, sino representarlo a través de formas y colores que sugieran una imagen pero no la copien²⁸¹. Más tarde y en la misma línea, Christopher Dresser, quién siguió la teoría de Jones, a finales del XIX sostenía, basándose en el estudio de los efectos psicológicos, que la ornamentación abstracta era superior a las Bellas Artes porque las formas y colores abstractos expresaban mejor los sentimientos del espíritu²⁸².

Según Clive Ashwin, profesor de la Middlesex Polytechnic de Londres, es después de la II Guerra Mundial cuando la educación artística de estas escuelas junto con los materiales que utilizan, dígame textil, se empiezan a ver cómo una forma de desarrollo y expresión personal y autodescubrimiento ya que hasta entonces estaban dirigidas a las necesidades de las industrias locales. Pero los años 50 fueron una época de reformas, en parte influenciada por la Bauhaus, y se empezó a experimentar con las materias a la vez que con las formas dejando de utilizarse como mero soporte de diseños y es en esta forma de abordarlo que se distinguen las escuelas de diseño de Gran Bretaña de otras europeas.

A la vez que escuelas de diseño surgen los museos de artes y oficios, primero en Londres, luego en Alemania y seguidamente en el resto de Europa. El cofundador del Museo Londinense de South-Kensington, institución que contaba, además, con una escuela de artes y oficios para 1851, fue quién introdujo en Alemania el movimiento de artes y oficios con escritos como *Ciencia, industria y artes*²⁸³ o *El estilo en las artes técnicas y tectónicas*²⁸⁴ publicados alrededor de 1860. El estilo del *Arts and Crafts* se expandió en Europa surgiendo el Jugendstil en Alemania, el Art Nouveau en Francia o el Modernismo en España. Como decían Ruskin y Morris “todo país que quiera entrar en la modernidad deberá

²⁸⁰ Op.cit. Ibidem,p.409

²⁸¹ Vid. Ibidem,p.409

²⁸² Vid. Ibidem,p.410

²⁸³ *Ciencia, industria y artes*. Gottfried Semper.Ed. Clean. Nápoles 1987

²⁸⁴ *Style in the technical and tectonic arts*. Gottfried Semper. Ed. J. Paul Getty Trust. NY 2004

pasar por este molino recuperando y conservando todos los oficios antes o después”²⁸⁵.

En Alemania, estas renovadas artes y oficios que tuvieron una importancia casi equiparable a la pintura, estuvieron ligadas a la industria y a la arquitectura mediante la anteriormente mencionada La Liga del Taller. Uno de sus integrantes decía en 1907 que “el objetivo del futuro debe ser la escuela general para todo el sector del arte aplicado”²⁸⁶. Esta unión de artistas, artesanos y arquitectos se consiguió en 1919 con la apertura de la Escuela de la Bauhaus y en 1920 se realizaba la primera feria de artesanía artística alemana en el Museo Grassimuseum con tal éxito que el nombre de “artesanía artística” se consideró sinónimo de calidad.

En la Bauhaus, el textil y su diseño era una asignatura, mayormente cursada por mujeres, donde se investigaban texturas, carácter y cualidades del material para obtener el mejor resultado estético y artístico posible y al mismo tiempo poder usarlo y adaptarlo a la industria. Tejían, confeccionaban alfombras de nudo y labores como bordado, bordado a máquina, ganchillo, costura y macramé. El artista-artesano creaba la pieza teniendo en cuenta las características y propiedades del tejido utilizado y para ello pasaban horas experimentando con él hasta conocerlo bien. Las escuelas tipo Bauhaus eran escuelas-taller. Para Gropius, director de la Bauhaus en sus años más espléndidos, las academias de arte “habían creado una falsa división entre artesanía y arte y una falsa sensación de superioridad de este último”²⁸⁷, así, la Bauhaus aunaba las consideradas artes mayores y menores. En el manifiesto de la Bauhaus de 1919 Gropius declaraba que “¡El fin último de toda actividad plástica es la construcción!”²⁸⁸, entendiendo la construcción como la unión de arquitectura, escultura y pintura. Según este arquitecto había que liberar a las artes plásticas de la individualidad para trabajar conjuntamente y así dar a sus obras un espíritu arquitectónico. Consideraba que el artista era superior en grado al artesano pero que la base para hacer florecer el arte era el obrar, la artesanía²⁸⁹.

²⁸⁵ Cit. *Artesanía de Bizkaia*. Nº 34. Ed. Diputación Foral de Vizcaya. 1992,p.37

²⁸⁶ Op.cit. *Artesanía artística en la República Federal de Alemania*. Luis Martínez Hernández. Ed. InterNaciones. Bonn 1980,p.18

²⁸⁷ Op.cit. *Black Mountain College*. Vincent Katz. Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 2002,p.8

²⁸⁸ Op.cit. *50 años Bauhaus. Manifiesto de la Bauhaus, 1919*. Walter Gropius. Ed. Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, 1970,p.13

²⁸⁹ Vid. *Ibidem*,p.13

Los cursos de textil como ya hemos dicho, eran atendidos principalmente por mujeres ya que si en un principio el acceso a cursos era igualmente libre para hombres y mujeres, más tarde, al aumentar la demanda, se limitó el número de mujeres y se las dirigió mayormente hacia los talleres de textil por considerarse éste su campo más apropiado. Así se expresa a propósito de ello Magdalena Droste en su libro *Bauhaus 1919-1933*: “en general, en la etapa de Weimar se dificultaba el acceso a la mujer, y las que fueron admitidas, eran enviadas en redil a los telares”²⁹⁰. La misma autora indica que la mujer no podía estudiar arquitectura, considerada el arte más importante en la Bauhaus. Al respecto Anni Albers, años después opinaba que cualquier oficio podía convertirse en algo grande según quién y cómo lo trabajase y criticaba que la Bauhaus relegara a las mujeres a las artes menores o “artes femeninas”. A pesar de esa valoración ella consideraba que también con el textil podían crearse grandes obras de arte²⁹¹. Y ciertamente, aunque en la Bauhaus el trabajo textil no tuviera la misma importancia que otras materias, hoy en día sus obras son referencia en el diseño textil²⁹².

Las mujeres de la Bauhaus extendieron el trabajo desarrollado a la esfera industrial sentando las bases en la producción textil mundial apreciándose sus innovaciones fruto de una educación artística de nuevos desarrollos. Gunta Stölz, única mujer profesora en la Bauhaus y encargada del taller de tejeduría, pensaba que la búsqueda de la forma, la relación de sombras, líneas y colores era enriquecida por la estructura y la textura del tejido. Como un cuadro, el tejido era una unidad de composición, forma, color y sustancia.

La Bauhaus se cerró a causa de los nazis y con la emigración de artistas y profesores causada a diferentes países se abrieron otros centros de aprendizaje de arte. Acaso el más famoso es la *Black Mountain College* en Carolina del Norte, Estados Unidos, dirigido por Joseph Albers y donde Anni Albers puso en funcionamiento el taller textil²⁹³.

Volviendo a Gran Bretaña, su gran tradición textil se aprecia actualmente en escuelas como la *Goldsmith College* de Londres o la *Winchester School of Art*.

²⁹⁰ Op.cit. Ibidem,p.40

²⁹¹ Vid. *Black Mountain College*. Vincent Katz. Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 2002,p.19

²⁹² Vid. *Las escuelas de arte de vanguardia. 1900/1933*. Hans M. Wingler. Ed. Taurus. Madrid 1980

²⁹³ Vid. *Las enseñanzas artísticas en la encrucijada*. Ed. Universitat de Barcelona. Barcelona 1991

En ambas se trabaja tanto a nivel artístico como aplicado de modo que el alumno decide si cursar aquellas asignaturas que estén más relacionadas con el arte (Fig.58) o con diseño de moda (Fig.59)²⁹⁴.

La valoración que en Inglaterra tienen materiales vinculados a tradiciones “artesanas” como el textil y la influencia del *Arts and Crafts* se ve cuando encontramos que en la actualidad un 57% de los artesanos tienen diplomatura en Artes o que existen 700 escuelas con algún curso de artesanía donde de 70 licenciaturas el 33% pertenecen a la rama textil²⁹⁵.

No ocurre así en España donde las Escuelas Superiores de Bellas Artes convertidas en Facultades de Bellas Artes en 1978 siguen teniendo un patrón más cercano a las antiguas academias de Bellas Artes en lo que respecta a la separación entre Bellas Artes y Artes Aplicadas. Respecto al distinto enfoque hay que tener en cuenta que España se industrializó más tarde que Gran Bretaña o Alemania y que la industria textil estuvo focalizada básicamente en Cataluña que es donde se abrieron escuelas de artes y oficios bajo la influencia del movimiento *Arts and Crafts* para proveer a esta industria. La versión catalana de este movimiento, el Modernismo, se mantuvo en España hasta 1936 pero luego estos centros, al igual que en Europa, se cerraron por considerarse revolucionarios y no volvieron a ponerse en marcha hasta 1964 pero faltos de prestigio y ligazón con el sector industrial. Posteriormente, el aprendizaje de distintos aspectos de diseño textil se cursa principalmente en centros privados gozando de mayor prestigio en Cataluña.

Al igual que en Inglaterra, la influencia de la Bauhaus se hizo notar en el Norte de Europa, en Dinamarca y en los Países Bajos siguiéndose en ellos el modelo que une arte, técnica y diseño.

²⁹⁴ Vid. *Winchester School of Art*. Ed. Winchester School of Art. Winchester 1.994

²⁹⁵ Vid. *Revista Oficio y arte*. N° 20. 1995,p.17

³²³ Vid. *The History of Art Education*. Brent Wilson. Ed. The Pennsylvania State University. Pennsylvania 1985,pp54-55



Fig.58



Fig.59

4.2. La presencia de elementos textiles en obras de las vanguardias del siglo XX

A finales del siglo XIX y principios del XX se vive una apertura a diferentes materiales y procedimientos en todos los movimientos artísticos de vanguardia. A lo largo del siglo XX encontramos algunas obras en que se introducen algunos elementos textiles por “fragmentos de realidad” pero luego poco a poco se empezará a experimentar con el tejido en sí de modo vinculado o no a sus técnicas habituales constituyéndose como un soporte más de configuración escultórica o artística.

De todos los movimientos artísticos, salvedad hecha de la *Pequeña bailarina de 14 años* de Edgar Degas, serán los cubistas los primeros que introducen mediante el collage, trozos de textiles y partes de alguna prenda. De esta manera introducen en las composiciones materiales “reales”, materiales según Apollinaire “empapados de humanidad”²⁹⁶. En algunos casos son hilos, en otros cuerdas, telas o puntillas, como ocurre en *Naturaleza muerta con silla de paja* de Picasso. El uso de estos materiales es comparable al que se hace de fragmentos de periódico u hojas de calendario con lo que entendemos que no lo consideramos como antecedente del uso de materiales y procedimientos textiles para la configuración escultórica; aun así contribuyen, de la misma manera que las obras del Futurismo o el Constructivismo a que se acepte la idea de que en el arte, además de los materiales heredados del siglo XIX, madera, bronce o cerámica, se podían usar, combinar o adaptar otras técnicas y/o materiales procedentes de entornos cotidianos.

A principios de siglo, al igual que ocurre en los años 60 y 70 en relación a la arquitectura²⁹⁷, muchos artistas se inspiran en elementos textiles en las sociedades primitivas y extrañas a la occidental: los motivos de telas y tapices fueron utilizados como medio para liberarse de las convenciones figurativas occidentales y crear algo nuevo así, por ejemplo, Matisse pintó telas inspirado en la estética japonesa y Braque, Picasso, Gris y Miró realizaron obras textiles, además de colaborar en los diseños para el ballet del ruso Sergei Diaghilev, quién a su vez innovaba el concepto de danza. Sonia Delaunay, quién enseñó

²⁹⁶ Cit. *El empleo de la indumentaria en la obra de arte*. Análisis y experimentación. J. L. Vicario. Tesis doctoral. Facultad de BBAA. Bilbao 1998, p70

³²⁵ Cit. *El tapiz*. W. Ed. Skira. Barcelona 1985, p.193

²⁹⁷ La influencia de la arquitectura ritual y habitable de pueblos primitivos es una reconocida influencia para muchos artistas del Land Art.

en la Escuela de Artes y Oficios de Zurich desde 1916 hasta 1929 y tuvo influencia entre futuros artistas como Elsi Giauque que se dio a conocer en la Bienal de Lausanne, creó vestidos de los que Jacques Damase dijo: “los vestidos son como arquitecturas de colores, interpretados a modo de fuga: un vestido, un abrigo, es una porción de espacio ordenada y concebida por la materia y las dimensiones”²⁹⁸ (Fig.60).

Al igual que los cubistas, los futuristas tuvieron también gran importancia en la incorporación de materiales procedentes del entorno próximo en sus obras. Ellos sienten que Italia ha quedado atrapada en el pasado, sin equipararse a los descubrimientos científicos y a la rapidez de la vida moderna con sus cambios, en comparación con otros países. Respecto del arte también quieren modernizarse y proponen cambios estéticos, de materiales, etc., dejando atrás siglos de tradición italiana que por su peso y relevancia, según los futuristas, no ha dejado avanzar a Italia ni al arte italiano. Según el *Manifiesto de la escultura futurista* firmado por Boccioni en 1913, se invita a los escultores a utilizar “cristal, madera, cartón, acero, cemento, pelo de caballo...”²⁹⁹ es decir cualquier material del entorno que aporte sus cualidades y sus referencias a la configuración escultórica.

A finales del siglo XIX y principios del XX, la escultura tenía una función básicamente pública. Se asociaba al monumento, al embellecimiento de la ciudad y raramente se exponía en galerías de arte. La escultura representaba otra cosa más allá de ella misma, servía para recordar a las personas representadas pero el nombre del autor casi ni se mencionaba ya que no era el artista el importante, sino la conmemoración de esos personajes. El escultor estaba al servicio de la comunidad o institución.

Cuando la escultura se libera de sus funciones de monumento u objeto público y empieza a desarrollarse en tanto que función estética y no sólo representativa empieza a verse no sólo como un objeto a contemplar, sino como una entidad que con su presencia modifica el espacio circundante. Así que la escultura se vuelve más experimental añadiendo también aquí técnicas y materiales no

²⁹⁹ Cit. *La escultura actual como duda sensorial. Modos operativos de la objetualidad*. Elena Mendizábal, p.35

tradicionales a su trabajo. Por ello, según Boccioni tanto las formas como los materiales debían actualizarse y no sólo usarse bronce, cristal, piedra, madera, yeso, etc., sino cualquier otro material con el que expresar el momento presente. El objetivo era conseguir una emoción plástica para lo cual en la misma pieza podrían usarse diferentes materiales tales como cristal, madera, cartón, hierro, cemento, cuero, hilo, espejos, bombillas, etc.³⁰⁰ Para ello respecto de la escultura decía Boccioni que “es preciso destruir la pretendida nobleza -muy literaria y tradicional- del mármol y del bronce, y negar radicalmente que haya que servirse de una sola materia para un conjunto escultórico. El escultor puede emplear veinte materias distintas, o incluso más en una sola obra, siempre que lo exija la emoción plástica. He aquí una pequeña parte de esta variedad de materias: vidrio, madera, cartón, cemento, hormigón, tela, crin, luz eléctrica, etc.”³⁰¹ Por otro lado, al igual que sus compañeros cubistas o dadaístas, el interés en la obra global les llevó a la realización de ropas innovadoras en cuanto al diseño del tejido (Fig.61, 62).

En Rusia las necesidades de la nueva sociedad revolucionaria hicieron que los artistas aplicasen sus investigaciones formales al diseño y realización de objetos utilitarios y entre ellos los textiles. En 1913 Malevich diseña el vestuario para la ópera futurista de Alexei Kruchenykn *Victoria sobre el sol* y Popova y Stepanova (Fig.63) diseñaron tejidos según principios constructivistas, es decir enfocándose más sobre la estructura y el color que sobre el dibujo. Según Stepanova, “la tarea básica del artista textil de hoy es encadenar su obra en los tejidos con el diseño de las prendas...hacer que sobrevivan todos los métodos artesanos de trabajo, introducir dispositivos mecánicos”³⁰². Es decir, de modo semejante a la Bauhaus, colaborar con la industria uniendo la nueva tecnología a los oficios tradicionales. Según el crítico Arthur Danto “Popova diseño telas y dijo que cuando veía a una campesina vistiendo uno de sus tejidos diseñados sentía una alegría mayor que la que le había producido nunca la pintura de caballete. Creo que se encontró a sí misma como artista en ese proceso: los decorados que diseñó para la producción de Meyerhold, *El cornudo magnánimo*, son, en todos los sentidos, una obra maestra de arquitectura escultórica”³⁰³.

³⁰⁰ Vid. *La escultura*. W. Ed. Skira. Ginebra 1986,pp.137-138

³⁰¹ Cit. *El manifiesto de la escultura futurista*. Boccioni en *La escultura*. W. Ed. Skira. Ginebra 1986,p.138

³⁰² Cit. *Mujer, arte y sociedad*. Whitney Chadwick. Ed. Destino. Barcelona 1992

³⁰³ Op. Cit. *La madonna del futuro*. Ensayos en un mundo del arte plural. Arthur C. Danto. Ed. Piados, Barcelona 2003,p.371



Fig.61



Fig.62



Fig.63



Fig.64

Dentro del entorno europeo de las vanguardias, el contexto de mayor desarrollo en el ámbito de lo textil llegará con la Bauhaus. En su voluntad de unir arte y artes aplicadas para su adaptación a la industria experimentan con el tejido teniendo siempre en cuenta el aspecto formal y estético de la pieza mediado por los materiales y las técnicas. Se da, por tanto, un interés por conocer el carácter del material, por explorar sus posibilidades expresivas y las técnicas desde las que trabajarlos y de acuerdo a ello organizarlos desde la forma, el color, el tratamiento y la composición más convenientes. Fue un momento que supuso un gran avance en el uso del textil y que trataremos más ampliamente en el siguiente apartado.

Por otra parte, el uso escultórico de las fibras y técnicas textiles empieza a recogerse y a potenciarse alrededor a partir del año 1962 en la Bienal de Lausanne de la que nos ocuparemos más pormenorizadamente. A través de los artistas participantes en sus sucesivas ediciones se fomenta un nuevo uso de lo textil que parte de la expresividad y la exploración de los elementos y las técnicas que lo constituyen.

Al mismo tiempo que tiene lugar la Bienal de Laussane y se daban a conocer artistas del *Fiber art*, como es denominado, algunas tendencias y artistas individuales usan de diversas maneras elementos textiles en sus obras. Así por ejemplo, dentro del *Pop art*, Andy Warhol realiza el vestido *Fragile, handle with care* (Fig.64) en 1964, Rauschenberg introduce telas o ropas en *combine paintings* y Claes Oldenburg elabora enormes figuras cosiendo telas o plásticos. Dentro de la tendencia conocida como *Antiforma* o *Postminimalismo* la tela es interesante por su capacidad de cambio morfológico y es usada por Robert Morris, fieltro; Richard Tuttle, algodón; o Eva Hesse, Alain Saret y otros, hilos y cuerdas. Eva Hesse en alguna de sus obras entrecruza tiras de fibra de vidrio flexibles que luego empapa de resina para conseguir dureza en una forma blanda y a partir de 1964 realizó trabajos con sogas, cuerda, estopa, arcilla, alambre, tales como *Eighter from Decatur* (Fig.65) de 1965 o *Metronomic Irregularity* de 1966 donde, además de madera y metal, realiza una especie de tejido con alambre revestido de algodón³⁰⁴.

La exposición organizada por Lucy Lippard en 1966 en la Fischbach Gallery de Nueva York titulada *Eccentric Abstraction* en la que participaron Bruce Nauman,

³⁰⁴ Vid. *Eva Hesse*. Pincus-Witten. Ed. The Solomon Guggenheim Museum. New York 1972

Eva Hesse, y Louise Bourgeois entre otros, sirvió para confirmar que otra corriente escultórica se estaba imponiendo al Minimalismo. Si estos últimos usaban materiales industriales, las obras de la citada exposición usaban materiales blandos y maleables con una fuerte sensación de tactilidad; si unas eran regulares las otras tenían algo de caótico en su construcción formal; si unas eran formas geométricas simples, las otras eran orgánicas³⁰⁵.

En los años 60-70, algunos artistas ensamblaban y montaban piezas encolando o cosiéndo las. Encontramos artistas como Colette que en 1975 presenta su pieza *Real dream*, una habitación hecha de telas; Christo acota grandes espacios arquitectónicos o naturales envolviéndolos con grandes telas y donde antes veíamos un edificio o parte de una costa, ahora encontramos una forma blanda, flexible y sugerente; y en casos como el del citado Claes Oldenburg (Fig.66), para realizar las piezas se ve en la necesidad de utilizar métodos o instrumentos no relacionados tradicionalmente con el textil como remachadoras por ejemplo.

Ante los desechos de esta sociedad de consumo, el Arte Povera reciclará objetos y materiales cotidianos o elementos de la naturaleza. Utilizan de manera directa materiales humildes y pobres, sin acabados industriales tan perfectos como los que solían utilizar, como madera sin cepillar, goma, fieltro, desechos de trozos de tela y otros materiales considerados no artísticos. Estos materiales cuentan su propia historia por el uso que se les ha dado anteriormente y por el contexto del que están sacados. Así Mario Merz crea en 1978 la obra *Impermeable*; Kounellis coloca un perchero con un abrigo y sombrero en 1975 en la titulada *Civil tragedy* o Marisa Merz en 1968 presenta sus *Scarpette*, pequeños zapatos tejidos con hilo de nylon. En el mismo año esta artista teje delicadas líneas con agujas de punto e hilo de nylon que coloca en círculo sobre la arena de la playa y que titula *O Sulla Terra*. En estas ocasiones teje en un material inhabitual, así, en 1970 en su obra *Scarpette* (Fig.67) tricota un zapatito que coloca sobre otro tejido realizado asimismo con hilo de cobre o en 1976 presenta la obra *Sin título* en la Bienal de Venecia hecha a base de pequeños cuadraditos tejidos con hilo de cobre que se expanden por toda la pared. Para el artista Povera el material tiene su propia energía. Marisa Merz refiriéndose a la lana y al hilo de cobre con el que teje en muchas de sus obras, decía que el material es un “principio activo de calor y de inducción de energía, este

³⁰⁵ Vid. L. Bourgeois. Patricia Mayayo. Ed. Nerea. Hondarribia 2002,p.26

intercambio vital del ser con las cosas, marca...las premisas de los postulados que serán los del arte povera³⁰⁶.

También podríamos aproximar a las experimentaciones próximas al ámbito textil las realizadas por pintores Informalistas como Fontana, Millares, Lucio Muñoz que tensan, cosen o rompen la tela tradicional del soporte pictórico. Ahí el soporte, el lienzo, se trata como un significante y no solamente como algo neutro sobre el cual se pinta. La tela se envuelve, arruga, deshila, desgarrar, pliega, se embadurnan de pintura o se quema.

En términos generales apreciamos que en los años 60 los textiles y sus técnicas, conjunta o separadamente, se volvieron algo muy atractivo para los artistas por su flexibilidad, maleabilidad y su aspecto envolvente y protector lo que daba un margen muy amplio de aplicación a nuevas posibilidades de experimentación formal. Por otro lado, coser cualquier tipo de material era una operación que estaba al alcance de cualquiera por no requerir instrumentos sofisticados, así muchos de los artistas que eligieron el textil como medio se interesaban paralelamente por los cambios que se estaban produciendo en las tradicionales concepciones del arte y en sus categorías³⁰⁷.

De otra manera, las artistas vinculadas a las ideologías feministas, a las que dedicaremos un apartado en este capítulo, empezaron a usar tejidos justamente por las referencias a la feminidad para reivindicar sus derechos y hacer valer la presencia de la mujer a través de actividades tradicionalmente vinculadas a ella. Esto se da en un momento en que las mujeres artistas empiezan a tener un reconocimiento en el mundo del arte que antes no tenían y a través de ellas se introduce en el arte aspectos, técnicas y materiales que anteriormente no habían estado presentes. Gracias a ellas el textil, sus materiales, técnicas y confecciones ocupan un lugar dentro del ámbito artístico convirtiéndose en un marco de experimentación al aplicarse a materiales muy alejados de los habituales tales como estropajos o hilo de acero tal como se ve en obras de Mimi Smith. Todo este bagaje ha hecho posible que más adelante otras artistas como Jana Sterbak, Zoe Leonard o Itziar Okariz trasladen la costura y la confección a materiales como carne, peladuras de naranja o su propia piel.

³⁰⁶ Cit. *Arte Povera*. Maïten Bouisset. Ed. Du Regard. París 1994, pp.58-61

³⁰⁷ Vid. *Textiel in het Stedelijk*. Ed. Stedelijk Museum Amsterdam. Amsterdam



Fig.64



Fig.65



Fig.66

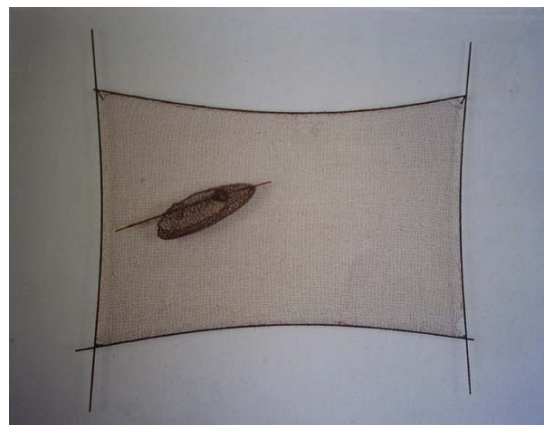


Fig.67

También debemos hablar de los artistas que en los años 70 realizan performances utilizando trajes o ropa cuya forma o material está dotada de un significado a partir del cual realizan la acción.

Entre los más conocidos encontramos a la brasileña Lygia Clark quién en sus propuestas se servía de gafas, guantes, cinturones y ropa con los que creaba ambientes que estimulaban la percepción. Una de sus primeras acciones fue *Yo o tú* (Fig.68) de 1967 donde una pareja vestida con trajes y con cascos que no les permiten ver ni oír, al abrir y cerrar las cremalleras se entregaban a mutuas exploraciones corporales. O *Guantes sensoriales* de 1968 cuyo objetivo era redescubrir el sentido del tacto. Las personas se ponían guantes de distintos materiales con los que cogían bolas de diferentes tamaños, texturas y pesos para terminar tomándolos con la mano desnuda³⁰⁸. Otra artista que también realiza prendas singulares es Rebecca Horn. Esta artista alemana en sus primeras performances de los años 70 realiza extensiones corporales donde sondea el equilibrio entre la persona y el espacio³⁰⁹. En *Finger gloves* (Fig.69) de 1972 alarga los dedos de la mano por medio de un añadido hecho a base de madera y tela. Ella ve lo que la extensión toca y mentalmente se crea la ilusión de estar realmente tocando aquello que no tocan sus dedos, sino su extensión. En *Einhorn* (unicornio) (Fig.70) de 1970-72 realiza una especie de máscara traje que termina en un largo cuerno que sale desde su cabeza hasta arriba. El cuerpo está sujeto con unas cintas blancas que a modo de estructura corporal enfatiza la verticalidad del cuerpo en el espacio acentuada por el objeto-cuerno. Pero sin duda el traje más conocido realizado durante estos años es el famoso *Traje de fieltro* (Fig.71) realizado por Beuys en 1970. Para Beuys el fieltro simboliza la protección y la calidez al mismo tiempo que la violencia y el sufrimiento causados por la guerra. Por otro lado, el traje, en este caso, representa doblemente al individuo por las connotaciones identitarias que el fieltro tiene para Beuys a partir del cambio de vida que experimentó este artista tras ser curado con fieltro y grasa durante la II Guerra Mundial³¹⁰.

³⁰⁸ Vid. *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*. Noemí Martínez Díez. Ed. Narcea. Madrid 2000,p.135

³⁰⁹ Vid. *Rebecca Horn*. Martín Gropius-Bau. Ed. Hatje Cantz. Berlin 2006,p.5

³¹⁰ Vid. *La energía de los desechos*. Juan Forn. En <http://www.pagina12.com>. 21 marzo 2007



Fig.68



Fig.69



Fig.70



Fig.71

El uso que se hizo del textil y sus técnicas se extendió de tal manera que en los 80 muchos hombres empezaron a usar ese medio y procedimiento como manera de evidenciar una sensibilidad más suave, siendo difícil diferenciar en adelante si las obras realizadas con textil eran de hombres o mujeres.

Actualmente el entorno textil aparece como uno más aunque sin una valoración tan establecida dentro de las artes plásticas como puedan tener materiales y técnicas tradicionales como el bronce, la madera, la piedra, la pintura, el lienzo, tallar, pintar, ensamblar...ya que su introducción plena en el mundo del arte es relativamente nueva y las formas que se producen menos estables o permanentes.

4.3. La experimentación textil en la Bauhaus

La Bauhaus, fundada en 1919 y clausurada en 1933, supuso un paso adelante en el reconocimiento y la experimentación de lo textil dentro del entorno artístico. Cada tejido se trataba según su carácter y características basándose en trabajos realizados en culturas no-occidentales. El tejido dictaba la forma y las líneas, se “escuchaba”, no se imponía un dibujo o forma diseñada independientemente y con antelación. Esta actitud hacia el tejido como material, compartida por Anni Albers y Gunta Stölz, es totalmente novedosa en su época. Anni Albers decía que “el establecimiento de una relación estructura-función requiere la intervención del intelecto tanto para su construcción como para su análisis. El material, por el contrario, es esencialmente no funcional, no utilitario, y por ello, - al igual que el color- no puede ser objeto de una experiencia intelectual (...) Debe percibirse instintivamente (...) En la actualidad tenemos que ejercitar esta facultad sensible para recuperar un don que antes nos era natural. Tenemos que aprender de nuevo a utilizar el grano y la lisura, la suavidad y la rugosidad, el relieve y las combinaciones de materiales finos y gruesos. Estos elementos formales que pertenecen a nuestra experiencia táctil deben ser utilizados en la misma medida que el dibujo y el color”³¹¹; y Gunta Stölz eleva de este modo su labor en lo textil: “toda Escuela (...) debe relacionarse directamente con el proceso vital (...) los tejidos (...) tienen su “función” en el espacio...el reconocer y tratar de comprender los problemas espirituales de la construcción nos mostrará el camino consecuente”³¹².

En el taller textil de Gunta Stölz se trabajaba en metales bordados, se realizaban collages de diferentes materiales, se confeccionaban alfombras de nudos y labores como bordado, bordado a máquina, ganchillo, costura y macramé. En la Bauhaus tenían un profesor de forma y otro de taller porque según Gropius “no había artesanos con suficiente fantasía para dominar los problemas artísticos, ni artistas con suficientes conocimientos técnicos para dirigir un taller. Primero había que educar a una generación que fuera capaz de unir ambas características”³¹³. A pesar de ello el que no tuviesen conocimientos básicos o no conociesen las tradiciones textiles a veces suponía una ventaja ya que les

³¹¹ Cit. *El tapiz*. W. Ed. Skira. Barcelona 1985,p.17

³¹² Cit. *Bauhaus 1919-1933*. Magdalena Droste. Ed. Taschen. Archivo y Museo del Diseño Bauhaus. Berlin 1990,p.184

³¹³ Cit. *Ibidem*,p.34

llevaba a experimentar con nuevas formas y técnicas consiguiendo resultados originales. Estas formas nuevas se obtenían al aplicar lo aprendido en clases de historia del arte, así como en asignaturas de otros profesores. Así, bajo la dirección de Paul Klee se experimentó a nivel compositivo con franjas de tejidos de diferentes colores y grosores con una nueva técnica en la que iban reduciendo la cantidad de hilos consiguiendo graduaciones y finos matices en el tejido³¹⁴. A nivel compositivo trabajaban con formas y colores básicos como un nuevo arte abstracto textil (Fig.72, 73). Además de los materiales tradicionales, se probaba y analizaba la eficacia de materiales nuevos tales como las fibras sintéticas, cintas, celofán y restos de pieles, se hicieron tejidos de hilo de hierro combinado con celofán dando lugar a un hilo terso y brillante tratado con cera y parafina que luego se alisaba mediante una máquina aplicándose a forros y revestimientos de asientos³¹⁵. En la misma línea experimental Anni Albers creó una tela para revestir paredes con características diferenciadas en sus dos caras: una era insonorizante y la otra reflejaba la luz. Fue confeccionada para mejorar la acústica del aula magna de la Escuela Federal de la Unión General Alemana de Sindicatos (ADGB). Esta artista elegía el material y realizaba la composición en relación a su función y entorno de aplicación: para *La Luz 1* (Fig.74) de 1947 utilizó algodón, cáñamo y ribetes metálicos y para *Paisaje urbano* (Fig.75) de 1949 escogió una trama reticular en referencia a la estructura de la ciudad; al igual que en una pintura usó un hilo de algodón como línea de horizonte separando los edificios de su reflejo en el agua³¹⁶.

Otra aplicación de los textiles de la Bauhaus fue destinada a la realización de cortinajes para los nuevos edificios acristalados. Inventaron la tela de motas, un tejido tupido que conserva el calor y al mismo tiempo deja pasar la luz y aplicaron los tipos de la máquina de escribir al diseño del tejido³¹⁷.

³¹⁴ Vid. *La pedagogía de la Bauhaus*. Rainer Wick. Ed. Alianza. Madrid 1986,p.73

³¹⁵ Vid. *Utopías de la Bauhaus*. Centro de arte Reina Sofía. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid 1988

³¹⁶ Vid. *Black Mountain College*. Vincent Katz. Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 2002,pp.13-19

³¹⁷ Vid. *Utopías de la Bauhaus*. Centro de Arte Reina Sofía. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid 1988



Fig.72

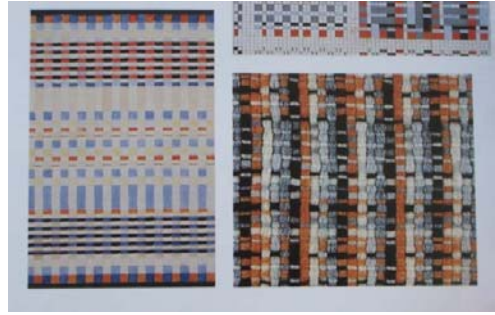


Fig.73



Fig.74

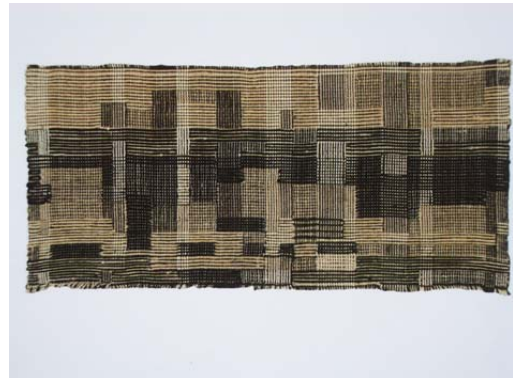


Fig.75

En general se estimulaba a los estudiantes a tener en cuenta propiedades físicas específicas de las fibras que empleaban tales como absorción sonora, captación de luz o aislamiento térmico y ver su aplicación en la industria. La experimentación con nuevos materiales permitió ampliar los considerados hasta entonces aptos para aplicaciones funcionales y desarrollos formales en el entorno arquitectónico que era según la mentalidad de la Bauhaus, el arte bajo el cual se unían todas las disciplinas.

4.3.1. Artistas y obras textiles en el entorno de la Bauhaus

Las primeras artistas que usarán el textil como medio habitual para la realización de sus obras serán las mujeres que entran a trabajar en el taller textil de la Bauhaus en una circunstancia en la que arte y aplicación están unidos. Artistas importantes en la tejeduría de la Bauhaus fueron Gunta Stölz, Benita Koch-Otte, Otti Berger, Grete Reichardt, Ruth Hollos y Anni Albers. Experimentan teniendo muy en cuenta la composición, el tipo de fibras y el color. Según Gunta Stölz “el color es el corazón de cada elemento del hilo y tiene sus propias leyes que hemos de averiguar- el mismo color rojo aplicado a la lana o seda no hará el mismo efecto, debido a que el acabado de la superficie -el tipo de refracción- da el matiz específico”³¹⁸. El tejido considerado de esta manera hace que la pieza tome su potencia y se convierta en algo con carácter propio. En el tapiz colgante de esta autora titulado *Rojo-verde* de 1927-28 (Fig.76), mezcla formas rectas y circulares formando cuadrados, rombos, rectángulos, ondas y la composición del tapiz parece tener un centro cuadrado, estable, alrededor del cual giran como en un torbellino el resto de las formas potenciado por el contraste de colores vivos que utiliza.

Benita Koch-Otte, en *Alfombra para una habitación infantil* realizada en 1923, combina la idea de la Bauhaus de realizar objetos útiles y funcionales a la vez que experimenta con colores suaves y formas geométricas. El interés se centra en la coordinación de los elementos y el equilibrio entre las formas. Es como un cuadro abstracto donde se busca un balance entre el color, las formas, el material y la técnica. Experimenta con la luz y la sombra, con los contrastes y los colores siguiendo la teoría de Klee entonces profesor de Teoría del Color. Quiere

³¹⁸ Cit. Ibidem,p.150

mostrar cómo dependiendo de las formas estructurales que adopta el material, el color se percibe de distinta forma.

La artista más conocida e influyente en este grupo fue sin duda Anni Albers quién es reconocida pionera por parte de artistas de la fibra posteriores tales como Elsi Giauque, Claire Zeisler o Lenore Tawney. Sus escritos *On designing* y *On weaving* que tendrán gran repercusión tanto en artistas posteriores que usen textil como en diseñadores industriales, tratan de la necesidad de unir estética y función en la creación textil. En estos libros, Albers defiende que el trabajo de diseño no debe ocuparse únicamente de los aspectos de superficie de modo gráfico, sino que debe de manipular el material para obtener un resultado de mayor calidad estética. Asimismo, a los/as tejedoras dice que deben de reconocer el hilo como una unidad básica que estructura el tejido. Estas bases ideológico estéticas hicieron que en los años 50 artistas como Claire Zeisler acentúen las texturas de sus obras o que diseñadores como Jack Larsen o Junichi Arai continúen con nuevos experimentos con el tejido³¹⁹.

Sin título (1934) (Fig.77) y *Monte Alban* (1936) son dos obras de Anni Albers que vamos a describir como ejemplo de lo que será su forma de trabajo.

Sin título está realizada en rayón, lino, algodón, lana y yute y mide 53,3 cm. por 116,8 cm. Sobre un fondo beige uniforme encontramos una forma también rectangular formada a base de 6 franjas verticales cada una de las cuales a su vez está formada por unos 18 rectángulos pequeños y horizontales. De éstos algunos son lisos y otros formados por franjas verticales en dos colores. Los colores varían desde el beige hasta el negro pasando por diferentes matices de marrón. La alternancia y combinación de estas formas y colores crea un ritmo visual que recuerda a una composición musical: algunos rectángulos cortan la regularidad ocupando un doble espacio horizontal o verticalmente, es decir, alargándose a lo largo o a lo alto. Otros en lugar de terminar de forma recta, terminan en una diagonal internándose en el espacio del rectángulo adyacente como si fuese una falla de un estrato que se superpone al siguiente provocando estos cambios pequeños saltos a la vista. El rectángulo central es algo irregular y eso también produce cierta vibración y efecto de movimiento. Todo en ella contribuye a que el interés por el juego geométrico y óptico sea evidente.

³¹⁹ Vid. *The new textiles*. Chloë Colchester. Ed. Thames and Hudson. London 1991,p.170

Monte Alban está realizada en seda, lino y lana y tiene forma de rectángulo vertical de 146 cm de largo por 112 de ancho. En el centro, al igual que en la pieza anterior se sitúa otro rectángulo vertical y va del extremo superior al inferior con lo cual podríamos decir que el tapiz está dividido en tres franjas siendo la central unas cuatro veces más ancha que las dos que quedan a los lados. La franja central más gruesa destaca por su color negro y de diferentes grises mientras que las franjas laterales son de un tono beige claro. Únicamente unas figuras geométricas, líneas y triángulos bordados en la franja central tiene el mismo color que el fondo del tapiz, es decir, que las franjas laterales. Rompiendo sutilmente la verticalidad encontramos unas finas líneas beiges y negras que cruzan el tapiz a lo ancho, de lado a lado, pero las beiges se vuelven oscuras al cruzar la gran franja central de manera que el corte no está muy acentuado ni por el color ni por el grosor relacionándose fondo y figura. También se aprecia un juego de texturas mediante las diferentes calidades de las fibras utilizadas.

Al igual que en la anteriormente comentada, en esta pieza la dinámica óptica se sitúa principalmente en la franja negra central: las formas geométricas irregulares y las líneas que suben y bajan confieren cierta dinámica espacial a la composición ayudada por la textura irregular de los motivos formados a base de puntadas de hilo que crean una alternancia. Las formas triangulares y los rectángulos verticales y diagonales sugieren formas de nubes y montañas recordando a diseños precolombinos que impactaron a Anni Albers cuando en 1935 viajó a México.

Además de la línea de experimentación textil ejemplificada por Albers, en la Bauhaus también se realizaban diseños de ropa formando parte del taller de teatro. Este departamento existió en la Bauhaus entre 1921 y 1929 y estuvo dirigido por Lotear Schreyer primeramente y por Oscar Schlemmer a partir de 1923. El taller de teatro se hizo muy popular con su segundo director. Se consideraba muy importante dentro del programa de la escuela porque reunía diversos medios de expresión y la realización de decorados, vestuario e iluminación eran parte del trabajo de los alumnos. En cuanto al vestuario, los diseños de ropa más destacados fueron los realizados por Schlemmer (1888-1943) para su famoso *Ballet Triádico* (Fig.78) desarrollado entre 1916 y 1922 donde exageraba y geometrizaraba las formas del cuerpo. Según Susana Speroni,

directora del Museo Nacional de la Historia del Traje: “Esta nueva visión donde las telas se acolchaban, las mangas y remeras se rellenaban, las faldas de las bailarinas eran estructuradas con alambre, creaban una estética donde se fundían forma y movimiento”³²⁰.

Diseñó trajes de gran plasticidad con tablillas, esferas, tubos de cristal, barras de metal o telas rellenas de plumón³²¹. El *Ballet Triádico* (titulado así porque según Schlemmer el 3 supera la individualidad y el contraste dualista, además de que hace referencia a distintas trinidades: forma/color/espacio, las tres dimensiones, los 3 colores fundamentales...) se componía de 12 obras de pequeño formato que formaban una sola obra donde se iba cambiando el vestuario y la iluminación. El tema era el cuerpo en el espacio pero era en el diseño de la ropa donde más claramente se veían las ideas y los análisis desarrollados por Schlemmer. La utilización de nuevas técnicas aplicables a los materiales elegidos para los trajes tenía gran importancia ya que todo ello permitía la confección de un nuevo tipo de formas y con ellos, nuevas propuestas a nivel espacial y de movimientos. Existía una relación entre el re-diseño corporal y el desplazamiento del cuerpo por el espacio. Fueron trajes que forman perfectas figuras geométricas, grandes diagonales, figuras circulares, etc., insertadas en decorados de una exagerada perspectiva. De esta manera, reflejadas en el tipo de vestuario, en los nuevos materiales de construcción y en el diseño de escenografías de carácter geométrico, mostraba sus nuevas ideas y conceptos sobre el cuerpo y su relación social y espacial con el entorno. El vestuario y la escenografía se interrelacionaban de tal manera que si la relación entre estas dos partes no funcionaba se cambiaban las formas de uno u otro hasta conseguir una buena solución. Según María Paz Brozas Polo: “La geometría de las dimensiones corporales, el cuerpo en interacción con el espacio externo y la transformación de las imágenes corporales son los principales ejes en torno a los que organizamos la idea de cuerpo humano en Schlemmer. El papel de los objetos y materiales extra-corporales viene a definir la infinitud de las posibilidades de un actor/bailarín que lejos de restringirse en expresividad gestual se aprovecha de las mutaciones posibles”³²². Las figuras y las formas eran creaciones de la imaginación que simbolizaban tipos de caracteres humanos y sus estados de ánimo: sereno o trágico, divertido o serio. Además del

³²⁰ Op.cit. *Los vibrantes años 20 y la Moda*. Susana Speroni. En <http://www.donatodelego.com>. 20 enero 2007

³²¹ Vid. Revista *Lápiz*. Nº 197, p.27

³²² Cit. *El cuerpo en la trayectoria artística y pedagógica de Oscar Schlemmer (1888-1984)*. María Paz Brozas Polo, en <http://efdeportes.com>. 4 de enero 2007

traje, realizaba máscaras que ayudaban a crear un sonido especial al hablar y estudiaba aspectos mecánicos, ópticos y acústicos en relación al escenario³²³. Diseñó trajes de gran plasticidad con tablillas, esferas, tubos de cristal, barras de metal o telas rellenas de plumón³²⁴. El *Ballet Triádico* (titulado así porque según Schlemmer el 3 supera la individualidad y el contraste dualista, además de que hace referencia a distintas trinitades: forma/color/espacio, las tres dimensiones, los 3 colores fundamentales...) se componía de 12 obras de pequeño formato que formaban una sola obra donde se iba cambiando el vestuario y la iluminación. El tema era el cuerpo en el espacio pero era en el diseño de la ropa donde más claramente se veían las ideas y los análisis desarrollados por Schlemmer. La utilización de nuevas técnicas aplicables a los materiales elegidos para los trajes tenía gran importancia ya que todo ello permitía la confección de un nuevo tipo de formas y con ellos, nuevas propuestas a nivel espacial y de movimientos. Existía una relación entre el re-diseño corporal y el desplazamiento del cuerpo por el espacio. Fueron trajes que forman perfectas figuras geométricas, grandes diagonales, figuras circulares, etc., insertadas en decorados de una exagerada perspectiva. De esta manera, reflejadas en el tipo de vestuario, en los nuevos materiales de construcción y en el diseño de escenografías de carácter geométrico, mostraba sus nuevas ideas y conceptos sobre el cuerpo y su relación social y espacial con el entorno. El vestuario y la escenografía se interrelacionaban de tal manera que si la relación entre estas dos partes no funcionaba se cambiaban las formas de uno u otro hasta conseguir una buena solución. Según María Paz Brozas Polo: “La geometría de las dimensiones corporales, el cuerpo en interacción con el espacio externo y la transformación de las imágenes corporales son los principales ejes en torno a los que organizamos la idea de cuerpo humano en Schlemmer. El papel de los objetos y materiales extra-corporales viene a definir la infinitud de las posibilidades de un actor/bailarín que lejos de restringirse en expresividad gestual se aprovecha de las mutaciones posibles”³²⁵. Las figuras y las formas eran creaciones de la imaginación que simbolizaban tipos de caracteres humanos y sus estados de ánimo: sereno o trágico, divertido o serio. Además del

³²³ Vid. *The Theater of the Bauhaus*. Walter Gropius. Ed. Wesleyan University, Connecticut 1961, pp.8-10 en <http://www.amazon.co.uk>. 4 de enero 2007

³²⁴ Vid. *Revista Lápiz*. N° 197, p.27

³²⁵ Cit. *El cuerpo en la trayectoria artística y pedagógica de Oscar Schlemmer (1888-1984)*. María Paz Brozas Polo, en <http://efdeportes.com>. 4 de enero 2007

traje, realizaba máscaras que ayudaban a crear un sonido especial al hablar y estudiaba aspectos mecánicos, ópticos y acústicos en relación al escenario³²⁶.

Según Schlemmer “las posibilidades de creación en un sentido metafísico son actualmente excepcionales si se tienen en cuenta los progresos de la técnica: máquinas de precisión, aparatos científicos de vidrio y metal, miembros artificiales, vestuarios fantásticos, etc. La figura creada permite todos los movimientos imaginables, todas las posiciones que se quiera en un tiempo determinado. (...) . Para la transformación del cuerpo humano, en términos de vestuario teatral, podemos fundamentalmente tomar en consideración: La ley de un espacio prismático dado. En este caso, si transportamos la forma prismática sobre la forma somática: cabeza, cuerpo, brazos, piernas, transmutados en imágenes espaciales prismáticas. Resultado: arquitectura mecánica.

La ley del movimiento del cuerpo humano en el espacio: aquí se tienen las formas de la rotación, de la direccionalidad, de la intersección del espacio: cono, caracol, espiral, disco. Resultado: un organismo técnico³²⁷.

El *Ballet Triádico* se bailaba con la música de Stravinsky *Historia de un soldado*. Según Schlemmer “primero se hace el traje, la figurilla. Luego viene la búsqueda de la música que se adapte a ellos. La música y la figurilla conducen a la danza”³²⁸.

Estas teorías escenográficas, además de aplicarlas a su famoso *Ballet Triádico* fueron la base de espectáculos como la *Danza del metal* de 1928 y *Danza brillante* de 1929 donde se usaron materiales recién presentados a la industria. En *Como en pintura* de 1941, el vestuario lo realiza a partir de objetos simples pintados (cartones, bolas, varillas, tapas de jarras de cerveza, etc.) donde lo principal, más que el actuar, es saber “llevar” los objetos que forman el vestuario. Junto a Schlemmer solían colaborar y contribuir con trajes, sketches o experimentos teatrales en estos espectáculos, estudiantes como Kart Schmidt, Xanti Schawinsky o Heinz Loew.

³²⁶ Vid. *The Theater of the Bauhaus*. Walter Gropius. Ed. Wesleyan University, Connecticut 1961, pp.8-10 en <http://www.amazon.co.uk>. 4 de enero 2007

³²⁷ Cit. Ibidem

³²⁸ Cit. Oscar Schlemmer. <http://www.efimera.org>. 4 enero 2006



Fig.76



Fig.77



Fig.78

Kart Schmidt solía diseñar trajes en base a formas geométricas puras y colores puros, muchas veces con máscaras más anchas o largas que el cuerpo humano realizando movimientos y sonidos simbólicos. Junto con Schmidt, Xanti Sxchawinsky, el miembro más joven del taller de teatro, diseñó el *Ballet mecánico*. Para ese espectáculo pintó formas de cartón que el bailarín llevaba atadas a diferentes partes del cuerpo: piernas, torso, caderas, cabeza. Los bailarines solían vestían de negro de manera que la forma del cuerpo no se viese mientras se movían al son de la música de Stuckenschmidt.

4.4. La Bienal de Lausanne

Si ha existido algún movimiento que ha lanzado y se ha preocupado verdaderamente por innovar y experimentar con el textil fuera del marco utilitario e industrial, este ha sido el llamado movimiento *arte textil* o *arte de la fibra* que se sitúa entre 1960 y 1980 y que surge con la Bienal de Lausanne inaugurada en 1962. Es en esta Bienal donde se libera a los materiales y técnicas textiles de su subordinación al dibujo y a la pintura, ya que como decía la investigadora Marie Fréchette “las cualidades sensibles de la textura, del grano, del color, de la maleabilidad del tejidos, los procedimientos de entrelazamiento, de remetido, de anudado...del modo de hacer personal del autor, el descubrimiento del hilo, de la urdimbre o de la trama en todas sus variantes, todos estos elementos han dejado de ser simples acompañantes de una información que se pretende transmitir, ya que constituyen por sí mismos agentes de información y, por tanto, información. Ahora se puede decir que la obra ya no es objeto de reproducción, no en vano su “sentido” se elabora en todas las fases de la producción”³²⁹.

El arte textil fue construyendo su propio lenguaje, reivindicando poco a poco sus herramientas y sus posibilidades, así como otras técnicas textiles ajenas al telar tales como el cosido, el bordado, los bolillos, etc. Más tarde se puso el énfasis en que las propias fibras textiles estuvieran anudadas, hiladas, tejidas o puestas unas al lado de las otras. Y una vez hecho esto se pasó de la pared a ocupar el espacio del suelo. También se investigó cómo, para qué, y qué técnicas se usaban en el arte primitivo o en otras culturas³³⁰. Artistas como Aurelia Muñoz, Abakanowicz, Elsi Giaunque o Jagoda Buic presentaron obras en la Bienal de Tapicería de Lausanne que transgredían las expectativas asociadas a la tapicería, llegando a explotar el textil en todas sus variantes, reivindicando técnicas textiles en la obra de arte tales como el ganchillo, el macramé, etc., y usándolas de maneras inusuales. Desde los años 50 estas artistas venían trabajando cada una por su cuenta en modos similares, entendiendo el tejido como un medio autónomo pero será en la Bienal donde se da la posibilidad de juntar a todos estos creadores y se propicia un debate serio sobre el textil como medio artístico. Esta *Nueva Tapicería* como se la conoce, aplica la idea planteando por parte de la crítica de arte en los años 60 de que cada disciplina

³²⁹ Cit. *El tapiz*. W. Ed. Skira. Barcelona 1985,p.206

³³⁰ Vid. *Ibidem*,pp.206-207

debía de trabajar con sus métodos y técnicas propias, sin subordinarse a las de otras disciplinas para así conseguir mostrar lo que cada una de ellas tenía de único y especial. Dicho en palabras de Greenberg: “la esencia del modernismo reside, a mi modo de ver, en el uso de métodos característicos de una disciplina a fin de criticar esta misma disciplina, no para subvertirla, si no para aislarla más claramente en su ámbito de competencia...cada arte ha determinado, por una operación que le es particular, el efecto que le es estrictamente particular...resultando rápidamente que el campo de competencia propio y único de cada arte coincide con lo que la naturaleza de su medio de expresión tenía de único. El objetivo de la autocrítica se transforma en la eliminación, en los efectos de cada arte, de todo lo que había podido estar prestado de los efectos de otras artes”³³¹. Así la nueva tapicería introduce y manipula de forma experimental todo tipo de fibras y técnicas; añade fieltro, papel, costura, patchwork, bordado,...con un nuevo sentido plástico.

En los 70, se amplía todavía más su campo de interés; así en la Bienal de 1971 Debra Rapoport con la obra *Fibrous raimet with conical appendages* plantea la fusión unión de la tapicería y el vestido por aspectos comunes como el cubrir, proteger o esconder y Abakanowicz utilizó cuerda como si fuese un hilo grueso que tomaba formas orgánicas y viscerales.

En esa década el textil deriva hacia el vestido, el hábitat, la biología, el cuerpo humano... Siendo más importante la representación y la expresión que la pura forma. Es aquí cuando se empieza a hablar de *arte textil* en lugar de *tapicería* para poder abarcar trabajos que ya escapan de lo funcional.

Con el objetivo de definir y mostrar las diferentes tendencias se realizan exposiciones temáticas dentro de la Bienal de Lausanne tales como la titulada *Fibra-Espacio* en 1983, *Escultura textil* en 1985 o *El textil vuelve al muro* en 1987. Y fuera de la bienal encontramos la *Stoffwechsel* en la Documenta de Kassel de 1982, *Architextures 85* en París, *Fibres et Fils* en Belfort en 1988 o *Fiber R/Evolution* en 1987 en Estados Unidos³³².

Cuando los artistas se cuestionan la tapicería no sólo como un soporte y dan valor a los elementos que la constituyen es cuando el textil toma un gran impulso, sobre todo, en su uso como técnica escultórica. La Bienal Internacional

³³¹ Cit. *Entre telas y telares*. Fundación Santillana. Ed. Fundación Santillana. Madrid 1991,p.10

³³² Vid. *Ibidem*,p.12

de Lausanne acabó teniendo repercusión mundial y así también influyó en España donde a raíz de la renovación del tapiz por parte de Jean Lurçat, fundador de la Bienal, a partir de 1961 se pudieron ver tapices que seguían estos nuevos conceptos. Anteriormente a esta fecha y desde la guerra civil existía un gran vacío y fue bajo la dirección de Lurçat, que el tapiz en Cataluña a través de la Escola Catalana de Tapissos, se fue desligando de la pintura, [así como](#) de ser un medio para la realización de imágenes bidimensionales, algo que se había mantenido desde el Renacimiento hasta principios del siglo XX. Estos nuevos tapices se mostraron en dos exposiciones que dieron fama al tapiz catalán; ambas fueron realizadas en 1961; una de ellas en El Corral de San Cugat del Vallés y la otra en Barcelona, en la Sala Parés. Participaron artistas como Guinovart, Jean Lurçat, Esther Boix o Grau Garriga con la intención de integrar sus trabajos en el vanguardismo de la época dotando al tapiz de un lenguaje propio. Invitaron a trabajar en el tapiz a artistas cuyo trabajo habitual se desarrollaba en otro medio; como en el caso de Guinovart que era pintor. Querían convertir el tapiz en un nuevo vehículo expresivo para el artista contemporáneo y atraer a los nuevos creadores para que lo utilizaran como tal. Así, por ejemplo, el tapiz realizado por Guinovart titulado *Italia 61* tuvo gran repercusión por la renovación técnica y conceptual que suponía. Guinovart, pintor perteneciente al informalismo catalán, realizó un tapiz abstracto. A partir de 1961 se realizaron tapices experimentales que poco a poco y como ocurrió en otros lugares, se separaron de la pintura, trabajando directamente con la fibra en lugar de mediante cartones. Esto llevó hacia el tapiz-escultura, cuyos representantes más conocidos en España son Grau Garriga, Aurelia Muñoz y María Teresa Codina, quienes también participaron varios años en la Bienal de Laussane³³³.

La Bienal de Lausanne fue un magnífico escaparate y en algunos casos una forma de lanzar al mundo del arte a artistas provenientes del mundo de las artes aplicadas cuyo principal interés era experimentar con el material textil. Fue la única bienal dedicada exclusivamente al textil y obtuvo un gran reconocimiento a nivel internacional. Después de su clausura en 1987 no se volvió a organizar ninguna otra exposición periódica de estas características hasta que en el año 2000 la artista colombiana Pilar Tobón propuso al Museo de Arte Latinoamericano de la Florida, Miami, organizar la "I Bienal Internacional de la

³³³ Vid. Revista *Datatextil*. Nº 6. Diciembre 2001, pp.27-39

Organización de Mujeres en el Arte Textil” que llevó por título *Renacer Precolombino 2000*. Al igual que ocurrió con la Bienal de Lausanne y con otras bienales de arte actuales, también ésta se plantea de forma internacional y con un tema distinto cada año. Así, la II Bienal llevó por título *Entretejidos, fibra y metal 2002* y se presentó en el Ara Gallery Cultural Center de Miami. Para la siguiente edición, la del año 2004, se decidió que en lo sucesivo la convocatoria se realizara en diferentes países de Latinoamérica. Así, en el año 2004 la III *Bienal Square-Carre Cuadrado 2004* se realizó en Valencia, Venezuela, y la IV Bienal Internacional *HOMBRE+MUJER=CREACIÓN 2006* en Costa Rica. Esta última Bienal presenta algunas características distintas en cuanto a los trabajos textiles presentados no sólo respecto a las ediciones anteriores, sino también en cuanto al resto de las bienales existentes ya que las obras deben de estar realizadas por un hombre y una mujer. El objetivo es el de describir y ver qué ocurre cuando un hombre y una mujer trabajan en el arte textil contemporáneo. Al menos uno de ellos deberá desarrollar parte del trabajo en textil mientras que el otro, si quiere, puede complementarlo con la utilización de otra técnica o material, sea cerámica, música, pintura, escultura, joyería, videoarte, etc. El debate de esta bienal se planteó en torno a temas tan actuales como el del arte textil como práctica del arte contemporáneo, como discurso de una identidad local y universal o como plataforma de desarrollo social³³⁴.

4.4.1. Artistas participantes en la Bienal de Lausanne

En el contexto de la Bienal de Lausanne encontramos algunas artistas nacidas en los años 30 y 40 como Magdalena Abakanowicz, Jagoda Buic y Claire Zeisler que trabajan exclusivamente con el textil. En general, exponen tanto en galerías de arte donde también se presentan otro tipo de trabajos dentro de las artes visuales como en galerías e instituciones dedicadas al textil, aunque su notoriedad dentro del ámbito general del arte no es semejante.

En los años 70 hubo varias exposiciones sobre el arte de la fibra, cuestionando si realmente existía una diferencia entre lo considerado arte o artesanía. Críticos, comisarios y galeristas empezaron a fijarse en estas. En este caso se encuentran Lenore Tawney, Sheila Hicks, Aurelia Muñoz o Claire Zeisler pero

³³⁴ Vid. <http://www.redcultura.com>. 7 enero 2007

quién sin duda alcanzará una mayor proyección internacional y posteriormente utilizará también otros medios distintos al textil es **Magdalena Abakanowicz**³³⁵.

