

PAPALES DE CULTURA CONTEMPORÁNEA

revista digital



PROCESOS DE ARTIFICACIÓN DEL ARTE TEXTIL

NÚMERO 23

ISSN: 2254-5456

AÑO 2020

ÍNDICE

Editorial

4 - 7

Tema

Arpilleras: De vestigios de la historia a obras de arte (1974 - 2020)	9 - 45
Karen Rosentreter Villarroel	
Professional textile art in Belarus in the beginning of XXI century	46 - 74
Khrystsina Vysotskaya	
Discursos expositivos sobre el textil en la actual escena vasca	75 - 92
Elena Olave Duñabeitia	
Continuous	93 - 132
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte	
El tejido del tiempo: El Diseño en el textil prehispánico mexicano	133 - 146
Alma Martínez Cruz	
Tejiendo un saber	147 - 161
Gabriela Soria	
Fiber Art Fiber!	162 - 178
Paty Vilo	
Textiles in the context of XX-XXI centuries abstract art	179 - 192
Natalia Tsvetkova	

Las prácticas artísticas textiles contemporáneas abordadas a través de la lente del afecto	193 - 217
---	------------------

Mg. Karina Maddonni

La Trama continúa	218 - 224
--------------------------	------------------

Cesc Biosca

Libros y Revistas textiles: El Costurero de Aracne y Bandera Nómada	225 - 230
--	------------------

Ángel Sanz Montero

Textiles que bailan. Conversando con Mónica Vázquez, bailaora de flamento y artista textil	231 - 238
---	------------------

Ximena Hidalgo-Vásquez

Miscelánea

Mito, Rito, Arquitectura	240 - 260
---------------------------------	------------------

Óscar del Castillo

Recensiones

Exposición Art al Vent XVII	262 - 264
------------------------------------	------------------

María Claudia Staneloni

Rojas Mix, Miguel (2006): El imaginario, civilización y cultura del siglo XXI	265 - 268
--	------------------

Belén Arellano Cañizares

Reciclarte I edición 2020	269 - 270
----------------------------------	------------------

Alessandra Butti, Cecilia Montagna, Allison Vernetti

Félix Blanco: Períptero	271 - 272
--------------------------------	------------------

Flavia Onís

Notas biográficas	273 - 280
--------------------------	------------------

Créditos	281 - 283
-----------------	------------------

EDITORIAL

Papeles de Cultura Contemporánea, presenta este número 23 con mucho esfuerzo y sorteando unas circunstancias globales que hasta hoy parecen sacadas de una novela de ficción. Por fortuna, el espíritu inquieto del investigador, la pasión del artista y el amor por el arte y la cultura que nos lleva a seguir con nuestra publicación, ha conseguido que autoras y autores de diversos puntos del mundo mantuvieran la motivación y nos hiciesen llegar sus valiosas aportaciones, con artículos de muy variada cepa.

Como corresponde al planteamiento iniciado en el número anterior, nuestra revista, de carácter académico y de investigación, se centra en el desarrollo de una serie de estudios monográficos acerca de los procesos de artificación que se han producido y se están produciendo en la cultura contemporánea.

En este número 23, la sección **TEMA** acoge con ilusión al Arte Textil, una disciplina artística tan ancestral como cercana, que por los mismos motivos ha pasado en ocasiones desapercibida como expresión artística y muchas veces caído en el anonimato absoluto, sin olvidar que ha tenido sus momentos gloriosos en los siglos XVII - XVIII y que hoy, afortunadamente, se va posicionando poco a poco en el ámbito artístico mundial, desvelando la versatilidad del lenguaje de las fibras bajo la impronta de artistas de orígenes diversos, expresando sus ideas con técnicas clásicas, con procesos mixtos, al mismo tiempo que experimentales. Un abanico exquisito que no deja fuera la investigación y la valoración del arte textil histórico y tradicional.

Con este panorama, encontraremos en las siguientes páginas, artículos venidos desde distintos países de Europa y de la América hispana del Norte y del Sur. Un periplo experiencial que nos lleva por sendas poderosas como por ejemplo un impecable desarrollo de la historia y las circunstancias que rodean a las prácticas del tejido de arpilleras en su intento por ingresar al circuito del arte de Chile, presentado por **Karen Rosentreter** desde Barcelona, o el análisis reflexivo de la mano de **Khrystsina Vysotskaya** en su cuidadoso análisis de las características actuales del arte textil en Bielorrusia desarrollado en las últimas dos décadas. Por otra parte, **Elena Olave** nos habla de la resignificación del textil y la importancia del discurso expositivo, analizados a través de tres exposiciones de arte textil en el contexto artístico del País Vasco. O desde

Brasil, **Joedy Barros** que intenta condensar el proceso desarrollado en su producción plástica de los últimos cinco años, estableciendo un *continuous* de su vida entre lo divino y lo humano, reinterpretándose como metáfora en el proceso creativo.

No podía quedar fuera la mirada histórica tradicional, que desde México, **Alma Martínez** nos relata la evolución de los procedimientos y técnicas de realización del tejido mexicano y de los modos de decoración en los períodos prehispánicos, describiendo imágenes simbólicas y prácticas sociales del pasado que aún sobreviven.

Bajo una interrogante existencial, **Gabriela Soria** teje su discurso expandiéndose desde Santiago de Estero (Argentina) y de la formación académica a las realizaciones de mujeres originarias. Indagando y describiendo modos de hacer y de construir cosmogonías. Su relato rizomático se despliega en un territorio que parece conocer bien, codificando, clasificando decenas de procedimientos textiles sobrevolando el arte objetual.

De lo individual pasamos a lo grupal con el artículo que nos proporciona **Paty Vilo** desde Francia, fundadora del colectivo de artistas Fiber art Fiber, del cual nos habla y presenta a través de sus obras. Ejemplo sintomático de la importancia del feedback, de la colaboración, del enriquecimiento en la experiencia de caminar junto atr@s.

Y desde Francia saltamos a San Petersburgo, donde la investigadora **Natalia Tsvetkova** nos ofrece una lectura de la semántica del arte abstracto ruso, destacando cómo en la historia del arte de Europa occidental, una disciplina fundamental de las artes aplicadas del siglo XX como son los textiles artísticos, fue completamente ignorada en este contexto.

Otra perspectiva de la experiencia artística textil, miradas que van hacia adentro, a lo psicológico que envuelve todo proceso creativo, que surge de un ser creativo con emociones, la encontramos en la propuesta de **Karina Maddonni**, que revisa la teoría de los afectos ofreciendo otra lectura para las obras textiles contemporáneas a partir de la lente del afecto.

Un breve pero muy interesante artículo autoreferente viene de la mano de **Cesc Biosca**, un artista que representa la escasa cara masculina dentro del mundo del Arte Textil. Oriundo de tierras valencianas y tras 39 años explorando y divulgando, como él dice, el noble arte de tejer, comparte en esta revista una muestra expositiva que aparece como un compendio de su larga experiencia artística.

Pero Granada también nos agracia con la aportación de un sello masculino, el cual, a título personal, valoro de una manera especial no por su género sino por su gran valía como maestro, artista, promotor incansable del Arte Textil y sin duda, como amigo, **Angel Sanz**. Venido de tierras madrileñas a tierras andaluzas, Ángel Sanz, entre muchas cosas, se involucra con perfiles textiles que van más allá del bastidor y de la trama y urdimbre, ofreciéndonos en esta ocasión un artículo que con una “cajada” maestra abre la mirada al interesante mundo de los libros y las revistas textiles.

Cerrando esta sección, y en sintonía con el artículo anterior, la artista y creadora multidisciplinar **Ximena Hidalgo** realiza una pequeña entrevista a la artista Mónica Vázquez, con quien comparte intereses en el ámbito textil. Aquí, casi literalmente nos embarcamos en un breve viaje que desvela la trascendencia que alcanzan las pasiones artísticas y culturales, descubriendo cómo la entrevistada integra su actividad, o más bien su amor, por el arte textil a su otro gran amor que es el baile flamenco. Una simbiosis visual, emocional y cultural muy reveladora, que pone de manifiesto que “siempre se puede dar un paso más adelante”.

Tras el rico tejido de artículos, pasamos al apartado **MISCELÁNEA**, espacio donde los colaboradores pueden optar por un tema de libre elección, siempre afín a la cultura y el arte contemporáneos. En esta edición 23, acogemos un artículo de **Oscar del Castillo**, que nos habla de un tema que si bien puede ser muy técnico se desglosa de una forma casi metafísica, estableciendo la relación de la arquitectura y su influencia en quienes la habitan, tanto desde un punto de vista congruente como también suscitando la ruptura de la lógica.

Finalmente, llegando al apartado **RECENSIONES**, donde damos espacio a la mención de publicaciones, exposiciones o eventos relevantes, hemos de resaltar que inevitablemente se vio afectada por motivos de la contingencia mundial, la que obligó a infinidad de actividades culturales a ser suspendidas. Conllevando una escasez evidente de eventos para reseñar. A pesar de ello, han llegado dos comentarios sobre exposiciones que tuvieron la fortuna de salir adelante bajo las nuevas normativas sanitarias, como el caso de las exposición colectiva **Art al Vent 2020** de la que nos habla **M^a Claudia Staneloni**, o a nivel virtual como **Reciclarte** presentada por el grupo organizador. Contando además con dos reseñas de libros, uno de poesía, *Períptero* de **Félix Blanco**, presentado por la escritora **Flavia Onís**, para finalizar con el mapa conceptual inserto en *El imaginario* que escribiera **Miguel Rojas Mix** de la mano de **Belén Arellano**.

Sean de agrado para los lectores estas líneas que dedicamos a los amantes de las artes y la cultura contemporáneas, agradeciendo especialmente a cada autora y autor por su apreciada aportación y dedicación.

XHV, Coordinadora nº 23 de P.C.C.

TE
MA

ARPILLERAS: DE VESTIGIOS DE LA HISTORIA A OBRAS DE ARTE (1974 - 2020)

KAREN ROSENTEREY VILLARROEL

Universidad de Barcelona | k.rosentreter85@hotmail.com

Recibido: 30-6-20 | Aceptado: 31-8-20

Resumen

Las prácticas textiles han adquirido una fuerte implicación en los procesos sociales propios de los lugares donde se desarrollan. Numerosos estudios muestran que esta orientación predominante en la historia del arte textil ha sido protagonizada principalmente por el trabajo colectivo de mujeres. En esta investigación se analizan los procesos por los que han pasado las arpillera para ser categorizadas como obras de arte, teniendo en cuenta sus características particulares y su constante acercamiento a las prácticas artesanales, lo que genera una nebulosa en el camino que legitima su entrada al mundo del arte. Para llevar a cabo este objetivo, se revisaron diferentes fuentes bibliográficas con el fin de comprender cómo se definen las arpilleras al momento de escribir sobre ellas. Se cree que las últimas exposiciones y colecciones de arpillera en instituciones de renombre artístico, podrían generar un incremento en su reconocimiento. En razón de lo mismo, se consideraron los mecanismos de validación a través de diferentes mediadores e investigadores que estarían impulsando la entrada de las arpilleras al campo artístico. Finalmente, se tendrá en cuenta cuáles son los grupos de arpilleras que se encuentran actualmente activos y cómo se posicionan dentro de lo que se conoce como activismo textil. Este artículo sostiene que las arpilleras están próximas al sistema tradicional de valoración del arte, pero también tienen concordancia con mundos de lo no artístico, lo que acaba por otorgarles distintas validaciones. Por lo anterior, su proceso de artificación es una discusión que no está completamente resuelta.

Palabras clave

Historia del Arte textil | arpilleras | validación textil.

Abstract

Textile practices have become strongly embedded in the social processes of the places where they are developed. Several studies show that the collective work of women has been a driving force of this trend in the history of textile art. This research analyzes the processes arpilleras have undergone to be categorized as works of art, taking into account their particular characteristics and proximity to handmade crafts. This fuzzy process legitimizes their entry into the art world. To carry out this goal, an extensive literature review surveys how arpilleras are self-defined when writing about themselves. Possibly the recent increase

in exhibitions of arpilleras in institutions of artistic renown, may generate an increase in recognition. Furthermore, validation mechanisms were considered through different mediators and researchers that would be promoting the entry of arpilleras to the artistic field. Finally, the groups of arpilleras that are currently active, and their self-assigned position within what is known as textile activism are accounted for. This article argues that arpilleras are close to the traditional system of valuation of art, but also have concordance with worlds of non-artistic, which ends up granting them different validations. Therefore, its artification process is a discussion that is not completely resolved.

Keywords

History of Textile Art | sackcloths | textile validation.

INTRODUCCIÓN

Existen prácticas artísticas que han sido relegadas a una segunda categoría, pudiendo ser la razón su lugar de origen o su naturaleza, como es el caso del arte textil. En la antigüedad el bordado y otras técnicas textiles, fueron actividades ligadas al ocio femenino; sin embargo, a mediados del siglo XX se comenzó a estudiar esta disciplina desde una mirada más crítica al rol histórico que tenían las mujeres en la sociedad.¹ A partir de ese entonces el bordado se sigue planteando como una actividad mayoritariamente femenina, pero con fuertes implicaciones subversivas y políticas en diferentes países.

Una de las principales disyuntivas a las que se enfrenta el mundo textil, es que es una actividad que se entrecruza con lo que se describe como artesanal, haciendo confusos aquellos límites en los que podría definirse como arte. Al igual que lo que sucede con otras disciplinas, como es el caso del arte urbano, las características propias de los lugares en que se desarrollan o el proceso sociopolítico en que surgen, pueden determinar el surgimiento de producciones culturales con un carácter más contestatario. Desde lo anterior, las piezas textiles comienzan a adquirir un fuerte peso social, inicialmente desde el acto voluntario de bordar o tejer, como acciones reivindicativas de las mujeres y no necesariamente a partir la intimidad de su hogar. Por otra parte, en este nuevo paradigma del arte

1. Un aporte fundamental a esta discusión es el libro *The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine*, de la historiadora Rozsika Parker. Este texto es un estudio minucioso a diferentes vestigios de la época que dan cuenta de una orientación más contestataria en el arte textil y de la forma en cómo fue concebido desde el rol que se le había otorgado a la mujer en la sociedad europea. PARKER, Rozsika. (1996). *The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine*. Women's Press. Londres.

textil, juegan un rol fundamental los mensajes intencionadamente políticos que poseen las obras que se confeccionan.

Bajo la idea de un arte con contenido social explícito, hay ejemplos importantes de activismo textil vinculados a conflictos políticos y defensa de los derechos humanos de amplio impacto. Estos casos han logrado tener un reconocimiento más allá de los espacios físicos en que surgieron, sirviendo de precedente para otros grupos textiles en la actualidad. Este estudio se centrará específicamente en las arpilleras, técnica textil originaria de Chile, con influencias en el resto de América Latina y Europa. El objetivo de esta investigación es poder analizar cuáles son aquellos aspectos de la trayectoria de las arpilleras que las sitúan dentro y fuera del mundo del arte. Se considerará el contexto de las arpilleras en sus inicios (1974) hasta los colectivos que se encuentran activos en la actualidad. Estas piezas textiles han sido reconocidas por parte de instituciones dedicadas a resguardar los derechos humanos y promover acciones humanitarias; sin embargo, al parecer no cuentan con el mismo prestigio desde las instituciones del arte.

Para llevar a cabo este análisis, se analizarán aspectos puntuales sobre el surgimiento de los grupos de arpillерistas en la dictadura cívico-militar chilena (1973-1990) y cómo fueron surgiendo y desarrollándose en el tiempo. Por otra parte, se prestará atención a aquellos conceptos de categorización con los cuales son más reconocidas las arpilleras; como obras de arte, piezas históricas, artesanías, etc.

Pese a que se reconoce la brecha de género existente y que esto determina el reconocimiento de las mujeres artistas en el mundo del arte,² no deja de ser un aspecto importante a la hora de analizar la trayectoria artística de las arpillерistas. Si concluimos que es notoriamente inferior la cantidad de nombres de mujeres artistas en los libros de historia del arte, definitivamente son aún más escasas aquellas referencias sobre artistas textiles. Se cree que ésta puede ser una de las posibles causales del conflicto en torno a las arpilleras y su entrada definitiva al mundo del arte. Sumado a lo anterior, su pertenencia a la cultura popular es otro factor determinante al momento de poder hablar de sus procesos de artificación.

Se hace pertinente aclarar que resulta imposible cerrarse a una sola definición de lo que es cultura popular, debido a que es una discusión

2. ROSENTEREY, Karen. (2019). "Proceso y ámbito de reconocimiento de artistas latinoamericanos del siglo XX. Estudio de casos". Trabajo final para optar al grado de Máster en estudios avanzados en Historia del Arte, Universidad de Barcelona.

no resuelta.³ Sin embargo, al momento de plantear este estudio fue de suma importancia analizar el contexto particular en que surgen las arpilleras, pensando en que son parte de una cultura popular que debe su “existencia a la multiplicidad de relaciones que coexisten en una sociedad, las cuales pueden ser contrapuestas e incluso contradictorias pues toma de su entorno aspectos diversos que le permite renovarse y distinguirse en su proceso de producción”.⁴

Con respecto a los aspectos metodológicos de esta investigación, se realizará un estudio de bibliografía específica dedicada a las arpilleras. Lo anterior permitirá comprender desde qué disciplina se escribe sobre ellas y cuál es el enfoque que los especialistas le están dando a las investigaciones que se realizan sobre el tema. Además de las fuentes literarias, se tomarán en consideración las categorías de los espacios en que son expuestas las arpilleras y si éstos son en mayor o menor medida instituciones dedicadas a la difusión artística. En tercer lugar, se indagará si existen expertos que provengan del mundo del arte y que se dediquen a realizar trabajos curatoriales sobre exposiciones de arpilleras.

Finalmente, se generará una reflexión en torno a nuevos grupos de arpillерistas activos en América Latina y Europa. Se buscará identificar si las inquietudes de las que surgen sus creaciones textiles siguen siendo las mismas que movilizaron a las primeras arpillерistas y si han adquirido mayor visibilidad en el mundo del arte con el tiempo.

1. INFLUENCIAS Y CONTEXTO EN QUE SE ORIGINAN LAS ARPILLERAS CHILENAS

Antes de profundizar en el trabajo de las arpillерistas chilenas, es importante estar al tanto de cuáles fueron los referentes de estas manifestaciones textiles. Violeta Parra aparece como una de las artistas más influyentes en materia de arte textil y temáticas sociales en Chile y América Latina. Si bien, ha sido reconocida mayoritariamente por su trayectoria musical, han aumentado los estudios que dan a conocer su trabajo

3. El artículo “La cultura popular: una cuestión inacabada” propone un análisis sobre las principales ideas de teóricos que han escrito en torno a la cultura popular y sus posibles directrices.

ZAPATA, Jennifer. (2016). “La cultura popular: una cuestión inacabada”. *Razón y Palabra*. Volumen 20, Nº 4 _95, octubre-diciembre.

4. *Ibíd.* Pág. 789.

como artista plástica.⁵ Diferentes escritos sobre la artista chilena se refieren a la constancia y determinación con que logró hacerse un espacio en el mundo del arte europeo. En el año 1964 expuso la totalidad de sus obras plásticas en el Pavillon de Marsan del Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre, la que fue la primera exposición individual de una artista mujer hispanoamericana en dicha institución de prestigio mundial. Sin embargo, estas obras no fueron apreciadas en Chile hasta el año 1992, en que por primera vez se hizo una retrospectiva de su trabajo plástico, donde también fueron consideradas sus arpilleras.



Imagen 1: Contra la Guerra

Fuente: Archivo Fotográfico de la Colección del Museo Violeta Parra

En la historia de las arpilleras también surgen como referentes las Bordadoras de Isla Negra. En el año 1966, este colectivo textil chileno realizó una primera gran exposición en el Museo de Bellas Artes, donde presentaron 80 piezas. Esta muestra resultó inusual para la época,

5. Una publicación reciente que busca rescatar esta faceta de la artista es el libro *Violeta Parra Obra Visual*, donde se pueden encontrar testimonios de su vida y un abundante registro gráfico de su obra plástica. BADAL, Gonzalo. (2020). *Violeta Parra Obra Visual*. Ocho Libros Editores. Santiago de Chile.

considerando que el arte textil no acostumbraba a tener cabida en instituciones artísticas de esta categoría. Esta agrupación que se encuentra activa en la actualidad, marca un precedente en materia de prestigio y valoración del arte textil dentro de los medios artísticos chilenos, sin embargo, no se caracterizan por tener un discurso contestatario a la hora de plantear sus creaciones, como sí lo tuvieron las arpilleristas.

Chile es un país reconocido por poseer uno de los capítulos más oscuro en la historia de los derechos humanos. El 11 de septiembre de 1973, las Fuerzas Armadas lideradas por el general Augusto Pinochet tomaron el poder, derrocando al presidente Salvador Allende, quién fuera el primer presidente socialista escogido democráticamente en el mundo. Una vez en el poder, las denuncias sobre los vejámenes perpetrados por la policía secreta del régimen afloraron en medios nacionales e internacionales. Tras 17 años de dictadura y violaciones sistemáticas a los derechos humanos, Chile se reconstruye como una sociedad que percibe hasta nuestros días la necesidad de esclarecer crímenes que no han sido resueltos por vías legales pese a la vuelta de la democracia en el año 1990.

Entre el amplio número de víctimas directas e indirectas que dejó la dictadura, quedaron mayoritariamente a la deriva las personas de escasos recursos, que ante las fuertes calamidades que afrontaron, desarrollaron diversas maneras de salir adelante. Los cambios en el modelo económico implementado por el régimen, caracterizados por la introducción de reformas de corte neoliberal, derivaron en un recrudecimiento de la pobreza y un incremento de la desigualdad. Un rol fundamental en esta cuestión y el resguardo a la vida, lo tuvo el Comité de Cooperación para la Paz en Chile⁶, (1973-1975) y la posterior Vicaría de la Solidaridad (1976-1992), que tendría una implicancia directa en la formación de los grupos de arpilleristas.

Dentro de las labores de esta institución social, se incluyen acciones de orientación legal, sostén económico y también emocional a las familias afectadas por las detenciones y desapariciones de sus seres queridos. Estas funciones de ayuda humanitaria, fueron realizadas por profesionales que trabajaban voluntariamente para la Vicaría, creando espacios de apoyo psicológico y con el tiempo, también de capacitación profesional. El primer taller de arpilleras fue realizado el año 1974 y fue dictado por la escultora Valentina Bone y una psicóloga social. El objetivo principal de estos talleres era poder conectarse con las mujeres que buscaban a sus familiares desaparecidos, enseñándoles a trabajar sus tristezas con materiales baratos y de fácil manipulación, como retazos de telas, lanas y trozos de sus propias prendas e inclusive de aquellos

6. También conocido como Comité Pro Paz y como COPACHI.

que añoraban encontrar. Algunas de estas creaciones llevaban un bolsillo al reverso donde incluían una breve nota explicativa de lo que querían representar. A través de esos medios comenzaron a construir sus propias composiciones visuales, expresando su angustia y sufrimiento. Muchas de estas mujeres quedaron sorprendidas con lo que habían realizado, pues nunca habían recibido alguna formación en arte textil. Fue así como se involucraron en la creación sistemática de arpilleras que llevaban una parte importante de sus historias y las vivencias de un país sumido en una cruda dictadura. Diversos abogados y sacerdotes provenientes del extranjero que transitaban por la Vicaría de la Solidaridad, se mostraron interesados en sacar estas piezas textiles del país, donde agrupaciones de chilenos que estaban exiliados en diferentes partes del mundo y otras personas afines a la causa humanitaria, fueron pieza clave en la distribución y venta de las arpilleras. El trabajo de comercializar de las arpilleras fue tan arduo que inclusive llegaron a ser distribuidas en África.⁷ En el Chile de ese entonces, era casi imposible registrar las aberraciones que estaban sucediendo y la prensa de oposición al régimen estaba vetada. Claramente no había una libre ejecución de la profesión periodística, por lo que fue fundamental el rol que tuvieron las arpilleras, ya que se transformaron en medios de información en el extranjero.

Cuando estas manifestaciones artísticas adquirieron renombre, el gobierno vigiló con mayor ímpetu lo que las mujeres estaban realizando en sus talleres. Fueron requisadas varias arpilleras en el aeropuerto, por lo que los medios de comunicación comenzaron a proclamar que eran material subversivo y antipatriota.⁸ Las arpillерistas se las arreglaron para trabajar de noche y decidieron esconder sus materiales de costura por miedo a que allanaran sus casas y corriese peligro su vida y la de sus familiares. Pese al peligro inminente, siguieron produciendo arpilleras y se transformaron en un pilar fundamental para la sobrevivencia económica de sus hogares. Estas mujeres formaron parte de lo que se conoce como “Economía Solidaria”.⁹ Tras la compleja situación que vivía el país, la mayoría de los hombres estaban desempleados, por lo que las arpillерistas a parte de generar recursos, propiciaron otros espacios de organización, como comedores comunitarios y lavanderías.

7. ADAMS, Jacqueline. (2013). *Art Against Dictatorship: Making and Expanding Arpilleras under Pinochet*. University of Texas Press. Austin. Pág. 182.

8. *Ibíd.* Pág. 215.

9. Karin Berlien hace un análisis de lo que es Economía Solidaria a través del ejemplo de las arpilleras a partir de la serie de arpilleras que llegó a Países Bajos entre 1979 y 1982. BERLIEN, Karin. (2019). “Emergencia de la economía solidaria: el tejido de las arpilleras chilenas en tiempos de dictadura. (A partir de la serie de arpilleras que llegó a Países Bajos entre 1979 y 1982)”. *Miríada*. N.º 15. Pág. 102.



Imagen 2: *Todo niño tiene derecho a la recreación*
Fuente: archivo fotográfico A. Michaud Chacón

2. EL CONFLICTO DE LO TEXTIL Y LO FEMENINO

En 1990, la historiadora Whitney Chadwick publicó uno de los primeros relatos de la historia del arte a través de mujeres artistas, *Mujer, arte y Sociedad*¹⁰. Uno de los aportes fundamentales de este libro es que incorporó disciplinas que habían sido consideradas secundarias por su naturaleza mayoritariamente femenina, como es el caso del arte textil. A mediados del siglo XX se comenzó a estudiar el bordado desde una mirada más crítica y social. La transformación de esta disciplina artística en una herramienta de lucha tiene diferentes matices dependiendo desde qué sitio se estudie. En Europa, el trabajo de la historiadora del arte Rozsika Parker marca un precedente en lo que se había escrito hasta entonces sobre el bordado. En su libro *"The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine"*¹¹ analizó diferentes fuentes literarias, cartas y vestigios de la

10. CHADWICK, Whitney. (1992). *Mujer, Arte y Sociedad*. Destino. Barcelona.

11. PARKER. Op. Cit.



Imagen 3: Consultorio Pincoya "No hay N° para médico"
 Fuente: archivo fotográfico A. Michaud Chacón

vida cotidiana de la época. A través de esta investigación Parker reflexionó sobre la transformación del bordado femenino en una práctica subversiva, cuestionando cuál había sido el rol de la mujer en la sociedad y los diferentes procesos históricos. Por otra parte, en América Latina, teniendo en cuenta la fuerte tradición textil que posee el continente, se comenzó a documentar el progreso de esta práctica principalmente desde el valor identitario que posee en el desarrollo cultural de los pueblos, por sobre la relación que podía tener con las mujeres y su función contestataria.

La construcción social de las actividades categorizadas como femeninas o masculinas, se relacionan también con aquellas estructuras jerárquicas que existen dentro de los géneros artísticos. Los materiales empleados y las formas de utilizarlos, también determinan la concepción de las reglas impuestas en el mundo del arte.¹² Dentro de estos principios que acercan o excluyen a la concepción de lo que es arte, se rescata la creatividad potenciada desde la colectividad en el caso de las mujeres. Se puede pensar que existe una invisibilización de las producciones texti-

12. RUÍZ, Belén. (2018). "Prácticas Textiles para Subvertir los Espacios Públicos. Del Sufragismo al Contra Feminicidio". *Dossiers Feministes*, N°23. Pág. 147.

les, al creerse que han sido mayoritariamente creadas desde la intimidad del mundo femenino, generalmente a través de conocimientos que no han sido impartidos por alguna institución artística oficial, y por su cercanía con el mundo de las manualidades y la artesanía. Sin embargo, son algunas de estas condiciones las que han favorecido el surgimiento de colectivos textiles, espacios donde las mujeres han aprendido a validar sus propios mecanismos de producción artística y además, han podido resistir a los cánones establecidos que podrían excluirlas al momento de considerarlas artistas. El conflicto se da al sobreentender que una valoración está por sobre otra, como si la categoría de arte pudiese transformar en superior, todo aquello que determina como tal.