Las artistas de Lausanne, así es como las denominaremos, llevarán el tejido a la tercera dimensión, lo sacan de su superficie plana y lo colocan en diálogo con el espacio convirtiéndolo en configuraciones escultóricas. Representantes de este enfoque son las primeras tapicerías de Magdalena Abakanowicz realizadas en 1966 y presentadas en la Bienal de Lausanne en la que participó en la mayoría de las ediciones. En ellas hay una búsqueda de aspectos acústicos y plásticos. A estas piezas realizadas entre 1966-75 se las conoce como los *Abakans*, nombre utilizado para definir en palabras de la crítica Hanna Ptaszowska “el nuevo género que ella (Abakanowicz) ha inventado, en algún lugar entre la pared y el suelo”³³⁶. Los *Abakans* (Fig.79, 80) son sus primera obras importantes, por las que se la comienzan a conocer. Con ellas realizó una instalación monumental a base de varias piezas que, en grupo, dispuso por el espacio cada vez de distinta forma para adecuarse a sus características particulares y darle un nuevo carácter. Las piezas, diferentes entre sí, están tejidas a mano y son oscuras o de color verde, rojo o amarillo. Las piezas de color tienen una forma más redondeada o circular mientras que la mayor parte de este grupo son de color oscuro y se asemejan mucho en su formato vertical. Éstas últimas se recogen sobre sí mismas creando unas tres paredes, de manera que uno puede entrar dentro y sentirse envuelto por estas grandes masas que recuerdan a enormes abrigos que un gigante podría ponerse ya que van desde el techo hasta rozar el suelo. Según Abakanowicz “comprender las posibilidades de la materia, la diversidad de su superficie significa que el objeto textil no se limita al contacto visual con el espectador, sino que éste se establece por el tacto y que la comunicación sólo es completa cuando el espectador puede introducirse en la materia, rodearse de ella”.³³⁷

Cada una de las piezas se construye a partir de unos paneles de escala monumental que Abakanowicz había tejido y colgaban de la pared a modo de cortinas. Posteriormente los agrupaba formando diferentes capas y creando una pieza más compleja en su estructura, dando como resultado el *Abakan*. El

³³⁵ Vid. *Mujer, arte y sociedad*. Whitney Chadwick. Ed. Destino. Barcelona, 1922,p.332

³³⁶ Cit. Traducido de *Abakanowicz*. Museum of Contemporary Art, Chicago. Ed. Abbeville Press, NY 1982,p.46 (“the new genre she has invented somewhere between the wall and the floor”)

³³⁷ Cit. *El tapiz*. VV. Ed. Skira. Barcelona 1985,p.238

espectador, como ya hemos dicho, puede introducirse dentro de estas enormes figuras polisémicas que tanto evocan formas humanas, como grutas, personajes vacíos, grandes cáscaras o pieles que le envuelven a uno. Algo común a todas sus obras es que la forma deja de ser algo autónomo y se crea un espacio a experimentar. Esto sucede por la disposición que de ellos hace en el lugar dotándolo de una atmósfera especialmente psicológica. Al respecto dice: “Un *Abakan* es una obra independiente pero también es un objeto gracias al cual podemos tomar conciencia del espacio. Otros elementos contribuyen igualmente a esta toma de conciencia; los árboles, los parques, los edificios [...] Yo busco mi propio espacio. Yo lo construyo a partir de tensiones que se manifiestan entre las formas que compongo y la luz. Inserto este espacio en aquél que ya existe y creo así mi propio sector. Conduzco allí a los demás”³³⁸.

Los *Abakans* están realizados con fibras naturales que ella misma teje y cose y en su gran tamaño intenta dar a ver la textura del material, la sensualidad de la fibra, la tensión que se crea entre el volumen y el peso de la obra, acentuado al instalarla colgada en el aire apenas rozando el suelo, es decir, dando a ver su expresión. En sus tejidos el tacto es muy importante para experimentar la obra de arte ya que juega con las texturas que a su vez crean efectos de luces y sombras. La textura en su calidad, grosor, material, etc., contiene una información que pasa al espectador cuando se toca. Una textura lisa, por ejemplo, es más fría que las porosas e irregulares que construye Abakanowicz que dan mayor sensación de calidez, de cercanía o proximidad ya que las imperfecciones le dan un dinamismo. Tal y como se menciona en el libro *Escultura del siglo XX*, David Katz en su libro *Augbau der Tastwelt*, afirma que es por medio del tacto como creemos conseguir mayor conocimiento en comparación a los demás sentidos. Lo que conocemos mediante el tacto nos parece más real o verídico. Aquello que podemos tocar existe, creemos que es parte inequívoca de nuestra realidad. Cuando nuestro cuerpo toca o “choca” con algo, estamos convencidos de la existencia de ese objeto. Al tocar algo nuestra mano y músculos se mueven, hay una acción física, y lo físico lo sentimos como real³³⁹. El tocar y sentir se vincula a la sensación y a la experiencia por la utilización del cuerpo físico y ello se asocia a una expresión emocional. Por ello,

³³⁸ Cit. Traducido de *La nouvelle Tapisserie*. Andre Kuenzi. Ed. Bonvent. Ginebra 1974,p.194 (“D’autres éléments contribuent également à cette prise de conscience: les arbres, les parcs, les immeubles et les routes[...]Je cherche mon propre espace. Je le construis à partir des tensions qui se manifestent entre les formes que je compose, et la lumière. J’insère cet espace dans celui qui existe, et crée, ainsi mon propre secteur. J’y conduis les autres”)

³³⁹ Vid. *Escultura en el siglo XX*. H.J. Albrecht. Ed. Blume. Barcelona 1981,pp.32-33

para Abakanowicz tocar el tejido es una parte importante de su obra y una forma de intimar con la pieza: “Tiendo a dar al espectador la posibilidad de un acercamiento palpable con mi obra. Me es indispensable que este contacto sea tan íntimo como el del hombre con su ropa, el pelo de un animal o la hierba. Un tejido, cualquiera que sea su forma y lo que sea que represente, conservará siempre sus propiedades naturales. Es algo que acompaña al hombre, es la ropa, la tienda (del nómada), y no solamente un objeto de contemplación [...] Lo que me interesa es construir el entorno del hombre con la ayuda de las formas que creo; es rodearle de estas formas [...] Lo que no me interesa es la utilidad práctica de mi obra [...]”³⁴⁰.

Abakanowicz en sus exposiciones protesta contra la opinión de que el textil es únicamente un arte aplicado o decorativo. Ella enseña el material en bruto y como éste puede transformarse en expresión y representación. Para ella es importante trabajar con las manos porque traducen energía y comunican algo que escapa al conceptualismo revelando el inconsciente. Dice que el textil es algo que obedece a su manipulación, es algo que envuelve el cuerpo, es un ornamento y es útil. En sus referencias siempre ha estado ligado a las necesidades y costumbres y, por eso, le fascina investigar en las posibilidades del textil, queriendo descubrir y mostrar sus cualidades orgánicas, maleabilidad, revelar sus rasgos autónomos que por rutinas no se habían percibido.

Como vemos en su obra es una experimentación plástica y simbólica a través del textil. En sus obras usa cuerdas gastadas, y este material se presenta cargado de referencias al contener en su memoria el trabajo o el uso que de él han hecho otras personas o al hablar del desgaste que ha sufrido por la sal y las piedras del mar donde ha estado previamente. Que la actitud de esta artista es experimental se constata claramente cuando refiriéndose al tejido dice: “He elegido este medio de expresión tal vez porque me sentía interesada por este oficio tan lleno de reglas y prescripciones. Cuando se depende de tantas normas y de tantos reglamentos, se siente el deseo de averiguar si realmente tiene que

³⁴⁰ Cit. Traducido de *La nouvelle Tapisserie*. Andre Kuenzi. Ed. Bonvent. Ginebra 1974, p.194 (« Je tiens à donner au spectateur la possibilité d'un rapprochement palpable avec mon oeuvre. Il m'est indispensable que ce contact soit aussi intime que celui de l'homme avec son vêtement, le pelage d'un animal ou l'herbe. Un tissage, quelle que soit sa forme, et quoi qu'il représente, conservera toujours ses propriétés naturelles. Ce quelque chose qui accompagne l'homme, c'est le vêtement, la tente, et non seulement un objet de contemplation[...]Ce qui m'intéresse, c'est de construire l'environnement des hommes à l'aide de formes que je crée, c'est d'entourer les hommes de ces formes[...]Ce qui ne m'intéresse pas, c'est l'utilité pratique de mon oeuvre »)

ser así o si hay algún modo de prescindir de lo que todos creen que debe hacerse³⁴¹.

Estas piezas supusieron un cambio radical en el uso del tapiz y el textil introduciendo el tejido dentro del ámbito del arte. El uso que hace de la materia muy bien puede relacionarse con el arte informal europeo de esa época que la autora conocía, con la obra de Fautrier, Soulages, Dubuffet, Burri o Tapies donde la expresión de materiales pobres, blandos y orgánicos es prioritario³⁴².

En su integración en el espacio, ordenándolo o reconfigurándolo, el textil no es una piel como era antes el tapiz u otros tejidos que cubren nuestras casas.

A partir de los *Abakans* su arte evolucionó hacia la escultura más que hacia la tapicería bi o tridimensional. Formas orgánicas o humanas son parte del ciclo *Alteraciones* el cual se compone de los subgrupos: *Figuras sentadas* de 1974-79, *Cabezas* de 1974-77, *Espaldas* de 1976-80, *Embriología* de 1978-79 y *Embarazadas* de 1980-81.

La obra *Espaldas* (Fig.81) fechada entre 1976 y 1980 está hecha a base de tela de saco y resina mide 70 X 50 X 66 cm. Y es un buen ejemplo para hablar de cómo trabaja la figura humana.

Esta obra como la mayor parte de las suyas se compone de varias piezas, todas ellas aparentemente iguales, que se suelen presentar agrupadas de diferente forma: en círculo, en fila, unas delante de otras mirando hacia el mismo lado, etc., y la cantidad de piezas suele variar siendo normalmente grupos de 50, 80 o 150 ejemplares. Cada elemento está hecho a partir del molde del cuerpo de una persona sentada, reproducido desde la parte de la rodilla hasta el principio del cuello o lo que es lo mismo hasta el final de la espalda. Solamente aparece el cascarón de la parte trasera del cuerpo dejando vacío el interior. Visto por detrás da a suponer que se trata de cuerpos completos siendo la sorpresa un factor que añade expresividad y dramatismo a la obra.

La postura de las figuras es la de alguien que está sentado e inclinado hacia delante, cabizbajo dándose una sensación de pesantez a pesar de tratarse de

³⁶⁹ Cit. *El tapiz*. W. Ed. Skira. Barcelona 1985,p.20

³⁴² Vid. *The figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz*. Joanna Inglot. Ed. University of California Press, Ltd. London 2004,p.47

cuerpos vacíos por su color oscuro y el material tosco de la tela de saco. Al utilizar superficies fibrosas Abakanowicz refleja su idea de que aunque el ser humano construya un mundo artificioso y tecnológico, en realidad, pertenece a un mundo de estructuras biológicas con sus ritmos y reglas. Su aspecto terroso se asemeja a raíces, sugiriendo que son figuras que nacen de la tierra, a la que pertenecen, y que volverán a ella cuando se desintegren.

Para esta autora es importante tocar y notar la temperatura, tomar conciencia de lo áspero o aterciopelado. Podemos preguntarnos: ¿El objeto está seco o húmedo?, ¿Húmedo de calor o de frío?, ¿Palpitante o tranquilo?, ¿Rígido o cede a la presión?, ¿Resiste?, ¿Cómo es ese ser que nos muestra, en realidad? Tocar es parte de conocer su trabajo, de relacionarse con la tierra, con el origen del que ella habla. La obra en sí es una epidermis y la epidermis aparece como información de todo lo que contiene el cuerpo. El interior del cuerpo humano está conducido y atravesado por hilos blandos y frágiles como son las venas, tiene grasa, es húmedo y caliente, gelatinoso,.... Las fibras vegetales que utiliza representan este tejido humano y hablan de él³⁴³.

Según Arnau Puig “no debe olvidarse que el concepto de textura es un concepto altamente psicologizado; sólo es una sensibilidad la que puede percibir las texturas, las rugosidades, los accidentes físicos de un cuerpo...las texturas son, en lo más profundo, un testimonio gestual del hombre; por las texturas somos capaces de captar su carácter, su temperamento, su manera de ser, su manera de comportarse. Las texturas son la expresión radiográfica del arcano que es todo hombre”³⁴⁴.

La repetición y la diferencia son importantes en el trabajo de Abakanowicz, los cuerpos se individualizan por medio de las marcas de cuchillos, dedos o herramientas que deja en ellas durante su construcción. El grupo *Espaldas* u otros grupos que realiza pueden hacernos pensar en la idea de grupo humano o animal, rebaño, transmitiendo el sentimiento de alienación: son figuras emotivas y perturbadoras.

³⁴³ Vid. *Biennale di Venezia '80. Magdalena Abakanowicz, Polonia*. María Matusinska. Ed. Office Central des Expositions d'Art à Varsovia. Varsovia 1980, pp.1-7

³⁴⁴ Op.cit. *Grau Garriga*. Ed. Galería de Artistas. Barcelona 1977, p.8.



Fig.79



Fig.80



Fig.82

A pesar de los cambios de materiales y técnicas un gran tema recorre su obra, la existencia y condición humana. Según la autora, el hombre ha creado siempre mitos inspirados en la nostalgia de un equilibrio perdido, de un paraíso prehistórico y tiende a buscar en la religión las respuestas. Su obra se relaciona con esta búsqueda y se hace evidente en la disposición, en el color, en la forma, en la escala a veces, etc., de las piezas; todos estos aspectos crean una atmósfera de respeto, imponen una especie de silencio.

La norteamericana **Lenore Tawney** es otra artista conocida como artista de la fibra y aunque su participación en la Bienal haya sido ocasional, su trabajo se sitúa en relación al trabajo realizado por las artistas de la Bienal de Lausanne junto a las que ha expuesto en numerosas ocasiones. En su trabajo se ve una gran libertad al experimentar con las distintas densidades de la trama, el distinto grado de recatado del tejido y en el acabado de la urdimbre al unir o dejar sueltos los hilos de la misma siendo esto último algo muy innovador. Es muy conocida por sus formas tejidas que cuelgan del techo realizadas entre los años 1950 y 1960 y sobre todo por la serie *Clouds* (Fig.82) comenzada en los años 70 que aunque de apariencia frágil, es en ocasiones de tamaño monumental. Se interesa por los elementos textiles de los antiguos indígenas americanos por cuya cultura, religión y misticismo siente una cierta reverencia. Según Tawney, la meditación le ayudó a crear su obra *Clouds* en 1978 donde pasó de tejer a usar la fibra en el espacio. La obra del mismo título fechada en 1984 es de 2 X 1,19 m y está realizada a base de tela e hilo. Cada hilo forma una línea que recorre el espacio y por su ligereza se balancea un poco cuando se crea alguna corriente de aire por mínima que sea, dando la sensación de tener ante sí la imagen de la lluvia parada, suspendida. Estas imágenes simples inducen a una contemplación con connotaciones místicas. Gracias a la blandura y suavidad del hilo y a su manera de unirlo, consigue dotar de cierta calidez a la pieza siempre buscando transmitir la sensación de estar ante algo sagrado, especial o mágico³⁴⁵. Estos trabajos se presentaron recientemente en la colección permanente del Amsterdam Stedelijk Museum y del Museum of Modern Art de Nueva York

Tawney hace referencia a que acomete su trabajo en un estado de concentración total. Ella afirma que: “El tiempo desaparece cuando trabajo con la

³⁴⁵ Vid. *Lenore Tawney at Donohue/Sosinski*. Art in América, oct. 1996. Janet Koplos <http://www.findarticles.com>, 14 enero 2007

fibra. Cada línea, cada puntada es un rezo...³⁴⁶. Según Janet Kardon, directora del American Crafts Museum, “al inventar los medios para tejer libremente más allá de los límites del telar, Tawney creó la escultura tejida que cuelga libre en el espacio...Teje, hipnotizada por los gestos de su propia mano, gobernada de forma benevolente por sus materiales...Depende de una técnica antigua mientras al mismo tiempo explora radicalmente nuevos formatos³⁴⁷”.

Crea obras íntimas y frágiles pero majestuosas a la vez en su tamaño y disposición, crea áreas de transparencia jugando con la materia y la sensación de levedad. Su intención y su trabajo se basan en representar lo que no se ve, en expresar lo esencial más allá de lo tangible y el lenguaje. Esta idea a menudo la lleva a realizar formas geométricas básicas como el círculo o el cuadrado que representan en su trabajo el cielo y la tierra o la unión metafórica entre los dos al unirse las dos formas. El color tiene también adscritos valores simbólicos, además de expresivos. Intenta reflejar en su obra lo que dice con estas palabras: “Estoy siguiendo el camino del corazón. No sé a donde lleva este camino³⁴⁸”.

Tawney llegó a ser una figura de gran influencia en el desarrollo de la escultura tejida como un medio para el arte. Esta artista norteamericana nacida en 1925, estudió escultura con Archipenko al igual que también lo hizo Claire Zeisler de quién hablaremos más adelante. Fue en 1946, al asistir al Instituto de Diseño de Laszlo Moholy-Nagy en Chicago cuando empezó a familiarizarse y conocer las ideas de la Bauhaus. En el Instituto estudió con Moholy-Nagy, además de con Archipenko a la vez que se interesó por la tejeduría³⁴⁹. Entre sus exposiciones y premios más importantes se encuentran el Premio del *National Endowment for the Arts* y la exposición en el Art Institute de Chicago. Sus siluetas tejidas inspiraron el título *Woven Forms* (Formas tejidas) para la exposición colectiva realizada en 1963 que supuso el lanzamiento del movimiento del arte de la fibra o arte textil en Estados Unidos.

Otra forma de trabajar el medio textil es que realiza la española **Aurelia Muñoz** presente durante varios años en la Bienal de Lausanne. En sus obras aprieta el

³⁴⁶ Cit. *21st Century Art, C.E.-B.C. Weaving*. Lenore Tawney. En <http://janhaag.com>. 14 enero 2007 (“I become timeless when I work with fiber. Each line, each knot is a prayer...”)

³⁴⁷ Cit. *Ibidem*, (“ By inventing the means to free weaving from the boundaries of the loom, Tawney created fiber sculpture that hangs freely in space...She weaves, hypnotized by the gestures of her own hand, benevolently ruled by her materials...She depends upon an ancient medium while exploring radically new formats.”)

³⁴⁸ Cit. *Ibidem*

³⁴⁹ vid. <http://www.askart.com>, 14 enero 2007

tejido para que la tela se retuerza sobre ella misma, juega con la densidad del hilo para conseguir una determinada transparencia o altera la escala dándole al macramé un tamaño gigante respecto a lo habitual en sus usos decorativos. En *3 personajes* (Fig.83) Muñoz realiza un entramado de macramé muy tupido y plegado sobre sí mismo que posibilita que el textil adquiriera una forma rígida de manera que se apoya y se mantiene sobre el suelo con bastante solidez. Manipula las fibras consiguiendo un trenzado consistente que juega con colores intensos, con texturas fuertes y matéricas de un gran atractivo táctil y visual. Las formas son sencillas, un trozo de tejido vuelto sobre sí mismo y convertido en una especie de pequeña tienda india abierta o un personaje como ella misma indica en el título. Parte de una operación simple y sencilla para convertir algo bidimensional en algo voluminoso que sugiere una narración o historia. Hay una armonía entre las piezas que conforman la obra pero cada una tiene un carácter independiente y definido que se acentúa al tener un color propio que las señala con una personalidad específica. Así, la obra en conjunto es rotunda, recuerda a pequeños tótems silenciosos pero con una gran presencia. Esta autora ha expuesto en diversas galerías y museos de arte contemporáneo en España y en el extranjero, entre ellos en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, y obtenido numerosas becas y premios dentro del ámbito de las artes plásticas³⁵⁰.

Olga de Amaral, nacida en Colombia en 1932, es otra artista de la Bienal de Lausanne que trabaja con materiales como lana, crin y metal. Se interesa por las técnicas tradicionales colombianas y las utiliza para crear una especie de muros llenos de volumen y textura. Es una experta en técnicas de trenzado que utiliza para realizar grandes piezas que muestra en lugares tan relevantes como el Metropolitan Museum de Nueva York, el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris o el National Museum of Modern Art en Kyoto. Sus obras más conocidas son aquellas en las que introduce materiales tan valiosos y llamativos como el oro o la plata. Una de ellas es *Alquimia XIX* (Fig.84) de 1984, tejida a base de gesso, lino y oro. En esta pieza de gran tamaño, aproximadamente 1,50 X 1,80 m., utiliza pequeñas laminas de oro y plata y las entreteje en el tejido hilado. Este uso técnico y material se volverá una característica de su trabajo a partir de los años 80. Estos materiales aportan a su trabajo valores simbólicos aparte del

³⁵⁰ Vid. *Aurelia Muñoz*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Ed. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao 1990, pp.5-6.

papel que tienen en la composición, de su color o brillo. Ellos evocan la riqueza y la espiritualidad del mundo precolombino y la utilización sagrada y ritual que de ellos se hacía. Implícitamente en la obra existe una referencia al culto del Dios Sol a través del oro que la enraíza con las tradiciones, historia y leyendas de su país.

Otra manera de transgredir la forma de hacer en lo textil es aprovechar los valores plásticos de los errores, del defecto porque “la noción de defecto exige también una reconsideración teniendo en cuenta que la pretensión de los artistas es buscar un significado en la técnica mediante una visible transgresión de la misma”³⁵¹, “así, la hendidura que se forma en el tejido entre dos colores yuxtapuestos verticalmente y que durante mucho tiempo se venía cerrando con una costura para que el tapiz resultase lo más parecido posible a la superficie de un cuadro, ha vuelto a adquirir el valor expresivo que ya tenía para los coptos, los tejedores de los siglos XIV y XV y los autores de los kilims turcos”³⁵². Esta ranura se forma porque el hilo no puede ser continuo de un lado a otro del tejido. La lanzadera o el espolín no son capaces de llevar más que cierta cantidad de un mismo hilo. Por tanto, el recorrido de la trama se interrumpe a intervalos regulares y se reanuda empleando un nuevo hilo, anudándose generalmente al extremo del primer hilo con el principio del siguiente para asegurar la solidez del tejido. En la tapicería tradicional, destinada a ser contemplada sólo por uno de sus lados, se suelen dejar a la vista los hilos y los nudos del revés.

Este “defecto” no sólo ha sido utilizado por Amaral, sino que también ha sido acentuado y utilizado como medio expresivo en *Canto primitivo* (Fig.38) de **María Teresa Codina** (Fig.85), otra española que al igual que Aurelia Muñoz participó durante años en la Bienal de Lausanne. En este tapiz al que nos referimos, el derecho equivale en cierto modo al revés de los anteriormente habituales³⁵³. Como vemos muchos recursos novedosos para la tradición occidental son adoptados de otras culturas. Codina usa el telar y sus limitaciones y las acentúa. Modifica el formato y la textura clásicas del tapiz dándole un aire arquitectónico, de una especie de muro que conforma el espacio. Para acentuar la expresión táctil y visual de la pieza utiliza fibras no tradicionales como el yute o fibras

³⁵¹ Op.cit. *El tapiz*. W. Ed. Skira. Barcelona 1985,p.209

³⁵² Op.cit. *Ibidem*,pp.209-210

³⁵³ Op.cit. *Ibidem*,p.210

vegetales sin hilar. Su obra tiene cierto aire primitivo mostrándose en ella sus primeras influencias; la tapicería que descubre en el *Musée de L'homme* en Paris. Pero aunque se interesa por las fibras y las técnicas tradicionales no lo hará como una forma de recrear las antiguas tradiciones, sino como ella misma dice: "La auténtica tradición no es volver a hacer lo que hacían nuestros abuelos, sino hacer lo que ellos harían si viviesen en la actualidad"³⁵⁴ y explica: "no se debe teñir ninguna fibra, ya que de este modo se oculta lo que puede decir por sí misma. Hay que utilizar fibras sin hilar, para respetar su fuerza vital. Los tallos o las hojas de las plantas están dotados de una polaridad. Su base cortada es el reflejo de la muerte, su extremo significa el crecimiento y la parte central, integrada en el tejido, constituye la zona dinámica, el centro de la vida...La fibra habla del hombre, de su trabajo agrícola o ganadero, y en su utilización se pone de manifiesto una realidad social. Es un elemento de lucha política. Enraizada en la cultura, permite enfrentarse y oponerse a las influencias invasoras...La fibra textil puede ser el medio para resolver las contradicciones entre el rigor del estructuralismo y del minimalismo y la poética de la creación artística. Porque si no se "utiliza", si no se "aplica", revela por sí misma, sobre todo en una presentación minimalista, la expresión de una convivencia con el hombre"³⁵⁵.

Lia Cook, artista americana nacida en 1942 y a la que también se la considera *artista de la fibra*, también recupera técnicas antiguas como el ikat donde se utilizan tramas de distinto grosor para producir efectos ópticos que surgen desde el fondo del tejido. Le interesa como a todas las anteriormente tratadas el aspecto táctil y corporal del trabajo textil. A través de obras como *Spaced dyed photographic weaving* de 1975 o *Traces: Quizzical* de 2001, quiere evocar protección y confort y traer a la memoria esas sensaciones.

Desde 1975 realiza obras textiles en las que a veces añade fotografías. Las imágenes que imprime en la tela toman una presencia física, táctil y emocional por estar impresas en un tejido hecho mano por la artista. Las imágenes adquieren corporeidad, vivacidad, intensidad. A ello le contribuye el aspecto modulado que confiere a las superficies la técnica que emplea, el "ikat". Las imágenes las imprime en el tejido previamente elaborado mediante una prensa manual y después pinta las zonas donde se cruzan los hilos para crear nuevos motivos y dibujos en el tejido. En otras ocasiones inserta otros hilos en la superficie formando límites o marcos al dibujo ya existente. Suele utilizar un telar

³⁵⁴ Cit. Ibidem, p.220

³⁵⁵ Cit. Ibidem, p.220

digital para insertar en la estructura del tejido las imágenes, convirtiendo tejido e imagen en una sola cosa. La imagen elegida es aquella que Cook cree adecuada a las características del tejido de forma que una y otro se potencien y se complementen al unirlos. Muchas veces suelen ser imágenes de la infancia, familiares, fotogramas de algún vídeo familiar de donde saca pequeñas imágenes o detalles del cuerpo o de la expresión de alguien querido o conocido. Quiere convertir estas imágenes próximas en un objeto físico y público. La visión de una expresión espontánea o tomada sin haber sido preparada, llevada a gran escala sorprende al espectador. Es una obra que apela a las emociones y que a través de la visión estimula el sentido del tacto a la vez que narra pequeñas historias. Ha participado en exposiciones tan significativas como *Woven Structures in the Computer Age* de 1989 o *Craft today: The Poetry of the Physical* de 1986 y su obra se puede ver en el Museum of Modern Art de Nueva York, en el Metropolitan Museum of Art, NY o en el American Craft Museum.

También la americana **Claire Zeisler** (1903-1991) se inspiró en los textiles precolombinos y en los cestos de lana hechos por las indias americanas. Coleccionaba estos objetos como forma de estudiar la estructura, técnica y decoración de los mismos y le servían como modelo para realizar fuera de los convencionalismos de su cultura y época. Su idea fue potenciar una técnica antigua adaptándola a las posibilidades de uso de los medios que posibilitaba el arte a mediados del siglo XX.

Como vemos a través del trabajo de las artistas participantes en la Bienal de Lausanne, en los años sesenta los artistas se fijan en la utilización del tejido por parte de algunas sociedades antiguas para las cuales el textil “era un lenguaje, un vehículo del pensamiento, la imagen y, en ocasiones, el objeto del ejercicio de los poderes sociales”³⁵⁶. Esa mirada influyó y enriqueció el uso artístico de los creadores del textil.

Zeisler al igual de Tawney estudió con Archipenko en el Design Institute of Chicago conocido como The American Bauhaus y aplicó los conocimientos adquiridos a la escultura en el campo de lo textil. En su comienzo sus tejidos eran bastante convencionales e intentaba adaptarlos a la industria tal y como se había hecho en la Bauhaus. Sin embargo, en los años 60, junto con otras

³⁵⁶ Op. cit. Ibidem,181

artistas que más tarde se las conocería como *artistas de la fibra* y que comenzaron a presentar su trabajo dentro del contexto de la Bienal de Lausanne, empezó a anudar los hilos y a enrollar las fibras para realizar obras en tres dimensiones dejando de lado el telar y su dependencia con lo utilitario. Normalmente utilizó fibras naturales que poco a poco dejó de anudar o de atar para colocarlas libremente por el suelo tal y como puede verse en *Coil Series III- A celebration* de 1978 o en *Private affair*. Esta es una de sus obras más conocidas y fue comprada por el Philadelphia Museum of Art. Básicamente se compone de una cascada de hilos que caen sueltos creando una forma semejante a una cascada o fuente donde una de las partes, la de arriba, aparece ordenada y la otra no, ocupando toda ella un espacio tridimensional. En las fibras sueltas juega con el color modificándose según estén en el suelo o en el aire. Así, la parte de la pieza que está sobre el suelo se expande y es más desordenada e intensa en color, mientras que en la parte de arriba, es decir, la parte frontal, queda ordenada y silenciosa al caer las fibras en vertical, lisas y sobrias. De forma sencilla acumula hilos, no los teje ni entrecruza, pero en esta acumulación consigue una obra tridimensional de gran sencillez al mismo tiempo que es visualmente impactante³⁵⁷.

Esta autora es considerada una de las llamadas *artistas de la fibra* más influyentes. Su modo de trabajar se basa en desarrollar y perfeccionar las técnicas y materiales que utiliza.

Sheila Hicks, es otra artista que presenta su trabajo en la Bienal de Lausanne y trabaja el hilo de forma experimental. Fue alumna de Anni Albers en el Black Mountain Collage y siguiendo sus enseñanzas y los principios difundidos en sus libros *On designing* y *On weaving*, utiliza el hilo como una unidad básica de estructura y dibujo. Para Hicks el hilo es un tipo de escritura y destaca de la acción de tejer su continuidad a través del tiempo y del espacio, siendo el hilo su estructura, algo que, dice, las arañas han sabido desde hace tiempo. La noción de continuidad del hilo es algo muy presente en su obra y se muestra especialmente en la obra *La Esposa preferida ocupa sus noches* (Fig.86) de 1972 donde el hilo se envuelve en sí mismo una y otra vez hasta crear un círculo de 4,06 m. de diámetro.

³⁵⁷ Vid. <http://metmuseum.org>. 14 enero 2007



Fig.83



Fig.84

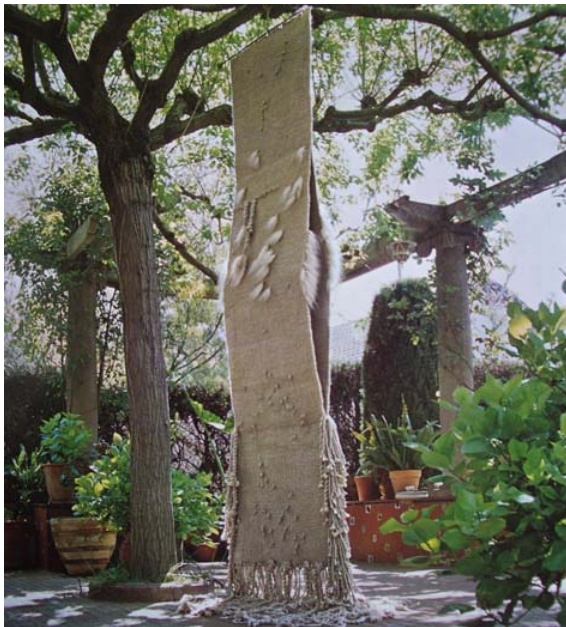


Fig.85



Fig.86

Fue en 1957, al obtener la beca Fulbright para pintar en Chile, que se desarrolla su interés por trabajar con las fibras. Ella misma comentaba al respecto: “Los tejidos preincaicos me han fascinado siempre, pero cada día estudio y colecciono con más entusiasmo el arte textil de todos los tiempos. He comprobado frecuentemente que el revés de un tapiz o de un tejido plantea tantos problemas como el derecho. Analizar y definir las infraestructuras y las superestructuras del arte textil es una de las actividades más absorbentes que conozco”³⁵⁸. Trabajar con el textil, decía, “me capacitó para construir puentes entre el arte, el diseño, la arquitectura, y las artes decorativas”³⁵⁹. En Chile, México y Sudáfrica aprendió métodos de producción y trabajo que aplicó a su obra. Sus piezas suelen ser originales en sus formas y técnicas, en ellas varían de manera radical los tamaños siendo algunas obras de grandes dimensiones como es el caso de la referida *La Esposa preferida ocupa sus noches* y otras casi miniaturas; pero tanto unas como otras se caracterizan por la continuidad visible del hilo. En todas ellas utiliza una gran variedad de materiales como algodón, lana, lino, seda, pelo animal, alpaca, papel, cuero, acero inoxidable o incluso objetos encontrados. Todo ello aporta una complejidad a la obra de considerable belleza y detalle. En el caso de la obra citada conjuga el nylon, la seda, el oro y el lino que impacta por sus grandes dimensiones: cuatro metros de diámetro. Se compone de un gran círculo apoyado en la pared de cuyo centro salen y se extienden por el suelo gruesas hebras de hilo que terminan en puntos blancos. El círculo está compuesto de hebras enroscadas una detrás de otra que a veces varían en su dirección y que de esta forma realizan un dibujo geométrico que a su vez va cambiando de color. Todo ello crea un movimiento y una gran fluidez dentro de la pieza y en su relación con el espacio circundante. La escala de la obra permite apreciar la propia estructura, las curvas, la forma de la hebra, el recorrido que hace cada una de ellas, el cambio del color del material, el diseño, los nudos, el cruce entre las fibras, etc. Esto dota de una narratividad formal no exenta de valor emocional.

Cuando el arte textil dejó de imitar a la pintura fue cuando sus características específicas empezaron a cobrar importancia, lo mismo que cuando la pintura dejó su función de documento en el siglo XIX y se volvió hacia la expresión de los elementos que la constituían como la línea, el color, la materia, las

³⁵⁸ Cit. *El tapiz*. W. Ed. Skira. Barcelona 1985,p.210

³⁵⁹ Cit. *Sheila Hicks: Weaving as metaphor*. En <http://www.sheilahicks.com>. 14 enero 2007 (“It enabled me to build bridges between art, design, architecture, and decorative arts.”)

formas...En el tejido, quizá lo más llamativo fue la dinámica espacial que alcanzó al colgar fibras que así separan u ordenan espacios.

La obra de **Elsi Giauque** *Colonne en couleurs qui chantent* fue una de las primeras realizaciones espaciales presentadas en Lausanne en 1967. En esta obra el tejido de seda se vuelve espacial, ordena y crea espacios a través de la forma y el color y se vuelve escultura. Según la autora “lo que distingue a los textiles de otros materiales es que están hechos con hilos, es decir con una línea en la que el color es inmanente a través de sus infinitas variaciones”³⁶⁰. Giauque utiliza diferentes técnicas con las que puede controlar los efectos del color del hilo; a veces tiñe el hilo por partes con diferentes colores, o mezcla hebras de tonos distintos que ópticamente forman otro color, o también busca el hilo adecuado a la técnica que utiliza con el fin de que la obra consiga una mayor fuerza expresiva y creativa. En su trabajo, técnicas como el bordado, el encaje, el ganchillo, la malla, el macramé o el punto, consideradas actividades artesanales de entretenimiento, pasan a utilizarse para realizar estructuras sólidas en ocasiones obras muy matéricas y en otras muy leves y etéreas. En su trabajo también intenta dar a ver la expresividad del propio hilo y su protagonismo siendo un elemento que transmite una sensibilidad.

Las obras que construye exploran el espacio, un lugar que puede ser continuamente transformado y conquistado. Agudiza la percepción de las formas mediante los volúmenes y los colores para dar a ver que los materiales textiles y sus elementos formales pueden integrarse en la arquitectura no solamente vistiéndola, sino modulando y cualificando el espacio arquitectónico a través de sus aspectos visuales y táctiles tales como su textura y calidez.

Jagoda Buic, una de las artistas más destacadas en la Bienal de Lausanne por las esculturas monumentales y espaciales que presentaba, al igual que Amaral relaciona su obra con las raíces textiles de su país natal, Yugoslavia. Nacida en Croacia en 1930 y residente actualmente en Praga, presentó sus trabajos en numerosas ediciones de la Bienal de Lausanne. Sus piezas son obras monumentales, monocromas, llenas de ritmo y texturas, de huecos, de cambios de dirección y de dibujo en los hilos, etc. Recuerdan a decorados teatrales ya que crea relieves que salen hacia fuera o se adentran en el tejido dotándolo de una especialidad y tactilidad sorprendentes. Según la autora “Las características

³⁶⁰ Cit. *El tapiz*. W. Ed. Skira. Barcelona 1985,p.216

esenciales del tejido se encuentran para mí en los desarrollos intelectuales que hacen uso de las posibilidades de entrelazamiento de los hilos, en las cualidades táctiles, en el erotismo intimista de las superficies cálidas y en la flexibilidad. Yo las proyecto en el espacio, y entonces cobra vida la imaginación del material”³⁶¹. En general, Buic teje piezas de acuerdo a los principios de la tapicería tradicional pero sus obras se despliegan en el espacio creando masas y volúmenes abombados (Fig.87).

Debra Rapoport, artista americana nacida en 1945, basa su trabajo en la relación del tapiz con el vestido. En 1971 presentaba en Lausanne la obra *Fibrous raimet with conical appendages* (Fig.88) donde el tapiz se convertía en una prenda que cubría, protegía y escondía el cuerpo. Quiere dar a ver y establecer una relación entre tejido y cuerpo, dos conceptos muy próximos entre sí. Rapoport señalaba a propósito de sus creaciones que “son construcciones textiles, en las que la forma mana de la figura y del movimiento del cuerpo que contienen. Cuando el cuerpo y el tejido se comunican, ejerciendo mutuamente una influencia, mediante movimientos rítmicos, el tejido se convierte en una forma espacial, móvil, fluida y cambiante”³⁶². A la hora de crear sus tejidos-vestidos utiliza tanto materiales textiles tradicionales como otros menos comunes como fibras de plátano o hilo de cobre para experimentar con sus colores y texturas y de esta forma enriquecer la obra tanto a nivel visual como conceptual.

La obra de **Cindy Snodgrass** es especial por su levedad y sutileza y original entre el grupo de *artistas de la fibra* ya que construye obras efímeras en las que deja los tejidos en el aire para que el viento los infle y se los lleve a modo de paracaídas o globos, en una nueva forma de diálogo entre el espacio y el textil. Es una obra delicada y bella, no permanente y muy sugestiva. Snodgrass explota la vibración que adquiere el tejido cuando se tensa y es azotada por el viento. Realiza construcciones efímeras, obras que lanza al aire en diferentes lugares de Estados Unidos dando vida a sus colores y a sus formas. Puede que la suspensión en el aire dure sólo unos minutos antes de que como un paracaídas las formas caigan al suelo pero es ese instante recogido en documentos fotográficos lo que le interesa, lo que es la obra de Snodgrass. La obra la termina el viento, una energía independiente de la artista y no

³⁶¹ Cit. Ibidem,p.210

³⁶² Cit. Ibidem,p.239

controlable. Muchas veces sus obras son lanzadas al aire en lugares de la ciudad donde existe una marcada arquitectura de grandes e imponentes edificios buscando el contraste entre la flexibilidad del tejido de colores y la rigidez de los edificios. El tejido se extiende y se repliega sobre sí mismo al tiempo que los matices del color varían según la luz llegando a parecer un ser orgánico con movimiento propio. Su trabajo se realiza en equipo y aprecia que la obra de arte relacione a personas y la naturaleza mientras transforma los espacios públicos. En algunas obras no sólo usa textil, sino que utiliza agua, comida, el sol, o el viento realizándose en jardines del lugar. Una y otra vez la autora destaca el valor del momento y la impermanencia: “Si buscase la permanencia, nunca podría hacer algo con tanto movimiento, con tanta capacidad de sugestión, tan relacionado con la claridad del día y del cielo”³⁶³.

Aun cuando la mayor parte de artistas que a partir de su participación en la Bienal de Lausanne o en base a su trabajo como *artistas de la fibra* han desarrollado su obra artística en el ámbito textil sean mujeres, también encontramos algunos hombres que tratan con una cierta libertad y novedad el tejido y las fibras. **Peter Collingwood** es uno de ellos. Este artista británico nacido en 1922, es el autor de tres tratados técnicos sobre tejidos y la técnica conocida como “sprang”. En las obras presentadas en Lausanne, los hilos de la urdimbre se cruzaban y descruzaban aleatoriamente combinando algunas zonas más densas o apretadas con otras más blandas y transparentes. Esto provoca vueltas en la propia tela que se retuerce al estar sometida a diferentes tensiones creando volúmenes. En el telar mezcla los hilos de maneras atípicas para conseguir texturas, formas y efectos novedosos. Es un tejedor de tendencia tradicional porque no trabaja la fibra llevándola hacia la tridimensionalidad. Trabaja en ocasiones sobre encargos de alfombras para entornos domésticos, aunque desde 1990 ha realizado largas y grandes alfombras y obras textiles que cuelgan en espacios públicos. Ha expuesto en diversos países e instituciones, entre ellas el Victoria&Albert Museum de Londres.

Pierre Daquin es un creador textil participante en Lausanne nacido en 1936 que, además de experimentar en su obra con los materiales y las técnicas, adaptó al tapiz la obra de muchos artistas pintores. En su obra cambiaba el

³⁶³ Cit. Ibidem, pp.231-233

orden de los hilos de la trama y la urdimbre o aprovechaba los “defectos” para dotar de mayor expresividad a la obra textil. Desde 1976 trabaja con papel industrial armado con hilos y encolado con alquitrán. Con este material realiza desdoblamientos y desgarramientos en la tela. Desgarrando el papel aplica pintura de forma que es absorbida entre las diferentes capas o pone pintura en el lugar donde previamente ha retirado algunos hilos. Este sistema hace que sus obras se asemejen al tejido de labor de cestería.

Herman Scholten, artista textil polaco se interesó inicialmente por la pintura pero comenzó a trabajar en lo textil porque en su proceso interviene un elemento constructivo³⁶⁴. A raíz de tomar conciencia de su propio interés en la investigación textil, Scholten teje piezas que presenta en la Bienal donde resalta el color a través de la tensión que confiere a los hilos de la urdimbre y la trama y que a su vez predominan en la superficie del tejido de forma alternada. Utiliza formas triangulares, romboidales o redondeadas que relaciona e integra entre sí gracias al recorrido continuo del hilo. Otras veces cruza líneas verticales, horizontales o diagonales que van variando de color consiguiendo efectos singulares de color y superficie. Sus tapices recuerdan los realizados en la Bauhaus, enfocándose en el análisis de la forma y la composición del color.

Ed Rossbach ha investigado durante años sobre diversas técnicas textiles. Este artista norteamericano nacido en 1914 es autor de varios libros que hablan acerca de la cestería y de los chales indios de Paisley, de las posibilidades del tejido, el encaje, los tintes, etc. En su trabajo explora las posibilidades del teñido, de la técnica del “ikat” y emplea tramas de distinto grosor creando superficies de impresionantes efectos ópticos. Aunque su obra está representada en el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, su trabajo no es muy conocido en el mundo del arte.

Vemos que éstos son artistas de los que no se encuentra tanta información como en el caso de sus colegas mujeres que fueron quienes realmente destacaron en la Bienal de Lausanne llegando incluso algunas, como ya hemos dicho, a cruzar esa barrera del mundo del arte y participar de él y en él. La mayoría de los artículos, catálogos o textos, las referencias y comentarios sobre esta Bienal, son casi siempre en relación a obras de mujeres artistas. De todas

³⁶⁴ Vid. Ibidem,p.213

formas, entre estos hombres que participaron en la Bienal sí que hubo uno que destaca por la notoriedad que como artista ha alcanzado a nivel internacional. Hablamos del catalán Josep Grau Garriga.

Josep Grau Garriga estudió pintura en la facultad de Bellas Artes de Barcelona y en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de la Llotja. Podemos decir que es el artista catalán más conocido y quién impulso el tapiz en Cataluña. Dio a conocer el mundo del textil a través de l'Escola Catalana de Tapís de San Cugat, la cual tuvo proyección internacional en parte gracias a él. El crítico Vazquez Montalván nos da una idea de la importancia de Grau Garriga al decir: "Si se quiere hablar en España de tapiz moderno hay que hablar de Grau-Garriga. Si no se quiere hablar de Grau-Garriga no se puede hablar del tapiz moderno en España. Además, ya resulta del todo imprescindible hablar de Grau-Garriga para comprender el fenómeno del renacimiento mundial del tapiz. Así, pues dentro de las coordenadas de este arte aplicado, Grau-Garriga está en cualquiera de sus esquinas"³⁶⁵.

Este pintor de formación renovó el arte del tapiz a raíz de que en 1957 viajara a París y entrase en contacto con el *Informalismo* y la *pintura matérica*, descubriendo al mismo tiempo las grandes posibilidades expresivas del tapiz como un lenguaje propio. Cuando empieza en los años 50 a hacer tapices reivindica la materia como medio de expresión en sí misma especialmente en el textil y así desarrolla talleres de experimentación textil en Cataluña formando la "Escuela Catalana de Tapices". En los años 60 hace sus primeras obras textiles tridimensionales y con ellas sus primeras instalaciones. En algunos tapices integra prendas de vestir u objetos textiles como un intento de acercamiento a la realidad. Hace dibujos, pinturas, grabados y esculturas al mismo tiempo. Expresa su mundo personal mezclando distintos materiales consiguiendo obras de una fuerza expresiva casi violenta que dialogan con el espacio donde las coloca. Son piezas de grandes proporciones llenas de irregularidades, de vibración, de una exaltación de la materia, exuberantes, que muestran la sensualidad del material y donde se aprecia una estudiada combinación del color. Obras donde la vitalidad y la violencia gestual que se percibe van acompañadas de una gran precisión en la técnica. Estos trabajos los integra en espacios arquitecturales en los cuales también solía realizar pinturas murales.

³⁶⁵ Cit. *Grau Garriga*. Arnau Puig. Ed. Múltiple de Publicaciones. Barcelona 1977,p.118. En *Hogares Modernos*. M. Vazquez Montalván, 1968



Fig.87



Fig.88



Fig.89

Al igual que sus colegas del *Informalismo* catalán como Antoni Tapies, se encuentra en algunas de sus obras referencias políticas. En *Doña catalana* (Fig.89) o en *Com bandera* de 1977 se alude a la situación catalana y española del momento. Esta última es una pieza de 250 X 350 cm donde aparece la bandera catalana deshaciéndose refiriéndose a la desintegración de la identidad catalana que ella representa. En otras obras evoca emociones y recuerdos personales como en *Per Esther* de 1981, obra de 81 X 100 cm a la que añade un camisón blanco colocado encima del tejido, además de unas cuerdas. En la obra *Home* de 1979 realiza una escultura textil vertical que cuelga en la pared cuya forma recuerda a la de un abrigo abierto por el centro.

En los años 80 pasará a realizar sus famosos *enviroments* donde utilizando cuerdas, cables y tejidos realiza instalaciones para lugares tales como el Palacio de las Córdovas de Granada en 1984³⁶⁶. En esta pieza coloca una gran tela a modo de techo en el patio central con ramas que entran y salen de la tela rompiéndola. Su aparente caos la dota de gran expresión y plasticidad. Al mismo tiempo, por la parte externa del edificio cuelgan largas bandas de tela roja que atadas a unos arcos a modo de lianas salen hacia fuera del edificio. Grau Garriga entrelaza material y espacio creándose una especie de narración, una acción sobre el edificio.

La importancia de Grau Garriga se evidencia en que su obra está presente en numerosas colecciones públicas entre las que destacan la del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, la del Museo del Textil de Terrasa en Barcelona o el Musée d'Art Moderne de la Ville de París.

³⁶⁶ Vid. *Grau Garriga*. Musée Catalan des Arts et Tradition Populaires. Ed. Musée Catalan des Arts et Tradition Populaires. Perpignan 1984, pp.23-94

4.5. La práctica feminista de arte

Si en la Bauhaus y en la Bienal de Lausanne se da un desarrollo e investigación formal de los medios y técnicas textiles, en los años 70, algunas artistas relacionadas con el feminismo utilizan el tejido como medio de reivindicación mostrando a través de la costura, la tejeduría y sus derivaciones algo propio del entorno y la actividad femenina. Destacan su lugar a través de actividades cotidianas, domésticas e intentan borrar la separación jerárquica entre el arte y las artes aplicadas al darse cuenta que, en muchos casos, ésta era una manera de situar a la mujer en un plano de menor categoría. En este ambiente el uso de materiales, técnicas y objetos confeccionados con tejidos tiene un valor temático, connotativo y muchas artistas lo usan por su contenido político, entre ellas Judy Chicago y Miriam Schapiro se encuentran entre las más conocidas. Schapiro decía “he sido una pintora hasta que me enamore de las colchas, pero la historia de mi evolución es típica de lo que paso cuando los textiles se convirtieron en una metáfora de una revolución callada. A finales de los 60 sabía muy poco de la naturaleza de los tejidos, y nada sobre su especial historia en la cultura de las mujeres...Aprendí a añadir una nueva dimensión a lo que ya sabía...añadí tejidos a mis superficies pintadas”³⁶⁷ y más adelante dice: “muchas de nosotras...encontramos la belleza en inesperadas fuentes domésticas. Como resultado, la sintiente, sensual superficie de nuestro arte cambió por un profundo compromiso con las ideas y la materialidad encontradas en las colchas y en otras útiles y decorativas artes. Las artistas-costureras de nuestro pasado se han convertido en mentoras de mujeres que ahora no tienen miedo de ver la vida doméstica como un foco para el proceso de la creación del arte”³⁶⁸.

Según Lucy R. Lippard en su escrito *Up, Down and Across*³⁶⁹; “Después de que el feminismo abriese las compuertas de la historia de las mujeres y (la colcha)

³⁶⁷ Op.cit. Traducido de “Geometry and Flowers”. M. Schapiro en *The artist and the Quilt*. Charlotte Robinson. Ed. Alfred A. Knopf, Inc. NY 1983,p.30 (“I had been a “pure” painter until I fell in love with quilts, but the story of my evolution is typical of what happened when fabrics became a metaphor for the quiet revolution. In the late 1960s I knew very little about the nature of fabrics, and nothing about their special history in women’s culture[...]I learned to add a new dimension to what I already knew[...]I attached fabrics to my painted surfaces.”)

³⁶⁸ Op.cit. Ibidem,p.31 (“Many of us[...]we have found beauty in unexpected domestic sources. As a result, the sentient, sensual surface of our art has been changed by a profound involvement with the ideas and materiality found in quilts and other useful and decorative arts. The artist-makers of our past have become mentors for women who are now unafraid to see domestic life as a focus for the art making process.”)

³⁶⁹ “Up, down and Across”. Lucy R. Lippard, en *The Artist and The Quilt*. Charlotte Robinson. Ed. Alfred A. Knopf, Inc. NY 1983

llegase a ser un símbolo polifacético de la cultura de las mujeres, gran cantidad de artistas restablecieron sus lazos con las artes amateurs o tradicionales femeninas, escrutando la colcha y otras formas del trabajo con aguja en pos de unos nuevos significados estéticos y sociales. En 1971, la forma, los materiales y patrones de las colchas tradicionales empezaron a aparecer frecuentemente. A veces los materiales eran sorprendentes; recuerdo una “colcha” hecha a base de latas aplastadas de Cola, otra de cerámica y otras de plástico o metal³⁷⁰, comenta Lippard.

Las llamadas técnicas tradicionales femeninas, la tejeduría entre otras, se asentaron e interpretaron con el movimiento feminista y con una participación de mujeres en el arte mucho mayor de lo que había existido hasta entonces: algunas mujeres pintoras y escultoras empiezan a ser reconocidas, entre ellas Bourgeois, Frida Kahlo, Bishop y Nevelson. Ambas circunstancias se dieron simultáneamente y en lo sucesivo todo lo relacionado con lo textil y la costura se ha convertido en medio y tema en el arte. En este contexto la labor textil puede usarse de forma irónica, de denuncia al rol de la mujer, como recuperación de lo femenino, como forma de presentar lo cotidiano y el mundo familiar, de oposición a la tradición en el arte, etc. Este periodo será un momento de suma importancia para el uso ideológico y conceptual de los elementos del entorno textil por parte de artistas que no siempre presentan una orientación feminista. El entorno de lo textil se asentará como un contexto más de medios, técnicas y temas para la representación en el arte que como veremos aparece en primer lugar asociado a la mujer o a la sensibilidad femenina.

En todo este proceso fue de gran importancia la labor de críticas e historiadoras de arte como Lucy Lippard, Linda Nochlin, Griselda Pollock y Roszika Parker que hicieron posible un marco en el que se pudiera analizar el arte hecho por mujeres. Según Nochlin para que el arte feminista se tomara en serio necesitaba encontrar su historia. Su artículo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*³⁷¹ fue precursor y promotor de la teoría y crítica feminista.

³⁷⁰ Op.cit. Traducido de “Up, down and Across”. Lucy R. Lippard, en *The Artist and The Quilt*. Charlotte Robinson. Ed. Alfred A. Knopf, Inc. NY 1983, pp.37-38 (“After feminism opened the floodgates of women’s history and the quilt became such a multifaceted symbol for women’s culture, a number of artists reestablished their ties with women’s traditional or amateurs arts, scrutinizing the quilt and other needlework forms for new aesthetic as well as social meanings[...] in 1971, the form, the materials, and the pattern of traditional quilts began to appear frequently. Sometimes the materials were unexpected; I recall one “quilt” made of crushed cola cans, one of ceramic, others of plastic or metal.”)

³⁷¹ *¿Why Have There Been No Great Women Artist?* Linda Nochlin. Ed. Harper and Row. NY 1988

Realizan un análisis a través del cual han abierto temas de discusión sobre diferencias culturales y de género, sobre lo público y lo privado, el arte y la artesanía, la raza, la edad o la clase social.

Después de la II Guerra Mundial hubo una revisión del pasado y esto se vio en que las mujeres reflejaron los abusos, la humillación y la marginación.

Hay muchos feminismos o muchas obras distintas que se agrupan bajo ese término. Algunas artistas cuya obra se relaciona con esta ideología desdeñan esa etiqueta. Louise Bourgeois y Chantal Akerman en ocasiones han dicho no ser feministas pero ello no implica que su obra no pueda interpretarse desde la visión feminista. A veces la lectura ideológica que puede hacerse de las obras contradice lo que dicen sus creadoras. Algunas rechazan la adscripción porque creen que el término va a clasificar su trabajo bajo unos parámetros limitados y ello haría que no se apreciase en todos sus aspectos o en el caso de algunas artistas negras porque piensan que el feminismo se asocia a la historia de la mujer blanca, no de la negra.

Uno de estos es el caso de Eva Hesse cuya obra se relacionaba con el pensamiento feminista a pesar de ella. Según Lippard, Hesse era una artista que a través de sus formas circulares expresaba su feminidad, fuese consciente de ello o no. Su trabajo es algo triste y expansivo; sus cuerdas se mueven modificándose la posición de sus formas irregulares. Krauss decía que la obra de Hesse tenía la emoción del expresionismo con una cierta estética minimal: “El expresionismo de Hesse transmitía el mensaje de que golpeando la piedra de la materia inerte era posible vivir una experiencia del yo, un yo que habría de imprimir su imagen en el corazón de esa materia”³⁷². Sus telas, al modo de algunas artistas referidas en el apartado anterior, relacionan al espectador con su propio cuerpo; así ocurre en *Contingent* de 1969 donde las láminas de resina son como páginas de un libro en blanco. Sus esculturas están realizadas manualmente y presentan un acabado la mayor parte de las veces irregular. Cuestiona las pulidas formas reticulares minimalistas masculinas, los materiales industriales y la repetición en serie. Cuando en 1970 Cindy Nemser preguntó a Hesse sobre la feminidad y el feminismo en su arte, ella dudaba de etiquetarlo bajo esos u otros términos y contestó: “No valoro la totalidad de la imagen desde

³⁷² Cit. *Arte y feminismo*. Helena Reckitt/Peggy Phelan. Ed. Phaidon, Barcelona 2005, p.27

estos puntos estéticos o abstractos. Para mí, se trata de una imagen absoluta que tiene que ver conmigo y con mi vida³⁷³. Su respuesta referida a la esfera privada concordaba con el marco de referencias del arte feminista de los años 70 donde el arte y su estética reflejaban la vida, la experiencia y el sentir de las autoras. El arte postminimalista posibilitaba referencias emocionales y viscerales y Hesse formó parte de esa tendencia.

Eva Hesse, de origen alemán, estudió artes aplicadas con Josef Albers en la Yale School of Art and Architecture entre 1957 y 1959³⁷⁴, por lo que tiene cierta relación con materiales considerados artesanos y la teoría de la Bauhaus que relaciona arte y artesanía. Esto, sumado a las posibilidades que le ofrece el momento artístico que vive, hará que en sus obras, como en las de otros artistas de tendencias afines como son el *Postminimalismo* y el *Arte Povera* utilice materiales, procedimientos y cualidades considerados hasta entonces no escultóricas.

En los años 60, los minimalistas estaban interesados en lo arquitectónico, en la geometría y la neutralidad. Cuando Hesse vuelve a Nueva York de Alemania en 1.965, se empieza a relacionar con artistas como Serra, Morris, Smithson o Nauman; es un momento en que los artistas citados están más interesados en la noción de desorden y en materiales asociados a lo orgánico, al cambio morfológico, dejando de lado momentáneamente la característica geométrica minimalista y realizando acumulaciones de materiales industriales de formas flexibles, que se deforman al ser colgadas como los fieltros de Morris por ejemplo. Esto sucede sobre el año 68-69 en pleno período de cambios y reivindicaciones políticas.

Hesse, que comenzó su trayectoria artística como pintora, viaja en 1964, junto con su marido, el escultor Tom Doyle, a Alemania residiendo allí durante año y medio. Allí, se alojaron en casa de un coleccionista que tenía una fábrica de textiles y es entonces cuando empieza a experimentar enrollando cables que asemejan tejidos, pega recortes de textiles en sus dibujos y mezcla yeso, cuerda, látex, etc., y su obra se vuelve cada vez más escultórica³⁷⁵. Es significativa una de las primeras obras, la titulada *Ringaround Arosie* (Fig.90), en la que todavía el tejido aparece unido al cuadro y a partir de la cual evolucionará

³⁷³ Cit. *Ibidem*, p.27

³⁷⁴ Vid. *Mujeres artistas*. Uta Grosenick. Ed. Taschen. Köln 2002, p.209

³⁷⁵ Vid. *Eva Hesse Sculpture*. Hill Barrette. Ed. Timken, Inc. New York 1.989, p.10.

su obra hasta llegar a tratarlo de forma autónoma tal y como ocurre en la obra *Right After* (Fig.91).

Ringaround Arosie fue realizada en 1965 con lápiz, acetona, barniz, tinta, cable eléctrico, papel maché y piedra y mide 67 x 41,9 x 11,4 cm. Este rectángulo vertical de 67 X 41,9 cm sobresale 11,4 cm hacia fuera. El fondo de color gris está realizado a base de papel maché y piedra sobre el cual ha construido dos círculos de distinto tamaño; uno grande y otro pequeño que van unidos en un punto. Para conseguir la textura irregular y no pulida del fondo mezcla lápiz, acetona, barniz y tinta y para las formas circulares utiliza cable eléctrico recubierto de tela y que por su color rosado y blanco destaca sobre el gris. Además, están rodeados de una franja de color roja consiguiendo que visualmente los círculos sobresalgan más. La tercera dimensión aparece con los círculos en relieve. En el caso del círculo más grande poco a poco va saliendo hacia fuera a modo de montaña y en el caso del círculo más pequeño ocurre lo contrario, es decir, se mete hacia dentro. Ello lo hace enrollando el cable sobre sí mismo encima del papel maché y la sensación final es como la de una superficie tejida.

Esa es una de las primeras obras realizadas en Alemania en aquel taller textil. Su importancia reside en que es una pieza en la que se basarán muchas posteriores. El uso del papel maché, el recubrimiento de formas con cuerdas y el relieve, es algo que caracterizará su producción en los siguientes dos años.

Según la crítica Hill Barrette es una obra hecha a raíz de que una amiga de Hesse, Rosalyn Goldman quedase embarazada, de ahí que el título incluya su nombre *Ringaround Arosie* (anillo alrededor de Rose). Hesse mostraría su felicidad ante la noticia creando esta pieza, lo cual también estaría relacionado con el hecho de que ella no pudo tener hijos. Para Barrette las formas redondeadas aluden a la ovulación y a la gestación. Barrette da esta interpretación al conocer que en una carta de Hesse a Sol Lewitt, ella menciona que la obra le sugiere “un pecho y un pene”³⁷⁶.

De todas formas, cuando a Hesse le preguntaban si sus obras estaban relacionadas con el tema de la mujer, ella afirmaba que no era así. Ni se

³⁷⁶ Cit. Ibidem,p.20

consideraba feminista, ni consideraba que sus formas y materiales tuviesen connotaciones feministas. Para Hesse, a pesar de las asociaciones que posibilitaban las formas y sus relaciones al círculo, no pretendía la representación del pecho de la mujer, de la vida o la eternidad, y ella simplemente lo usaba como una forma geométrica. A pesar de ello esta autora se da a conocer en los años 60 dentro del contexto feminista cuando Lippard se empieza a fijar en la predilección de Hesse por los círculos, los materiales blandos, los velos, las capas y la repetición³⁷⁷ y en 1966 la incluye en la exposición *Eccentric Abstraction* en la Fischbach Gallery de Nueva York de modo que en muchas ocasiones sus formas de una pelota unida a una cadena o tubo o círculos de goma, etc., serían relacionados con el útero o el cordón umbilical. *Ringaround Arosie* se ha asociado a la maternidad por sus dos círculos; uno más grande y que sale hacia fuera y el otro, al lado, más pequeño y cuyo centro entra en lugar de salir, como el pecho que da y el bebé que recibe.

El trabajo de Louise Bourgeois, como el de Eva Hesse, también fue visto como feminista a pesar de que su autora no se adscribiese explícitamente a esa tendencia ideológica. En su obra registra y proyecta su propia supervivencia, utilizando sus experiencias personales como fuente de inspiración. Según Bourgeois realiza formas porque las palabras no se hacen sólidas, no se cumplen. En *Fillette*, un falo al que denomina “niña”, lo que realmente da vida a la escultura es el espacio mental que surge entre el desmesurado falo y la inocencia de la genérica niña referida en el título. La artista explora la relación y la tensión producidas entre imágenes masculinas y femeninas. Al no tener nada que ver el título con el objeto, se crea una inestabilidad en la pieza, un desequilibrio entre el objeto y su nombre que arroja dudas sobre los dos. La obra de Bourgeois, como mucho del arte feminista ha tratado sobre el dolor, los traumas tanto psíquicos como físicos.

Bourgeois estudió en La Sorbona, en la Escuela del Louvre y en la Academia de Bellas Artes de París. Su formación fue básicamente en pintura, fue alumna de Fernand Léger, pero cuando en 1938 se trasladó a NY comenzó a trabajar en la escultura a la que se dedicó totalmente a partir de finales de los años 40. Entre sus amistades se contaban artistas e intelectuales como Brancusi, Giacometti, Joan Miró o Isadora Duncan. A finales de los años 70 la crítica de arte empezó a

³⁷⁷ Vid. *The Power of feminist art*. Norma Broude, Mary D. Garrard. Ed. Harry N. Abrams, Inc. New York 1.994,p.19

reconocerla seriamente, y en 1982, con 71 años de edad el MOMA de NY le dedica su primera exposición retrospectiva a la que sigue la de la Frankfurt Kunstverein en Europa en 1989. Participó en 1992 en la Documenta de Kassel y en la Bienal de Venecia en 1993 convirtiéndose en un referente para muchos artistas de los años 90. Como hemos dicho, a finales de los años 70, cuando Lucy Lippard la incluye junto a Hesse y otros artistas en la exposición *Eccentric Abstraction* celebrada en la Fischbach Gallery de NY en 1966, su trabajo empieza a ser más conocido, en parte gracias a que se empieza a relacionar con la teoría feminista. Aunque Bourgeois no se considere feminista es en estos círculos donde primeramente se la reconoce. Así entre 1972 y 1982 expuso en dieciocho exposiciones dedicadas a mujeres entre las que se encuentran dos de 1972: *13 Women Artists* realizada en Nueva York o *American Women Artists' Show* en la Kunthaus de Hamburgo. Lucy Lippard le dedica un artículo en el *Artforum* en 1975 que será incluido en su libro *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* y lo mismo hará Eleanor Munro dedicándole un capítulo en su libro *Originals: American Women Artists* de 1979. Bourgeois participó en conferencias y debates sobre el arte y las mujeres como por ejemplo en 1971 en el titulado *Forum: Women in Art* o en 1972 junto a artistas feministas como Faith Ringgold o Pat Mainardi en *¿Does Art Have a Gender?* (“¿Tiene el arte género?”). A pesar de todo Bourgeois no plantea su obra desde el punto de vista de una reivindicación colectiva refiriéndose en primer lugar a su historia personal, siendo a través de lo genérico subjetivo y así muchas mujeres se identifican con su obra y la relacionan con propuestas feministas. Lo dicho se ilustra con los dibujos titulados *Femmes-maisons* (Fig.92) realizados en los años 40. En estos dibujos y en esta escultura el torso y la cabeza de una mujer están sustituidos por una casa que sujetan unas frágiles piernas. La casa, a través de la metáfora se entiende como refugio pero también como aprisionamiento de la mujer. Puede interpretarse como que a la mujer se la recluye en el ámbito doméstico y anula su identidad, como una carga pero que al mismo tiempo ello da sentido a su vida, la protege, lo mismo que le ocurre a la artista con su casa y pasado familiar. Como vemos, su común condición de mujeres hace que tanto el tema como la “opinión” sea semejante a lo que denuncian y reivindican las artistas feministas.

Hoy en día, la crítica de arte no hace una lectura feminista del trabajo de Louise Bourgeois aunque al igual que muchas personas particulares los grupos

feministas sientan afinidad con su obra. Así, cuando en 1980 el *Women's Caucus for the Arts* le concede un premio dicen en su discurso: "Dices por medio de la forma lo que nosotras tenemos miedo de decir de cualquier forma. Tu escultura desafía estilos y movimientos y retorna a las fuentes del arte: a la expresión cultural de las creencias y emociones comunitarias³⁷⁸". Ciertamente, y en eso reside su condición de gran artista, en sus esculturas Bourgeois expresa miedos, fantasías, deseos, complejos, obsesiones... que sienten muchas mujeres porque como persona, como artista y como mujer habla de las relaciones con los hombres, con la familia, con la casa, con el arte, con su mundo... con un mundo en el que hombres y mujeres se sienten reflejados.

La obra de Louise Bourgeois se nutre de su propia biografía, según ella "toda mi inspiración proviene de mi infancia, de mi educación, de Francia, en un cierto momento de mi vida³⁷⁹". De forma obsesiva, las emociones reprimidas en su niñez, los traumas de la infancia, son expresadas en el arte. Habla del sexo, del dolor, del amor, de la muerte,... Siempre desde su vivencia, por lo que su obra tiene una profunda carga psicológica y emotiva. "Todo su trabajo es fruto de la lucha mantenida con los fantasmas de su pasado, consiguiendo a través de su arte vivir con sus propios miedos y consigo misma³⁸⁰". Ella también se manifiesta en este sentido cuando escribe alrededor de la obra *Precious Liquids*, 1991, expuesta en el Georges Pompidou de París: "Mis obras son una reconstrucción del pasado. En ellas el pasado se ha vuelto tangible; pero al mismo tiempo están creadas con el fin de olvidar el pasado, para derrotarlo, para revivirlo en la memoria y posibilitar su olvido³⁸¹". Por ello, asimismo afirma: "Todo los días uno tiene que abandonar su pasado o aceptarlo, y entonces, si no puede aceptarlo, se hace escultor³⁸²", porque para ella el enfrentarse a esos recuerdos en cada nueva obra es como un exorcismo donde revive la experiencia del trauma y lo libera.

Como decíamos, su experiencia personal es básica en el proceso creativo y se dice de ella que "Ejemplifica como ningún otro artista contemporáneo esos

³⁷⁸ Cit. *Louise Bourgeois*. Patricia Mayayo. Ed. Nerea. Hondarribia 2002,p.37

³⁷⁹ Cit. *Revista Arte y Parte*. Nº 1. 1996,p.132

³⁸⁰ Op.cit. *Revista Arte y Parte*. C.Q. Nº 53. Oct.-Nov. 2004,p.85

³⁸¹ Cit. Sara Rivera. *Revista Babah*. Nº 7. Marzo 2001,p.1. En <http://www.babab.com>. 20 Julio 2006

³⁸² Cit. *Ibidem*,p.2

límites que definen la existencia y que nacen en la obra de arte desde la memoria personal y no desde la leyenda transmitida a otros...³⁸³.

A lo largo de su trayectoria artística Bourgeois utiliza muchos materiales y procedimientos diferentes, desde materiales rígidos como el bronce, el mármol o la madera hasta materiales blandos como el látex o el tejido³⁸⁴.

En los años 40 y 50 realiza una serie de esculturas en madera, los conocidos *Personajes* que representan amigos y conocidos que quedaron en Francia. En los 60 crea las *Lairs* o guaridas, más ambiguas y realizadas el yeso recubierto de látex. En los años 90 crea sus *Cells*, habitaciones emocionales llenas de objetos personales donde se materializan los recuerdos de su infancia y que representan distintos tipos de dolor: físico, emocional, psicológico. Es aquí cuando introduce bobinas de hilo y empieza a realizar obras con tejidos, bordados y cosidos. En ellas la aguja, el alfiler y la acción de tejer adquirirán un significado profundo que va más allá de la propia acción. La aguja en Bourgeois es sinónimo de perdón ya que lo que estaba roto, desunido, lo vuelve a unir. “En mi infancia, todas las mujeres utilizaban agujas. He sentido siempre la fascinación por la aguja, por el poder mágico de la aguja. La aguja sirve para reparar daños. Es una demanda de perdón”³⁸⁵. El alfiler se asocia al dolor; así algunas figuras que evocan experiencias traumáticas llevan alfileres en los ojos. Utilizar tejidos, coser, remendar, después de décadas de experimentar con multitud de procedimientos es volver al tiempo en que cosía con su madre. Perteneciente a una familia dedicada a la industria tapicera de Aubusson, su padre comerciaba con tapices antiguos mientras que ella y su madre restauraban los tejidos que luego vendían. A la vez que avanza en su obra retrocede en la memoria al pasado que trae al presente. Según cuenta: “mi madre se sentaba al sol y remendaba un tapiz o un petit point. Le encantaba hacerlo... Mi madre era una restauradora, reparaba cosas rotas. Yo no hago eso. Destruyo cosas. No puedo seguir la línea recta. Tengo que destruir, reconstruir, destruir de nuevo”³⁸⁶. En sus obras remienda los trozos rotos, como hacían su madre y ella, como si terapéuticamente le sirviera para restaurar el dolor o el daño que siente al mismo tiempo que se siente más cerca de ella. Así realiza figuras cuya piel son trozos de tejidos cosidos de una

³⁸³ Op.cit. *Louise Bourgeois. Tejiendo el tiempo*. CAC Málaga. Ed. Ayto. de Málaga. Málaga 2.004,p.7

³⁸⁴ Vid. Revista *Arte y Parte*. Nº 1. 1996,p.131

³⁸⁵ Cit. Ibidem,p.68

³⁸⁶ Cit. Ibidem,p.67

manera basta, cruda, como si remendase un cuerpo lleno de heridas y reconstruyese el cuerpo, la persona, su alma, como si a un muerto le diese la vida. Para construir estos cuerpos utiliza felpa, trozos de tapices, tejidos elásticos y pieles sintéticas. Los cuerpos no tienen cosidos los retazos al azar, sino que el corte y el diseño están pensados para darle una estructura, marcar un músculo, la forma del cráneo, o una zona concreta. Por eso, las figuras parecen desnudas a la vez que vestidas. Crea la "piel" o el tejido a base de unir trozos de otros tejidos y de esa manera va construyendo y formando el cuerpo. Sugiere la violencia de la piel cortada a trozos pero al mismo tiempo las figuras son cálidas y delicadas. Por ello, por la contradicción que se ve en la misma pieza, resultan inquietantes y atractivas.

Son figuras que transmiten la sensación de necesitar afecto, de ser vulnerables y frágiles. Lo mismo ocurre con los bustos que tienen las bocas abiertas y los ojos mirando fijamente al espectador, perdidos en el vacío, o cerrados dando mayor fuerza al grito de dolor que parece salir de la boca³⁸⁷(Fig.93).

El tejido es algo que protege, envuelve, es suave, que le recuerda a su casa en un sentido positivo pero a través del cual también refleja los sentimientos contradictorios que tiene sobre esa época de su vida. Le da tranquilidad: "No sé lo que harán otras mujeres, pero cuando estoy nerviosa por mil cosas que me exasperan, me pongo a coser"³⁸⁸.

En los años 90, además de objetos como ovillos, madejas, agujas, etc., y de trozos de telas, utiliza telas o ropa usada por ella misma. Coge sus pañuelos y los dibuja y borda para luego pasar a hacer lo mismo con vestidos, trajes o camisones. Estos tejidos adquieren así un significado "profundamente humano"³⁸⁹ y con un gran poder de evocación. La ropa siempre es reflejo de uno mismo, de sus ideas, de su status social, de con qué se identifica, etc., como una segunda piel. Así que cuenta historias íntimas y personales; miedos, gustos, deseos..."Un trozo de vestido es un ejercicio de memoria. Me incita a explorar el pasado ¿Qué sentía cuando lo llevaba?"³⁹⁰.

³⁸⁷ Vid. Ana Martínez-Collado.p.1. En <http://www.artszin.net>. 20 Julio 2006

³⁸⁸ Cit. Revista *Arte y Parte*. Nº 23. 1999,p.79

³⁸⁹ Op.cit. *La madonna del Futuro*. Arthur Danto. Ed.Paidós. Barcelona 2003,p.309

³⁹⁰ Cit. *Louise Bourgeois*. Patricia Mayayo. Ed. Nerea. Hondarribia 2002,p.75



Fig.90

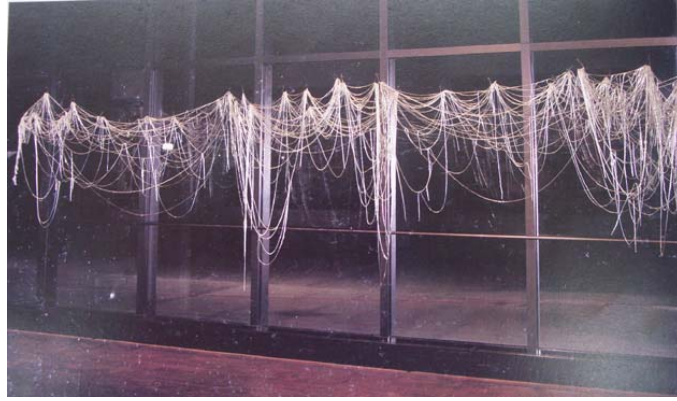


Fig.91

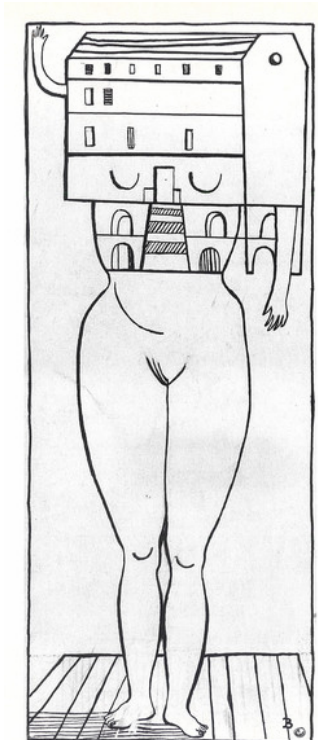


Fig.92



Fig.93

Como la mayor parte de las artistas tratadas en la tesis hace un uso tridimensional de los materiales textiles. En 1969 la revista *Craft Horizons* publicó una crítica de Bourgeois sobre las obras que usaban textil en la exposición *Wall Hangings* en el MOMA de NY: “Se me ocurre, por ejemplo, que se podrían haber usado todo tipo de formas torneadas, cubos o cualquier otra forma tridimensional. Las obras de la exposición se alejan rara vez de la decoración y tan sólo empiezan a explorar las posibilidades de los materiales textiles. Se pueden tejer para crear cualquier tipo de forma y darles rigidez con un spray. Se pueden extender sobre armazones, disponerlos en pliegues y tensarlos. Todo esto está aún pendiente de explorar...³⁹¹”. Algunas de las obras de Bourgeois, las “columnas”, estaban hechas a base de secciones cosidas, rellenas y colocadas alrededor de un armazón central oculto. Algunas crecen y se ensanchan hacia fuera, en otras sucede al contrario y otras, moviendo cada cojín, toman forma de espiral. Cada cojín, está revestido de un tejido distinto de forma que cada parte aparece diferenciada: muchas de estas telas son retazos de tapices y atraen la atención hacia ellas individualmente a sus motivos de plantas, flores o figuras conversando, animales o dibujos de rayas que remarcan la verticalidad de la columna. En alguna otra obra borda algún texto que habla de sensaciones o de estados de ánimo dotando a la pieza de la palabra. Además de encontrar un uso a materiales desechados, poco importantes pero cargados de asociaciones, muestra su interés por transformar los materiales a través del proceso, tal y como antes había hecho con el yeso o el látex. Que utilice restos de tapices no es de extrañar pues su casa de la infancia estaba llena de tapices; en las paredes, cubriendo mesas y camas, e incluso se utilizaban trozos que se usaban para tapizar sillas. El uso del tejido es una evocación y asociación constante a su pasado; también el uso arquitectónico que les da: “Al principio, los tapices eran indispensables; de hecho, eran paredes móviles, o se usaban a modo de tabiques en los grandes salones de los castillos y casas solariegas, o a modo de paredes en las tiendas. Eran una arquitectura flexible...Yo misma tengo muchos recuerdos de los tapices. De pequeños, los utilizábamos para escondernos. Esta es una de las razones por las que creo que tienen que ser tan tridimensionales; por eso pienso que deben tener el peso, la altura y el tamaño suficiente para que uno pueda envolverse en ellas...Por este motivo, mi

³⁹¹ Cit. *Louise Bourgeois. Tejiendo el tiempo*. CAC Málaga. Ayto. de Málaga. Málaga 2004, pp.23-24

asociación personal con los tapices es muy escultórica en términos de tridimensionalidad³⁹².

Otra artista cuyo trabajo se relacionó con el feminismo es Georgia O'Keefe. Chicago y otras feministas creían que las pinturas florales de O'Keefe representaban el sexo de la mujer como signo de la identidad femenina, como metáfora del cuerpo femenino. Para Nochlin las pinturas de O'Keefe eran metáforas de la sexualidad femenina. Pero a O'Keefe no le gustó esa erotización de sus imágenes, le parecía que era minimizar y reducir el significado de su obra.

Con el tiempo algunas feministas denunciaron que el feminismo se había acabado convirtiéndose en algo muy limitado: "El feminismo norteamericano es básicamente un movimiento de la clase media blanca"³⁹³, dijo la artista cubana Ana Mendieta. A esta opinión se sumaban artistas de color como Faith Ringgold, Michele Wallace o Judy Baca. En los 80 se criticó la famosa obra *The dinner Party* de Judy Chicago porque de las 39 mujeres representadas en ella sólo una era negra. En los años 80 cuestiones raciales y otros tipos de marginalidad cultural formaron parte de las consideraciones del arte y en los 90 se hicieron muchos proyectos de colaboración con hombres o gente de color, homosexuales y otros grupos marginados. Muchos de estos proyectos hablaban de las miserias del cuerpo, de lo abyecto, del cuerpo como lugar de residuos, enfermedades y traumas. El vestido *Vanitas: Flesh Dress for Albino Anorexic* (1987) de Jana Sterbak realizado con 30 Kg. de carne cruda da a entender que la humillación produce pasividad y silencio y que el cuerpo femenino se asocia a la carne muerta. Había algo afín entre "el cuerpo que tiene sida", "el cuerpo racial" y "el cuerpo femenino" y los años 90 sintetizaron la teoría de los 80 con la pasión y expresividad de los 70.

Según Laura Cottingham lo único en lo que coincidían todas las artistas feministas en los años 60 era que el sexismo deformaba todos los aspectos del arte: la historia, los comisariados, el mercado, etc.

Entre finales de los años 60 y finales de los 80 se dio la mayor productividad de obras de enfoque feminista y anteriormente a este momento no puede hablarse de este enfoque en el arte.

³⁹² Cit. *Arte y feminismo*. Helena Recktt/ Peggy Phelan. Ed. Phaidon. Barcelona 2005,p.25

³⁹³ Cit. *Ibidem*,p.23

En los años 60 los movimientos de mujeres junto con los pacifistas y las revueltas estudiantiles denunciaron la discriminación sexual, y se empieza a tomar conciencia de que el rol que asume la mujer responde a estructuras sociales y políticas. Se decía que “el símbolo más asociado con el movimiento pacifista femenino es el tejido de redes. Cada nudo de una red por sí solo es frágil, pero todos juntos componen un todo fuerte y coherente”³⁹⁴.

En todos estos planteamientos fue de gran importancia el libro escrito por Simone de Beauvoir *El segundo Sexo* donde defendía que “las mujeres no nacen, sino que se hacen”³⁹⁵, el tipo de vida que llevaban y que sus situaciones y circunstancias no respondían a una “ley natural”, sino a una cultura patriarcal. Para algunas el arte fue una forma de propaganda política para la causa feminista. Se denunciaba su exclusión de galerías, museos y la minusvaloración de las actividades asociadas a las mujeres como las artes decorativas o la artesanía. El primer momento fue activista, apasionado, llegando a crear un programa de arte feminista por parte de Judy Chicago. Era un arte hecho para las mujeres y sobre ellas. *Womanhouse* fue su primera exposición.

Chicago se preguntó si había algo que distinguiera el arte de las mujeres del hecho por hombres. Su respuesta, como la de Schapiro y Lippard era que tal vez sí y, nosotras apreciamos que con toda evidencia el arte feminista estadounidense de finales de los 60 y principios de los 70 se centra en la representación del sexo femenino. Una de las obras emblemáticas en este sentido es la obra de Chicago *The Dinner Party* que se compone de recreaciones de la forma de la vulva.

El arte feminista también estuvo influido por el psicoanálisis: a finales de los años 70 teoría y práctica se habían unido y empezaba la tercera fase del arte feminista. El arte y pensamiento feminista anterior se juzgó de ingenuo, narcisista o anticuado.

En los 70 muchas mujeres hicieron happenings y performances como una nueva forma de explorar e indagar el espacio entre lo personal y lo político. Algunas escenificaron actividades habitualmente asignadas a las mujeres y que no se reconocen ni aprecian como por ejemplo limpiar, barrer, fregar, cuidar de los niños o las personas mayores hablando de la distinción entre el arte y la vida cotidiana.

³⁹⁴ Cit. Ibidem, p.132. En Alice Cook & Gwyn Kirk. Greenham Common Everywhere, 1984

³⁹⁵ Op.cit. Ibidem, p.20

Linda Montano, artista de performances pretendía, como otros muchos artistas de su generación, unir arte y vida. Decía que el arte no era una cuestión de técnica ni de dominar todos los avances formales visuales, sino que era un estado mental. Se centraba en los procesos mentales, en la postura, el gesto, el acento, la actitud. Hizo video, foto, performances rituales...En una de ellas realiza una especie de ritual de duelo por su marido muerto y habla de la lamentación como una actitud asociada a la mujer.

En estos momentos hubo interés por el placer sexual de la mujer y por la imagen del cuerpo femenino visto desde ella misma. Harmony Hammond fue una de las primeras en reflejar el deseo de las lesbianas en obras de tela. En ellas se burlaba de los estereotipos que presentaban a la mujer como madre, prostituta o ser sexual. Se utilizaron lenguajes que se habían considerado inferiores como la "artesanía", el tejido, la costura, bordados, etc., como algo accesible y fluido para su arte. Se investigó las artes hechas por mujeres en distintas culturas y a esta tendencia la llamaron *Pattern and Decoration Movement* (movimiento de estampado y decoración). Las obras estaban entre la pintura, el diseño y la arquitectura de tejidos. Los dibujos provenían de los utilizados en artesanías como la cerámica o los tejidos. Algunas de ellas, como la pintora Joyce Kozloff, criticaban la pura abstracción geométrica y todo lo que se asociaba a la cultura patriarcal:

"Anti-pura, anti-purista, anti-puritana, anti-minimalista, anti-posminimalista, anti-reduccionista, anti-formalista...anti-universal, anti-internacionalista, anti-imperialista, anti-bauhausiana, anti-dominante, anti-autoritaria...anti-lógica, anti-conceptual, anti-dominación-masculina, anti-viril, anti-tosca, anti-cool, anti-cruel...anti-controlada, anti-controladora, anti-arrogante, anti-sublime, anti-grandiosa, anti-pedante, anti-patriarcal, anti-heróica, anti-genio, anti-amo

Me reafirmo

exigente, divertida, cobarde, perversa, manierista, tribal, rococó, táctil, autorreferencial, suntuosa, sensual, salaz, ecléctica, exótica, desordenada, monstruosa, compleja, decorada..."³⁹⁶

Schapiro mezclaba pintura acrílica con retales de tela llamando a su trabajo genéricamente *feminajes*. Para que una obra fuese un *feminaje* debía reunir

³⁹⁶ Cit. Ibidem,p.74

ciertos requisitos que estaban basados en la observación de obras de mujeres del pasado que había quedado excluidas del arte dominante.

También en esta época se analizó especialmente el vínculo entre la mujer y la naturaleza siendo una de las artistas relevantes en esta temática Ana Mendieta. Investigaron sobre las tradiciones matriarcales, sobre las Diosas o mujeres poderosas de culturas ancestrales. Se denunció cómo los mitos y el lenguaje visual y verbal desde la ideología patriarcal, deformaban la realidad respecto a lo que pudiera ser la mujer. Las artistas de los 80 intervinieron en los códigos de representación existentes en los medios de comunicación apoyándose en el psicoanálisis como método para interpretar las obras y códigos y hacer un uso político de los medios y temas.

Las obras de los años ochenta de la alemana Rosemarie Trockel son comentarios sobre el arte femenino poniendo en duda la función que tienen los símbolos que utiliza. Realiza estampados geométricos en cuadros de lana tejidos a máquina. Los motivos son autónomos, formales y se sitúan entre algo figurativo y abstracto y gracias al material en que se realizan despiertan un nuevo campo connotativo para ellos y la pintura a la que el formato se refiere.

La obra de las feministas de los 80 se consideró mejor que la de los 70, como un avance con los tiempos, pero para mediados de los 90 había una sensación de que el feminismo y la teoría feminista habían muerto.

En los 90 la investigación se centró más en la ética que en la política. Se vuelven a centrar en el cuerpo como tema viendo la relación entre cuerpo y realidad contemporánea: los cyborgs, los cuerpos mecánicos, el cuerpo decadente, la vejez, la enfermedad, etc., son maneras también de explorar los mitos y traumas colectivos.

4.5.1. Artistas y obras textiles en el entorno feminista

Como ya hemos dicho serán las artistas feministas las que empezarán a usar el textil de forma ideológica. Muchas de ellas provenían de la pintura pero empiezan a usar el textil por su mayor vinculación a la mujer. A veces lo mezclan con pintura u otros materiales y muchas veces las artistas trabajan, además, con

otros medios. Entre las artistas que utilizan la costura o tejeduría podemos citar a **Miriam Schapiro** quién en su *Casa de muñeca* utilizó labor de aguja y tela y más tarde realizó los mencionados “feminajes” término que designa a collages, ensamblajes o découpages realizados “por mujeres empleando las técnicas tradicionales femeninas para realizar su arte -coser, remendar, el ganchillo, el corte, el appliqué, la cocina y similares- actividades que también implican a los hombres, pero asignadas en la historia a las mujeres”³⁹⁷. Schapiro expuso en 1976 dos de estos “feminajes”, el titulado *Gabinete de las cuatro estaciones y Anatomía de un kimono* (Fig.94,95) de unos 15 metros de longitud aproximadamente como una manera en la que por medio de la escala se dé valor a un tipo de trabajo que por técnica es considerado en el contexto del arte algo menor.

Nacida en Toronto, Canadá, al igual que Judy Chicago empieza a usar el textil en sus pinturas como crítica a un mundo del arte dominado por hombres.

En un principio estudia pintura en “The State University of Iowa” y se traslada a Missouri junto con su marido donde trabaja como profesora. En 1951 se van a Nueva York en el momento del boom del expresionismo abstracto donde la valoración de la mujer artista era prácticamente nula. A finales de los años 50, Schapiro experimenta una crisis causada por la dificultad de combinar los roles de madre, hija, esposa y artista y a partir de ese momento deja de realizar las líricas pinturas abstracto-expresionistas y empieza a realizar obras más autobiográficas y comienza a desarrollar lo que luego serían sus obras feministas.

En 1970 se une a Judy Chicago para llevar a cabo un programa conjunto de arte sólo para mujeres, el “The Carl Arts Feminist Program” cuyo primer proyecto fue

Desde los 70 hasta hoy su obra habla del trabajo anónimo de la mujer. En 1976 diría " Para mí el tejido de mi arte y el tejido de mi vida son equivalentes"³⁹⁸ ya que a través del arte reconstruye y define su identidad.

Es conocida sobretodo por las piezas con forma de corazones y ventiladores³⁹⁹ como su obra *Heartfelt* (Fig.96) de 1979. Es una obra de 177 cm. de alto por 101 cm. de ancho realizada con acrílico y tejido sobre lienzo. La forma del cuadro es rectangular por abajo y triangular arriba con lo que sugiere la forma de una casa en cuyo interior aparece un corazón en un tono anaranjado caliente en contraste con los tonos verde-azulados del fondo. Por toda la superficie del cuadro Schapiro coloca flores que cose y toman un tono más claro cuando entran en el terreno de la figura del corazón. Crea contraste a nivel formal entre las formas rectas del cuadro y las curvas del corazón, además de por el movimiento que crean las flores que parecen ascender por toda la superficie. Éstas tienen también una forma más bien circular y junto a ellas encontramos pequeños cuadraditos que imperceptiblemente van trazando líneas diagonales por el cuadro y que se unen en el centro del corazón formando otra casita que repite la forma del lienzo. Así que encontramos tres espacios en la obra: la casa que es el cuadro, el corazón del centro y la casita dentro del corazón.

Schapiro empezó a desarrollar con esta obra el motivo del corazón al mismo tiempo que también comenzaba con las decoraciones florales. Se trataba de una celebración, de mostrar la seguridad que sentía. Las flores y el corazón representaban, junto a una actividad habitualmente vinculada a la mujer -la costura- la presencia de la mujer en la pintura, en el arte.

Es una pieza que puede parecer sensiblera y barroca pero para Schapiro, los colores alegres, las flores y las atmósferas luminosas que crea en sus cuadros son una manera de transformar la vida en algo más positivo. Al igual que otras artistas feministas, como Joyce Kozloff o Valerie Jaudon, utiliza la profusión de ornamento como modo de reivindicación de la mujer. Norma Broude comenta que estas tres mujeres publicaron en 1978 un artículo en el periódico feminista *Heresies* en contra de la idea del ornamento como delito de Le Corbusier, Amedée Ozenfants y Adolf Loos quién decía: "hay una jerarquía en las artes: el arte decorativo abajo y la forma humana arriba. Porque somos hombres"⁴⁰⁰. Ellas explicaban claramente cómo y por qué la decoración y el ornamento se asocian

³⁹⁸ Cit. *Miriam Schapiro: Works on paper, a Thirty Years Retrospective*. Indepth Arts News. En <http://www.absolutearts.com>. 15 de marzo 2005,p.1

³⁹⁹ Vid. *Ibidem*,p.1

⁴⁰⁰ Cit. *The Power of feminist art*. Norma Broude, Mary D. Garrard. Ed. Harry N. Abrams, Inc. New York 1994,p.208.

a lo femenino en la tradición occidental y cómo se lo ha considerado inferior⁴⁰¹. Schapiro, consciente de ello, además de usarlo como un elemento estético, lo usa justamente como protesta o desobediencia a los dictados machistas.

Esta artista hace referencia a algunos de los iconos de su vida, en concreto a la relación con su madre cuando dice que la forma de casa del cuadro representa la casa de su madre; el corazón, el corazón de su madre, y la pequeña casita en el centro es ella misma⁴⁰².

Al igual que Chicago hizo con su obra *La cena*, también Schapiro realizó proyectos de colaboración. Uno de ellos fue *The Quilt Project*, en el que mujeres artistas colaboraban con artesanas como forma de relacionar estas dos categorías, una de las voluntades feministas. Schapiro, junto con la artesana Marilyn Price, realizó la obra *Heart* y respecto al trabajo común Schapiro decía “Ella es tan segura; su conocimiento técnico tan avanzado. No se hubiera podido hacer sin ella”⁴⁰³.

Heart fue realizada en 1981 en acrílico y tela sobre lienzo. Presenta un corazón al que de forma audaz coloca sobre un fondo negro. Es una imagen sentimental y a la vez inquietante por el contraste de connotaciones simbólicas de la imagen y el color. Según Schapiro “en las colchas tradicionales el corazón aparece continuamente. Quería el corazón como un icono. Y lo quería negro, porque en las colchas es raro”⁴⁰⁴. Encima del fondo negro añade otra tela con forma de corazón donde ha serigrafiado esa imagen, luego corta formas de flores de otros tejidos que Price cose superponiéndose entre ellas.

Faith Ringgold es otra artista que creó tejidos ayudada por su madre para expresar su compromiso con el feminismo y su solidaridad con sus raíces afro-americanas.

Esta artista afroamericana nació en Harlem, Nueva York, y estudió en el New York City College. Proviene del mundo de la pintura pero se volvió hacia las técnicas textiles en los años 70 con el Movimiento de la Mujer. Hoy día es conocida por obras consistentes en colchas cosidas a base de viejos retales de tela. La colcha es una elaboración tradicional que aprendió de su madre que

⁴⁰¹ Vid. Ibidem,p.208

⁴⁰² Vid. p. 89.92. Miriam Schapiro, Thalia Gouma-Peterson. Ed. Harry N. Abrams, Inc. New York 1.999

⁴⁰³ Cit. *The Artist and the Quilt*. Charlotte Robinson. Ed. Alfred A. Knopf, Inc. NY 1.983,p.93

⁴⁰⁴ Cit. Ibidem,p.92

había sido diseñadora, y quién a su vez lo había aprendido de su abuela que había sido costurera.

Ringgold, en el momento en el que se une al movimiento de la mujer empieza a reflejar los intereses críticos del feminismo en sus obras añadiendo a la pintura técnicas consideradas femeninas como el bordado, el cosido o las aplicaciones de tejidos. Su obra refleja la defensa de los derechos de la mujer, así como los de los afroamericanos. Une imágenes relacionadas con la artesanía en general a imágenes africanas planas, diseños geométricos tibetanos, retratos y figuras de muñecas, todo ello figurativo. Solía inventarse muñecas que luego su madre cosía con trozos de tejidos y que también más tarde dibujara con retales de telas en sus colchas. El coser y colaborar con su madre la unían simbólicamente a sus raíces femeninas y al pintar caras de personas de color o máscaras africanas evoca sus raíces africanas y muestra el espíritu de su comunidad.

Una de sus obras más conocidas es *Estudio de Picasso, La colección francesa, 1ª parte, nº 7* (Fig.97) de 1991. Es una obra realizada con acrílico sobre lienzo y retales en los bordes de 185 X 172 centímetros. Es una colcha cosida a base de retales y colocada en la pared como un cuadro. Dentro de su forma rectangular aparece otro rectángulo donde vemos el estudio de Picasso. A la izquierda en un primer plano aparece el artista medio desnudo delante de un lienzo en blanco a punto de comenzar a pintar a una modelo negra que está tumbada en un diván en el centro del espacio representado. El diván está formado por una mezcla de diferentes telas de brillantes colores y muchos dibujos. Detrás de la modelo reconocemos el famoso cuadro que representa a las señoritas de Avignon. Por la parte derecha hay cuadros cubistas y en la izquierda una máscara africana o figura totémica. Las figuras se forman cosiendo retales a las que luego les pinta los rasgos. El suelo está realizado con una tela marrón a la que le ha pintado unas líneas asemejándose a un suelo de madera sobre el cual ha colocado una alfombra azul muy decorada. Encima y debajo de la escena en un rectángulo de tela hay un texto escrito en el que la artista cuenta una historia en relación al cuadro. Todo ello está enmarcado por una banda cosida con más trozos de telas. El conjunto es recargado, formal y referencial ya que las telas no son lisas y utiliza muchas distintas en sus colores y motivos.

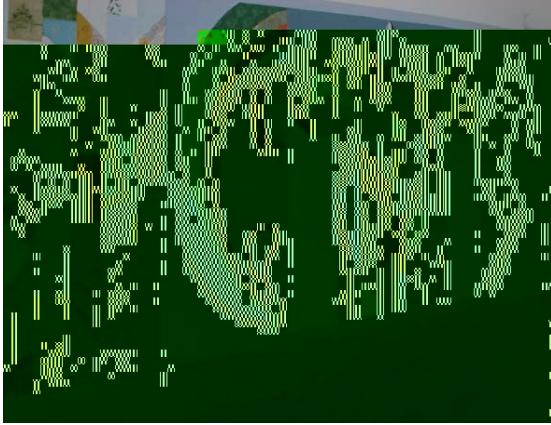


Fig.94



Fig.95



Fig.96



Fig.97

Esta pieza es una de las de la serie *French Collection* y fue presentada en 1995 en el MNCARS (Museo Reina Sofía). Muestra que Picasso se inspiró en la artesanía y el arte

africano para realizar sus obras y desarrollar el movimiento cubista, movimiento de grandísima repercusión dentro del arte moderno dándose a ver lo paradójico de la situación habida cuenta de la infravaloración de la cultura africana. La crítica que hace Ringgold muestra cierta ironía ya que es mujer y negra y utiliza una técnica artesana para representar a un artista que se ha inspirado en la artesanía y es considerado un genio. La oposición hombre-mujer se hace en este trabajo más evidente al elegir representar una modelo negra para el cuadro, señalando así que la mujer forma parte del arte como representación pero no como artista y mucho menos si es de raza negra.

Como vemos Ringgold utiliza el tejido de varias maneras: como crítica, como una forma de enraizarse a su propia tradición familiar y femenina y para contar historias tanto escritas como narradas a través de sus imágenes. Esto está en relación directa con la manera en la que las colchas se usaron en las comunidades negras esclavas donde aparte de su función de dar calor y abrigar, servían para preservar recuerdos y sucesos familiares y culturales; para contar historias como ella misma hace e incluso se utilizaron para transmitir mensajes y guiar a los esclavos hacia el norte en busca de su liberación.⁴⁰⁵

Una de las piezas más famosas de colaboración entre mujeres es la anteriormente referida *Dinner Party* de **Judy Chicago** terminada en 1979. Al igual que Shapiro y Ringgold, Judy Chicago no empezó a usar el textil hasta darse cuenta de que era un arma y una manera con la que reivindicar el lugar de la mujer. Así lo dice: “La labor textil, en todas sus formas era un “trabajo de mujeres” y durante el tiempo en el que negué mi identidad como mujer, en mi vida y en mi trabajo, nunca lo consideré un medio para hacer obras de arte. Para mí, hubiera sido humillante si un hombre artista o un marchante me hubiera descubierto cosiendo un botón en la camisa de mi marido artista o sentada delante de una máquina de coser o un telar. Ello hubiera confirmado la idea, que ya se daba por sentada, de que mi lugar en la vida era apoyar las aspiraciones de mi marido o trabajar dentro de las “artes menores”. No es un accidente que

⁴⁰⁵ Vid. Nancy Doyle. En <http://www.ndoylefineart.com/ringgold.html>. 16 marzo 2005, p.1

en la Bauhaus, donde se formaron los principios del arte moderno, Josef Albers enseñara pintura mientras que Anni Albers, como la mayoría de las mujeres allí, enseñara en el taller textil. Anteriormente, en la “Great Royal School of Needlework” (escuela de tejido), donde las teorías e ideas de William Morris y de otros visionarios del movimiento Arts and Crafts fueron traducidas en fabulosos tejidos, los hombres hacían el diseño (el dibujo) y las mujeres el tejido. Lo que hacía el hombre era “arte” mientras que lo que hacía la mujer, en el mejor de los casos, era “artesanía”. Con esto no quiero dar a entender que crea que los juicios de valor asignados al “arte” y a la “artesanía” sean correctos o no, pero define el “background” de concepciones estéticas contra las que me desarrollé como artista. Si escondiendo mis sentimientos como mujer y no utilizando las habilidades femeninas hubiera garantizado mi participación en la comunidad artística, entonces lo hubiera hecho”⁴⁰⁶.

Judy Chicago es especialmente conocida por su obra “La cena” sobre la que se han escrito innumerables artículos por su impacto en el arte y su repercusión dentro de la reivindicación de la mujer.

The dinner party (Fig.98, 99) se compone de una gran mesa triangular, un triángulo equilátero de aproximadamente 15 m², unido por todos sus lados pero abierto en el centro. El suelo en que se apoya es claro a base de losetas de mármol blanco sobre el que están inscritos 999 nombres de mujeres destacadas en la historia. La mesa está cubierta por un mantel liso blanco y sobre él 39 platos con sus correspondientes tapetes y cubiertos. Los tapetes son de diferentes colores destacando contra el fondo blanco; también los platos son de diferentes colores y diseños pero todos los motivos tienen en común interpretar la imagen de la vagina, imagen que muy simplificada es también el referente de la mesa triangular. En las tres esquinas de la mesa no hay ningún plato por lo que a su vez se forma otro triángulo de mantel blanco vacío sobre el que se ha cosido el dibujo de otro triángulo decorado con motivos geométricos que apunta hacia el centro de la mesa. La forma triangular de la mesa, simbólica para las feministas del órgano sexual femenino, se repite en la base sobre la que está apoyada la mesa.

La sensación general es de una marcada repetición por el triángulo y los platos que actúan a modo de puntos por toda la superficie de la mesa, así como por los cubiertos y las copas que son todas blancas e iguales.

⁴⁰⁶ Op.cit. *The Birth Project*. Judy Chicago. Ed. Doubleday&Co.1985,p.1. En <http://www.judychicago.com>. 15 de marzo 2005

La obra es un homenaje a la contribución histórica y cultural de la mujer. Chicago creía que tenía que acontecer un cambio social gracias al cual se respetase la historia y las producciones femeninas y de esta forma se crease un nuevo lenguaje con el que la mujer expresara su experiencia a un público más amplio. *La cena* proponía la existencia de una sensibilidad femenina continua y atemporal, opinión que entraba en conflicto con las teorías que promulgaban que la feminidad no es innata, sino un producto social.

Dentro de esta ideología esta obra aparece como una reivindicación de las técnicas artesanas muchas veces menospreciadas y algunas practicadas por mujeres y, por ello, utiliza cerámica, porcelana y labor de aguja. Cada lugar en la mesa llevaba un plato y un tapete con un motivo ideado para la mujer a la que se homenajeaba y el tapete estaba realizado a mano en las técnicas propias de la época de esa mujer. Para los platos usó porcelana china trabajada por encima con pintura o técnicas tridimensionales: “Al estar los platos asociados al comer, pensé que las imágenes en los platos reflejaría el hecho de que las mujeres que había planeado representar habían sido tragadas y oscurecidas por la historia”⁴⁰⁷. Ahora estas mujeres tragadas por la historia iban a ser consumidas por espectadores ávidos de aprender del pasado.

Para realizar este trabajo estudió las técnicas de pintura decorativa china con la intención, en un principio, de crear 100 platos dedicados a 100 mujeres históricas que colgarían de la pared a modo de cuadros. La idea evolucionó hacia la pieza definitiva “como una reinterpretación de La Última Cena, desde el punto de vista de las mujeres, quienes, a través de la historia han preparado las comidas y puesto la mesa”⁴⁰⁸. Pero, en este caso, ellas serían las invitadas de honor.

Algo que llama la atención es la puesta en escena de la pieza: se presenta en una habitación oscura iluminada puntualmente por unos focos. En virtud de los objetos y del efecto de la luz, toda ella parece como una ofrenda, sugiriendo algo misterioso y sagrado, como un templo. En mi opinión, lo que Chicago intenta transmitir es el respeto que siente por todas estas mujeres, por sus trabajos y por el propio trabajo de la mujer en general.

⁴⁰⁷ Cit. *The Power of feminist art*. Norma Broude, Mary D. Garrard. Ed. Harry N. Abrams, Inc. New York 1994, p.228

⁴⁰⁸ Cit. *Ibidem*, p.228

Para esta obra Chicago trabajó con diferentes personas encargadas de buscar la información técnica e histórica. Una vez recopilada la información, diferentes mujeres realizaron materialmente los objetos para cada comensal. En los cuatro años que duró el trabajo colaboraron voluntariamente más de un centenar de mujeres y una vez acabada fue expuesta en el Museum of Art de San Francisco.

Este trabajo es el trabajo más ambicioso y conocido de entre los trabajos feministas de colaboración. La idea de Chicago era dar a ver a la mujer artista que existía otra forma de trabajar. La colaboración artística era un acto político en contra de la idea del artista genio-solitario-hombre, tal como decían Las Mujeres Muralistas de San Francisco en 1974, “sentimos que este trabajo es realmente importante porque nos lleva más allá del individualismo”⁴⁰⁹. Cuando Schapiro junto a Chicago trabajan para la *Casa de la Mujer* en 1971, Schapiro es consciente en este momento que “la colaboración se estaba dando justo entonces y ahí, en mi cerebro, liberándome de la idea del ser solitario”⁴¹⁰ y, en ese sentido, era una revolución.

La *Casa de la Mujer* fue un proyecto organizado por Chicago y Schapiro donde participaron artistas y alumnas (Nancy Spero, Robin Schiff, Sherry Brody, Faith Wilding, etc.) que iban a los cursos que impartían para mujeres artistas. Crearon en diferentes partes de la casa diecisiete instalaciones que reflejaban la discriminación que sufrían las mujeres en el ámbito doméstico, en muchos casos utilizando técnicas “femeninas”.

Dentro de este contexto feminista también aquí nos referiremos a artistas o movimientos que aunque se producen en los años 80 surgen estrechamente vinculados al movimiento feminista.

Tal es el caso de distintos movimientos sociales en los que las mujeres también colaboraron y usaron el textil para expresar su oposición al armamento nuclear. En Inglaterra hacia mitad de la década, las mujeres acamparon alrededor de la base aérea de Greenham Common y allí tejieron redes de lana que anudaban a las alambradas que cercaban la base. En estas redes, al igual que las mujeres sufragistas un siglo antes y otras mujeres en sus labores, engarzaban fotografías y amuletos para dar a conocer sus sentimientos e ideas.

⁴⁰⁹ Cit. Ibidem,p.226

⁴¹⁰ Cit. Ibidem,p.226

En 1985 en Estados Unidos ocurrió algo parecido con “The Pentagon Peace Ribbon” donde una tira de tela de 10 millas de largo hecha a base de bordados y estandartes cosidos por gente de todo el país, se ató alrededor del Pentágono como manifestación a favor de la paz.

A diferencia de las obras citadas hasta ahora en este apartado, hay otras en las que el medio o actividad textil se ha usado para denunciar, muchas veces a través de la ironía, que esta actividad puede ser tanto una fuente de placer y entretenimiento como una herramienta de opresión para las mujeres. La obra de **Lyn Malcom** de 1988 *The Subversive Stich* (La puntada subversiva), es un tejido realizado en lino cuya imagen es semejante a la de las portadas de libros que enseñan como bordar letras a punto de cruz; en ella Malcom borda en letras el título, en referencia al tema citado⁴¹¹. El título “La puntada subversiva” hace referencia al levantamiento de la mujer contra su situación con y contra sus propias herramientas. También apunta a que es un procedimiento contrario al ritmo de la vida del momento en que se realiza ya que requiere cuidado, laboriosidad y tiempo en un momento en el que los objetos de consumo se producen anónima y rápidamente. Según decía la artista Ruth Scheuer “la tapicería es una actividad subversiva en un mundo lleno de prisa”⁴¹².

En este contexto es también adecuado mencionar el trabajo de otra artista feminista, **Mimi Smith**. Desde 1965 comenzó a realizar prendas de vestir no sólo con tejidos, sino incluyendo plásticos, lazos, tela elástica, hilo de acero, botellas de plástico, caramelos o materiales estrechamente vinculados al ámbito doméstico como estropajos, papel higiénico, manteles o bolsas de plástico. En su obra *Steel wool Peignoir* (Fig.100) de 1966 utilizó hilo de acero, nylon y encaje. La pieza es una especie de camisón construido con esos materiales, lo que la hace atractiva y repulsiva a la vez porque es la imagen de algo suave y sensual pero el hilo de acero contradice esas sensaciones. Mezcla algo tosco al tacto como el acero con algo suave y delicado como el encaje y la tela mezclando placer y dolor.

⁴¹¹ Vid. *The New Textiles*. Chlöe Colchester. Ed. Thames and Hudson. Londres 1991, pp.107-108

⁴¹² Cit. *Ibidem*, p.143



Fig.98

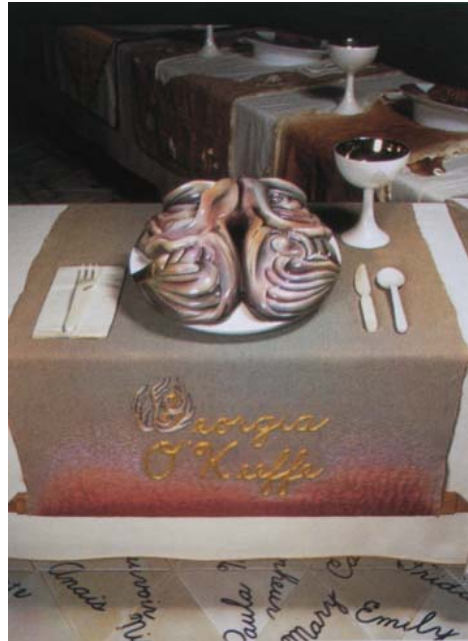


Fig.99



Fig.100

La importancia de sus obras reside muchas veces en la contradicción, dejando ver que el sueño o los ideales de la mujer acerca de la casa, del hogar y el matrimonio son una ficción que oculta el trabajo duro y la servidumbre al hombre. Se sirve del cambio de material para dar al objeto esta ambigua carga psicológica: los estropajos o el hilo de acero, además de su aspereza, evocan tareas domésticas como fregar o limpiar y chocan con la imagen romántica asociada al camisón. Muestra que la mujer debe ser sexy, además de servicial. Este juego de reinterpretación de objetos a través de los materiales que son casi símbolos es importante porque anticipará el trabajo de artistas posteriores que como Jana Sterbak o Beverly Semmes también realizarán vestidos con materiales atípicos como la carne o los globos de plástico.

Cuando las artistas de orientación feminista comienzan a usar tanto tejidos como otros materiales no tradicionales en el arte para confeccionar elementos asociados a las tareas de la mujer, en el ámbito del arte y de las artes aplicadas surgió la polémica de por qué las obras de Hesse o Ringgold se exponían en galerías de arte y las de Zeisler en galerías de artesanía si en realidad existían unos límites o no y a partir de entonces surgieron exposiciones en torno a la fibra, una de las cuales, *Enredo Deliberado* de 1971, promovió a Zeisler, Tawney, Hicks o Abakanowicz dentro del ámbito del arte.

Después de este primer momento en que las feministas enfrentan sus propias herramientas como son tejer, coser o la reinterpretación de labores como la realización de ropa al canon masculino de arte, se empieza a dar un cuestionamiento y una deconstrucción del lenguaje y la representación en el arte para dar a ver que éste, está basado en parámetros patriarcales. Esto será característico de la actitud post-feminista y dentro de ella encontramos el trabajo de **Rosemarie Trockel**.

Si en los años sesenta el feminismo estaba más preocupado por la militancia política y por la desigualdad de derechos y oportunidades entre hombre y mujer, ahora la acción se centra en indagar en cómo se representa a la mujer, cómo se la trata y aparece en el lenguaje del arte y sobre todo en los medios de comunicación, en cómo cambiar y desenmascarar ese lenguaje y estas

imágenes cargadas de ideología. Y es desde este pensamiento desde el que Trockel usará el textil, descodificando símbolos y conceptos asumidos.

El crítico Meter Weibel en el catálogo de la exposición en la Kunsthalle de Basilea en 1988 escribía sobre Rosemarie Trockel que “en tanto en cuanto Rosemarie Trockel utiliza este deficiente procedimiento artístico (punto de aguja como técnica y lana como material) percibimos lo muy excluido que está lo femenino de la cultura. El material lana, el método punto y el motivo (la decoración) son significantes de lo femenino.

Si los significantes están considerados como artísticamente deficientes, también lo estará “eo ipso” lo femenino. El primer desarme de las condiciones de la obra de arte, nos muestra que la cultura no es el territorio de la mujer. Puesto que cualquier gesto de destrozo de la cultura puede ser posteriormente culturizado, consecuentemente es posible tanto más transformar la cultura, aunque no destruirla⁴¹³. Esto es algo que Trockel sabe y aprovecha y sabiéndose voluntariamente en la historia del arte pretende dar a ver sus contradicciones y transformarla en todo caso.

En un principio esta artista utilizó el tejido como material como reacción a un mundo del arte predominantemente masculino. Como otras artistas su actitud fue de desobediencia a las expectativas, a la división de medios que caracterizaba las “dos culturas”. Así empieza con sus pinturas tejidas. El óleo sobre tela es habitual en el arte y al hombre así que ella presenta cuadros tejidos mecánicamente de manera que hay un distanciamiento respecto a la idílica artesanía y una vinculación a lo tecnológico y a lo masculino. En este interés por el uso de la lana y el ordenador ella explicaba: “Estaba interesada, por ejemplo, en la cuestión de por qué, anteriormente, las exposiciones de mujeres artistas eran tan malas; por qué usaban materiales del hogar y la casa, etc. Y el típico y muy cargado material: la lana. Quería saber si ese cliché negativo podía superarse, si el aspecto manual podía desaparecer de todo este proceso cuando el ordenador creaba el diseño tejido. Quería saber por qué antes y todavía hoy, el trabajo de una mujer se considera embarazoso; si esto tiene que ver con el modo en el que se usa el material, o si realmente es culpa del material⁴¹⁴. Así que en su caso, el uso del textil es un modo de poner en evidencia algunos de

⁴¹³ Cit. *Las mujeres en la producción artística de Euskadi*. Ed. Emakunde. Vitoria-Gasteiz 1994,p.139

⁴¹⁴ Cit. *Rosemarie Trockel*. Iris Müller-Westermann. Ed. Moderna Museet. Stockholm 2000,p.10

los aspectos contradictorios que concita el uso del textil. La contradicción es algo que plantea continuamente su obra y para lo cual, en cada caso, se sirve de materiales, elementos u objetos contrastados tales como placas de cocina o textil en obras como Balaclava de 1986 y Cogito, ergo, sum de 1998.

En Balaclava (Fig. 101) utiliza lana tejida y los objetos están realizados a tamaño real. Dentro de una vitrina se encuentran 5 cabezas cubiertas cada una de ellas por un pasamontañas de lana. Únicamente a la altura de los ojos tiene una abertura que deja ver el interior negro del soporte sobre el cual está colocado. Cada pasamontañas tiene una etiqueta cosida con el título de la obra y cada uno tiene un color y motivo diferentes. El primero, tercero y quinto tienen un fondo marrón sobre el que de forma decorativa aparecen repetidamente los motivos de la esvástica, unas olas y la hoz y el martillo en colores algo más claros. Los otros dos pasamontañas llevan dibujos del conejo de Playboy en naranja y los signos más y menos en azul.

Estos pasamontañas aun cuando son singulares han sido tejidos a máquina y muestran el carácter anónimo e impersonal de lo industrial. La pieza está ligada a lo femenino por ser un elemento de la vestimenta pero se aleja de las labores domésticas por el empleo que hace de la tecnología. Encontramos una asociación con lo funcional y con lo tecnológico. Si hay una mujer vinculada a la realización de estas prendas, ésta será la mujer trabajadora y no ya la maternal cuidadora del hogar y la familia. La mujer como trabajadora aparta de sí todo

Cogito, ergo sum, (Pienso, luego existo) (Fig.102), famosa frase de Descartes, es una pieza rectangular de 210 centímetros de alto por 160 centímetros de ancho tejida por ordenador. El fondo es de color gris neutro y sobre el destaca en la parte inferior derecha un cuadrado negro. En la parte superior del cuadro, centrado y como si estuviese escrito a mano se puede leer el título en color negro también.

La obra es un tejido colocado sobre bastidor al modo de un cuadro. Pertenece a una serie en la que la artista hace comentarios irónicos sobre otros artistas y la historia del arte y la filosofía. En este caso se está refiriendo al famoso *Cuadrado negro* de Malevich a la vez que a Descartes.

Si el cuadrado de Malevich es un icono dentro del mundo del arte, aquí, si llega a reconocerse como referente, cambia de sentido en virtud del material en que se realiza y la frase que le acompaña. La obra resulta irónica porque hace una relectura en clave femenina de dos de los emblemas de la cultura moderna. Con la frase de Descartes referida a la peculiaridad de ser persona en tanto que ser pensante, Trockel alude a la exclusión que históricamente ha sufrido la mujer ya que durante mucho tiempo se ha sostenido que es intelectualmente inferior al hombre. La tecnología que hace referencia al entorno tecno-científico al ser aplicada a lo textil se asocia a lo corporal dando a entender que existe una relación entre el cuerpo, más asociado a la mujer, y la mente, más asociada al hombre.

Trockel presenta una perspectiva femenina ya integrada en el mundo laboral pero no afirma que lo femenino sea superior o excluyente de lo masculino. No está interesada en hacer un arte de mujeres, para ella “el arte sobre el arte de las mujeres es tan aburrido como el arte de hombres que trata sobre el arte de los hombres”⁴¹⁵. Según sus propias palabras los temas que aparecen en sus obras siempre son “la mujer, lo contradictorio y una reacción contra lo que está de moda”⁴¹⁶. Rompe y cuestiona las categorías establecidas, incluso las del feminismo precedente y presenta un lenguaje e imagería tanto masculina como femenina desestabilizadas.

⁴¹⁵ Cit. *Mujeres artistas*. Uta Grosenick. Ed. Taschen. Colonia 2001,p.520

⁴¹⁶ Cit. *Rosemarie Trockel*. Sidra Stich. Ed. Museo Nacional Reina Sofía. Madrid 1992,p.7



Fig.101

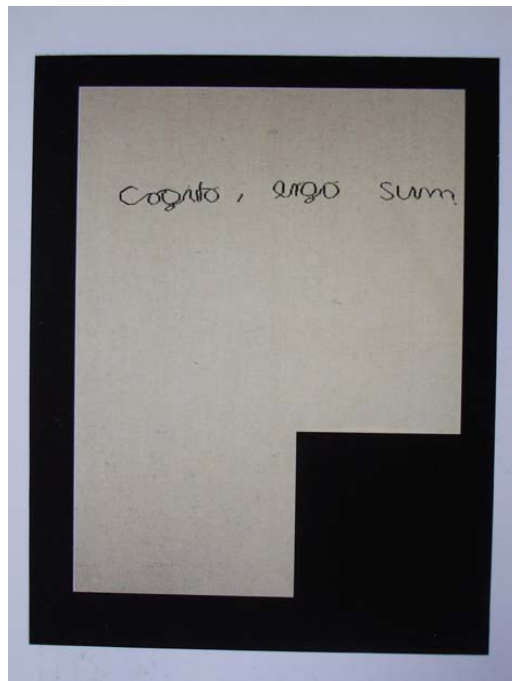


Fig.102

CAPÍTULO 5

El textil en el arte a partir del año 1980

CAPITULO 5. El textil en el arte a partir del año 1980

Como hemos visto, el empleo en el arte referido a la pintura y escultura de materiales, técnicas y confecciones asociadas a la costura y tejido ha sido un recurso utilizado de manera creciente a partir de los años sesenta y principalmente ha sido introducido y utilizado primeramente por parte de las mujeres y posteriormente, a partir de los años noventa también por hombres.

En este capítulo nuestro interés se centra en intentar un ordenamiento de este campo de actividad mostrando cómo las mujeres artistas utilizan hoy día el textil tomando nota de los motivos o temas que se configuran, viendo las connotaciones que se vehiculan o las formas que se realizan. El interés de todo ello, al igual que el de toda la tesis, es conocer el contexto en que se inserta mi propio trabajo como artista al que se dedicará la última parte de este capítulo. Así que esta labor de investigación se basa también en querer adquirir un conocimiento más profundo de la obra que realizo y de sus orígenes, contextualizándolo así en un ámbito específico de participación de la mujer en el arte con temas y técnicas tradicionalmente inherentes a ella.

Si en el capítulo 4 hemos realizado el recorrido histórico de la introducción de lo textil en el arte, en este apartado queremos ver y analizar que ocurre en los últimos años del siglo XX donde las prácticas se entrecruzan encontrando obras que pueden ser feministas, obras que quizás conllevan esa connotación pero donde no hay un discurso feminista o artistas que utilizan el textil como un material más. El uso del textil, al participar la mujer hoy día más activamente del mundo del arte, no está en la actualidad de por sí tan cargado de connotaciones debido a su reiterado uso en ese sentido y a la gran diversificación formal y de intenciones a que ha servido.

Para tener un panorama del uso extendido de lo textil en el arte contemporáneo, hemos realizado una selección de obras de 28 artistas cuya obra se difunde en el ámbito artístico occidental a través de exposiciones y sus catálogos, así como de revistas e Internet. Dentro del amplísimo conjunto de artistas trabajando hoy día, hemos escogido aquellas de quienes se ha podido seguir una trayectoria profesional y que a nuestro parecer tienen obras relevantes en lo que podríamos llamar uso e interpretación de los materiales, medios y objetos textiles.

Además de estas artistas, somos conscientes de que actualmente hay otras y otros muchos que realizan de manera continuada o puntual obras dentro del ámbito que estudiamos, pero como límite nos hemos decantado por aquellas que, además de ser conocidas internacionalmente, su trabajo tiene un mayor interés y proximidad con el mío. Se trata de artistas cuyo trabajo en gran medida se realiza en lo textil o artistas cuyo uso del textil es puntual pero significativo y ha tenido gran repercusión.

Dentro de los otros muchos artistas cuyo trabajo de manera continuada o puntual, se desarrolla en este territorio que referimos como “lo textil” se encuentran sólo dentro de España:

La bilbaina Alejandra Icaza que utiliza materiales como fieltro, algodón y hule en obras que tienen como referente objetos como el cojín o el tapiz para explorar y reflexionar en torno a las “artesánías femeninas”⁴¹⁷.

La también bilbaina Begoña Montalbán que utiliza telas, tacones, plumas, cera, etc., para evocar la carne y la piel en obras de connotaciones masoquistas o fetichistas como es el caso de *Desviación* de 1995 en la que aparece una columna vertebral torcida hecha a base de tacones⁴¹⁸.

Antonia Valero, nacida en Madrid en 1952 que utiliza tejidos utilizados en la fabricación de ropa de lencería que trata según las cualidades de la tela realizando transparencias, tramas, pliegues y veladuras. En el proceso de la obra esos tejidos, la lycra, el nylon o la seda, se van despojando de su sentido habitual llegándose a un resultado plástico⁴¹⁹.

Ana Prada nacida en 1965, cuya una de sus obras, *Veinte costuras*, de 1994 está realizada con medias y clavos, obtiene un resultado formal que evoca la estética minimal y povera⁴²⁰.

Teresa Matas que en su serie *Aire* de 1996 confecciona vestimentas, hábitos en concreto, con caucho, látex o gasa⁴²¹.

Maribel Doménech que hace sayas tejidas con cable eléctrico como en *Solamente así evitarás flotar en el vacío* de 1995⁴²².

Chipi Garrido que en *Las edades* de 1996, cose lana sobre papel⁴²³.

⁴¹⁷ Vid. Revista *Arte y Parte*. Nº 14. 1998. pp.28-35

⁴¹⁸ Vid. Ibidem

⁴¹⁹ Vid. Ibidem

⁴²⁰ Vid. Ibidem

⁴²¹ Vid. Ibidem

⁴²² Vid. Ibidem

⁴²³ Vid. Ibidem

Concha García que en *Tondo* del año 2001 confecciona un vestido con tela y alambre⁴²⁴.

Natividad Navalón, que utiliza telas y tejidos como base para construir obras tridimensionales que en parte refieren al ropaje y en parte lo evitan.

Mercedes Carbonell que dibuja con hilo sobre tela figuras femeninas mostrando que la costura puede ser tanto una forma de opresión al referirse al ámbito de la casa al que ha sido relegada la mujer como un medio de representación⁴²⁵.