Desde los estudios de género y tomando en consideración la mirada antropológica al rol de la mujer en la historia, se entiende que aquellas actividades que le son prácticamente inherentes, también han sufrido transformaciones con el tiempo. En el caso del arte textil, lo que en muchas sociedades pudo ser utilizado como una actividad de sometimiento femenino¹³, apaciguamiento y servilismo doméstico, hoy se posiciona como una actividad con fuertes detonantes políticos y subversivos, desde el mismo hacer como práctica y también desde el contenido de las producciones textiles. Más abajo se podrán analizar algunos ejemplos de colectivos que siguen esta corriente del arte textil.

La construcción histórica de esta disciplina como un mecanismo de expresión política y social, se da de forma diferente en Europa y América Latina. Las características propias de este último, como conflictos políticos y sociales reiterados en el tiempo, sumado a los procesos de colonización, descolonización y neocolonización, proporcionan espacios de condición permanente para un arte mucho más combativo, político y contestatario.¹⁴ Aun teniendo en cuenta lo anterior, se mantiene como característica general entre ambos continentes, la falta de consenso en relación a la entrada definitiva de estas prácticas al mundo del arte. La categorización de la práctica textil con lo artesanal, la han mantenido relegada dentro del campo del arte, sobre todo si la comparamos con otras disciplinas que poseen mayor consideración y prestigio.

13. Un ejemplo de las labores textiles utilizadas como una estrategia de sometimiento femenino es lo acontecido en los años de dictadura en España. Muchas mujeres de supuesta mala conducta o que no coincidían con los cánones femeninos impuestos por la época, fueron obligadas a entrar al "Patronato de protección de la mujer". Las labores como la costura y el tejido eran fundamentales para el adoctrinamiento dentro de estos recintos. GARCÍA DEL CID, Consuelo. (2015). *Ruega por nosotras*. Algon. Granada.

14. BARBANCHO, Juan-Ramón. (2014). "Arte, Sociedad y Política: Otras formas de Protesta". *Arte y Sociedad Revista de Investigación*. Nº 6, abril. Sin página.

3. LAS ARPILLERAS Y SUS PROCESOS DE ARTIFICACIÓN

El interés principal de este apartado es poder generar un análisis sobre los diferentes procesos de artificación por los que han pasado las arpilleras, partiendo de la base de que ninguna denominación es definitiva y determinante. Algunas piezas textiles entran en el mundo del arte a través de exposiciones en instituciones oficiales que legitiman su presencia como obras de arte. También influye la existencia de profesionales que estén dedicados a su estudio desde el área artística. La presencia de literatura que contribuya al estudio de las arpilleras como obras de arte, también es una forma de legitimar su pertenencia a este campo, pero de ninguna forma significa que la excluye de otras valoraciones. La artificación es un proceso dinámico que implica un cambio social, al propiciar el surgimiento de nuevos objetos de estudio y nuevas prácticas, junto a una transformación entre las relaciones e instituciones.¹⁵ Este apartado busca comprender si existen tales relaciones entre mediadores del mundo del arte e instituciones que busquen promover el conocimiento de las arpilleras, y también, cuál es el aporte de otros agentes principalmente educativos, en la difusión de esta práctica textil.

3.1. Presencia en Bibliografía específica

En la actualidad las prácticas textiles pueden ser estudiadas desde su importancia en la construcción de la memoria, su lugar de origen y también desde su relación con cambios sociales y tecnológicos. Hay autores que profundizan en nuevas perspectivas sobre la capacidad que posee el arte textil para entretejer etnografías y consolidar identidades personales y colectivas.¹⁶

Para estudiar parte de la bibliografía sobre las arpilleras y desde qué enfoque son consideradas, resulta importarte analizar lo que se escribió sobre arte chileno en la época de la dictadura y si las arpilleras fueron validadas como obras de arte en el momento en que se desarrollaron con mayor fuerza. Para dar cuenta de esto, se consideró el trabajo de la teórica chileno-francesa Nelly Richard, quien ha sido ampliamente reconocida por sus estudios en torno a la labor denunciadora que tuvo el arte en la época de la dictadura chilena. En su libro “Lo político y lo crítico en

15. SHAPIRO, Roberta y HEINICH, Nathalie. (2012). “When is Artification?”. *Contemporary Aesthetics*. Volumen 4, sin página.

16. PÉREZ, Bustos, Tania. (2019). “¿Puede el bordado (des)tejer la etnografía?”. *Disparidades* N° 74(1). Enero-junio.

el arte: ¿Quién teme a la neovanguardia?”¹⁷, y en el ensayo “*Lo político en el Arte: Arte, político e Instituciones*”,¹⁸ Richard analiza la situación del arte en Chile durante el gobierno de Salvador Allende y también sobre las corrientes artísticas que surgieron en plena dictadura, para finalmente examinar los procesos de cambios en el contexto cultural tras la llegada de la democracia. Con un tono crítico y denunciador, en sus escritos destaca obras y manifestaciones artísticas de la época, tomando en consideración los diferentes mecanismos que dan cuenta de cómo se fue politizando y despolitizando el arte en diversos sectores y momentos. Pese a que la teórica realizó este exhaustivo estudio, no incluyó en ningún momento a las arpilleras dentro de sus apreciaciones. Es importante destacar que sus textos fueron publicados en medios académicos nacionales e internacionales y también en publicaciones generadas desde organizaciones comunitarias, por lo que no tiene que ver con un interés en particular de Richard de no querer vincularse a segmentos de la cultura popular. Un dato que nos permite vislumbrar el conflicto anterior es que la teórica también dejó fuera a la artista textil Cecilia Vicuña, quien desde su autoexilio en Londres, realizó activismos textiles para Chile en colaboración con el colectivo CADA (Colectivo Acciones de Arte) que sí es mencionado en los textos de Richard. Se podría pensar entonces que esta invisibilización de las arpilleras no tiene que ver con una situación particular hacia ellas, sino más bien con una condición general hacia el arte textil.

Como era de esperarse, aquellas publicaciones que surgieron desde la necesidad de visibilizar a la cultura popular y que contaban con menos soporte institucional, sí consideraron en reiteradas ocasiones la labor de las arpilleristas. En el año 1976 la revista *Solidaridad* en su primera edición, proponía lo siguiente con respecto a la técnica textil: “la arpillera se ha elevado y hoy es sinónimo de obra de arte”.¹⁹ Si bien el artículo está enfocado a documentar cómo las mujeres se organizaron en los talleres de arpilleras y lavanderías para obtener recursos en los primeros años de dictadura, en varias secciones de la publicación se refiere a las arpilleristas como artistas. Otro caso es el de la revista *La Bicicleta* que se caracterizó por ser una publicación de discursos críticos, y con un amplio interés en diversas manifestaciones artísticas (no solo las tradiciona-

17. RICHARD, Nelly. (2004). “Lo político y lo crítico en el arte: ¿Quién teme a la neovanguardia?”. *Revista de Crítica Cultural*. N° 29/30, noviembre.

18. RICHARD, Nelly. (2008). *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*. (Segundo Coloquio Nacional de Biopolítica: “Tecnologías y Políticas sobre la Vida”. Santiago, noviembre.

19. S/A. “Los bordados de la vida y la muerte”. (1976). *Solidaridad*. *Boletín informativo de la Vicaría de la Solidaridad*. N° 1, marzo-abril. Pág. 4.

les) visibilizando además, a movimientos culturales que surgieron desde las restricciones de la misma dictadura chilena. La edición Nº 5 del año 1979, dedicó especial interés en la labor que realizaban las mujeres arpilleristas. El artículo se tituló: “Arte poblacional: cuestión de coraje.”²⁰

Tras la comercialización de las arpilleras al extranjero, el trabajo de las arpilleristas comenzó a tener repercusión en diferentes partes de Europa. Fue así como, el 15 de septiembre de 1977, el diario español *El País* publicó un artículo titulado “Las bordadoras de la vida y de la muerte. Las arpilleras chilenas se exponen en Madrid”²¹ en razón de la exposición que organizó en esa ciudad el Museo Itinerante Salvador Allende. Esta publicación se enfocó en el origen de las piezas textiles en Chile, en las exposiciones itinerantes y las gestiones sociales que pudieron mantener el movimiento de mujeres artistas funcionando pese a las adversidades.

En el año 1987, se publicó el texto “Arpilleras: An Iconography of Contemporary Childhood” de Hernán Vera,²² una publicación que aborda la temática de las arpilleras, pero sin dar cabida a los aspectos económicos descritos fuertemente en revistas de cultura comunitaria y tampoco a explicar cómo las piezas textiles se entrecruzan con la escena política de la época. El escritor hace una lectura de la simbología inserta en las arpilleras, destacando aquellas imágenes que se repiten, como los niños, el sol y el río. Además realiza un exhaustivo estudio sobre la disposición de los materiales usados y el impacto de éstos en la composición final. Vera construye su investigación a través del análisis de las mismas arpilleras, dejando fuera a las mujeres arpilleristas y cómo su historia, clase social o formación académica, pudo influir en las piezas que estaba analizando. Se podría pensar que este artículo es el primero en acercarse a lo que podría ser un análisis estético de las arpilleras, donde se prioriza la obra, por sobre el contexto o la influencia de la historia de las artistas que las crean.

En cuanto a los libros, son pocos los que tratan específicamente sobre las arpilleras chilenas. La mayoría de ellos han sido publicados en inglés y fuera de Chile. El primero de ellos y que se caracteriza por ser un recurso trascendental para adentrarse en la historia de las arpilleras es *Tapestries*

20. EDWARDS, Paula y DE LA FUENTE, Antonio. (1979). “Arte poblacional: cuestión de coraje.” *Revista La Bicicleta*. Nº5, noviembre- diciembre. Pág. 24-28.

21. PEREDA, Rosa. (1977). “Las bordadoras de la vida y de la muerte. Las arpilleras chilenas se exponen en Madrid”. *El País*. 15 de septiembre. Consultado el 30 de junio de 2020 en: https://elpais.com/diario/1977/09/15/cultura/243122402_850215.html

22. VERA, Hernán. (1987). “Arpilleras: An Iconography of Contemporary Childhood”. *Children’s Literature*. Volumen 15. Págs. 159-169.

of Hope, Threads of Love: The Arpillera Movement in Chile. 1974-1994 de Marjorie Agosín.²³ La escritora realizó un estudio en terreno donde entrevistó a diferentes mujeres arpilleristas. Esta publicación enfatiza en que las arpilleras son una manifestación artística exclusivamente chilena, pero que pueden encontrarse similitudes con otras obras vinculadas a la tradición textil femenina, tales como los edredones conmemorativos sobre el SIDA, las alfombras de guerra de Afganistán, los tejidos de Soweto, Perú, o los tejidos hechos por los Hmong, explicando las crueldades de la Guerra de Vietnam.²⁴ Sin embargo, según Agosín, las arpilleras chilenas se diferenciarían de los ejemplos anteriores no solo por constituir un ritual a la memoria, sino por su capacidad de volver a la vida.²⁵ El relato de la escritora resalta el aporte de las arpilleras como piezas que contribuyen a la preservación de la memoria colectiva, poniendo en primer lugar su valor como un objeto emocionalmente reparador, ante cualquier valoración estética. La presencia de las arpilleristas inspiró las reflexiones que hizo de Agosín sobre la participación de las mujeres en la sociedad y en el mundo de las letras. Podríamos afirmar que, tal como lo entiende Agosín, su escritura debe cumplir una función ligada a la verdad, y sobre todo a la justicia, similar a la de los hilos de las arpilleristas, respondiendo a la necesidad evidente de visibilizar la demanda de sus familiares desaparecidos.

Es interesante analizar la relectura que se hace del libro en su segunda edición. En ella, Agosín agrega datos y comentarios en torno a la muerte de Pinochet y nuevas experiencias y testimonios de arpilleristas. Para profundizar en estos puntos, Denise León, investigadora académica de la Universidad Nacional de Tucumán, expone un particular análisis del libro, en su texto *Historias de Extranjeros y Exiliados. Autofiguras en la poética de Marjorie Agosín*.²⁶ En su artículo, León menciona la existencia de un lenguaje verbal, expresado en las metáforas, que puede resultar problemático y objetable, a pesar de la difusión y la aceptación que estas representaciones tuvieron, sobre todo durante la década de 1980. Junto a ello, comenta que numerosas escritoras y críticas se han opuesto a este tipo de imágenes, “ya que hablan de un discurso femenino universal que limita la voz femenina en el susurro, en el encierro de las actividades artesanales, conciliando casi del todo con los lugares que

23. AGOSÍN, Marjorie. (2008). *Tapestries of Hope, Tapestries of hope, threads of love: the Arpillera Movement in Chile*. 2 ed. Lanham: Rowman & Littlefield publishers, cop. USA.

24. *Ibíd.* Pág. 18.

25. *Ibíd.* Pág. 24

26. LEÓN, Denise. (2007). “Historias de Extranjeros y Exiliados. Autofiguras en la poética de Marjorie Agosín”. *Revista Chilena De Literatura*. Nº 71, noviembre. Págs. 101-112.

tradicionalmente el discurso masculino ha atribuido a la mujer”.²⁷ Finalmente, pareciera que la investigadora cree que, a pesar de su militancia por los derechos humanos y los derechos femeninos, Agosín no tiene un real interés por cambiar estas imágenes de identidad femenina, sino que simpatiza con ellas.

El año 2009 fue publicado el libro *Bordando la Verdad, Arte de protesta femenino en el Chile de Pinochet*,²⁸ editado por Adam Strom y personal de Facing History and Ourselves. Ésta última es una organización internacional de educación, formada en Estados Unidos el año 1976. Sin fines de lucro, tiene por misión involucrar a estudiantes de distintas procedencias en el examen del racismo, el antisemitismo y otros prejuicios a fin de promover el desarrollo de una sociedad más comprometida y una ciudadanía mejor informada. En su sitio web poseen material específico sobre las violaciones a los derechos humanos en Chile, como es el caso del video *Hilos de esperanza*, una producción audiovisual que cuenta la historia de las arpilleras con testimonios e imágenes reales de la época de dictadura.²⁹ El libro, la producción audiovisual y otros datos que entrega la página, son una importante fuente internacional de estudio de las arpilleras, manteniendo el enfoque en que son piezas que promueven el respeto y la valoración de los derechos humanos.

El segundo libro más destacado sobre arpilleras es el de Jacqueline Adams, *Art Against Dictatorship: Making and Expanding Arpilleras under Pinochet*.³⁰ Este texto aborda el tema de las arpilleras chilenas desde el concepto de “Arte Solidario”, definiéndolo como un tipo de arte hecho por individuos que experimentan violencia estatal y privaciones económicas, distribuido, vendido y comprado por terceros, que buscan expresar solidaridad con los artistas y apoyarlos financieramente.³¹ También señala que toda la actividad en conjunto, es decir, la producción, distribución, veta y compra de la artesanía solidaria constituye lo que ella llama “Sistema de Arte Solidario”. Si bien, los conceptos de arte y artistas son reiterativos en el libro de Adams, centra toda la atención en la actividad económica de las arpilleras, como generadoras de ingresos para el grupo familiar, relegando el valor político de las piezas textiles a un segundo plano, y su valor artístico a la voluntad de los compradores.

27. *Ibíd.* Pág. 110.

28. STROM, Adam. (2009). *Bordando la Verdad, Arte de protesta femenino en el Chile de Pinochet*. Facing History and Ourselves Foundation. Massachusetts.

29. Consultado el 12 de mayo de 2020 en: <https://www.facinghistory.org/resource-library?search=arpilleras>

30. ADAMS. Op. Cit.

31. *Ibíd.* Pág. 2

Con respecto a los textos que plantean la discusión sobre la pertenencia de las arpilleras al medio artístico y por ende su validación desde ahí, se destaca *Fray: Art and Textile Politics* de Julia Bryan-Wilson³². Este libro estudia las relaciones del arte y la política a través de diferentes ejemplos de artistas y colectivos textiles pertenecientes a minorías sexuales y países periféricos. La escritora se posiciona desde una lectura crítica, juzgando el valor de las manifestaciones textiles que utiliza de ejemplo y describiendo cómo es que las categorías de alta y baja cultura pueden estar entrelazadas a través de estas producciones.³³ Si bien, Bryan posiciona a las arpilleras dentro del mundo del arte, hace una descripción sobre ellas, insistiendo en aquellas características reiterativas que poseen. En su reflexión concluye que muchas arpilleras estaban hechas a partir de un conjunto de convenciones establecidas,³⁴ lo que de cierta forma las acerca más al mundo de la artesanía. Además de centrarse en la obra, también se refiere al rol de las arpilleristas y cómo es que ellas mismas no se identifican como artistas, entrando en la discusión sobre la validación de los artistas que no poseen estudios en Bellas Artes. La escritora utiliza conceptos y valoraciones provenientes del mundo del arte para referirse a las arpilleras, sin embargo, transita constantemente en una disyuntiva entre las categorías, lo que la lleva finalmente a referirse a ellas como piezas artesanales.

Desde la inquietud latente de la pertenencia o no pertenencia de las arpilleras al mundo del arte, el artículo “Arpilleras de Wellington: los hilos de la memoria, un allá cercano y un pasado contemporáneo”³⁵ reflexiona en torno a la disyuntiva de cómo se inserta la práctica misma de la creación de arpilleras en el contexto de la contemporaneidad del arte. Lo particular de esta publicación es que afirma que las arpilleras sí poseen un sitio en el mundo del arte, dando prácticamente por resueltas aquellas dicotomías sobre lo artesanal y lo artístico, además de considerar el conflicto de género ante prácticas categorizadas secundarias por el hecho de ser realizadas históricamente por mujeres.³⁶

En su gran mayoría, las publicaciones mencionadas anteriormente tienden a focalizarse en el estudio de las arpilleras desde tres aspectos. El primero de ellos se enfoca en los significados que cargan las composiciones textiles, identificándose simbologías que dan cuenta de una

32. BRYAN, Julia. (2017). *Fray: Art and Textile Politics*. University of Chicago Press. Chicago.

33. *Ibíd.* Pág. 108-109.

34. *Ibíd.* Pág. 145.

35. GALARZA, Maite. (2018). “Arpilleras de Wellington: los hilos de la memoria, un allá cercano y un pasado contemporáneo”. *Revista de arte contemporáneo*. Nº 5.

36. *Ibíd.* Pág. 73.

cotidianidad vulnerada por las violaciones sistemáticas a los derechos humanos. Esta particularidad de las arpilleras, las transforman en referentes universales de resistencia textil, para el manejo de otros conflictos humanitarios que pueden surgir. El segundo punto de estudio tiende a centrarse en las mujeres arpillерistas, desde sus relatos como protagonistas de una época en particular, y principalmente desde su rol como propulsoras de un sistema económico que les permitió surgir y abastecerse de la venta de sus creaciones. El tercer punto de discusión y quizá el que se da con menos frecuencia, es el estudio de las arpilleras desde las imposiciones del género de la época, es decir, el estudio de las mujeres arpillерistas no tan solo como sostenedoras de sus hogares, sino como detractoras de un sistema machista imperante en la sociedad chilena.

Como excepciones a estos puntos de discusión recurrentes a la hora de estudiar a las arpilleras, podemos mencionar el libro *Fray: Art and Textile Politics*. En su capítulo dedicado a comprender y documentar lo que acontece y sucede a la creación de las arpilleras, si bien mantuvo un enfoque en el impacto económico y político que tuvieron, se posicionó a ratos desde una mirada más estética, pero sin abandonar el peso denunciador de estas creaciones. La escritora hace referencia a la falta de estudios en detalle de las arpilleras, aludiendo a que justamente en su trabajo trató de tomar algunas para estudiarlas con detalle, y así no acabar como la mayoría que las analiza como un aglomerado.³⁷ Por el contrario, el artículo “Arpilleras de Wellington: los hilos de la memoria, un allá cercano y un pasado contemporáneo” pese a que se basó en un colectivo en particular, afirmó directamente la pertenencia de todas las arpilleras al campo del arte, equiparando el interés por su valoración como pieza histórica en materia de derechos humanos.

3.2. Arpilleras en Exposiciones e Instituciones Artísticas

Como analizamos en el apartado anterior, la bibliografía sobre las arpilleras desde un enfoque artístico es casi inexistente. Si embargo, desde sus inicios sí han pasado por diferentes instituciones artísticas, como museos y galerías, siendo expuestas como obras de arte y bajo las directrices de lo que es una muestra artística. En razón de lo mismo, se escogieron diez exposiciones y proyectos recientes sobre arpilleras, para dar cuenta de los procesos de validación de éstas como obras de arte y desde qué categorización son expuestas. Se procuró que las exposiciones estuviesen vinculadas a museos artísticos de carácter nacional e internacional.

37. BRYAN. Op. Cit. Pág. 114.

Partiendo por las exposiciones que se han realizado en Chile, se destaca la realizada a inicios del año 2007, por motivo del centenario del natalicio del presidente Salvador Allende. “Periódico de tela”³⁸ fue la muestra en que se presentaron 54 arpilleras y se llevó a cabo en el Museo de la Solidaridad de Salvador Allende. Fue presentada a modo de relato cronológico de los procesos que afrontó el país desde los inicios de la dictadura hasta los años 90. La exposición tuvo un alto impacto a nivel internacional recorriendo varios países gracias a la ayuda del Institute for Policy Studies de Washington D.C. y la Women’s Division of the Methodist Church de Nueva York.

De manera simultánea a esta muestra se grabó un documental que lleva el mismo nombre de la exposición.³⁹ Este proyecto audiovisual, dirigido y editado por Raffaella Gambardella y Jaime Valdivia, fue concebido bajo el marco de la inauguración del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, y tuvo como objetivo relatar la historia de las arpilleras realizadas durante la dictadura, a través del testimonio y registro de los hechos contados por sus propias protagonistas. Hasta el momento es el material audiovisual más completo que se ha realizado sobre las arpilleras chilenas, predominando un interés por el relato histórico de las mujeres arpilleras y su aporte a la memoria colectiva.

El Museo de la Solidaridad Salvador Allende ha tenido un rol activo en la difusión del trabajo de las arpilleras. Una muestra que generó amplia controversia fue la que se llevó a cabo en marzo del 2013 llamada “Atentado al Arte”,⁴⁰ en esta ocasión se expusieron los restos de grabados de la artista Teresa Gazitúa y las arpilleras que fueron destruidas el 13 de enero de 1977, en un atentado incendiario a la Galería Paulina Waugh.⁴¹ Para ese entonces se habían montado dos exposiciones, la carpeta de grabados “Mateo 25”, de Teresa Gazitúa, y la colección de arpilleras “San Francisco hermano de todos”. Este incendio destruyó un espacio cultural que estaba enfocado a la difusión artística pese a lo complejo de la época y las prohibiciones del régimen militar. La muestra “Atentado al Arte” buscó denunciar la persecución que sufrieron las arpilleras y todo aquel arte que se imponía ante la censura de la época.

38. Consultado el 25 de junio de 2020 en: http://www.portaldearte.cl/agenda/mixta/2007/colectiva_museo.html

39. GAMBARDELLA, Raffaella y VALDIVIA, Jaime. (2007). *Periódico de tela*. Consultado el 16 de abril de 2020 en: <https://www.youtube.com/watch?v=aB7k4nudrKA&t=1637s>

40. Consultado el 25 de junio de 2020 en: <https://www.mssa.cl/exposicion/atentado-al-arte/>

41. ZALIASNIK, Yael. (2010). “¿Reposición? de Tres Marías y una Rosa: Tres décadas para abordar la resistencia”. *Revista La Bicicleta*. N°77, noviembre. Págs. 25-26.

Una de las más recientes exposiciones del Museo de la Solidaridad Salvador Allende sobre arpilleras fue “Tejido Social. Arte Textil y Compromiso Político”, llevada a cabo desde marzo de 2019 hasta inicios del 2020. La muestra contempló obras textiles de la colección del museo y de colecciones privadas, locales e internacionales, cuyas temáticas de las muestras en que fueron exhibidas, están asociadas al compromiso social y la solidaridad. Dentro del catálogo de esta exposición se destacó fundamentalmente el rol social de las piezas textiles, pero además, que las obras fueron realizadas con distintas técnicas y materialidades, dando cuenta de las variantes del arte textil moderno y contemporáneo.

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, inaugurado por la presidenta Michelle Bachelet el 11 de enero de 2010 en el marco de las obras gubernamentales que celebraron el Bicentenario de Chile, es la institución que mayor implicancia tiene en la preservación y difusión de las arpilleras. El año 2015 acogió la exposición “Periódicos de tela”,⁴² en la conmemoración del Día Internacional del Detenido Desaparecido.

Dentro de las dependencias del museo, existe un espacio especialmente dedicado a la exhibición permanente de las arpilleras de la época. Actualmente hay una selección de nueve arpilleras de las colecciones del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en exhibición digital como parte de la Bienal 12 Mercosur en Brasil.⁴³ En los archivos y fondos del museo existen más de 500 arpilleras, siendo esta colección una de las más grandes de este tipo de arte textil en el mundo.

En cuanto a las exposiciones de arpilleras que han alcanzado un reconocimiento internacional, es importante destacar que en su mayoría han sido vinculadas a procesos educativos o eventos en torno a la difusión de los derechos humanos. En el año 1988, The University of Connecticut, a través del Departamento de Educación, compró 50 arpilleras a la Vicaría de la Solidaridad para crear una Colección Educativa en la institución. Hoy son exhibidas de manera permanente en The William Benton Museum of Art, museo público de Bellas Artes ubicado en el campus principal de la Universidad de Connecticut en Storrs, Estados Unidos. En el sitio web del museo existe un espacio dedicado especialmente a explicar el origen y sentido de las arpilleras. En las definiciones que se dan se utilizan conceptos como arte popular, mensajes de protesta y registros históricos, y en varias partes del escrito se declara que las arpilleras

42. Consultado el 25 de junio de 2020 en: <https://ww3.museodelamemoria.cl/exposiciones/periodico-de-tela/>

43. Consultado el 25 de junio de 2020 en: <https://conectadosconlamemoria.cl/exposicion/arpilleras-bienal-mercosur/>

son una influencia en el mundo de las Bellas Artes en Chile,⁴⁴ donde artistas y grabadores se inspiraron en sus imágenes y diseños. Junto a lo anterior, se ofrecen visitas guiadas para escuelas y también la posibilidad de utilizar las imágenes de la colección para investigaciones, con previa autorización.

También en Estados Unidos se realizó la exposición “Transforming threads of resistance: political arpilleras & textiles by women from Chile and around the world”, llevada a cabo en la Galería de Arte de Student Union, Massachusetts, en junio del 2012 y que contó con la curaduría de Roberta Bacic. Esta muestra fue pieza central de seis semanas de actividades que buscaban generar diálogos ante el compromiso crítico de las mujeres con la opresión estatal y la elaboración de narrativas visuales que han sido silenciadas.⁴⁵ Si bien esta muestra se realizó en una galería de arte, la atención estuvo en generar jornadas educativas.

En noviembre de 2019, The Museum of Latin American Art: (MOLAA) de California, inauguró la exposición “Arte, Mujer y Memoria: Arpilleras de Chile”. Esta muestra que se mantiene hasta septiembre de 2020, cuenta con más de 30 arpilleras chilenas confeccionadas entre los años 1976 y 2019. Las piezas fueron reunidas por integrantes del Movimiento Pro Emancipación de la Mujer Chilena en Los Ángeles (MEMCH-LA), agrupación de MEMCH Chile en Estados Unidos.⁴⁶ La exposición estuvo curada por Gabriela Martínez, directora del área de educación del Museo. Lo destacable de esta muestra es el recorrido que realiza por arpilleras creadas desde los años de represión en dictadura, pero además, que incluye arpilleras que tratan temas presentes como es *Por el derecho de vivir con dignidad*, obra que muestra tres escenas acerca de la degradación ambiental y la escasez de agua que se vive actualmente en Chile. Esta arpillera fue creada por Victoria Díaz, quién formó parte de los primeros grupos de arpilleras de la dictadura, pero que actualmente sigue participando de actividades vinculadas al arte textil y la defensa de los derechos humanos.