Chelo Matesanz, que también dibuja con hilo imágenes que aluden a la opresión a la que se ha visto sometida la mujer en esta sociedad patriarcal subvirtiéndolo mediante la costura y la escena el significado de láminas que sirvieran para la educación moral como vemos en obras como *Heridas o Para Marfisa* de los años 90⁴²⁶.

Miren Arenzana, que cose plumas en la escultura *Sin título* que recuerda una mariposa o mezcla diferentes tipos de hilos como la seda, el rayón y el algodón para tejer su obra *Men's Heart jam 2*, creando una obra frágil, poética, intimista y que resulta cálida y familiar mediante formas abstractas que sugieren ritmo, movimiento y narración⁴²⁷.

Dentro del conjunto de artistas cuyo trabajo se ha desarrollado con más o menos continuidad en el tema, materiales o procedimientos vinculados a lo textil encontramos nombres masculinos tales como:

Oliver Herring, que crea prendas tejiendo bolsas de plástico como en *Sin título* de 1993, proponiendo una nueva interpretación del vestido no sólo por su material, sino por su presentación a modo de alfombra doble al estar cosidas dos prendas iguales por la parte del cuello⁴²⁸.

Charles LeDray, que habla de la infancia y de los recuerdos, de los juegos y la fantasía a través de prendas que confecciona en un tamaño mínimo⁴²⁹.

Hiram Rodríguez Mora, que cose y aplica piezas de tejidos pertenecientes a amigos o suyos propios al papel como referencia al pasado y al recuerdo de su infancia cuando su madre y abuela cosían⁴³⁰.

Raedecker, que dibuja cosiendo con hilo paisajes o lugares de la casa.

⁴²⁴ Vid. *Chelo Matesanz. Sauvage pour homme*. Mar Villaespesa. Ed. San Telmo Museoa. Donostia 1994

⁴²⁵ Vid. *Ibidem*

⁴²⁶ Vid. *Ibidem*

⁴²⁷ Vid. *Miren Arenzana. Xavier Saénz de Gorbea*. Ed. Trayecto galería. Vitoria-Gasteiz 1992

⁴²⁸ Vid. *Revista Arte y Parte*. Nº 14. 1998. pp.10-17

⁴²⁹ Vid. *Ibidem*

⁴³⁰ Vid. *Ibidem*

Aunque por limitaciones del trabajo somos conscientes de no poder analizar y abarcar todas las artistas ni todas las obras existentes realizadas con materiales o procedimientos textiles, creemos que las artistas y obras elegidas por número y relevancia dan una visión bastante amplia del trabajo en textil de las artistas contemporáneas. Hemos realizado un análisis del trabajo global de cada una de las artistas elegidas para luego centrarnos en sus obras con materiales o procedimientos textiles ya que creemos importante situar a nivel general la obra de cada una para poder conocer su discurso y, por lo tanto, entender también su motivación y a qué responde su uso de textil. En este análisis nos hemos fijado especialmente en sus obras textiles más conocidas para ver qué interés las mueve a utilizar tejidos o técnicas asociadas a ellos de manera que podamos saber el significado que manejan al mismo tiempo que vemos qué temas utilizan para proyectarlo. El resultado es la clasificación del trabajo textil de las artistas en cinco grupos, atendiendo a los cuales iremos hablando de cada una según vayan apareciendo. En algunos casos veremos que aunque la obra global de la artista se analice en uno de los grupos, al tener alguna otra obra correspondiente a otro grupo también nos referiremos a esa misma artista con la intención de no limitar así el análisis de cada una.

Las artistas elegidas son las siguientes: Andrea Zittel, Paula Santiago, Elaine Reichel, Nicola Costantino, Susan MacMurray, Beverly Semmes, Ana Laura Alaez, Jana Sterbak, Mimi Smith, Liza Lou, Tracey Emin, Cosima von Bonin, Mona Hatoum, Zoe Leonard, Victoria Civera, Ghada Amer, Joana Vasconcelos, Teresa Lanceta, Rosemarie Trockel, Elena del Rivero, Jann Haworth, Annette Messenger, Louise Bourgeois, Ann Hamilton, Donna Henes, Janine Antoni, Regina Frank y las gemelas Christine & Irene Hohenbüchler.

Tras ver sus trabajos hemos apreciado que básicamente las obras realizadas hoy día con textil o con sus técnicas se pueden agrupar en cinco epígrafes. Cuatro de ellos hacen referencia al tema o motivo referencial de las obras: ropa, objetos y entornos, representación del cuerpo, referencia a la pintura, y el último a obras en que el significado del trabajo reside en el proceso o acción de manera que la forma u objeto resultante es en primer término un testimonio o resultado que remite a la misma.

En el siguiente cuadro, debajo de cada uno de los epígrafes en que se han agrupado las obras analizadas hemos colocado el nombre de las artistas a quienes corresponden. Aquellos nombres marcados con un asterisco, son de

artistas que teniendo algunas obras de ese grupo han realizado la mayor parte de sus trabajos en alguno de los otros cuatro. La tendencia será a situar a cada artista en el apartado donde mayor cantidad de obra tiene.

La ropa como tema	Objetos y entornos	La representación del cuerpo humano	La pintura como referencia	La acción como tema
Zittel Santiago Costantino MacMurray Semmes Sterbak Alaez Smith *Amer *Lou *Reichek *Trockel	Lou Vasconcelos Emin Hatoum Reichek Rivero Leonard Civera Von Bonin Hohenbüchler *Sterbak *Trockel *Amer *Bourgeois *Alaez *Haworth *MacMurray *Hamilton	Bourgeois Messenger Haworth *Lou	Trockel Amer Lanceta *Von Bonin	Hamilton Antoni Frank Henes

5.1. La ropa como tema

En los casos que veremos a continuación las artistas han elegido realizar representaciones de elementos de vestido que en mayor o menor grado se distinguen o identifican con su condición utilitaria.

En el trabajo artístico, la artista elige determinados modelos o referencias y materiales para la creación de la obra de un traje o un vestido. Estos son objetos blandos que directamente aluden al cuerpo y a su piel, presentándose muchas veces en lugar de la persona. A través de la vestimenta se puede hacer referencia al daño o a la violencia sufrida por el cuerpo, al carácter del ser humano, a los orígenes, o se critica la imposición social existente sobre el propio cuerpo.

La utilización del vestuario proporciona una presencia física inmediata que según el material y la forma elegidas tendrán en el espectador un tipo de resonancias simbólicas y perceptivas que activarán su memoria. Así, la ropa hace revivir recuerdos y asociaciones. El artista fija su contenido en este objeto de uso íntimo tan cercano e identificativo del ser humano.

Por otro lado, la vestimenta hace referencia a dos espacios; al público y al privado. A través de la ropa nos comunicamos, transmitimos quienes somos, nuestra manera de pensar, de vivir, nuestra cultura, nuestro género o sexo, etc. Así pues, es innegable su función pública o de proyección al exterior al tiempo que preserva la intimidad y algo nos abriga y se convierte en nuestra segunda piel. Es así que se convierte en elemento idóneo para expresar al público lo que íntimamente pensamos o sentimos, y es así cómo se sirven de él las artistas contemporáneas. Por su carácter doble, la ropa puede presentarse como indumentaria o representación cultural e ideológica de una época o como una envoltura del alma, de lo íntimo.

Mayormente han sido las mujeres quienes han tratado este tema y a quienes nosotras nos vamos a referir pero no queremos dejar de mencionar dos artistas cuyas obras con forma de ropa también destacan en el panorama artístico actual. Hablamos de Javier Pérez y Jan Fabre.

A finales de los años 90 Javier Pérez realiza una serie de curiosas prendas como *Hábito* (1996), una casulla hecha de capullos de seda que luego se convierten en mariposas adquiriendo así un evidente valor simbólico y religioso, *Barroco* (1996), un vestido de menina de tamaño natural con tripas de animal que son

vísceras recortadas y ajustadas para formar el tejido, o *Máscara de seducción*⁴³¹ (1997) y *Látigo*⁴³² (1998) a base de crines de caballo, obras que atraen y repelen a la vez por el material utilizado y la forma que toman. En el cambio del material habitual de la prenda reside el comentario y el significado añadido que adquiere la prenda. Por otro lado Jan Fabre es conocido por sus vestidos hechos a base de escarabajos como ocurre en *Wall of the ascending Angel* (1983) y *Terre de la Montée des Anges* (2001) dando a ver los paralelismos que encuentra entre las costumbres de los insectos y el comportamiento humano. También utiliza huesos humanos y de animales en su obra *Brugge, 3003 (Angel)* (2002) que presentaba en Arco 2003. La religión y la muerte son temas que subyacen en su obra y a los que alude a través del material con el que realiza el tejido.

Como decíamos, nuestra investigación se centra en la obra de las mujeres artistas y de su uso del textil o sus procedimientos y respecto al tema que ahora tratamos vemos que desde los años 70, las artistas se han servido del traje para replantear los roles sociales, los conflictos entre lo masculino y lo femenino, las estructuras de poder, los estereotipos impuestos al cuerpo, y en estos casos, por ser mujeres hablan especialmente del cuerpo femenino. El traje puede ser una herramienta de discurso político como en el caso de Mimi Smith o presentarse como definición del sujeto o de su identidad⁴³³. Algunas artistas como MacMurray presentan el cuerpo o la ropa como objeto de seducción, representando vestidos parecidos a los de las princesas de cuento pero de materiales tan pesados que trastocan esa idea romántica, viéndose como una carga la obligación de la mujer de estar siempre bella. Muchos de los vestidos que presentan las artistas trascienden el tono moralista o de reproche, son más bien un contradiscurso que desestabiliza los mitos y modelos de belleza ofreciendo otras formas, otras identidades relacionadas con el cuerpo que resultan difíciles de clasificar en categorías establecidas pero que, en todo caso, se distancian de los esquemas de representación donde el cuerpo femenino aparece como objeto que se consume de manera pasiva⁴³⁴.

Entre las artistas cuya obra textil se centra en la ropa, veremos a continuación el planteamiento que de ello hace cada una o qué aspectos son los que destacan

⁴³¹ Vid. *Mudar*. Javier Pérez. Ed. Rekalde, Bilbao 1998

⁴³² Vid. *Javier Pérez: máscaras*. Javier Pérez. Ed. Gobierno Vasco. Vitoria-Gasteiz 1999

⁴³³ Vid. *Traje, identidad y sujeto en el arte contemporáneo*. Universidad Europea de Madrid. Madrid 2007, p.1-9

⁴³⁴ Vid. *Representando las diferencias. Fotografía y feminismo en el cruce de siglos*. Carmen Hernández. Revista extracámara. Nº 20. Caracas 2003, pp.49-55

en su obra en relación con este tema. Para ello, hemos hecho un breve análisis de su obra general y en particular del textil y de su utilización. Entre las artistas seleccionadas, son las siguientes las que utilizan la imagen de la ropa mayormente en sus creaciones: Santiago, Zittel, Costantino, MacMurray, Semmes, Sterbak, Smith y Alaez. También hablaremos de Ghada Amer y mencionaremos alguna obra de Rosemarie Trockel al encontrar algunas obras con este tema aunque mayormente se sitúen en el grupo correspondiente a las artistas que en su trabajo se refieren al medio pictórico. Igualmente nos referiremos a Liza Lou y Elaine Reichel aunque su trabajo artístico se plantee en el siguiente apartado dedicado a los objetos.

Paula Santiago nació en México en 1969. Es especialmente conocida por los trajes que cose a base de papel de arroz y cabello humano que en ocasiones colorea con su propia sangre como hizo en *Las tres gracias* de 1995 (Fig.103), *Traje* de 1996, *Para protegerse de la historia: ANAM* de 1999 (Fig.104), *Quitapesares: 2* de 1999 y *LIM* del año 2000 entre otras obras.

Utiliza la imagen del traje para referirse al cuerpo, y éste es para ella el medio por el cual se percibe y obtiene el conocimiento tanto de su interior como ser humano como del exterior, así que centra su atención en el cuerpo como lugar donde se ancla y donde expresa la subjetividad.

Esta artista en un principio estudió pintura pero luego dejó de representar imágenes sobre tela ya que, según ella, quería trabajar con su propia vida: “No quería trabajar con conceptos; quería trabajar con mi vida”⁴³⁵ decía. Es en este momento cuando toma bordados, encajes o pañuelos hechos por su abuela que guardaba su familia. Los trata y los cose con su propio cabello, el de su familia y amigos en lugar de hacerlo con hilo y usa también el pelo como pincel para pintarlos con la sangre que extrae de su cuerpo. Más adelante, en lugar de tela utilizará papel de arroz para confeccionar sus trajes. El carácter semi-transparente de papel sugiere la idea de pertenecer a un pasado remoto y esto se acentúa al ser presentado en urnas de cristal en que se presentan los elementos arqueológicos en museos de historia o etnografía. Sea por los materiales en que se confeccionan, sea, añadidamente por cómo se presentan, adquieren un carácter sagrado próximo a la reliquia, más cuando sabemos que el pelo y las uñas se han solido conservar habitualmente como recordatorio de

⁴³⁵ Cit. *Entrando en la luz*. Laurel Reuter. En <http://www.fundaciontelefonica.com>. 23 enero 2007

difuntos. Así, estos trajes evocan ficticiamente ausencia y muerte, y aunque delicados, con el rojo de la sangre transmiten la idea del cuerpo como algo no cerrado, de la transformación, el dolor y la violencia que hay en todo proceso orgánico. A Santiago le gusta el pelo porque es un elemento que protege el cuerpo pero que al mismo tiempo se aleja de él mientras crece y que, además, hace referencia al paso del tiempo⁴³⁶.

Para Santiago coser es, como para otras artistas tratadas en el capítulo anterior, rescatar una actividad de su niñez que está ligada a su familia y al utilizar su cabello y su sangre como materiales textiles es como si tejiera su propio cuerpo físico y sensible.

Santiago ha expuesto en diferentes museos e instituciones como el Centro Cultural/Arte Contemporáneo de México, en el Miami Art Museum, en el San Francisco Museum of Modern Art, en el Museum of Contemporary Art de San Diego, California, el Dallas Museum of Art o el Art Pace Foundation for Contemporary Art en San Antonio, Texas.

Andrea Zittel nació en California en 1965 donde se graduó en pintura y escultura. A partir de 1990 realiza objetos y habitáculos que están entre el diseño y la escultura. Zittel se encarga de producir todo aquello que le es necesario para vivir, desde ropa hasta muebles para la casa o viviendas remolque que puede trasladar de un lugar a otro. Se mueve entre la vida y el arte y en sus proyectos idea objetos prácticos de uso tanto para el hogar como para vestirse. Es en 1991 cuando comienza a realizar sus uniformes. Según declara empezó “porque tenía un trabajo de oficina y se suponía que debía vestir de forma respetable en el trabajo. Pero no tenía mucho dinero así que empecé a pensar cómo, la mayoría del tiempo, uno se podría permitir un fabuloso traje que realmente le encantase llevar. Pero hay una especie de estigma social en contra de llevar la misma cosa dos días seguidos. Así que decidí que en mi caso, la variedad me parecía más opresiva o restrictiva que la continuidad. Así, para cada estación hice una vestimenta. Esta es mi vestimenta de fantasía o mi cosa favorita que imagino llevar en cada periodo de tiempo, y entonces me la pongo todos los días durante seis meses”⁴³⁷. Zittel diseñó prendas prácticas, funcionales y perfectas para cada

⁴³⁶ Vid. En <http://www.uag.mx>. 22 enero 2007

⁴³⁷ Cit. *Various A-Z Six Month Seasonal Uniforms. 1992-1995*. Andrea Zittel. En <http://www.pbs.org>. 28 enero 2007 (“ Because I had an office job and I was supposed to wear something respectable to work. But I didn’t have that much money and so I was thinking about how most of the time we can afford one fabulous outfit that you really love to wear. But there’s some sort of social stigma against

estación que al ser siempre las mismas las llamaba “uniformes”. De estos primeros *A-Z Six-Month Uniforms* (Fig.105) pasó a diseñar ropa inspirada en los constructivistas rusos donde sólo utilizaba rectángulos de tela y que tituló *A-Z Personal Panel Uniforms*. Más tarde desarrolló los llamados *Single Strand Uniforms* (Fig.106) realizados con fieltro que ella misma fabricaba que ni cosía ni cortaba. Estaban hechos de una pieza y se ataban a la espalda por medio de un alfiler introducido en el tejido.

El interés que Zittel demuestra por el textil o sus técnicas se inscribe dentro de su interés por dar una solución a distintas necesidades de la vida diaria: habitar, vestirse o comer son aspectos que investiga en un intento por entender mejor la naturaleza humana y la construcción social que hace de sus necesidades. En esta investigación todos sus proyectos se basan en la economía de medios y en una simplicidad que facilite la vida doméstica o social del individuo siendo el orden un factor fundamental en sus diseños. “La gente dice que mi trabajo es sobre el control, pero no es eso realmente”, dice Zittel, “siempre estoy buscando el espacio intermedio entre la libertad- que a veces puede sentirse demasiado vasta o sin limitaciones- y la seguridad- que puede fácilmente convertirse en un confinamiento”⁴³⁸. El ejemplo más sobresaliente de ello son sus *Living Units* (unidades de vivienda) también creadas en los años 90. Estos habitáculos-remolques que se pueden desplazar como si fueran autocaravanas, están diseñadas de tal forma que en un mínimo espacio y según la disposición que en cada momento se le de a los pocos muebles, el lugar puede convertirse en baño, dormitorio, salón o cocina.

Con la idea de unificar sus distintos proyectos, Zittel creó la empresa “A-Z designs for living” cuyo cometido es construir muebles, habitáculos u otros servicios en distintos lugares para mejorar la calidad de vida de sus clientes⁴³⁹.

wearing the same thing two days in a row. So I decided that, in my case, variety seemed more oppressive or restrictive than continuity. So for each season I'll make one garment. That's my fantasy garment or my favorite thing that I can imagine at that period in time, and then I'll wear it every day for six months.”)

⁴³⁸ Cit. Ibidem, 28 enero 2007 (“People say my work is all about control, but it's not really... I'm always looking for the gray area between freedom- which can sometimes feel too open-ended and vast- and security- which may easily turn into confinement.”)

⁴³⁹ Vid. *Enlightening field*. Terry Miels. Tate magazine Nº 4. En <http://www.zittel.org>. 22 enero 2007

En el caso de Zittel ni el textil ni su técnica son elegidas por su significado o connotaciones, sino por responder a cuestiones prácticas y formar parte de un proyecto global.

Nicola Costantino nació en 1964 en Argentina y trabaja en Buenos Aires. Su obra se da a conocer en los años 90 cuando realiza moldes de animales muertos como en la instalación *Cochon sur canapé* de 1992 donde coloca sobre una cama varios animales cocidos tales como un cerdo y varios pollos e instala en la misma habitación gallos, conejos o pollos, momificados, envasados al vacío o colgados cerca de la cama.

En su obra habla de la cadena alimenticia existente, en la que nos comemos unos a otros tal y como ejemplifica en su obra *Sin título* de 1997 en la que aparecen 3 bocas saliendo una de la otra (la humana primero, el cerdo después y, por último, el pollo). Habla de cómo la muerte forma parte de la vida dándolo a ver de manera tan cruda que resulta repelente. Así ocurre en *Limbo de nonatos* de 1999 en que realiza calcos de nonatos de potrillo y terneros en resina de poliéster. Estos animales muertos antes de nacer aparecen representados con gestos y expresiones en las que parece que Costantino les ha devuelto la vida. En un primer momento es una escena lúdica en la que los animales se relacionan entre sí de forma alegre y tranquila. Cuando el espectador se da cuenta de que son nonatos la sensación agradable de un primer momento se vuelve macabra. Lo mismo hace en la obra *Cañería de nonatos y bolas* en la que comprime los fetos de potrillos y terneros dándoles forma de bonitas bolas de distinto tamaño al mismo tiempo que rellena con estos mismos animales unas líneas diseñadas en la pared que recuerdan a tuberías empleándolos como elementos decorativos⁴⁴⁰.

En la misma línea temática y estética es en la que Costantino crea su serie titulada *Piel humana* (Fig.107) realizada también en los años 90 y donde comienza a elaborar tejidos. Con látex y calcos de anos, ombligos y pezones masculinos (Fig.108) crea superficies que emplea como telas que recuerdan a la piel humana y con ellas elabora toda una línea de ropa femenina que comprende desde abrigos a vestidos, carteras o zapatos decorados con ombligos. Muchas de estas prendas están rematadas con cuellos realizados con

⁴⁴⁰ Vid. *Nicola Costantino:Arte del consumo*. Fabián Lebenglik. Ed. Museo Castagnino. Buenos Aires 2001

pelo humano. Cuando expone sus piezas en una tienda, la primera impresión es la de estar viendo diseños de moda de alta costura. Cuando identificamos falsamente la piel humana no podemos por menos que imaginarnos que las personas, al igual que los animales con que se confeccionan normalmente este tipo de prendas, han sido despellejadas y que con su piel y cabello se han cosido macabros vestidos destinados a una élite. De consumir animales, tal y como refleja en otras obras, en éstas sugiere que consumimos a los de nuestra misma especie; que el fuerte devora al débil, lo mata y se adueña de su cuerpo para su propio placer.

La moda está fuertemente relacionada con el placer, con el erotismo y la sexualidad y a ello alude Costantino a través de los calcos de zonas erógenas tales como son el ano, ombligo y los pezones masculinos. No habla de un cuerpo femenino o masculino, la referencia al sexo es ambigua ya que los anos y ombligos no se diferencian en un cuerpo u otro, sin embargo, los pezones que es lo más reconocible, los elige masculinos para colocarlos en un vestido de mujer, sugiriendo implícitamente un cambio de roles en el que la mujer domina al hombre quién se convierte en objeto de adorno. Sus ropas fascinan y causan rechazo al mismo tiempo porque combinan lo elegante y lo grotesco. Hay una violencia cruda y sutil en toda su obra; asocia la moda a la tortura no sólo en el tipo de tejido que crea, sino también por elegir un tipo de prenda –el corsé– que dificulta el movimiento y la respiración⁴⁴¹. De distintas maneras se refiere a la cara cruel de la moda y del mundo en la lucha por la supervivencia. Muestra la crueldad y violencia con la que convivimos aceptándola sin verla, anestesiados ante los horrores del mundo. Esa parte que también existe en nuestras vidas cotidianas Costantino las hace visibles y nos enfrenta a ellas. Crea tejidos que remiten a la piel sobre la que se colocan y hace que los órganos de funciones que forman parte de la intimidad, de la parte abyecta, escatológica y en fin, de lo que de animal tenemos los humanos, cobren protagonismo a la vez que se pierde su reconocimiento⁴⁴².

Otra artista nacida en los años 60 es Susie MacMurray. Nacida en Londres, Gran Bretaña, se ha dado a conocer en los años 90 y especialmente a partir de la realización de vestidos hechos a base de cientos de globos o guantes de goma. También en su caso habla de la moda aunque no de forma tan cruda como Costantino. Estos originales tejidos tienen un fuerte impacto visual por su

⁴⁴¹ Vid. Revista *Lápiz*. Nº 166. "Aspectos del arte argentino". Jorge López Anaya.

⁴⁴² Vid. En <http://www.nicolacostantino.com.ar>. 25 enero 2007

llamativo color y por su textura. Así en *Gladrag's* (Fig.109) e *Icon* del año 2002 utiliza globos de color rojo para el primer vestido y azul para el segundo. En *A mixture of frailties* (Fig.110) del año 2004 cose guantes de goma para realizar un elegante vestido beige. Todas estas prendas MacMurray se las pone y se pasea con ellas en una especie de performance. Están realizadas a tamaño natural y a causa de la gran cantidad de elementos que de forma obsesiva y lenta coloca, adquieren un peso de hasta 70 Kg. El tejido es así algo torpe y grueso que tanto protege como atrapa refiriéndose a través de esas condiciones a la imposición tanto de la moda como de la imagen corporal. El vestido, en el mundo de la moda, se presenta como algo glamoroso y sensual, pero el cuerpo es algo físico y no se conforma como una lustrosa imagen, idea que MacMurray refleja utilizando materiales de plástico brillante.

Si añadimos al peso físico del tejido, lo recargado del diseño y la repetición de los objetos con que se realiza se tiene como resultado una sensación psicológica de pesadez que contradice la ligereza e inocente alegría asociada a la banalidad y diversión asociados a los guantes de goma o a los globos. A MacMurray le interesa la contradicción que consigue con estas prendas opulentas que hablan de la belleza, el deseo y el poder e impiden moverse con facilidad por su peso y volumen⁴⁴³.

MacMurray crea estos singulares tejidos porque es en el material donde radican las sensaciones de ambigüedad que quiere transmitir.

Nacida en 1958 en Washington y actualmente trabajando en Nueva York, Beverly Semmes es conocida por realizar elementos escultóricos con forma de vestidos de gran tamaño que suspendidos en la pared se alargan por el suelo creando caminos, charcos de tela o alfombras.

Red Dress (Fig.111) de 1992 es uno de ellos; se trata de un vestido rojo del tamaño de la pared de la sala que continúa por el suelo formando una especie de lago rojo que ocupa la mayor parte de la habitación y se hace más grande que el propio vestido sugiriendo una continuidad entre las dos imágenes. La referencia al cuerpo femenino y a sus ciclos es clara y su gran tamaño hace pensar en lo superlativo, la super-mujer.

⁴⁴³ Vid. *Rêve de robe*. Caroline David. Ed. Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle de Calais. Calais 2004

En *Buried treasures* de 1994, el cambio de tamaño afecta a una parte del vestido; una de las mangas se alarga tanto que acaba formando líneas circulares o caminos que se entrecruzan llenando toda la sala.

Estas piezas hechas para mujeres de proporciones enormes e imposibles como en *Rhonda Lavonda Yolonda Chiffonda*, (Fig.112) no dejan de tener humor y un toque lúdico o infantil por la elección de colores vivos y llamativos que realiza. A causa de los cambios de tamaño parciales o totales Semmes dota a sus configuraciones en forma de vestido de una carga psicológica; consigue humanizar y dar vida a una prenda cotidiana e inanimada dotándola de una personalidad y un carácter según qué parte de la prenda enfatice y distorsione: así en *Little Lamb* la zona de las piernas se une formando una sola pieza que llega al suelo y luego continua hasta convertirse en una especie de cola estrecha a modo de cola de sirena o cono de humo. En *Certainly (Chartreuse)/Really (Red)* del año 2000 alarga los brazos y lo que sería la parte de las manos del vestido de tal modo que se enredan y entrecruzan en el suelo delante del vestido sugiriendo tanto una barrera y defensa de esta niña-gigante, como un reflejo de la torpeza de la usuaria de la prenda. Habla del poder del vestuario hasta el punto de influenciar y definir a la persona ya que refleja quienes creemos que somos, cómo elegimos representarnos y cómo somos vistos por los demás; por ello, utiliza la figura del vestido, en representación de la persona⁴⁴⁴. Cose las telas pero no las crea, su discurso no está inserto en el carácter del tejido, sino en la morfología y escala de la ropa que realiza, haciendo presente a través de ella al sujeto y al género, su carácter y su identidad en su ausencia.

Semmes también trabaja con otro tipo de materiales como la cerámica o el cristal pero una buena parte de su mayor producción está realizada en textil y adquiere la forma de vestidos como los que hemos referido.

Jana Sterbak nació en Praga en 1955. En su obra habla del cuerpo y de la condición humana, del cuerpo como realidad física, como identidad construida, como lugar de emociones y sensaciones que a veces chocan entre sí: la noción de la belleza y la muerte, el dolor y el placer, la limitación y la libertad de poder relacionarse, etc. Muchos de sus vestidos o ropas hablan de los conflictos internos que padece todo ser humano. En *Vanitas. Vestido de carne para una albina anoréxica* (Fig.113), 1987, una de sus obras más conocidas, alude al

⁴⁴⁴ Vid. Beverly Semmes. Progressive art collection. En <http://art.progressive.com>. 30 noviembre 2006

destino inevitable del ser humano, la muerte, lo que contrasta con el deseo de eterna juventud que forzosamente imponemos al cuerpo, sobre todo al cuerpo femenino, buscando algo totalmente contrario a la propia naturaleza y devenir del organismo.

En esta obra realiza un vestido cuyo tejido se forma con trozos cosidos de carne. De una manera directa y clara presenta el cuerpo como lo que es: carne animal; carne que envejecerá y se pudrirá. Vanitas, como alegoría alude a la belleza caduca y a través del título critica la anorexia como elemento psicológico y cultural donde los patrones de belleza se convierten en enfermedad. El título unido al material de que está hecho el vestido hace pensar en que la persona anoréxica ve su cuerpo como la materia que come, carne privada de vida y de psique. La enorme distancia que hay entre el material empleado y el habitual en el vestir, unido a la vistosidad de su confección, hacen que esta obra, como las de Paula Santiago y Nicola Constantino, seduzca por su morbosidad, por la repulsión que produce y repele al mismo tiempo por la crudeza con la que se representa.

La carne se convierte en tejido con el que forma un vestido y en otra obra una butaca. En este caso, utiliza el procedimiento de coser sobre un material distinto del habitual encontrándose el significado de la obra en la convergencia del objeto conformado y el material empleado. En sus distintos trabajos Sterbak utiliza materiales y procedimientos diferentes según la idea que quiera transmitir. Utilizó la carne puntualmente pero el trabajo tuvo gran repercusión y el planteamiento que a través de ella hacía del cuerpo y de la identidad es recurrente en otros trabajos. En *Want you to Feel the Way I do... (The Dress)* de 1984-85, construye un cuerpo de estructura metálica rodeado de un cable eléctrico; en *Remote Control* de 1989, el traje es una máquina al mismo tiempo. La obra consiste en una falda hecha de varillas de acero que se mueve con un mando a distancia. La persona se introduce en esta falda y queda sujeta y colgada por la cintura. El artefacto sumado al cuerpo lo aproxima a la máquina dando el efecto de un ballet mecánico que limita los movimientos de las bailarinas⁴⁴⁵.

También en 1991 realiza la obra *Uniform*: (Fig.114) es un traje en que las mangas aparecen atadas y, por tanto, las manos no pueden separarse ni

⁴⁴⁵ Vid. *Jana Sterbak*. Rosa Martínez. En <http://personal.telefonica.terra.es>. 21 diciembre 2006

utilizarse, no puede desabotonarse ni quitarse, el cuerpo no puede despojarse de él, se encuentra encerrado como en una camisa de fuerza. La chaqueta es de uniforme militar y el cambio morfológico que en ella realiza hace referencia metafórica a la rigidez y a la disciplina del ejército. En *Hairshirt* (Camiseta de pelo) propone justamente lo contrario. Cose pelo a una camiseta de forma que se sugiere que el cuerpo sale afuera y se libera de su aprisionamiento que es la prenda.

En estas obras las prendas a través de los materiales empleados o de su morfología reflejan el yo interno de la persona, los conflictos emocionales, mentales o físicos, las intensidades y los miedos del ser humano. En su caso, la utilización del tejido y sus técnicas no tienen un fin reivindicativo de lo femenino, sino que es más bien una exposición de los dolores y las contradicciones humanas. Habla del cuerpo y de los conflictos internos, pasiones y emociones y para ello utiliza algunos materiales fuertemente significativos⁴⁴⁶.

Ana Laura Alaez nació en Bilbao en 1964. Hoy día trabaja en diferentes medios y referentes tales como objetos, fotografías, vídeo o instalaciones. Entre sus obras tiene una gran producción realizada en los años 90 en textil o utilizando sus procedimientos aplicándolos a otros materiales. Dentro de este medio algunas de sus obras más conocidas son *Catwoman* (Fig.115) de 1992 o *Spiderman* de 1993⁴⁴⁷. En la primera pieza cose trozos de charol para realizar la máscara de la mujer-gato mientras que la segunda está hecha de punto. Toma iconos de la cultura pop como los superhéroes cuyas figuras contienen en sí elementos de violencia y erotismo a la vez, lo que los dota de un gran poder de seducción y de alguna manera los hace próximos al utilizar un procedimiento tan casero y femenino como es el tejido en punto de manera que un producto de la iconografía masculina se feminiza. Igualmente ocurre en la obra *Superwoman* de 1993 al confeccionar en punto un traje femenino de superman o en *Condom Pants* (Fig.116) de 1992 donde con látex como referencia a los preservativos masculinos realiza un pantalón. En *Mujeres sobre zapatos de plataforma* de 1993 construye una especie de gorros-pelucas cosiendo telas, metales, plumas, uñas postizas, rulos u objetos domésticos como tapones de bañera y conformando un tejido inusual y novedoso. Estos gorros-peluca los coloca a

⁴⁴⁶ Vid. En <http://www.janasterbak.com>. 28 enero 2007

⁴⁴⁷ Vid. *Flúor*. Ana Laura Alaez. Ed. Tf Editores. Madrid 2003

cierta altura de los zapatos definiendo a cada mujer representada mediante sus zapatos y especialmente mediante los materiales con los que ha creado el gorro. Y En *Tigras y felinas* de 1995 ensambla una serie de faldas y pantaloncitos con telas, plásticos, metal, pelo artificial, gomas, etc., describiendo así el carácter y los gustos de la supuesta dueña o usuaria.

Al igual que se hacía en los años 60, intenta acercar “alta” y “baja” cultura utilizando el punto, la costura o materiales cotidianos para dotar a todas las prendas y los objetos que elige de un aspecto casi infantil, lúdico, tierno y cálido. Ya sean objetos o prendas conocidas y cotidianas o sacadas de los cómics, éstas se vuelven todavía más cercanas e inocentes al hacerlas en punto de forma lenta y manual o por su colorido, manualidad y aire pop y desenfadado cuando usa otros materiales más inusuales. Son obras atractivas que en su color y por su textura seducen y hablan del disfrute y del placer. Este aspecto se hará más evidente en los vídeos que realizará posteriormente donde se sitúa en el lado hedonista de la vida como lo hace la moda, la música, el estilismo, etc., aspectos a través de los cuales según Alaez construye su identidad⁴⁴⁸.

Dentro de las artistas que emplean el tema del vestido y lo imbuyen de una carga psicológica o de unos conceptos reflejados en el material, no podemos dejar de mencionar a Mimi Smith.

Mimi Smith nació en Massachussets en 1942 y actualmente trabaja en Nueva York. Se la conoce dentro del movimiento feminista de los años 60 por realizar prendas femeninas para mostrar y denunciar los estereotipos a los que estaba sujeta la mujer, su comportamiento y su cuerpo. Para ello cosía materiales de muy diversa índole como plásticos, caramelos o materiales de ámbito doméstico como estropajos, papel higiénico, manteles, bolsas y botellas de plástico, etc., tal y como hizo en la obra *Recycle Coat* de 1965 o en *Steel Wool peignoir* de 1966 a la que ya nos hemos referido en el apartado dedicado a las artistas feministas. Son trabajos, como los tratados anteriormente, donde un objeto genérico fuertemente representativo del cuerpo, el vestido, se interpreta por la vía de los materiales y, en ese sentido, puede considerarse precursora de trabajos como los realizados posteriormente por Jana Sterbak, Beverly Semmes o Susie MacMurray.

⁴⁴⁸ Vid. AnaLaura Alaez. En <http://www.anlauralaez.net>. 20 octubre 2006

En los años 70 y 80 su obra se inclina más hacia el dibujo y la instalación combinada con objetos pero en los años 90 volvemos a encontrar en su trabajo el tema de la ropa que sigue haciendo referencia crítica al mundo de la mujer. Desde 1993 hasta 1997 ha realizado prendas de ropa interior femenina en un grupo de obras titulado *Protectors against illness* (Fig.117) donde para crear el sujetador *Red tamoxigen Bra* cose píldoras contra el cáncer o máscaras de polvo en *Boxer Shorts*. A las prendas, como representación del cuerpo, les añade elementos que literalmente se refieren a la enfermedad que combaten o a la contaminación de la que protegen. Este modo de significar se aprecia también en la obra realizada entre 1991 y 1996 titulada *Coverings for an Environmental Catastrophe* (Fig.118) donde con lana de acero, tela o encajes construye tops, pantalones o chalecos que parecen sacados de algún uniforme militar. En estas piezas evidencia preocupación por los desastres ecológicos y cómo afectan al cuerpo a través de objetos asociados a la mujer⁴⁴⁹.

En Slave ready material de 1994 ilustra el estereotipo de la mujer como esclava, como persona siempre disponible y servicial a cargo de la casa y de los niños. En la instalación vemos un reloj que se refiere al tiempo de trabajo de la mujer que nunca acaba y un vestido con tetillas de biberón como metáfora del amamantamiento. Al lado del vestido y el reloj en un cuadro se lee: "Slave ready" (esclava preparada).

Smith usa el textil, ropa en concreto, para hablar de la mujer y las obligaciones que se le ha impuesto socialmente para mostrar que su cuerpo es atacado y utilizado y tiene que protegerse y para señalar y denunciar el rol asumido por ella. Para ello utiliza materiales no habituales en la confección de la ropa que unidos a la función que con ellos se realiza darán como resultado un comentario o fusión de ideas.

Al igual que alguna de las obras mencionadas de Smith, Liza Lou, artista que comentaremos en el siguiente apartado, tiene una pieza de ropa interior que titula *Socks and underwear* de 1994 hecha a tamaño real donde recubre calcetines y lencería con miles de abalorios cambiando el material textil habitual por otro brillante, colorido y rígido apropiándose así de prendas cotidianas y

⁴⁴⁹ Vid. Revista *Art in América*. Noviembre 1994. "Mimi Smith at the Institute for Contemporary Art". Nancy Princethal

habituales para convertirlas en objetos especiales con carácter de joya. Si el cambio de material que realiza Smith es como protección y defensa del cuerpo de la mujer en el caso de Lou tiene un carácter mucho más lúdico y de seducción. Mientras que una critica la situación de vulnerabilidad en la que se encuentra la mujer, la otra utiliza estas prendas para convertir lo cotidiano y lo femenino en algo mágico y especial.

Ghada Amer nació en El Cairo, Egipto, en 1963 pero desde pequeña vivió en Francia donde estudió pintura y escultura en la Escuela de Bellas Artes de París. Actualmente reside entre París y NY.

Sus primeros trabajos conocidos datan de los años 90 y sus obras se exponen en los eventos artísticos más importantes de arte actual entre los que se pueden destacar la Bienal de Estambul en 1995, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla en 1999, El Museo Fridericianum de Kassel en 1998, la Bienal de Venecia en 1999, la Bienal del Whitney y el museo de Tel Aviv en el año 2000.

Su obra trata de los estereotipos, las actitudes y comportamientos a los que se ha asociado a la mujer en una sociedad patriarcal al mismo tiempo que habla de los sentimientos de éstas y las hace protagonistas. En los primeros trabajos se basa en los patrones en los que aparece retratada en las revistas o en los medios de comunicación y en los siguientes las presenta como objetos eróticos que re-interpreta. Estos son sus trabajos más conocidos pero que por su relación con la pintura comentaremos más extensamente en el apartado dedicado a ello, centrándonos aquí en alguna de sus obras en las que se basa en prendas de vestir.

Entre estos trabajos encontramos dos obras significativas que muestran el discurso que plantea Amer en su trabajo en general: *Barbie aime Ken, Ken aime Barbie* (Fig.119) de 1995 y *Burka* de 1997. En *Barbie aime Ken, Ken aime Barbie* realiza dos trajes que representan los famosos muñecos Barbie y Ken como representaciones estereotipadas del hombre y de la mujer en la sociedad actual. Pero los trajes en lugar de ser sexys y modernos tal y como sería el guardarropa de cada uno de ellos, son prendas andróginas, iguales y que apenas distinguen quién es el hombre y quién la mujer. Estos dos trajes llevan bordados un texto que dan voz, poder y vida a estas figuras y que cuenta una

historia de amor ficticia que describe y define los roles de cada uno como dependientes uno del otro. Así las figuras están más diferenciadas por sus roles y el tipo de relación marcada y definida de antemano que por su aspecto externo⁴⁵⁰. *Burka* (Fig.120) es una obra controvertida en la que subvierte el significado de esta prenda, símbolo musulmán de la represión femenina islámica, al bordar sobre ella poemas de amor con connotaciones sexuales. Habla del derecho de la mujer a expresarse sacando afuera y bordando sobre el burka sus pensamientos y sentimientos más íntimos que esta prenda como representación de la cultura islámica parece querer ocultar⁴⁵¹.

En Amer el uso del hilo y el acto de coser es heredado de las primeras feministas que lo usaron como una reivindicación de las labores de las mujeres. Aunque obviamente esto ha facilitado su uso posterior a otras artistas, según Ghada Amer, cuando cose lo hace menos por las implicaciones políticas que ello pueda tener que por ser una técnica muy cercana a ella. De hecho cuando la preguntan si el uso del textil en la historia del arte ha tenido alguna influencia en ella contesta: "En absoluto. Todas las mujeres de mi familia cosen; es algo que tuve que aprender incluso aunque no quisiera"⁴⁵².

A través de la técnica del bordado utilizando texto, da voz a la mujer y muestra su situación y la relación que existe con el hombre tanto en la cultura occidental como en la musulmana. El tejido de esta técnica y del material textil da a ver que se habla de ella y que parte de una visión femenina

Elaine Reichek a pesar de ser más conocida por sus bordados y de quién hablaremos en el siguiente apartado, también tiene una obra en la que se basa en una prenda típica colonial americana para hablar de una cultura y una época. En *Ten little indians* (Fig.121) de 1992, teje unas chaquetitas que recuerdan la época de los primeros colonos europeos. Por medio de la prenda habla de la cultura americana pretérita, de cómo se ha despojado de memoria y se ha

⁴⁵⁰ Vid. *Works in translation: Ghada Amer's hybrid pleasures*. Laura Auricchio. Art Journal, invierno 2001, pp.27-37

⁴⁵¹ Vid. *Using a white shirt as their canvas*. Eric Wilson. The New York Times, mayo 2006. En <http://www.nytimes.com>. 25 marzo 2007

⁴⁵² Cit. *Ghada Amer. Reading between the threads*. Henie Onstand Kunstsenter. Horikodden, 2002,p.31. ("Not at all. Every woman in my family sews; it is something I had to learn even if I didn't want to")

convertido en folclore y de las distancias temporales, geográficas o emocionales que pueden existir con otras culturas ajenas a la del presente.

También Rosemarie Trockel produce obras con forma de ropa tal y como hizo en la ya comentada obra *Balaclava* en el punto 4.5, en la obra *Dress* de 1986, *Sin título* de 1988 o en *Schizo-pullover* (Fig.122) de 1988 donde realiza un jersey para dos personas dando a ver bien la necesidad humana de emparejarse bien la posibilidad de múltiples personalidades en una sola persona. Al estar realizadas por ordenador cuestiones como la relación entre la mujer y lo tecnológico, las labores femeninas o artesanía y el arte o lo funcional y lo ornamental están presentes, así como planteamientos sobre el valor de la originalidad y la reproducción en serie que se sugiere al llevar la prenda una etiqueta con el nombre "Trockel". Su obra en textil es sobretodo conocida en base a sus cuadros por lo que en el apartado referido a la pintura es donde comentaremos más extensamente su trabajo el cual también hemos analizado en el punto 4.5 en relación a las artistas feministas.

Como vemos, de entre las artistas comentadas, únicamente Andrea Zittel no hace prendas de vestir para por medio de la metáfora hablar del cuerpo, mujer y persona. Todas las demás construyen la ropa como una referencia al cuerpo, en el caso de Semmes a través de la modificación de la escala y proporción entre las partes de las prendas, Reichel recreando una prenda perteneciente a una cultura y una época, Ghada Amer bordando texto sobre las prendas dotándolas así de un significado concreto o Trockel decorando la prenda con iconos con carga simbólica y en el caso de Smith y todas las demás a través de los materiales con que se confecciona. En este último caso el material es quién habla del tema de la obra. Algunas de ellas aluden a través de los materiales y técnicas empleadas al entorno femenino y a las imposiciones que asume la mujer y en otros casos a aspectos comunes al ser humano. Pero en todos los casos este grupo, excepto Zittel, se caracteriza por realizar un cambio en el material, técnica, forma, tamaño, mensaje, etc., de la prenda elegida para que ésta adquiera otro significado.

La ropa representa a la persona y así podremos saber si la referencia es a una mujer o un hombre e incluso a veces, a través de los modelos empleados, se alude a época o estatus social. El cambio de materiales hace posible el

comentario, la interpretación de aquello a lo que el vestido se refiere: el sexo, la sociedad, la época, la cultura. Muchas de las artistas tratadas producen generalmente ropa de mujer aunque no por ello lo hacen con intención de hablar exclusivamente del género femenino, sino que como mujeres y artistas universalizan el vestido de mujer como algo que sirve para hablar de preocupaciones sociales o existenciales.

La cantidad de obras que toman como tema la ropa y que han quedado fuera por las limitaciones que hemos puesto a la misma, dan idea de la importancia de la referencia al cuerpo y de las enormes posibilidades de la ropa para vehicular significados relacionados con él y su sentir. La ropa es algo con lo que nos protegemos, nos rodeamos y nos mostramos públicamente y en la actualidad es a través de ella y de otros elementos de nuestro entorno que nos representamos.

5.2. Objetos y entornos

La representación y manipulación de los objetos es algo habitual en el arte. En este apartado veremos que muchos de estos objetos realizados por mujeres representan objetos domésticos. En la pintura constituye el género bodegón y más contemporáneamente vemos representaciones de los nuevos objetos de consumo en obras pictóricas y tridimensionales del Pop Art. Por otra parte, tendencias como el Nuevo Realismo o el género denominado *assemblage* utilizan objetos desechados yuxtaponiéndolos, pegándolos y en ocasiones aglutinándolos con pintura. Dentro y fuera de tendencias artísticas, muchas obras realizadas por mujeres toman algunos objetos domésticos como tema o motivo inicial de sus obras ya que al ser parte de su vida diaria hablan justamente de ella. Pueden ser objetos íntimos y personales, como almohadas, cartas, manteles, utensilios de cocina, sillas o colchas o algo tan básico como la comida. Estos objetos adquieren a través de su selección para la significación carácter de signo y representan valores asociados al modo de vida. Muchos de estos artículos necesarios en la vida diaria se convierten en comunicadores de emociones, pensamientos o sensaciones vividas por las artistas y por personas que compartimos su tiempo y contexto histórico. El objeto plasma lo vivido gracias a su función práctica y a su mediación entre el individuo y sus necesidades de comer, dormir o establecer y adecuar un espacio propio. A través de ellos se representa la relación del individuo con su entorno más próximo y con sus necesidades primarias. Por ello, contienen un potencial discurso social que en el caso de tratarse de elementos textiles se asocian a valores vinculados a lo femenino en el pasado.

A pesar de que muchos de ellos sean utilizados tanto por hombres como por mujeres muchos de estos enseres domésticos se relacionan con la mujer por el reparto de roles establecido y que en parte se mantiene. Por la facilidad con que se relacionan con esta visión estereotipada de los géneros, al igual que en la ropa, encontramos muchas obras que los refieren de un modo crítico.

Estos objetos hablan de la relación de la mujer con el entorno y son portadores de significados que pueden expresarse con palabras como abrigo, ausencia, dolor, pérdida, etc.⁴⁵³ En la mayoría de los casos, pierden su función al

⁴⁵³ Vid. *Crítica de la economía política del signo*. Jean Baudrillard. Ed . Siglo XXI. Madrid 1991, pp.1-5

convertirse en obra de arte, pasan a ser representación, imagen de objeto borrando las distancias entre la vida práctica y las ideas, sentimientos y valores, entre lo manual y lo conceptual, entre el espacio del artista y el espacio de la casa, entre lo cotidiano y lo artístico. En esta transformación el objeto considerado desde el arte produce un “placer estético” donde se aúna lo contradictorio y consigue provocar y despertar la sensibilidad del espectador. Es aquí donde el objeto entra en la esfera de lo simbólico, del lenguaje poético y metafórico⁴⁵⁴.

La mayor parte de estas artistas toman objetos genéricos a los que, al igual que hacían muchas artistas con la ropa, cambian el material. Sin embargo, el caso de Civera difiere un poco ya que su obra más que ser una copia de un objeto real al cual se le cambia el material, tamaño, forma o algún otro aspecto, en su caso crea piezas que recuerdan a objetos de la casa como sillas, juguetes o ambientes íntimos. En su caso parece partir de objetos reales que al reelaborarlos siguiendo un desarrollo formal se alejan de la imagen de la que partieron. Algo similar hacen las hermanas Hohenbüchler en sus habitáculos o Elena del Rivero quién toma como referencia la carta, alfombra o mantel que reelabora, cambia y rehace. Además de este tipo de obra, Civera crea habitáculos que al igual que Lou se exponen a modo de objetos en una sala. Pero en el caso de las hermanas Hohenbüchler, MacMurray, Hamilton o von Bonin de forma más figurativa, cambian directamente el entorno de la exposición al intervenir en él creando una especie de paisajes o recintos donde el espectador puede entrar y pasearse. En la obra de las hermanas Hohenbüchler, von Bonin y Hamilton, es en la relación establecida entre los diferentes objetos dispuestos en la sala los cuales conforman una sola obra, donde se revela el significado de la misma. MacMurray, sin embargo, cualifica el espacio por medio de tejidos que crea a partir de un mismo elemento que se repite continuamente hasta cubrir el suelo o la pared. Este elemento se reconoce en su visión cercana y en ese momento el conjunto adquiere otro significado.

En las obras que conforman un entorno o un paisaje, además de una reflexión sobre el objeto existe una reflexión sobre el espacio y el lugar. El lugar, de ser un contenedor de elementos pasa a ser un elemento constitutivo de la obra, un material más con el cual construir el discurso de la pieza. El espacio se convierte

⁴⁵⁴ Vid. *El arte y la cultura en las esferas globales y mundializadas*. Carlos Fajardo Fajardo. Espéculo. Revista de estudios literarios. Ed. Universidad Complutense de Madrid. Madrid 2001, p.1

así en un lugar que los objetos colocados en él dinamizan interactuando entre ellos. Esto es así en Hamilton, von Bonin o las hermanas Hohenbüchler pero los entornos que plantea Macmurray no sólo cambian la percepción del lugar, sino que la obra está realizada específicamente para ese sitio, habla de la historia del lugar donde interviene como iglesias o casas particulares como en *Shell*, *Argus* o *Echo*. En su caso, la historia del lugar se materializa y se hace visible en un diálogo con la obra que lo refiere en sus formas y materiales. El espectador no sólo experimenta el lugar de otra manera mediante la disposición e interrelación de los objetos, sino que también experimenta su historia a través de la obra.

Estos entornos, especialmente los de Macmurray, tratan el tema de la "habitabilidad o medio en que se desarrolla o involucra el acontecer humano"⁴⁵⁵. Proyectan una sensación de lugar habitado que envuelve al espectador al introducirse en él, el espacio de la galería deja de ser algo neutro para impregnarse del sentido sugerido por las obras colocadas y dispuestas que crean un conjunto unitario. Los objetos se adueñan del espacio y lo tematizan, convirtiendo el conjunto de piezas y sala en un paisaje que el espectador recorre y experimenta. El entorno se crea no únicamente porque se disponen unos objetos en un lugar, sino porque unos refieren a los otros creando un vínculo que conforma todas las partes en una unidad. En todos estos casos las artistas personalizan el espacio; von Bonin partiendo del determinado tipo de objetos que produce y su disposición crea un paisaje que parece transportar a quién visita su exposición a un parque de juegos, Hamilton convierte el lugar en la narración de una historia a través de materiales y objetos reales que en su asociación desvelan el significado y el discurso del entorno creado y Macmurray y Hohenbüchler modifican el espacio, la primera para referirse a la historia del lugar y las segundas para experimentarlo de otra forma mediante objetos inventados, fotografías y dibujos que evocan lugares en el diálogo establecido entre ellos⁴⁵⁶.

Las artistas tratadas en este trabajo que usando materiales textiles o sus técnicas realizan representaciones o configuraciones asimilables a objetos o entornos son las siguientes: Liza Lou, Joana Vasconcelos, Tracey Emin, Mona Hatoum, Elaine Reichek, Elena del Rivero, Zoe Leonard, Victoria Civera, Christine & Irene Hohenbüchler y Cosima von Bonin. Estas artistas producen

⁴⁵⁵ Op.cit. *La escultura actual como duda sensorial: modos operativos de la objetualidad*. Elena Mendizábal. Ed. Universidad del País Vasco. Leioa 1994,p.313

⁴⁵⁶ Vid. *Ibidem*,pp.312-324

obra mayoritariamente en relación al tema propuesto aquí pero también hablaremos de otras artistas que aun teniendo más obra en algún otro apartado han creado alguna pieza basada en objetos o cualificando el entorno. Estas artistas son las que mencionamos a continuación: Jana Sterbak, Rosemarie Trockel, Ghada Amer, Louise Bourgeois, AnaLaura Alaez, Jann Haworth, Susie Macmurray y Ann Hamilton.

Liza Lou nació en Estados Unidos en 1969. Su trabajo se basa en reproducir todo tipo de objetos o figuras cotidianas en papel maché modelado y que luego, en una labor paciente y prolongada, cubre de abalorios consiguiendo una superficie brillante, seductora y llena de colorido. Sus obras más conocidas son la titulada *Kitchen* (Fig.123,124) realizada entre 1991 y 1995 y *Backyard* (Fig.125) realizada entre 1995 y 1999. En la primera obra recrea numerosos objetos que podemos encontrar en una cocina y en la segunda, utiliza el mismo procedimiento para representar el patio trasero de una casa con jardín, flores y manguera incluida. Ambas las construye a tamaño natural por lo que presentan un punto de familiaridad sugiriendo la habitabilidad del espacio a pesar de que a causa de su superficie luminosa se tiene la impresión de adentrarse en un cuadro.

Lou como en algunas labores artesanas, obsesivamente y de forma casi ritual pega abalorios uno a uno sobre los objetos que reproduce cubriéndolos así de un tejido brillante que remite al mundo de la magia y del espectáculo. Según ella⁴⁵⁷ los objetos y el lugar donde se sitúen, reflejan el ambiente, el modo de vida y la psicología del lugar y de los que lo habitan. Por medio de este tejido de fantasía, Lou dota de un carácter próximo al del cuento a cosas comunes, creando un mundo paralelo al apropiarse del real. Lugares como una cocina o un patio, son al fin y al cabo lugares comunes que el espectador no puede evitar reconocer.

Su trabajo parece hablar de la casa y de la mujer, del cuidado y del detalle, del paso del tiempo y de la paciencia que convierte lo cotidiano en un tesoro. Transforma aspectos relacionados con el mundo femenino en algo maravilloso,

⁴⁵⁷ Vid. *Liza Lou. Leaves of glass*. Henie Onstad Kunstsenter. Ed. Henie Onstad Kunstsenter. Hovikodden 2002

como si la mujer tuviera ese poder de transformar y lo hace a través del trabajo repetitivo cuidando al máximo todos los detalles de cada objeto que construye. Según Lippard “lo que es popularmente visto como “repetitivo”, “obsesivo” y “compulsivo” en el arte de las mujeres es de hecho una necesidad...la sobredecoración del hogar y la forma “quisquillosa” de ser de la mujer, también se le puede atribuir a una creatividad sin descanso. Las mujeres son educadas con un exagerado sentido del detalle, que se extiende del cuerpo a la casa y a los objetos que contiene”⁴⁵⁸. Con respecto a la valoración del detalle Naomi Schor comentaba que: “el detalle y más concretamente en el detalle como negatividad es llegar a ser consciente de su participación en un marco semántico más amplio, limitado por un lado por lo ornamental, con sus connotaciones tradicionales de afeminamiento y decadencia y por otro por lo cotidiano, cuyo “carácter prosaico” tiene sus raíces en la esfera doméstica de la vida social, presidida por las mujeres...El detalle no ocupa un lugar conceptual más allá de las leyes de la diferencia sexual: el detalle está determinado por el género, y lo está doblemente como femenino”⁴⁵⁹.

A partir del año 2000 en adelante podemos ver que esta artista también produce piezas que reproducen el cuerpo humano y las cuales mencionaremos en el apartado dedicado a este tema. Son figuras que por su textura brillante de abalorios no dejan de tener un cierto carácter pop atractivo y seductor al igual que sus objetos domésticos.

Liza Lou ha expuesto en lugares como el California Center for the Arts Museum en 1997, en el Bass Museum of Art, Miami, en 1998, en el Contemporary Arts Center, Ohio, en 1999, en el Smithsonian Institution of American Art, Washington, en el año 2000, en el Henie Onstad Kunstsenter, Noruega, en el año 2001 o más recientemente, en el White Cube de Londres en el año 2006.

La obra de Joana Vasconcelos, nacida en París en 1971 y afincada en Lisboa, se basa en la creación de muebles u objetos corrientes de la vida cotidiana. Son imágenes elegidas dentro del ámbito doméstico a las que por lo general les cambia el material dándole otro significado a la pieza a través de esta modificación. Así, encontramos piezas como *Brise*, un sofá confeccionado con

⁴⁵⁸ Op.cit. “Up, down and across: A new Frame for new quilts”. Lucy Lippard en *The artist and the quilt*. Charlotte Robinson. Ed. Alfred A. Knopf, Inc. NY 1983, p.33

⁴⁵⁹ Cit. *Liza Lou. Leaves of glass*. Henie Onstad Kunstsenter. Ed. Henie Onstad Kunstsenter. Hovikodden 2002

flores de tela de distintos colores y formas que le dan un aspecto Kitsch, *Carmen*, una falsa lámpara de 3 m de altura de la que cuelgan a modo de piedras preciosas un montón de pares de pendientes baratos pero sumamente coloridos o *A Noiva*, otra lámpara realizada en el año 2001 a base de tampones. En esta obra, además de cambiar los tradicionales cristales de los que suelen estar compuestos este tipo de lámparas por tampones, modifica el tamaño normal de este objeto convirtiéndolo en una pieza de 6 X 3 X 3 m. Por el material utilizado atrae la atención sobre la relación entre los objetos y el ámbito doméstico y la mujer, relación que acentúa y muestra al realizar el objeto en un tamaño contundente convirtiéndolo al mismo tiempo el objeto doméstico en escultura. Todos ellos tienen un cierto aire pop ya que los objetos elegidos son productos de consumo pero a los que da un nuevo significado cambiando el material⁴⁶⁰.

Pero sobre todo esta artista se dio a conocer a través de sus labores de punto con los que recubría todo tipo de objetos cotidianos y de consumo. *Top Model 2005* (Fig.1 26) es una obra de la figura de una guapa mujer paseando un perro, todo ello hecho en fibra de poliéster y recubierto de punto de crochet. Habla de la dictadura que impone la moda en la que tanto el hombre como la mujer se sienten atrapados y que ella escenifica mediante esta red que atrapa las dos figuras en una misma imagen. Habla de una sociedad cambiante y dividida entre la tradición (representada en el material) y la modernidad (representada mediante la imagen). Cuando recubre con punto estas figuras altera el uso original del textil y lo utiliza como piel sobre estos objetos que descontextualiza provocando un comentario y reflexión en torno a ellos. Se apropia y modifica los objetos cotidianos cuando los recubre con punto (Fig.1 27). Estos objetos suelen ser de procedencia industrial que contrasta con la labor artesanal y paciente del textil. Para ella este material representa lo tradicional y lo artesano y con ello reviste objetos industriales y de consumo como televisores, urinarios, lavabos u objetos decorativos como perros de cerámica. Todos los objetos son así colocados en un mismo plano al estar dentro de esta red de punto, la labor artesanal y femenina se apropia de todo aquello que la rodea en un entorno doméstico⁴⁶¹.

⁴⁶⁰ Vid. *Joana Vasconcelos: Tupperware party*. Lidia Merás. En <http://www.artszin.net>. 25 marzo 2007

⁴⁶¹ Vid. *Joana Vasconcelos*. En <http://www.madrid.art49.com> 25 marzo 2007

Joana Vasconcelos ha expuesto recientemente en el Museum of Modern Art, Estambul y en el Caixaforum de Barcelona en el año 2006, en el Museu Bordalo Pinheiro de Lisboa, en el Museo Contemporáneo de Castilla y León (Musac), León y la Bienal de Venecia en el año 2005, en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) en Las Palmas de Gran Canaria en el año 2004 y en el Kunsthalle Budapest, Budapest en el año 2002.

Tracey Emin es una artista londinense nacida en 1963 que utiliza diversos materiales y formas para referirse a su vida, sus deseos, sus fracasos y angustias, amores y desamores, sus afectos y dolores. Aunque su obra sea autobiográfica y totalmente basada en sus experiencias personales, éstas alcanzan al espectador, quién se identifica con unas emociones o circunstancias parecidas a las suyas consiguiendo así llegar a lo colectivo a través de cada persona. En la mayor parte de sus obras utiliza técnicas y géneros considerados tradicionalmente como femeninos tales como el bordado, el patchwork, los diarios escritos, y se auto-retrata por medio de dibujos y fotos donde muchas veces cose letras con frases referidas a su persona.

En 1994 realizó la obra titulada *There is a lot of money in chairs*. Se trata de un sillón con un valor especial para Emin porque se lo regaló su abuela y había pasado por las manos de varias mujeres de su familia durante tres generaciones. Este sillón formaba parte de una acción en la cual Emin viajaba por Estados Unidos leyendo un libro que había escrito. Utilizaba la butaca para sentarse y cobraba por estas lecturas, de ahí el título. A medida que viajaba iba bordando letras, números o frases sobre él: las fechas de nacimiento de su abuela y de ella y frases como "Thanks Plum" agradeciendo de manera alegre y desenfadada el regalo. En la obra *Everyone I Ever Slept With* de 1995 de forma clara y directa borda en una tienda de campaña los nombres de todas las personas con los que había dormido alguna vez desde su nacimiento⁴⁶². En *Pillowcase* de 1996 borda y dibuja sobre una almohada frases como "Tracey be brave" (Tracey sé valiente) dándose ánimos en una situación dolorosa que estaba pasando. Todo en su obra es una confesión personal, muestra las inseguridades e imperfecciones que como el resto de la gente tiene y lo hace de una manera trágico cómica. En 1999 fue nominada al premio "Turner Prize" cuando a propósito de su obra *My bed* de 1998 causó una gran polémica al tratarse de su propia cama desecha, donde había revistas y periódicos tirados

⁴⁶² Vid. Tracey Emin. En <http://www.tracey-emin.co.uk>. 27 enero 2007

por el suelo, cajas de cigarrillos, botellas o condones usados. Posteriormente, en el año 2002 realizó otra versión de esta obra titulada *To meet my Past* (Fig.1 28) en la que bordaba frases o dibujos en edredones, sábanas, cojines o cortinas⁴⁶³.

El arte es para Tracey Emin como una terapia donde muestra y descubre su lado más íntimo y personal a través de instalaciones, fotografías, pinturas, etc. Otras obras muy conocidas son las realizadas con la técnica del patchwork tituladas *Psyco slut* de 1999, *The New Black* (Fig.1 29) del año 2002 o *No chance* entre otros. Estas piezas recuerdan a los textos que en los 80 bordaban las mujeres para protestar por la guerra pidiendo la paz. Como en aquel caso, se utiliza un medio cálido y dulce como el patchwork como base para frases a veces violentas, tristes o que expresan fracaso, desilusión o decepción. Esto genera una tensión entre lo hostil y agresivo de los textos bordados con lo confortable de la colcha y lo delicado del procedimiento⁴⁶⁴. Utiliza el textil porque remite a lo doméstico, a lo cotidiano, por la intimidad y recogimiento de la labor de coser y bordar y lo usa en objetos cotidianos relacionados con la casa y el habitar como son la tienda de campaña, la butaca, las almohadas o los edredones haciéndose en todo ello un lugar para hablar de algunos de los aspectos más íntimos de la persona.

Jana Sterbak al igual que Emin se basa en una de sus obras en la forma de un sillón que recubre, como hacía en *Vanitas, vestido de carne para una albina anoréxica*, con carne cruda animal. Al igual que hacía con la ropa modifica el material de esta pieza titulada *Chair Apollinaire* (Fig.1 30) de 1996 de forma que habla del confort del hogar al mismo tiempo que repele por el material y el olor que despide. Sterbak hace un juego de palabras con el título ya que “chair” es silla en inglés pero carne en francés, juego cuya intencionalidad queda clara al citar al poeta francés Apollinaire, lo que vendría a significar algo así como “carne de Apollinaire”. A través de del título y del material habla de la muerte, del paso del tiempo que descompone el cuerpo y aquello que nos rodea. Tanto el ser

⁴⁶³ Vid. Tracey Emin. *Selected wroks by Tracey Emin*. En <http://www.saatchi-gallery.co.uk>. 21 noviembre 2006

⁴⁶⁴ Vid. Tracey Emin at *Lehmann Maupin*. David Ebony. En <http://www.artnet.com>. 21 noviembre 2006

humano como el entorno que se construye y los objetos con los que se identifica se deshacen y desaparecen con los años⁴⁶⁵.

Mona Hatoum, artista de origen palestino, vive exiliada en Londres donde trabaja. En sus primeros trabajos utilizaba el video y la performance y la imagen del cuerpo como representación del individuo en la sociedad donde muchos de sus temas giraban en torno al sentimiento de desplazamiento, exilio, aprisionamiento o alejamiento del hogar y la familia.

Más adelante, empezó a realizar instalaciones y esculturas y en algunas de ellas utiliza la costura como procedimiento o bien crea tejidos de distintos materiales ya que como ella misma dice: “Quiero que el significado esté incrustado, por así decir, en el material que utilizo. Elijo el material como una extensión del concepto, o a veces en oposición a él, para crear una situación contradictoria y paradójica de atracción/repulsión, fascinación y revulsión”⁴⁶⁶. Esto es lo que ocurre en su obra *Keffieh* (Fig.131) de 1993-99 donde como referencia al cuerpo femenino cose pelo natural en un “keffieh” o pañuelo masculino tradicional palestino. Esta prenda textil que sirve a los hombres para cubrirse la cabeza es también un símbolo cultural de la resistencia palestina. Por ello, el diseño de la parte central del pañuelo recuerda a las telas metálicas de las alambradas. Entre el tejido de algodón, Hatoum ha incrustado pelo de mujer cuyas curvas y rizos sobresalen por los extremos y de esta manera, mediante la técnica utilizada, el bordado, y el material utilizados, el pelo, introduce lo femenino en lo masculino, subordinándolo.

Esta pieza, al igual que el resto de sus obras atrae y repele a la vez: el cabello femenino así presentado causa rechazo porque evidencia la sumisión y la violencia a la que son expuestas las mujeres.

Además de esta obra, Hatoum tiene varios trabajos asociados al ámbito doméstico. Una de las más conocidas es la obra *Recollection* (Fig.132). La realizó en 1995 con pelo suyo que fue recolectando durante 6 años de los cepillos y del baño y con el que luego formó un hilo más grueso que colgó del techo de la sala de exposiciones. También hizo con el pelo bolas que esparció por el suelo y en una mesa colocó un telar donde tejió una red con él. Las bolas

⁴⁶⁵ Vid. *Where a kid can be a kid. The warped world of Jana Sterbak*. Bobby Maddex. Gadfly, enero 1999. En <http://gadflyonline.com>. 28 enero 2007

⁴⁶⁶ Cit. “Mona Hatoum entrevistada por Janine Antoni, Nueva York, primavera de 1998” en *Mona Hatoum*. Ed. Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela 2002.p.131

se parecen a las bolas de polvo dispersas en una habitación vacía y abandonada. Ellas determinan el movimiento del visitante ya que intenta no pisarlas hasta que sin darse cuenta el pelo que cuelga del techo roza su cara y de ahí, el visitante pasa a enfocar su atención del suelo al techo y viceversa, del plano horizontal al vertical, tal y como aparece reproducido en el orden horizontal-vertical que tiene el pequeño tejido del telar como si su trama reprodujese la disposición de los elementos en la exposición y los movimientos del visitante.

La instalación recuerda una casa abandonada, descuidada donde la mujer se hace presente mediante el telar y el pelo. El material fascina y repele a la vez, seduce pero es también un elemento abyecto, un elemento residual del cuerpo, así connotaciones sexuales, de fetiche o de belleza se trastocan⁴⁶⁷.

Además de este tipo de tejidos, Hatoum siguiendo con este esquema de atracción/repulsión produjo otras piezas como *Entrails Carpet* de 1995 o *Doormet* de 1996. *Entrails Carpet* es una alfombra hecha de intestinos reproducidos en silicona. El confort se vincula a la repulsión resultando de todo ello un encuentro de sensaciones contradictorias semejantes a las que en el surrealismo se daban entre una plancha, unos clavos y un título: *Regalo*⁴⁶⁸. El mismo encuentro de contrarios se da en *Doormet*, un felpudo hecho de clavos donde se lee la palabra “welcome”⁴⁶⁹.

Hatoum usa pelo natural sirviéndose de ello para hablar claramente de sí misma como mujer y en otros casos reproduce objetos tales como una alfombra o felpudo realizados normalmente en materiales textiles, y sustituye los procedimientos habituales por algo extraño sea otro material sea la imagen de algo que al repetirse en extensión sugiere el tejido, creándose en todos los casos sensaciones de incomodidad y de inestabilidad.

La artista Rosemarie Trockel también crea una serie de alfombras tejidas que titula *Carpets*. Como ya comentábamos en el punto 4.5 los textiles más conocidos de Trockel son los realizados por ordenador y colocados sobre bastidor presentando un aspecto de la mujer como trabajadora. Son estos

⁴⁶⁷ Vid. *Mona Hatoum*. En <http://www.artpace.org>. 21 noviembre 2006

⁴⁶⁸ Nos referimos a la famosa obra de Man Ray

⁴⁶⁹ Vid. *Mona Hatoum*. En <http://www.fabricworkshop.org>. 21 noviembre 2006

cuadros los que son internacionalmente conocidos y asociados con la obra de Trockel y de los que hablaremos en el apartado dedicado a la pintura como referencia en la obra artística pero también queremos mencionar algunas obras en las que realiza objetos domésticos como la serie de muebles *Sin título* 2001 donde construye colchas que recuerdan a cuadros formalistas en su composición y dibujo geométrico o la citada obra *Carpets* (Fig.133), alfombras tejidas a mano por la artista en un proceso que duró desde 1987 a 1991, donde acentuaba más la idea de unión entre el arte y la artesanía. Utiliza los mismos símbolos repetidos que había usado ya en sus anteriores cuadros tejidos y aunque siga hablando de iconos asociados al poder y al lenguaje masculino, en el caso de las alfombras se trata más de establecer un vínculo físico y real con el objeto que de priorizar el concepto. El producto terminado es de una densidad y calidad superior dotando de mayor presencia al objeto como ente físico, a lo que ayuda el que elija darle la forma de una alfombra en lugar de la de un cuadro, ya que la primera es un elemento doméstico y funcional y, sin embargo, el segundo pertenece al ámbito del arte, del espacio ilusorio de la pintura. Así que, aunque los símbolos + y - (*Sin título*, 1985) o la frase "made in West Germany" (*Sin título*, 1987) se repitan tanto en unas como en otras piezas, le otorga mayor fisicidad y connotaciones de domesticidad, cotidianeidad, etc., a las alfombras que a los cuadros⁴⁷⁰.

Al igual que mencionábamos alguna obra de Ghada Amer en el apartado dedicado a la ropa también aquí queremos hacer referencia a otro tipo de obra relacionada con objetos, especialmente objetos domésticos. Así sucede en las obras *Le lit* de 1997, *Majnum* también de 1997 o *Private rooms* de 1998. En *Le lit* (Fig.134) (La cama) Amer recorta la forma de dos figuras sobre un colchón que a su vez tiene bordadas imágenes eróticas sobre él. La relación entre cuerpo, objeto y sexualidad es evidente.

En *Majnum*, 1997, presenta siete armarios de tela plegables, cada uno de los cuales lleva delicadamente cosidas palabras de amor y ternura, poemas que dedicaba un enamorado, Majnum, a su amada, Leila, en una leyenda árabe. Esta obra es un ejemplo de cómo Ghada Amer combina el bordado, el texto y llena de contenido la escultura. En esta obra Leila no expresa su amor por él, mantiene una actitud pasiva pero repite continuamente los poemas demostrando

⁴⁷⁰ Vid. Rosemarie Trockel. *Rugs and related works*. En <http://www.adeditions.com>. 21 noviembre 2006

así que ella también le quiere. Al igual que en la historia Majnum escribe una y otra vez poemas a su amada y Leila los recita, Amer repite y cose obsesivamente estos versos. El bordado lo presenta como un lenguaje al tomar la forma de las palabras. Es una forma de dar voz a las mujeres mediante una técnica asociada a ellas. También borda otros cuentos como *La Bella durmiente* por ejemplo, para reflejar como los estereotipos, las formas de actuar, las formas de querer y sentir van pasando de generación en generación y así los aprendemos y asimilamos, como algo prefijado sin mucho espacio para la imaginación. Estos cuentos reflejan ideas metidas en el subconsciente de las que es difícil liberarse y “re-inventarse una misma como mujeres”⁴⁷¹; nos identificamos con una forma de amar y ser amadas como cuenta el cuento. En este caso, la protagonista duerme mientras todo ocurre a su alrededor, sin intervenir⁴⁷².

Private rooms (Fig.135) se compone de varias unidades de objetos plegables hechos en tela que sirven como baldas para dejar la ropa, como zapatero y como bolsa para colgar el traje. Cada unidad es de un color distinto y está conformada por estos tres elementos. El título está sacado del Corán donde se habla de la casa del Profeta donde tenía una habitación privada para cada esposa y sobre estos “armarios” móviles borda un texto sacado a su vez del Corán que habla de la mujer. La tela con que fabrica los objetos es un tejido satinado utilizado para la ropa de cama de las novias en la cultura árabe. Al igual que en la obra anterior es mediante el bordado y, en este caso, el textil, lo que dota de significado a la pieza⁴⁷³.

Mientras que, como veremos, sus cuadros son imágenes bordadas de mujeres desnudas, en sus esculturas un aspecto muy importante es el uso del texto hablando de la mujer y de sus experiencias, de lo que ha estado programada cultural y biológicamente para hacer repitiéndolo sin desarrollar su creatividad: intenta darla voz a través de la escritura. Para Amer copiar un texto es lo mismo que recrear imágenes y así aclara que : “No es importante para el espectador leerlo todo, sino entender una palabra aquí o allá. En la mezquita, no puedes leer todas las palabras en la pared...No está hecho para leer. Percibes una idea. Creo que para los islamistas, el texto y la imagen son lo mismo. Cuando pienso

⁴⁷¹ Op.cit. Ghada Amer. Reading between the threads. Henie Onstad Kunstsenter. Horikodden, 2002. p. 38. “re-invent oneself as women”.

⁴⁷² Vid. *D'amitiés en catastrophes*. Technikart N° 14. En <http://www.technikart.com>. 28 enero 2007

⁴⁷³ Vid. *Contemporary female artist. Ghada Amer*. En <http://www.skidware.edu>. 28 enero 2007

en usar un texto, no pienso en traducirlo en imágenes. Copiarlo significa que lo he ilustrado”⁴⁷⁴.

El texto lo presenta como arte; la caligrafía árabe es un elemento visual artístico ya que la representación figurativa no está permitida y se considera una blasfemia. Al ser de origen árabe las figuras que aparecen en *Le lit* o en el resto de sus cuadros son doblemente provocadoras por ser, además, pornográficas.

Ghada Amer utiliza el bordado como algo que representa a la mujer y mediante ello la intenta dar fuerza, voz, poder y dignidad. Su trabajo gira en torno al cuerpo de la mujer como objeto de consumo en la cultura occidental que aparece más ilustrado en sus cuadros y lo restrictivo de su comportamiento en la cultura islámica reflejado sobre todo a través de sus objetos y alguna de sus ropas.

La artista norteamericana Elaine Reichek es conocida especialmente por sus obras tejidas y encajes bordados que formaban parte del ajuar femenino. Las obras a las que nos referimos son la serie de encajes bordados tomados del antiguo ajuar femenino titulados *When this you see* (Fig.136) realizada entre 1996 y 1999. Toma estos bordados de los cuadernos que en los siglos XVII, XVIII y XIX se utilizaban para enseñar a las niñas a coser y así, al mismo tiempo, aprendían el alfabeto y comunicaban eslóganes tales como “Home sweet home” (hogar dulce hogar) que ha llegado hasta nuestros días. Reichek en lugar de estas frases escribe otras que destacan respecto al medio y la caligrafía y en su distanciamiento de las expectativas señalan las construcciones sociales existentes. Utiliza frases o imágenes sacadas de la mitología, la literatura, la ciencia, la historia del arte y la cultura popular. El resultado es una crítica social, un cuestionamiento de las relaciones hombre-mujer, del sentido del arte, etc. El tejido así se convierte en un lenguaje pictórico, verbal y textual⁴⁷⁵.

Además de estas obras tiene alguna otra también en tejido como *Painted blackfoot* (Fig.137) o *Model Homes* de 1990, pertenecientes a la serie *Tepee* (casa india) donde yuxtapone una fotografía testimonial de un “tepee” y al lado colgaba un pequeño “tepee” igual pero tejido. El objeto elegido hace referencia a

⁴⁷⁴ Cit. <http://www.edu>. Stitch by stitch, a daughter of Islam takes on taboos. Hilerie M. Sheets. 8 marzo 2005. p. 2. “It’s not important for the viewer to read it all but just to understand a word here or there. In the mosque, you can’t read all the words on the wall...It’s not meant to be read. You just get a sense. I think for Islamic people, the text and the image are the same. When I think about using a text, I don’t think about translating it into drawings. To copy it means I have illustrated it.”

⁴⁷⁵ Vid. *Art in America*. Enero 2005. Susan Harris. En <http://findarticles.com>. 10 febrero 2007

un tipo de casa u hogar de una cultura determinada. Pintando las imágenes con los colores primarios (rojo, azul y amarillo) modificaba la neutralidad de la aparente objetividad fotográfica dando a entender que tras esa acción, como tras el objetivo, había alguien normalmente ajeno a la cultura retratada. Por otro lado, el pequeño “tepee” tejido contrasta con la imagen del “tepee” real por mostrar su materia y su elaboración lenta y laboriosa transmitiendo al espectador otra noción del tiempo. Estas imágenes producen un sentimiento de nostalgia que según Reichek tienen que ver en parte con el uso del textil como técnica artesana ya en desuso. Remite a una época ya pasada en la que tenía un valor económico y un uso cotidiano ahora perdido: “Hay una nostalgia clasista sobre la labor de punto: si una vez fue una artesanía, ahora es una actividad de ocio, un hobby para mujeres con una relativa posición...Para mí, existe una conexión entre lo cálido y lo borroso de la imagen en la labor de punto y la nostalgia asociada a las fotografías antiguas”⁴⁷⁶.

La artista reconoce tener en consideración el vínculo que costura y bordado tienen con la mujer y a propósito de la exclusión que la mujer ha sufrido en el mundo del arte o de otras disciplinas comenta que a veces también la mujer lo ha aceptado así y no se ha revelado convirtiéndose en cómplice de ello por lo que según Reichek su posición al respecto es un tanto ambigua⁴⁷⁷.

Utiliza el tejido sobre todo para hablar de ese “otro” que, además de la mujer, son las culturas marginadas u olvidadas mostrando a través de la técnica, los materiales y lo que realiza aspectos de la cultura popular y la vida cotidiana y social de otras épocas⁴⁷⁸.

Louise Bourgeois (1911) nacida en Francia y hoy día de nacionalidad norteamericana, tal y como ya hemos mencionado en el capítulo de las artistas feministas por su influencia en las obras de aquellas, es una artista que habla de temas emocionales como el abandono, la soledad, la locura o la necesidad de afectividad. Es una obra totalmente autobiográfica en la que expresa de forma obsesiva emociones reprimidas en su niñez, traumas que plasma a modo de exorcismo en el arte. Plantea cuestiones como el sexo, el dolor, el amor o la

⁴⁷⁶ Op.cit. *Journal of contemporary art*. Elaine Reichek. En <http://www.jca-online.com>. 10 febrero 2007 (“There is a class nostalgia about knitting: if it was once a craft, it’s also now a leisure pleasure, a hobby for women who are relatively well off”)

⁴⁷⁷ Vid. *Ibidem*

⁴⁷⁸ Vid. *ArtForum*. Verano, 1999. Margaret Sundell. En <http://findarticles.com>. 10 febrero 2007

muerte que conllevan una gran carga psicológica y emotiva y al ser una obra tan clara y directa, conecta inmediatamente con el espectador.

Bourgeois utiliza todo tipo de materiales para expresar su mundo, sus vivencias y experiencias y es en los años 90 cuando empieza a servirse del textil para crear sus famosas *Cells*, habitaciones emocionales que representan el dolor físico, emocional y psicológico a través de objetos como vestidos usados, bobinas de hilo u otros objetos personales que dispone a modo de escenario en una habitación-cárcel creada de acero y rejilla. Toma prendas personales y las cose o las borda tal y como hace en *Untitled (I have been to hell and back)* (Fig.138) de 1996. El hecho de que Bourgeois comience a coser está relacionado con su infancia. Rememora cuando su madre cosía y reparaba tapices ya que pertenece a una familia dedicada a la industria textil. Es una vuelta a su pasado, aquel que quiere traer al presente para revivirlo y curar viejas heridas. Heridas que aparecen en las costuras de los cuerpos enteros o mutilados del que se componen sus piezas⁴⁷⁹.

Como decimos, su obra en textil se centra sobre todo en la representación del cuerpo humano que trataremos más extensamente en dicho apartado pero aquí aprovecharemos para mencionar dos de sus obras relacionadas con el tema de los objetos. Al igual que Reichek, Bourgeois crea un bordado, la ya mencionada obra *Untitled (I have been to hell and back)* donde toma un pañuelo suyo y borda la frase "I have been to hell and back and let me tell you it was wonderful" ("He ido y he vuelto al infierno y déjame decirte que ha sido maravilloso"). Al pertenecerle el pañuelo, invoca su intimidad, su mundo personal. El pañuelo unido a la idea del ajuar femenino, de un comportamiento obediente y discreto contrasta con la rebelión de la mujer que ha bordado esa frase a través de la cual muestra un desafío a las convenciones y actitudes asignadas a la mujer.

En *Do not abandon me* (Fig.139) del año 2000, Bourgeois realiza en textil una columna o monolito que forma parte de una serie que refieren sus primeras esculturas de madera de carácter primitivo tituladas *Personajes* que representaban amigos y familiares de la artista. Estos monolitos están contruidos a base de pequeñas almohadillas que se apilan unas encima de las otras hasta formar la columna. Por su alegre colorido, la calidez del material y

⁴⁷⁹ Vid. *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ed. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid 1999

textura parecen representar personas. De hecho el título está bordado en el objeto como si fuese una llamada al espectador⁴⁸⁰.

Como vemos, en el caso de Bourgeois no es que haga un cambio de material como una forma de introducir un tema concreto, sino que al igual que Reichel mediante el textil hace un planteamiento más subjetivo ya que, además, en su caso aparece unido al recuerdo de su familia siendo un elemento con una fuerte carga autobiográfica.

Elena del Rivero (1951) valenciana de nacimiento reside actualmente en Nueva York donde vive y trabaja y aunque ya en sus primeras obras encontrábamos una relación con el mundo de la mujer o lo femenino, esto se acentúa al llegar a NY al conocer más detalladamente el pensamiento y movimiento feminista a nivel global y artístico. Esto influyó grandemente en su obra tal y como ella misma expresa: "...mi quehacer cambió radicalmente cuando leí sobre este movimiento en profundidad y conocí a algunas de sus precursoras, y aunque, éste fue naif, utópico, poco sólido en sus comienzos e incluso contradictorio, no puedo más que estar en deuda con sus hallazgos al haberme ayudado a formular un vocabulario que no hubiera podido crear más que a partir de sus enseñanzas y espíritu. Ellas contribuyeron, decisivamente, a transformar el papel de la mujer en la producción cultural, ayudaron con su trabajo a comprender el significado de las imágenes de las mujeres y con su aportación alteraron el rumbo de la estética contemporánea"⁴⁸¹. Así que, en sus obras mezcla técnicas, materiales y objetos relacionados con lo femenino y lo cotidiano. En el año 2000-2001 realiza una performance de un año de duración titulada *[Swi:t] Home* (Fig.140). Toma 5 grandes hojas de papel en las que cose las líneas típicas de los trapos de cocina y tomando este objeto como referencia los utiliza de distintos modos: como cama al dormir durante un mes encima de una de las hojas, como mantel donde escribe los menús y come cada día, como alfombra, en el suelo del estudio y en la calle donde pasaba la gente y los coches. Después de manchados, usados y rotos pero cargados de experiencia cotidiana y diaria, el papel se volvía a amasar y reparar. Elige la figura del trazo por representar lo doméstico y lo cotidiano pero por su tamaño y el esfuerzo desarrollado en la obra también alude a lo grandioso y trabajoso del hogar.

⁴⁸⁰ Vid. *Louise Bourgeois*. Eric Gelber. Artcritical.com, otoño 2002. En <http://www.artcritical.com>

⁴⁸¹ Op.cit. *Arte y Parte*. Nº 14. Abril-mayo 1998. "Cartas tejidas". Elena del Rivero, p.36

Pero sus obras más conocidas son sus series de *Cartas a la Madre*, *Cartas a la Novia*, *Cartas al Otro* o sus *Cartas inacabadas* que viene realizando desde 1991. En estas cartas borda texto, perlas, pétalos de rosa, coloca agujas, alfileres, etc., todo ello para expresar esas ganas de comunicación pero con un matiz nostálgico y a veces ambiguo. En *Sí, sí, sí. Carta enviada* de 1997, del cuadro sale un largo velo que se extiende por el suelo. Todo ello es blanco. El velo está formado por infinidad de hilos que terminan en agujas y que nos transmiten la idea de que si por un lado existe la esperanza de la felicidad eterna mitificada en el matrimonio, esto puede ser un arma de doble filo, pudiendo ser hiriente en ocasiones. En *Carta a la novia* de 1997 borda pétalos de rosa lo que le confiere un aura de delicadeza, dulzura y fragilidad a la obra o en *Carta a la Madre* del 2001 (Fig.141) coloca por hileras en la pared, perlas que asemejan frases sin acabar de las que caen hilos sueltos, además de encontrar perlas en el suelo como si formaran un charco. La sensación es de pérdida o ausencia, evoca la otra persona, en este caso la madre, a la que está dirigida la carta pero que no está presente, sino que se haya lejos.

Utiliza procedimientos y técnicas textiles ya que según Rivero, éste es un lenguaje que pasa de madre a hija, de generación en generación y a través del cual la artista plantea preguntas como dependencia, feminidad o maternidad. Ella misma comenta: “Los mecanismos que utilizo para mi trabajo son muy sencillos: infinidad de combinaciones que implican pluralidad, materiales pobres que a modo de bricolaje parecen reconstruir un vocabulario olvidado del quehacer cotidiano. El hilo que sirve para remendar, rehacer, coser, recoser, es aquí una metáfora del tejer el tiempo. Agujas vomitadas, hilos que quieren escaparse de su cárcel, la repetición, la oposición del blanco y el negro...todo parece recordar los grandes principios minimalistas. Sin embargo, el hilo conductor de este discurso ancestral nos hace pensar si no serán estos postulados minimalistas los que aparecen como un eco lejano de estas tareas eternas, por siempre las mismas, repetidas, retomadas, nunca acabadas y realizadas en el hogar por mujeres hoy sin nombre. Por otra parte, la realización de estas labores, además de contener una gran carga emocional, ha representado para algunas mujeres, por ejemplo en los países latinoamericanas...una forma de resistencia política y social. Estos mensajes sobrehilados estaban codificados en patrones y diseños en los que es posible perseguir también el rastro del inconsciente.

Utilizo fundamentalmente la costura y, en general, el tejer, para recordar las labores del bordado y del cuidado de la casa. Estas son tareas que pueden dejarse y retomarse en cualquier momento pudiendo ser interrumpidas para realizar otras actividades, sin que por ello sufra la ejecución del trabajo en cuestión. Durante milenios las mujeres han dedicado sus vidas a hilar y tejer mientras cuidaban de los niños y de las tareas domésticas. Hilo, tela, seda,...materiales en sí percederos, que quieren ser metáfora de la vida y de las tareas de las mujeres que las han confeccionado y utilizado en el pasado⁴⁸².

Su trabajo es un trabajo autobiográfico e intimista. Por ello, elige coger como referencia el objeto carta o algo tan doméstico y humilde como un trapo de cocina, habla de ella y de sus experiencias, de cosas comunes que pueden aplicarse a cualquier persona aunque partan de sus vivencias como mujer: “La mayoría de ellos (los materiales), es cierto, se refieren al mundo femenino, como el hilo, los alfileres, las agujas, las lentejuelas, los dedales. Esos objetos se refieren al mundo femenino y también a las trabajadoras. A través de ellos llego al espacio femenino y también al mundo en general. Es un desafío utilizar cosas que son femeninas y llegar a algún otro sitio con ellas, provocar que se interpreten desde una perspectiva universal⁴⁸³. Y respecto a la técnica comenta: “El bordado y el tejer contienen infinitas lecturas y metáforas para mí. Por un lado, me entroncan con un quehacer ancestral propio de mujeres nunca consideradas e ignoradas. El tejer cartas, es para mí escribirlas, hilar pensamientos, crear una red imaginaria que nos una con nuestro inconsciente para, finalmente, vomitar algo que es universal, una sabiduría única. Creo que todo se basa en un “recording” de nuestras obsesiones en la vida⁴⁸⁴.

En este sentido, se parece a Bourgeois que saca sus experiencias y emociones en la obra, creando un hilo directo ente el arte y la vida. Rivero habla de la mujer desde un punto de vista íntimo y personal.

Como vemos utiliza el textil, elementos asociados a él o a sus técnicas porque representan a la mujer y su mundo y, por ello, igualmente elige imágenes (cartas, trapos) que remiten al mundo femenino y doméstico. Le interesa hablar

⁴⁸² Op.cit. *Ibidem*,p.38

⁴⁸³ Op.cit. *Elena del Rivero*. Universidad de Salamanca. Salamanca 2002,p.131

⁴⁸⁴ Op.cit. *Arte y Parte*. Nº 17,p.54

de sus experiencias como persona que en este caso es mujer y, por ello, habla desde un lenguaje femenino como es coser o tejer. Estas experiencias cotidianas son generales a todos y así desde lo personal alcanza lo colectivo.

Nacida en 1961 en Nueva York, Zoe Leonard es una artista que utiliza diferentes medios, especialmente la fotografía. En muchas de sus obras trata de la discriminación sexual y de género y algunas de ellas son *The Fae Richards Archive* de 1996, *Preserved Head of the Bearded Woman* de 1991 o *Bearded Lady Calendar* de 1998 mostrando cómo aquello que se desvía de los estereotipos de la heterosexualidad mono-racial es rechazado como cuando muestra una ficticia actriz negra olvidada y mujeres barbudas que causan repulsión por el vello. Obtuvo fama internacional cuando en la Documenta IX en la Neue Gallerie quitó algunos retratos de mujeres hechas por hombres pertenecientes a la colección y en su lugar puso fotografías de genitales femeninos. En este contexto ideológico crea una obra con técnica textil que única en técnica dentro su trabajo nos parece suficientemente interesante como para recoger aquí. En ella habla del tema de la "Vanitas" tal y como hace Sterbak o MacMurray de otra manera. La obra a la que nos referimos es *Strange fruit (for David)* (Fig.142,143) de 1992-97. En ella cose peladuras de naranja, de limones, de plátanos, como modo de reflexión por la muerte de un amigo, David. Leonard ha quitado la fruta y cose la cáscara reconstruyendo otra vez la fruta pero vacía, refiriéndose así metafóricamente al cuerpo como un contenedor frágil que envejece y muere y queriendo cicatrizar el dolor producido por la desaparición de su amigo. Al coser elementos tan precarios y utilizar una técnica tan doméstica y básica para unirlos, confiere a la obra un carácter sencillo e íntimo. Por eso, para ella representa el cuerpo y al coserlo refleja el sentimiento que tiene hacia su amigo como modo de reparación del dolor⁴⁸⁵.

Al igual que Leonard utiliza comida para hablar de una pérdida, AnaLaura Alaez, de quién ya hemos hablado en el apartado anterior dedicado al tema de la ropa, también tiene alguna obra en la que se inspira en objetos de comida a los que transforma el material. Además de prendas de vestir Alaez ha realizado objetos cotidianos, sencillos pero atractivos que reproduce en tejido de punto dándoles una apariencia ficticia y cercana. Así en la obra *6 crochet pieces* de 1985 vemos

⁴⁸⁵ Vid. *Museum Acquires 'Strange Fruit' And A Group Of Photographs By Zoe Leonard*. Philadelphia museum. En <http://www.philamuseum.org>. 20 noviembre 2006

peladuras de tomates hechas en punto o en *Bitten Strawberries* (Fig.144) del año 2000 encontramos un conjunto de 6 fresas mordidas también hechas en punto. Si el objeto en sí es ya delicado, cotidiano y cercano, utilizando la técnica del punto le da todavía una mayor ternura y feminidad. También tiene algún otro objeto doméstico como *Carpet* (alfombra) de 1998 donde teje una alfombra circular que lleva un dibujo diseñado por ella y que había utilizado como logotipo en una de sus instalaciones, *She astronauts*, realizada en Barcelona en 1997. Es una forma de personalizar y apropiarse así de un elemento común y cotidiano, genérico pero particularizado en su diseño⁴⁸⁶.

Jann Haworth también es otra artista que utiliza elementos de comida en sus obras, solo que en su caso aquellos alimentos que elige hacen referencia a la sociedad de consumo tal y como ocurre en toda su obra, especialmente en la representación de sus personajes por los que es conocida y de lo cual trataremos en el apartado dedicado a la representación del cuerpo.

Nacida en California en 1942, esta artista ha trabajado prácticamente toda su vida en Inglaterra donde llegó como estudiante en los años 60. Tal y como ya hemos dicho, sus obras más conocidas son figuras de tamaño natural realizadas en tela con un marcado carácter pop. Pero, además de estas figuras, también cose objetos como tazas de café, periódicos o sus famosos “donuts”. Haworth seguirá realizando hasta hoy día tanto figuras como objetos cotidianos.

Su trabajo se desarrolla dentro de la corriente pop que surge en Estados Unidos y Gran Bretaña y cuyas imágenes se inspiran en la cultura de masas. Consideraban el expresionismo abstracto como algo alejado de la realidad por lo que toman imágenes u objetos populares como cómics, objetos cotidianos, personajes famosos que representan esta nueva ideología social o alimentos en serie que se producían en ese momento como las latas de comida o los “donuts” de Haworth. Todo aquello que es representativo de una cultura consumista puede ser reproducido por un artista pop.

En *New Donuts...20th Century of Art with Coffee Cup* (Fig.145) del 2005 presenta unos donuts, plato y taza de café hechos en yeso revestidos de tela y piel. Encima de los donuts aparecen escritas palabras como “pop”, la famosa frase de Magritte “Ceci n’est pas une pipe” o uno de ellos aparece recubierto de piel haciendo referencia al surrealismo, etc. Haworth presenta la historia del arte del siglo XX como algo consumible, a modo de donuts que se ofertan para

⁴⁸⁶ Vid. [Http://analaurlaez.net](http://analaurlaez.net). 28 enero 2007

comer. En *Charm bracelet* del año 2004 crea un collar de casi 3 m de largo de la que cuelga distintos objetos domésticos como una tetera, verdura, martillo o elementos decorativos como un corazón, todos ellos hechos en tela. Relaciona el adorno con el trabajo doméstico, dos aspectos ligados a la mujer pero lo presenta en un tamaño que sugiere pesadez.

Su motivación principal a la hora de utilizar el tejido como material exclusivo de sus obras es que era un medio que dominaba desde pequeña, que lo usaban las mujeres y que era un lenguaje que los hombres no controlaban. Esto era importante en un momento en el que la mujer artista no era muy considerada y la sociedad inglesa aparecía dominada por los hombres, escalonada por las clases sociales y conservadora. Por ello, Haworth se siente reafirmada al usar el tejido como un lenguaje femenino que domina y a través del cual puede expresarse. Para ella es una manera de unir un material con un sentimiento⁴⁸⁷.

Su uso del textil está ligado al hecho de ser una técnica femenina, una técnica cercana a ella con la que refleja aspectos de la cultura popular y de consumo actual.

Victoria Civera nacida en Sagunto, Valencia en 1955 es inicialmente pintora. A partir de 1987, cuando se traslada a Nueva York, comienza a experimentar con diversos materiales y con obras más intimistas de pequeño formato. Es ahí cuando entre todos los materiales que utiliza incorpora elementos textiles por su calidez y su connotación íntima y doméstica.

Habitación anónima (Fig.146) de 1993 es una instalación que consta de múltiples elementos entre los que se encuentra una tela a modo de alfombra en un escenario o habitáculo que sugiere un espacio íntimo, personal y doméstico. En *Laguna de susurros* de 1999 encima de la superficie pintada de la pared coloca dos objetos forrados de tela que recuerdan a orejas o algo que sugiere que se puede oír o escuchar. El tejido le confiere suavidad y silencio a la idea del "susurro". Son elementos y formas ambiguas, multievocativas semejantes por su autonomía formal y acabado a objetos pequeños y delicados, blandos,

⁴⁸⁷ Vid. *The mom of pop. Unpacking her baggage*. Marco Livingstone. En <http://www.slcapepper.org>. 30 enero 2007

orgánicos, táctiles y sugerentes que por el tipo de tejido y construcción manual evocan “lo femenino”⁴⁸⁸.

En *Lucerlandia* de 1999-2000 construye un interior que invita a la contemplación. La instalación que presenta está compuesta de una serie de objetos repetidos y con formas orgánicas que están revestidos de terciopelo rojo lo que da una gran calidez a la obra. En *Ilusión* (Fig. 147, 148) de 1999-2000 también reviste de tela los objetos y crea un cubo cuyas paredes están hechas de un tejido semi-transparente.

Otra instalación realizada en el año 1998 es la titulada *El trance de las tijeras*. El título refiere a la unión de Civera con su hermana como dos personas que en su estrecha relación conforman una entidad. Es una obra que habla del amor, de la familia y de la mujer. Se compone de tres partes que conforman un único rectángulo a modo de alfombra sobre la que tiene lugar una coreografía interpretada por su hermana y la hija de Civera. La primera parte titulada *Reposo*, es un gran cuadrado en el suelo donde con distintas telas de colores se ha fabricado una mandala: “espacio que representa la imagen iconográfica de la mujer mediante símbolos esquemáticos básicos”⁴⁸⁹. En el centro del cuadrado encontramos un círculo donde se han colocado variedad de cojines a modo de lugar de reunión, de juego o de descanso como su propio título indica. En el centro de este círculo vemos un triángulo. Estas dos formas quieren referirse a la maternidad, a lo femenino y a la afectividad y la protección. En el otro extremo del rectángulo encontramos otro cuadrado confeccionado a base de mantas militares cosidas entre sí donde se han bordado insultos dirigidos a la mujer por parte de hombres. Si en la primera parte el tejido aludía a lo femenino, en este caso el tejido representa lo masculino. Las bailarinas, en su coreografía primeramente realizaron movimientos espasmódicos y bruscos como para liberarse de la opresión a la que ha estado sometida la mujer. De ahí, la hermana de Civera enrolló mediante movimientos circulares la manta a su alrededor para simbolizar la dignidad reclamada. Esto se ve acentuado por la forma espiral que representa la espiritualidad y la transformación. Esta parte simbólicamente Civera la titulará *Sudario*. Entre las dos partes descritas se encuentra el tercer cuadrado que está compuesto de una tela reflectante a modo de espejo sobre la cual se encuentran dos tejidos de látex como referencia a la piel. Durante la danza el tejido de látex es apartado dejando al descubierto el espejo donde uno se refleja, se ve a sí mismo, se encuentra, etc. La obra es un

⁴⁸⁸ Vid. <http://www.museopatioherrero.org>. 4 octubre

⁴⁸⁹ Cit. *El trance de las tijeras*. Fernando Francés. Ed. Gobierno de Cantabria. Santander 1998,p.8

escenario donde dos hermanas mediante el arte comparten y cuentan su experiencia como hermanas y mujeres, y cuya identidad y existencia perdura a través de la continuidad generacional que representa la hija de Civera⁴⁹⁰.

Como vemos ya sea empleando formas geométricas como en este último caso u orgánicas, evocan el cuerpo y el entorno doméstico; aluden a alfombras, cojines, sillas, ventanas, y cortinas que no sin cierto toque lúdico forman parte de una misma instalación que recrea un pequeño habitáculo o el rincón de una casa. Son objetos que seducen, donde puede proyectarse el sujeto. A Civera le interesa transmitir de una manera vaga y abierta, casi onírica, un mundo personal utilizando materiales cotidianos que por las sensaciones que transmiten conforman el marco de historias de amor y soledad, de la vida familiar, de experiencias trasladadas poéticamente a relaciones entre objetos. Sus habitáculos o instalaciones presentan mundos personales de la artista, extraños a veces y cercanos al surrealismo pero con connotaciones de lo doméstico y privado. Utiliza diversidad de materiales con diferentes texturas, densidades o temperaturas con el fin de materializar sus experiencias físicas y emocionales⁴⁹¹.

Si Civera crea habitáculos que se pueden contemplar a modo de objetos Cosima von Bonin transforma directamente la sala creando entornos por los que se mueve el espectador.

Esta artista nació en Kenya en el año 1962 pero vive y trabaja en Alemania, y es ahí donde ha desarrollado su trabajo en pintura, escultura, instalaciones y performances utilizando principalmente el medio textil. El uso de este medio se aprecia en obras como *Tudor House* de 1997, Richerzhagen (#10) , Susi (#8), Hans Eichel (#9), Ruth (#6), Paul (#7) del año 2000 o en *Little Door Slides back* (Fig.149) del 2000. En *Tudor House* cose trozos de tela de distintos colores y motivos y a modo de cuadro formalista y geométrico construye una gran tela de casi 8 metros de largo por 3 de ancho que va desde lo alto de la pared hasta el suelo donde se une a dos grandes fotografías colocadas sobre la moqueta de la galería. El conjunto forma con la esquina de la pared una tejavana o un lugar donde poder entrar o guarecerse. Es una pieza grande que recuerda a una pequeña arquitectura.

⁴⁹⁰ Vid. Ibidem, pp.5-9

⁴⁹¹ Vid. *Victoria Civera*. Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español. En <http://www.museopatioherreriano.org>. 20 noviembre 2006

En *Richerzhagen* (#10), *Susi* (#8), *Hans Eichel* (#9), *Ruth* (#6), *Paul* (#7) (Fig.150) lo referido por los nombres de personas tiene la forma de unos grandes champiñones en tela de distintos tamaños que en grupo como una familia van creciendo junto a unas vallas del mismo material. El champiñón es un elemento muy frecuente que a modo de guía o guiño va repitiéndose en muchas de sus obras. Es inevitable pensar en cuentos de gnomos donde los champiñones por su tamaño, se convierten en casas. Es un elemento ambivalente que al mismo tiempo puede parecer un paraguas protector, un símbolo fálico o un objeto portador de sustancias alucinógenas. Los suyos son blandos y juegan con humor con estos significados y relaciones que acabamos de citar; en conjunto dan lugar a instalaciones como lugares fantásticos o de cuento, que nos sitúan en un escenario que al modo en que ocurre a Alicia en el País de las Maravillas cambia la escala entre el tamaño del cuerpo y de los objetos que le rodeaban.

Tanto por los motivos elegidos, el material y técnica empleados y el mundo referencial que suscitan, la instalación escultórica se aproxima al juguete blando, ligero, manejable confortable e ingenuo⁴⁹².

A Von Bonin le interesa diluir un valor asociado a la historia del arte como es la noción de autoridad y autonomía del genio artístico individual. Por ello, en sus exposiciones, además de presentar su trabajo, también colabora e incluye la obra de otros artistas. En 1992, en la exposición individual que tuvo en la galería Christian Nagel en Colonia, presentó el trabajo de la artista Ingeborg Gabriel en lugar del suyo, o en la exposición del Kunstverein Braunschweig colocó en un lugar destacado y principal una obra de gran tamaño del artista Nils Norman.

Von Bonin fue becada por la Günther-Peill-Stiftung de 1998 al 2000. Ha expuesto en lugares como el Kunstverein Hamburg en el 2001, el Centre for Contemporary Art de Athenas en el 2002, en Friedrich Petzel Gallery de Nueva York en el 2003 o en la Galería Heinrich Ehrhardt de Madrid en el 2004⁴⁹³.

También las hermanas Christine & Irene Hohenbüchler cambian el entorno de la exposición por medio de los objetos que disponen en él (Fig.151).

Estas artistas son dos gemelas nacidas en Viena en 1964. Mientras que una estudió pintura la otra siguió cursos de escultura y en la actualidad trabajan juntas en colaboración con diferentes colectivos.

⁴⁹² Vid. *Mujeres artistas*. Uta Grosenick. Ed. Taschen. Köln 2002

⁴⁹³ Vid. <http://www.imagesgoogle.es>. 28 enero 2007

Muchos de estos grupos son grupos marginados como enfermos psíquicos, delincuentes, personas de clase social baja, etc., pero también suelen colaborar con niños o estudiantes.

Entre todos crean obras donde tejen, cosen, hacen punto o bricolaje. Con lo cual el resultado suele ser una mezcla de escultura, instalación y diseño donde el espectador puede moverse dentro del conjunto de la obra.

No siempre usan textil o alguna de sus técnicas pero son especialmente conocidas por obras como *To knit2, purl 2* de 1994 donde crean redes de hilo, *Herbar 12* de 1995, donde con cable y con cuerdas construyen lianas o cadenas que cuelgan del techo y se entrelazan o *Prototyp für Kommunikationsmöbel I-III* (Fig.152) de 1996-97 donde construyen una especie de muebles o habitáculos sobre los cuales colocan una serie de tejidos hechos a mano.

En *Herbar 12* el espectador entra en la sala y parece recorrer una jungla de lianas que él mismo puede ayudar a construir ya que se le permite que siga anudando los hilos y la lana o que añada pequeños dibujos, postales o fotografías a las cuerdas de manera que el espacio no sea únicamente un lugar para la contemplación, sino también uno donde ser partícipe, realizar una acción e insertar objetos personales. Simbólicamente se crea así una unión entre las artistas, el grupo con el que han trabajado y los espectadores conformando un entorno a experimentar por el visitante. En *Prototyp für Kommunikationsmöbel I-III*, como ya hemos dicho, disponen en la sala una especie de habitáculos contruidos con varillas de hierro galvanizado a los que sólo se puede acceder visualmente. En algunas partes de estos objetos se han colocado tejidos de punto de "crochet" atados a la estructura o que cuelgan y continúan por el suelo y que contrastan y desfiguran, por su manualidad, calidez, irregularidad e imperfección con la frialdad geométrica del hierro y el objeto. La pieza induce al visitante a girar en torno a ella y éste experimenta la frialdad de la estructura metálica, de la construcción física y geométrica del habitáculo con la calidez de los tejidos que parecen habitarla. Este aspecto es todavía más evidente al saber que están realizados por un colectivo de personas ya que en ese momento se tornan presentes en el tejido. Las hermanas Hohenbüchler muestran la relación entre las personas y su entorno mediante muebles de formas geométricas y tejidos que las representan. En muchos casos estos objetos se complementan con dibujos o fotografías de paisajes o de la naturaleza colocadas en la pared creando en la sala un entorno o paisaje donde el elemento humano es representado por el tejido que se enreda a las estructuras preexistentes.

Su propósito es crear un espacio entre todos donde, aunque se incluyan diferentes medios, se cree una unidad. Quieren acercar, de este modo, gente muy diversa, de diferentes culturas que sin tener un lenguaje común pueda comunicarse a través del lenguaje visual. Al producirse una autoría múltiple, cada uno pierde su individualidad en favor de la comunidad.

Para ello, a menudo utilizan una labor femenina como es el coser o tejer ya que es un método de orden que puede ser útil en el trabajo con personas desequilibradas o para organizar un trabajo en grupo. El coser o tejer es una labor típicamente femenina y ha solido ser la mujer quién se ha encargado del cuidado de enfermos. No es que estas artistas hagan de terapeutas pero sí que ofrecen técnicas artesanales y/o artísticas para que gente aislada o con dificultades de expresión se pueda comunicar. En estos casos la técnica y el material textil lo asocian al trabajo femenino dentro del cual ha estado el cuidado de los demás, pero como decimos, es una técnica o material artesanal más del que se sirven para poder trabajar en conjunto. En este proceso encontramos un cuestionamiento hacia lo que se considera arte o artesanía⁴⁹⁴.

Christine e Irene Hohenbüchler representaron a Austria en la Bienal de Venecia de 1999, han expuesto en lugares como The Center for Contemporary Art Kitakyushu en Japón o el Camden Centre de Londres en 1999. También han participado en la Documenta X de 1997.

Otra artista que modifica el espacio donde interviene es Susie MacMurray. Sobre todo es conocida por sus vestidos que hemos analizado en el apartado anterior pero, además de estas obras, esta artista ha realizado varias instalaciones en las que realiza “tejidos” que cubren la pared o el suelo a modo de alfombras o papel de pared. Una de ellas es *Aarhus* de 2004 y otra se titula *Flock* (Fig.153). En ambas utiliza plumas de pavo real creando una especie de tejido que al ser colocado en la pared recuerda revestimientos murales de papel o tela. El material de sus obras es suave y sensual y por otro lado la habitación así decorada transmite una sensación de algo oscuro, cruel y siniestro.

La misma contradicción y modo de elaboración cuantitativa se da en la obra titulada *Echo* donde cuelga del techo de una iglesia un montón de gotas

⁴⁹⁴ Vid. *Mujeres artistas*. Uta Grosenick. Ed. Taschen. Köln 2002

previamente tejidas a base de pelo humano que forman la imagen de una nube o cortina. En esta obra lo ínfimo del material contrasta con lo sólido y monumental del lugar y esa contradicción se empareja con la que transmiten las frases de la autora: “¿Cómo podemos estar aquí, tan fuertes, poderosos, llenos de vida y energía, tan seguros como especie y a la vez tan desesperadamente frágiles?”⁴⁹⁵. Para tejer estas gotas u otro tipo de tejidos muchas veces es ayudada por estudiantes. Este proceso tiene valor para MacMurray porque así recuerda las antiguas reuniones de mujeres en que mientras cosían o tejían se contaban historias de todo tipo y compartían su conocimiento de la vida.

En *Shell* (Fig.154, 155) del 2006 cubre las paredes del Pallant House Gallery, en Chichester, con mejillones reproducidos en plata, abiertos y rellenos de terciopelo rojo. La textura junto con el color y el brillo resultan espectaculares. Este trabajo está relacionado con la actividad de la antigua pareja dueña de la casa y su vida conyugal. Observamos una vez más, que realiza algo semejante a un tejido de gran tamaño a base de repetir pequeños elementos que sólo resultan reconocibles y significativos en una visión próxima. Al igual que en otras piezas, el efecto visual del “tejido” es atractivo pero el resultado de conjunto, no deja de ser extraño por sus asociaciones⁴⁹⁶.

Ann Hamilton también es una artista que crea unos entornos determinados en sus obras de manera que el espectador se siente influenciado por lo que allí ocurre.

En 1991, creó la obra *Indigo blue* en una fábrica vacía de Charleston. Dentro del amplio espacio sobre una plataforma apiló 6355 Kg. de uniformes azules y doblados. En una mesa, sentada, una figura iba tachando línea por línea el texto que aparecía en unos manuales militares que tenía delante. En la instalación también había 60 sacos de soja la cual brotó y creció a lo largo del tiempo de la exposición. El título se refiere al color de los uniformes. Éstos recuerdan la situación de crisis pasada en la ciudad cuando a causa del auge de la industria algodonera, muchas fábricas locales tuvieron que cerrar y despedir a sus trabajadores.

⁴⁹⁵ Cit. *Susie MacMurray*. Caroline Worthington. <http://www.imagesgoogle.es>. p.2. 27 de enero de 2007

⁴⁹⁶ Vid. <http://www.susiemacmurray.co.uk>. 20 noviembre 2006

En *Tropos* (Fig.156) de 1994, Hamilton cubrió el suelo con crines de caballo cosidas transformando el suelo en un mar ondulado que hacía más dificultoso pasearse por la sala. En una esquina una figura con un lápiz eléctrico quemaba las líneas del texto de un libro. También se oía un murmullo por toda la sala. Cuando el visitante entraba, el sonido de los altavoces iba saltando de uno a otro como persiguiendo al visitante. El título hace referencia a la reacción del cuerpo a un estímulo como la luz, el calor o la gravedad. Las crines de caballo, el quemar las letras y el título o la voz parecen referir a una situación primigenia, anterior al lenguaje donde el impulso, la naturaleza del ser humano prima sobre la razón o la cultura acercando así lo animal y lo humano⁴⁹⁷.

En *The picture is still* del 2003, Hamilton realizó una obra en Yokosuka, Japón. Primeramente hizo una investigación sobre la historia de este lugar situado junto al mar en la que se enteró de la existencia anterior de una fábrica de torpedos. A partir de ahí, con la ayuda de 600 voluntarios cuelga del techo con hilos, a una altura de 2,80 m del suelo, muchísimos carboncillos con formas y ondulaciones diferentes. La visión de esta especie de tapiz en el techo sugiere el movimiento de las olas en el mar. Esta imagen cubre toda la sala que mide 15 de ancho por 27 de largo. Además de esta pieza, en la sala se puede ver la proyección de una cámara grabando partes de la fotografía de la cara de un niño al mismo tiempo que se oye unos susurros provocados por la artista y el silbido de un niño. El sonido conjunto crea un zumbido⁴⁹⁸.

En *Corpus* (Fig.157) del año 2001 crea una especie de paisaje en el primer piso del Museo de Arte Contemporáneo de Massachusetts, una antigua fábrica textil. Del techo caían continuamente hojas de papel como si fuese nieve que al llegar al suelo formaban una alfombra de hojas que crujía bajo los pies del visitante. Los grandes ventanales estaban cubiertos de tela rosa de organza dándole un tono rosado a las ventanas aunque dejando pasar la luz del sol sin que la sala adquiriese toda ella un color rosa. El ambiente se terminaba de crear por la luz y el sonido que a través de altavoces se oía por toda la sala. Por medio de materiales delicados y su color Hamilton se apropia de todo el lugar haciendo que la obra se convierta en una experiencia en la que el espectador participa.

⁴⁹⁷ Vid. *Ann Hamilton*. Peter Cho. En <http://classes.design.ucla>. 20 noviembre 2006

⁴⁹⁸ Vid. *Ann Hamilton:the picture is still*. Akira Ikeda gallery. En <http://www.akiraikedagallery.com>. 20 noviembre 2006

Hamilton normalmente usa el textil por su asociación al cuerpo tal como ocurre en *Indigo blue* o en *Tropos* o crea imágenes que aluden al textil como una manera de volver acogedor o más familiar un lugar en el caso de *Corpus*.

A lo largo de este análisis de varias artistas hemos podido comprobar en lo que a este tema se refiere la mayor parte de las aquí mencionadas toman un objeto e intervienen en una de sus cualidades como forma de introducir el tema que plantea la obra. En la mayoría de los casos como hace Lou, Hatoum, Vasconcelos, Sterbak, Alaez, Haworth o MacMurray cambian el material del objeto elegido que normalmente refiere al ámbito doméstico como son alfombras, muebles, utensilios de cocina, papel de pared o comida.

En el caso de Leonard incide en la forma al deshacer y volver a hacer la forma de la fruta con lo que provoca un contraste entre lo que vemos y el objeto original.

Amer, Reichel, Bourgeois o Emin, utilizan elementos textiles que bordan con mensajes subjetivos cambiando así la función del objeto o Trockel lo hace a través de sus iconos políticos o sociales o pasando la composición de un cuadro geométrico a una colcha textil.

Sin embargo, además de cambiar el material y el tamaño del objeto del que parte sean las cartas o los trapos, Rivero lo reelabora de tal forma que a veces no es fácil identificarlo. Lo mismo ocurre en mayor grado en las obras de las hermanas Hohenbüchler y las de Civera quienes a partir de un objeto realizan un desarrollo formal que acaba por alejarse de la imagen del objeto del que parten. Von Bonin también participa de esta operación en las figuras que plantea en sus entornos, pero en su caso es más figurativa y, por tanto, la referencia al objeto real más clara.

Por otro lado vemos que las hermanas Hohenbüchler, von Bonin, Macmurray y Hamilton priorizan el hecho de crear un entorno determinado para el espectador de forma que la colocación de los objetos y las particularidades de cada uno -si se ha cambiado el material como en Macmurray o el tamaño en von Bonin, etc.-, además de las asociaciones generadas entre ellos es en lo que realmente se basa el discurso de sus obras. En el caso de Hamilton es la asociación de materiales y objetos provenientes de distintos contextos lo que genera el significado y el discurso que quiere transmitir al espectador.

En la mayoría de las obras vemos que el textil o sus técnicas son también utilizados para aportar sensaciones de intimidad y feminidad.

En este apartado es donde más obras encontramos y comprobamos que existe una relación real entre objeto y sujeto convirtiéndose el primero en representante del segundo. Las artistas personalizan los objetos de los que nos rodeamos para expresarse y plantear ideas. En algunas esta operación se amplía hasta crear entornos o recintos dando a ver que nos definimos por los objetos y por los espacios que con ellos creamos a nuestro alrededor.

5.3. La representación del cuerpo humano

La representación del cuerpo humano es un tema clásico a lo largo de la historia del arte. La forma de representarlo tanto vestido como desnudo ha ido variando según los cánones de cada época hasta alcanzar formas más o menos abstractas o a representarlo fragmentado al igual que hacen algunas artistas aquí tratadas como Louise Bourgeois o Annette Messager. Hasta el siglo XX la representación del cuerpo podía considerarse como la parte más importante del trabajo de un artista, mientras que en el siglo XX el objeto, como hemos comprobado también en los apartados anteriores, lo sustituye a la hora de representar al individuo. Hay que decir que este es un modo muy frecuente para las artistas mujeres y, en este sentido, podemos mencionar la obra de Ghada Amer de quién hablaremos en el apartado sobre la referencia a la pintura cuyas representaciones del cuerpo femenino trastocan las imágenes fabricadas por el imaginario masculino.

Dentro de nuestro trabajo, en este apartado encontraremos cuerpos dolorosos como los que realizan Bourgeois y Messager, cuerpos referidos a nuestra cultura como los de Haworth y cuerpos irreales que parecen un juguete o una joya como hace Lou quién elige especialmente cuerpos o posturas con un cierto significado que representan una idea general, similar a la operación de Haworth.

La particularidad de las obras de Messager y Haworth es que dentro del tema que tratamos se refieren concretamente a muñecos, un tema estrechamente ligado al tema del cuerpo humano situado en la esfera objetual. A través del muñeco algunas artistas hablan de la intimidad y de la soledad afectiva, son ambiguas porque aunque el muñeco remita a la ternura asociada al mundo de la infancia, en las obras muchas veces adquieren un carácter violento. Tomándose a veces como sustituto del propio cuerpo o persona se habla del desgarramiento, del sufrimiento o de traumas personales donde la infancia aparece como el lugar donde se inician, donde se construyó y deformó la personalidad del individuo. La infancia aparece, así, como momento vulnerable que luego repercute en el presente del adulto. Un muñeco es siempre un recuerdo de esa época, representando el candor de la persona, es algo con que jugamos y casi dotamos de vida, con quien nos identificamos y a quién conferimos una identidad que es casi la extensión de uno mismo, es como nuestro otro "yo". Representa nuestros

afectos y nuestros primeros intentos de relacionarnos con el otro y con nosotros mismos al dotarlo de una vida imaginaria. Por ello, cuando esta figura es tratada con violencia, despedazada o rota, como hace Messenger, las artistas muestran un sistema afectivo roto y desequilibrado⁴⁹⁹. En un intento por liberar estas emociones estancadas, algunas artistas las sacan a la superficie, las recrean en estas figuras que, como proyección de uno mismo, sirven de canal para revivir y desprenderse así, de una manera casi terapéutica, de sufrimientos acumulados en la mente y el cuerpo. En el caso de Messenger los descuartiza en fragmentos como si de manera científica o investigadora quisiese ver lo que se esconde dentro del cuerpo, expone órganos y vísceras que cuelga a modo de un mundo infantil lúdico y siniestro a la vez.

La representación de un muñeco por parte de un adulto puede ser símbolo de nostalgia y soledad, de un deseo insatisfecho de sentirse cuidado y protegido en un mundo que se percibe como hostil, connotaciones éstas que forman parte del significado de la obra⁵⁰⁰.

Sin embargo, en el caso de Haworth, las figuras de personajes populares que realiza tienen un carácter alegre y pop acentuado en parte por ser figuras hechas en tela a modo de muñecos.

En general, las características identitarias que posee el objeto-muñeco en sí, se manifiestan principalmente en su apariencia física, en la vestimenta o en los objetos añadidos que refuerzan su significación. En el caso de Haworth, al representar personalidades famosas del mundo del arte, el cine, o personajes genéricos pero populares, sí que son importantes los atributos de los que los dota: el espejo de *Mae West* o los pompones de la *Pom pom Girl*, por ejemplo. La vestimenta es asimismo un aspecto importantísimo en la significación e información que nos da la obra⁵⁰¹. Pero en las obras de Messenger, justamente la falta de objetos añadidos a la figura y sobre todo su desnudez y fragmentación es lo fundamental en el concepto que quiere transmitir: son muñecos tristes, despojados de la alegría que, aparentemente les rodea. Tampoco tienen nombre, no son nadie en concreto, sólo son materializaciones visibles de ciertas emociones: títulos como *Penetrations* o *Articulés-desarticulés* señalan una idea más que una persona en particular.

⁴⁹⁹ Vid. *Juegos*. Los mágicos números del Doctor Matrix. Martín Gardner. Ed. Universidad del Valle de México. México 2005, pp.1-5

⁵⁰⁰ Vid. *Diccionario de Simbología*. En <http://www.mind-surf.net>. 28 febrero 2007

⁵⁰¹ Vid. *Fiesta, identidad local y muñecos festivos*. Joseba Pérez Sáenz. En <http://www.euskoneews.com>. 28 febrero 2007

Como hemos ido mencionando a lo largo de esta introducción las artistas que aquí analizaremos son las siguientes: Louise Bourgeois, Annette Messager y Jann Haworth. También hablaremos de las últimas obras de Liza Lou que, aunque conocida por sus objetos domésticos y analizada en el apartado anterior, también tiene algunas obras referidas al cuerpo humano.

Si bien ya hemos hablado en términos generales de la obra de Louise Bourgeois en el apartado anterior al mencionar algunos de sus objetos hechos con textil y en el capítulo dedicado a la práctica de arte feminista, en este apartado queremos comentar sus obras en textil más conocidas que son aquellas realizadas estos últimos años cuando hace del textil un material habitual de sus trabajos. Toma como referencia el cuerpo humano desnudo concretamente su parte principal, el tronco, y lo trata de forma que refleja el dolor, la angustia o la soledad.

Entre estas obras encontramos *Torso* de 1996 que representa el tronco de un cuerpo femenino, cosido, remendado y hecho torpemente a base de retales. Es un cuerpo blando y con volumen, sin ninguna referencia a la belleza o la sensualidad del cuerpo femenino; aparece roto como un saco viejo, triste e indefenso en su postura horizontal, boca arriba, sin piernas ni brazos para moverse. El mismo afecto se desprende de *Couple II* (Fig.158) del mismo año: dos cuerpos unidos sin cabeza y uno de ellos con un aparato ortopédico en la parte de las piernas que aparecen tumbados como un peso muerto y doloroso.