Una de las exposiciones más connotadas de este último tiempo es la que se llevó a cabo en la Tate Modern de Londres, en noviembre del

44. Consultado el 25 de junio de 2020 en: <https://benton.uconn.edu/2015/07/06/what-is-an-arpillera/>

45. Consultado el 26 de junio de 2020 en: <https://www.umass.edu/peacepsychology/special-events/transforming-threads-resistance-political-arpilleras-textiles-women-chile-and-around>

46. Consultado el 26 de junio de 2020 en: <https://molaa.org/arte-mujer-memoria-exhibition>

2019. Esta institución de prestigio mundial, presentó la exposición “A year in Art: 1973”, donde se incorporaron otras obras a parte de arpilleras. Su objetivo fue generar un debate en torno a las diversas manifestaciones artísticas y activistas que surgieron en respuesta a lo que fue el golpe cívico-militar en Chile. La exposición contó con el trabajo de curaduría de Clara Kim, Michael Wellen y Fiontán Moran.

El evento fue el inicio de un ciclo que desde el año 2019 comenzó a implementar la Tate Modern, creado en torno a exhibiciones que utilizan como punto de partida un año en particular, para reflexionar en cómo un suceso trascendental repercute en el arte y la cultura. Que piezas de las características de las arpilleras tengan visibilidad en sitios de prestigio como éstos, puede significar un aumento de su reconocimiento en el mundo del arte. Según Fraiberger et. al., es justamente la entrada a instituciones prestigiosas de arte, lo que ofrece acceso de por vida a lugares de alto prestigio.⁴⁷

Con respecto a las exposiciones que se han realizado en América Latina, es importante destacar la que se llevó a cabo en la ciudad de São Paulo “Arpilleras: bordando resistencias” en el centro cultural El Memorial de América Latina, el año 2015. Esta muestra reunió 37 arpilleras de mujeres de seis países de América Latina y Europa, con el objetivo de problematizar y transgredir el rol femenino en la sociedad. De estas arpilleras, 25 fueron producidas colectivamente por mujeres del Movimiento de Afectados por Represas (MAB).

La mayoría de las exposiciones analizadas fueron realizadas en centros culturales o museos asociados a causas sociales, pero en todas las ocasiones se siguieron las pautas convencionales de una exposición, destacándose la presencia de un curador y la creación de catálogos, entre otros aspectos. Una de las muestras que podría generar un impacto mayor en los procesos de artificación de las arpilleras, es sin duda la llevada a cabo en la Tate Modern. El prestigio de esta institución, nos hace pensar que ya no son las obras y los artistas provenientes de la cultura popular los que se están esforzando por entrar a espacios de difusión artística legitimados por la cultura hegemónica, son los museos los que están abriendo sus fronteras de incorporación. Esta institución se caracteriza por estar abierta a incorporar obras de características particulares. Por ejemplo posee un gran espacio que le ha permitido exponer obras que no podrían estar en museos tradicionales, por su tamaño o por los

47. FRAIBERGER, Samuel; SINATRA, Roberta; RESCH, Magnus; RIEDL, Christoph; BARABÁSI, Albert-László. (2018). “Quantifying reputation and success in art”. *Network Science*. Volumen 362, noviembre. Págs. 825– 829.

materiales que están hechas. La entrada de este tipo de obras y otras como las arpilleras, podría tratarse de un mecanismo de integración desde la galería, con el fin de llegar a diversos públicos.

3.3 Mediadores del arte

Los mediadores son fundamentales en el reconocimiento y prestigio que puedan llegar a tener los artistas. La historiadora del arte Nuria Peist realizó un estudio sobre el reconocimiento de los artistas en el arte Moderno, donde da cuenta de que la rapidez con la que puedan actuar los mediadores que poseen un alto poder de legitimación, puede contribuir al paso definitivo de los artistas a la historia.⁴⁸ Este factor legitimador del trabajo de los mediadores, ha sido clave para las arpilleras y su posterior reconocimiento en la historia, más allá del campo del arte inclusive.

Es importante aclarar que en los años de dictadura existieron agrupaciones de personas en diferentes lugares del mundo, que se dedicaron a realizar las gestiones de comercialización de las obras textiles, pero con un fin exclusivamente humanitario. Muchos de ellos adquirieron arpilleras sin saber si podrían venderlas en su totalidad, movilizadas principalmente por el deseo de ayudar y aportar a las familias de escasos recursos en Chile. Estas personas fueron mediadores en su momento, pero con mecanismos de adquisición de obras y objetivos finales de distribución, diferentes a los que aspira un mediador convencional del mundo del arte.

Si hablamos de mediadores que estén interesados en las arpilleras como piezas históricas y también como obras de arte, es fundamental reconocer el trabajo de Roberta Bacic. La investigadora chilena, de padres inmigrantes europeos, reside desde el año 2004 en Irlanda del Norte y se dedica a la difusión de exposiciones de arpilleras y quilts a nivel internacional. Aunque su formación académica no se relaciona directamente con el campo del arte, es la curadora de casi la totalidad de las exposiciones de arpilleras que se realizan en el mundo. La mayor parte de su trabajo se vincula a la relación de estas piezas textiles con problemáticas sociales y violaciones a los derechos humanos, transformándose en un referente prácticamente único en la temática. Como parte de su desarrollo profesional en la difusión de las arpilleras chilenas, Bacic escribió el artículo “Arpilleras que claman, cantan, denuncian e interpelan” para la revista Hechos del Callejón, en su edición especial: Verdad, justicia

48. PEIST, Nuria. (2012). *El éxito en el arte moderno: Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Abada Editores. Madrid. Pág. 332.

y reparación, derechos inalcanzables,⁴⁹ publicación que estuvo a cargo del Programa de la Naciones Unidas para el Desarrollo. Este material es uno de los más citados de la investigadora.

Roberta Bacic ha realizado diferentes ponencias sobre las arpilleras en centros artísticos, pero también en universidades y espacios vinculados a causas humanitarias en Europa y América Latina. El año 2013 fue la curadora de la gran exposición de arpilleras “Retazos testimoniales. Arpilleras de Chile y otras latitudes” realizada en el Parque de la Memoria en Buenos Aires, Argentina. Esta muestra no solo incorporó arpilleras chilenas, también consideró el trabajo de mujeres de otros países como Perú, Zimbabue, Colombia, Irlanda, Inglaterra, Alemania, Brasil, España, y Argentina, entre otros.

El año 2015 fue inaugurado uno de sus principales proyectos en torno al arte textil, *Conflict Textiles*,⁵⁰ espacio online creado a modo de archivo digital que contiene más de 300 piezas documentadas, entre las que se encuentran arpilleras de diferentes partes del mundo. Este proyecto pertenece a CAIN (Conflict Archive on the INternet) de la Universidad de Ulster, en Irlanda del Norte. A través de este sitio se puede obtener información actualizada sobre las diversas muestras de arpilleras y otros textiles relacionados con conflictos humanitarios, que se están llevando a cabo en diferentes partes del mundo.

Una de las más recientes exposiciones que contó con la curaduría de Roberta Bacic, se realizó en septiembre del año 2019, en la galería de arte Principij, de Croacia. La exposición se tituló “Textiles of Resistance: Women’s Voices”⁵¹ y contó con obras de la colección internacional *Conflict Textiles* que como se mencionó anteriormente, consta de cientos de textiles de América del Sur y otras partes del mundo, especialmente de localidades afectadas por conflictos armados.

Si pensamos en los coleccionistas de arpilleras, el rol del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos es fundamental ya que posee la mayor cantidad de estas piezas textiles en el mundo. Esta entidad cultural posee en su colección más de 500 arpilleras, que en su mayoría han sido entregadas por personas, familias y organizaciones para contribuir a la misión y el trabajo de memoria que el museo realiza. Uno de los

49. BACIC, Roberta. (2008-2009). “Arpilleras que claman, cantan, denuncian e interpelan”. *Revista Hechos del Callejón*. Nº 42. Diciembre - enero. Págs. 20-22.

50. Consultado el 4 de julio de 2020 en: <https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/>

51. Consultado el 4 de julio de 2020 en: <https://www.documenta.hr/en/izlo%C5%BEba-tnkanine-otpora-glasovi-%C5%BEena-pozivnica.html>

fondos más grandes que se han aportado a esta colección, es el que entregó la Agrupación MEMCH de Los Ángeles, en abril del 2018, que consta de 49 arpilleras. El catálogo de la colección de arpilleras del museo es el más completo realizado hasta la fecha. En noviembre de 2019 fue publicada su segunda edición, que incorporó nuevas piezas.⁵² Para la ejecución de este material el museo cuenta con diferentes profesionales, entre los que se destaca la conservadora Verónica Sánchez, quien se dedica exclusivamente a catalogar, conservar y difundir todo el material que posee el museo sobre arpilleras.

La colección de arpilleras que formó la chilena Bélgica Castro Fuentes entre los años 2004 y 2010, también han sido documentada por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Esta coleccionista reside desde su exilio en Malmö, Suecia, donde se ha dedicado a difundir la historia de las arpilleras, enseñando la técnica textil y realizando exposiciones que llaman a la reflexión en torno a las violaciones de los derechos humanos. Su historia personal como familiar de un detenido desaparecido y su posterior ingreso a un grupo de arpilleras en la dictadura, la han llevado a mantener esta labor textil hasta la actualidad, involucrándose en diferentes instancias de manifestación contra los horrores del régimen militar y la deuda de justicia que aún no está saldada en Chile.

El trabajo de Roberta Bacic como curadora de exposiciones de arpilleras, y la labor de los profesionales del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en catalogarlas y difundir su rol como objeto de memoria, dan cuenta del papel fundamental que tienen los mediadores en la difusión de las piezas textiles y su validación desde el campo artístico.

3.4. Investigadores sobre arpilleras

El interés por lo que fueron las arpilleras chilenas y su actual implicación en materias de derechos humanos, sigue creciendo en diferentes países del mundo. En las fuentes bibliográficas que revisamos anteriormente prima el sentido de estas piezas textiles como objetos testimoniales de la dictadura chilena y también su fuerte relación con procesos de resistencia femenina y trabajo comunitario.

52. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. (2019). *Arpilleras. Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*. Ocho Libros editores. Santiago de Chile. Segunda edición.

En esta investigación sobre la artificación de las arpilleras, se quiso considerar el trabajo de los investigadores y educadores, porque se cree que las enseñanzas teórico-prácticas que promueven, han generado un acercamiento desde y hacia las instituciones artísticas, quienes cada vez han puesto entre sus prioridades, propiciar espacios educativos abiertos a la comunidad.

Entre los investigadores dedicados a difundir la historia y labor de las arpilleras fuera de Chile, se reconoce el trabajo de Irma Prado, exiliada chilena residente en Bélgica, que formó parte de la cadena de personas que se encargaban de comprar y vender arpilleras en el extranjero en la época de dictadura. La educadora posee actualmente una pequeña colección de arpilleras, con la que ha llevado adelante gran parte de su labor como tallerista intercultural, generando espacios educativos y de reflexión social. Su mayor interés pasa por promover la historia de las arpilleras, como piezas que denuncian las violaciones a los derechos humanos y también como herramientas para trabajar nuevas causas sociales con personas de diversas edades y en diferentes contextos.

Desde un enfoque académico, Daniel Michaud ha realizado diferentes investigaciones en torno a las arpilleras en los Países Bajos.⁵³ Su artículo más reciente fue publicado en el centro de documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile, titulado “Las arpilleras chilenas en los Países Bajos: Denuncia de pobreza y represión”.⁵⁴ Michaud enfoca sus investigaciones desde una perspectiva cognitivista. A través del análisis de las arpilleras, desarrolla la idea de que la comunicación es multimodal y no se da solamente a través del lenguaje, sino que también incorpora símbolos. Sin bien sus estudios parten desde este enfoque, le otorga gran importancia al rol que tienen las arpilleras como material didáctico para la construcción de la memoria colectiva.⁵⁵

Como artista e investigadora, Tamara Marcos se dedica desde el año 2013 a estudiar el arte textil. Actualmente reside en Argentina, desde donde se dedica a realizar talleres de teoría y práctica sobre diferentes técnicas textiles de América Latina. La artista estudia las arpilleras desde un enfoque simbólico y emocional. Realiza talleres prácticos y teóricos,

53. La imagen 1 y 2 corresponden a arpilleras de la colección que fue enviada clandestinamente a los Países Bajos durante los años 1979 y 1982. Allí fueron integradas en actividades solidarias por un ex funcionario de la Vicaría de la Solidaridad y su esposa: Augusto Michaud Chacón y María Inés Maturana Alvear, padres de Daniel Michaud.

54. MICHAUD, Daniel y DE COCK, Bárbara. (2020). “Las arpilleras chilenas en los Países Bajos: denuncia de pobreza y represión”. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Centro de documentación. Octubre.

55. *Ibíd.* Pág. 30.

donde enseña la historia de estas piezas textiles como parte fundamental del rescate de la memoria colectiva. Recientemente colaboró junto con Irma Prado en la creación del libro digital *Historia hecha a mano: Mujeres hilvanando cuidados durante la dictadura chilena*.⁵⁶

Dentro de las investigaciones sobre las arpilleras que se realizan en Chile, se destaca el trabajo de la diseñadora gráfica Catalina Larrere. El año 2019 publicó el libro *Arpilleras. Hilvan de Memorias*.⁵⁷ Esta publicación surgió desde su interés por realizar un proyecto de diseño literario, pero además de aportar a la difusión y registro del arte popular. En su texto, Larrere destaca la labor de Patricia Hidalgo y María Teresa Madañaga reconocidas arpilleristas de la población Lo Hermida, además del trabajo que realiza actualmente el Colectivo Memorarte Arpilleras Urbanas.

La mayoría de los educadores e investigadores sobre arpilleras, se encuentran enfocados a rescatar a través de sus talleres y espacios de enseñanza, el peso emocional que hay detrás del trabajo de las arpilleristas de la época. También se hace reiterado en los diferentes proyectos que cada investigador promueve, destacar a las arpilleras como narrativas textiles que contribuyen a la construcción de la memoria colectiva. No se encontraron especialistas que se dediquen a estudiar las arpilleras en un contexto estilístico más cercano al campo del arte.

4. NUEVOS GRUPOS DE ARPILLERAS

Los grupos de arpilleristas que surgieron durante el periodo de la dictadura chilena lograron adquirir cierto reconocimiento en el extranjero, producto de la venta de arpilleras vendidas en diferentes países. De la misma forma, se hizo conocida la técnica y con ello el relato urgente sobre las violaciones a los derechos humanos. Las arpilleras se transformaron en los canales de resistencia de las mujeres de la época, donde plasmaron a través de sus puntadas, un tiempo imborrable para la historia de Chile. Además de lo anterior, desafiaron las normativas machistas operantes de una sociedad conservadora, transformándose en el sostén

56. Este proyecto fue realizado por Nayeli Andrade Fajardo y Verónica Matallan Chaves, estudiantes de la carrera de historia de la Universidad Nacional de Colombia. Fue publicado de forma digital el 12 de julio de 2020. Consultado el 13 de julio de 2020 en: https://issuu.com/veronicam10/docs/historia_hecha_a_mano?fbclid=IwAR2cVOUvLpxOQI6KReLd_SRxg-xCvFHhU85nHdz_meckVGxYcEP9FbTRw

57. LARRERE, Catalina. (2019). *Arpilleras. Hilvan de Memorias*. Pie de Texto. Santiago.

económico de sus hogares. Es así como la arpillería ha sido utilizada también para trabajar desde la historia de sus protagonistas y la práctica de la técnica, aspectos vinculados a la desconstrucción del género y empoderamiento femenino.

En la actualidad existen diferentes colectivos textiles que se movilizan a favor de nuevas causas humanitarias y conflictos ante la desigualdad de género. Por otra parte, desarrollan sus obras incursionando en nuevas técnicas, formatos y también tamaños, con el fin de confeccionar lienzos contestatarios para las manifestaciones sociales en las que participan. Los nuevos grupos pertenecen a diferentes localidades, en su mayoría siguen siendo conformados por mujeres y se reúnen con cierta periodicidad a trabajar obras que responden a inquietudes íntimas, pero también desde proyectos que involucran causas colectivas. Estas agrupaciones mantienen la motivación principal que origina el surgimiento de las primeras arpilleras: expresar emociones ante problemáticas urgentes, utilizando las características de la técnica para denunciar injusticias y contribuir a la preservación de la memoria colectiva.

Dentro de los colectivos que se identificaron y que funcionan con regularidad dentro de Oceanía, destaca el *colectivo de Arpilleras de Wellington*⁵⁸ en Nueva Zelanda. Esta agrupación está conformada mayoritariamente por mujeres latinoamericanas y se encuentra activo desde el año 2014. Un antecedente importante es que un año antes de su conformación, Roberta Bacic presentó la Tercera Conferencia Internacional de Métodos Visuales (Third International Visual Methods Conference) lo que podría haber significado el impulso para la formación de este grupo. Para esa ocasión la curadora mostró 24 arpilleras históricas, que se exhibieron en St. Andrew's en The Terrace. La inauguración de esta exposición conmemoró los 40 años del golpe de estado militar de Pinochet en Chile y fue la primera vez que se mostraron arpilleras en Nueva Zelanda.

En Londres existe desde el año 2018 el colectivo *Bordando por la memoria*, un grupo de familiares de detenidos desaparecidos y personas afines, que realizan diferentes piezas textiles (entre las que se encuentran arpilleras) con el objetivo de visibilizar la lucha por la justicia que no ha llegado a Chile y mantener viva la memoria del país desde el extranjero. Este colectivo a parte de participar de diferentes manifestaciones textiles en torno a los derechos humanos, utilizan sus redes sociales para difundir constantemente proyectos de activismo textil.

58. Consultado el 13 de julio de 2020 en: <https://www.arpilleraswellington.com/>

Una localidad donde se aprecia una amplia cantidad de grupos de arpilleras es Cataluña, España. El más antiguo de ellos es la agrupación de *Arpilleras de Sant Roc*, que funciona desde el año 2008. El año 2018 organizaron el “Forum de Arpilleras de Cataluña”, un encuentro en el que se reunieron siete grupos de arpilleristas de diferentes localidades catalanas y que contó con la participación de la curadora Roberta Bacic. Dentro de los grupos de arpilleristas que participaron en el Forum, se encuentra el colectivo *Tejiendo Vínculos, Arpilleras de Sagrada Familia*. Este colectivo ha generado un fuerte lazo con las entidades comunitarias del territorio donde se desarrolla, abriendo el espacio de las arpilleras tanto a hombres como a mujeres, realizando diferentes actividades vinculadas al barrio.

Uno de los más recientes colectivos formados en Cataluña, es el grupo de *Arpilleras de Poble-Sec*. El año 2018 desde lo que ya era el *Grupo Caminantes* surge este nuevo espacio de encuentro. Hasta la fecha han realizado dos exposiciones y dentro de las personas que dinamizan el grupo cuentan con una arteterapeuta, dos técnicas del centro cívico y una artista visual que potencia los aspectos históricos y artísticos del colectivo. Uno de los principales objetivos del grupo es mantener la esencia denunciadora de las arpilleras, pero además, contribuir a generar espacios de sororidad en el barrio y empoderamiento femenino a través del textil.

Dentro de los colectivos que se encuentran activos en América Latina, está el grupo de *Arpilleras Perú*, en Lima, en concordancia con Pamplona Artex, es una agrupación de mujeres dedicadas a crear arpilleras. Dentro de sus proyecciones está perseguir objetivos más decorativos que contestatarios, otorgándole más tiempo a la elaboración de detalles y posterior venta de las piezas textiles. Desde un enfoque absolutamente diferente, en Brasil surge el colectivo *Arpilleras de la Resistencia*, pertenecientes al Movimiento de Afectados por Represas (MAB). Desde el año 2013 mujeres de diversas regiones han utilizado la arpillería para denunciar los fuertes conflictos que han afrontado tras la construcción de represas en más de 14 localidades del país. Este grupo de arpilleristas continúa trabajando de forma activa sus denuncias y peticiones de justicia, siendo uno de los colectivos de activismo textil más activos de Brasil.

Con respecto a las agrupaciones textiles que defienden causas sociales en Chile, ha habido un incremento significativo, particularmente en Santiago, que es donde se originaron los primeros grupos de arpilleristas. En la actualidad existen talleres que aún cuentan con integrantes que for-

maron parte de las primeras arpilleristas de la época de la dictadura. Un caso importante de destacar son las arpilleras de Lo Hermida. En el año 2016 se lanzó una publicación que buscó reconocer la importancia de las mujeres como creadoras textiles en la dictadura, titulado *Arpilleristas de Peñalolén*,⁵⁹ fue realizado bajo el auspicio de la Corporación Cultural de la misma comuna. Este proyecto fue el resultado de una investigación que tenía como fin preservar, salvaguardar y promover el Patrimonio Cultural Inmaterial de las Arpilleristas de Peñalolén, especialmente, a las arpilleristas de Lo Hermida, consideradas cultoras del arte popular y Tesoros Humanos Vivos.⁶⁰

En la comuna de Pedro Aguirre Cerda de Santiago, funciona actualmente el colectivo *Hebras de la Memoria Arpilleras*, quienes comienzan a trabajar el año 2018. Esta agrupación se encuentra integrada por alrededor de diez personas, quienes retratan a través de sus arpilleras la contingencia social del país. Otro colectivo activo en Santiago es *Memorarte: Arpilleras Urbanas*, quienes llevan más de cuatro años realizando talleres e intervenciones públicas con sus arpilleras que denuncian hechos polémicos del país.

En la región de Valparaíso se encuentra las agrupaciones *Arpilleras de la Memoria Valparaíso* y el *Colectivo de Bordadoras por la Memoria*, quienes trabajan de manera intencionada en sus obras textiles temáticas políticas relacionadas con denuncias sociales y que han contribuido a mantener viva la técnica de la arpillería en la ciudad. Es importante mencionar el trabajo de las *Bordadoras de Isla Negra*, quienes siguen trabajando de forma activa en esta región. Como se mencionó en los apartados anteriores, ellas fueron un importante referente para las primeras arpilleristas, sin embargo en sus creaciones, no prima el peso político y contestatario como objetivo principal.

Con respecto a la existencia de otros colectivos trabajando de manera permanente en otras localidades de Chile, podemos mencionar a la agrupación de *Arpilleras en Resistencia Ainil*, en la ciudad de Valdivia. También se destaca el trabajo de la arpillerista María Saavedra Cortés, en Arica. Ella pertenece a las primeras arpilleristas de la época de la dictadura. Formó un grupo en la ciudad de Coquimbo, específicamente con las mujeres de la población La Encina, con quienes realizaban arpilleras que eran vendidas a Inglaterra. Sus arpilleras recogen las

59. Corporación Cultural De Peñalolén. (2016). *Arpilleristas de Peñalolén*. Santiago (s.e).

60. Reconocimiento entregado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) de Chile.



*Imagen 4 Manuela y Rosa, Grupo "Caminantes" Arpilleras de Poble-Sec
Fuente: archivo fotográfico del grupo*

vivencias de la época de los campamentos de las salitreras y también retratan la resistencia de las mujeres en Arica y Coquimbo durante la dictadura. De esta última temática trata el catálogo publicado el año 2019.⁶¹

Todas las agrupaciones mencionadas, a excepción del colectivo de *Arpilleras de Perú* y las *Bordadoras de Isla Negra*, tienen como motivación principal la creación textil como medio de denuncia ante problemáticas sociales y conflictos políticos. Si bien, algunas agrupaciones han logrado mostrar sus obras en instituciones artísticas, este no es uno de sus objetivos primordiales, sino más bien una situación secundaria que se da por lo atractivas que resultan sus arpilleras, por que se encuentran trabajando por una temática en particular y también, por la apertura de las instituciones del arte a incorporar obras pertenecientes a la cultura popular.

Un aspecto interesante de mencionar, es que al igual que las primeras arpilleras, se siguen realizando trabajos textiles en colectividad. Es todo el grupo el que se muestra y valida ante una creación, no la arpillerista

61. *Nuestra Resistencia. Mujeres en Dictadura*. (2019). ZAAVEDRA, María. Soruco Films Ediciones. Arica.

en particular que hizo una pieza. Es por lo mismo que esa cualidad muy propia del mundo del arte, de poner una firma en una obra y destacar la creatividad individual de quien la creó, es algo que no se prioriza en los grupos textiles, donde al parecer las mujeres han sabido validarse en sus propios espacios de legitimación, para luego desde ahí interactuar con otros medios.

CONCLUSIONES

Como se planteó a lo largo de este estudio, los conflictos del género y la relación con la cultura popular, influyen de forma directa en la categorización artística. A raíz de lo anterior hay ciertas disciplinas, como el arte textil, donde se hace más conflictiva la valoración que puedan tener en el mundo del arte convencional.

La literatura sobre arte textil es escasa en comparación con todo lo que se ha escrito sobre disciplinas artísticas que gozan de mayor prestigio, como la pintura y la escultura. Para este estudio se consideraron doce fuentes literarias sobre arpilleras, entre las que se destacan artículos de revistas, periódicos y libros. En el análisis que se realizó de ellas se llegó a la conclusión de que la bibliografía sobre las arpilleras tiende a tratar sobre su función como objeto histórico rememorador y también como práctica que promueve la construcción de la memoria colectiva. Fue complejo encontrar publicaciones que analicen a las arpilleras desde un enfoque estilístico, que si bien mantenga aquellas cualidades históricas humanitarias que le son características, no pierda la intencionalidad de incluir aspectos que las relacionan con el mundo convencional del arte. Podríamos concluir entonces que no hay un deseo evidente de investigarlas como parte de una disciplina artística; sin embargo, a la hora de mencionarlas, sí se les reconoce como obras de artes y en menor medida a las arpillерistas como artistas.

Con respecto a la literatura específica que se analizó sobre arte chileno en la época de la dictadura, prácticamente no hay rastro de la labor de las arpilleras. Dentro de los referentes teóricos que se estudiaron para este artículo, se prestó especial atención al trabajo de Nelly Richard, quien en todos sus escritos no mencionó a las arpilleras, pese a que sus investigaciones y publicaciones fueron distribuidas en diferentes medios, tanto académicos como populares. Un caso similar se produce con el trabajo de la artista Cecilia Vicuña, que por esos años ya se encontraba realizando activismo textil, quien tampoco es mencionada en los estudios de la teórica. Podríamos pensar entonces que esta invisibilización se

da de manera general con el arte textil y sus características, y que no es una disposición particular hacia las arpilleras.

La situación anterior podría cambiar con el tiempo, sobre todo si se tiene en consideración que entre las características del arte contemporáneo está su interés por incluir dentro de sus fronteras simbólicas y físicas, objetos pertenecientes a lo cotidiano. Por otra parte, los estudios de género han ganado terreno en desmitificar la validez de aquellas prácticas categorizadas como secundarias porque están asociadas a lo femenino, haciendo evidente la necesidad de disminuir la brecha de género en el arte. Si pensamos entonces en el arte textil, específicamente en las arpilleras y en su cercanía con lo íntimo-femenino, lo doméstico y lo cotidiano, sus características pueden dejar de ser un traspie para traspasar aquellas barreras de lo artístico y terminar siendo validadas desde ahí.

Como se comentó a lo largo de este estudio, se cree que las obras pertenecientes a la cultura popular, terminan siendo legitimadas desde la colectividad y desde sus propios espacios, más que desde la validación del individuo como creador fuera de su entorno. Con respecto a lo mismo, es que muchas arpilleras no fueron firmadas, primero porque en plena dictadura eso podía poner en riesgo su vida y las de su familias, pero también porque muchas de estas piezas fueron creadas en colectividad.

Si bien hay diferencias en torno al sentido contestatario del arte textil, dependiendo desde dónde lo estudiemos, ya sea desde Europa o de América Latina, sí podemos concluir que las características de los nuevos grupos de arpilleras que funcionan en la actualidad mantienen el rol de piezas contestatarias, el espíritu de resistencia de las primeras mujeres arpilleras y fundamentalmente el sentido de trabajo en colectividad. Por otra parte, el conflicto en torno a sus procesos de artificación se dan de manera similar independiente del sitio desde dónde se originen. Lo que sí es un hecho, es que las instituciones del arte se han abierto a incorporarlas en sus exposiciones.