En el año 2000 realiza *Celda XXIII* donde una cabeza cortada descansa sobre una mesita de madera que a su vez está encerrada en una urna de acero, cristal y rejilla metálica. Igual que esta cabeza tenemos toda una serie de obras en las que distintas cabezas expresan dolor, angustia, locura o soledad como en *Rejection* del 2001 o *Untitled* del 2002. Muchas de ellas están construidas a base de trozos de tela cosida de distinto color lo que les da una apariencia de estar descarnadas, quemadas, ciegas algunas siendo de una gran intensidad dolorosa todas ellas. Si el tejido es algo protector y que envuelve, Bourgeois transmite dolor en su forma de utilizarlo. Es algo cálido que justamente por su apariencia frágil y su relación con la piel comunica un desgarró físico y emocional mayor que si hubiese elegido otro material⁵⁰².

⁵⁰² Vid. *Louise Bourgeois*. Patricia Mayayo. Ed. Nerea, Hondarribia 2002, p.83

Así sucede también en obras donde trabaja el cuerpo como *Arch of hysteria* (Fig.159) del 2000, *Couple* o *Femme Couteau* del 2002. Son cuerpos y caras llenos de cicatrices dejadas por las marcas de la costura.

Bourgeois siempre ha dicho que el uso de la aguja de coser significa para ella recomponer lo roto, dar vida otra vez a ese cuerpo atormentado por las emociones. Cuando cose los trozos trae el pasado al presente y el coser es para ella como curar las heridas. Pero las huellas del dolor experimentado quedan en la forma tosca de utilizar el material tanto en las cabezas como en la figura suspendida de *Arch of hysteria*, en la figura de *Femme Couteau* que en lugar de cabeza tiene un cuchillo que parece que va a cortar el cuerpo en dos o en las posturas de los cuerpos y las caras. Son figuras frágiles y cálidas al mismo tiempo, cargadas de sexualidad e inocencia a la vez. A esta sensación ayuda el tejido suave y blando de la felpa y su color rosado como de carne, siendo así el textil vestido y piel que se recompone y se desgarran. En el caso de esta artista, como hemos dicho, el uso de la costura y los textiles está directamente relacionado con su infancia, siendo el coser o el remendar un acto de recordar. Es un material asociado a su madre, aunque según Bourgeois dice: "No estoy interesada en ningún material. Los materiales son sólo materiales, y están ahí para servirse"⁵⁰³.

En resumen podríamos decir sobre esta artista que utiliza el textil por la carga psicológica que tiene en relación a su pasado, unido a su madre y al ámbito familiar y porque a los cuerpos y cabezas que compone, la cualidad del material y el procedimiento que emplea, los dota de una fragilidad, una suavidad y una vulnerabilidad al aludir el textil a la piel, a lo íntimo y personal que hace todavía más hiriente y vívido el dolor que expresan sus figuras.

Ordenando y unificando fragmentos, construyendo formas flexibles, curvas y redondeadas, Bourgeois materializa el deseo de restaurar, reparar y reconciliarse con su pasado.

La artista francesa Annette Messager, nacida en 1943, ha trabajado desde sus principios el tema del cuerpo femenino, los tópicos asociados a él y se ha dedicado a atacarlos o desmontarlos.

⁵⁰³ Cit. *The Lonely Runner. Louise Bourgeois. Stays her Course*. Laura Richard Janku. <http://www.images.google.es>. 27 enero 2007 ("I am not interested in any one material. The materials are just materials, and they are there to serve me")

En sus primeras grandes obras fotográficas como *Mes jalousies* (“Mis celos”, 1972) o más tarde *Mes Trophées* (“Mis trofeos”, 1988) habla de la imposición de la sociedad a ser jóvenes y guapos. Por ello, en la primera obra citada retoca fotos de chicas jóvenes a las que presenta con arrugas y sin dientes, como una manera de disminuir su belleza y juventud o en la segunda dibuja comas o paisajes encima de las yemas de los dedos o las arrugadas palmas de una mano. Con su obra *Les tortures volontaires* (“Las torturas voluntarias”, 1972) mostraba lo ridículo de las operaciones y tratamientos de belleza que se hacen las mujeres para satisfacer el modelo cultural de la mujer como cuerpo atractivo, joven y bello y consumible por la sociedad.

Esta idea del cuerpo es la que irá desarrollando en los siguientes años donde empezará a realizar instalaciones que contienen objetos pequeños y banales, baratos, domésticos y con connotaciones femeninas. Muchos se refieren a los habitualmente realizados a mano por mujeres como los muñecos de peluche y ropa para muñecas con las que realiza la obra *Histories des petites effigies* en 1990. Utiliza estos objetos como fetiches que amontonados y tirados en una esquina nos remiten a la infancia, pero no a una infancia feliz, sino a un momento en que algo desastroso ocurrió y al sentimiento de pena y abandono.

Si Messenger comienza tomando textiles ya realizados, en obras posteriores ella misma construirá las figuras. Crea los objetos que quiere y los cose y los une y sigue manteniendo un discurso de una visión cruel sobre el mundo de la infancia. En la obra *Les piques* de 1992-93, clava objetos textiles en la punta de unas lanzas a modo de cabezas empaladas. Son formas blandas, realizadas con tela lo cual las dota de un carácter íntimo y vulnerable consiguiendo con el contraste un efecto de shock en el espectador ya que se mueve entre la ternura y la tragedia.

Este efecto emocional también se desprende de la instalación *Penetrations* (Fig.160) donde órganos, vísceras y partes del cuerpo mutiladas cuelgan como cadáveres del techo como si de una carnicería humana se tratase. Todas las piezas son atractivas, llenas de colores vivos, redondas, muy suaves en su consistencia y textura...como juguetes macabros. En *Dependance-independance* de 1995-96, también cuelga, con cuerdas o realizando redes,

objetos de tela y animales de peluche. Mezcla estos animales de juguete, que cuelgan muertos, con imágenes humanas como en *Articulés-Desarticulés* (Fig.161) del año 2001-2002. A través de estos fragmentos corporales, de estas vísceras blandas, de los muñecos, etc., relaciona el mundo femenino y el mundo infantil, aspectos que siempre se han relacionado socialmente y cuya vulnerabilidad muestra Messenger. Nos da a ver el dolor subyacente tras esa pretendida ingenuidad, paz y alegría domésticas, donde lo femenino no tiene un poder de decisión real y cuyo cuerpo, que Messenger desarticula, está ya socialmente definido. Para dar a entender estos conceptos elige formatos pequeños y sencillos, trabajos hechos en casa y utiliza técnicas y materiales humildes e infravalorados, además de asociados a lo “femenino”.

La impresión que se recibe al observar esta instalación es la de una visión dantesca, sarcástica y lúdica a la vez. Elementos atractivos en su factura y color pero que conforman una especie de danza de la muerte dentro de este marco teatral ideado por la artista⁵⁰⁴.

Messenger se preocupa por la desigualdad existente entre el hombre y la mujer, la naturaleza o el mundo animal y la civilización, y la presenta de una manera teñida de nostalgia. Utiliza imágenes de animales por ser tema común en los juguetes infantiles y algo asociado a esa etapa de la vida. Con los trozos de los animales o partes humanas, sin identidad, que cuelgan indistintamente, señala que todos somos iguales por dentro ya que cuando el cuerpo es separado y fragmentado no existen diferencias, no hay identidad, no hay carácter, sólo vísceras. En este sentido, Messenger, aunque con connotaciones femeninas, habla del ser humano sin diferencias de género, raza o clase social y próximo a los otros animales en su constitución y vulnerabilidad. Esto está bien ilustrado en una obra de los años 70, *Huéspedes en reposo* (1971-2), donde tricota pequeños jerséis para docenas de gorriones embalsamados.

Entre sus exposiciones recientes más importantes se encuentran *Faire Parade* en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París en 1995, *Dependance*, *Independance* en el Museum of Contemporary Art de Miami en 1997 o *La procesión va por dentro* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid en 1999. Asimismo ha expuesto en la Documenta 6 de Kassel en 1980,

⁵⁰⁴ Vid. *Hors-jeu*. Annette Messenger. Ed. Musée des Beaux-Arts de Nantes. Nantes, 2002

en el Centre Georges Pompidou en 1995 o en el Kunstverein München en Alemania en el año 2000.

Al igual que ocurría con Bourgeois también hablábamos de la obra general de Jann Haworth en el apartado anterior aunque sus obras más conocidas se refieren a la representación de personas en tamaño natural. Todas ellas están realizadas en tela con un marcado carácter pop como *Pom pom girl* (Fig.162) de 1963-64 que representa a una animadora de deporte de un instituto y de la que hará una nueva versión en el año 2005, *Mae West* de 1965 donde retrata a esta artista de cine o *Cowboy* de 1964 donde vemos al vaquero típico de los films americanos.

Dentro del contexto del movimiento pop donde se inscribe su obra, Haworth elige tipos representativos de su cultura y personajes de la sociedad consumista cuya vida y trabajo se idealiza y se convierten en mitos para el ciudadano común.

Si Haworth utiliza el textil es por sus posibilidades de crear con él esculturas tridimensionales a partir de retales lisos de tela, convertir en una figura de tamaño natural algo que es cálido, blando y flexible. Considera importante que las figuras estén realizadas a tamaño real para conseguir un determinado impacto en el espectador, quién también se siente impresionado por el hecho de ver la figura de una persona a tamaño real hecha en tela⁵⁰⁵.

Liza Lou, conocida por sus imágenes de objetos domésticos viene realizando en los últimos años obras en las que se basa en la representación del cuerpo. Su obra, por su carácter desenfadado puede estar más en relación con la obra de Haworth que con la de Bourgeois o Messenger ya que las imágenes que produce, por la neutralidad de la representación y el material brillante y seductor que emplea no tienen ese componente de dolor y sufrimiento que percibimos en las obras de las artistas citadas. Los cuerpos que presenta exceptuando su *Selfportrait* (autorretrato) del año 2000 que está realizado a tamaño natural y se refiere a una persona real, son genéricos o legendarios como el cuerpo de bebé de la obra titulada *The Sacrifice* (2004), los dos personajes que remiten a Adán y Eva echados del paraíso en la obra titulada *The Damned* (los condenados) (2004), la figura sin cabeza semejante a un Cristo que porta sobre sus hombros un tronco vaciado como metáfora de recibir el dolor humano titulada *The Vessel*

⁵⁰⁵ Vid. *Pop Británico*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Ed. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao 2005, pp.162-171

(el recipiente) (2004), las figuras budistas tituladas *The worshipper* (los adoradores) (2004) o la obra *Supersister* (Fig.163) de 1999 donde junto con *Bridal Barbie* y *Business Barbie* aparece la imagen de una mujer negra de cuerpo espléndido como prototipos de la belleza actual.

Por el tejido brillante del que están hechas y que aparece a modo de piel se hacen irreales integrándose en un mundo de fantasía compartido por los dibujos o imágenes de televisión. Las imágenes son atractivas y seductoras y cogen fuerza cuando el espectador se da cuenta del enorme esfuerzo, tiempo y trabajo que ha llevado realizarlas.

5.4. La pintura como referencia en obras textiles

El cuadro, el lienzo, tradicionalmente ha sido la base para la pintura. Parecía un objeto que se obviaba, que no existía en favor de la narración de las imágenes que aparecían en su superficie. Cuando en el siglo XX se lo trata como algo tridimensional, como una parte más de la obra pictórica y se desvela como un material en sí de la obra facilita el camino de la experimentación en él y sobre él, cortando, anudando, deshilachando el lienzo, etc.⁵⁰⁶ El tratar el cuadro como objeto compuesto de materiales como el bastidor y el lienzo posibilita que varíen los materiales utilizados en un cuadro y que se trate como un objeto.

Por otro lado, al ser el soporte más dignificado de la pintura, el arte más sublime y ligado al hombre, posee una referencia a la cultura y a lo masculino que algunas artistas como Trockel subvierten utilizando el textil como medio femenino y artesanal en contraste con el supuesto carácter intelectual de los procedimientos pictóricos. Estas artistas que a continuación trataremos más detenidamente, han cursado estudios de arte y pintura y, por lo tanto, la siguen utilizando como marco de referencia de sus obras a la vez que la amplían y comentan al introducir otras técnicas y materiales. Reclaman una pintura que pueda ser tanto masculina como femenina. Trockel y Amer son artistas que realizan obras en otros materiales y otros formatos pero son especialmente conocidas por el tipo de obras aquí presentadas. Por otra parte, la obra de Lanceta, cuyo trabajo se sitúa más permanentemente en el tipo de obras que aquí se referirán, está más vinculada a la tradición del tapiz y une arte y artesanía en una dirección que podríamos decir opuesta a las anteriores. A continuación de las citadas nos referiremos a alguna obra de Cosima von Bonin que por formato, procedimiento y resultado puede situarse también referida a la pintura .

Rosemarie Trockel, artista alemana nacida en 1952 utiliza distintos medios y materiales para hablar de nociones aceptadas concernientes al hombre y a la mujer y mostrar lo que en esta situación es contradictorio (véase en 4.5. un análisis más profundo sobre esta artista). Normalmente reconstruye y presenta un lenguaje e imagería masculina desestabilizándolo y mostrando el lugar de la mujer en el arte y la vida cotidiana. Es una artista cuyos primeros trabajos

⁵⁰⁶ Vid. *La última mirada*. Eugenio Trias. <http://www.henciclopedia.org>. 28 febrero 2007

situamos en el contexto ideológico postfeminista y dos de sus obras, *Balaclava* de 1986 y *Cogito, ergo sum* de 1988, han sido tratadas en el apartado 4.5. desde este punto de vista.

Aunque construya esculturas, instalaciones, utilice video, pintura, etc. Trockel tiene una gran producción en textil ya que con este material se refiere a la vinculación entre la mujer y el hogar de la misma manera que con las placas de cocina eléctrica sobre peanas y cuadros como en *Sin título* del año 1994 o en *Sin título* del año 2000.

Desde una perspectiva femenina y feminista basada en la deconstrucción de la pintura a través de la técnica textil muestra esquemas sociales, culturales o políticos donde se modifica el simbolismo; así en sus cuadros tejidos (Fig.164) repite iconos como la esvástica en *Sin título* de 1986, la hoz y el martillo en *Sin título* de 1986 o el conejo de Playboy en *Sin título* de 1984.

Por medio del ordenador y las máquinas de tejer realiza estos cuadros donde los símbolos citados se vuelven elementos ornamentales por la repetición y el contexto. Lo ornamental o decorativo que han sido asociados al arte aplicado o decorativo se utilizan para cuestionar los límites del gran arte y de lo femenino y lo masculino. Trockel elige dar a estos tejidos el formato cuadro en semejanza de la pintura que es el medio más representativo del arte. Al tejer por ordenador cuestiona el valor de singularidad vinculados a la pintura y en general al arte. Como vemos, estas obras de Trockel se sitúan a las claras en un discurso ideológico.

La operación es semejante desde el punto de vista técnico y conceptual en *Sin título* (Fig.165) de 1991 donde parte de algunas de las manchas del test de Roschach: las imágenes previamente existentes se reproducen en tejido de lana de una manera sistemática y ajustada lo que permite su reconocimiento y el del cambio de medio. Las manchas que se obtienen accidentalmente por el doblado de papel se reproducen aquí, al igual que en imprenta en un medio donde la forma no tiene relación con el procedimiento del que surge con lo que el tejido adquiere un carácter similar al de la imprenta usado como medio de reproducción.

En otras obras como en *Sin título* de 1986 coge trapos de cocina y de polvo de modelos estándar que amplía, teje y luego coloca a modo de cuadro sobre bastidor, llevando lo doméstico al ámbito público, lo funcional al arte y

estableciendo una similitud entre el diseño geométrico de los trapos y la composición de algunos estilos pictóricos.

Iceberg de 1986 es otro cuadro tejido donde existe una referencia clara a la pintura. El fondo azul de lana está hecho a máquina pero ha tejido a mano la superficie blanca. Lo hecho a máquina queda como fondo del lienzo y lo hecho a mano en la superficie como los brochazos o la pintura a modo de figura. Relaciona así y por medio del título esta obra con el paisaje y la pintura de caballete⁵⁰⁷.

Rosemarie Trockel utiliza el textil por sus connotaciones femeninas para desmontar y exponer conceptos, símbolos, esquemas de valor basados en el predominio masculino presentes en la política, la cultura y en especial en el arte.

Ghada Amer, de quién ya hemos hablado en apartados anteriores, es sobre todo conocida por sus cuadros bordados. Amer elige el medio pictórico, como Troquel, por ser un medio que forma parte de la cultura masculina y a través de sus bordados introduce la presencia de la mujer y su diferente valoración.

En algunos de sus cuadros borda imágenes sobre el trabajo, el amor o la sexualidad de la mujer, en otros mezcla el bordado y los hilos con la pintura. Une así medios con propósitos distintos en la vida cotidiana. A este propósito comenta: "Para mí defender la elección de ser pintora y utilizar los códigos de la pintura abstracta no es sólo un desafío artístico: su principal sentido es ocupar un territorio que se ha negado a las mujeres históricamente. Yo ocupo este territorio estética y políticamente porque creo pinturas materialmente abstractas, pero integro en este campo masculino un universo femenino, el de la costura y el bordado. Haciendo un híbrido con estos dos mundos, el lienzo se convierte en un nuevo territorio donde lo femenino tiene su propio lugar en un campo dominado por los hombres y de donde espero no se nos saque de nuevo"⁵⁰⁸.

En sus primeros cuadros bordaba imágenes de mujeres realizando diversas tareas domésticas con la intención de cuestionar los roles asignados al hombre y a la mujer como en *5 femmes aux travail* o *La femme qui repasse*. En *5 femmes au travail* se ve la imagen de cuatro mujeres: una de compras en el supermercado, otra limpiando la casa, otra cocinando y la cuarta cuidando de los niños. Sin embargo, no aparece una quinta mujer a la que alude el título; Amer

⁵⁰⁷ Vid. *Rosemarie Trockel. Post-menopause*. Brigid Doherty. Ed. Museum Ludwig. Köln 2005, p.46

⁵⁰⁸ Op.cit. *Zona emergente*. Consejería de Cultura. Ed. Junta de Andalucía. Sevilla 1999, p.82

es esa quinta mujer cuya presencia se evidencia por la costura que lejos de utilizarse en el ámbito del cuidado de la familia y la economía doméstica se emplea aquí para representar. Cuestiona el aparente “comfort” del que disfruta el ama de casa, la contradicción existente entre la imagen de la mujer con la realidad de su vida y sus experiencias y en relación a esa contradicción dice: “Cuando era pequeña no veía esta mujer moderna, la mujer liberada que nos habían enseñado que íbamos a encontrar (en Francia). En realidad, la mujer liberada ocupaba un pequeño espacio en el mundo occidental”⁵⁰⁹. Para representar esta idea el bordado le pareció una técnica conveniente: “Al representar estas mujeres no las estaba dibujando, las estaba bordando. Fue durante este tiempo que rechacé el medio tradicional artístico, sustituyéndolo, o incluso oponiéndolo al medio “tradicional” de las mujeres para asegurarme de que la representación nacía desde un punto de vista femenino. Mi rechazo de un medio tradicional continuó durante la siguiente década. Sin embargo, poco después de crear las primeras series me di cuenta de que necesitaba un contraste mayor entre la representación que estaba usando y el propio medio. Así es que empecé a usar imágenes de mujeres sacadas de revistas pornográficas”⁵¹⁰.

Como ella misma dice, pasó a bordar imágenes que reproducían fotografías pornográficas ya que no le parecía que en sus cuadros anteriores conseguía la suficiente tensión: “Al principio cosía imágenes de mujeres en su vida diaria...pero no estaba satisfecha con la ecuación entre el cosido y las imágenes que estaba cosiendo .../... de alguna manera, una imagen cosida de una mujer aburrida u oprimida parecía totalmente redundante; la típica y agotada crítica del “trabajo de las mujeres””⁵¹¹. Por ello, pasó a imágenes pornográficas (Fig.166,167,168) para conseguir un mayor contraste y ambivalencia desde el punto de vista de sus contextos y valores morales. La imagen no aparece clara en estas obras, el hilo está enmarañado, desordenado en una especie de

⁵⁰⁹ Op.cit. *Ghada Amer. Reading between the threads*. Henie Onstand Kunstsenter. Horikodden 2002,p.38 (“When I was a child I did not see this modern woman, the liberated woman that we were taught to expect. In truth, the liberated woman occupied a tiny space in the western world”)

⁵¹⁰ Op.cit. *Ibidem*,p.39 (“In representing these women I wasn’t drawing them, but stitching them. It was during this time that I refused the traditional artistic medium, replacing it, or even opposing it with a “traditional” women’s medium to make sure that the representation was coming from a female point of view. My refusal of the traditional medium continued to direct my work over the next decades. However, shortly after creating the first series I realized that I needed a stronger contrast between the representation I was using and the medium itself. This is when I began using images of women from pornographic magazines”)

⁵¹¹ Op.cit. *Ibidem*,p.32 (“Somehow, a sewn image of a bored or oppressed woman seemed entirely redundant; the critique of “women’s work” cliché and exhausted”)

grafismo o pinceladas abstractas bajo las cuales el espectador intenta reconocer las imágenes. En un primer momento es difícil distinguirlas ya que se repiten y se superponen y en lugar de mostrarse, el espectador debe esforzarse en mirar como un *voyeur* lo que genera una cierta incomodidad⁵¹².

Amer es consciente de que las imágenes han sido hechas para dar placer al hombre pero estas mujeres no se quedan en meros objetos, ellas mismas se dan placer, son seductoras, parecen dueñas de su cuerpo y disfrutan de él. Habla de los estereotipos y los transforma; la mujer ejecutiva, la top model, la ama de casa...se convierten en “musas auto-eróticas”⁵¹³. Amer se apropia de imágenes producidas para el placer y fantasía masculina, habla de la explotación sexual de la mujer, las cose lentamente y en este proceso junto con la forma de trabajarlas la mujer recupera su cuerpo, reclama su poder de seducción, reconoce su sexualidad y aparece con mayor fuerza en lugar de degradada, sumisa o pasiva.

Amer critica el poder del hombre sobre la mujer. No cree que la mujer haya conseguido una identidad y lenguaje propios. Por ello, imita los patrones con los que aparece y los altera. En este sentido, comenta que aunque se sienta feminista no comulga con todo el feminismo, sobretodo con aquel primer feminismo radical en el que la mujer negaba su sexualidad y se vestía e imitaba al hombre. Compara el movimiento feminista de los años 70 con el fundamentalismo islámico, diciendo que los dos tienen en común la manera de comprender el cuerpo femenino y su sexualidad (negándolo) aunque ideológicamente parezcan contrarios⁵¹⁴.

Cosima von Bonin es conocida por los entornos que crea a partir de sus objetos y en menor medida realiza cuadros con textil como *International Wool Exchange* y *Crude Cuisine (Loop#1)* (Fig.169) del año 2003. Para realizar estas obras tomó una fotografía del príncipe Carlos y Camilla Parker-Bowles de una conocida “revista del corazón” y redujo las figuras a simples siluetas reproduciéndolas por medio del collage y el bordado. De alguna manera, la imagen del cuadro en conjunto recuerda obras de Blinky Palermo, Sigmar Polke o Rosemarie Trockel y

⁵¹² Vid. *Whitney Bienal*. L. Anderson/Auping. Ed. Whitney Museum of American Art. New York 2000,p.37

⁵¹³ Op.cit. *Ghada Amer. Reading between the threads*. Henie Onstand Kunstsenter. Horikodden, 2002,p.27 (“auto-erotic muses”)

⁵¹⁴ Vid. *Ibidem*,pp.44-45

así mediante la referencia se sitúa en el arte a la vez que en la cultura popular, la artesanía y refiere a lo doméstico⁵¹⁵.

En sus cuadros-tapices *Rorschachtest #1* (Fig.170), *Rorschachtest #2*, *Rorschachtest #3* y *Rorschachtest #4* del año 2006 al igual que Trockel, von Bonin reproduce algunas de las manchas del test de Rorschach, pero si Trockel las coloca sobre un fondo neutro dando más importancia así al concepto que subyace en la utilización de estas imágenes, von Bonin superpone la imagen sobre un fondo geométrico y colorido que recuerda un gran trapo de cocina del que le sobresalen flecos por los extremos como en una alfombra. Por otro lado las imágenes son blancas, no azules como en Trockel ya que originariamente están hechas con tinta, de manera que parece que se han recortado del trapo o que falta esa parte del tejido integrando así las conocidas imágenes Rorschach. Resulta una obra que cita las de Trockel planteándolas como un juego, ya que tienen ese toque lúdico que tienen todas sus obras, dando a entender que el arte es una cosa más con la que uno se puede divertir y jugar.

Entre todas las artistas que hemos seleccionado para analizar, el caso de Teresa Lanceta es curioso por diferente. Por ello, analizaremos en profundidad su obra. Es la única artista cuya obra se realiza casi exclusivamente en textil, exceptuando algunos dibujos y pinturas. A Lanceta le interesa la sabiduría que contiene el material, el textil o el tapiz-cuadro que es lo que preferentemente habla de una comunidad, una cultura y un arte. En su obra une el tapiz y la pintura, dos terrenos ya relacionados entre sí. Por lo general su obra se centra en la investigación formal sobre el tapiz (Fig.171) aunque también tiene obras en las que mezcla pintura y textil (Fig.172) y que presenta como cuadros pero en todos los casos existe una referencia pictórica.

Para Lanceta realizar tapices es un modo de, por medio de una técnica tradicional y ancestral indagar en la identidad de los otros y de ella misma. Para esta artista, el textil recoge la energía, los deseos y pensamientos de una cultura y de una persona así que no lo utiliza para hablar de sus emociones, sino para aprender de los demás y de ella misma. En su caso, el textil no es un medio, sino el fin de su investigación.

⁵¹⁵ Vid. *Rhinegold: Art from Cologne*. En <http://www.tate.org.uk>. 23 enero 2007

Teresa Lanceta nació en Barcelona (1951) y cursó estudios de Historia del Arte. Desde 1972 comenzó a tejer por gusto hacia la técnica y el material que la llevará a que poco a poco sus tejidos se vuelvan más creativos. Al principio los muestra en exposiciones colectivas dentro del tapiz y la tejeduría. Al mismo tiempo se va introduciendo en galerías y centros de arte. A partir de 1988 combina sus tejidos con pintura y dibujo. A lo largo de su carrera como artista, expone tanto en centros o eventos relacionados con el arte, como con arte textil.

Conscientes de la minusvaloración que dentro del mundo del arte existe hacia el tapiz y los tejidos, los propios críticos distinguen el trabajo de Teresa Lanceta del llamado *Arte Textil* y lo relacionan con las Bellas Artes. Así en el catálogo realizado con motivo de su exposición en 1987 en la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, en Alicante, Juan Manuel Bonet escribía que frente “a lo tedioso que resultaba, que sigue resultando”⁵¹⁶ la desmaterialización de los tapices, la obra de Lanceta resultaba ser de gran belleza e interés formal y estético al relacionar las tradiciones en las que se inspira con el arte moderno, al igual que hacían las vanguardias. Según Bonet, estas obras no son ni tapices ni cuadros pero tienen un interés artístico. Igualmente en 1989, a propósito de su exposición *La alfombra roja* en el Museu textil i d’Indumentaria en Barcelona, Victoria Combalía reconocía que la obra de Lanceta le había acercado a las artes decorativas por las que hasta entonces sentía una cierta subestima. Asimismo cita a diferentes artistas a lo largo del siglo XX que en una u otra forma han utilizado el textil y desde esta perspectiva sitúa la obra de Lanceta. También el crítico Francisco Rivas, en el mismo catálogo dice sentir la obra de T. Lanceta más cerca de la pintura moderna que de “los discutibles experimentos de los tapiceros modernos”⁵¹⁷ y señala que la artista utiliza el telar y el tejido como los pintores usan sus pinceles, lienzos, etc., es decir, como un instrumento. A raíz de la exposición en el Museo de Teruel en 1996, Francisco Calvo Serraller vuelve a incidir en que como muchos otros artistas, Teresa Lanceta se inspira en las culturas antiguas y dice: “Me parece importante advertir el impulso vanguardista que ha existido en esta salida del tiempo, para no caer en el tópico de tratar la vinculación de Teresa Lanceta a través de su preeminente dedicación a las artes del tejido y el tapiz. El tópico resulta cada vez más odioso, no sólo porque el arte contemporáneo ha roto por completo estas clasificaciones que jerarquizaban los

⁵¹⁶ Op.cit. *Teresa Lanceta*. Juan Manuel Bonet. Ed. Sala de Exposición de la CAM. Alicante 1987, p.1. En <http://www.teresalanceta.com>. 5 mayo 2006

⁵¹⁷ Op.cit. *La alfombra roja*. Francisco Rivas. Ed. Museu textil i d’Indumentaria. Barcelona 1989, p.6. En <http://www.teresalanceta.com>. 5 mayo 2006

géneros artísticos y hasta la calidad de sus autores en función de los materiales y técnicas empleados, sino porque ha cambiado así mismo por completo la noción tradicional de autor, que hoy reside en cualquier cosa menos en el tipo de soporte, técnica o método de fabricación”⁵¹⁸. Y en el año 2000, la exposición *Tejidos marroquíes. Teresa Lanceta* en el Museo de Arte Reina Sofía vuelve a señalar que Lanceta no teje para decir lo de siempre, “esa vieja monserga”⁵¹⁹ de que lo popular también es arte, sino para mostrar que el arte no tiene el carisma que se le pretende, para reivindicar otro lugar y otro contenido para el arte. Ella misma consciente de que el textil tiene una menor consideración que la pintura u otros medios tradicionales del arte, de la técnica y de la imagen de sus tapices marroquíes, no occidentales decía:” ¿No se ha dedicado la mayor parte de los artistas de este siglo a decir que el arte es una decisión, la realización de una decisión y que no depende de los materiales ni de las técnicas?”⁵²⁰.

Todo lo anterior indica que Teresa Lanceta es una artista integrada dentro del mundo del arte, pero lo que podemos apreciar en los distintos artículos, revistas y textos de catálogos es que en la mayor parte de ellos el crítico siente la necesidad de aclarar que su obra es arte y no artesanía. Esta justificación se da por su relación con el *arte textil* el cual se considera que en su mayor parte ha producido obras de baja calidad, ligadas más a la artesanía que al arte con verdadero espíritu creativo. Según expresó Rivas con motivo de la exposición *La alfombra roja* en 1989 o Miguel Fernández-Cid en el artículo que escribió en el *ABC de las Artes* a raíz de la exposición en el Museo de Teruel en 1996, donde Lanceta más problemas encontró para que su obra se reconociera como arte, ha sido en el propio mundo del arte. Éste ha sido quién más impedimentos le ha puesto ya que todavía existen muchos prejuicios por ser obras “tejidas” añadiéndose a ello lo que según Francisco Calvo Serraller en su artículo de *El País* en mayo de 1996 a propósito de su exposición en la galería Miguel Espel de Madrid decía de que cuando en algo predomina lo manual no se cree que es arte, sino artesanía.

Su obra se inspira en las culturas nómadas, especialmente en la tradición textil marroquí. Según el crítico Fernando Huici, Teresa Lanceta al ver que el tapiz

⁵¹⁸ Op.cit. *Teresa Lanceta*. F. C. Serraller. Ed. Museo de Teruel. Valderrobres 1996. En <http://www.teresalanceta.com>. 5 mayo 2006

⁵¹⁹ Op.cit. *Tejidos marroquíes. Teresa Lanceta*. F. C. Serraller. Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. Villes des Arts, Casablanca 2000,p.2. En <http://www.teresalanceta.com>. 5 mayo 2006

⁵²⁰ Op.cit. Revista *Arte y Parte*. Nº 14. Abril/mayo 1998,p.42. “Tomando caña”. Teresa Lanceta.

contemporáneo que a ella le fascinaba había quedado relegado como algo menor, buscó una vía personal, la de volverse hacia las tradiciones en las que el textil, como otras artesanías, todavía seguía siendo algo vivo y altamente apreciado. Busca, encuentra y experimenta (ya que pasa bastante tiempo conviviendo con las tejedoras marroquíes) las raíces, la intensidad, la identidad que tienen esos tejidos vinculados a las vidas de esas personas. En estos casos, los sentimientos, las circunstancias, el modo de vida, la tradición ancestral y el arraigo de su pueblo,...está en los tejidos. Todo ello da como resultado un tipo de formas, tamaño, colores, composición, etc. De manera que la vida está en el arte y ese arte forma parte de la propia vida de ellos.

Esto es lo que a Lanceta le interesa, lo que la enriquece, lo que rescata e intenta asimilar en las reinterpretaciones que de esas alfombras, cojines, etc., hace en sus tapices. Según Lanceta existe un “lenguaje autónomo, propio, peculiar, hermético, textil, que habla de una comunidad, una cultura y un arte”⁵²¹. A su entender se excluye a miles de tejedoras en los eventos artísticos a favor de la pintura, cuando algunas de ellas desarrollan un interesante proceso de creación. Analiza estética y formalmente los tejidos para por un lado poder interpretarlos en sus obras y por otro para dar a ver cómo muchas de estas características formales ya existentes en los tapices han tomado un valor nuevo al ser realizados por parte de los artistas en sus pinturas. De ahí el proyecto⁵²² en el que pone en paralelo características formales de los tejidos tradicionales marroquíes y de los pintores americanos de los años 50. A Lanceta no le importa asumir el riesgo de que, como dice, gran parte de los espectadores vean sus obras como algo primitivo al exponer los tejidos marroquíes al lado de sus trabajos⁵²³.

Se puede apreciar que no es un artista preocupada por la originalidad o la significación de lo individual ya que a primera vista es difícil distinguir sus obras de las marroquíes. Para ella el textil marroquí es de gran interés para el arte textil contemporáneo y lo quiere mostrar. De hecho, como ya se ha mencionado, en la exposición del Reina Sofía se colocaron tejidos marroquíes en las salas principales, mientras que los suyos los colocó en las salas intermedias, que hacían como de pasillo. Dice: “No vivo el arte como reflejo de su autor, no

⁵²¹ Op.cit. *Tejidos marroquíes. Teresa Lanceta*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. Villes des Arts, Casablanca, 2000,p.8. En <http://www.teresalanceta.com>. 5 mayo 2006

⁵²² Teresa Lanceta Aragonés. Tesina. Universidad Complutense de Madrid 1996.

⁵²³ Vid. *La alfombra roja*. Museu textil i d'Indumentaria. Barcelona 1989,p.4. En <http://www.teresalanceta.com>. 5 mayo 2006

pretendo hablar de mí a través del arte. El momento de su creación es lo que me atrapa”⁵²⁴. No se identifica con los colores o las formas aunque reconozca su personalidad en su trabajo, según Lanceta lo personal siempre aparece aunque se sigan unas normas impuestas.

Aunque por el medio empleado y por la cultura en la que se inspira su obra haga referencia a la mujer, a la tejedora, comenta: “Actualmente hay un sinfín de propuestas textiles en ferias y exposiciones, casi siempre referidas a la condición femenina en sentido crítico o con un fuerte trasfondo irónico. No estoy en contra de ellas, excepto por su exclusividad, aunque debo confesar que los tejidos me emocionan más en sí mismos que cualquier extrapolación que de ellos se pueda hacer”⁵²⁵.

Para Lanceta el acto de tejer es algo hipnótico, basado en la repetición del mismo movimiento con lo que potencia la concentración. Como la pieza se realiza a medida que se teje y no se puede ver entera hasta que se acaba, se enriquece el trabajo del fragmento al mismo tiempo que se debe de tener en cuenta la composición global. Cuando se produce un error, no se puede corregir, hay que asumirlo e intentar integrarlo. Esto es algo que le gusta: “Siempre digo que el trabajo del telar me parece como la vida: lo hecho, hecho está y se ha de vivir con ello”⁵²⁶.

En sus primeros trabajos uno de los objetivos de esta artista era hacer algo que ayudara a ver la obra marroquí y lo hace en la forma que sabe hacerlo que es tejiendo. Para ello se propone mantener la técnica, el material y el formato. Se ve obligada a aumentar el tamaño por no estar acostumbrada a trabajar con hilos y proporciones tan pequeñas, fue como poner una lupa que agrandase y aislase los motivos. El efecto “all-over” u “horror vacui” que ella veía como la necesidad en algunas culturas de relacionar todas las figuras entre sí, como un universo donde todo es importante, tampoco lo consigue. Necesita poner vacíos, aislar las figuras, verlas separadamente ya que no consigue dejar de lado su visión y estructura occidentales. Si el “horror vacui” para los marroquíes conduce a algo ordenado, para ella da lugar a algo confuso. Respecto a la idea occidental de que este tipo de tejidos están sobre-decorados respondía: “En los tejidos en

⁵²⁴ Op.cit. Museu Textil. Terrassa. Museo de Teruel. Museo de Arte Moderno, Ibiza, 2000,p.3. <http://www.teresalanceta.com>. 5 mayo 2006

⁵²⁵ Op.cit. *Tejidos marroquíes*. Teresa Lanceta. Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. Villes des Arts, Casablanca, 2000,p.12. <http://www.teresalanceta.com>. 5 mayo 2006

⁵²⁶ Op.cit. Ibidem, p. 9

general -si fuéramos sinceros diríamos que en todas las artes- hay una fuerte impronta decorativa. Ese fuerte dominio decorativo no ha impedido que las grandes civilizaciones textiles desarrollen un lenguaje de gran carga conceptual que pone de manifiesto verdades esenciales de nuestro pensamiento y del mundo en el cual estamos inmersos”⁵²⁷.

Para ella la abstracción marroquí incluye a los creadores y a sus creaciones, los disuelve en un todo, no es una suma de varias partes, todo es lo mismo como si todo fuera parte de la naturaleza. A su entender esto los convierte, a nuestros ojos, en algo falsamente barroco. El no entender su propuesta junto al miedo a perder la individualidad, tan arraigada en el arte occidental, hace que no nos interese este tipo de arte. La geometría occidental es clara, definida, propone una actitud segura, con soluciones...la marroquí no es así.

A la hora de trabajar pone delante un tejido y lo intenta copiar, captar en su esencia. Básicamente en las primeras obras intenta entender este lenguaje y utiliza vacíos, composiciones previamente pensadas que la ayudan a ir descifrando el tejido que tiene ante sus ojos. Así ocurre por ejemplo en la citada exposición *La alfombra roja* de 1989. Pero para la exposición del Reina Sofía, del año 2000, su actitud había cambiado: ya no se trataba de comprender el textil marroquí, sino de identificarse con él. En el catálogo así lo explica: “Mi trabajo actual está basado en el reconocimiento a un modo de hacer de miles de mujeres que dan vida a una técnica y a una tradición. He intentado huir de las versiones e interpretaciones. El arte textil marroquí está activo, no sólo porque le da vida toda una colectividad, sino porque cada una de las personas que la componen así lo deciden con sus obras y su actitud. He tratado de entrar en ese punto, lo que me atraía era ese momento en el que el individuo incide sobre lo heredado con las mismas herramientas que esa herencia le ha dado. He procurado mantener el formato, los colores y el repleto *all-over* con el que se llenan sus tejidos, en ocasiones sobre todo en los cuadros transformando bastante la apariencia con la intención de preservar mejor en canon marroquí, ocultándome al máximo, fiel a un modo de hacer en el que las ideas avanzan al mismo tiempo que las emociones, sin añoranzas. Quizá alguno de mis tejidos estaría gustoso en un bazar, mostrado una y otra vez, dispuesto a entrar en esa rueda de relaciones anónimas.

⁵²⁷ Op.cit. *La alfombra roja*. Ed. Museu textil i d'Indumentaria. Barcelona 1989,p.17. En <http://www.teresalanceta.com>. 5 mayo 2006

En *La alfombra roja* intenté que mi trabajo sirviera de lente que ayudara a comprender mejor los tejidos marroquíes, esta vez mis obras pretenden ser espejos que reflejen las alfombras, los cojines, y las handiras que tanto amo. Espejos que al mirarlos me devuelven la imagen del otro”⁵²⁸.

Para realizar este trabajo es importante conocer bien la técnica porque, además de ayudarla a integrarse y sentir lo que tiene entre manos, su dominio le proporciona mayor libertad y posibilidad de innovaciones. Según la artista “el trabajo en sí mismo es tan paciente y en cierto sentido monótono -una pasada, otra,...- que la única manera de no convertirlo en algo estancado es dejar margen a la intuición y a la improvisación”⁵²⁹.

Teresa Lanceta también trabaja la pintura. Para ella la pintura y el tejido pertenecen a tradiciones distintas y son lenguajes diferentes, y por ello, le interesan ambos. Cuando comenzó a pintar intento confrontar los tejidos y las pinturas realizando la misma composición, motivos, colores,...para ver las diferencias en el comportamiento de cada lenguaje, qué debía mantenerse y qué transformarse en cada uno. En algunos cuadros pintaba y cosía pero finalmente el resultado fue una fusión entre los dos: pintaba dos lienzos de las mismas dimensiones, los cortaba en tiras y los entrecruzaba a modo de tejido. Obtenía dos cuadros; El que aparecía a la vista, y el que quedaba oculto.

Teresa Lanceta no se define como pintora o como tejedora, es una cuestión que no le interesa, simplemente utiliza su situarse en el arte para indagar a través de una técnica tradicional y ancestral en la identidad y en los orígenes del otro y así de ella misma sin olvidar que esta técnica del tejido en tapiz está totalmente relacionada con el medio pictórico.

Como vemos el caso de Lanceta es diferente en cuanto que no sólo no se utiliza para reivindicar una posición mejor para la mujer desde el marco de valores de occidente como hacen Trockel o Amer para quienes la utilización del textil referido a la pintura pone el acento en lo ideológico. Para ella la referencia a la pintura en el tapiz es algo que ya viene dado en sus respectivos linajes.

⁵²⁸ Op.cit. *Tejidos marroquíes*. Teresa Lanceta. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. Villes des Arts, Casablanca 2000,p.13. En <http://www.teresalanceta.com>. 5 mayo 2006

⁵²⁹ Op.cit. *La alfombra roja*. Museu textil i d'Indumentaria. Barcelona 1989,p.6. En <http://www.teresalanceta.com>. 5 mayo 2006

5.5. La acción como tema

En algunas de las obras estudiadas en esta tesis, el sentido más que en el objeto, en sus referencias o características morfológicas, se encuentra en el propio acto de coser. A través de la acción se evidencia su significado y sus intenciones y su objetivo principal es transmitir un mensaje, una idea que se ejemplifica por el proceso de la obra. En este apartado nos referiremos a obras en que usando procedimientos o medios textiles, es importante el propio acto de coser o tejer con su repetición y lentitud características llegando incluso a utilizarse con valor de ritual personal o colectivo.

Las artistas que en algún momento sitúan el sentido de la obra en la acción intentan unir arte y vida y también pretenden borrar las fronteras marcadas entre disciplinas artísticas tales como la música, el teatro, la escultura, o el cine gracias a su mezcla. Desean comunicar algo a través de la experiencia del hacer, del momento actual en el que se ejecuta la acción de la que, en ocasiones, hacen participe al público como ocurre con las instalaciones-performances de Frank y Henes. Así para esta última artista el arte es un modo no sólo de comunicarse con el espectador y participar juntos de una misma experiencia como puede ocurrir con Frank, sino que también sirve, y esto es para ella algo fundamental, para que los participantes se comuniquen entre sí⁵³⁰.

Cuando en una obra de arte se prioriza la acción, esa realidad temporal es la obra, y ese acontecimiento que se presenta, que se expone, no puede ser comprado o vendido de la misma manera que los objetos; es un acto humano que se lleva a cabo en un espacio y tiempo determinados y podríamos decir que se da una apropiación de la realidad vital como factor artístico. Y como en la vida, uno de los aspectos que en ocasiones incorporan las obras es el azar, intervenciones casuales que ya la meteorología, ya los espectadores-actores, introducen.

Las obras a las que nos referiremos usan procedimientos y medios textiles por tratarse de vehículos idóneos para poner de relieve el concepto que las artistas quieren transmitir⁵³¹. En ellas se crea una cercanía con el espectador, a veces

⁵³⁰ Vid. *Misión statement*. Donna Henes. En <http://www.DonnaHenes.net>. 13 mayo 2006

⁵³¹ Vid. *Arte, acción*. Itzel Rodríguez Montellano. En <http://sepiensa.org.mx>. 28 febrero 2007

porque, como ya hemos dicho, se participa de la acción, y otras porque al ver una persona realizando un acto como ocurre en algunas obras de Hamilton o Antoni, nos identificamos como sujetos con el individuo que la ejecuta. En términos generales podemos decir que en estas obras lo importante no es lo que se hace, sino el hacerse, y la relación más directa y cercana que se crea con la gente común⁵³².

La acción de tejer como protagonista o participante dentro del conjunto de los elementos que conforman la obra puede verse en un número importante de trabajos de artistas de proyección internacional tales como Regina Frank y Donna Henes y de forma puntual en obras de Janine Antoni y Ann Hamilton.

Regina Frank es una artista nacida en Berlín en 1965. Su trabajo puede situarse en el ámbito de la *performance* y muchas veces toma la forma de vestidos que sufren cambios como consecuencia de la relación que establece entre su acción y la tecnología. Para esta artista coser es metáfora del trabajo digital en la red, y la comunicación que se establece en estos niveles se vuelve física cuando construye o cose un vestido ya que el vestido hace visible y real la comunicación virtual. Si elige el vestido como medio a través del cual expresar o plasmar sus conceptos e ideas es porque esta prenda representa a la persona, a la mujer en este caso. El vestido o vestimenta, que ya se ha tratado en el primer apartado de este capítulo, representa la máscara que nos fabricamos frente a los otros y, en ese sentido, puede ser algo que limita a la vez que algo a través de lo cual nos relacionamos. Frank lo utiliza también como refugio, como barrera ante el alud de información y globalización en el que nos movemos. Es aquello que delimita el interior con el exterior, la frontera física y espiritual del cuerpo.

En *Hermes Mistress* (Fig.173) de 1994-99, Frank aparece con un vestido rojo sentada en el suelo y su falda se extiende en un gran círculo alrededor de ella. A través de un ordenador le llegan y busca frases en Internet; ella hace una selección de los mensajes que le proporciona la red y mediante abalorios de letras los cose a su vestido circular. Si Internet es el ejemplo del mundo de la tecnología, de la rapidez con que se mueven las cosas y de las nuevas relaciones y modos de vida, en contraposición, Frank pasa horas sentada cosiendo palabras. Esta acción la realiza en público para que se haga más

⁵³² Vid. *Marginales y criptoartistas: Arte paralelo y arte de acción en el Estado español en los años 90*. Nelo Vilar. En <http://www.google.es>. 28 febrero 2007

evidente la lentitud de esa actividad frente a las prisas y la velocidad que acompañan nuestro día a día representados en su obra por la tecnología. Elige un procedimiento manual, sencillo y asociado a la mujer para humanizar lo que percibimos como deshumanizado. La acción repetitiva y delicada de coser, el método táctil y personal de la costura la sitúa en un momento de intimidad demostrando que el ser humano con su ritmo y sus pulsaciones, con su subjetividad, puede integrarse en una realidad mediatizada.

En *L'Adieu-Pearls Before Gods* (Fig.174) de 1993 Frank se muestra detrás de un escaparate donde se la ve coser perlas a un vestido. En el suelo, además de las perlas encontramos pan y flores, y en la pared un monitor que proyecta en dólares lo que el trabajo de bordado realizado por Frank en esos momentos se pagaría en diferentes países. Al estar ella presente en la sala, trabajando poco a poco y sin descanso y al ver la diferencia de valor de esa misma labor, el espectador siente un rechazo moral hacia esas diferencias económicas convirtiendo la explotación económica en algo evidente. Cada día, con el dinero recibido por su trabajo según la estimación de cada país, compra flores y pan (alimento para el alma y el cuerpo) que muestra separadamente para señalar la diferencia existente entre unos países y otros. La prenda, la obra, representa la existencia, y la presencia de la artista cosiendo remite a todas las mujeres que trabajan en sus países en el ámbito de la confección textil refiriéndose también a la carencia de control que tenemos en nuestra vida ya que nuestra actividad está supeditada a controles económicos y políticos ajenos a los individuos. Esta acción la realizó en el New Museum de Nueva York, cerca del barrio de Chinatown donde existe una gran explotación a los inmigrantes.

En *The Glass Bead Game* de 1996 Frank dispone de una túnica a la que le va cosiendo abalorios e hilos. En el suelo están sus libros favoritos de filosofía, literatura y poesía y de ellos selecciona frases que corta y enrosca convirtiéndolos en hebras que añade a la túnica. Por otro lado, los visitantes u otras personas a través de Internet le hacían llegar pensamientos, poemas e historias que mediante un programa de ordenador se convertían en un abalorio virtual. Frank, por cada abalorio virtual cosía un abalorio real al vestido conectando así pensamientos y emociones de distinta gente de modo que la túnica se convertía en un lugar de comunicación multidimensional.

Los vestidos, en estas dos obras, son documentos que reflejan la relación entre lo virtual y la experiencia real y el acto, la acción de coser es importante a la hora de transmitir esta idea. De su trabajo Frank dice: “He desarrollado estrategias de desaceleración y reducción para dar al participante, al que percibe, un poco de silencio en un tumultuoso mundo de aceleración y de acciones económicas”⁵³³.

La idea del vestido como protección y al mismo tiempo como modo de comunicación con el exterior aparece muy bien reflejada en *A-Dress* de 1995-96. Aquí el vestido es usado como tienda de campaña o “tepee” que se sujeta a un árbol negro de coral. En su interior la artista desde un ordenador se escribe una carta al día a sí misma durante 97 días. Estas cartas fueron impresas y colocadas en la parte interior de la tienda-vestido; su tinta pasaba a través de la seda formando poco a poco la impresión de que al árbol le iban creciendo hojas; la falda del vestido estaba sujeta al suelo por pares de botas negras.

En *Mushroom Dress* de 1999 une las nociones de vestido, cuerpo y naturaleza de una manera más directa. Para esta pieza colocó sobre un suelo de paja donde previamente había vertido un sustrato de champiñones un vestido con agujeros a través de los cuales pudieran salir los champiñones mientras iban creciendo. Frank tuvo que regar y cultivar este vestido orgánico y una vez que obtuvo los champiñones los cocinó y los dio a comer a los visitantes. La naturaleza y el alimento representados por los champiñones se hacían uno con ella a través de un vestido en el que, además, podía introducirse. Todo ello, además, formaba parte de la cultura por ser presentado como arte, como performance.

Donna Henes es una artista que también trabaja con los espectadores aunque en su caso de forma más directa que Frank en sus obras de intermediación tecnológica. Henes ha realizado redes de algodón durante los últimos treinta años invitando a todo tipo de personas para su realización colectiva. Ya en los años 70 su trabajo se desarrolla hacia eventos públicos donde busca la participación de los espectadores a través de la realización de estas redes que son como telas de araña construidas en los árboles. Inicialmente en su actividad artística Henes combinaba estos rituales con la creación de objetos escultóricos que al final dejó de hacer para dedicarse totalmente a este tipo de eventos.

⁵³³ Cit. *Regina Frank : Nurturing a sculptural encounter*. Cathy Bird. Sculpture magazine. Vol. 20, nº 2, March 2001, p.1. En <http://www.sculpture.org>. 28 febrero 2007

Ella se considera una “urban shaman” (chamana urbana) que crea rituales contemporáneos donde busca que los participantes se comuniquen entre sí y con el cosmos. En los trabajos titulados *Spider Woman series* (Fig.175) busca provocar sensaciones y emociones de paz, amor y como hemos dicho comunicación. Se auto-denomina “Spider Woman” (mujer araña) y en consecuencia teje redes tanto en el campo como en la ciudad destinadas a “realizar conexiones” durante el ritual en el que se elaboran.

Estas redes, que para ella simbolizan la unión del mundo, incluyen la participación espontánea de algunos espectadores y para Henes son como un mapa del inconsciente. El hecho de utilizar la forma de la red se debe según la artista a que considera el impulso de hacer círculos o agujeros como algo característicamente femenino siendo, según ella, uno de los instintos más básicos en la mujer. La red la conecta con la memoria colectiva de la mujer, a una parte de su esencia como entidad más allá de ella misma como individuo particular⁵³⁴.

Henes ha sido premiada numerosas veces por fundaciones, corporaciones u organismos oficiales, así como por la *New York Foundation for the Arts* y *The National Endowment for the Arts*.

Janine Antoni nació en 1964 en Freeport, Grand Bahamas, y en la actualidad vive y trabaja en Nueva York. Su trabajo se sitúa entre la escultura y la *performance*, se nutre de muy diferentes tradiciones y utiliza muy diversos materiales y procedimientos. Comentaremos su trabajo de forma global para situar las obras en que el binomio acción-textil adquieren protagonismo.

Son característicos de su obra el protagonismo del cuerpo y el hecho de que el objeto que se presenta como obra lleve al espectador al momento y modo en que se elabora.

Antoni estudió danza durante 11 años y posteriormente ha unido el trabajo corporal con la escultura y en general las artes plásticas o visuales. En algunas de sus obras, tal y como en *Dormitar* (Fig.176,177) de 1994 presentada en la

⁵³⁴ Vid. Revista *Arte y Parte*. Nº 4. 1998,p.14

exposición *Cocido y crudo*⁵³⁵ celebrada en el Museo Reina Sofía de Madrid se introduce en el ámbito textil. El tejido y el tejer en esa obra aparecían unidos al sueño, al descanso y a los procesos y experiencias inconscientes que tienen lugar mientras dormimos como si de todo ello quedase algún registro o indicio en las sábanas, fundas o mantas, es decir, en los tejidos con los que entramos en contacto. A partir de esta idea realizó un trabajo textil que fue haciéndose durante el tiempo de exposición. El trabajo tuvo dos fases. Se iniciaba en el sueño: un monitor registraba sus impulsos nerviosos y trazaba un gráfico. Posteriormente ese gráfico era reproducido en un tejido grueso como una manta que crecía día a día y que visto independientemente daba cuenta del tiempo pasado por la artista en el espacio de exposición ya tejiendo ya durmiendo.

Si en *Dormitar* el momento de la acción coincide con el momento de la elaboración de la parte física de la obra, en *Moor*, *Touch* y *To draw a line* la acción se realiza en colaboración con elementos textiles previamente existentes o configurados. En *Moor* del 2001, pide ropas a familiares y amigos y teje una cuerda con ellas uniendo simbólicamente la vida de las diferentes personas que están a su alrededor y tienen como relación su persona. A partir de esa obra surge *Touch* (Fig.178) de 2003 en la que tensa la cuerda entre dos árboles y la coloca justo en el punto de la línea del horizonte para andar en equilibrio sobre ella. El horizonte representa el futuro, los deseos y lo inalcanzable. Metafóricamente Antoni une su presente representado por la cuerda tejida a base de materiales y telas de la propia artista y su futuro u horizonte. *To draw a line* del año 2003 es una escultura compuesta de dos carretes de hilo de enormes proporciones a cuyos pies encontramos 1800 kilos de hebras de cáñamo. Estas hebras se convierten en una cuerda que aparece tensada entre los dos carretes y sobre la que la artista camina al igual que hacía en su obra *Touch*.

Normalmente Antoni se interesa por materiales cotidianos asociados a acciones cotidianas entre los que se encuentra el textil pero como decimos se interesa por distintos materiales y procedimientos desde una perspectiva alegórica. En *Gnaw* de 1992, construye 2 bloques de chocolate y grasa de 2x2x2 m. Mastica los bordes de los cubos y fabrica cajas de bombones y pintalabios con ellos. En lugar de tallar el bloque lo mastica refiriéndose metafóricamente a la talla

⁵³⁵ *Cocido y crudo*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 1994

escultórica al mismo tiempo que habla de la obsesión social por la belleza y la apariencia física. Esto también ocurre en *Lick and lather* de 1993 donde bustos de autorretratos hechos en chocolate y jabón al modo Neoclásico, son lamidos y frotados respectivamente. El lamer y el frotar se muestran como procedimientos equivalentes en tanto que ambos desgastan la figura convirtiéndose en operaciones cotidianas de abstracción formal, en maneras de hacer que la imagen vuelva a ser materia.

A través de las obras referidas apreciamos que Antoni reflexiona sobre la vida y el arte a través del uso figurado de materiales tales como el tejido, la ropa, la grasa o el jabón y acciones cotidianas y básicas como comer, dormir, lavarse o andar.

Ann Hamilton, al igual que Antoni utiliza la acción de coser o tejer de forma puntual y como parte de algunas de algunas de sus instalaciones. Así en *Round* acumula objetos hechos con tela que parecen cuerpos y sacos al mismo tiempo, forra tanto el suelo como las columnas con tela aislando acústicamente el lugar y entre las dos columnas coloca hilo tensado. El ambiente es amenazador, semejante a un ring donde quizá hubo una pelea que dejó tirados y amontonados los cuerpos con forma de sacos. En la escena encontramos una mujer sentada que teje con apariencia tranquila. Lentamente va desatando el hilo que hay entre las dos columnas y con él elabora un nuevo tejido a escala humana, pequeño, cercano, íntimo y doméstico que contrasta con la enormidad de las columnas y la agresividad que poco a poco va quitando al lugar a medida que el hilo tensado se va convirtiendo en tejido gracias a su trabajo.

La obra *Mantle* (Fig.179) tiene como elemento principal una larga mesa que va de extremo a extremo de una de las salas del Miami Art Museum donde fue presentada en 1998. Sobre ella se apilan 27000 kilos de flores. Frente a la mesa, de espaldas a ella y mirando hacia la ventana una mujer, pequeña en comparación a la mesa y la enorme cantidad de flores, está sentada cosiendo mangas a unos abrigos. En la sala se oyen diferentes emisoras de radio cuyo sonido parece no perturbar a la costurera. Mientras ella cose y las horas y días pasan, las flores mueren y la cantidad de abrigos cosidos va creciendo. Esa presencia femenina recuerda tantas y tantas representaciones pictóricas donde

se retrata o muestra a las mujeres cosiendo junto a la ventana mientras que las flores parecen hacer alusión al tema de la “vanitas”. Además de sugerir este tipo de imágenes intra-artísticas, se pone de relieve el valor del trabajo, la noción del deterioro por la enorme cantidad de flores y el contexto de referencia de la imagen ya que la acción se realiza en un lugar de clima tropical, Florida⁵³⁶.

En *Privation and excesses* de 1989, Hamilton y sus asistentes pegaron 750000 peniques al suelo de la sala cubriéndola previamente de miel, formando una olorosa alfombra dorada. Detrás, una solitaria figura sostenía un sombrero de fieltro lleno de miel y detrás de ella se encontraban unas ovejas encerradas en un espacio que se veía a través del enrejado metálico. Hamilton relaciona el intenso, sistemático y duro trabajo de colocar los peniques con la producción que hacen las abejas de la miel. La miel tiene valor alimenticio tanto para el ser humano como para las propias abejas, y si bien un penique apenas vale nada, todos los empleados, juntos, suman una cifra elevada y dan lugar a algo distinto. A pesar de la comida (la miel) y el dinero que en forma de alfombra tiene a sus pies, la figura sentada ni come la miel ni está relajada, sino aislada y ansiosa. No parece haber ninguna relación entre la alfombra de peniques y la persona. Las ovejas, sin embargo, aunque encerradas, aparecen contentas al ver satisfecha sus necesidades de compañía una con la otra, necesidad no cubierta en el caso de la persona a pesar del dinero, comida y libertad de que dispone. Así, *Privation and excesses* habla de la sociedad actual en la que el ser humano se siente aislado ya que no realiza labores en colaboración o en comunidad y esta ausencia de interacción social le produce ansiedad a pesar del exceso de bienes materiales de los que disfruta⁵³⁷.

Hamilton utiliza elementos textiles en gran número de obras incorporando en ocasiones la acción por medio de la participación de personas o por medio de motores de manera que los elementos se animan. En *Filament 1* (Fig.180) de 1996 cuelga unas cortinas en un bastidor circular de acero que gira dando movimiento y un efecto vaporoso a la tela; en otras obras se abren y recorren distintas cortinas colocadas de columna a columna de forma que van dividiendo el espacio y reorganizándolo a cada movimiento y en alguna otra instalación plancha uniformes o cose colas de caballo. Normalmente siempre se da una

⁵³⁶ Vid. *Ann Hamilton: Inscribing Place*. Joan Simon. Art in America. Enero 1999

⁵³⁷ Vid. *Ann Hamilton. Privation and excesses*. Elizabeth Gurber. <http://www.images.google.es>. 28 enero 2007

acumulación y una repetición en la acción que produce sensaciones o imágenes vinculadas a lo obsesivo u onírico.

La compleja obra de Hamilton se encuentra referida tanto a la pintura como a las artes escénicas y recurre a distintos materiales y presencias para dar lugar a ambientes de gran calado en el imaginario gracias al buen manejo de aspectos como la escala, la cantidad y los distintos tipos de canales sensoriales. Ella afirma: “Me muevo entre todo tipo de disciplinas en la búsqueda de alimentar mi propia práctica. Siempre estoy buscando caminos cuyos diferentes vocabularios provenientes de diferentes disciplinas ofrecen una forma de pensar diferente en cuanto a las relaciones entre las cosas”⁵³⁸. Cuando utiliza elementos textiles o introduce algún personaje que cose es consciente de las evocaciones y sensaciones asociadas al tacto que produce, además de las metáforas e imágenes que conlleva este material y sus técnicas.

Como resumen de este apartado diremos que podemos apreciar que cada artista potencia algún aspecto del textil a través de la elaboración de sus obras. A Hamilton le interesa la evocación casi onírica a la vida a través de las sensaciones y las imágenes forjadas por la cultura artística; Antoni se sirve de los elementos textiles por el vínculo directo que tienen con las acciones cotidianas y básicas del individuo, Frank contrapone al stress y deshumanización de la vida moderna la acción repetitiva, lenta, tranquila y laboriosa de la labor textil y Henes usa el material y la acción de tejer porque se prestan a la colaboración entre distintas personas en rituales en que esa acción básica se carga de simbología trascendente.