Hay ciertas obras como las arpilleras que facilitan el entrecruce de la cultura popular y la alta cultura, porque itineran entre los espacios. Según lo que plantea Julia Bryan,⁶² esta cualidad es lo que les permitió movilizarse en dictadura. Si bien estas piezas surgieron desde la desigualdad social en una época donde existía privación de libertad, sin dejar de mencionar además su cercanía inmediata al mundo de la artesanía, hoy en día, sí pueden ser expuestas en instituciones artísticas de renombre

62. BRYAN. Op.Cit. Pág. 176.

mundial. Hace un tiempo atrás, hubiese sido unimaginable ver arpilleras en la Tate Modern; así como lo fueron las arpilleras de Violeta Parra en el Louvre.

La entrada de estas piezas textiles a espacios del mundo oficial del arte, tiene mucha relación con la labor de los mediadores y los intereses de las instituciones. El rol de Roberta Bacic como gestora y curadora de exposiciones y espacios educativos sobre arpilleras ha sido fundamental. Se desconoce la existencia de otro u otra curadora que se dedique con tanta exclusividad a las arpilleras como ella, y que además cuente con el reconocimiento internacional que posee.

Una institución que ha sido fundamental en la difusión y valorización de las arpilleras como piezas históricas y obras de arte, es el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile. Poseen la colección más grande de arpilleras en sus archivos, las que han sido expuestas y estudiadas desde diferentes espacios educativos, que han permitido interiorizarse en la historia y contexto en que se generaron. Además, cuentan con mediadores exclusivamente dedicado a la conservación y difusión de las arpilleras. Sumado a lo anterior, este museo goza de amplio reconocimiento en materia de derechos humanos en América Latina y el mundo, por lo que su amplio interés por estas piezas textiles ha contribuido notoriamente a su reconocimiento desde diferentes espacios culturales e históricos.

Con respecto a los investigadores y educadores, en su gran mayoría se dedican a estudiar y validar a las arpilleras como aportes fundamentales a la construcción de la memoria colectiva, potenciado su categorización como vestigios de la historia y lo que fueron las violaciones a los derechos humanos en Chile. No se encontró ningún investigador que se dedique al estudio y enseñanza de la técnica desde un enfoque estilístico o con aspiraciones primordialmente artísticas. Se entiende que aquellas cualidades propias de las arpilleras que las potencian como obras intencionadamente políticas potencian su cercanía con diferentes áreas de estudio como la sociología, la antropología y la semiótica. Es probable que la ausencia de investigadores desde el mundo del arte tenga relación con el poco interés para documentar manifestaciones de la cultura popular en general.⁶³

63. Del caso particular de Chile y América Latina y la carencia de estudios sobre cultura popular habla el artículo de Chiara Sáez. SÁEZ, Chiara. (2019). "El concepto de cultura popular ausente y su aplicación al caso chileno desde una perspectiva histórica". *Comunicación y Medios*. Volumen 28, nº 39, junio.

Finalmente podemos concluir que las arpilleras son objetos que poseen características que las acercan al sistema de valoración del arte tradicional, pero también tienen concordancia con mundos de lo no artístico, y ese apego a eso que no es artístico, es lo que termina por otorgales diferentes valoraciones. Está claro que no podemos valorar una arpillera como valoramos una performance, pues las características de las arpilleras generan una nebulosa en su proceso de artificación. Sin embargo, puede ser que con el tiempo, el paso definitivo de las arpilleras al mundo del arte ya no sea un tema al cual someter a discusión, teniendo en cuenta los cambios de la contemporaneidad y su efecto en la reestructuración de las fronteras del arte.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, Jacqueline. (2013). *Art Against Dictatorship: Making and Expanding Arpilleras under Pinochet*. University of Texas Press. Austin. Pág. 182.
- AGOSÍN, Marjorie. (2008). *Tapestries of Hope, Tapestries of hope, threads of love: the Arpillera Movement in Chile*. 2 ed. Lanham: Rowman & Littlefield publishers, cop. USA.
- BACIC, Roberta. (2008-2009). "Arpilleras que claman, cantan, denuncian e interpelan". *Revista Hechos del Callejón*. Nº 42. Diciembre- enero. Págs. 20-22.
- BADAL, Gonzalo. (2020). *Violeta Parra Obra Visual*. Ocho Libros Editores. Santiago de Chile.
- BARBANCHO, Juan-Ramón. (2014). "Arte, Sociedad y Política: Otras formas de Protesta". *Arte y Sociedad Revista de Investigación*. Nº 6, abril. Sin página.
- BERLIEN, Karin. (2019). "Emergencia de la economía solidaria: el tejido de las arpilleras chilenas en tiempos de dictadura. (A partir de la serie de arpilleras que llegó a Países Bajos entre 1979 y 1982)". *Mi-riada*. N.º 15. Pág. 102.
- BRYAN, Julia. (2017). *Fray: Art and Textile Politics*. University of Chicago Press. Chicago.
- CHADWICK, Whitney. (1992). *Mujer, Arte y Sociedad*. Destino. Barcelona.
- Corporación Cultural De Peñalolén. (2016). *Arpilleristas de Peñalolén*. Santiago (s.e).

- EDWARDS, Paula y DE LA FUENTE, Antonio. (1979). "Arte poblacional: cuestión de coraje." *Revista La Bicicleta*. Nº5, noviembre- diciembre. Pág. 24-28.
- FRAIBERGER, Samuel; SINATRA, Roberta; RESCH, Magnus; RIEDL, Christoph; BARABÁSI, Albert-László. (2018). "Quantifying reputation and success in art". *Network Science*. Volumen 362, noviembre. Págs. 825– 829.
- GALARZA, Maite. (2018). "Arpilleras de Wellington: los hilos de la memoria, un allá cercano y un pasado contemporáneo". *Revista de arte contemporáneo*. Nº 5.
- GARCÍA DEL CID, Consuelo. (2015). *Ruega por nosotras*. Algon. Granada.
- LARRERE, Catalina. (2019). *Arpilleras. Hilvan de Memorias*. Pie de Texto. Santiago.
- LEÓN, Denise. (2007). "Historias de Extranjeros y Exiliados. Autofiguras en la poética de Marjorie Agosín". *Revista Chilena De Literatura*. Nº 71, noviembre. Págs. 101-112.
- MICHAUD, Daniel y DE COCK, Bárbara. (2020). "Las arpilleras chilenas en los Países Bajos: denuncia de pobreza y represión". Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Centro de documentación. Octubre.
- PARKER. Rozsika. (1996). *The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine*. Women's Press. Londres.
- PEIST, Nuria. (2012). *El éxito en el arte moderno: Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Abada Editores. Madrid. Pág. 332.
- PEREDA, Rosa. (1977). "Las bordadoras de la vida y de la muerte. Las arpilleras chilenas se exponen en Madrid". *El País*. 15 de septiembre. Consultado el 30 de junio de 2020 en: https://elpais.com/diario/1977/09/15/cultura/243122402_850215.html
- PÉREZ, Bustos, Tania. (2019). "¿Puede el bordado (des)tejer la etnografía?". *Disparidades Nº 74(1)*. Enero-junio.
- RICHARD, Nelly. (2004). "Lo político y lo crítico en el arte: ¿Quién teme a la neovanguardia?". *Revista de Crítica Cultural*. Nº 29/30, noviembre.
- RICHARD, Nelly. (2008). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. (Segundo Coloquio Nacional de Biopolítica: "Tecnologías y Políticas sobre la Vida". Santiago, noviembre.
- ROSENTERTER, Karen. (2019). "Proceso y ámbito de reconocimiento de artistas latinoamericanos del siglo XX. Estudio de casos". Trabajo final para optar al grado de Máster en estudios avanzados en Historia del Arte, Universidad de Barcelona.

- RUIZ, Belén. (2018). "Prácticas Textiles para Subvertir los Espacios Públicos. Del Sufragismo al Contra Feminicidio". *Dossiers Feministes*, Nº23. Pág. 147.
- S/A. "Los bordados de la vida y la muerte". (1976). Solidaridad. *Boletín informativo de la Vicaría de la Solidaridad*. Nº 1, marzo-abril. Pág. 4.
- SÁEZ, Chiara. (2019). "El concepto de cultura popular ausente y su aplicación al caso chileno desde una perspectiva histórica". *Comunicación y Medios*. Volumen 28, nº 39, junio.
- SHAPIRO, Roberta y HEINICH. (2012). Nathalie. "When is Artification?". *Contemporary Aesthetics*. Volumen 4, sin página.
- STROM, Adam. (2009). *Bordando la Verdad, Arte de protesta femenino en el Chile de Pinochet*. Facing History and Ourselves Foundation. Massachusetts.
- VERA, Hernan. (1987). "Arpilleras: An Iconography of Contemporary Childhood". *Children's Literature*. Volumen 15. Págs. 159-169.
- ZALIASNIK, Yael. (2010). "¿Reposición? de Tres Marías y una Rosa: Tres décadas para abordar la resistencia". *Revista La Bicicleta*. Nº77, noviembre. Págs. 25-26.
- ZAPATA, Jennifer. (2016). "La cultura popular: una cuestión inacabada". *Razón y Palabra*. Volumen 20, Nº 4_95, octubre-diciembre.

CÁTALOGOS:

- Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. (2019). *Arpilleras. Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*. Ocho Libros editores. Santiago de Chile. Segunda edición.
- Nuestra Resistencia. Mujeres en Dictadura*. (2019). ZAAVEDRA, María. Soruco Films Ediciones. Arica.

DOCUMENTAL:

- GAMBARDELLA, Rafaella y VALDIVIA, Jaime. (2007). *Periódico de tela*. Consultado el 16 de abril de 2020 en: <https://www.youtube.com/watch?v=aB7k4nudurKA&t=1637s>

PÁGINAS WEB:

- Consultado el 12 de mayo de 2020 en: <https://www.facinghistory.org/resource-library?search=arpilleras>
- Consultado el 25 de junio de 2020 en: http://www.portaldearte.cl/agenda/mixta/2007/colectiva_museo.html

- Consultado el 25 de junio de 2020 en: <https://www.mssa.cl/exposicion/atentado-al-arte/>
- Consultado el 25 de junio de 2020 en: <https://ww3.museodelamemoria.cl/exposiciones/periodico-de-tela/>
- Consultado el 25 de junio de 2020 en: <https://conectadosconlamemoria.cl/exposicion/arpillerras-bienal-mercosur/>
- Consultado el 25 de junio de 2020 en: <https://benton.uconn.edu/2015/07/06/what-is-an-arpillera/>
- Consultado el 26 de junio de 2020 en: <https://www.umass.edu/peacepsychology/special-events/transforming-threads-resistance-political-arpilleras-textiles-women-chile-and-around>
- Consultado el 26 de junio de 2020 en: <https://molaa.org/arte-mujer-memoria-exhibition>
- Consultado el 4 de julio de 2020 en: <https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/>
- Consultado el 4 de julio de 2020 en: <https://www.documenta.hr/en/izlo%C5%BEba-tkanine-otpora-glasovi-%C5%BEena-pozivnica.html>
- Consultado el 13 de julio de 2020 en: https://issuu.com/veronicam10/docs/historia_hecha_a_mano?fbclid=IwAR2cVOUvLpxOQI6KReLd_SRXg-xCvfHIhU85nHdz_meckVGxYcEP9FbTRw
- Consultado el 13 de julio de 2020 en: <https://www.arpilleraswellington.com/>



PROFESSIONAL TEXTILE ART IN BELARUS IN THE BEGINNING OF XXI CENTURY

KHRYSTSINA VYSOTSKAYA

Belarusian State Academy of Arts | khristinavproject@gmail.com

Recibido: 30-06-20 | Aceptado: 01-09-20

Resumen

Este artículo informa sobre la etapa actual del desarrollo de textil artístico profesional en Bielorrusia. La meta de este artículo es investigar las características de la situación actual en el arte textil de Bielorrusia a principios del siglo XXI. Debido a las peculiaridades del desarrollo político y socioeconómico del país, hasta hace poco, textil artístico en Bielorrusia desarrollaba de una manera especial. Este artículo podrá formar una idea para la comunidad científica y artística internacional sobre el estado actual del textil artístico en Bielorrusia e identificar las características, problemas y perspectivas en el desarrollo de esta área.

Palabras clave

Arte textil | Arte de Bielorrusia | tejeduría | identidad cultural.

Abstract

This article narrates on the contemporary stage of professional textile art development in Belarus. The goal of this article is to follow the trace of textile art space evolution at the beginning of the 21st century in Belarus. Due to the country's specific political and socio-economic development, until recently, Belarusian textile art has been developing in its own, unique way. This article will allow us to inform international scientific and artistic community about the current state of textile art in Belarus, to distinguish its specificity, current problems, and prospects of its development.

Keywords

Textile art | Belarus art | weaving | cultural identity.

In Belarusian art history, early 1960s are considered to be the beginning of the formation of professional textiles – during this time professional textile artists began to be educated in Minsk, the capital of Belarus, and the production of monumental tapestries was launched in the town of Borisov.

Over the 60 years in the history of contemporary fiber art in Belarus, this direction has developed from aiming towards creating monumental tapestry for public spaces of Soviet ideology back in the 1960s, to the creation of textile sculptures, installations and environmental projects in the 2010s. The main centers of professional textile art in the country are the cities of Minsk and Vitebsk.

By 2020, we can observe a unique situation when older and younger generations of textile artists are coexhibiting at the same venues in Belarus. Each generation is a carrier of its own unique view of textile art, including preferences in the choice of topics, compositions, formal and plastic solutions, techniques and materials.

In order to present the modern picture of artistic textiles development in Belarus both briefly and in detail, we need to trace the milestones of its evolution in the second half of the 20th century and see how these positions are manifested now. As a rule, most artistic principles and beliefs of authors are formed at the beginning of their artistic career, which is significantly influenced by teachers, environment, socio-economic and political situation in the country. The author of this article proposes to follow the chronology of the key events of the Belarusian textile art of the 1960s – 2020s and consider in this sequence the emergence of the main textile trends.

The year of 1964 can be considered one of the starting points of the development of modern textile art in Belarus, when 70 km. away from Minsk, in the town of Borisov, a workshop on the production of hand-made monumental tapestries was first given at the Artistic Combine of Decorative and Applied Arts. The textile workshop was headed by two prominent artists: Gennady Gorkunov (1939 – 1999) and Alexander Kishchenko (1933 – 1997). When creating monumental tapestries, the artists diligently used the ideas of the new tapestry of the legendary French artist, Jean Lurçat. The tapestry compositions were of a narrative nature, flat and decorative, the image was partly illustrative with a high level of stylization, the number of colors was limited. It is important to note that artists continue to use these principles in many monumental tapestries of the early 21st century.

It is important to draw your attention to the fact that official art in the USSR and Belarus, among other things, developed under the conditions of censorship and the «Iron Curtain», which pushed artists to work in a somewhat «safe» way. Only those works were encouraged, the subject of which corresponded to the ideology of the state, revealed the themes of love and glorification of the Motherland, talked about military victories, and similar. At the beginning of the 21st century, we see peaceful and loyal art outside of politics, which is also one of the unique local features.

In the period of 1960 – 1970s two main centers for the development of textile art in Belarus emerged in the cities of Minsk and Vitebsk. This was due to the following circumstances: both cities were strong cultural centers of the country; at the same time, higher education institutions were opened there, training specialists in the field of textile art and design. Also, large factories of the textile industry were concentrated there.

In Minsk, the Belarusian State Theater and Art Institute (abbreviated as BSTAI) first began to train professional textile artists in 1961. Students mastered the profession of a textile artist, which included mainly the orientation towards the design of fabrics for production and interior tapestry. The artist and teacher Angelina Beltyukova (1924 – 2011), who also worked on the creation of the first monumental tapestries in Borisov, greatly influenced the formation of students' artistic views.

Textile students underwent practical training at various textile factories, including the Art Factory in Borisov. After graduation, many young artists worked on the creation of cardboard for monumental tapestries in Borisov. This enterprise accepted a large number of government orders from all over the Soviet Union, and quite quickly this direction became the hallmark of the country. The late 1960s – early 1990s are considered to be the heyday of the monumental interior tapestry of Belarus. The apogee of this was the «Tapestry of the XX century» by Alexander Kishchenko, entered in the Guinness Book of Records as the largest tapestry in the world (1400 x 1900 cm., 1995). To this day, hand weaving tapestry is one of the leading techniques for creating artistic works among Belarusian textile artists.

At the beginning of the 21st century, representatives of the «old school» of Belarusian textiles are the students of Angelina Beltyukova, artists Nina Pilyuzina (born in 1944), Olga Gridina (1945 – 2012), Lyudmila Petrul (born in 1947), Larisa Gustova (born in 1947), Lyudmila Puteyko (born in 1947), Valentina Bartlova (born in 1951), Irina Danilova (born in 1951), Margarita Schemeleva (born in 1952), Galina Krivoblotskaya (born

in 1953), Olga Demkina (born in 1953) and other authors. They graduated from BSTAI during 1960 – 1970s. Many of them have created monumental tapestries for public interiors. In their author exhibition works, these artists work mainly in the direction of classical hand weaving in tapestry.

Nina Pilyuzina is one of the lead representatives of modern Belarusian tapestry. In 2004, she and Valentina Bartlova became laureates of the state prize of Belarus for the creation of monumental tapestries for the Palace of the Republic in Minsk. Her works are filled with poetry and depth of images, compositions are both pictorial and decorative in nature. In her tapestries, she often recreates the moments of rural lifestyle, poeticizes the Belarusian nature. According to the author of the article, one of the artist's most remarkable works is the tapestry «It is easier to the dead while the living carries the unbearable burden of their death in the heart» (cotton, wool, lurex, jute, hand weaving, 150 x 260 cm., 2005). The tapestry depicts an auroch surrounded by fog. This animal is the national symbol of Belarus. The work is filled with an atmosphere of strength, wisdom and deep sadness. This is a virtuoso work in the technique of hand weaving; subtle nuanced color combinations create the effect of watercolor painting.

In contrast, the works of Margarita Schemeleva are performed with a more formal conditional approach. Her tapestries are characterized by clear graphics, soft lines, decorative spots, bright colors in combination with various techniques of smooth hand weaving. The tapestry «A Little Aged Lady» clearly demonstrates the main positions of the author's style of the artist. The tapestry depicts a stylized, almost abstract image of a woman, in which elements of a traditional costume are hardly noticeable (cotton, wool, 130 x 80 cm., 2013). Margarita Schemeleva mainly creates chamber tapestries and textile miniatures. The artist's works are filled with deep personal experiences, impressions and reflections on everyday life. One can feel the impressionistic mood and influence of the ideas of Wassily Kandinsky in them. The artist has been teaching at the Belarusian State Academy of Arts (former BSTAI) from 1996 to the present, and nurtures in her students the love to tapestry weaving, teaches them not to avoid bright colors, and create complex compositions that are deep in meaning.

Another striking representative of the Belarusian school of tapestry is Lyudmila Petrul. Her hand woven tapestries are also characterized by poetic images, irony at times, and the atmosphere of mystery. The artist works with complex polychrome color combinations. Lyudmila Petrul is an example of an artist who is always in a creative search for new forms

and compositional techniques. For 50 years of Lyudmila's creative path, we can follow the movement from figurative compositions towards non-objectiveness, from classical smooth weaving and the side of inclusions of textures from sisal, shells and other materials. For example, in the series of tapestries «Story About the Potatoes» (1983 – 1984), the author tells about the stages of growing and harvesting potatoes in a peasant family, which is a symbolic plot for most Belarusians. The figures are illustrated schematically, stylized in the manner of cubism or even partly in the style of eight-bit video games. Subsequently, in the «Weeping Willow» series (1994 – 2004), the artist creates abstract tapestries, where she deliberately leaves the traditional rectangular shape of the canvas. Hand woven tapestries from this series are symmetrical, with a clear compositional structure and soft geometry. It is important to note that at the moment Lyudmila Petrul is the only artist in the Republic of Belarus whose works have participated in the International Triennial of Tapestry (2013, Łódź, Poland).

Since 1975, the Vitebsk Technological Institute of Light Industry has also begun to train textile artists. In this educational institution, students were focused primarily on working at textile enterprises that produced various fabrics, carpets and other industrial textiles. This circumstance did not prevent the artists of Vitebsk from occupying their own special niche in the cultural space of Belarus. Famous contemporary artists of the «Vitebsk school» are Gennady Faley (born in 1957), Natalia Lisovskaya (born in 1958), Vladimir Lisovenko (born in 1959), Tatyana Kozik (born in 1962), Svetlana Oksin (born in 1962), Svetlana Barankovskaya (born in 1965), Tatyana Makletsova (born in 1966), Irina Kirillova (born in 1971), Natalia Kimstach (born in 1975) and other authors.

Many artists of the Vitebsk textile school tend to search for their own unique author's style. Just like in Minsk, Vitebsk artists work primarily in the direction of hand weaving. However, there is an interesting shift in priorities here. Artists do not focus on maintaining the purity of technical and compositional techniques. They begin to experiment more with textures and mix techniques. There is a greater gravitation towards abstract compositions. Openwork and loose tapestries appear, which start to be exhibited not only on the walls, but also in space. The openness to experiments and creative searches was partly due to the close proximity of Vitebsk to the Baltic States, where the art of textiles has always kept pace with Western European trends.

Since the 1980s, many Vitebsk artists have been working with linen. It is linen that has been the traditional textile material of Belarus for a long time. Many contemporary authors today turn in their works to fi-

bers, threads and fabrics from linen, thus creating a link to the national character of the work through the material. For example, artist Gennady Faley creates large-scale woven fabrics from linen and wool. The compositions of his works are stylistically in the range between Suprematism and expressive abstractionism. For example, «the Wind» tapestry (linen, wool, 230 x 160 cm., 1998) is close in spirit to the paintings of Jackson Pollock and Lenore Krasner. Large expressive canvases are full of lively energy conveyed with the help of line graphics and texture. The author's favorite colors are natural linen color, as well as red, black, white, which are the traditional colors of Belarusian folk textiles.

Vladimir Lisovenko creates wall tapestries using linen threads, rags of denim and magnetic tape, which raises both the problem of national identity and the issue of recycling. We can trace a subtle irony in the selected materials, since in the 1970s – 1980s it was almost impossible to purchase denim in the USSR, and most foreign music was banned. The works of Vladimir Lisovenko are filled with themes of creation and love for the world. Tapestries seem to exist outside of time.

Another representative of the Vitebsk art textile school is Svetlana Barankovskaya. The artist works mainly in the technique of hand weaving, with the help of which she creates wall and spatial compositions. In her works, the author often uses linen, wool and newsprint. Most of her work is devoted to the search for the Belarusian cultural code. The author often refers to historical themes and images of personalities who fought for the self-determination of the Belarusian people in the past.

One of the latest works by Svetlana Barankovskaya is the textile installation «White Noise» (2019), co-authored with the artist Tatyana Makletsova. This installation became the winner of the Fourth Belarusian Triennial of Decorative and Applied Arts in 2019. The work tells about the modern era of information overload. The central part of the installation consists of 6 tapestries created in the technique of hand weaving, where the main material of the weft thread is newspaper paper and handwritten sheets. Artists achieve the effect of a uniform gray gradient on the canvas, the visual effect of which is reminiscent of the noise from an old TV screen. The color of the canvases changes from white at the beginning of the installation to dark gray at the end. On both sides of the central part there are 6 canvases, where horizontal lines (also made of paper) are embroidered on a plastic translucent mesh. Among the latter, there are black, white and red canvases. Side canvases allow to achieve the effect of three-dimensionality and multi-layered information field around each of us.

Returning to the chronology of the development of artistic textiles in Belarus, we see that in the late 1970s - early 1980s experimental directions of textile art started to emerge. The event that finally fixed the stage of the formation of this phenomenon in textiles was the exhibition «Experimental Textiles» held in 1988 in Minsk. The author of the idea and the curator of the project was Larisa Finkelstein, a famous art critic. The concept of the exhibition was a direct experiment in textiles, which included non-standard work with texture, volume and space, the identification of extraordinary plastic possibilities using non-standard materials and techniques (art works by Galina Krivoblotskaya, Lyudmila Puteyko). More than 20 artists took part in the exhibition. The exhibited works were kind of a challenge to the conservative structure of the Belarusian art space. For the very first time, works close to the direction of textile sculpture and installation (art works by Tatyana Belousova-Petrovskaya, Valentina Bartlova) were presented at the exhibition. The dominant feature in the space of the «Experimental Textile» exhibition was the textile installation «Being» (1988) by Ludmila Rusova and Igor Kashkurevich. This was the first textile installation of a kind in Belarus, which was a three-dimensional Suprematist composition of white, red and black threads stretched in space on a wooden frame. It should be noted that this particular color combination is not only one of the main colors used by the Suprematists, but also the main colors for traditional Belarusian textiles.

Ludmila Rusova (1954 – 2010) was an innovative artist who did not fit into the framework of regulated Soviet art. This artist used to work in a variety of areas of art in different periods of her life. Her hand woven tapestries carried the ideas of Suprematism, however, unlike the idea of Malevich's struggle for pure form for the sake of form itself, her works were filled with witty and conceptual overtones. She often played on the themes of religion and Belarusian folk traditions, life and death. Subsequently, she continued her Suprematist searches in textile installations, environments, and then performances, where her creative solutions also turned out to be close to the ideas of Yves Klein and Marina Abramovich. In the 2000s, she was called the «godmother of Belarusian actionism»¹. Also, the artist was engaged in experimental photography and poetry. The artistic path of Ludmila Rusova appeared to be very influential for the further generations of Belarusian artists.

1. KLINAU, Artur: «Ludmila Rusova». Articles: JANKOUSKAJA, Natallia, SIACKO, Tania. Minsk: Goliaths, 2015, p. 14.

Pavel Bondar (1952 – 2019) was a legendary experimental textile artist in Belarus. In the early 1980s, he was actively working in the direction of author's tapestry and author's quilt technique, the author's painting on fabric. He experimented with materials, created three-dimensional textile forms. In his works, the artist paid great attention to color, textures, mixing techniques and the search for an expressive author's style. In terms of the boldness of his approaches, the visual language of his works was close to the work of Sheila Hicks, Jagoda Buić, and other authors working in the experimental directions of fiber art.

In his work, the artist was especially attentive to the revival and re-thinking of folk traditions. For example, he created «rushnik» tapestries (from the Belarusian language «towel») using the technique of the author's hand weaving. In the folk culture of Belarus, ceremonial towels were of great importance – they were given magical properties, they were used as a talisman what is more, they were used to decorate religious icons in houses and crosses on village gateways. These towels were used in rituals during almost all significant events in a person's life – at birth, christening, wedding, calendar holidays and funeral. Many of these traditions still exist today.

In his «rushnik» tapestries, Pavel Bondar reflected his love for his native land, its nature. There is a lot of poetry in the images of his tapestries. He used soft and subtle color solutions, combines abstraction and visual images.

One of the iconic works of Pavel Bondar is the tapestry «Who goes there? » (linen, wool, synthetics, hand weaving, author's technique, 235 x 165 cm., 2002). The name of the tapestry is taken from the title of a namesake poem of 1905 – 1907 written by the Belarusian poet Yanka Kupala, which refers to the oppressed Belarusian people.

Pavel Bondar taught at the Belarusian State Academy of Arts (formerly the Belarusian State Theater and Art Institute) in the period between 2000 – 2014, where he set up an “experimental textile laboratory”. In his studies, he actively promoted the ideas of experiment in textiles, such as adding of assemblage and trash art, three-dimensional forms, recycling, etc. This gave a strong impetus to the development of this direction in Belarus. His students were Anna Klimenko (born in 1979), Denis Tropashko (born in 1981), Maryana Karpovich (born in 1983), Veronika Bogacheva (born in 1987), Ksenia Tikhonova (born in 1987), Tatiana Lifshich (born in 1989), Natalia Filippenko (born in 1990), Khrystsina Vysotskaya (born in 1992), Vlad Kniga (born in 1992), Agata Karobka (born in 1993) and other artists.

Returning to the early 1990s, at a time when the USSR collapsed and Belarus acquired the status of an independent state, the situation in artistic textiles changed. As the economic situation in the country was changing, the number of state orders for art objects reduced significantly. Monumental tapestries in such quantity as it was in previous years were no longer needed. As a consequence, the private sector started to develop, and the need for small, more chamber formats of works was increasing. More and more artists are beginning to engage in designer hand weaving and textile miniatures. However, in view of the changes that had come, many textile artists started to work in other areas of art or even left the profession, some emigrated to other countries.

At that very time the cultural environment showed an increase in interest to traditional culture, Belarusian folklore, folk crafts. The artistic space of Belarus used to be characterized by an appeal to the themes of folk culture and history, but in certain periods these themes became especially relevant. Belarusian traditional textiles are still an important component of the national culture. We meet the ideas of rethinking the motives of traditional ornaments everywhere, and, first of all, in the works of textile artists.

Since 1992, another textile department has been functioning at the Belarusian State University of Culture and Art in Minsk. At BSUCA, the topic of preserving the traditions of folk culture and crafts comes to the fore, and textiles are no exception. On this occasion, it is worth noting the work of the artist Alla Nepochelovich (born in 1951), a 1975 graduate of the BSTAI. She is one of the leading representatives of finely patterned heald weaving. Alla Nepochelovich is a conservative artist who is passionate about keeping the textile techniques and materials clean. The main theme of her work is the idea of preserving national traditions and rethinking the compositions of Belarusian traditional homespun bedspreads and ritual towels. In addition to linen and wool, in recent years she has introduced metal threads and glass beads into canvases. Alla Nepochelovich has been teaching at the University of Culture and Art since the very opening of the textile direction there and conveys her creative vision and attitude towards textiles to her students.

As for the BSTAI in the 1990s, it should be noted that in the period of 1979 – 1989 the textile department at BSTAI was closed, which led to the loss of the continuity of generations of textile workers in Minsk. When the direction was restored and headed by the artist Valentina Bartlova in 1989, new teachers came to replace the «old school» with new programs and a new vision of textile art. Teachers encourage rethinking folk traditions and working in different textile techniques. It should be added

that in 1991 BSTAI was reorganized, and in 2001 it was renamed into the Belarusian State Academy of Arts (hereinafter BSAA).

At that time, Belarus opened its borders to foreign states, and much of the previously closed information about the state of art abroad was becoming more accessible. For young artists, graduates of the Belarusian State Academy of Arts in the 1990s, the theme of monumental tapestry ceases to be relevant. The search for ways of self-expression in other directions of textiles begins for the authors. At this time, there is an interest in artistic knitting, heald weaving, patchwork.

The main representative of knitting in the textile space of Belarus is Elena Obodova (born in 1965). She graduated from BSAA in 1997 and is one of the first “post-Soviet” textile artists. She creates three-dimensional textile structures and installations from designer knitted fabrics. The artist pays great attention to form and color. These can be knitted structures made of hyperbolized chain cells; large numbers of knitted bells of human height hanging from the ceiling of the gallery, as in the installation “Overtones” (2013).

Elena Obodova also makes a significant contribution to the development and rethinking of the technique of double-sided heald weaving. This ancient folk weaving technique was characteristic of the western territory of Belarus. The work is carried out on a four-shaft loom and is a system of two warp and two weft threads. The canvases are graphic and contrasting, the coloring is two-tone, where one lighter and one darker color are most often used. As a result, one side is «positive», and the other is «negative» (as in the photo), where both sides are considered front. In her canvases, Elena Obodova reinterprets folklore symbols and gives them a new formal sound.

Another extraordinary artist of this generation is Janna Kapustnikova (born in 1965). In 1993, she graduated from BSAA with a degree in costume design, and to this day she creates stage costumes for theater performances, films and television. In addition, in the 1990 – 2000s, the artist was actively involved in decorative painting, which simultaneously contains the qualities of Fauvism, Pop Art and Naive Art. Her works are influenced by Henri Matisse, Andy Warhol and Roy Lichtenstein.

In the early 2010s, Janna Kapustnikova went beyond decorative painting and began to create painted carpets. She took the «malyavanka» as the source of inspiration - traditional painted carpets, characteristic of the folk art of western Belarus of the late 19th century - mid-20th century. Folk artists of that time created decorative carpets, which depicted paradise gardens, palaces, couples in love in boats surrounded by swans,

fantastic animals, bouquets of flowers. Compositions of such carpets are edged with floral borders. This phenomenon in folk art was a result of needy peasants attempting to distract themselves from the bleak reality of their life and bring a piece of paradise into the interior of their homes. The works of that time are considered a unique example of naive art in Belarus.

At the heart of the artistic approaches to painted carpets by Janna Kapustnikova, we can also see the influence of the works of Alena Kish (1889 – 1949), one of the brightest folk artists of that direction, - bright open colors, illustrativeness, and decorative character of the work. Janna's painted carpets go under the general name of «the Dazhinki» series - this is how the national harvest festival is called in Belarus. In her painted carpets, the author raises topical issues. Using irony and sarcasm, she partly criticizes the post-Soviet reality, and partly reminds of the transience of life and death. Carpets with everyday themes of harvest and rural life alternate with themes of funerals, war and more. Her works combine symbols of modern, folk and Soviet culture. Also, the author attaches great importance to the topic of relations between men and women, sexuality and gender differences. In terms of stylistic and narrative approaches of her work, we can draw an analogy with the tapestries of the English artist Grayson Perry. It is important to note that in the late 2010s, Janna began to translate her compositions from the Dazhinki series into the format of machine carpet weaving. Tufted carpets enhance the materiality effect and take the piece to a new level. At the moment, she is the only Belarusian artist using this modern technology to create her works.

In the early 2000s, young artists of the next generation, namely Anastasia Arais (born in 1971), Olga Rednikina (born in 1976), Veronika Fomina (born in 1976), Natalia Azhder (born in 1976), Elena Kolyasnikova-Ilkovets (born in 1985), and other authors, begin to actively work in the direction of felting. It is interesting that in the traditional textile culture of Belarus, felting was actively used to create items of winter clothing, but in the professional art of textile in Belarus of the 20th century, it practically did not develop. A tangible impetus to the development of this direction of fiber art for Belarus was provided by an artist from Sweden Gunilla Paetau Sjöberg, who came to Belarus several times to exchange knowledge.

Anastasia Arais is a leader in felting direction in Belarus. The artist creates deep works on a variety of topics: from the creation of nature to reflections of moments of modern and folk culture. She is engaged in experiments with the formal plastic possibilities of this material. Olga

Rednikina works on planar achromatic felt canvases. In her works, great importance is attached to the place of the image of a person in the plot of the work. Natalia Azhder, in collaboration with Lyudmila Domnenkova, creates abstract volumetric-spatial felt compositions, telling about nature and the human soul.

In the 2010s, three-dimensional textiles began to evolve actively. This has been possible largely due to the plein airs of three-dimensional textiles organized by art critic Larisa Finkelstein. Belarusian textile plein airs were held every summer in Belarus (2012 – 2014), in Montenegro (2015) and in Italy (2016). The curator's goal was to attract textile artists of all generations to participate in the project and provide an incentive for authors to get out of their usual creative comfort zone. During the week of the plein air, the artists had to create a voluminous textile composition on a given theme. Starting from the third edition, the rules of the plein air were more concretized: the work must be precisely sculptural in nature - three-dimensional, independently standing on the podium; the color of the work was limited – in different years it was white, green and red. Materials and techniques were not limited, but had to be within the philosophy of the art of textiles.

The five years of Larisa Finkelstein's project made it possible for artists of different generations to get to know each other better, exchange experiences and views on the development of textile art in Belarus. For five years, more than 40 artists took part in the plein air, including Nina Pilyuzina, Lyudmila Petrul, Valentana Bartlova, Galina Krivoblochskaya, Margarita Schemeleva, Felix Shuneiko, Tatiana Kozik, Anastasia Arais, Olga Rednikina, Maria Borisenko, Khrystsina Vysotskaya, Maryana Karpovich and other authors. The results of each plein air are shown annually at numerous exhibitions of textile sculpture in many major art museums and galleries in the country. This led to a more positive attitude in the three-dimensional textile in the conservative cultural space of Belarus.

One of the main young artists of Belarus working in the direction of volumetric-spatial textiles is Khrystsina Vysotskaya (born in 1992). She went through the laboratory of experimental textiles of Pavel Bondar and textile plein airs by Larisa Finkelstein at the same time. During the 2010s, the young artist developed a recognizable author's style. Using various hand-weaving techniques and author's weaving techniques, she creates abstract textile sculptures. Shape, color and texture are of great importance in her sculptures, often non-textile materials such as wood, metal, cassette tape and plastic are included in her work. The author pays great attention to the internal and external space of art objects, as, for example, in the diptych «Inside and Outside» (2019). In such works,

the author uses the rethought technique of the Belarusian double-sided weaving, which was mentioned earlier.

Since 2015, Khrystsina Vysotskaya has been teaching at the Department of Costume and Textile of the Belarusian State Academy of Arts, where she takes an active position in the development of contemporary trends in the art of textiles and its popularization in Belarus and abroad. Many of her students support the idea of reviving and renewing textile art in Belarus, among them young artists Alexandra Zhuravovich (born in 1992), Ilona Gavina (born in 1994), Anastasia Pukhovskaya (born in 1994), Maria Razumovich (born in 1995), Maya Stepanko (born in 1996), Alina Samsonovich (born in 1996), Victoria Erokhina (born in 1996), Alina Shvaibovich (born in 1998), and others. Artists are working in the direction of an art object and textile installation, add epoxy resin, LED lighting into textile works, develop the theme of trash art, recycling and assemblage; and also develop the direction of digital printing on fabric. In their works, the artists raise a wide range of topics, including the problems of ecology and urbanization, the development of the Internet, talk about the life of the post-Soviet generation of young people and about the place of the Belarusian artist in the world.

Currently, the issue of national self-determination in Belarus is quite acute. The work of the artist Masha Maroz (born in 1991) is aimed at rethinking the topic of Belarusian national identity. The author draws attention to this theme by creating installations, collections of artistic clothing, avant-garde accessories, textile applications, hand-made photo printing (cyanotype) on fabric. In terms of the depth of creative expression, non-standard approaches and a wide range of areas, the work of Masha Maroz can be compared with Ludmila Rusova. The artist takes a position on blurring the boundaries of textile art with other directions and using new media.

Her solo exhibition «The Long Way Home» (2020) at the National Center for Contemporary Arts is a clear example of mixing of styles and meanings that is characteristic of the postmodern tradition. Her style relishes the Suprematism of Kazimir Malevich and the Surrealism of René Magritte and Dorothea Tanning, as well as the atmosphere of the isotericism of Ilya Kabakov. In the gallery space, the author confronts folk traditions and modernity, creating an interactive environment. This is a work about the gradual loss of connection with roots, the loss of meanings and guidelines for further cultural development. The composition of the exhibition space is based on a generalized even canonical interior of a rural house. Let's take a look at some of the details of this environment. In the center of the room there is a table with a still life of ready-made objects,

where individual symbolic objects are made on a laser printer (potatoes, ears and grains of wheat). The author replaces traditional homespun textiles with industrial tarpaulin fabric, and instead of traditional wall carpets, she prints ornaments close to traditional ones on banner fabric. Instead of religious icons on the walls, abstract digital images with glitch art elements. In the «red corner» (the traditional place for the icons) there is also a plasma TV screen, on which the «loading» icon is constantly spinning against a blue background. The entire exhibition space is filled with an atmosphere of melancholy, lost meanings. Since 2016, Masha Maroz has been teaching at the Department of Costume and Textile of the Belarusian State Academy of Arts, where she specializes in avant-garde fashion and the development of modern trends in costume art and design. In addition, the artist works with numerous theaters in Belarus as a stage costume designer.

Art exhibitions are more important in shaping public attitudes towards the art of textiles. In Belarus, exhibitions of textile art are held annually, organized by the public association «Belarusian Union of Artists», as well as at the initiative of individual curators and groups of artists. Let's dwell upon this in more detail. At the moment, an active position in organizing exhibitions in the Union of Artists is taken by art critic and artist Mikhail Tsybulsky (associate professor of the Department of Fine Arts of the UE «Vitebsk State University named after P.M. Masherov»), artists Olga Rednikina (Head of the Belarusian Union of Artists textile section of Minsk) and Svetlana Barankovskaya (Head of the textile section of Vitebsk), artist Natalya Lisovskaya (associate professor at the Department of Design at Vitebsk State Technological University). Each of the above curators in their projects unite textile artists from all over the country, and also invite authors from Russia, Ukraine and the Baltic countries to participate in joint exhibitions of artistic textiles.

Today, art critic Larisa Finkelstein is one of the leading curators in the field of decorative and applied arts in Belarus. Since the early 1980s, she has been actively promoting this area of art in Belarus. Since 1991, her author's non-commercial conceptual gallery «BRAMA» (from the Belarusian language «gate») has been organizing conceptual exhibitions of decorative art, where she pays particular attention to textiles. Each project of the gallery stands out with an interesting and non-standard concept. The curator establishes clear regulations with the requirements for work, and at the same time encourages artists to experiment. The curator loves to collide different directions of decorative art in a single exhibition space and create interesting situations of their interaction. For example, in 2016, the art gallery «University of Culture» hosted an exhibition following the results of the 5th International Italian-Belarusian plein air

«Dialogue of Sculptures. Red. Black. Italian Exercise». The plein air itself took place in Bologna (Italy) and was attended by textile and metal artists. Interestingly, the textile workers were asked to create textile sculptures and art objects in red, and the metal artist - in black. The result was a unique exposition – it was a kind of dialogues of color, materials, shape and texture.

Another interesting phenomenon in the exhibition textile of Belarus is the curatorial work of the artist and art critic Khrystsina Vysotskaya. Since 2015, she has curated exhibitions of artistic textiles at the Belarusian State Academy of Arts, and since 2018, she has launched an author's curatorial project «Running with scissors». The concept of the project is to show how a textile artist reacts to what is happening in the modern world, where there is an oversaturation of information, the speed of what is happening around and everything that follows from this. The aim of the project is to show actual works of young Belarusian textile artists. The project encourages authors to boldly read the theme of fiber art, conceptualize textiles, bold choice of materials and techniques, as well as interesting work with form and space. The curator invites authors to create works on topical topics for the Belarusian reality. Exhibitions were held in different cities of Belarus. The latest edition of the project was held at the National Center for Contemporary Arts in Minsk in November 2019, in which more than 20 young textile and costume artists took part.

The above projects contribute to the dissemination of information about this art form at the local level. However, this is not enough for the modern Belarusian artistic textiles to become the property of the international cultural space. This task should be solved by larger exhibitions, preferably of an international scale.

In many countries of the world the main platforms for demonstrating the latest achievements in the field of contemporary art are international exhibitions of the biennial and triennial format. Biennale is an art exhibition, festival or competition held every two years. By analogy, the triennial is held every 3 years. It is impossible to overestimate the importance of the legendary The Lausanne International Tapestry Biennials (1962 - 1995, Switzerland), which had a huge impact on the formation of the modern vector of development of artistic textiles in the world and was the first exhibition of this format. Nowadays one of the leading exhibitions of this kind The International Tapestry Triennial in Lodz (since 1975, Poland), International Triennial of Mini-Textiles in Angers (since 1993, France), «From Lausanne to Beijing» International Fiber Art Biennale (since 2000, China), The International Biennial of Contemporary Textile Art WTA (since 2000, Latin America and Spain), Contemporary

Textile Art Biennial «Contextile» (since 2012, Portugal), Russian Triennial of Contemporary Tapestry (since 2011, Russia) and other exhibitions. We can rarely see works of contemporary Belarusian textile artists at such international exhibitions. Much more often we can meet Belarusian authors at international exhibitions in neighboring countries - Russia, the Baltic States, Poland and Ukraine. I dare to suggest that the main reasons for this may be language barriers, financial difficulties, and others.

In modern Belarus there are no biennials or triennials of textile art. This may be due to various reasons, including economic ones. The largest exhibition of this kind in the country is the Belarusian Triennial of Decorative and Applied Arts, where, since 2011, once every three years, works of Belarusian artistic ceramics, glass, metal, wood and textiles have been demonstrated. This exhibition-competition is organized by the public organization Belarusian Union of Artists. The exhibition takes place in the art gallery Palace of Arts in Minsk.

The past 4 triennials have shown that the direction of textile art is usually represented by the largest number of participants. In general, in the exposition of the Belarusian triennial, we can see the same picture that we see at most republican exhibitions ornamented by the Belarusian Union of Artists, since in a country with 9.5 million inhabitants the circle of personalities in the art community is not too large.

As shown by the last 4th Belarusian Triennial of Decorative and Applied Arts, flat wall works prevail among textile works. Most often these are tapestries, batiks, textile applications, felt panels, knitted compositions, mixed techniques. To a lesser extent, there are textile sculptures, three-dimensional art objects and installations. We are not talking about environmental and textile performances at all, although these trends are starting to appear on other more avant-garde exhibition venues among young textile artists.

The main textile technique at the Belarusian Triennial of Decorative and Applied Arts is weaving. Great importance is attached by artists to classical tapestry weaving on a vertical loom or frame, since the Belarusian school of professional artistic textiles was formed on the basis of the monumental interior tapestry of the 1960s. These are the works of such artists as Nina Pilyuzina, Tatiana Belousova-Petrovskaya, Lyudmila Puteyko, Lyudmila Petrul, Larisa Gustova, Antonina Gurshchenkova, Galina Ryabova, Ksenia Tikhonova, Svetlana Terentyeva, Raisa Golovataya and others.

This is followed by the author's tapestry weaving, which is characterized by a more relaxed approach when creating a cloth: mixing va-

rious weaving techniques in one piece, the appearance of openness and openness of the warp threads, the introduction of all kinds of pile textures, mixing different textile and non-textile materials during weaving, and more. Natalia Lisovskaya, Natalia Kimstach, Svetlana Obrazmovich, Tatyana Kozik, Victoria Erokhina, Natalia Shapovalova, Violetta Nekrasova and other authors work in this direction. Artists, Khrystsina Vysotskaya, Svetlana Barankovskaya, Tatyana Makletsova, who work with 3D compositions, use the author's weaving techniques. But the work of Elena Obodova stands out against the general background with 3D compositions from the author's knitwear.

Artists working in the technique of heald weaving on a horizontal loom strive to rethink the traditions of Belarusian folklore art and bring it to the level of an exhibition art object (Alla Nepochelovich, Elena Obodova, Elena Pyatkevich, Yulia Mordvanyuk and others).

Almost as many pieces of felt at the Triennial could be found as there were woven pieces. Felting in the professional art of textile in Belarus for less than 20 years. However, this textile direction, which is young for Belarusians, is developing rapidly and very actively. These are the works of artists Olga Rednikina, Anastasia Arais, Svetlana Omelchenko, Nina Sokolova-Kubay, Natalia Azhder, Lyudmila Domnenkova, Natalia Lisovskaya. With the help of this technique, all kinds of illustrative, stylized and abstract works are created.

Art painting on fabric in Belarus is not as widespread as weaving, but this technique began to develop back in the 1960s - at the same time as tapestry. The works of each artist are distinguished by their unique creative approach and have their own recognizable style. These are the artists Vadim Udovenko, Margarita Golubeva, Elina Malishevskaya, Alexandra Naiman, Tatiana Fomina, Tatiana Otchik and other authors.

Vera Blintsova and Lyubov Kirillova are the leading artists in Belarus who work in the direction of textile applique (close to the quilt technique). They create works on religious, mythological themes, and you can often find more abstract subjects – decorative landscapes, stylizations of birds, bouquets of flowers and more. In their works, each of the artists invariably uses shiny materials – brocade, silk, lurex, embroidery with beads and glass beads, which gives the work a stained glass character and associations with Byzantine fabrics. Other interesting authors working in mixed applique techniques are Maria Borisenko and Alina Shvaibovich.

Works made in more experimental approaches to the transformation of textile material, or using completely non-textile materials, were not

presented at the Triennial. This is largely due to the conservative attitude of the selection committee to non-traditional approaches in textiles. Also, there were no works created with the use of modern technologies, such as sublimation printing on fabric, machine jacquard weaving, machine embroidery, machine carpet weaving, laser cutting and many other possible technologies.

Within the framework of the 4th Belarusian Triennial of Decorative and Applied Arts, the Republican exhibition of mini-textiles was held for the first time, with artists from Ukraine as invited guests. This project was mainly attended by the same Belarusian textile artists who participated in the Triennial, so it is not difficult to guess that classic plain-woven tapestries are the main works in the exhibition. A small number of applications, 3D felt works and works in mixed and experimental techniques were presented. The very fact of holding such an exhibition suggests that the conservative society of Belarusian textiles is slowly beginning to change.

We observe the following preference in the choice of themes for works: these are abstract concepts on the beauty of nature, love and relationships, history and architecture, abstract philosophical concepts, and, of course, on the theme of Belarusian culture and identity. The works of Belarusian textile artists presented at the Triennial are the most peaceful, tolerant, polite and apolitical. This is largely due to the atmosphere of unspoken and pervasive censorship in the culture and art of the country.

It should be noted that the exhibitions of the Belarusian Triennial of Decorative and Applied Arts are held without a clearly defined theme and concept. According to the author of the article, this is one of the serious disadvantages of this exhibition. The lack of a clear concept at major Republican exhibitions is a frequent occurrence, but there are exceptions. The concept of the exhibition enables artists to create a work on a topical topic for modern society, try to stop working according to a stable template, get out of the comfort zone. The definition of a topical topic and regulations aimed at the development of contemporary art for the Belarusian Triennial could nudge the authors not only to self-development, but also to the development of the art of textile in Belarus. Unfortunately, most of the Belarusian textile art of the 21st century can be attributed to salon art, which exists in its own special closed world and is divorced from the world artistic process.

Returning to the topic of Belarusian identity, we see that it was and remains relevant for both young and older generations of artists. Each author decides this topic in his own way, someone creates works with

the inclusion of pictorial motives of folk ornaments, red-white-black colors (Gennady Faley, Ludmila Rusova), someone turns to the depiction of historical events and influential cultural figures previous eras (Svetlana Barankovskaya, Olga Rednikina, Nina Pilyuzina, Lyudmila Petrul), someone takes as a basis for creativity the theme of rethinking the form and meaning of folk textiles (Pavel Bondar, Janna Kapustnikova, Masha Maroz). This speaks of the long-term desire of artists to defend the right to self-determination of the culture of Belarus and not let their voice be drowned out in the context of globalization and blurring of intercultural boundaries.

The 2010s showed that in Belarus there is a place not only for conservative wall-mounted salon works, but also for volumetric-spatial art objects, installations and environments. As is often the case, everything rests on the sincere initiative of individuals. In the last decade, active young authors have appeared who are ready to spend energy on the development and promotion of this direction. Therefore, if this trend does not fade away and interest continues to increase, then in the next 10 years we can see the Belarusian "textile explosion", which will finally go beyond the conservative «Soviet» attitude to textiles in the country, will make the direction relevant and interesting for current and future generations of artists.

In order for the art of Belarusian textiles to become the property of the world community, more participation of contemporary Belarusian artists in international projects is needed, as well as the organization of international textile projects in Belarus. Otherwise, this page of Belarusian art will still remain known only at the local level and partially in neighboring countries. International cooperation will give an influx of new energy, inspiration and will serve as a new wave for the development of this direction. The author of the article suggests that the period 1990-2000 was a kind of calm and the accumulation of knowledge about something new for the country about the modern world of textiles, the 2010s became a period of turning point and the beginning of actions towards deviating from the accepted foundations, and the 2020s will become a new milestone in the development of the professional textile art of Belarus.

BIBLIOGRAPHY

- AKSYONOVA, Katerina: "Modern Belarussian arts and crafts. XXI century". Article: SHARANGOVICH, Natalia: *Introduction*. Minsk: Belarus, 2013, pp. 238 - 390.
- FINKELSTEIN, Larisa: "Experimental Textiles: Republican Exhibition". Minsk: Belarus, 1990, 10 pp.
- KLINAU, Artur: «Ludmila Rusova». Articles: JANKOUSKAJA, Natallia, SIACKO, Tania. Minsk: Goliaths, 2015, 120 pp.
- PETRUL, Lyudmila: "Tapestry in Belarus". Article: FINKELSTEIN, Larisa: *Introduction*. Minsk: Belarus, 2015, 319 pp.

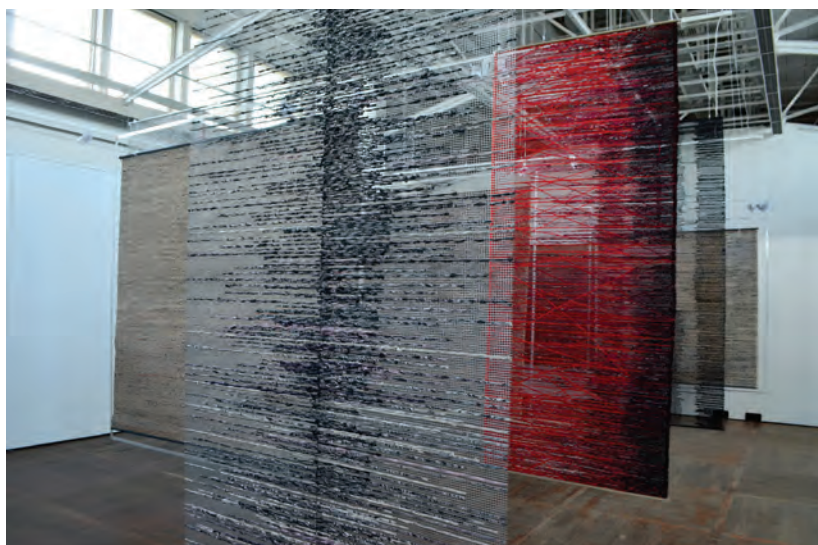


Olga Demkina, "The Dazhinki", 1993, wool, weaving, 300 x 215 cm., from the collection of the National Historical Museum of the Republic of Belarus.

Photo by Khrystsina Vysotskaya.



*Margarita Schemeleva, "A Little Aged Lady", 2013, cotton, wool, 130 x 80 cm.
Photo provided by the author.*



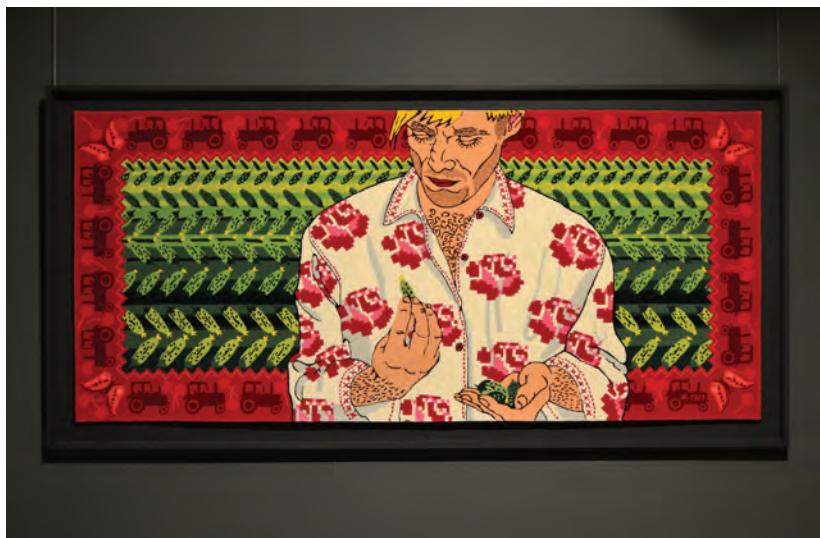
Svetlana Barankovskaya, Tatsiana Makliatsova, "White Noise" project, 2019, linen thread, newsprint, synthetic mesh, weaving, author's technique. Exposition of the Republican exhibition "Triennial of Contemporary Art" (Palace of Art, 2020). Photo by Khrystsina Vysotskaya.



*Ludmila Rusova, "Suprematist Braid", triptych, 1989, wool, weaving,
from the collection of the National Center for Contemporary Arts.
Photo by Khrystsina Vysotskaya.*



Pavel Bondar, "Who Goes There?", 2002, wool, weaving, author's technique, 235 x 165 cm., from the collection of the National Museum of the Republic of Belarus. Exposition of the exhibition "Pavel Bondar and his School" curated by Larisa Finkelstein. Palace of Art, 2020. Photo by Khrystsina Vysotskaya.