5.5.1. Repetición y ritual en el acto de tejer/coser

En lo tratado en este capítulo hemos podido ver que las artistas no sólo eligen el procedimiento textil por vehicular connotaciones tales como feminidad, cuerpo o intimidad, sino porque el ritmo que marca el coser o tejer se convierte en uno de los significados de la obra. Diferentes aspectos que se dan en la acción de tejer,

⁵³⁸ Cit. <http://www.images.google.es>. 28 enero 2007(“I wander between all sorts of disciplines in my research and in hoy I feed my own practice. I’m always looking for ways in which different vocabularies form different disciplines offer up ways to think differently about the relationships between things”)

como son la repetición y el paso del tiempo, y que como veíamos en el capítulo 2 son elementos que también forman parte importante del ritual, han sido destacados ya como significados concretos ya emparejados a otros ritos o ciclos adquiriendo un valor simbólico que trasciende su aspecto mecánico o práctico para el beneficio psicológico de una colectividad como en el caso de Henes o de su propia persona como en el de Liza Lou quién dice que para ella crear el tejido poco a poco es como rezar.

La repetición es algo usado por los artistas para diferentes fines. Eva Hesse decía usar la repetición en su obra porque le recordaba lo absurdo de la vida: “si algo es absurdo, es mucho más exagerado, mucho más absurdo si esto está repetido”⁵³⁹ decía. La repetición aumenta, amplía una idea, un propósito. Esto lo vemos claramente en la obra *Round* de Hamilton donde en la repetición de la acción se va revelando el significado de la pieza.

Louise Bourgeois hablaba de la repetición en general como forma de anclarse a la realidad: “La repetición le confiere a la experiencia una realidad física. Repetir, volver a intentarlo, otra vez y otra, hasta llegar a la perfección.”⁵⁴⁰ Y en otro lugar dice: “La repetición es muy importante... Tengo siempre la sensación de que cualquier cosa que digo tengo que repetirla al menos seis veces para hacer que el otro comprenda...Tengo que repetir, y repetir y repetir. Es importante para mí. Nunca me canso de repetir. Estoy acostumbrada a ello. Es así como manejo el temor”⁵⁴¹. Ella hace referencia a las propiedades curativas de la repetición al decir “repetir es una forma de escenificar sin cesar las propias obsesiones, de encontrar alivio en una re-experimentación del dolor que termina resultando sedante pero también adictiva; repetir lleva a volver a repetir una vez más”⁵⁴². Lo que esto significa llevado a la acción de coser o tejer lo explica Sadie Plant cuando dice: “Existe una cualidad obsesiva y adictiva en el acto de hilar la hilaza, de tejer una tela; una tentación de seguir una fijación y trabarse en procesos que se arrastran a sí mismos y a los que atraen. Incluso entre culturas con economías denominadas de subsistencia, las mujeres que cocinaban, limpiaban y cuidaban de los niños tanto como era necesario, se entregaban totalmente en el momento de hilar y tejer la ropa, produciendo mucho más de lo que era

⁵³⁹ Cit. *Eva Hesse*. Robert Pincus-Witten. Ed. The Solomon R. Guggenheim Museum. New York. 1972, p.14

⁵⁴⁰ Op.cit. *Louise Bourgeois*. Patricia Mayayo. Ed. Nerea. Hondarribia 2002, p.94

⁵⁴¹ Cit. *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ed. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid 1999, p.38

⁵⁴² Cit. *Louise Bourgeois*. Patricia Mayayo. Ed. Nerea. Hondarribia 2002, p.19-20

necesario para vestir y para decorar la casa familiar. Con tiempo y materias primas en sus manos, incluso las mujeres neolíticas dedicaban mucho tiempo extra a su trabajo textil, mucho más de lo estrictamente necesario”⁵⁴³.

Tejer o coser son actividades repetitivas que según estamos viendo adquieren significados que las trascienden y se adhieren a la obra cuando ésta se identifica con la acción o bien simplemente permanecen en los márgenes de lo significado formando parte de la experiencia de su realización.

En el caso de Regina Frank el acto repetido de bordar perlas en sus vestidos le sirve para dar a ver cómo estando físicamente presente, realizando su trabajo, se encuentra mentalmente ausente. Se da la paradoja de una falta de control del tiempo por parte de la persona que ejecuta la acción y un registro del mismo a través del el tejido.⁵⁴⁴ Zoe Leonard cose las peladuras de fruta como un modo de concentración en sus propios sentimientos. Tracey Emin hace palpable su concentración al coser durante horas y horas sus patchworks autobiográficos. Elena Del Rivero, cuando teje o borda sobre el papel o el lienzo, habla del paso del tiempo, citando sus propias palabras es “como una Penélope que hace y deshace en una espera eterna por algo que nunca llega. Es el devenir del tiempo, en el que el trabajo es siempre el mismo. Ese tiempo es el de la condición de mujer”.⁵⁴⁵ Según Kristeva, el tiempo es cíclico para la mujer, como su propio cuerpo⁵⁴⁶. No es un tiempo lineal y concluso, sino un tiempo infinito y circular como refleja el mito de Penélope. En Estados Unidos en el siglo XIX, tal y cómo cuenta Eleanor Munro, existía la costumbre entre las mujeres de ir confeccionando durante su vida 12 partes de colcha antes de su matrimonio. Si todo iba bien, estando en la treceava se comprometían y se casaban. En ese momento unían todas las partes y cosían la colcha que utilizarían en su vida de casadas. Este quehacer recogía y medía el paso del tiempo, el paso de la pubertad a su madurez como mujer⁵⁴⁷ y, en ese sentido, es como lo usa Rivero. En los trabajos en grupo que con colectivos marginados proponen las gemelas Hohenbüchler, el ritmo repetitivo y el orden que conlleva tejer o coser, aporta una tranquilidad y una concentración que resulta terapéutica para los individuos que

⁵⁴³ Op.cit. *Ceros+Unos*. Sadie Plant. Ed. Destino. Barcelona 1998,p.67-68

⁵⁴⁴ Vid. Revista *Arte y Parte*. Nº 4. 1998,p.20

⁵⁴⁵ Ibidem,p.15

⁵⁴⁶ Vid. Ibidem. “Cartas tejidas. Elena del Rivero”,p.187-213.*Women´s time*. Julia Kristeva. Ed. New York Columbia University Press. NY 1986,p.38

⁵⁴⁷ Vid. *Breaking stars*. Eleanor Munro. En *The artist and the quilt*. Charlotte Robinson. Ed. Alfred A. Knopf, Inc. NY 1983,p.44-45

se aplican a esas labores. Para Liza Lou pegar abalorios durante horas construyendo esos recargados tejidos es como un rezo o un ritual. En este caso es un ritual personal, que a ella le permite concentrarse y conectarse a un estado más profundo. Realizar estos tejidos brillantes, en su acción repetitiva y lenta le abre la puerta a experimentar una unión más profunda con ella misma, con su origen como ser humano y mujer⁵⁴⁸. También para Elena del Rivero remendar o coser es metáfora del tejer del tiempo. Es una actividad que de forma personal le relaciona con ese quehacer ancestral femenino, algo que la une al inconsciente colectivo y a la sabiduría de la mujer con lo que confiere a la acción una cierta trascendencia.

La acción de tejer a priori es una acción simple y repetitiva no asociada a ningún significado externo. En cualquier ritual, se dan distintas acciones que en su orden y repetición se relacionan por analogía con el conjunto simbólico al que se emparejan. Tanto en el tejer como en el ritual el ritmo repetido absorbe y en ambos casos puede darse el contraste entre la presencia física y la ausencia mental. Este aspecto en común es referido para hablar de la ausencia de control sobre nuestra vida por la artista Regina Frank en el artículo “De arte y moda” publicado en *Arte y Parte* y Henes lo incorpora en la realización de sus rituales. El tejer, como hemos visto en algunos mitos, puede simbolizar la vida porque en la labor hay un principio-nacimiento, evolución, final-muerte de modo que la labor de tejer y la vida desde el punto de vista cronométrico o lineal, se emparejan. Esta semejanza de estructura unida a la importancia para la subsistencia de la industria artesanal del ropaje en tiempos preindustriales, es, como hemos visto, la base de muchos de los mitos y metáforas que tomaron forma en el pasado e incluso hoy día para algunas artistas que miran la vida de un modo en cierta manera sustraído al tiempo de la historia, el tejer se toma como un ritual y así se significa y experimenta subjetivamente. Una de las artistas que considera el tejer así es Henes; como hemos visto un poco más arriba, ella inviste el proceso de tejer de simbología o significados convirtiéndolo en un ritual personal. Se convierte en ritual en tanto que se considera esa actividad dentro de un marco significativo mediante el cual las acciones secuenciales se asocian a significados particulares. Para ella, como para otros artistas, el proceso de hacer es más importante que el resultado y las acciones se suelen documentar siendo ese testimonio fotográfico o videográfico presentado como arte. El documento sirve

⁵⁴⁸ Vid. *Liza Lou. Leaves of glass*. Henie Onstad Kunstsenter. Ed. Henie Onstad Kunstsenter. Hovikodden 2002

como prueba y registro de la unidad y el bienestar experimentado y es el producto artístico que queda después de la acción⁵⁴⁹.

Algunos de los artistas que han dotado a sus acciones del carácter del ritual hacen que el público forme parte de ellas haciéndolo participe de sus conexiones simbólicas. Investir a la acción de una simbología trascendental la sitúa en un campo de sentido que la amplía y dota de solemnidad siendo en ocasiones un contrapunto personal de las religiones organizadas y eso puede hacerle acreedor de un valor terapéutico y sanador para el artista y los que participan de la obra. Pero si el ritual religioso se basa en unas normas y significados establecidos a lo largo del tiempo para una colectividad que se establece y perdura, el artista en sus rituales inventa o adapta las reglas, es decir, establece la simbología de los elementos y los actos. Según Highwater, en una tribu unida no se necesita el arte porque la comunicación es parte de la vida y lo que denominamos arte primitivo son aquellos objetos que se creaban para una actividad espiritual, objetos que simbolizaban lo absoluto de la vida, y que se utilizaban para comunicarse con los espíritus no habiendo conciencia del arte como algo aparte.⁵⁵⁰ Solamente cuando la uniformidad de valores y costumbres empieza a desaparecer, el arte surge como un medio de sentir unión con algo que trascienda lo evidente. Así, el arte surge de un sentimiento de separación, de un querer volver a recuperar esa conexión. Para Ernst Valter nuestra civilización es una civilización separada de su alma, es decir, sin conexión con lo divino o lo trascendente: “hemos perdido lo que los pueblos primitivos poseían: una visión del mundo que englobaba la humanidad y el Todo en una unidad profundamente sentida, que constituye la esencia de su religiosidad y que encuentra su forma en sus esculturas religiosas”⁵⁵¹. Así, podríamos decir que el arte en algunos casos, es el modo dar curso al sentimiento religioso. Considerado así, el arte se vive desde la fe y a partir de ella se cifra su capacidad de conectarnos con algo trascendental y su poder de transformación. Según los artistas Walter Gropius y Alfred Barr “el arte poseía las cualidades que la religión había perdido: redimía y ayudaba a ser moralmente mejor”⁵⁵², también Louise Bourgeois afirmaba: “No tenía la seguridad que da la religión, así que al

⁵⁴⁹ Vid. *Contemporary art and the art of prehistory*. Lucy R. Lippard. Ed. Pantheon Books, New York 1983, pp.159-162

⁵⁵⁰ Vid. *Le primitivisme dans l'art moderne*. Robert Goldwater. Ed. Presses Universitaires de France. Paris 1988, p.46

⁵⁵¹ Cit. *Ibidem*, p.59. Ernst Valter. *Religioese Plastik der Naturvoelker*. Frankfurt am Main. Vrankfurt, Verlag 1926, p.5

⁵⁵² Vid. *Bauhaus: crisol de la modernidad*. Elaine S. Hochman. Ed. Paidós Ibérica. Barcelona 2002, p.381

final me convertí en artista, para encontrar una forma de sobrevivir”⁵⁵³, ella dice que “ser artista es garantía de cordura. Un artista es capaz de soportar su tormento”⁵⁵⁴.

Algunas de las artistas que hemos tratado en este capítulo proyectan un sentimiento religioso en el arte. El acto que adquiere un sentido trascendente es el de tejer o hilar y ha sido la palabra, sus reflexiones recogidas en catálogos o artículos lo que permite conocer los significados con que estas acciones se invisten siendo las leyendas y mitos ancestrales, utilizados de manera sincrética, las que las más de las veces forman la base de sus referencias, acepciones o asociaciones.

⁵⁵³ Op.cit. *Louise Bourgeois*. Patricia Mayayo.Ed. Nerea, Hondarribia 2002,p.83

¹¹ Op.cit. *Ibidem*,p.94

5.6. Análisis de mi trabajo artístico

Como ya comenté en la introducción y en el apartado anterior dedicado al análisis de obras textiles de mujeres artistas, la razón principal para comenzar esta tesis se basó en un interés personal por indagar y obtener un mayor conocimiento de mi propia obra, de situar históricamente mi trabajo y ver de dónde surgía en relación a artistas o movimientos que habían trabajado y trabajan con el textil. Quería saber qué artistas y cómo habían trabajado el textil y sus técnicas, la relación que existía entre ello y la mujer y el resultado que estos dos aspectos daban en su aplicación en el arte. Además de ello, también me interesaba ver cómo utilizaban el procedimiento textil las artistas contemporáneas, es decir, ver qué uso se hacía de ello porque eso también me ayudaría a comprender más mi obra y a situarla en la actualidad.

Como la mayoría de las artistas referidas en este trabajo he recibido formación en arte, en pintura y escultura y desde el año 1995 he desarrollado un trabajo artístico personal realizando exposiciones a nivel local, estatal e internacional. Por el periodo de estudios y el contexto en que me he insertado ya desde el comienzo he realizado un trabajo experimental en lo relativo a los procedimientos, materiales y formatos de las obras.

Mi forma de trabajar en arte es intuitiva, no parto de una teoría o un marco ideológico al que a priori se refieran los trabajos.

Hace algunos años, alrededor del año 2001-2002, después de haber experimentado con variedad de materiales, encontré que la mayor parte de las piezas que se me ocurrían se relacionaban con el ámbito del hogar por su imagen y por su material o técnica. En ese momento fui consciente de que las piezas me llevaban a interesarme por el mundo de la mujer y hacia el arte desde una visión femenina de la que en un principio no había sido consciente. Me encontré realizando configuraciones que a veces más parecían trabajos de artesanía que obras de arte al estar cosidos y tener rasgos funcionales. Por ello, también empecé a cuestionarme la relación entre el arte y la artesanía, qué se consideraba de un ámbito u otro y por qué, en base a qué se excluyen o se aceptan cierto tipo de objetos en el contexto del arte y el papel que la técnica textil y la mujer jugaban en todo esto.

En mi trabajo es obvio que me intereso por el mundo de la mujer, pero es sobre todo por la parte afectiva y emocional del individuo tal como pueda reflejarse en los objetos de los que se rodea en su espacio más íntimo: la casa. Esta claro que esta visión la transmito desde mi punto de vista de mujer y que en muchas obras hablo específicamente de la labor afectiva de la mujer en la familia o la sociedad a través de objetos que tradicionalmente ella ha creado⁵⁵⁵. Así, mis obras toman la forma de alfombras, toallas, cortinas, elementos de ajuares, etc. Al querer hablar de algo cotidiano, con lo que vivimos a diario, escojo imágenes sencillas y una técnica sencilla asociada al hogar y a la mujer. Es una técnica cercana a mí y, por lo tanto, me siento cómoda utilizándola para expresar esa sensación de calidez y bienestar que muchas veces intento transmitir⁵⁵⁶.

Las obras que más relación tienen con el ámbito temático de la tesis están realizadas en distintos tipos de siliconas o bordadas y cosidas con ese u otros materiales. Escojo la silicona por ser un material moldeable y fácil de manejar que permite la elaboración de nuevos tipos de superficies o tejidos de modo completamente manual. Además, una de sus características es el brillo que adquiere y su semi-transparencia lo que le hace atractivo y sutil. Esto me interesa no sólo como una manera de atraer la atención del espectador, sino también porque siendo un material empleado en el ámbito de la albañilería, fontanería y del bricolaje, es decir de la construcción, según cómo se trate puede adquirir el aspecto de algo delicado y precioso. El simbolismo que ello contiene también me interesa, cómo cualquier cosa en la vida real, sean objetos, experiencias o personas, pueden transformarse según nuestra actitud en el modo de mirarlas o tratarlas.

El procedimiento empleado es similar ya sea silicona transparente caliente o termofusible o silicona opaca aplicada en frío: realizar módulos de tejido que se unen entre sí obteniendo la figura que quiera realizar.

Desde el punto de vista morfológico mi obra se desarrolla en dos direcciones:

Por una parte estarían las obras cuyo formato se corresponde a objetos domésticos tales como ropa, alfombras, cortinas o paños que en virtud del material y procedimiento se ven recreados o interpretados escultóricamente.

⁵⁵⁵ Vid. *En Casa*. Iratxe Larrea. Ed. Galería Elsi del Río. Buenos Aires 2003

⁵⁵⁶ Vid. *En casa*. Iratxe Larrea. Alicia Fernández. Ed. Ayuntamiento de Basauri. Basauri 2003

Por otra las obras que no tienen referencias objetuales específicas, cuya forma o composición formal es más libre, polisémica o alegórica.

Ambos tipos de obras se unen por el modo de estar hechas, por el particular uso que se da de los materiales, por el hecho de que o bien se da lugar a un nuevo procedimiento textil o bien se reinterpretan labores tradicionales en base al cambio de materiales siendo en todos los casos la materia lo que las determina como formas o imágenes expresivas y connotativas.

Dentro de las obras en que se toma como referencia objetos genéricos existentes se encuentra el vestido (Fig.181) realizado en el año 2003. Está elaborado con silicona, un material inhabitual para esa aplicación y a semejanza de algunas de las obras de Smith o Macmurray el objeto al alejarse de la función, se convierte en representación, en escultura.

En el caso de las toallas (Fig.182) y de las alfombras⁵⁵⁷ (Fig.183), realizo los módulos uno a uno y luego, bien los coso para hacer una toalla o los pego sobre tul para realizar la alfombra. Es un trabajo laborioso y lento como el de la costura o tejeduría que me sumerge en un estado de concentración en la labor y en mí misma, siendo ese tiempo y ese ritmo de elaboración importantes, así como la repetición, gracias a la cual la yuxtaposición y unión de pequeños módulos en sí mismos insignificantes conforman una pieza sólida, igual que los momentos construyen una experiencia global. La repetición es también una forma de que la energía o la intención del artista se centren y se revaliden haciéndose evidente también para el espectador⁵⁵⁸.

En 2002 y 2004 el tema referido fue la cortina. La cortina (Fig.184) es otro elemento doméstico que posibilita privacidad y que divide el espacio. Es un objeto que interactúa con el espacio y lo modifica dividiéndolo y vistiéndolo ya que puede determinar su forma y la de moverte en él. Además, al tener que atravesarla para pasar de un lugar a otro, el espectador al tocarla se relaciona físicamente con ella y ello le produce una experiencia más real del objeto que si fuera únicamente visto.

⁵⁵⁷ *Ertibil Bizkaia*. Ed. Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao 2003

⁵⁵⁸ Vid. *Iratxe Larrea: unos apuntes sobre arte y feminidad*. J. R. N. Periódico El Punto de las Artes, noviembre 2003

Referida a la cortina de una manera más libre la “tela de araña”⁵⁵⁹ (Fig.185) del año 2001, es otra obra que se constituye gracias a su relación con el espacio. Depende de éste para mantener su forma, puede alterarse igual que ocurre con las telarañas normales. Es un objeto en el que me refiero a otro tipo de tejido, no uno creado por las personas como los otros pero sí a uno hecho con las substancias corporales de un animal muy ligado simbólicamente a la mujer.

Aparte de estas obras he realizado otras en las que algunos objetos domésticos de tipo textil se reinterpretan materialmente y se presentan a modo de cuadros. En *Delicadamente útil* (Fig.186) del 2004, tomaba el diseño geométrico de un trapo de cocina y lo pasaba a un tul transparente cosido con hilos metalizados. Los presentaba como pequeños cuadros-trapos colgados de la pared de modo semejante a Rosemarie Troquel y Elena del Rivero en la obra *[Swi:t] Home* del año 2000-1.

En *Una melodía familiar* (Fig.187) hago lo mismo modificando la escala del objeto aumentándolo de tamaño y lo presento como tapiz. Juego, como Trockel y Lanceta, con dos marcos referenciales de diferente consideración social: el del mundo doméstico y el de la pintura abstracta.

En la obra *Abuelas, madres e hijas*⁵⁶⁰ (Fig.188) tomo la tipografía utilizada en los ajueres para realizar un árbol genealógico de las mujeres de mi familia donde sobre pequeños cuadrados de tela bordo las iniciales de cada una de ellas y las coloco en la pared.

En la serie *Bodegones domésticos*⁵⁶¹ (Fig.189) del año 2005 dibujo objetos cotidianos como un cepillo de dientes, unos peines, un secador, frascos, etc., con hilo y silicona, a modo de bodegón actual.

En *Sin título* (Fig.190) del 2006 realicé una especie de patchwork a base de rectángulos de tela superpuestos y de diferentes colores; cada rectángulo estaba confeccionado a su vez de otros rectángulos rellenos de algodón. La imagen final se asemejaba a un edredón de cama convertido en cuadro-tapiz. La realización de patchworks por parte de artistas es bastante común a partir de las artistas feministas y también hoy día lo encontramos en artistas como Emin o

⁵⁵⁹ *Ritmo Contemporáneo*. Javier Urquijo. Periódico El Mundo, junio 2002

⁵⁶⁰ *Beca Juan de Otaola y Pérez de Saracho*. Xavier Saénz de Gorbea. Ed. Ayuntamiento de Basauri 2006

⁵⁶¹ *Premi Ciutat de Palma “Antoni Gelabert” D’Arts Plàstiques 2005*. Casal Solleric. Ed. Ayuntamiento de Palma de Mallorca. Palma de Mallorca 2006

Von Bonin que utilizan ese formato sacado de contexto ya sea para contar historias personales, ya como modo de elaborar composiciones que si bien se sitúan estilísticamente en referencia a un arte geométrico salen del formato de la pintura o la escultura como objeto para expandirse por el suelo y la pared creando debajo un espacio de juego. En mi caso, aparte de la composición formal común a todos estos patchworks, me interesa sobre todo la referencia doméstica, a la cama, al descanso, a la calidez y al recogimiento.

Como decía anteriormente otras obras no tienen referencias objetuales específicas y su forma o composición formal es más libre, polisémica o alegórica. Dos de ellas son *Expansión I* y *Expansión II* (Fig.191) del año 2004. Por su carácter de extensión más o menos plana sobre el suelo de estas obras, se asemejan a alfombras redondas en tanto que pueden verse como simples formas circulares u ovals ya que por la movilidad que permite la unión de los módulos con los que están construidas su forma se puede alterar ligeramente. Su referencia, como su propio título sugiere, es más libre y aleatoria y aunque pudieran remitir a un tejido la referencia a un objeto en particular no está clara.

También la obra *Tiritas* (Fig.192) del año 2006 está realizada con este sentido más abierto que el de aquellas que remiten a una categoría de objetos. Tiene forma de cruz pero su factura, cálida, blanda, irregular y narrativa en base a la unión de las diferentes partes contrasta con la rigidez estructural de su formato y la carga simbólica de este icono pasando de ser un símbolo colectivo a convertirse en algo personal que acoge y que cura. Podríamos decir que es una operación parecida a la que realiza Trockel en tanto que se toma una forma-símbolo, sólo que en mi caso con un carácter más afectivo o sentimental ya que es la atracción que siento por esa forma tan repetida en distintos contextos; políticos, religiosos o médicos, lo que me lleva a trabajarla para poder aprehenderla y apropiarme de ella personalizándola.

En la obra *Constelaciones* del año 2006 la operación es similar al convertir la cruz en puntos, en estrellas que pinto y coso dentro de la imagen del cuadro-escultura.

En *Sin título (muro)*⁵⁶² (Fig.193) del año 2006 me refiero al ámbito de la casa pero a su construcción física, situándome en el límite entre el interior y el

⁵⁶² *Sentido y sensibilidad*. M. J. Gandariasbeitia. Periódico DEIA, septiembre 2006

exterior. De todas formas, su tratamiento es el de un muro interior, irregular, cálido y blando que se abre a través de una ventana por la que metafóricamente se puede mirar el paisaje al otro lado. Aunque el muro simbolice la barrera, protección y defensa, este muro no tiene esa rigidez y solidez, parece más bien un muro ficticio, que sigue remitiendo a lo afectivo de la construcción del hogar al mismo tiempo que indica el límite externo, físico y social del individuo con el exterior. El muro hace de piel a la vez que de frontera y en *Sin Título (sin ti nada tiene sentido)* la operación es similar.

Entre las obras mencionadas la más libre en su forma y referencia es la obra *El día en que viniste* (Fig.194) del año 2006 y que presentaba en Arco 2007. Se compone de varios elementos como un cuadro, una red hecha a partir de módulos de silicona fría y unas bolas construidas igualmente por módulos de silicona caliente. La imagen del cuadro corresponde a unas cortinas abiertas que en su apertura forman una especie de triángulo que parece repetirse en la forma de la escultura que forma la red con las bolas dentro y colgada de la pared. El cuadro remite a un paisaje interior, la escultura parece ser ese paisaje sacado al exterior y materializado, de lo ficticio y lo ilusorio de la pintura pasa al ámbito real y del espacio. La obra se sigue expandiendo a través de las bolas que están dispersas por el suelo. Por su tratamiento, el mismo que el resto de mis piezas de calidez, brillo, transparencia, formas blandas e irregulares, tejidos, etc., recuerda a algún objeto doméstico y, en este sentido, puede acercarse al modo de operar de Civera.

Después de haberme centrado en la interpretación de distintos objetos domésticos, las últimas obras siguen refiriéndose a la calidez y a un modo de hacer femenino pero donde las formas son más ambiguas y libres dejando más espacio a la sugerencia y la interpretación, trabajando figuras que se mueven entre objetos domésticos y formas o iconos externos y, por lo tanto, que se materializan en formas más ambiguas y menos concretas.

Podría decir que lo textil como entorno es algo que marca mi trabajo y a este respecto pueden distinguirse dos modos de concretarse:

Uno de ellos es constante a la mayor parte de las obras y consiste en el procedimiento. El modelo del procedimiento textil, de la elaboración del tejido podría decirse que me ha servido de base para la experimentación con otros materiales. Con ellos, en base a un procedimiento no estipulado, he confeccionado superficies que como los telares, son todo lo extensas que se

quieren, además de blandas y pautadas o “tramadas”. Superficies que atendiendo a su proporción y consistencia, me han permitido confeccionar formas semejantes a objetos textiles o formas no referenciales.

Por otra parte, y reemitiéndome a la anterior clasificación, cabe distinguir en mi trabajo el objeto textil como tema de algunas obras: toallas, cortinas, ropa o trapos que como en el trabajo de otras artistas, refiere al cuerpo y al entorno próximo dándose, mediante su elaboración singular una elaboración perceptiva y psíquica del ámbito al que aluden.

CONCLUSIONES

Conclusiones

Como hemos podido ver, esta tesis consta de diferentes apartados y así hablaremos de las conclusiones que hemos sacado en cada uno de ellos, después de haber analizado los datos recopilados en el trabajo.

En el **Capítulo 1**, al tratar el aspecto laboral, social y familiar, observamos que la situación de la mujer ha ido mejorando y progresando. Con la industrialización es cuando poco a poco irá introduciéndose en el campo laboral, no sin grandes dificultades al entrar en un terreno tradicionalmente masculino y restringido a la mujer. Pero a lo largo del s. XX su participación será cada vez mayor, consiguiendo, aunque no totalmente en la práctica pero sí legalmente, los mismos derechos que el hombre. Si a finales del s. XIX el lugar de la mujer se consideraba que era la casa, para finales del s. XX la imagen de la mujer trabajadora se ha convertido en una imagen positiva, pasando del ámbito privado a compartir con el hombre el ámbito público.

Así, durante este periodo se produce un gran cambio en la mentalidad y funciones en cuanto al cometido de la mujer se refiere, lo que estuvo unido a la posibilidad de estudiar que se fue abriendo para la mujer. Si a finales del s. XIX, las universidades les denegaban el acceso, en la actualidad la mujer puede cursar las mismas carreras que el hombre y optar a una misma formación, cambio que se consigue en gran medida gracias a la presión de organizaciones feministas, especialmente fuerte en los años 70 del s. XX. Todos estos cambios en el aspecto laboral y social repercutirán en el rol que la mujer desarrolla en la familia. Habiendo sido tradicionalmente la casa y el cuidado de los hijos tarea exclusiva de ella, hoy día estas tareas se comparten entre los cónyuges. Al disponer de un trabajo remunerado y de una educación mayor, la mujer adquiere una independencia económica y un mayor poder de decisión, con lo que las relaciones entre la pareja son más igualitarias, dejando de lado el modelo de esposa sumisa recluida en el hogar de un siglo atrás. Todo esto también repercutirá en el descenso de la natalidad y en el tipo de uniones de las parejas: los matrimonios de conveniencia desaparecen totalmente al no depender la mujer del matrimonio para su supervivencia; se dan muchas más separaciones y así es común la unión entre parejas con hijos de una relación anterior, o la convivencia sin estar casados.

En este capítulo también hemos querido incidir en la situación de la mujer en el ámbito textil y el del arte, puesto que de estos tres aspectos es de lo que trataremos a lo largo de esta investigación:

Desde el punto de vista de lo textil, podemos comprobar que ésta ha sido labor asignada tradicionalmente a la mujer por ser parte importante de las tareas domésticas. Vemos que la relación de la mujer con el textil irá cambiando poco a poco cuando las prendas empiezan a producirse industrialmente. Ya no es necesario hacer toda la ropa a mano, y es más cómodo y más barato el consumo de tejidos o ropa industrial. Así, la mayor parte de los oficios relacionados con el textil van desapareciendo. Por otro lado, al haber sido el textil una labor tradicionalmente femenina, es en las fábricas textiles donde se las emplea mayormente, pero al ser un trabajo en serie, pierden el control del proceso de la prenda y así también se diluye la vinculación personal que se tenía antes con este medio. Vemos que aunque lo textil se siga relacionando con la mujer, la mujer actual ya apenas cose o teje, ni se siente tan unida a esta actividad como antes, aspecto que también se refleja en los planes de estudio donde hoy día no aparece, habiendo sido asignatura obligada para la mujer hasta mediados del s. XX.

Respecto a su participación en el arte, comprobamos que es otro de los terrenos de los que la mujer ha quedado excluida hasta bien avanzado el siglo XX. Es a partir de los años 70 cuando se conocen mujeres artistas importantes a lo largo de la historia y se plantean los factores de esta exclusión. Vemos que la historia de la mujer en el arte es una historia de lucha por introducirse y ser aceptada en un campo no considerado el suyo, campo que, como podemos comprobar en el punto 1.5., se abrirá poco a poco a lo largo del s. XX, sobre todo en los años 70 por el esfuerzo de la crítica feminista de arte. Para finales de este siglo encontramos que su participación es mucho más alta y así, con ellas introducen temas, técnicas y materiales asociados a la mujer como el textil o lo doméstico. Algunas llegan a obtener un reconocimiento total, pero a pesar de que en las escuelas de arte hay más alumnas que alumnos, los datos analizados indican que sigue siendo el hombre el que predomina y tiene una mayor relevancia en todos los eventos artísticos.

En el **Capítulo 2** se demuestra la importancia de los tejidos en la vida cotidiana y económica a través de su evolución temporal y la de sus técnicas. La relevancia del tejer se manifiesta en cuentos, mitos y leyendas asociadas a la mujer, donde el tejido aparece como testigo o memoria de un suceso, o el acto de tejer, hilar, afecta o modifica el curso de la vida de aquél a quien represente. La mujer en la mitología representa una naturaleza o esencia femenina eterna como encarnación del Amor, la Madre, la Naturaleza, etc., aspectos que en la actualidad no consideramos absolutos ni exclusivos de la mujer, ya que la mujer hoy día se presenta con múltiples identidades. Al igual que la mujer, también el tejer, sus materiales y sus herramientas han adquirido con el tiempo un valor simbólico y metafórico en relación con la vida diaria. La acción de tejer se presenta como el transcurrir del tiempo y el paso de la vida, el hilo aparece como símbolo de continuidad y memoria de la vida o la lana adquiere connotación de protección.

Por otro lado, encontramos que, dependiendo de cada sociedad y cada contexto civil, militar o religioso, el tejido, el material y su color, poseen significados distintos, mostrando así un estatus social o una jerarquía, una ideología o el sentir de una persona o grupo. Así, el color negro no tiene el mismo significado en una ceremonia religiosa que en una reunión de punks: la primera es una referencia al luto y, en el segundo caso, una llamada a rebelarse contra lo establecido. La seda indica un estatus social y la profusión de decoración en un tejido se ha solido ver como indicativo de lujo y poder económico en un contexto civil o de grandeza divina en la religión católica, etc.

En el **Capítulo 3**, en relación con el arte y la artesanía, comprobamos cómo ha variado el uso terminológico referido a las Bellas Artes y las artes aplicadas, así como su valoración. Constatamos que, desde que en el Renacimiento se da la separación entre las Bellas Artes y los oficios, ha habido una comparación entre estos dos territorios, pero siempre con una mayor valoración hacia las Bellas Artes. Básicamente, se ha relacionado el arte con la creatividad y la artesanía con la manualidad y la repetición, pero lo que comprobamos es que esta comparación y separación se va haciendo más difícil al ocurrir que, por un lado, la artesanía va introduciendo más tecnología y que también va siendo cada vez más creativa unida en un principio al movimiento *Arts and Crafts*, y posteriormente a la Bauhaus. Por otro, algunos artistas introducen la

funcionalidad o procedimientos u objetos artesanos en el ámbito de las Bellas Artes. Así, hoy día, el textil aparece como asignatura en algunas escuelas de arte donde indistintamente se puede aprender la técnica bien para dedicarse a la moda, bien para producir objetos de arte. Por otro lado, junto al movimiento *Arts and Crafts*, surge la figura del diseñador y el diseño como disciplina ligada tanto al arte como a la artesanía aplicada a la industria. Hoy día, al quedar la artesanía obsoleta para los objetos funcionales, el diseño ha tomado su lugar y surge la misma discusión de si el diseño es arte, ya que estas dos disciplinas toman una de otra y se interrelacionan. Al beber el arte de la artesanía o el diseño y viceversa, los límites son menos claros, y ya no es posible hacer una diferencia en base al objeto o a las técnicas, sino que hay que prestar atención al contexto en el que se insertan esos objetos y lo que ello supone en el discurso de los mismos. Para este tipo de análisis que volvió a resurgir con fuerza en los años 70, fue de suma importancia la crítica feminista de arte, que cuestionó los parámetros establecidos sobre lo considerado arte y artesanía, ya que mostró que, en cierta medida y en muchos casos, las categorías habían sido dadas en base al pensamiento de una sociedad patriarcal y occidental, y que la cuestión no radicaba exclusivamente en el objeto.

Con el fin de establecer en base a qué algo se considera arte o artesanía, basándonos principalmente en el libro *La transformación del lugar común* de Arthur Danto, vemos que los objetos catalogados como artísticos a lo largo de la historia no responden a una idea común y general de lo que es el arte, sino a distintas teorías que, con el tiempo, han ido cambiando. En un momento dado, pueden llegar a contradecirse entre ellas, y de ahí la polémica surgida en torno a qué es arte. Hoy día, lo que se considera arte depende de la teoría institucionalista del arte. Es decir, la institución del mundo del arte, a saber, la infraestructura que se genera alrededor del mundo del arte con museos, centros culturales, comisarios y críticos de arte, etc., es lo que determina lo que es o no es arte.

En este caso, lo que se valora en la obra es, sobre todo, su discurso por encima de su forma, imagen o material. Por ello, el contexto donde se presenta y en el que se exponga en relación a otros objetos artísticos, así como su referencia a la historia y al mundo del arte, es fundamental para que algo llegue a catalogarse hoy día como objeto artístico.

Por otro lado, vemos que la crítica de arte feminista de los años 70 denuncia que la idea del arte siempre ha estado relacionada con el hombre blanco y occidental, que es quien lo ha ejercido, rechazando aquello que no se adaptaba a estos principios. Por lo tanto, la idea de que el arte es algo universal y objetivo es falsa, y los objetos artísticos, además de responder a una determinada teoría en cada caso, también aparecen ligados a este grupo dominante concreto.

En relación a la mujer comprobamos que ha sido asociada a la artesanía no sólo por haber estado excluida del arte, sino por estar asociada a valores adquiridos por la artesanía después de la revolución industrial como algo manual, no tecnológico, unido a la naturaleza y al cuerpo, y sin valor económico; aspectos estos que, aparentemente, concuerdan con lo producido por la mujer y con la idea que de ella se ha proyectado socialmente.

De todas formas, comprobamos que la artesanía pasa a asociarse a la mujer cuando la primera deja de generar unos beneficios frente a la industria, ya que cuando es un motor económico, es el hombre quién la dirige.

En el **Capítulo 4**, en relación con el textil como material artesano que se introduce en el arte, hemos visto cómo en este proceso le será de gran ayuda el que las vanguardias lo utilicen como material y como elemento de la realidad incorporado a la obra. De todas formas, su introducción plena es bastante reciente y se dará con las artistas feministas en un momento en que se usan materiales muy distintos y en que la obra de arte ya no se clasifica según el material y una técnica, siendo más fácil en este contexto su aceptación como material artístico de configuración.

Así, constatamos que es la mujer la que ha introducido lo textil en el arte. Esto se da primeramente con la Bauhaus, donde mayormente eran mujeres quienes lo trabajaban, en un momento en el que el arte y la artesanía se unen y el textil es tratado como un medio de experimentación formal y como referencia a un trabajo femenino. Este uso de lo textil evolucionará y se desarrollará completamente en torno a la Bienal de Lausanne, donde muchas artistas que lo usan como medio habitual experimentan con los elementos que lo constituyen con sus técnicas. Lo dotan de un carácter tridimensional, construyendo así un lenguaje propio donde el material ya no es un mero soporte ni aparece subordinado a la función representativa que tenía hasta entonces, sino que conforma objetos

tridimensionales que se relacionan con el espacio circundante. Por otro lado, las artistas feministas también lo están utilizando de forma puntual en sus obras para reivindicar la feminidad y todos los aspectos que rodean a la mujer. ya que el textil, como hemos podido comprobar a lo largo de este trabajo, conlleva unas connotaciones de femenino, doméstico, cotidiano, etc., y así reivindican los derechos de la mujer a la vez que muestran una valoración del mundo femenino. Éstas últimas serán quienes, al trabajar dentro del mundo del arte, asentarán realmente su utilización en él. Esto ayudará a que algunas artistas cuyo medio habitual es el textil y que se presentan dentro de un contexto considerado en un principio Alta Artesanía como es la Bienal de Lausanne, pasen a ser reconocidas como artistas y sus obras como arte.

Así, en el **Capítulo 5** podemos ver que el hecho de que las feministas lo introduzcan definitivamente en el arte y que las artistas de la Bienal exploten todas sus posibilidades dará como resultado que hoy día las artistas usen indistintamente el textil tanto por razones conceptuales o ideológicas como por experimentar con esta técnica por un interés en el propio material. O por un interés en las características de este tipo de procedimiento y de su ejecución, procedimiento considerado hoy día como escultórico y no únicamente para la realización de obras de carácter bidimensional. Muy al contrario, en el análisis realizado sobre una selección de artistas contemporáneas, comprobamos que mayormente se hace un uso tridimensional del textil. Aunque en algunos casos se utilice un material o técnica textil no tradicional, en general se opta por materiales y técnicas tradicionales. También comprobamos que este procedimiento es, sobre todo, utilizado para realizar esculturas que toman la forma de ropa y de objetos domésticos. En el caso de la ropa, el significado sí reside principalmente en el material no-tradicional elegido a tal efecto. La referencia al cuerpo, a la piel y a las emociones internas son aspectos que se ven en la mayoría de las obras, a través de los cuales se transmite la idea de la mujer con múltiples identidades, y no sujeta a una única idea estereotipada de ella. La forma en que las artistas contemporáneas expresan estas cuestiones no implica, por lo general, un carácter reivindicativo, sino íntimo y personal.

Utilizan el textil porque es un material conocido para la mujer y porque contiene unas connotaciones de intimidad y feminidad cercano a ellas, que es idóneo para expresar sus inquietudes como personas que, además, tienen género femenino.

Por lo tanto, vemos que hablan desde una visión femenina de temas que, por lo general, hablan del cuerpo como contenedor de emociones y contradicciones, pero sin olvidar que el hacerlo desde una visión femenina implica a menudo, una referencia a veces explícita y otras que ya viene dada por el material y por su tratamiento, a la situación de la mujer en el arte, en la sociedad o a la idea que de su cuerpo se ha dado.

Finalmente vemos que a la hora de trasladar sus ideas a las obras, en muchos casos, es importante la acción de tejer o coser, pudiendo llegar a ser utilizada por algunos artistas como un ritual personal o colectivo cuando se tiene en cuenta el ritmo y la repetición que conlleva el acto en sí y se utiliza para tal fin, dotándolo de ciertos significados. Vemos cómo en estos casos el acto de tejer o coser actúa como una forma de conexión a algo más trascendente, recreando la función del ritual religioso. Otras artistas lo usan simplemente como un modo de concentración en sí mismas que puede sustraerlas de ser conscientes de la realidad externa y del paso objetivo del tiempo, dando el tejido, sin embargo, cuenta del paso de éste y siendo, en ocasiones, este aspecto parte del significado de la obra.

A lo largo del análisis de las obras seleccionadas y del discurso de las artistas, comprobamos que el textil se convierte en una herramienta con la que expresar intereses muy distintos sin olvidar que implícitamente, por su asociación a la vida cotidiana de la mujer y por su inclusión en el mundo del arte por parte de ésta, el material o procedimiento textil apunta a una sensibilidad femenina del que son conscientes las artistas que lo usan y que, según sus intereses, acentúan en mayor o menor medida, pero que, en todo caso, subyace en las obras realizadas con este material o técnica

Respecto a mi obra, he podido constatar que el interés que surge en mí por los procedimientos textiles se debe a que tanto en el arte como en la vida cotidiana, éste se relaciona con la mujer. Al surgir en mí un interés por la mujer y su participación en el arte, inconscientemente, ello me ha llevado a trabajar con este procedimiento. En este sentido, mi trabajo artístico con textil se sitúa en relación y por consecuencia del campo ya abierto en el arte a esta técnica femenina por parte de otras mujeres artistas.

Hoy día mayormente las artistas no hacen un uso reivindicativo y político del textil. Ha pasado a utilizarse como una técnica cercana a la mujer a través de la cual expresa distintos intereses desde su visión como mujeres. Pero en su mayoría utilizan el textil para hablar de temas íntimos, de la subjetividad, de la identidad por la relación entre el textil y el ámbito íntimo y doméstico y el cuerpo. En este contexto es también donde se sitúa mi obra.

Por otro lado, la pregunta que me hacía de si lo que hago es arte o artesanía o cómo se podría considerar, queda respondida al ver que esta cuestión tiene que ver únicamente con lo que dicte la teoría institucional del arte, es decir, según dónde y cómo se presenta la obra y quienes la acrediten como arte. Cuestiones como la técnica o si es funcional o no, remiten a teorías anteriores cuando de esto dependía que se considerase arte o artesanía. Hoy en día, teóricamente no siguen vigentes estos prejuicios aunque sí, en parte, en la memoria colectiva.

En cuanto a la propia acción de coser o crear los módulos y los tejidos, veo que es importante el ritmo y el tiempo que impone el coser como tiempo no sólo de concentración y para mí misma, sino como forma de materializar una energía determinada por la presencia física y mental larga y continua que el acto en sí conlleva.

LISTADO DE IMÁGENES

Capítulo 1:

Fig.1. *The slitting room for pens*, Illustrated London News. Grabado en madera. 1851. Mujeres obreras en la fábrica de Messrs Hinks Wells and Co., Birmingham. En *Design and decorative arts*. Michael Snodin/John Styles. Ed. V&A. London 2001

Fig.2. *Lección de lectura*. Bernard Pothast. Óleo sobre lienzo. 51 X 61 cm. 1882. En www.burlington.co.uk. 15 marzo 2007

Fig.3. *Women's suffrage meeting*. Punch magazine. Grabado. 1911. En www.spartacus.schodnet.co.uk. 15 marzo 2007

Fig.4. *La planchadora*. Picasso. Óleo sobre lienzo. 116 x 72'5 cm. 1904. En *Picasso. Tradición y vanguardia*. Museo Nacional del Prado, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, www.picassotradicionyvanguardia.com. 15 marzo 2007

Fig.5. *Las cigarreras*. Ricardo Canals y Llambi. Óleo sobre lienzo. 72x59 cm. 1895. En *Las cigarreras de Sevilla en la literatura*, www.personal.us.es. 15 marzo 2007

Fig.6. *Las espigadoras*. Jean François Millet. Óleo sobre lienzo. 83,5 X 111 cm. 1857. En www.ibiblio.org. 15 marzo 2007

Fig.7. Fotografía. En images.google.es. 15 marzo 2007

Fig.8. *A la amiga*. Julio Romero de Torres. En webs.demasiado.com. 15 marzo 2007

Fig.9. Viñeta. Carla Bruni. En *Libros errantes*, static.flickr.com. 15 marzo 2007

Fig.10. Mujer de la limpieza. En personales.upv.es. 15 marzo 2007

Fig.11. *Mujer hilando*. George Walker. Lámina. 1814. En *Design and decorative arts*. Michael Snodin/John Styles. Ed. V&A. London 2001

Fig.12. *The sempstress(la costurera)*. Richard Redgrave. Óleo sobre lienzo. 63,9 X 76,9 cm. 1846. En *Design and decorative arts*. Michael Snodin/John Styles. Ed. V&A.. London 2001

Fig.13. *Merssrs Harding, Howell &Co. Of Pall Mall*. Rudolph Ackermann. Lámina. 1809. En *Design and decorative arts*. Michael Snodin/John Styles. Ed. V&A. London 2001

Fig.14. *La costurera*. Agustín Lazo. Óleo sobre lienzo. 77 X 63 cm. 1942-1945. En www.museoblaisten.com. 15 marzo 2007

Fig.15. Fotografía. En *Retratos y gentes, encajes de bolillos I*, www.hodarifotoblog.com. 15 marzo 2007

Fig.16. *Damas ejerciendo la caridad*. James Walvin. Grabado.1884. En *Victorian values*. Ed. Penguin. Londres 1987,p.101

Fig.17. *Motín contra la carestía del pan en Richmond*. Grabado. 1863. En upload.wikimedia.org. 15 marzo 2007

Fig.18. *La revista blanca*. Revista anarquista fundada por Federica Montseny y su marido publicada de 1898-1905 y de 1923-1936 en Barcelona.

Fig.19. *Sor Juana*. En www.latin-american.com.ac.uk. 15 marzo 2007

Fig.20. *Audrey Hepburn*. Fotografía. En la película *Desayuno con diamantes*, www.tendencias.com. 15 marzo 2007

Fig.21. *Sección Femenina*. En la revista *Medina* de la sección femenina publicada a partir de 1941, www.uned.es. 15 marzo 2007

Fig.22. Mural. *IV conferencia sobre la mujer*. En www.pobrezacero.org. 15 marzo 2007

Fig.23. Fotografía. *El papel innovador de las mujeres en la ciencia*. María Angeles Durán. En images.google.es. 15 marzo 2007

Fig.24. *The cradle(La cuna)*. Berthe Morisot. Óleo.sobre lienzo. 45 X 46 cm. 1872. En *Women artist*, Elke Linda Buchholz. Ed. Prestel. München 2003

Fig.25. *Mujer y república*. En images.google.es. 15 marzo 2007

Fig.26. *Galatea*. Gustave Moreau. Óleo sobre lienzo. 40,6 X 50,8 cm. 1880. En guiseldaonline.it. 15 marzo 2007

Fig.27. *Untitled (secretary)*. Cindy Sherman. Fotografía. 1978. En mailer.e-flux.com. 15 marzo 2007

Fig.28. *Untitled*. Cindy Sherman. Fotografía. En profile.myspace.com. 15 marzo 2007

Fig.29. *La montagne*. Germaine Richier. Bronce. 1,85 x 3, 3 m. 1956. www.teleramo.fr . 27 abril 2007

Fig.30. *Cubierta de piel* o *Desayuno en piel*. Meret Oppenheim. h: 7 cm. 1936. En *Women artist*, Elke Linda Buchholz. Ed. Prestel. München 2003

Fig.31. *The two friends*. Frida Kahlo. Óleo sobre lienzo. 173,5 X 173 cm. 1939. En *Women artist*, Elke Linda Buchholz. Ed. Prestel. München 2003

Fig.32. *El sustento celestial o Papilla estelar*. Remedios Varo. Óleo sobre lienzo. 92 X 62 cm. 1958. En *Remedios Varo*. Ricardo Ovalle. Ed. Era. Mexico 1998

Fig.33. *Nu étendu se tenant le pied*. Suzanne Valadon. Dibujo. 16 X 22 cm. 1916-17. En *L'ouvre complet de Suzanne Valadon*. Paul Pétridès. Ed. Compagnie Française des Arts Graphiques. Paris 1971

Fig.34. *Sin título(tu mirada choca con el lado de mi cara)*. Barbara Kruger. Fotografía. 1981. En *Barbara Kruger. Thinking of you*. Museum of Contemporary Art. Ed. Museum of contemporary art. Los Angeles 1999

Fig.35. *El baño turco*. Sylvia Sleigh. Óleo sobre lienzo. 193 X 259 cm. 1973. En *Mujer, arte y sociedad*. Whitney Chadwick. Ed. Destino. Barcelona 1996

Fig.36. Ana Mendieta . Imagen de la exposición retrospectiva de *Earth Body Sculpture and Performance* . 1972-1985. art.weblogsinc.com. 27 abril 2007

Fig.37. Museo Nacional de la Mujer en el arte, Washington. En *Arte al femminile*. Simona Bartolena. Ed. Electa. Milano 2003

Capítulo 2:

Fig.38. Point-rentré. Técnica del *point-rentré*. En www.annatextiles.ch. 20 noviembre 2006

Fig.39. Tapiz de Bayeux. Detalle de la franja central. Bordado inglés. 70 X 0,5 m. 1066. En www.ctv.es 30 octubre 2006

Fig.40. Estampado realizado en algodón por Atelier Martine. En *La historia de los textiles*, Madeleine Ginsburg. Ed. LIBSA. Madrid 1993

Fig.41. Representación moderna del mito de Penélope. En <http://poesiadelmomento.com>. 22 junio 2005

Fig.42. *Aracne o la Dialéctica*. Veronés. Óleo sobre lienzo.1575-77. En *Héroes y dioses de la Antigüedad*. Lucia Impelluso. Ed. Electa, Barcelona, 2002,

Fig.43. *El triunfo de la Muerte o los 3 destinos (Las Moiras)*. Tapiz flamenco. 1510-1520. En <upload.wikipedia.org>. 3 diciembre 2006

Fig.44. Nudo de Isis. Escultura de nudo de cinturón de color rojo. Antiguo Egipto. En <historiarte.net>. 22 octubre 2006

Fig.45. Sudario de Nabarniz. Anónimo. 256 X 120 cm. 1515. En <www.ternua.com>. 23 diciembre 2006

Capítulo 3:

Fig.46. Gremio de pintores. Johan Neuber y Johan von Schwarzenberg. Lámina. 1531. En <gremios.ih.csic.es>. 5 octubre 2006

Fig.47. Cerámica de Limoges. Siglo XVIII. En www.ilvecchiotarlo.it. 5 octubre 2006

Fig.48. Salón del Trono. Palacio Real de Madrid. En <upload.wikimedia.org>. 13 septiembre 2006

Fig.49. *Exposición Universal de Londres*. Anónimo. Grabado. En <server.ylos.com>. 13 septiembre 2006

Fig.50. Tapiz realizado por el movimiento *Arts and Crafts*. En www.lacotelera.com. 13 septiembre 2006

Fig.51. Cubierta de libro diseñada por William Morris. En www.juanval.net. 13 septiembre 2006

Fig.52. Jarapas. Artesanía textil de Granada. En www.legadoandalusi.es. 13 septiembre 2006

Fig.53. Silla. Marcel Breuer. 1928-31. En www.vam.ac.uk. 13 septiembre 2006

Fig.54. *Piazza San Marco*. Canaletto. Óleo sobre lienzo. 141,5 X 204,5 cm. 1735-40. En www.ibiblio.org. 13 septiembre 2006

Fig.55. *The Kiss*. Gustav Klimt. Óleo sobre lienzo. 180 X 180 cm. 1907. En images.google.es. 4 enero 2007

Fig.56. *La fuente*. Marcel Duchamp. Tamaño real. 1916-17. En www.students.sbc.edu. 2 diciembre 2006

Fig.57. Máscaras africanas. En 46.photobucket.com. 2 diciembre 2006

Capítulo 4:

Fig.58. Winchester school of art. En *Winchester school of art*. Prospectus 1994-5. Ed. Winchester school of art. Winchester 1994

Fig.59. Winchester school of art. Taller de Moda y Diseño. En *Winchester school of art*. Prospectus 1994-5. Ed. Winchester school of art, Winchester 1994

Fig.60. Vestidos para la obra *Cleopatra*. Sonia Delaunay. Tamaño natural. 1918. En *Delaunay. Rober y Sonia Delaunay*. Ed. Taschen, Köln, 1994

Fig.61. Vestido de hombre. Giacomo Balla. Tamaño natural. 1925. En *// futurismo e la moda*. Enrico Crispolti. Ed. Marsilio. Venezia 1986

Fig.62. Traje para ballet futurista. Giacomo Balla. Tamaño natural. 1930. En Revista *Lápiz*, N°197, 2003

Fig.63. Diseño para *The death of the Tarelkin*. Tamaño natural. 1922. En *Stepanova*. Alexander Lavrentiev. Ed. The MIT Press. Massachusetts 1988

Fig.64. *Fragile dress*. Andy Warhol. Vestido de seda impreso a mano. Tamaño natural. 1963. En *Les années pop*. Mark Francis. Ed. Centre Pompidou. París 2001

Fig.65. *Eighter from Decatur*. Eva Hesse. Barniz, tempera, cuerda, parte de máquina de hilar. 175 X 135,2 X 48,3 cm. 1965. En *Eva Hesse. Sculpture*. Bill Barrette. Ed. Timken publishers, Inc. NY 1989

Fig.66. *Soft fur good humors*. Claes Oldenburg. Peluche. 5,1 X 24,1 X 48,2 cm. 1963. En *Pop Art*. Marco Livingstone. Ed. Harry N. Abrams, Inc. NY1990

Fig.67. *Scarpetta*. Marisa Merz. Hilo de cobre, hilo de nylon, varillas metálicas. 60 X 100 cm. 1968. En *Marisa Merz*. Catherine Grenier. Ed. Centre Georges Pompidou. París 1994

Fig.68. *Yo o tú*. Serie ropa-cuerpo-ropa. Tela. Performance. Lygia Clark. 1967. En www.replica.com 21 marzo 2007

Fig.69. *Finger gloves*. Rebecca Horn. Madera y tela. Performance. 1972. En www.medienkunstnetz.de. 21 marzo 2007

Fig.70. *Einhorn*. Rebecca Horn. Tela. Performance. 1970-72. www.herner-netz.de. 21 marzo 2007

Fig.71. *Traje de fieltro*. Joseph Beuys. Tamaño natural. 1970. En www.emailart.com.ar. 21 marzo 2007

Fig.72. *Campos mal medidos*. Paul Klee. 1929. En *Bauhaus 1919-1933*. Magdalena Droste. Ed. Taschen. Köln 1991

Fig.73. Muestra de diseño en acuarela pasado a tejido de lana. Alumnas de la Bauhaus (diseño de Monica Bella-Broner, 1929 y tejido de Kitty Fischer-van der Mijll-Dekker, 1932). En *Experiment Bauhaus*. Bauhaus Archiv. Ed. Bauhaus Archiv. 1988

Fig.74. *La luz 1*. Anni Albers. Algodón, cáñamo y ribetes metálicos. 47 X 82,5 cm. 1947. En *Black Mountain College*. Vincent Katz. Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 2002

Fig.75. *Paisaje urbano*. Anni Albers. Algodón, fibra leñosa. 44,5 X 67,3 cm. 1949. En *Black Mountain College*. Vincent Katz. Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 2002

Fig.76. *Gobelino*. Gunta Stölzl. Urdimbre de lino, trama de algodón. 142 X 110 cm. 1927-28. En *El tapiz*. AAVV. Ed. Skira. Barcelona 1985

Fig.77. *Sin título*. Anni Albers. Rayón, lino, algodón, lana y yute. 53,3 X 116,8 cm. 1934. En *Black Mountain College*. Vincent Katz. Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 2002

Fig.78. Diseños de ropa para el *Ballet Triádico*. Oscar Schlemmer. Dibujo. En www.efimera.org. 21 marzo 2007

Fig.79. *Black environment*. Magdalena Abakanowicz. Instalación. 1970-78. En *Abakanowicz*. Museum of Contemporary Art, Chicago. Ed. Abbeville Press. NY 1982

Fig.80. *Turquoise Abakan* (1970). Magdalena Abakanowicz. Tejido. 350 X 200 X 200 cm. En www.malarze.com. 27 de abril 2007

Fig.81. *Espaldas*. Magdalena Abakanowicz. Tela de saco y resina. 70 X 50 X 66 cm. 1982. En *Abakanowicz*. Museum of Contemporary Art, Chicago. Ed. Abbeville Press. NY 1982

Fig.82. *Clouds*. Lenore Tawney. Tela e hilo. 120 X 120 X 120 cm. 1982. En www.miniartetextil.it. 21 marzo 2007

Fig.83. *3 personajes*. Aurelia Muñoz. Sisal y yute. 170 X 85 cm, 166 X 70 cm, 165 X 85 cm. 1971. En *La nouvelle tapisserie*. André Kuenzi. Ed. Bonvent. Genève 1974

Fig.84. *Alquimia XIX*. Olga de Amaral. Gesso, lino, oro. 150 X 180 cm. 1984. En *El tapiz*. AAVV. Ed. Skira. Barcelona 1985

Fig.85. *Canto primitivo*. Maria Teresa Codina. Tejido. 350 X 100 X 70 cm. 1970-71. En *La nouvelle tapisserie*. André Kuenzi. Ed. Bonvent. Genève 1974

Fig.86. *La esposa preferida ocupa sus noches*. Sheila Hicks. Nylon, seda, lino y oro. Diam.: 4,06 m. 1972. En *El tapiz*. VV. Ed. Skira. Barcelona 1985

Fig.87. Jagoda Buic instalando sus obras. 1979. www.msuskopje.org.mk. 27 abril 2007

Fig.88. *Fibrous raimet with conical appendages*. Debra Rapoport. Tamaño natural. 1971. En *La nouvelle tapisserie*. André Kuenzi. Ed. Bonvent. Genève 1974

Fig.89. *Doña Catalana*. Josep Grau-Garriga. Cuerda, lona, fibras sintéticas. 96,5 X 61 cm. 1972. En www.metmuseum.org. 21 marzo 2007

Fig.90 *Ringaroun Arosie*. Eva Hesse. Lápiz, acetona, barniz, tinta, cable eléctrico cubierto con tela, papel maché y piedra. 66 X 40,6 X 10 cm. 1965. En *Eva Hesse. Sculpture*. Bill Barrette. Ed. Timken publishers Inc. NY 1989

Fig.91. *Right After*. Eva Hesse. Cuerda, resina. 152,4 X 548,6 cm. 1969. En *Eva Hesse. Sculpture*. Bill Barrette. Ed. Timken publishers Inc. NY 1989

Fig.92. *Femme maison*. Louise Bourgeois. Dibujo. 91,3 X 35,6 cm. 1946-47. En www.egeltje.org. 14 marzo 2007

Fig.93. *Why have you run so far?* Louise Bourgeois. Tela. 25,4 x 33 X 25,4 cm. 1999. En www.provincia.venezia.it. 3 enero 2007

Fig.94. Detalle de *Anatomía de un kimono*. Miriam Schapiro. Acrílico y trozos de tela. 259 X 132 X 61 cm. 1976. En *Miriam Schapiro*. Thalia Gouma-Peterson. Ed. Harry N. Abrams, Inc., NY 1999

Fig.95. Vista de *Anatomía de un kimono*. En *The Power of feminist art*, Norma Broude/Mary D. Garrard, Ed. Harry N. Abrams, Inc. New York 1994

Fig.96. *Heartfelt*. Miriam Schapiro. Acrílico y telas. 177 X 101 cm. 1979. En *Miriam Schapiro*. Thalia Gouma-Peterson. Ed. Harry N. Abrans Inc. NY 1999

Fig.97. *Estudio de Picasso, La colección francesa, 1ª parte, nº 7*. Faith Ringgold. Acrílico y telas. 185 X 172 cm. 1991. En *The power of feminist art*. Norma Broude/Mary Garrard. Ed. Harry N. Abrams Inc. NY 1994

Fig.98. *La cena*. Judy Chicago. Tejido, porcelana, madera, mármol. 15 m2. 1974-79, en *The Power of feminist art*, Norma Broude/Mary D. Garrard, Ed. Harry N. Abrams, Inc. New York 1994

Fig.99. Detalle de *La cena*, en *Women as artists*. Frances Borzello. Ed. Thames and Hudson, London 2000

Fig.100. *Steel wool peignoir*. Mimi Smith. Hilo de acero, nylon, encaje. Tamaño natural. 1966. En *The Power of feminist art*, Norma Broude/Mary D. Garrard, Ed. Harry N. Abrams, Inc. New York 1994

Fig.101. Detalle de *Balaclava*. Rosemarie Trockel. Lana tejida. Tamaño natural. 1986. En www.nga.gov.au. 23 marzo 2007

Fig.102. *Cogito, ergo, sum*. Rosemarie Trockel. Tejido. 210 X 160 cm. 1988. En *Mujer, arte y sociedad*. Whitney Chadwick. Ed. Destino. Barcelona 1992

Capítulo 5:

Fig.103. *Las tres gracias*. Detalle. Paula Santiago. Papel de arroz y cabello tejido. 32 X 28 X 5 cm. 1995. En www.fundaciontelefonica.net. 23 enero 2007

Fig.104. Para protegerse de la historia: ANAM. Paula Santiago. Papel de arroz, sangre y pelo humano. 58,4 X 38,1 X 17,7 cm. 1999. En www.ndmoa.com. 14 febrero 2007

Fig.105. *A-Z Six Month Uniforms*. Andrea Zittel. Tejido. Tamaño natural. 1992-95. En www.zittel.org. 23 marzo 2006

Fig.106. *A-Z Single Strand Unifroms*. Fieltro. Tamaño natural. 1995-1997. En www.stephaniesjuco.com. 14 febrero 2007

Fig.107. *Peletería humana*. Nicola Costantino. Piel de látex y pelo humano. Tamaño natural. En photos17.flickr.com. 23 enero

Fig.108. *Peletería humana*. Nicola Costantino. Tetillas masculinas con cabello, látex. Tamaño natural. 2000. En photos17.flickr.com. 23 enero 2007

Fig.109. *Gladraggs*. Susie Macmurray. 10000 globos rojos. Tamaño natural. 2002. En www.susiemacmurray.co.uk. 30 noviembre 2006

Fig.110. *A mixtures of frailties*. Susie Macmurray. 1400 guantes de goma. Tamaño natural. . 2004. En www.susiemacmurray.co.uk. 24 febrero 2007

Fig.111. *Red Dress*. Beverly Semmes. Terciopelo, madera. Medidas variables. 1992. En www.hirshhorn.si.edu. 30 noviembre 2006

Fig.112. Rhonda Lavonda Yolonda Chiffonda. Beverly Semmes. Tela. 1995. En art.progressive.com. 15 marzo 2007

Fig.113. *Vanitas, vestido de carne para una albina anoréxica*. Jana Sterbak. Carne, maniquí. 158 X 41,9 X 30,14 cm. 1987. En www.ac-amiens.fr. 24 octubre 2006

Fig.114. Uniform. Jana Sterbak. Tela. Tamaño natural. 1991. En www.janasterbak.com. 15 marzo 2007

Fig.115. *Catwoman*. AnaLaura Alaez. Maniquí, charol. 40 X 30 X 65 cm. 1992. En www.analauraalaez.net. 24 octubre 2004

Fig.116. Condom pants. AnaLaura Alaez. Látex. 110 X 50 X 50 cm. 1992. En www.analauraalaez.net. 13 marzo 2007

Fig.117. *Protectors against illness*. Mimi Smith. Tela, pildoras, vitaminas, máscaras, lazos, perchas. Tamaño real. 1993-97. En www.mimismith.com. 30 noviembre 2006

Fig.118. Coverings for an environmental Catastrophe. Mimi Smith. Lana de acero, hilo, tela, lazos, encaje. Medidas variables. 1991-96. En www.mimismith.com. 15 marzo 2007

Fig.119. *Barbie aime Ken, Ken aime Barbie.* Ghada Amer. 180 X 70 X 10 cm. Bordado sobre lienzo. 1995. En www.museum-kunst-palast.de. 30 noviembre 2006

Fig.120. *Burka.* Ghada Amer. Tela. 1997. En www.nytimes.com. 26 marzo 2007

Fig.121. *Ten Little Indians.* Elaine Reichek. Fieltro. 63,5 X 700 cm. En www.fibersrts.com. 16 marzo 2007

Fig.122. *Schizo-pullover.* Rosemarie Trockel. Lana. Tamaño natural. 1988. En Rosemarie Trockel. *Post-menopause.* Ed. Museum Ludwig. Köln 2005

Fig.123. *Kitchen.* Liza Lou. Abalorios. Tamaño natural. 1991-95. En www.museum-kunst-palast.de. 30 noviembre 2006

Fig.124. *Detalle Kitchen.* Liza Lou

Fig.125. *Backyard.* Liza Lou. Abalorios. Tamaño natural. 1995-99. En www.museum-kunst-palast.de. 20 junio 2006

Fig.126. *Top model.* Joana Vasconcelos. Fibra de vidrio pintado y labores de "crochet". 190 X 160 X 150 cm. 2005. En www.madrid.art49.com. 25 marzo 2007

Fig.127. *(Lavabo).* Joana Vasconcelos. Punto de "crochet". Tamaño natural. En www.elmundo.es. 16 marzo 2007

Fig.128. *To meet my past.* Tracey Emin. Ropa de cama bordada y cosida, cama. Medidas variables. 2002. En www.saatchi-gallery.co.uk. 16 marzo 2007

Fig.129. *The new black.* Tracey Emin. Manta con aplicaciones. 244 X 193 cm. 2002. En www.24hourmuseum.org.uk. 23 marzo 2007

Fig.130. Chair Appollinaire. Jana Sterbak. Carne cosida sobre estructura de poliéster y resina. Tamaño natural. 1996. En www.donalyoung.com. 16 marzo 2007

Fig.131. Keffieh. Mona Hatoum. Pelo humano en algodón. 115 X 115 cm. 1993-99. En www.thecityview.com. 16 marzo 2007

Fig.132. *Recollection*. Mona Hatoum. Bolas de pelo, hilos y tejido de pelo, telar, mesa. Medidas variables, telar: 27 X 21 X 16 cm. 1995. En www.muhka.be. 21 noviembre 2006

Fig.133. *Carpets*. Rosemarie Trockel. Lana tejida a mano. 250 X 188 cm. 1990. En www.aditions.com. 21 noviembre 2006

Fig.134. Le lit. Ghada Amer. Bordado sobre tejido relleno. 181 X 132 X 15 cm. 1997. En www.nytimes.com. 26 marzo 2007

Fig.135. *Private rooms*. Ghada Amer. Tela bordada. Tamaño real. 1998. En www.unc.edu. 20 noviembre 2006

Fig.136. *When this you see*. Elaine Reichek. Bordado sobre lienzo. En www.georgebraziller.com. 20 noviembre 2006.

Fig.137. Painted Blackfoot. Elaine Reichek. Lana tejida, óleo sobre fotografía. 1990. En www.fibersrts.com. 16 marzo 2007

Fig.138. *Untitled (I have been to hell and back)*. Louise Bourgeois. Bordado sobre pañuelo de tela. 49,5 X 45,7 cm. 1996. En Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ed. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid 1999

Fig.139. Do not abandon me. Louise Bourgeois. Tela y base de metal. 256,5 X 50,7 X 40,6 cm. 2001. En www.artfacts.net. 17 marzo 2007

Fig.140. [Swi:t] Home. Elena del Rivero. Papel cosido y bordado. 292,1 X 198,1 cm/unidad. 2000-01. En www.panorama-actual.es. 16 marzo 2007

Fig.141. *Carta a la madre*. Elena del Rivero. Perlas sobre pared. 199 X 120 cm. 2001. En www.museopatioherrero.org. 20 noviembre 2006

Fig.142. *Strange fruit (for David)*. Zoe Leonard. Hilo, peladuras de frutas. Tamaño natural . 1992-97. En www.pizz-buin.blogspot.com. 20 noviembre 2006

Fig.143. *Strange fruit (for David)*. Zoe Leonard. Hilo, peladuras de frutas. Tamaño natural. 1992-97. En www.pizz-buin.blogspot.com. 20 noviembre 2006

Fig.144. *Bitten strawberries*. AnaLaura Alaez. Punto de crochet y poliuretano. Medidas variables. 2000. En www.analauraalaez.net. 16 marzo 2007

Fig.145. *New Donuts...20th Century History of Art with Coffee Cup*. Jann Haworth. Tela, piel, pintura, yeso. 11-14 cm. 2005. En www.artnet.com. 20 noviembre 2006

Fig.146. *Habitación anónima*. Victoria Civera. Madera, pintura, tela. 244 X 244 X 285 cm. 1993. En www.cacmalaga.org. 20 noviembre 2006

Fig.147. *Ilusión*. Victoria Civera. Telas, madera. 200 X 200 X 200 cm. En www.soledadlorenzo.com. 16 marzo 2007

Fig.148. *Ilusión*. Detalle

Fig.149. *Little Door Slides Back*. Cosima von Bonin. Plástico, madera, textil. 230 X 255 X 505 cm. 2000. En www.kunstverein-bs.de. 16 marzo 2007

Fig.150. *Richerzhagen (#10), Susi (#8), Hans Eichel (#9), Ruth (#6), Paul (#7)*. Madera, gomaespuma, tela. Medidas variables entre 30 y 100 cm aprox. 2000. En www.regione.vda.it. 21 noviembre 2006

Fig.151. (Instalación). Christine & Irene Hohenbüchler. Textil, madera. Medidas variables. Finales de los 90. En www.artist-kunstmagazin.de. 16 marzo 2007

Fig.152. *Prototyp für kommunikationsmöbel*. Christine & Irene Hohenbüchler. Hierro y tejido de “crochet”. 168 X 155 cm, 221 X 138 cm. 2006. En www.artnet.de. 21 enero 2007

Fig.153. *Flock (bandada)*. Susie Macmurray. Plumaz. Medidas variables. 2004. En www.susiemacmurray.co.uk. 16 marzo 2007

Fig.154. *Shell*. Susie Macmurray. Terciopelo, mejillón de plata. Medidas variables. 2006. En www.susiemacmurray.co.uk. 20 enero 2007

Fig.155. *Shell*. Detalle

Fig.156. *Tropos*. Ann Hamilton. Crines de caballo, mesa, libro. Medidas variables. 1994. En www.pbs.org. 20 enero 2007

Fig.157. *Corpus*. Ann Hamilton. Instalación. Papel y tela de organza rosa. 600 X 800 cm, 1200 X 1600 cm. 2001. En ywwg.com. 17 marzo 2007

Fig.158. *Couple II*. Louise Bourgeois. Tela, acero. 68,58 X 152,4 X 81,28 cm. 1996. En www.artfacts.net. 17 marzo 2007

Fig.159. *Arch of hysteria*. Louise Bourgeois. Tela. 13,9 X 44,4 X 27,9 cm. 2000. En www.cacmalaga.org. 20 enero 2007

Fig.160. *Penetrations*. Annette Messager. Tela, lana, cuerdas. Medidas variables. 1993-95. En www.nga.gov.au. 21 enero 2007

Fig.161. *Articulés-Desarticulés*. Annette Messager. Tela, lana, cuerdas. Medidas variables. 2001-02. En grupper.bf.dk. 17 marzo 2007

Fig.162. *Pom pom girl*. Jann Haworth. Tela. Tamaño natural. 1963-65. En *British pop*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Ed. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao 2005

Fig.163. *Supersister*. Liza Lou. Abalorios. Tamaño natural. 1999. En www.extrart.it. 21 enero 2007

Fig.164. *Sin título*. Rosemarie Trockel. Tejido de lana. 200 X 320 cm. 1985-88. En www.museosantelmo.com. 21 enero 2007

Fig.165. *Sin título*. Rosemarie Trockel. Lana. 250 X 160 cm/unidad. 1991. En *Rosemarie Trockel. Post-menopause*. Ed. Museum Ludwig. Köln 2005

Fig.166. *Coulures Noires*. Ghada Amer. Acrílico, bordado. 172,72 X 177,8 cm. 2000. En www.skidmore.edu. 21 enero 2007

Fig.167. *Coulures Noires*. Detalle

Fig.168. *Big drips*. Acrílico y bordado. 250 X 350 cm. 1999. En *Mujeres artistas*. Uta Grosenick. Ed. Taschen. Köln 2002

Fig.169. *Crude cuisine (Loop #1)*. Cosima von Bonin. Lana, algodón, tejido. 285 X 287 cm. 2003. En www.tate.org. 17 marzo 2007

Fig.170. *Rorschachtest #1*. Cosima von Bonin. Algodón, lino. 288 X 230 cm. 2006. En www.petzel.com. 30 febrero 2007

Fig.171. *Sin título*. Teresa Lanceta. Tejido de lana y algodón. 185 X 120 cm. 1991. En *Teresa Lanceta*. Museo de Teruel. Ed. Diputación Provincial de Teruel. Teruel 2000

Fig.172. *Cruces*. Teresa Lanceta. Temple e hilos sobre lienzo cruzados. 200 X 165 cm. 2000. En *Teresa Lanceta*. Museo de Teruel. Ed. Diputación Provincial de Teruel. Teruel 2000

Fig.173. *Hermes Mistress*. Regina Frank. Performance. Tela, hilo, abalorios. 1992-97. En *Arte y Parte*. Nº 14, 1998

Fig.174. *L'Adieu-Perlas ante los dioses*. Regina Frank. Performance. 1993. En *Arte y Parte*. Nº 14, mayo 1998

Fig.175. *Pocono web”(Spider Woman Series)*. Donna Henes. Algodón. 20,3X20,3X20,3 cm. Instalación en Mountain Home. California 1976. En *The Power of feminist art*. Norma Broude/Mary D. Garrant. Ed. Harry N. Abrams Inc., NY 1994

Fig.176. *Dormitar*. Janine Antoni. Telar, hilo. Medidas variables. 1994. En *Cocido y Crudo*. Dan Cameron. Ed. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 1995

Fig.177. *Dormitar*. Detalle

Fig.178. *Touch*. Janine Antoni. Performance sobre cuerda realizada por la artista a base de tejidos. 2003. En asunews.astate.edu. 17 marzo 2007

Fig.179. *Mantle*. Ann Hamilton. Tejido, mesas, flores. 1998. En www.miamiartmuseum.org. 28 enero 2007

Fig.180. *Filament1*. Ann Hamilton. Organza, acero, controlador electrónico. Aro de acero:156 cm. Diam. Cortina en movimiento: 304,8 cm. 1996. En www.miamiartmuseum.org. 28 enero 2007

Fig.181. *Me siento tan real (vestido)*. Módulos de silicona unidos por un hilo de nylon transparente. 130 X 55 X8 cm. 2003

Fig.182. *Toallas de color.* Iratxe Larrea. Silicona, hilo de plata, abalorios.60 X 110 cm. 2003

Fig.183. *Bikiak.* Iratxe Larrea. Módulos realizados en silicona sobre tul. 2 X 1,5 m cada pieza. 2004

Fig.184. *Sin título (cortina).* Iratxe Larrea. Silicona e hilo. 4 X 2 m. 2002

Fig.185. *Tela de araña.* Iratxe Larrea. Estructura realizada a base de hilos y silicona. 240 X 200 cm. 2001

Fig.186. *Delicadamente útil.* Iratxe Larrea. Tul e hilo metalizado. 72 X 72 cm, unidad. 2004

Fig.187. *Una melodía familiar.* Iratxe Larrea. Tul e hilo. 180 X 150 cm. 2004

Fig.188. *Abuelas, madres e hijas.* Iratxe Larrea. Hilo metalizado y tela. 60 X 40 cm, unidad. 2004

Fig.189. *Bodegones domésticos.* Iratxe Larrea. Silicona e hilo metalizado. 31 X 31 cm, 31 X 40 cm. 2005

Fig.190. *Sin título.* Iratxe Larrea. Tela, hilo, algodón, silicona. 180 X 160 cm. 2006

Fig.191. *Expansión II.* Iratxe Larrea. Silicona, abalorios e hilo de plata. 164 X 164 cm. 2004

Fig.192. *Tirita.* Iratxe Larrea. Tela, algodón, hilo, silicona. 75 X 75 cm. 2006

Fig.193. *Muro.* Iratxe Larrea. Tela e hilo. 2,40 X 1,50 cm. 2006

Fig.194. *El día que viniste.* Iratxe Larrea. Acrílico, silicona fría y caliente. 50 X 40 cm, 1,20 X 80 X 50 cm. 2006

BIBLIOGRAFÍA

Capítulo 1:

- Arbaiza Villalonga, Mercedes. *Familia, trabajo y reproducción social*. Ed. Universidad del País Vasco. Bilbao 1996
- Aries/Duby. *Historia de la vida privada*. Ed. Taurus. Madrid 1989
- Bayés, Montserrat. *Mil anys de disseny en punt*. Ed. Centre de Documentació. Museu Textil. Terrasa 1997
- Battersby, Cristine. *Gender and Genius*. Ed. The Women's Press. Londres 1989
- Buret, Eugène. *De la misère des classes laborieuses en France et en Angleterre*. Ed. Flammarion. París 1982
- Cao, Marian L. F. *Creación artística y mujeres*. Ed. Narcea. Madrid 2000
- Capel, R. M. *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid 1982
- Chadwick, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. Ed. Destino. Barcelona 1992
- Cuesta Bustillo. *Historia de las mujeres en España*. Ed. Instituto de la Mujer. Madrid 2003
- Deepwell, Katy. *Nueva crítica feminista de arte*. Ed. Cátedra 1998
- Díaz Sánchez, Pilar. *El trabajo de la mujer en el textil madrileño*. Universidad de Málaga 2001
- de Diego, Estrella. *La mujer y la pintura del XIX español*. Ed. Ensayos Arte Cátedra. Madrid 1987
- de Diego, Estrella. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Ed. Visor Dis. Madrid 1996
- Duby/Perrot. *Historia de las mujeres. Siglo XIX*. Ed. Taurus. Madrid 1993
- Duby/ Perrot. *Hª de las mujeres*. Ed. Santillana 1993
- Espinosa, María. *Influencia del feminismo en la legislación Contemporánea*. Ed. Real Academia de Jurisprudencia y Legislación. Madrid 1920
- Godoy, Jack. *La familia europea*. Ed. Crítica. Barcelona 2001

- González Portilla, Manuel. *Bilbao en la Formación del País Vasco Contemporáneo*. Ed. Fundación BBV. Bilbao 1995
- Grosenick, Uta. *Mujeres artistas*. Ed. Taschen. Köln 2002
- Hajnal, John. *European Marriage Pattern in perspective*. Ed. Glass Eversley. Londrés 1965
- Homs Ferret, Ruiz, Inga. *Perspectivas del empleo femenino* Ed. Instituto de la Mujer. Madrid 1989
- Ibáñez, Ortega, Santana y Zabala. *Casa, familia y trabajo en la hª de Bergara*. Ed. Bergarako Udala. Bergara 1994
- Isazelaia, Jaione. *Linua, Ehuna, Artilea*. Ed. Bergarako Udala. Bergara 1997
- Lewis, Jane. *Women in England. 1870-1950*. Ed. Wheatsheaf Books. London 1984
- Lippard, Lucy. *Contemporary art and the art of prehistory*. Ed. Pantheon Books. NY 1983
- López Cordón/Carbonell Esteller. *Historia de la mujer e historia del matrimonio*. Ed. Universidad de Murcia. Murcia 1997
- Llona, Miren. *Entre señorita y garçon*. Ed. Universidad de Málaga. Málaga 2002
- Madsen, Axel. *Coco Chanel*. Ed. Circe. Barcelona 1998
- Moreno Mínguez, Almudena. *Familia y hogares en la Europa de los 90*. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid 1999
- Nochlin, Linda. *Femmes, art et pouvoir*. Ed. Jacqueline Chambon 1993
- Nochlin, Linda. *¿Why Have There Been No Great Women Artist?* Ed. Harper and Row. NY. 1988
- Parker, Roszika/Pollock, Griselda. *Old mistresses, Women Art and Ideology*. Ed. Pandora Press. Londres 1981
- Penley, Constance. *Feminism and Film Theory*. Ed. BFI. London 1988
- Porqueres, Bea. *Reconstruir una tradición*. Ed. Horas y HORAS. Madrid 1994
- Porqueres, Bea. *Cuadernos para la Coeducación*. Ed. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona 1995

- Ramos/Higan. *Textos para la historia de las mujeres en la Edad Contemporánea*. Madrid 1994
- Rodríguez Condado, Eugenio. *El Monasterio de la Concepción de Abando-Bilbao*. Ed. Monasterio de la Concepción. Bilbao 1995
- Sauret, Teresa. *Historia del arte y Mujeres*. Universidad de Málaga. Málaga 1996
- Thebaud, Françoise. *Historia de las mujeres*. Ed. Taurus. Madrid 1993
- Ugalde, Mercedes. *Mujeres y nacionalismo vasco*. Ed. Universidad del País Vasco. Bilbao 1993
- AAVV, Dirección General de la Mujer. *Las mujeres y el 98*. Ed. Consejería de Sanidad y Servicios Sociales. Madrid 1999
- AAVV. *Participación de las mujeres en el mercado de trabajo de Euskadi*. Ed. Emakunde. Vitoria-Gasteiz 1992
- VV. *Las mujeres en la producción artística de Euskadi*. Ed. Emakunde. Vitoria-Gasteiz 1994
- AAVV. *Las mujeres en cifras 2003*. Ed. Instituto de la Mujer. Madrid 2003
- AAVV, Instituto de la Mujer. *El trabajo de las mujeres a través de la historia*. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid 1985, 1992
- AAVV, Instituto de la Mujer. *El trabajo de las mujeres*. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid 1987
- AAVV, Instituto de la Mujer. *Sociología de las relaciones de género*. Ed. Instituto de la Mujer. 1996
- AAVV. *Women and Philantropy in 19th Century England*. Ed. Oxford Press. Oxford 1980
- AAVV. *Historia de las mujeres en España*. Ed. Síntesis. Madrid 1997
- AAVV, Leizaola Elkargoa. *Las mujeres en el siglo XXI*. Ed. Leizada Elkargoa. 2002
- AAVV, Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales. *Mujer y Sociedad*. Ed. UPV-EHU 1986
- AAVV. *Pasado de Moda*. Bilbao Museo Vasco. Bilbao 2003

- AAVV, Gobierno Vasco y Diputación Foral de Alava, Vizcaya y Guipúzcoa. *Artesanía Vasca*. Ed. Diputación Foral de Alava, Vitoria 1985
- AAVV. *La Encartada. Fábrica de Boinas*. Ed. Diputación Foral de Vizcaya 1991
- AAVV. *Feria de Artesanía de Chelsea*. Ed. Crafts Council. Chelsea 2000
- AAVV. *Cuadernos de artesanía. El sector artesano y su entorno*. Ed. Ministerio de Industria y Energía. Madrid 1987
- AAVV. *Problemas estadísticos de la economía sumergida*. Ed. INE. Madrid 1986
- AAVV. *La economía sumergida en relación a la Quinta Recomendación del Pacto de Toledo*. Ed. Consejo Económico y Social. Madrid 1999
- AAVV, Consejería de Cultura y Deporte. *Ricas y Famosas*. Ed. Gobierno de Cantabria 1996

Revistas/periódicos:

- *Arenal*. Nº 1, 1.994. Nº 2, 1995
- *Datatextil*. Nº 10, 1998
- *Emakunde*. Nº 55, Ekaina 2004
- *Oficio y Arte*. Nº 22
- *El Periódico de Álava*. 22 abril 2004
- Periódico *Bilbao*. Nº 41, Julio 1991, Nº 96

Otros:

- Encuesta de Población Activa
- Fuente oral
- INE. Movimiento natural de la población española
- Archivo de Bergara

Capítulo 2:

- Calvete, Rafael. *Artesanía popular de España*. Tomo I, Tomo II. Ed. Rayuela. Valencia 1994
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de los símbolos*. Ed. Labor. Barcelona 1985
- Comte, Fernand. *Las grandes figuras mitológicas*. Ed. El Prado. Madrid 1992
- Gillow, John/Sentance, Bryan. *Tejidos del mundo*. Ed. Nerea. Hondarribia 2000
- Ginsburg, Madeleine. *Historia de los textiles*. Ed. LIBSA 1993
- Isazelaia, Jaione. *Linua, Ehuna, Artilea*. Ed. Bergarako Udala. Bergara 1997
- Jimeno Aranguren, Roldán. *Zainak*. Cuadernos de antropología-etnografía. N° 18. Donostia 1999
- Kelen, Jacqueline. *Mujeres eternas*. Ed. Alderabán. Madrid 1999
- Millan, J.A./Narotzky, S. *Introducción a Metáforas de la vida cotidiana*. George Lakkof y Mark Jonson
- Lledó Sandoval, Concha. *A vueltas con Penélope. El telar de alto lizo: alfombras y tapices*. Ed. Curioso. S.L. Altea 1995
- Wayland Barber, Elisabeth. *Women's work*. Ed. Norton & Company. New York 1994
- AAVV, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Ed. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid 1999

Revistas/periódicos:

- *Survivre*. N° 9, agosto-septiembre 1971

Páginas web consultadas:

- usuarios.lycos.es. Simbología y terminología cofrade de Zaragoza. 24 marzo 2005
- www.geocities.com. Sinesio Delgado. 26 marzo 2005.
- www.cipacdh.org. *Simbología gay/lésbica*. Centro Cultural de la Diversidad Sexual de Costa Rica. 26 marzo 2006

- www.banrep.gov.co. María Teresa Guerrero. 21 marzo 2005
- www.windows.ucar.edu. University Corporation for Atmospheric Research. 21 marzo 2005
- www.usuarios.lycos.es. 21 marzo 2005
- poesiadelmomento.com. Francisco Alvarez Hidalgo. 21 marzo 2005
- solonosotras.com. 21 marzo 2005

Capítulo 3:

- Alvaro Zamora, Isabel. *Introducción general al arte*. Ed. ISTMO. Madrid 1980
- Bartolomé Arraiza, Alberto. *Summa artis. Las artes decorativas en España I*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid 1999
- Becker, Howard. *Les mondes de l'art*. Ed. Flammarion. Paris 1988
- Bonet Correa. *Hª de las artes aplicadas e industriales en España*. Ed. Cátedra. Madrid 1982
- Calvera, Anna. *Arte ¿?Diseño*. Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona 2003
- Caro Baroja, Corredor/Matheos, Armengol. *Artesanía de España*. Ed. Lunwerg. Madrid 1985
- Colchester, Chloë. *The new textiles*. Ed. Thames and Hudson. London 1991
- Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Ed. Paidós. Barcelona 2002
- Deepwell, Katy. *Nueva crítica feminista de arte*. Ed. Cátedra 1998
- Dormer, Peter. *The culture of craft*. Ed. Manchester University Press. Manchester 1997
- Echeverría Goñi, P. L. *Policromía renacentista y barroca*. Ed. Historia 16. Madrid 1992
- Heskett, John. *El diseño en la vida cotidiana*. Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona 2005
- Laorden, C. *La artesanía en la sociedad actual*. Ed. Salvat. Barcelona 1982
- Martínez Hernández, Luis. *Artesanía artística en la República Federal de Alemania*. Ed. Inter Naciones. Bonn 1980

- Mendez, L. *Antropología de la producción artística*. Ed. Síntesis. Madrid 1995
- Mendez, Lourdes. *La antropología ante las artes plásticas*. Ed. Siglo XXI. Madrid 2003
- Miller, N. K. *The Poetics of Gender*. Ed. Columbia University Press 1986
- de Morant, Henry. *Historia de las artes decorativas*. Henry de Morant. Ed. Espasa-Calpe. Madrid 1980
- Plant, Sadie. *Ceros+Unos*. Ed. Destino. Barcelona 1998
- San Martín, Javier. *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*. Ed. Arteleku. Diputación Foral de Guipúzcoa
- Thuilliers, Jacques. *Summa artis. Las artes decorativas en Europa I*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid 2000
- Tucker, Marcia. *A Labor of Love*. Ed. The New Museum of Contemporary Art. NY 1996
- AAVV. *Las mujeres en la producción artística de Euskadi*. Ed. Emakunde. Vitoria-Gasteiz 1994
- AAVV. *Artesanías en España*. Ed. Ministerio de Industria y Energía. Madrid 1984
- AAVV, Museo Reina Sofía. *Tejidos marroquíes. Teresa Lanceta*. Ed. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid 2000
- AAVV. *El tapiz*. Ed. Skira. Barcelona 1985

Revistas:

- *Crafts*. Nº 152 Mayo/junio 1998. Inglaterra (UK)
- *Datatextil*. Nº 4, Diciembre 2.000
- *Kobie*. Diputación Foral de Vizcaya. Bilbao 1990
- *Oficio y Arte*. Nº26. 1996. Nº 37 1.998, Nº44 1999

Páginas web consultadas:

- web.ukonline.co.uk. *Autobiographical Patterns*. Janis Jefferies. *N. Paradoxa* Nº4, 1997. 5 enero 2005

- www.arqhys.com. "Historia de la arquitectura" en *Enciclopedia CEAC*. 8 marzo 2007
- www.unostiposduros.com. *Grandes maestros de la tipografía*. William Morris. 8 marzo 2007
- www.unostiposduros.com. *El movimiento Arts and Crafts*. En 8 marzo 2007
- es.wikipedia.org. "William Morris" en *History of Graphic Design*. Philip B. Meggs. 8 marzo 2007
- es.wikipedia.org. *John Ruskin*. 8 marzo 2007
- www.juanval.net. *Arts and Crafts: los ideales*. 8 marzo 2007
- www.monografias.com. *Bauhaus. Antecedentes e historia*. Beatriz Carreño. 8 marzo 2007
- www.escuelasdeartemurcia.org. 15 diciembre 2006
- es.wikipedia.org. 15 diciembre 2006

Capítulo 4:

- Albrecht, H. J. *Escultura en el siglo XX*. Ed. Blume. Barcelona 1981
- Barrette, Hill. *Eva Hesse Sculpture*. Ed. Timken, Inc. New York 1989
- Broude, Norma/Garrard, Mary D. *The Power of feminist art*. Ed. Harry N. Abrams, Inc. New York 1994
- Bouisset, Maïten. *Arte Povera*. Ed. Du Regard. París 1994
- Chadwick, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. Ed. Destino. Barcelona 1992
- Colchester, Chloë. *The new textiles*. Ed. Thames and Hudson. London 1991
- Dormer, Peter. *The culture of craft*. Ed. Manchester University Press. Manchester 1997
- Danto, Arthur. *La madonna del Futuro*. Ed. Paidós. Barcelona 2003
- Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Ed. Archivo y Museo de Diseño Bauhaus. Berlín 1991
- Gropius, Walter. *50 años Bauhaus. Manifiesto de la Bauhaus, 1919*. Ed. Museo de Bellas Artes de Buenos Aires 1970

- Gouma-Peterson, Thalia. *Miriam Schapiro*. Ed. Harry N. Abrams, Inc. New York 1999
- Gropius-Bau, Martín. *Rebecca Horn*. Ed. Hatje Cantz. Berlin 2006
- Grosenick, Uta. *Mujeres artistas*. Ed. Taschen. Köln 2002
- Ingot, Joanna. *The figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz*. Ed. University of California Press, Ltd. London 2004
- Katz, Vincent. *Black Mountain Collage*. Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 2002
- Kristeva, Julia. *Women's time*. Ed. New York Columbia University Press. NY 1986
- Kuenzi, Andre. *La nouvelle Tapisserie*. Ed. Bonvent. Ginebra 1974
- Martínez Díez, Noemí. *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*. Ed. Narcea. Madrid 2000
- Martínez Hernández, Luis. *Artesanía artística en la República Federal de Alemania*. Ed. Inter Naciones. Bonn 1980
- Matusinska, María. *Biennale di Venezia '80. Magdalena Abakanowicz, Polonia*. Ed. Office Central des Expositions d'Art à Varsovia. Varsovia 1980
- Mayayo, Patricia. Louise Bourgeois. Ed. Nerea. Hondarribia 2002
- Elena Mendizábal. *La escultura actual como duda sensorial. Modos operativos de la objetualidad*. Ed. Universidad del País Vasco. Leioa 1994
- Müller-Westermann, Iris. *Rosemarie Troquel*. Ed. Moderna Museet. Stockholm 2000
- Nochlin, Linda. *¿Why Have There Been No Great Women Artist?* Ed. Harper and Row. NY 1988
- Pincus-Witten. *Eva Hesse*. Ed. The Solomon R. Guggenheim Museum. NY 1972
- Puig, Arnau. *Grau Garriga*. Ed. Múltiple de Publicaciones. Barcelona 1977
- Raquejo, Tonia. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Ed. Visor. Madrid 1996
- Reckitt, Helena/Phelan, Peggy. *Arte y feminismo*. Ed. Phaidon. Barcelona 2005

- Robinson, Charlotte. *The Artist & The Quilt*. Ed. Alfred A. Knopf, Inc. NY 1983
- Semper, Gottfried. *Ciencia, industria y artes*. Ed. Clean. Nápoles 1987
- Semper, Gottfried. *Style in the technical and tectonic arts*. Ed. J. Paul Getty Trust. NY 2004
- Stich, Sidra. *Rosemarie Trockel*. Ed. Museo Nacional Reina Sofía. Madrid 1992
- Vicario, J. L. *El empleo de la indumentaria en la obra de arte. Análisis y experimentación*. Tesis doctoral. Facultad de BBAA. Bilbao 1998
- Wick, Rainer. *La pedagogía de la Bauhaus*. Ed. Alianza. Madrid 1986
- Wilson, Brent. *The history of Art Education*. Ed. The Pennsylvania State University Press. Pennsylvania 1985
- AAVV. *Las mujeres en la producción artística de Euskadi*. Ed. Emakunde. Vitoria-Gasteiz 1994
- AAVV. Artesanía de Bizkaia. Nº 34. Ed. Diputación Foral de Vizcaya 1992
- AAVV, Centro de Arte Reina Sofía. *Utopías de la Bauhaus*. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid 1988
- AAVV. *El tapiz*. Ed. Skira. Barcelona 1985
- AAVV. *Las enseñanzas artísticas en la encrucijada*. Ed. Universitat de Barcelona. Barcelona 1991
- AAVV. *Winchester School of Art*. Ed. Winchester School of Art. Winchester 1994
- AAVV. *La escultura*. Ed. Skira. Ginebra 1986
- AAVV, Stedelijk Museum Ámsterdam. *Textiel in het Stedelijk*. Ed. Stedelijk Museum Amsterdam
- AAVV, Fundación Santillana. *Entre telas y telares*. Ed. Fundación Santillana. Madrid 1991
- AAVV, Museum of Contemporary Art, Chicago. *Abakanowicz*. Ed. Abbeville Press. NY 1982
- AAVV. *Aurelia Muñoz*. Ed. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao 1990

- AAVV. *Grau Garriga*. Ed. Musée Catalan des Arts et Tradition Populaires. Perpignan 1984
- AAVV. *Louise Bourgeois. Tejiendo el tiempo*. CAC Málaga. Ed. Ayto. de Málaga. Málaga 2004
- AAVV. *Grau Garriga*. Ed. Galería de Artistas. Barcelona 1977

Revistas:

- *Arte y Parte*. Nº 1, 1996. Nº 4. 1998. Nº14. Nº23, 1999. Nº 53, 2004.
- *Datatextil*. Nº 6. Diciembre 2001
- *Lápiz*. Nº 197
- *Oficio y Arte* Nº 12. 1.994, Nº20 1995

Páginas web consultadas:

- www.askart.com. 14 enero 2007
- metmuseum.org. 14 enero 2007
- www.sheilahicks.com. *Sheila Hicks: Weaving as metaphor*. 14 enero 2007
- www.babab.com. Sara Rivera. Revista *Babah*. Nº 7, marzo 2001. 20 Julio 2006
- www.absolutearts.com. *Miriam Schapiro: Works on paper, a Thirty Years Retrospective*. Indepth Arts News. 15 de marzo 2005
- www.ndoylefineart.com/ringgold.html. Nancy Doyle. 16 marzo 2005
- www.judychicago.com. *The Birth Project*. Judy Chicago. Ed. Doubleday&Co. 1985, p.1. 15 de marzo 2005
- www.pagina12.com. *La energía de los desechos*. Juan Forn. 21 marzo 2007
- www.donatodelego.com. *Los vibrantes años 20 y la Moda*. Susana Speroni. 20 enero 2007
- efdeportes.com. *El cuerpo en la trayectoria artística y pedagógica de Oscar Schlemmer (1888-1984)*. María Paz Brozas Polo. 4 de enero 2007
- www.amazon.co.uk. *The Theater of the Bauhaus*. Walter Gropius. Ed. Wesleyan University. Connecticut 1961. 4 de enero 2007
- www.efimera.org. *Oscar Schlemmer*. 4 enero 2006

- www.redcultura.com. 7 enero 2007
- www.findarticles.com. *Lenore Tawney at Donohuel/Sosinski*. Janet Koplos Art in America, oct. 1996. 14 enero 2007
- janhaag.com. *21st Century Art, C.E.-B.C. Weaving*. Lenore Tawney. 14 enero 2007

Capítulo 5:

- Alaez, AnaLaura. *Flúor*. Ed. Tf Editores. Madrid 2003
- Anderson/Auping. *Whitney Bienal*. Ed. Whitney Museum of American Art. NY 2000
- Antoni, Janine. *Mona Hatoum*. Ed. Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela 2002
- Auricchio, Laura. *Works in translation: Ghada Amer's hybrid pleasures*. Art Journal, invierno 2001
- Baudrillard, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. Ed. Siglo XXI. Madrid 1991
- David, Caroline. *Rêve de robe*. Ed. Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle de Calais. Calais 2004
- Doherty, Brigid. *Rosemarie Trockel. Post-menopause*. Ed. Museum Ludwig. Köln 2005
- Dormer, Peter. *The culture of craft*. Ed. Manchester University Press. Manchester 1997
- Fajardo, Carlos. *El arte y la cultura en las esferas globales y mundializadas*. Ed. Universidad Complutense de Madrid. Madrid 2001
- Fernández, Alicia. *En casa*. Iratxe Larrea. Ed. Ayuntamiento de Basauri. Basauri 2003
- Francés, Fernando. *El trance de las tijeras*. Ed. Gobierno de Cantabria. Santander 1998
- Gardner, Martín. *Juegos*. Los mágicos números del Doctor Matrix. Ed. Universidad del Valle de México. México 2005

- Goldwater, Robert. *Le primitivisme dans l'art moderne*. Ed. Presses Universitaires de France. París 1988
- Grosenick, Uta. *Mujeres artistas*. Ed. Taschen. Köln 2002
- Hochman, Elaine S. *Bauhaus: crisol de la modernidad*. Ed. Paidós Ibérica. Barcelona 2002
- Kristeva, Julia. *Women's time*. Ed. New York Columbia University Press. NY 1986
- Lanceta Aragonés, Teresa. *Franjas, triángulos y cuadrados: estructuras de repetición en tradiciones textiles y en artistas del siglo XX*. Tesina. Universidad Complutense de Madrid 1996
- Larrea, Iratxe. *En Casa*. Ed. Galería Elsi del Río. Buenos Aires 2003
- Lebenglik, Fabián. *Nicola Costantino: Arte del consumo*. Ed. Museo Castagnino. Buenos Aires 2001
- Lippard, Lucy. *Contemporary art and the art of prehistory*. Ed. Pantheon Books. NY 1983
- Mendizábal, Elena. *La escultura actual como duda sensorial: modos operativos de la objetualidad*. Ed. Universidad del País Vasco. Leioa 1994
- Mayayo, Patricia. *Louise Bourgeois*. Ed. Nerea. Hondarribia 2002
- Pérez, Javier. *Mudar*. Javier Pérez. Ed. Rekalde. Bilbao 1998
- Pérez, Javier. *Javier Pérez: máscaras*. Javier Pérez. Ed. Gobierno Vasco. Vitoria-Gasteiz 1999
- Pincus-Witten, Robert. *Eva Hesse*. Ed. The Solomon R. Guggenheim Museum. NY 1972
- Plant, Sadie. *Ceros+Unos*. Ed. Destino. Barcelona 1998
- Saénz de Gorbea, Xavier. *Beca Juan de Otaola y Pérez de Saracho*. Ed. Ayuntamiento de Basauri 2006
- Robinson, Charlotte. *The Artist & The Quilt*. Ed. Alfred A. Knopf, Inc. NY 1983
- Saénz de Gorbea, Xavier. *Miren Arenzana*. Ed. Trayecto galería. Vitoria-Gasteiz 1992
- Stich, Sidra. *Rosemarie Trockel*. Ed. Museo Nacional Reina Sofía. Madrid 1992

- Villaespesa, Mar. *Chelo Matesanz. Sauvage pour homme*. Ed. San Telmo Museoa. Donosita 1994
- Wingler, Hans M. *Las escuelas de arte de vanguardia. 1.900/1.933*. Ed. Taurus. Madrid 1980
- AAVV. *Tejidos artísticos en Castilla y León*. Ed. Junta de Castilla y León 1997
- AAVV, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Ed. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid 1999
- AAVV. *Traje, identidad y sujeto en el arte contemporáneo*. Ed. Universidad Europea de Madrid. Madrid 2007
- AAVV. *Pop Británico*. Ed. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao 2005
- AAVV *Liza Lou. Leaves of glass*. Ed. Henie Onstad Kunstsenter. Hovikodden 2002
- AAVV. *Elena del Rivero*. Universidad de Salamanca. Salamanca 2002
- AAVV. *Ghada Amer. Reading between the threads*. Ed. Henie Onstand Kunstsenter. Horikodden 2002
- AAVV. *Hors-jeu*. Annette Messenger. Ed. Musée des Beaux-Arts de Nantes. Nantes 2002
- AAVV. *Zona emergente*. Consejería de Cultura. Ed. Junta de Andalucía. Sevilla 1999
- AAVV. *British pop*. Ed. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao 2005
- AAVV. *Cocido y crudo*. Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 1994
- AAVV. *Ann Hamilton. Imágenes en movimiento*. Ed. Guggenheim Bilbao. Bilbao 2003
- AAVV. *Ertibil Bizkaia*. Ed. Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao 2003
- AAVV. *Premi Ciutat de Palma "Antoni Gelabert" D'Arts Plastiques 2005*. Ed. Casal Solleric, Ayuntamiento de Palma de Mallorca. Palma de Mallorca 2006

Revistas/periódicos:

- *Lápiz*. Nº 166. "Aspectos del arte argentino". Jorge López Anaya.

- *Art in América*. Noviembre 1994. Enero 1999
- *Arte y Parte*. Nº 4. 1998. Nº 14. Nº 17
- *Extracámara*. Nº 20. Caracas 2003
- Periódico *El Punto de las Artes*. Noviembre 2003
- Periódico *El Mundo*. Junio 2002
- Periódico *DEIA*. Septiembre 2006

Páginas web consultadas:

- www.fundaciontelefonica.com. *Entrando en la luz*. Laurel Reuter. 23 enero 2007
- www.uaq.mx. 22 enero 2007
- www.pbs.org. *Various A-Z Six Month Seasonal Uniforms. 1992-1995*. Andrea Zittel. 28 enero 2007
- www.zittel.org. *Enlightening field*. Terry Miels. Tate magazine Nº 4. 22 enero 2007
- www.nicolacostantino.com.ar. 25 enero 2007
- art.progressive.com. Beverly Semmes. Progressive art collection. 30 noviembre 2006
- personal.telefonica.terra.es. *Jana Sterbak*. Rosa Martinez. 21 diciembre 2006
- www.janasterbak.com. 28 enero 2007
- www.analauraalaez.net. AnaLaura Alaez. 20 octubre 2006
- www.nytimes.com. *Using a white shirt as their canvas*. Eric Wilson. The New York Times, mayo 2006. 25 marzo 2007
- www.artszin.net. *Joana Vasconcelos: Tupperware party*. Lidia Merás. 25 marzo 2007
- www.madrid.art49.com. *Joana Vasconcelos*. 25 marzo 2007
- www.tracey-emin.co.uk. *Tracey Emin*. 27 enero 2007
- www.saatchi-gallery.co.uk. *Tracey Emin. Selected wroks by Tracey Emin*. 21 noviembre 2006

- www.artnet.com. *Tracey Emin at Lehmann Maupin*. David Ebony. 21 noviembre 2006
- gadflyonline.com. *Where a kid can be a kid. The warped world of Jana Sterbak*. Bobby Maddex. Gadfly, enero 1999. 28 enero 2007
- www.artpace.org. *Mona Hatoum*. 21 noviembre 2006
- www.fabricworkshop.org. *Mona Hatoum*. 21 noviembre 2006
- www.aditions.com. *Rosemarie Trockel. Rugs and related works*. 21 noviembre 2006
- www.technikart.com. *D'amitiés en catastrophes*. Technikart N° 14. 28 enero 2007
- www.skidware.edu. *Contemporary female artist. Ghada Amer*. 28 enero 2007
- www.edu. *Stitch by stitch, a daughter of Islam takes on taboos*. Hilerie M. Sheets. 8 marzo 2005
- findarticles.com. *Art in America*. Susan Harris. Enero 2005. 10 febrero 2007
- www.jca-online.com. *Journak of contemporary art*. Elaine Reichek. *ArtForum*. Margaret Sundell. Verano, 1999. 10 febrero 2007
- www.artcritical.com. *Louise Bourgeois*. Eric Gelber. Artcritical.com, otoño 2002
- www.philamuseum.org. *Museum Acquires 'Strange Fruit' And A Group Of Photographs By Zoe Leonard*. Philadelphia museum. 20 noviembre 2006
- www.slcepper.org. *The mom of pop. Unpacking her baggage*. Marco Livingstone. 30 enero 2007
- www.museopatioherreriano.org. *Victoria Civera*. Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español. 20 noviembre 2006
- www.imagesgoogle.es. *Susie MacMurray*. Caroline Worthington. *The Lonely Runner. Louise Bourgeois. Stays her Course*. Laura Richard Janku. *Art textiles of the world*. Mathew Kamis. Ed. Telos Art Publishing. Winchester 2000. 28 enero 2007
- www.susiemacmurray.co.uk. 20 noviembre 2006
- classes.design.ucla. *Ann Hamilton*. Peter Cho. 20 noviembre 2006
- www.akiraikedagallery.com. *Ann Hamilton:the picture is still*. Akira Ikeda gallery. 20 noviembre 2006

- www.mind-surf.net. *Diccionario de Simbología*. 28 febrero 2007
- www.euskonews.com. *Fiesta, identidad local y muñecos festivos*. Joseba Pérez Sáenz. 28 febrero 2007
- www.henciclopedia.org. La última mirada. Eugenio Trias. 28 febrero 2007
- www.tate.org.uk. *Rhinegold: Art from Cologne*. 23 enero 2007
- www.teresalanceta.com. *Teresa Lanceta*. Juan Manuel Bonet. Ed. Sala de Exposición de la CAM. Alicante 1987. *La alfombra roja*. Francisco Rivas. Ed. Museu textil i d'Indumentaria. Barcelona 1989. *Teresa Lanceta*. F. C. Serraller. Ed. Museo de Teruel. Valderrobres 1996. 5 mayo 2006. *Tejidos marroquíes*. *Teresa Lanceta*. F. C. Serraller. Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. Villes des Arts, Casablanca 2000. 5 mayo 2006
- www.miguelangelbetancur.com. *El objeto y el concepto en el arte contemporáneo*. Federico Weisse. 28 febrero 2007
- sepiensa.org.mx. *Arte, acción*. Itzel Rodríguez Montellano. 28 febrero 2007
- www.google.es. *Marginales y criptoartistas: Arte paralelo y arte de acción en el Estado español en los años 90*. Nelo Vilar. 28 febrero 2007
- www.DonnaHenes.net. *Misión statement*. Donna Henes. 13 mayo 2006
- www.sculpture.org. *Regina Frank : Nurturing a sculptural encounter*. Cathy Bird. Sculpture magazine. Vol. 20, nº 2, March 200. 28 febrero 2007
- www.regina-frank.de. 20 febrero 2007
- www.pbs.org. *Art:21*. En 20 febrero 2007
- www.artandculture.com. *Janine Antoni*. Art and Culture. 20 febrero 2007
- www.images.google.es. *Ann Hamilton. Privation and excesses*. Elizabeth Gurber. 28 enero 2007
- www.radioedam.com. Conti Gonzalez Báez. 23 marzo 2005

***En la bibliografía no se indican los libros de donde se han sacado las imágenes, pero sí figuran en el listado de imágenes.**



Fig.103



Fig.104



Fig.105



Fig.106



Fig.107



Fig.108



Fig.109

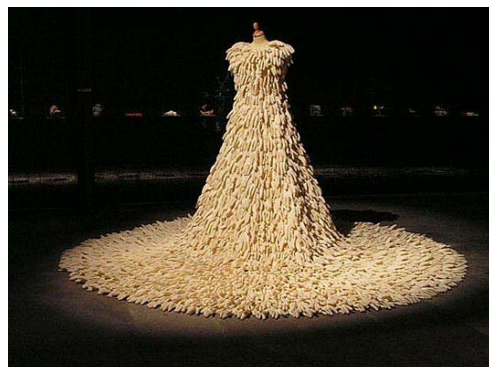


Fig. 110



Fig.111



Fig. 112



Fig.113



Fig.114



Fig.115



Fig.116



Fig.117



Fig.118



Fig.119



Fig.120

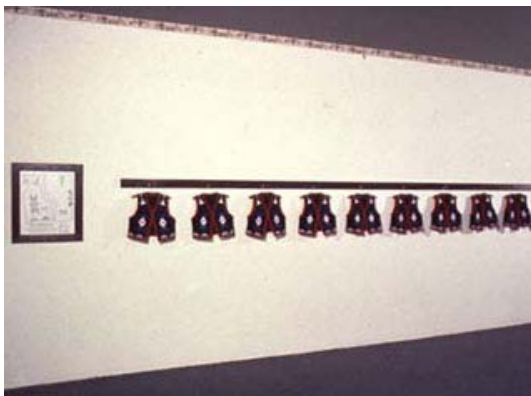


Fig.121



Fig.122



Fig.123



Fig.124



Fig.125



Fig.126



Fig.127



Fig.128



Fig.129



Fig.130

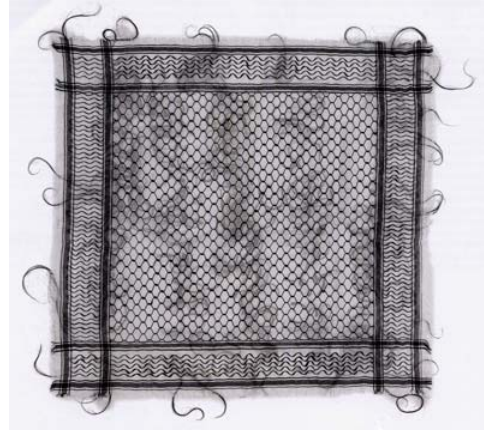


Fig.131



Fig.132

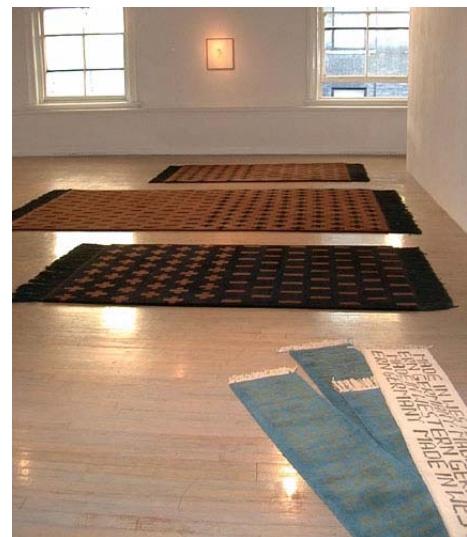


Fig.133



Fig.134



Fig.135



Fig.136



Fig.137

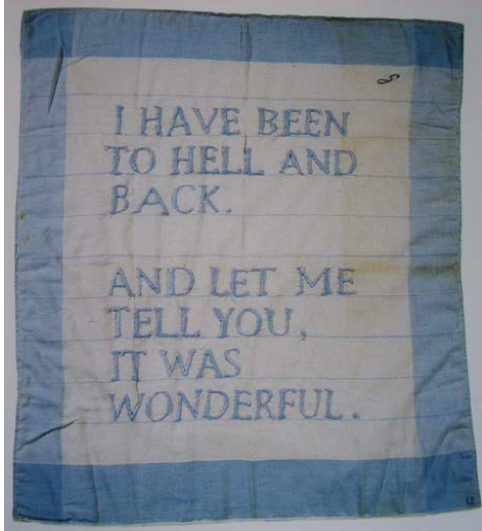


Fig.138



Fig.139



Fig.140



Fig.141



Fig.142



Fig.143

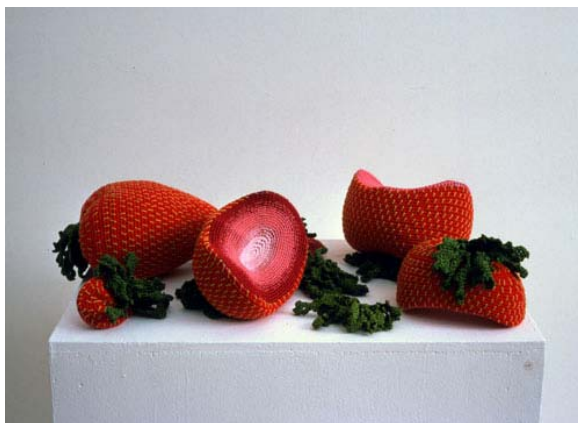


Fig.144



Fig.145



Fig.146



Fig.147



Fig.148



Fig.149



Fig.150



Fig.151



Fig.152



Fig.153

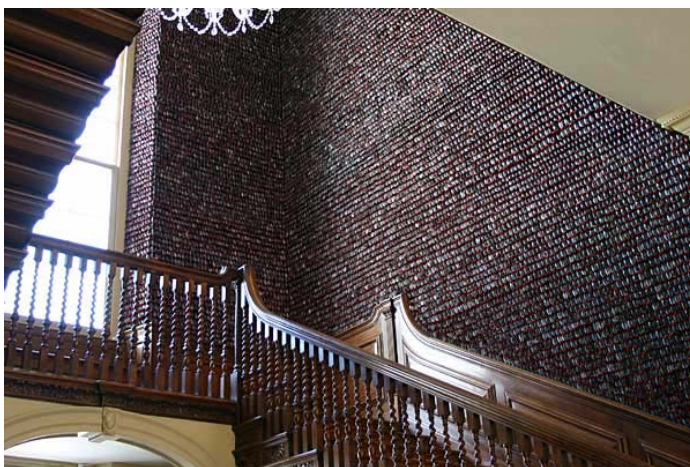


Fig.154



Fig.155



Fig.156



Fig.157



Fig.158



Fig.159

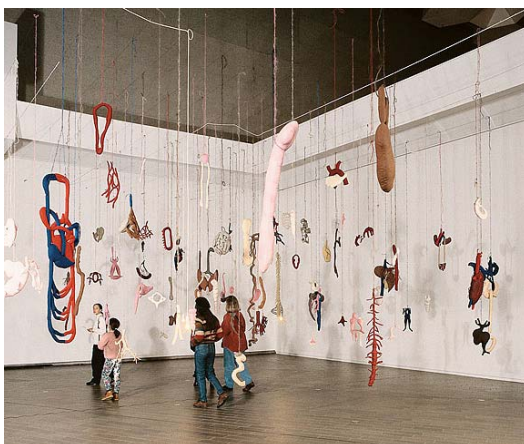


Fig.160



Fig.161



Fig.162



Fig.163

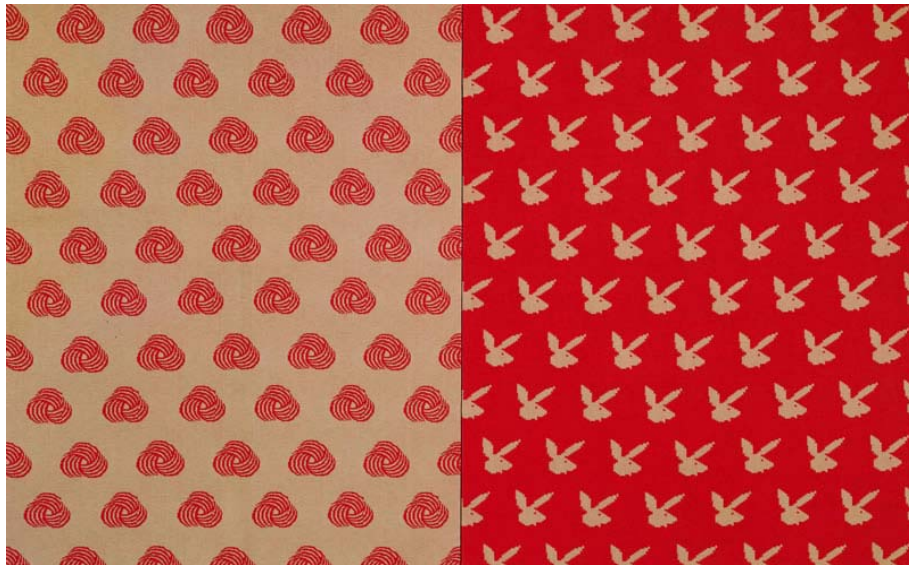


Fig.164

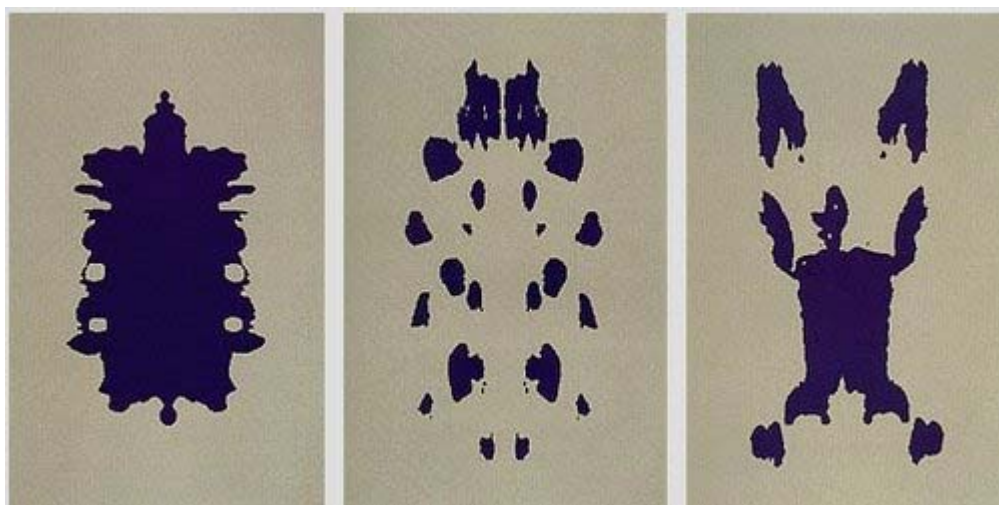


Fig.165



Fig.166



Fig.167

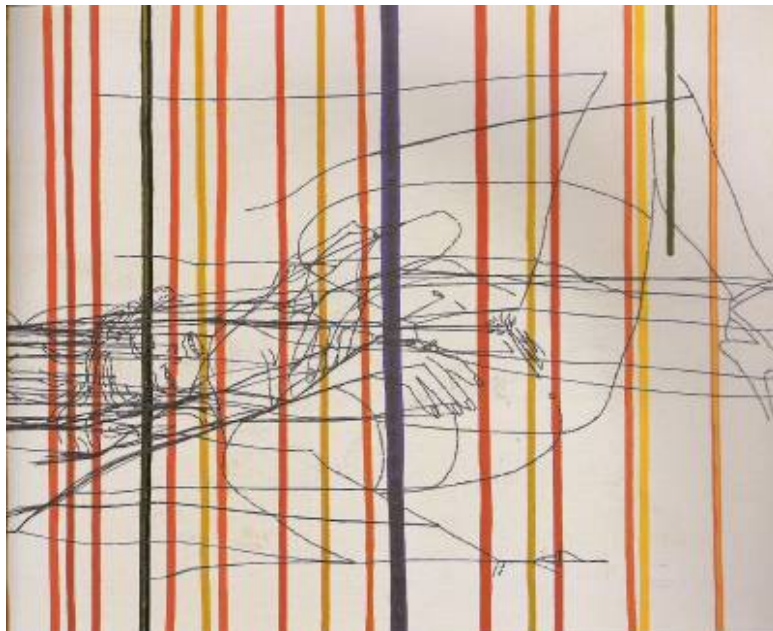


Fig.168



Fig.169



Fig.170



Fig.171



Fig.172



Fig.173



Fig.174



Fig.175



Fig.176



Fig.177

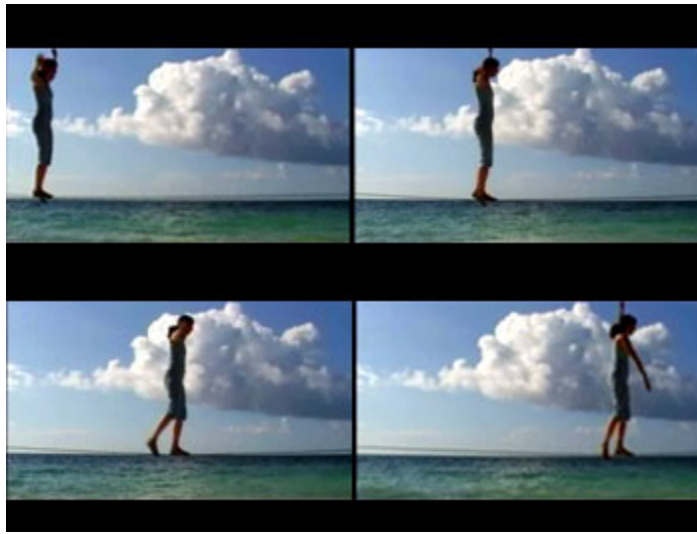


Fig.178



Fig.179



Fig.180



Fig.181



Fig.182



Fig.183



Fig.184



Fig.185



Fig.186



Fig.187



Fig.188

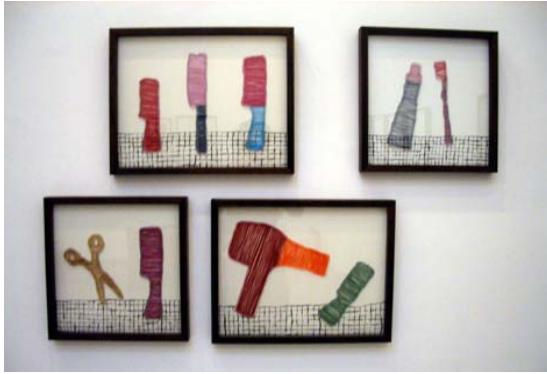


Fig.189



Fig.190



Fig.191



Fig.192



Fig.193



Fig.194