Janna Kapustnikova, "Young Agronomist" from the series "The Dazhinki", 2019, wool, silk, machine carpet weaving, from the collection of the "Gallery XO".

Photo by Khrystsina Vysotskaya.



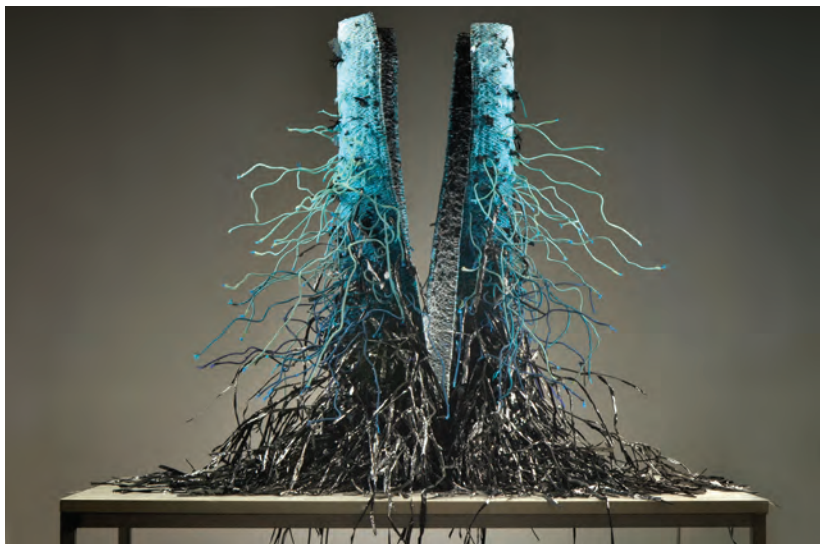
Elena Obodova, "Overtones" installation, 2013-2015, acrylic thread, knitting. Exposition of the solo exhibition "Overtones". Palace of Art, 2015.

Photo by Khrystsina Vysotskaya.

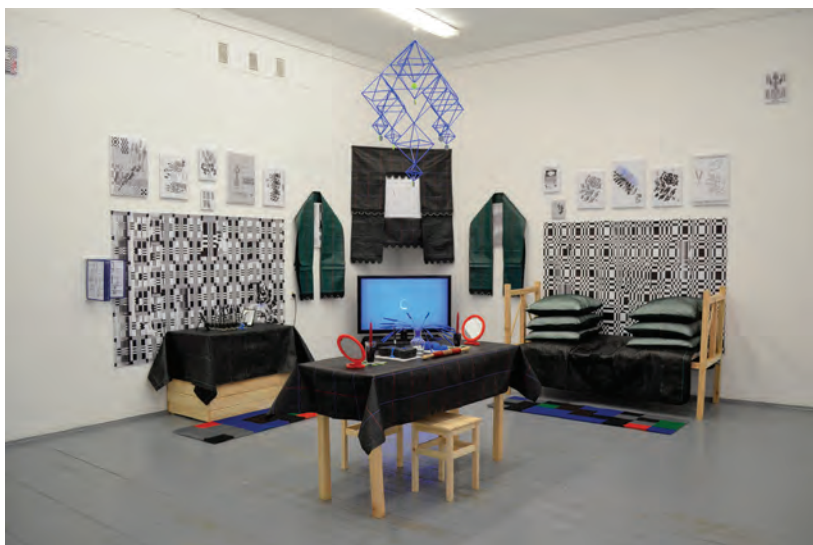


Exposition of the Exhibition following the results of the 5th International Italian-Belarusian plein air "Dialogue of Sculptures. Red. Black. Italian Exercise" curated by Larisa Finkelstein. the art gallery "University of Culture", 2016.

Photo by Khrystsina Vysotskaya.



Khrystsina Vysotskaya, "Far Beyond" from the diptych "Inside and Outside", 2019, wool, cotton, synthetic, magnetic film, metal wire, double-sided hand weaving, author's technique, 115 x 150 x 100 cm. Photo by Veronica Nesteruk.



Masha Maroz, "The Long Way Home" project, 2020. National Center for Contemporary Arts of the Republic of Belarus. Photo by Khrystsina Vysotskaya.

DISCURSOS EXPOSITIVOS SOBRE EL TEXTIL EN LA ACTUAL ESCENA VASCA

ELENA OLAVE DUÑABEITIA

elenaolave@gmail.com

Recibido: 01-07-20 | Aceptado: 18-08-20

Resumen

Históricamente, la creación textil ha sido considerada artesanía, o como “aquello otro” ligado al no-arte, debido a su naturaleza funcional y su practicidad. A pesar de que a partir de los años setenta, fue legitimado como soporte para la creación artística, hoy en día, el textil sigue considerándose un medio para la expresión artística de menor importancia. Asimismo, los productos textiles que se han visibilizado dentro del marco artístico, la mayoría, han sido expuestos como trabajos de carácter reivindicativo del género femenino, sin tener en cuenta, que existen creadoras que trabajan el textil por su valor formal, técnico o metalingüístico. Esta resignificación del textil, se ha producido, sobre todo, por el modo en que este ha sido expuesto. Por ello, nos es de vital importancia centrarnos en los discursos expositivos en los que la creación textil ha sido mostrada. Con este objetivo, se analizarán tres exposiciones de arte textil, muy diferentes entre ellas, en el contexto artístico del país vasco.

Palabras clave

Arte Textil | Feminismo | Artesanía | Teoría de Arte | Exposición | Instalación.

Abstract

Historically, textiles have been considered as craft, or as “something else” not related to arts, mainly, due to their functionality and practicality. Despite the fact, that from the 70s onwards it was legitimised as a support for artistic creation, nowadays, it is still considered a lower degree artistic expression. Likewise, the textile products visible in the artistic sphere, have been exhibited as works of revindication of the subject identified as feminine, without taking into account, that there are female creators who work with textiles due to their formal, technical or metalinguistic value. This resignification of the textile, has been produced by the way it has been exposed. Because of this, it is essential for us to focus on the exhibition’s discourses, in which fiber creation appeared. Therefore, will be analysed three textile art exhibitions in Basque Country, completely varying from each other.

Keywords

Fiber Art | Feminism; Craftwork | Art Theory | Exhibition | Installation.

CREACIÓN TEXTIL, GÉNERO Y ARTE.

A partir del siglo XIX, el tejer comenzó a identificarse como una práctica directamente ligada a lo femenino, y, en consecuencia, como creación de menor importancia. El proceso para comprender el producto textil dentro de la categoría arte ha sido lento, y no comenzó hasta principios del siglo XX, cuando escuelas como Bauhaus impulsaron y revalorizaron las artes aplicadas y decorativas. Sin embargo, no fue hasta la década de los 60, con la aparición del feminismo y el movimiento contracultural, cuando se intentó con mayor fuerza legitimar el acto de tejer y las obras textiles. De esta forma, en cierta medida, el textil comenzó a visibilizarse en el mundo artístico gracias a la práctica y teoría feminista.¹

En el presente artículo se intentarán abordar diversos temas que se entrelazan entre sí: la figura de la “mujer” como sujeto creador, el textil como medio creativo, y la importancia de la acción expositiva para la redefinición del producto expuesto y, a su vez, de la categoría arte. Para ello, partimos de la base de que, como en otras muchas disciplinas, en la historia del arte de occidente también existen temas de investigación de primer y segundo grado, es decir, los considerados de prestigio y los identificados como banales.² Los primeros serían aquellos relacionados históricamente con los sujetos leídos como hombres, los cuales se entienden como universales, siendo la pintura uno de los medios a destacar. Por otro lado, los de segundo grado, serían aquellos temas o procesos artísticos relacionados con los roles asignados al género femenino, lo cual podría ejemplificarse mediante la creación textil, entre otras.

Por lo tanto, partiendo de que el textil es considerado como medio de valor inferior, cabe preguntarnos, de qué manera ha podido afectar la aparición del textil en el mundo artístico, a la hora de integrar mujeres artistas en la narración hegemónica de la historia del arte. Y, por otro lado, cómo los modos expositivos y sus discursos, junto a la teoría del arte, consiguen resignificar creaciones o producciones textiles, y en consecuencia difuminar, de alguna manera, la línea entre artesanía y arte, o baja y alta cultura. Para ello, se analizarán tres exposiciones realizadas en el contexto expositivo del país vasco durante los años

1. TEJADA DE LA COLINA L. y ESPINO, CHINCHÓN, A.: «El empleo del textil en el arte: aproximaciones a una taxonomía» *Espacio, tiempo y forma, Serie V, Historia Contemporánea*, Madrid, Uned, Nº 24 (2012) pp. 180-183.

2. RODRIGUEZ, Eider. *Idazleen gorputzak. Egiletasuna ezbaian literaturaren joko zelaian*. Zarautz, Susa, 2019, pp. 103.

2016-2018. Las tres exposiciones tienen como eje expositivo el textil, pero, cada una de ellas comprende, interpreta y, por lo tanto, muestra de manera diferente la labor textil.

En cuanto al lenguaje del espacio expositivo se refiere, este se complementa, de cierta manera, con una teoría del arte preseleccionada, que al igual que el discurso expositivo, es implícitamente de carácter político. Por ello, antes de analizar la influencia de la exposición, mediante las tres muestras mencionadas, creo necesario prestar atención al papel que toma la teoría del arte en todo el embrollo de cómo hablar y entender la creación textil.

Para llevar a cabo este trabajo, se apuesta por una metodología de arte social feminista, para la redefinición del arte textil. Esta teorización sobre el arte analiza las creaciones artísticas en relación con su contexto social, teniendo en cuenta las relaciones de poder que se entrecruzan en estos productos artísticos. Esta teoría, desarrollada por Griselda Pollock, se basa en el análisis de la producción y las relaciones de poder, que se establecen en el sistema de socialización de la producción artística.

El hecho de nombrar e integrar a las denominadas mujeres y demás sujetos creadores, hasta el momento al margen del marco de la tradicional historia del arte, no sólo altera o pone en duda el objeto de investigación de esta disciplina, sino que, asimismo, altera el plano político y la estructura de la misma. Mediante ciertos discursos ideológicos se utilizan métodos y técnicas para explicar que es el arte, y así ensalzar tipologías concretas de representación y producción. De esta manera, la propia disciplina es la que se encarga de definir su objeto de investigación, en este caso el arte.³ En consecuencia, podemos deducir, que la historia del arte ha garantizado la investigación de ciertos elementos culturales, privilegiando así, ciertas formas de producción artística, y fijando la atención en productores y creadores de carácter individual y características concretas.⁴

Diferentes movimientos teórico-crítico feministas comenzaron a intentar legitimar otras formas de arte para poder garantizar la deconstrucción de la narrativa hegemónica que estructura la disciplina y, asimismo, introducir, entre otros, el sujeto mujer como creador. Por lo

3. POLLOCK, Griselda: *Visión y Diferencia; feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Edición Fiordo, 2013, pp. 19.

4. CHADWICK, Whitney: *Women, Art and Society las mujeres y el arte*. Londres, Thames Hudson, 1990, pp. 262.

tanto, para llevar a cabo dicha deconstrucción era necesario reescribirla mediante otras narraciones.⁵ Estas nuevas narraciones surgirán de los márgenes, de lo que hasta el momento no ha sido considerado arte, debido a la separación entre bellas artes y artes populares, división que estructura y construye la ideología central de la disciplina.

Asimismo, podría decirse, que esta separación fue agravada por la segregación del trabajo, donde la mujer quedo reducida al espacio doméstico. El textil y la tejeduría, al contrario que las bellas artes, tradicionalmente han sido trabajos relacionados con el espacio doméstico, identificados como “arte de casa” y, por lo tanto, realizados fuera de las academias y escuelas de arte.⁶ Esta separación entre arte y artesanía se da a partir del siglo XVI, con la aparición de la idea del genio, que se concretiza en el cuerpo del individuo leído como hombre. Sin embargo, el surgimiento del movimiento *Arts and Crafts* ayudo a que, entre otras muchas prácticas artísticas consideradas menores, se revalorizara el textil, y a su vez, que comenzara a estudiarse y trabajarse en las academias y escuelas.⁷

De esta manera, mediante la influencia de movimientos como *Arts and Crafts*, y posteriormente, escuelas como Bauhaus, comenzó un proceso, en el que se llegó a poner en duda la definición, hasta el momento hegemónica, del arte, a pesar de que, al mismo tiempo, hubiese también movimientos que defendían la autonomía del arte.

El textil, como tal, puede variar de significado dependiendo del momento socio histórico y geográfico en el que lo topemos. Al igual que otros medios de creación, este ha sido utilizado con diferentes objetivos; desde construir un imaginario para la comunidad, hasta para desarrollar y materializar una idea individual sobre el diseño formal. A su vez, cabe destacar que a pesar de que, a partir de los años 70 se comenzara a revalorizar el textil como medio particular para la creación (gracias a bienales como la de *Laussan*), este medio continuaba ligado a la práctica entendida como femenina. En consecuencia, aunque para finales del siglo XX términos como *Textile Art* o *Fiber Art* estuviesen normalizados dentro de la praxis artística, estos seguían teniendo connotaciones relacionadas a lo femenino. Esto hizo que muchas de las artistas utilizaran el textil como medio de creación debido a su

5. POLLOCK, Griselda: op. cit., pp. 40

6. POLLOCK, Griselda y Parker, Rozsika. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. Londres, I.B Tauris & Co Ltd, 2013, pp. 50-80.

7. LARREA PRINCIPE, Iratxe: *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas*. (Tesis doctoral inédita). EHU/UPV, 2017, pp. 205-206.

vínculo con lo femenino, y en consecuencia con el objetivo de realizar reivindicaciones de carácter feminista. Sin embargo, muchas otras ligaban sus intereses hacia el medio con las características formales que este presentaba, es decir, lo trabajaban sin ningún objetivo de carácter social.⁸ Podríamos mencionar a Anni Albers como ejemplo de esto último, ya que ella trabajó el textil sin ningún objetivo político feminista. Concretamente, a Albers le interesaba la propia esencia y forma de ser del tejido, por lo que centro sus estudios en el poder comunicativo, funcional y formal del textil. De esta forma, la artista utilizó el textil para reflexionar sobre el propio medio, desde un punto de vista metalingüístico, y, en consecuencia, sobre la ontología del arte.

La aparición del textil en el marco artístico institucional se nos presenta como uno de los medios para visibilizar y revalorar diferentes sujetos y prácticas artísticas. Como ya se ha mencionado, para que las producciones de diversos sujetos quepan dentro del marco, es necesario salirse de este, expandirlo, destruirlo, y así, crear nuevas narraciones, y, en consecuencia, conocimiento.

Para esto, es necesaria una teoría del arte que tambalee y reestructure la disciplina, ya que como bien afirma Arthur Danto, el arte se encuentra entre esas cosas que precisa de la teoría para poder existir. De hecho, el carácter dinámico del arte, hace que su definición vaya cambiando, y que hasta sea posible que en el mismo tiempo y espacio puedan coexistir más de una definición de arte, a pesar de que una de ellas exista con mayor grado de legitimidad. Recuperando sus palabras.⁹ Como bien afirma Danto, cuando hablamos de arte, hablamos de objetos interpretados, y, por lo tanto, de una necesidad de interpretación. Aquí es donde toca destacar la importancia y la fuerza del espacio expositivo, ya que, es donde comúnmente, se realizan estas interpretaciones artísticas, de carácter ontológico, y donde se establece una comunicación entre el receptor y la obra en cuestión.

Por lo tanto, además de en la teoría del arte, es necesario reparar en la exposición. Hoy en día, el arte se encuentra frente a los sentidos del consumidor en el espacio expositivo, es decir, son la propia exposición y el discurso de esta, aquellas que condicionan que el objeto expuesto se aprehenda o no como arte. De esta manera, podemos hablar del espacio expositivo como un elemento fundamental para la transmisión del arte. Una de sus características principales es la visibilidad, y

8. TEJADA DE LA COLINA L. y ESPINO, CHINCHÓN, A. Op. Cit pp. 185-186.

9. DANTO, C. A. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona, Paidós estética 31, 2002, pp. 197-198.

aunque parece algo evidente, es necesario remarcarlo. El objetivo de la exposición es hacer visible el objeto artístico, y así darle existencia ante el espectador. Como bien explica Jérôme Glincestein, no se puede ver el arte en sí mismo como algo neutral, es decir, sin connotaciones, y como si fuese algo libre e indiferente al entorno. Como espectadores vemos el producto artístico en un contexto construido y condicionado por ciertos discursos.¹⁰

De esta manera, mediante la visibilidad proporcionada por el espacio expositivo, el arte textil ha concretizado su realidad en el panorama artístico contemporáneo, lo que, a su vez, ha hecho visibles, y por lo tanto existentes, a diferentes sujetos creadores. Así, reconocemos la exposición como elemento no solo para la comunicación entre el objeto artístico y el receptor, sino como medio para reformular la condición ontológica del arte.

En cierta medida, la integración de distintos sujetos creadores en las colecciones y exposiciones puede llegar a dar cabida a una relectura o reinterpretación de la historia del arte. Sin embargo, no podemos conformarnos únicamente con esta aparición esporádica de ciertos elementos de excepción dentro de las fronteras institucionales del mundo del arte.

Ciertamente, si no se tiene en cuenta porque la producción artística de estos sujetos al margen no fue reconocida y expuesta en su momento, y no se ponen en duda los valores impuestos por cánones excluyentes y casi inmutables, se aceptará de manera implícita la narrativa hegemónica (hetero)patriarcal en la que se sostiene la disciplina tradicional de la historia del arte. Esta narrativa se sostiene en la ya mencionada idea del genio, la autonomía del arte, y en un campo limitado de sujetos creadores y producciones artísticas. Si a este campo acotado se le adjuntan creadores de segundo plano –en este caso las leídas como mujeres artistas– se acaban por introducir también, producciones artísticas con medios de segundo plano –en este caso el textil–.¹¹

Por ello, a la hora de construir una exposición, la persona que lleva a cabo la interpretación (el comisario), realiza un trabajo de traducción.

10. BARCENILLA GARCIA, Haizea: *Komisariotza eta Berdintze Prozesuak, Arte eraginkor baten bila*. (Tesis doctoral inédita) EHU/UPV, 2014, pp. 18-20.

11. BARCENILLA, Haizea: «Incluir o replantear: cómo exponer e historizar a las mujeres artistas», *Boletín de Arte*, Departamento de Historia del arte, Universidad de Málaga, Nº35 (2014) pp. 120-129.

Esta traducción saca a relucir una lectura y genera una interpretación, basadas en el contexto cultural, político y discursivo en el que se encuentra el objeto artístico. De esta manera, resulta necesario destacar la responsabilidad del comisario a la hora de realizar su trabajo. Este debe ser consciente de su rol de mediador, y de la responsabilidad de transmitir lecturas e interpretaciones a través de la exposición. Es decir, las condiciones para realizar una interpretación adecuada, abierta y no retorcida de las obras están en sus manos. El trabajo del comisario, como ya se ha mencionado, tiene una implicación política de la que no debería de desentenderse, ya que mediante las instalaciones y formas expositivas se transmiten o se reafirman ideas o discursos al público. Es decir, cuando se hace una selección de obras, o una colocación que implica relaciones y comunicación entre ciertas obras, se realizan elecciones cargadas de sentido y significado.¹²

TRES CASOS EXPOSITIVOS A ANALIZAR

Para analizar todo lo teorizado hasta el momento, he seleccionado tres exposiciones de arte textil realizadas en el país vasco entre los años 2016 y 2018. En estos tres casos el producto textil, pasa de pertenecer a la artesanía a identificarse como arte, debido al discurso expositivo.

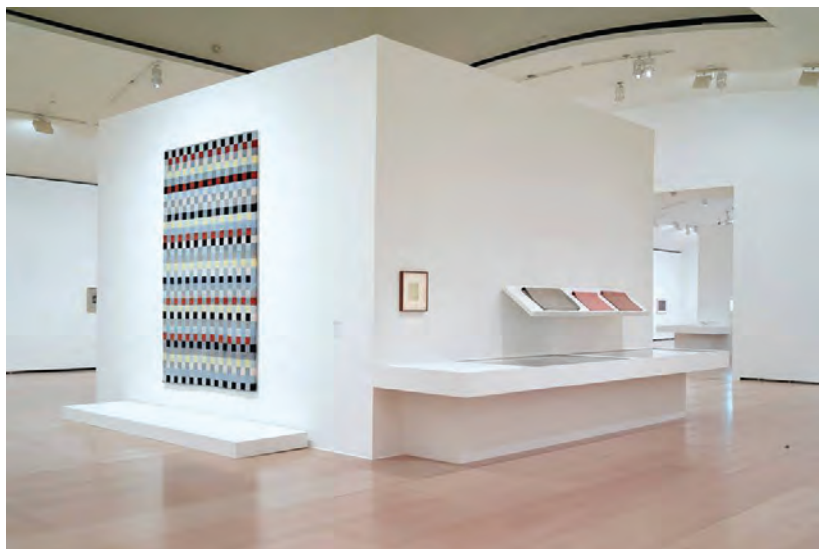
La primera es la exposición de «Anni Albers: Tocar la vista», comisariada por Manuel Cirauqui en 2017, en el Guggenheim de Bilbao, con la colaboración de la fundación *Josef and Anni Albers*. En esta exposición se subraya la figura de Albers como una de las pioneras del arte-textil moderno, mediante dibujos, textiles, grabados y joyas diseñadas por la artista. Anni Albers se matriculó en la Bauhaus, donde Gropius permitió a las mujeres acceder únicamente al taller textil. Albers fue desarrollando su trabajo textil a medida que profundizaba en el medio, llegando a escribir diferentes reflexiones sobre su trabajo. Entre estas, *On Weaving* una especie de tratado reflexionando sobre el tejer. En este tratado Albers expreso la necesidad de mostrar la cualidad del tejido, para no confundir la obra textil con la obra pictórica.¹³

La exposición está organizada de forma cronológica, comenzando en la primera sala con las telas hechas en Bauhaus en los años veinte, dibujos y otras creaciones. En cuanto a la descripción de la sala, no nos sorprenden la blancura y el hermetismo de esta, con una luz

12. BARCENILLA, Haizea: *Komisariotza eta berdintze prozesuak...* op. cit. 22-29.

13. ALBERS, A. et al.: *Anni Albers: Ehungintzaz*. Bilbao, Museo Guggenheim, 2017, pp. 4.

artificial. En medio de la sala blanca se encuentra otro cubo blanco, materializado. El cubo blanco es el continente en el que reparamos, y el cual condiciona la aprehensión de la obra. No es casualidad que nos topemos con la tipología de cubo blanco, ya que debido a la pureza y sacralización que impregnan el contexto, cualquier objeto colocado ahí, se convierte en objeto de contemplación, es decir, en arte.¹⁴



Museo Guggenheim Bilbao, exposición "Tocar la vista" 2017.

Por lo que podemos deducir fácilmente, que entre los objetivos de esta exposición está la metamorfosis de la condición del textil en arte. Repararnos en que las obras textiles que son colocadas en la pared blanca, y rodeadas por el susodicho marco blanco, son identificadas en una disposición comúnmente ligada a la pintura. Esto hace que percibamos la obra textil como una obra de carácter pictórico, de tal forma, que podemos llegar a deducir que el textil sólo es arte si es visto como pintura. Resumiendo, se entiende que el arte es igual a pintura. En el cubo blanco colocado en la mitad, también encontramos otros tapices dispuestos en marcos y cubiertos de vidrio. En este intento de asociar el textil con la pintura, mediante el lenguaje expositivo, se pretende

14. O'DOHERTY, B.: *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia, Centro de Documentación y Estudios de Arte Contemporáneo, 2011, pp. 20-21

dar estatus a un medio artístico considerado menor, lo que corrobora la ya mencionada jerarquía entre las artes.

Por otra parte, cabe destacar que la relación originalmente establecida con el textil ha sido estructurada mediante el sentido del tacto, percibiendo y palpando su textura. Sin embargo, en el espacio expositivo establecemos relación con el objeto textil únicamente mediante la vista, y, por lo tanto, se genera otro tipo de relación con este. Esto es debido a la jerarquización de los sentidos. La exposición es el territorio, generalmente de la vista, por lo tanto, a pesar de que el título «Tocar la vista», poéticamente nos invite a tocar, únicamente se nos permite contemplar. Tocar, requiere la participación activa del cuerpo, es una acción física, deshonestas. El mirar, en cambio, no requiere de ningún movimiento corporal que se perciba desde fuera, que rompa la pureza del espacio ocupado. Esta jerarquización se basa en la contraposición occidental entre cuerpo e intelecto. La relación entre arte y artesanía también es contrapuesta por esta diferenciación, fortaleciendo el sistema de valores de occidente. Obviamente, la jerarquización de los sentidos no es natural. Entre diferentes investigaciones antropológicas, Constance Classen en 1997 afirmó que esta jerarquía varía en relación con el tipo de sociedad, ya que es una jerarquía ligada a los valores sociales. De esta manera, en occidente, los roles masculinos han sido vinculados a la vista y al oído, supuestamente, los sentidos más elevados o espirituales, los femeninos en cambio, al olfato, al gusto y al tacto, a los vinculados con el cuerpo activo y físico. Por lo que se puede decir que la diferenciación de género que se da en los sentidos está totalmente relacionada con la que se da en la esfera social.¹⁵

El entendimiento de la vista como sentido noble en la sociedad occidental, ha sido, entre otras cosas, lo que ha dado legitimidad a la condición noble de la pintura. Así, todas las modalidades de arte o creación vinculadas a los demás sentidos, han adquirido la condición de *otredad* en el campo artístico.

La segunda exposición es «Adiós al Rombo» de Teresa Lanceta. Esta exposición fue presentada por *Azkuna Zentroa* y *La casa encendida*, y comisariada por Nuria Enguita Mayo, la cual propone un viaje por el universo de la artista, donde los tejidos y los diseños geométricos se entremezclan con lo popular. La exposición muestra los resultados de un proceso de investigación colaborativa sobre el textil, la cual comienza en 1985, y donde Lanceta trabaja con las mujeres tejedoras del Atlas

15. HOWES, D.: "The craft of the senses" en <http://centreforsensorystudies.org/occasional-papers/the-craft-of-the-senses/> (consultado 2019/04/20).

Medio de Marruecos. La producción artística de Lanceta se desarrolla a partir de los setenta, al margen del contexto artístico de Catalunya y El estado español. Esta exposición reúne tapices, pinturas, dibujos, textos y algunos videos que dan cuenta de esta investigación. Al lado de la obra de Lanceta se exponen trabajos y documentos sobre el arte popular de la comunidad del Atlas Medio en la que la artista se adentra. Las producciones textiles de Lanceta, son tapices y alfombras, no son cuadros y no quieren serlo. Sin embargo, en la medida que estos objetos se muestran en espacios expositivos o institucionales, empiezan a ser interesantes a ojos del mercado del arte.¹⁶

La exposición de *Azkuna Zentroa* está organizada en dos salas. En la sala expositiva principal encontramos una instalación donde las alfombras aparecen colgadas del techo. Al contrario que en la anterior exposición, las alfombras y tapices no están colocadas en la pared, y, por lo tanto, no se comprenden como pinturas. Estas piezas textiles se pueden ver por ambos lados, lo que hace que se aprecien las texturas, y otras características propias del textil. Por lo tanto, estas no se muestran en el espacio que tradicionalmente han ocupado, es decir, en el suelo.

Esta disposición hace que se establezca otro tipo de comunicación con el objetivo textil. Asimismo, este modo de instalación permite una implicación más activa del espectador por el espacio expositivo, ayudando al cuerpo a que se coloque más cerca de los textiles, sin marcos ni protecciones, con más ganas de tocar que de contemplar. El hecho de mostrar las alfombras colgadas, hace que al recorrer la exposición podamos rodearlas, lo que, a su vez, permite realizar recorridos diferentes por el espacio expositivo. De esta manera, comprendemos que el espacio en el que el objeto textil se hace visible repercute de manera evidente en como percibimos o definimos el objeto mostrado.¹⁷

En la segunda sala de la exposición, se muestran en las paredes pinturas hechas por Lanceta. La manera en la que estas son colocadas, nos deja claro su condición pictórica, desvinculándolas, en cuanto a modo de ser, de las anteriores obras textiles. Entretanto, en esta misma sala encontramos retratos de las mujeres del Atlas Medio que trabajaron con Lanceta, los cuales, están colocados en una especie de mesa de cristal. Al no colocar estos retratos en la pared, se corre el peligro, de invisibilizar, o acaso, de objetualizar a las mujeres que colaboraron con la artista, detrás de una vitrina de cristal. Esto sin duda, es debido al

16. LANCETA T. et al.: *Agur erronboari*. Madrid, Azkuna Zentroa y La casa Encendida, 2016 pp 39-47.

17. O'DOHERTY, B: Op. Cit. pp. 74



Exposición "Adiós al Rombo" en Azkuna Zentroa, Bilbao, 2016.

Teresa lanceta, foto de su blog.

carácter implícito de la exposición, el cual es un espacio preparado, normalmente, para exposiciones de carácter individual. Este carácter ayuda a perpetuar la idea de genio, y dificulta, a su vez, las muestras de resultados de procesos artísticos colectivos, los cuales interfieren en la legitimidad de la autoría individual.¹⁸

En consecuencia, podemos deducir que, comparada con la anterior exposición, de características más modernas, la presente exposición busca una implicación más activa del cuerpo, y otro tipo de interactividad con el objeto textil mostrado. Por otro lado, cabe destacar, que, a pesar de presentarse como una exposición de una artista individual, se puede percibir un intento de mostrar y dar legitimidad al proceso de creación colectiva.

La tercera y última exposición se titula «Perdiendo el Hilo», comisariada por Garazi Ansa en la casa de *Cristina Enea* (Donostia) en 2016. Tomando como punto de partida la tradición, uno de los objetivos de esta exposición es mostrar diferentes modos textiles, luego, diferentes definiciones de un mismo medio.

18. BARCENILLA, H: Incluir o replantear...Op. cit.128-129



Exposición “Adiós al Rombo” sala2, Azkuna Zentroa Bilbao, 2016.

En esta exposición confluyen, mediante la obra textil de trece mujeres¹⁹ aspectos ligados a lo tradicional y lo contemporáneo. Al contrario que en las dos anteriores, se muestran los frutos de un proceso colaborativo entre artistas y artesanas, lejos de ser una exposición convencional ligada a la idea del individuo-genio.

Antes de nada, reparamos en la arquitectura del continente de esta exposición, la cual lejos de ser un cubo blanco, es una casa reutilizada, lo que hace entre otras cuestiones, que el interior contenga luz natural debido a las ventanas. Esto, a su vez, hace que este espacio tome otro carácter, e influya de diferente manera en las obras aquí expuestas. A la hora de estructurar la exposición, según comenta Ansa²⁰ lo más complicado fue la decisión de las instalaciones. Entre las mujeres que participaron en la exposición, algunas se consideraban artistas y otras artesanas, lo que creo una diferencia de posturas a la hora de elegir el modo en

19. Lola Altolagirre, Idoia Cuesta, Arantza Diez Redondo, Karmen Esnaola, Idoia Ibañez, Kris Meraki, Mia Rissanen, Lucia Sánchez, Yolanda Sánchez, Mireia Segura, Carmen Sola, Olga Uribe eta Maria Zubizarreta

20. Entrevista personal con Garazi Ansa (17/05/2019)

el que sus obras serían mostradas. Las consideradas artistas veían sus obras colocadas de forma más artística, o en instalaciones ligadas al lenguaje expositivo. Las artesanas, en cambio, identificaban sus producciones como objetos prácticos, funcionales, y querían que sus piezas fueran aprehendidas tal que así. Todo esto, era algo que Ansa tuvo que tener en cuenta a la hora de estructurar la muestra y crear el discurso expositivo. Sin embargo, con el objetivo de intentar difuminar los límites entre arte y artesanía, y reflexionar sobre estas dos categorías, la comisaria juega con la colocación y la disposición, mostrando los considerados textiles artesanales de manera más artística.



No soy la que perturba tu sueño, Yolanda Sanchez, en la exposición "Perdiendo el Hilo" en Cristina Enea, 2016. Fotografía de Eva Franco.

Entre otras piezas, podemos encontrar unos cojines encima de una peana blanca, elemento que ayuda a dar un estatus mayor al objeto encima colocado. De esta manera se exponen objetos leídos como funcionales o decorativos de un modo más artístico.

A su vez, encontramos, un tapiz de Idoia Ibañez, el cual Ibañez identificó como artesanía, al lado de una pintura, la cual fue tomada como borrador antes de trabajar el textil. Las dos colocadas en la pared blanca, nos hacen plantearnos, de cierta manera, las diferencias y similitudes que pueden establecerse entre estos dos medios.

Por otro lado, resulta significativo que, que Yolanda Sánchez, que identifica su trabajo directamente como arte, quisiera que sus objetos fueran expuestos dentro de una vitrina, a pesar de que la cubierta transparente dificultara la identificación de las características propias del objeto textil.



Idoia Ibañez, Pescadora, 2010, tejido de algodón, seda, lino y viscosa sobre tapiz de alto lizo. Fotografía de Eva Franco.

Las obras de esta exposición, no están únicamente colocadas en la pared, ya que encontramos piezas textiles colgadas en mitad de la sala, en el suelo, en vitrinas que condicionan el recorrido etc., por lo que la implicación del cuerpo al recorrer el espacio expositivo es más activa, pudiendo observar las obras textiles desde diferentes posiciones. Por lo tanto, la diferencia entre las piezas textiles mostradas, no se basa únicamente en la forma o en la técnica utilizada, sino en la manera de instalarlas, y en consecuencia, en como el receptor de la obra llega a conceptualizarlas.



Exposición "Perdiendo el hilo" Cristina Enea, 2016. Fotografía de Eva Franco.



Piezas de Yolanda Sánchez, en la exposición "Perdiendo el hilo", Cristina Enea, 2016. Fotografía de Eva Franco.

CONCLUSIONES

Como bien se percibe en los tres casos prácticos analizados, el textil es capaz de apropiarse de más de un significado, dependiendo, entre muchas cosas, de su practicidad, su diseño formal o estética, o el simbolismo que la tradición haya formulado mediante este medio. En medida que el espectador es, al mismo tiempo que el artista, creador de significados, este también condiciona la definición del textil mediante su interpretación. Esta interpretación, asimismo, se puede considerar fruto del discurso expositivo y del bagaje teórico del receptor, condiciones que hacen que la comunicación o interacción con la obra sea de una manera u otra.

Por lo tanto, podemos afirmar que los significados no solo cambian en medida que cambia la teoría, sino que también, son condicionados por la recepción que tienen los objetos a la hora de hacerse públicos mediante la exposición, espacio donde hoy en día se establece con mayor fuerza la comunicación entre una comunidad y la pieza artística. El hecho de mostrar o hacer visibles creaciones hasta ahora al margen, hace que la metodología, los objetivos y los conocimientos producidos por la historia del arte como disciplina puedan llegar a cambiar.

El arte puede llegar a ser el reflejo del imaginario, pero también sirve como herramienta para reestructurarlo. Por lo que puede llegar a afirmarse, que de alguna forma, la integración progresiva del textil en las instituciones artísticas y su exposición, puede llegar a ser beneficiosa para visibilizar diferentes sujetos y objetos de investigación artística, y a su vez, crear otro tipo de conocimiento y significados. El tejer, al igual que otras concretizaciones de la creatividad, puede hacerse con multitud de significados, dependiendo de la forma en que se muestra, se teoriza, y es aprehendida por el otro.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERS, Anni. et alii.: *Anni Albers: Del tejer*. Bilbao, Museo Guggenheim, 2017.
- BARCENILLA GARCIA, Haizea: *Komisariotza eta Berdintze Prozesuak, Arte eraginkor baten bila*. (Tesis doctoral inédita) EHU/UPV, 2014.
- BARCENILLA GARCIA, Haizea: «Incluir o replantear: cómo exponer e historizar a las mujeres artistas», *Boletín de Arte*, Nº 35 (2014), pp. 120-129.
- CHADWICK, Whitney: *Women, Art and Society: las mujeres y el arte*. Londres, Thames Hudson, 1990.
- DANTO, Arthur. C: *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona, Paidós estética 31, 2002.
- LANCETA T. et alii.: *Agur erroñoari*. Madrid, Azkuna Zentroa y La casa Encendida, 2016.
- LARREA PRINCIPE, Iratxe: *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas*. (Tesis doctoral inédita). EHU/UPV, 2017.
- O'DOHERTY, Brian: *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia, Centro de Documentación y Estudios de Arte Contemporáneo, 2011.
- POLLOCK, Griselda: *Visión y Diferencia; feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Edición Fiordo, 2013.
- POLLOCK, G. y PARKER, R.: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London, I.B Tauris & Co Ltd, 2013, pp. 50-80.
- RODRIGUEZ, Eider: *Idazleen gorputzak. Egiletasuna ezbaian literatura-ren joko zelaian*. Zarautz, Susa, 2019.
- TEJADA DE LA COLINA, L. y ESPINO CHINCHON, A.: «El empleo del textil en el arte: aproximaciones a una taxonomía» *Espacio, tiempo y forma, Serie V*, Nº 24 (2012), pp. 180-183.
- HOWES, David: "The craft of the senses", Conferencia en Craft Forward, *California College of the Arts, San Francisco, 2011*. <http://centreforsensorystudies.org/occasional-papers/the-craft-of-the-senses/> (consultado 20/04/2020).
- Entrevista con la comisaria Garazi Ansa (17/05/2019) en Vitoria-Gasteiz (EHU/UPV).

IMÁGENES

Imagen. Museo Guggenheim Bilbao, exposición “Tocar la vista”, 2017. <https://artishockrevista.com/2017/11/13/guggenheim-josef-anni-albers/> (Consulta: 21/08/2020)

Exposición “Adiós al Rombo” en Azkuna Zentroa, Bilbao, 2016. <https://www.espaciominimo.es/teresa-lanceta-adios-al-rombo-azkuna-zentroa/> (Consulta: 21/08/2020)

Exposición “Adiós al Rombo” sala2, Azkuna Zentroa Bilbao, 2016. <http://blog.teresalanceta.com/2016/11/adios-al-rombo-en-azkunazentroa.html> (Consulta: 21/08/2020)

No soy la que perturba tu sueño, Yolanda Sanchez, en la exposición “Perdiendo el Hilo” en Cristina Enea, 2016. <https://www.facebook.com/hariagaltzen/photos/a.330642993947923/370408339971388/?type=3&theater> (Consulta: 21/08/2020)

Idoia Ibañez, Pescadora, 2010, tejido de algodón, seda, lino y viscosa sobre tapiz de alto lizo. <https://www.facebook.com/hariagaltzen/photos/a.330642993947923/359515021060720/?type=3&theater> (Consulta: 21/08/2020)

Foto de la exposición “Perdiendo el hilo” Cristina Enea, 2016. <https://www.facebook.com/hariagaltzen/photos/a.330642993947923/369080260104196/?type=3&theater> (Consulta: 21/08/2020)

Foto de las piezas de Yolanda Sánchez, en la exposición “Perdiendo el hilo”, Cristina Enea, 2016.

<https://www.facebook.com/hariagaltzen/photos/a.330642993947923/362437740768448/?type=3&theater> (Consulta: 21/08/2020)

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

UNESP São Paulo State University | joedy.bamonte@unesp.br

Recibido: 13-06-20 | Aceptado: 01-09-20

Resumen

El presente texto aborda diferentes momentos de mi investigación plástica (1995-2020), presentada a través de imágenes en las que el hilo, aunque físicamente presente en todas las obras, se mueve entre la costura, el bordado, la trama, el dibujo. Es la herramienta que integra ideas y el elemento conceptual que interpreta la vida, el ser humano y lo sagrado, cruzando simultáneamente diferentes lenguajes artísticos. Las referencias están en la infancia, en el afecto familiar, en la psicogeografía y se convierten en metáforas para el proceso creativo y la creación, en el rescate y la reinterpretación de las tradiciones como gestos continuos de generosidad.

Palabras clave

Arte textil contemporáneo | fotografía textil | topofilia.

Abstract

This text addresses different moments of my plastic research (1995-2020), presented through images in which the thread, although physically present in all works, moves between sewing, embroidery, weft, drawing. It is the tool that integrates ideas and the conceptual element that interprets life, the human being and the sacred, simultaneously crossing different artistic languages. The references are in childhood, in family affection, in psychogeography and become metaphors for the creative process and creation, in the rescue and reinterpretation of traditions as continuous gestures of generosity.

Keywords

Contemporary textile art | textile photography | topophilia.

POETICS, CONTINUITY, SACRED AND MEMORY

Textiles appeared in my artistic work in 1995, with the rescue of the first expressive means of childhood - sewing and the feminine family tradition. This occurred when I came across a few materials at my disposal to create: pieces of fabric, resulting from the making of costumes for the theater, the poetics remade itself in a process in which the composition resulted from the sewing of forms to join colors and the embroidery to name these works.

In 2002, textile traditions reverberated more broadly at composing a couple quilt made of patchwork, object of studies of my doctoral thesis² on which I inserted objects that compose the family textile tradition of the woman, using sewing, crochet, embroidery, knitting to elaborate creations made with patchwork.

Gradually, my interest in photography increased. In the same way that the drawing was strongly related to making textile, the photographic record also began to recognize the line, in the observation of life, of vegetation, of roots. In the research and daily observation of the germination of bulbs, these rhizomes sometimes appeared as a representation of lines, sometimes as a presentation of three-dimensional forms, including sculptures.

The line, as a metaphor, also came to be expressed as a flow able to represent the continuity of life and the displacement in space, the demarcation of permanence, where the place is delineated. In this stay, the textile artisanal techniques such as crochet and knitting, instigated the observation and fixation of the continuum. However, I became more aware of this only during post-doctoral research at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon, in 2017, when I lived for almost a year outside my comfort zone.

During the research in Portugal, the city of Lisbon was recognized as the "lacy city", where there was a deepening of the search for images through the camera and the search for these lace in the images presented. The first works have as reference the Tagus River and the

2. BAMONTE, Joedy. Legacy'-gestations of contemporary art. Image readings and contextualization of the feminine in culture and plastic creation. Thesis (Doctorate in Communication Sciences) - School of Communication and Arts, University of São Paulo. São Paulo, 307 p. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27149/tde-07112017-153142/pt-br.php>. Retrieved on 07/23/2020).

Atlantic Ocean, observing the importance that both have for the local culture and geography.

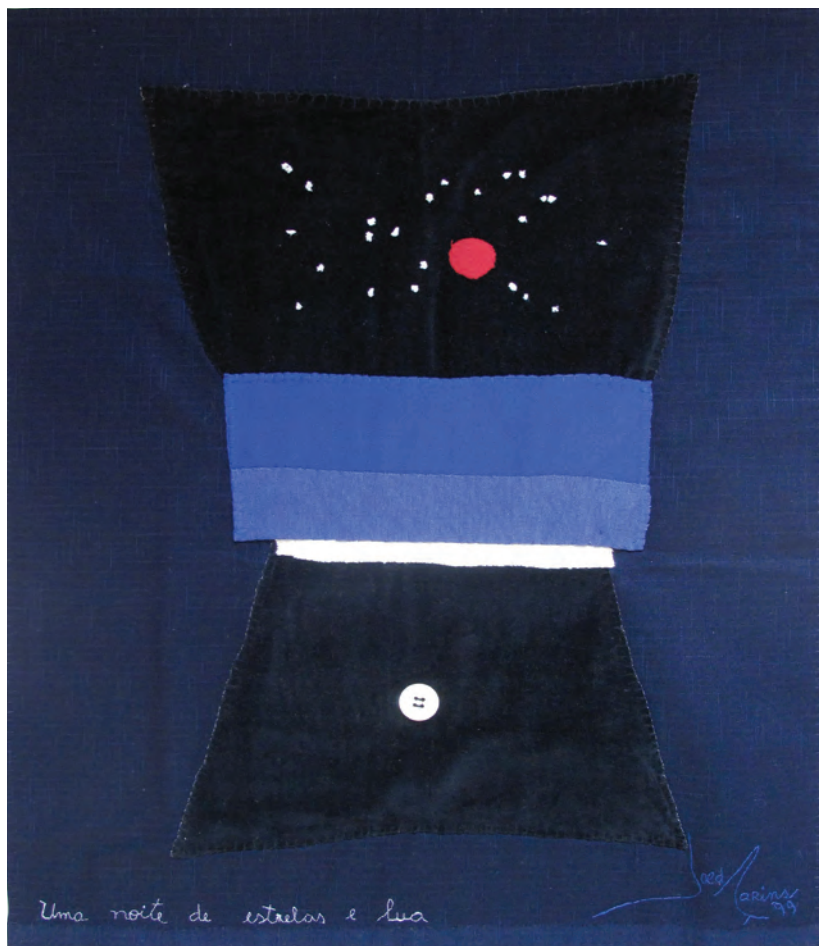
In my interpretation of the Tagus or Atlantic waves, my story is also found. They converge to the observed and seized rents in my native songs. Poetics finds a place that, in turn, does not depend on geographical location. This place, nature, when recognized as a creation delicately woven by a divine action, is seen as a sacred design and its study, related to the permanence of memory, so that I do not forget who I am.

In this context, the works *Bereshit* and *Burnout and Continuous I and II* appeared, produced at Indústria Sampedro (Lordelo, Portugal) during a 35-day artistic residency, in mid-2018. The first two works mentioned above were created for the 4th Biennial of Context - 4th Contemporary Textile Art Biennial (Guimarães, Portugal, 2018) and exhibited during the exhibition. The choice for production in industry is justified by the fact that poetics is directed to a procedure that allows the image to be woven and not to print or paint it, as a metaphor for the sacred and "woven nature". Thus, jacquard was chosen, since Sampedro is one of the world references in this digital textile technique.

The macrophotographs of crochet pieces deal with a detailed observation of the tablecloth fabric made with threads, acquired as scrap in thrift stores. The photographic lens seeks the points, ties, knots, as an immersion in this web as in the search for the marks of its authors. More than material sustainability, it seeks to interpret the sustainability of a tradition and what it has to say, the appreciation of relationships and the awareness of what these traditions translate, to whom they produced. Soul of the place, topophilia, sensitive.

In the present text and the images that I bring, the continuum is expressed in four aspects: the introspection of the self (1); in the propagation of life (2); in the delicacy of divine creation (3); in the permanence of memory (4). At the same time, my poetics is related to the dazzle of genesis.

1 | THE INTROSPECTION OF THE SELF



A night of stars and moon
 Textile composition
 Embroidery and sewing on fabric
 90 x 120 cm
 1997



The girl
Textile composition
Embroidery and sewing on fabric
100 x 120 cm
1997



*Legacy (exhibited at the 24th EXMARTE Galeria Angelina Memsenberg-Bauru
São Paulo, Brazil, 2013)*

Textile composition

Embroidery and miscellaneous objects on sewn cotton fabric

200 x 200 cm

2002



Untitled n. 103
Legacy Revisiting Series
Digital photography
2010



Untitled n. 10
Legacy Revisiting Series
Digital photography
2010



Drawing 1 (Dowry Series)
Embroidery
Thread on fabric
45 x 100 cm
2003



Drawing 2 (Dowry Series)
Embroidery
Thread on fabric, frame (assembly for exhibition)
40 x 65 cm
2003



Drawing 3 (Dowry Series)
Embroidery
Thread on fabric
35 x 45 cm
2003



Anima 1 (Period Series)
Object
Mixed technique
60 x 60 cm
2003

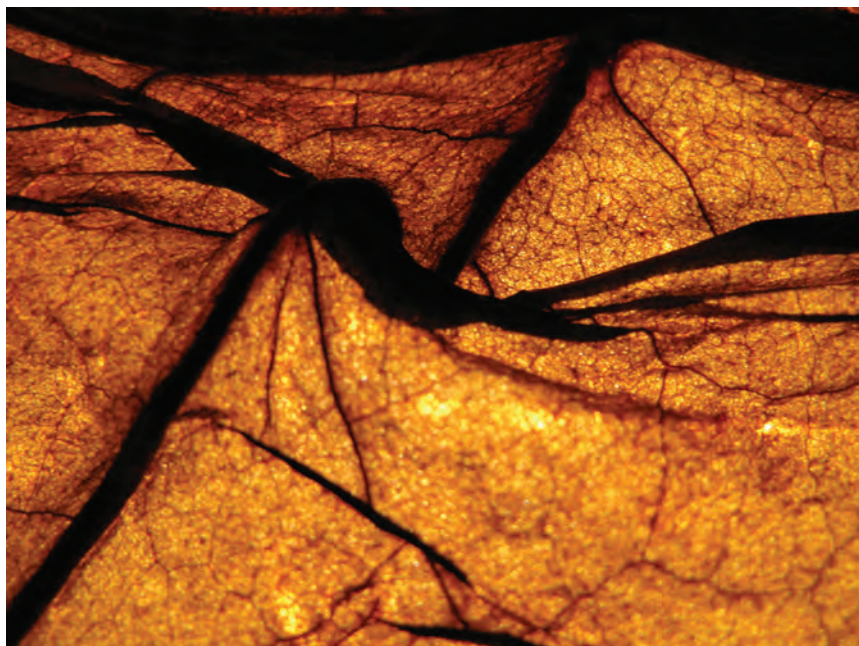


Anima 2 (Period Series)
Object
Mixed technique
60 x 60 cm
2003

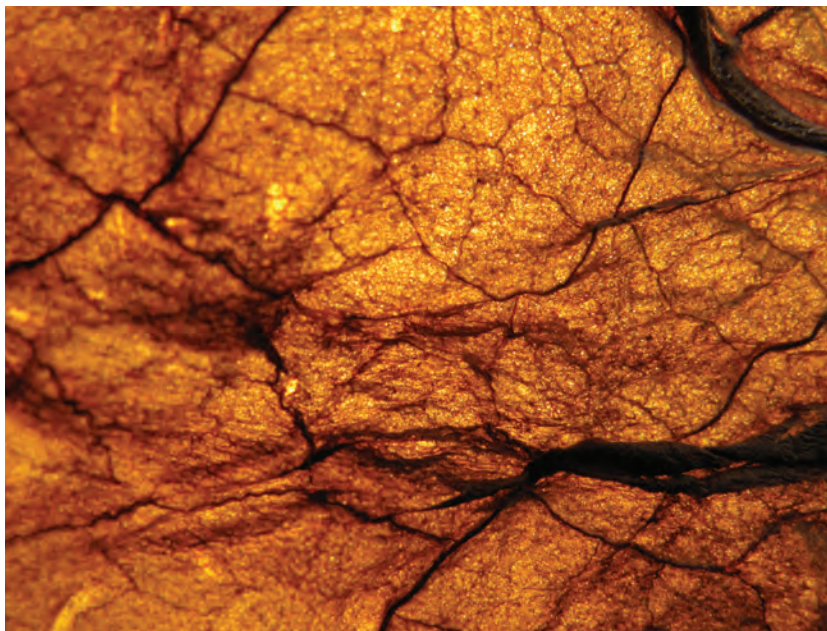
2 | IN THE PROPAGATION OF LIFE



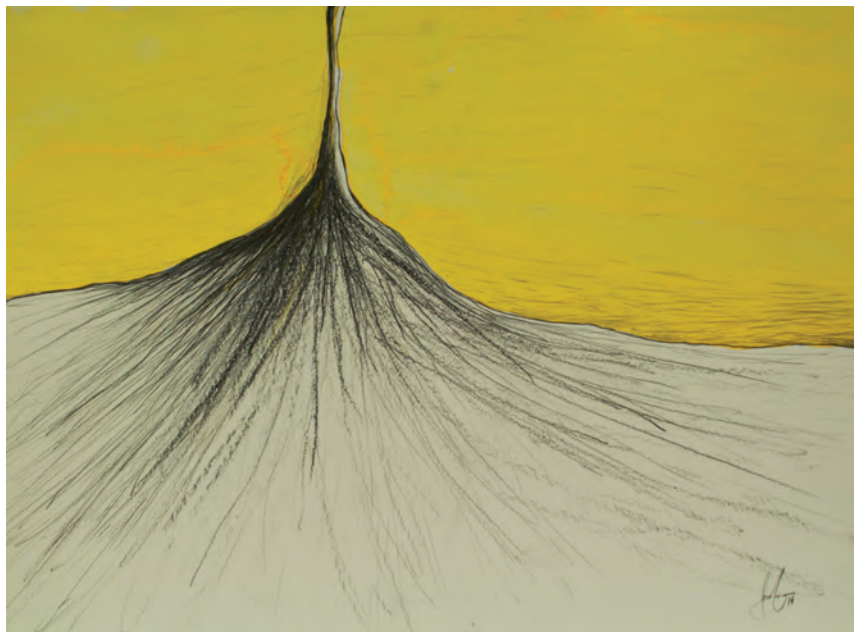
Anima 3 (Period Series)
Object
Mixed technique
60 x 60 cm
2003



Untitled (Cathedral Series n. 10)
Digital photography
Variable dimensions
2010



Untitled (Cathedral Series n. 7)
Digital photography
Variable dimensions
2010



Untitled (Exsistère series 03)
Drawing
Pastel and graphite on paper
30 x 40 cm
2015



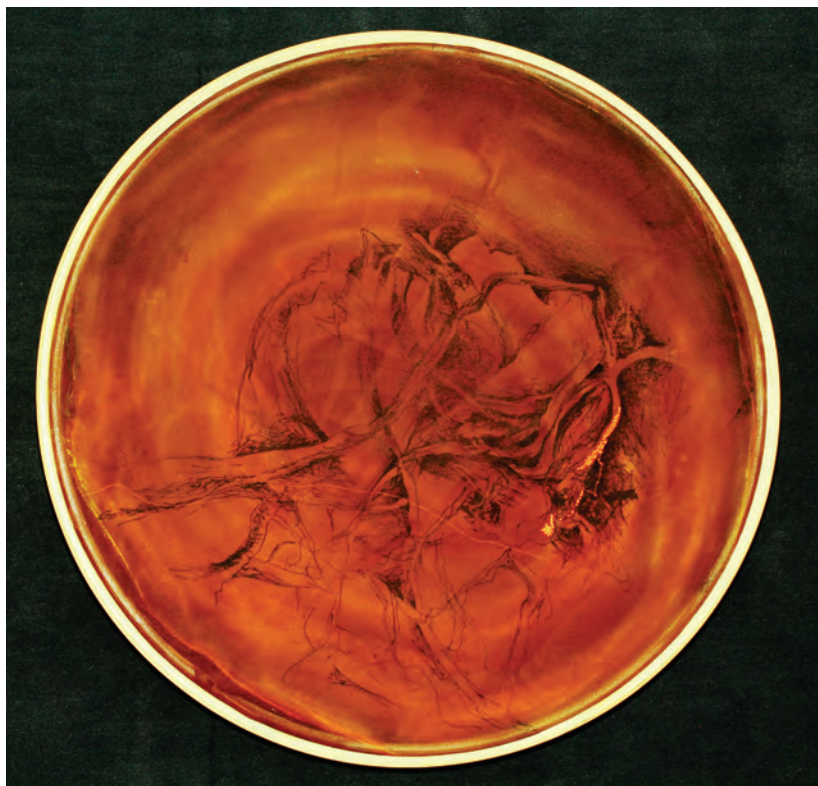
2015 Untitled (Exsistère series 04)
Drawing
Pastel and graphite on paper
30 x 40 cm
2015



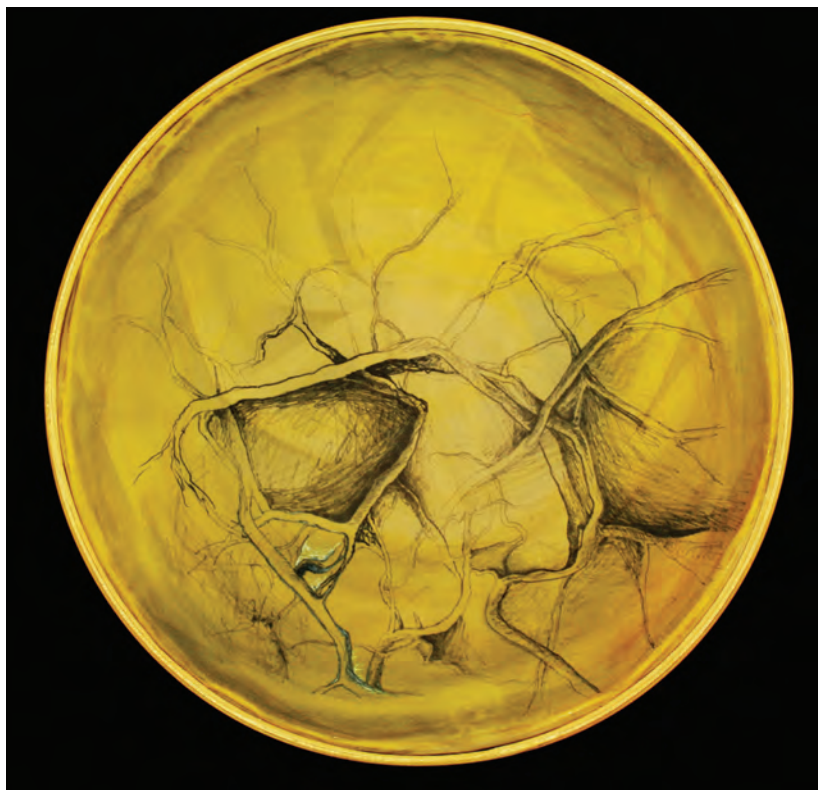
Exsistere 1
Mixed technique
(drawing and painting without wood)
38 x 31 cm
2014



Exsitere V
Drawing
Pen, pastel chalk, fabric, thread and frame
40 x 40 cm
2014



Exsitere IV
Drawing
Pen, pastel chalk, fabric, thread and frame
40 x 40 cm
2014



Exsitere VI
Drawing
Pen, pastel chalk, fabric, thread and frame
40 x 40 cm
2014

3 | IN THE DELICACY OF DIVINE CREATION



*Untitled (Exsistere series)
Assemblage.
Thread, frame and fabric
40 x 40 cm
2015*



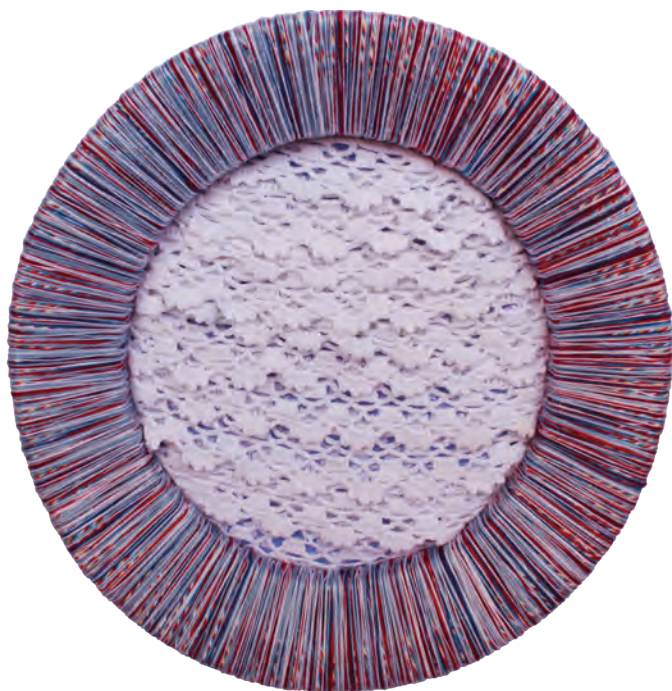
Untitled (Exsistere series)
Assemblage.
Thread, frame and fabric
40 x 40 cm
2015



Waiting for continuity I
Assemblage
Thread, wool, fabric and wood
60 x 60 x 5 cm
2017



Waiting for continuity II
Assemblage
Thread, wool, fabric and wood
60 x 60 x 5 cm
2017



Waiting for continuity III
Assemblage
Thread, wool, fabric and wood
60 x 60 x 5 cm
2017



Untitled (Exsistère Series)
Digital photography
Variable dimensions
2016



Untitled (Exsistère Series)
Digital photography
Variable dimensions
2016

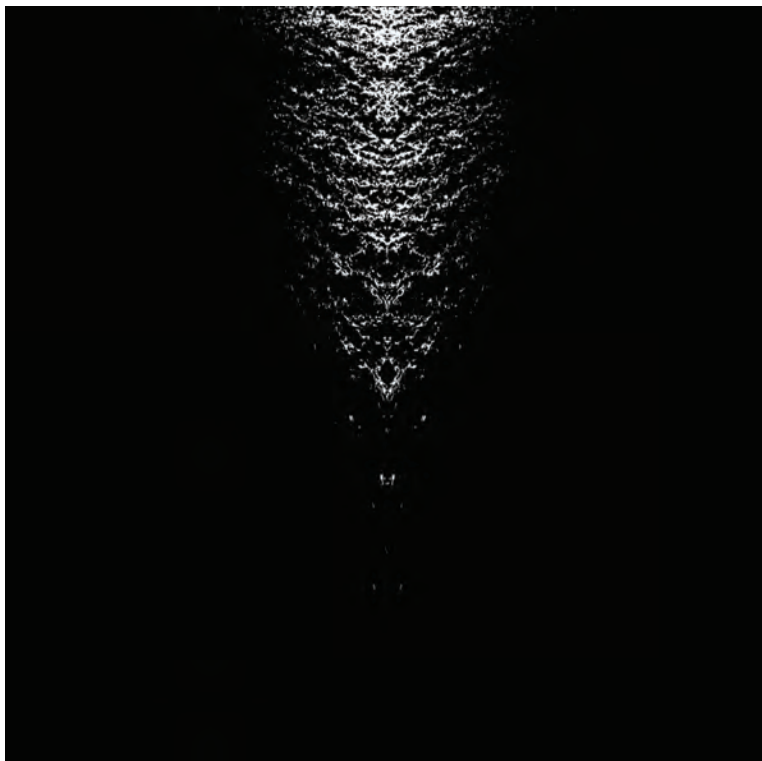


Untitled
Digital photography
Variable dimensions
2019

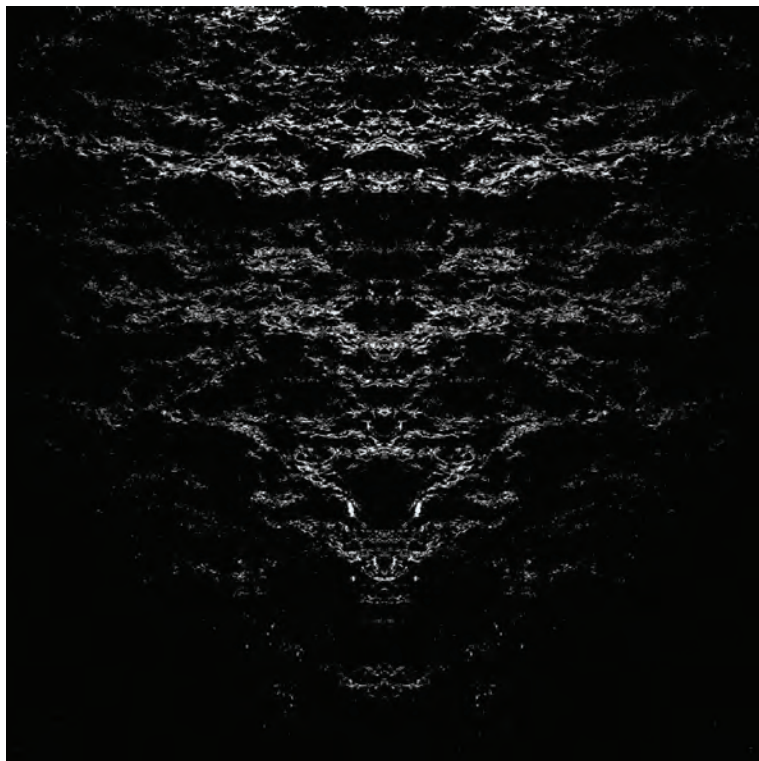


Untitled
Digital photography
Variable dimensions
2019

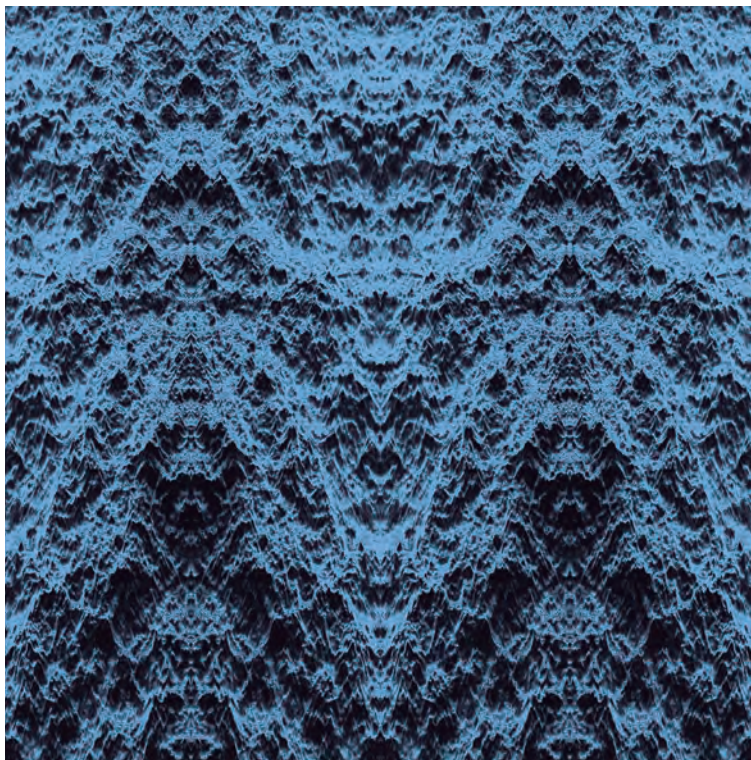
4 | IN THE PERMANENCE OF MEMORY



Lacy cartography IV
Photo montage
Variable dimensions
2017



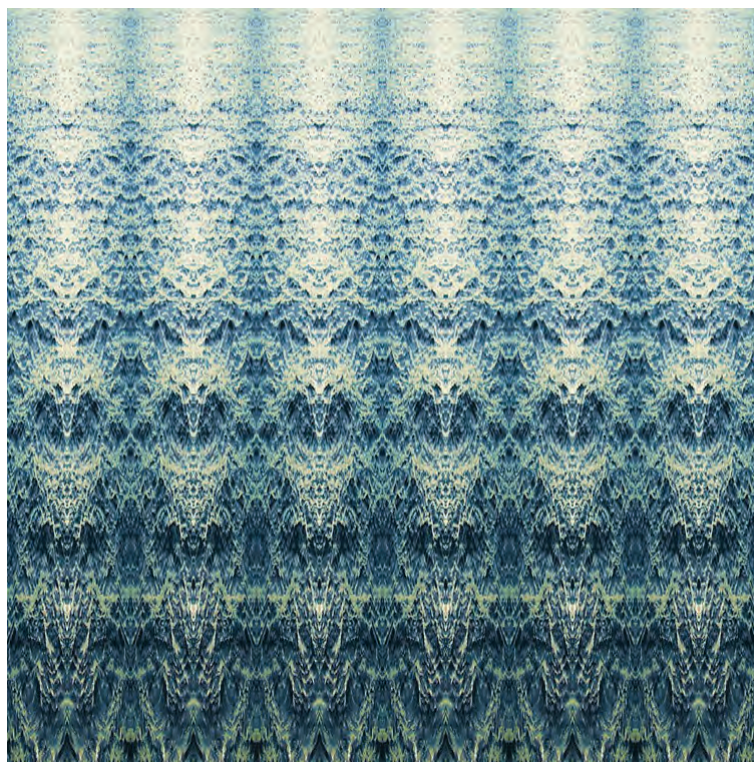
Lacy cartography V
Photo montage
Variable dimensions
2017



Cartographic Genesis I
Photo montage
Variable dimensions
2018



Cartographic Genesis II
Photo montage
Variable dimensions
2018



Cartographic Genesis III
Photo montage
Variable dimensions
2018



Continuous I
Jacquard tapestry
100% cotton yarn
330 x 170 cm
2018



Continuous I
Jacquard tapestry
100% cotton yarn
330 x 170 cm
2018



Bereshit
Jacquard tapestry
100% cotton yarn
200 x 200 cm
2018



Burnout
Jacquard tapestry
100% cotton yarn
200 x 200 cm
2018

EL TEJIDO DEL TIEMPO: EL DISEÑO EN EL TEXTIL PREHISPÁNICO MEXICANO

ALMA MARTÍNEZ CRUZ

Universidad Autónoma Nacional de México | amartinezc@fad.unam.mx

Recibido: 01-07-20 | Aceptado: 02-09-20

Resumen

En este texto, se ofrece un panorama general sobre el textil prehispánico mexicano, su tiempo y su discurso desde un punto de vista del diseño como una aproximación a la actividad proyectual dirigida a personas concretas, dentro de un entorno de interacción, con significados simbólicos y experiencias estéticas de la vida cotidiana, donde los elementos de configuración básicos —como el color, el material, los procesos, la intención de quienes lo configuran, entre otros temas— están presentes. Además, se presentan algunos ejemplos de sus usos y simbologías, como la concha, el huipil o quesquemetl, la iconografía de la Flor y la Serpiente. Por otra parte, se muestra la condición de la mujer en el mundo mesoamericano y su relación directa con los textiles (la tintorería, el telar de cintura y la utilidad de las prendas). Es una visión panorámica de los textiles como un entramado del tiempo a través de lo terrenal y lo divino.

Palabras clave

Arte textil | arte tradicional | textiles histórico | textiles mexicanos.

Abstract

This text offers a general overview of Mexican pre-Hispanic textiles, their time and their discourse from a design point of view as an approach to project activity aimed at specific people, within an environment of interaction, with symbolic meanings and aesthetic experiences of everyday life, where the basic configuration elements -such as color, material, production, processes, and the intention of those who shape them, among other issues- are present. Some examples of its uses are presented, such as the shell as a symbolic material, the huipil or quesquemetl as garments of social status, the iconography of the flower and the snake as motives of power, the condition of being a woman in the Mesoamerican world, the technology of dyeing, the waist loom and the utility of the garments. It presents a panoramic vision of textiles weaving the time between the earthly and the divine.

Keywords

Textile art | traditional art | historic textile | mexican textiles.

INTRODUCCIÓN

...y con gran advertencia el oficio de las mujeres, que es hilar y tejer; abre bien los ojos para ver como hacen delicada manera de tejer y de labrar, y de hacer las pinturas de las telas, y cómo ponen los colores y como juntan los unos con los otros para que digan bien, las que son señoras y hábiles en este arte; aprenden bien como se urde la tela y como se ponen los lizos de la tela, como se ponen las cañas entre la una y la otra, para que pase por en medio la lanzadera...

BERNARDINO DE SAHAGÚN (1499-1590)

Historia General de las cosas de la Nueva España.

La cultura material y el tiempo, son sin duda dos elementos fundamentales para comprender la trascendencia que tienen los “objetos” en la vida cotidiana, como sucede con los diseños, que son esenciales para ayudarnos a entender las prácticas socioculturales de la humanidad que se transforman con el paso de los años.

Desde el punto de vista del diseño, ya sea desde lo industrial, gráfico o de moda, los textiles son un gran vehículo de comunicación para dirigirnos a personas concretas a quienes enviamos mensajes visuales, experiencias y emociones.

Como sucede con otros objetos de la cultura material de los pueblos indígenas de México, la indumentaria es producto de los recursos, las necesidades y la estética local; aspectos que son condicionados por las fuerzas sociales y económicas que infringen sus medios de subsistencia¹.

A lo largo de tres milenios se desarrollaron muchas culturas que florecieron en diferentes partes del actual territorio mexicano, con sus rasgos propios y característicos, por lo cual no se puede hablar de un solo tipo de vestimenta o textil en el México prehispánico². Cuando los primeros europeos llegaron a estas regiones, no se encontraron con “salvajes desnudos” sino pueblos que concedían a la vestimenta, adornos y cosméticos, tanto valor como en la vieja Europa³.

1. Johnson, Kirsten (2015), *Saberes Enlazados*. La obra de Irmgard Weitlaner Johnson, Artes de México, p. 9, México.

2. Lechuga, Ruth (1992), *El traje de las indígenas de México*, p. 9, Panorama, México.

3. Anton, Ferdinand, (1975), *La Mujer en la América Antigua*, p. 41, Extemporáneos, México.

La indumentaria de un pueblo se forma por la constante influencia de tres sentimientos universales: la necesidad física de cubrir el cuerpo, los clamores del pudor y las exigencias de la vanidad.

DESARROLLO

Los escasos ejemplares textiles prehispánicos que han sobrevivido en México, los hemos encontrado en cuevas muy secas, en las costas del Pacífico, lugares desérticos o semidesérticos o bien en zonas que se mantienen en humedad constante, como en los Cenotes de Chichén Itzá. Las fuentes de información se reducen a hallazgos arqueológicos y son de ayuda las crónicas de la Conquista, las figurillas en barro, las esculturas en piedra, las pinturas en vasijas, murales y los códices sobrevivientes de la destrucción sufrida en el siglo XVI⁴.

El textil es uno de los pocos objetos donde se utilizan los cinco sentidos; con el gusto identificamos fibras, con el tacto estrujamos el tejido, con el oído escuchamos sus particulares sonidos, con el olfato identificamos tintes naturales y con la vista interpretamos sus símbolos.

El estudio de las manifestaciones iconográficas asociadas a los diversos vestigios de las sociedades prehispánicas, nos dice Beatriz de la Fuente⁵, constituye una herramienta fundamental para comprender aspectos de difícil acceso por otras vías, entre los que destacan los relacionados con las tradiciones religiosas y los valores sociales. Se busca desentrañar el mensaje que subyace tras las imágenes plasmadas en los textiles.

Estos diseños no eran productos de algún capricho artístico. Así por ejemplo, las mantas eran tributadas, había algunas sencillas, otras tejidas solamente de algodón blanco, pero la mayoría estaban adornadas con los más diversos dibujos; los cronistas las llamaban “mantas ricas”.

Un elemento gráfico de gran importancia dentro de los textiles y cultura prehispánica, fue la Flor. Transmitía de forma alegórica un pensamiento orientado al rito y a la fiesta ceremonial, donde las flores formaban parte de un simbolismo basado en el respeto y el bienestar de los dioses presentes en la naturaleza. La flor simbólica, dio nombre

4. Indumentaria Mexicana. Artes de México, no. 77/78, año XIII, p. 5, 1966. México.

5. Arqueología mexicana. Iconografía del México Antiguo. Vol. X, núm. 55, p. 27, Mayo-Junio 2002.

a los dioses, hombres y lugares; formó parte esencial del calendario ritual y fue un elemento apreciado en las artes medicinales y ornamentales⁶.

La Flor de cuatro pétalos, es una de las representaciones que proliferaron y se convirtieron en uno de los símbolos persistentes entre las culturas mesoamericanas. Este elemento aparece en indumentarias, vasijas, murales y construcciones. Las flores eran símbolos asociados principalmente con tres deidades: Macuilxóchitl, Xochipilli y Xochiquetzal, patronos de los juegos, la primavera, las flores, el amor, la música y la danza, así como de las labradoras y bordadoras⁷.



Fig. 1. Textil con decoración fitomorfa.

Fuente: Lydia Lavín, "Museo del Traje Mexicano Vol. I, El mundo prehispánico", Clío, México, 2001.

En México, la producción textil prehispánica logró un gran desarrollo tecnológico y comercial, el uso y tratamiento de sus materiales e instrumentos consiguió una producción masiva, ventas e intercambio (trueque) en los tianguis y se convirtió en un producto de primer orden en el ofrecimiento de tributos. Las características estilísticas, las técnicas de elaboración y experiencias estéticas se proyectaron en diversas prendas, combinación de colores y diseños muy concretos.

6. La Flor en la cultura mexicana. Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 21, México. 2018.

7. Arqueología Mexicana. Las Flores en el México prehispánico. Vol. XIII, núm. 78 Marzo-Abril 2006.

Ruth Lechuga , nos ofrece una posible e interesante clasificación de los textiles mexicanos antiguos:

-Fibras. Son de diversos orígenes, teñidas con diferentes sustancias, destacando el algodón, una especie nativa de nuestro territorio. Había algodón de árbol, llamado quauhixcatl por los mexicas, el de plantas, denominado ixcatl en tradición náhuatl, talán en maya y el de color que los mexicas llamaban coyohixcatl.

-Colorantes y pigmentos. Eran muy variados, extraídos de plantas, animales y piedras. Los colores vegetales se obtenían de maderas como el palo de brasil o de campeche para el rojo; de semillas de achiote para un color encarnado; hojas y tallos de añil y el muiclte para el azul; de plantas parásitas zacatlazcalli para el amarillo. De origen animal, la cochinilla, parásito del nopal para rojos, el caracol púrpura, molusco para ese tono. Y de origen mineral, como el tizatl -yeso- para blancos, la malaquita para el verde y óxidos de hierro para ocre.



Fig. 2. Caracol púrpura.

Fuente: "Tintorería Mexicana. Colorantes naturales". México, 2007.

Los colores, han sido una muestra de la belleza y dignidad de los pueblos indígenas mexicanos vistos a través de sus expresiones, de su manejo asombroso. Sus mezclas se mimetizan y contrastan con la naturaleza, con el entorno, con el ritual, en los que nos identificamos y diferenciamos, donde descubrimos: honra, origen y raíz. El color

se asocia a la luz y sus reflejos, a la vida, a lo divino, a la claridad y fertilidad, pero también a la muerte, a lo seco, a las tinieblas, al inframundo. El color cura, nos viste y nos desviste, con él coloreamos los puntos cardinales⁸.

Primero se comenzó a pintar los cuerpos y de manera casi simultánea se usó otros soportes como el textil, nos dice Ana Roquero⁹, por ejemplo sobre el amamaxtli, lámina vegetal, con la cual, según Bernardino de Sahagún, confeccionaban los antiguos mexicanos sus “paños menores” y hasta en tiempos recientes, los lacandones de la selva de Chiapas han venido decorando sus vestidos de lámina vegetal pintándolos con achiote. Con el mismo procedimiento y diferentes pigmentos, se realizaron dibujos en la mayoría de los tejidos de algodón.

La tecnología de la tintorería, el teñido de las fibras supuso un alto grado técnico en la manufactura textil pues permitía la elaboración de diseños por combinación de colores, más delicados y complejos que la pintura de superficie. La importancia de la tintorería antigua queda patente en el alto valor económico, los grandes señores de las sociedades prehispánicas hacían uso exclusivo de algunas de ellas y acaparaban los depósitos en sus palacios, donde también se formaba a los artesanos más calificados. En los talleres aztecas, entraban a trabajar niñas para las cuales se pedía a los dioses la habilidad de pintar¹⁰.

Dentro de este desarrollo tecnológico, un material que se incorporó a los textiles en la tradición maya, que por sus características y cualidades naturales, belleza, tamaño, dureza y variedad de tonalidades de color, fue la Concha, que dentro de las actividades cotidianas de quienes poblaban esa zona, demuestra el gran conocimiento de su entorno y que en muchos casos, su uso funcionó para establecer diferencias sociales o haciendo las veces de moneda.

Es posible inferir la existencia de una verdadera industria de la concha durante la época prehispánica; esto implicaría el conocimiento y manejo de una adecuada tecnología y alto grado de especialización en el trabajo, lo que involucra, desde luego, la existencia de talleres de tiempo completo¹¹. La asociación directa de la concha con el agua le proporcionó una especial importancia ritual y simbólica dentro de la cosmovisión.

8. Arqueología Mexicana. Color índio, Edición especial 10, 2002, México.

9. Roque, Georges (2003), El color en el arte mexicano, IIE-UNAM, México.

10. Roque, Georges (2003), El color en el arte mexicano, IIE-UNAM, México.

11. Barba, Beatriz, (2014) Iconografía mexicana XII. Indumentaria y ornamentación. Posibles representaciones de atuendos de concha, INAH, México.



Fig. 3. Vestimenta Ceremonial de Tula.

Fuente: INAH <https://www.inah.gob.mx/foto-del-dia/7879-coraza-de-tula>

Un ejemplo muy significativo del uso de la concha, es la vestimenta ceremonial de Tula, que esta compuesta por 1.413 pendientes de concha y caracoles colocados de manera armoniosa y simétricamente con gran precisión, que al parecer, al ser portada por una persona, al caminar se escuchan sonidos muy particulares.

Las representaciones gráficas de los motivos variaron entre antropomorfos, astronómicos, fitomorfos, geométricos y zoomorfos, con diversos grados de iconicidad. Para los colores, los tintes naturales usados fueron el añil, la cochinilla, el caracol de mar o las flores. La materia prima, iba del algodón al ixtle, la lechuguilla y el tule. Se agregó en algunos casos, pelo de animales como conejos y plumas de aves, incluso cabello humano.

Fue también de gran importancia, la incorporación de elementos animales en la indumentaria, la cual tenía como finalidad principal ir

más allá de sólo imitar o lucir como ellos; con las pieles, garras o huesos, existía la posibilidad de conseguir su fuerza o protección¹². Encontramos representaciones de personajes con diversos ornamentos textiles como fajas o tocados, además de incorporar pintura a los lienzos o al cuerpo mismo.

Otra de las representaciones más destacadas en los textiles, las encontramos en la imagen serpentina. La serpiente se vincula con la tierra y la fertilidad, con la sangre y el sacrificio, y con una conexión con las deidades.

Las serpientes adornaban los vestidos con que cubrían a la imagen de Tlaloc. Fray Diego Durán describe una de las ceremonias en el que Motecuhzoma llevaba un vestido muy rico para cubrir al ídolo del dios de la lluvia; así nos dice: “Le cubría con una manta, la más costosa que podría haber y galana de muchas labores de plumas y figuras de culebras”¹³.

El ejemplo más contundente, lo vemos en la escultura monumental de tres toneladas de la diosa madre de la tierra, Cuatlicue, en la cual la cabeza humana es sustituida por dos cabezas de serpiente, ataviada con una falda de serpientes entrelazadas, siendo ella un símbolo vinculado a la mujer, las serpientes-raíces, la tierra, la muerte, la fecundidad, el sacrificio y el agua.

Asociado a lo femenino, el arduo trabajo de las tejedoras prehispánicas era tan importante, que desde pequeñas, se les colocaba de manera simbólica en las manos de las recién nacidas, un “malacate” para iniciarlas en esta labor que formaba parte de la vida y de la muerte, ya que al morir eran enterradas con este instrumento para hilar.

La relación femenina con los tejidos se advierte en diversas descripciones y mitos. Para los nahuas, desde el principio de los tiempos las tareas de género estuvieron definidas: el hombre labraría la tierra y la mujer hilaría y tejería.

El oficio de las macehualli, mujeres del pueblo, eran de tejedora, hiladera y costurera. Comúnmente reunidas mientras se ocupaban de estas actividades, intercambiaban cocimiento de las formas de realizar las piezas, que entre pláticas, acostumbraban a ayudarse y pasar ratos

12. Barba, Beatriz, (2014) Iconografía mexicana XII. Indumentaria y ornamentación. Elementos animales en la indumentaria, INAH, México.

13. Gutiérrez, Nelly, (1987) Las serpientes en el arte mexica. p. 50. Coordinación de Humanidades UNAM. México



Fig. 4. Cuatlicue.
Fuente: Revisa
México Desconocido.
<https://www.mexico-desconocido.com.mx/coatlicue.html>



Fig. 5. Educación de una muchacha (códice Mendoza).
Fuente: Libro "La mujer en la América antigua" de Ferdinand Anton,
Editorial Extemporáneos, 1975, México.

muy amenos, comenta Fray Diego de Landa, en la Relación de las cosas de Yucatán.

Dentro de las actividades que desempeñaba la mujer del mundo precolombino, para describir el oficio de la tejedora, es pertinente describir el telar prehispánico o telar de cintura, nos explica Silvia Manjarrez¹⁴, llamado así porque la tejedora se situaba hincada frente a un árbol o poste en que se sujetaba un madero del telar o enjulio, y para dar tensión la mujer pasaba por su cintura un mecapal o sostén de cuerda, que estaba unido a la vara que estaba al otro extremo del telar; así podían empezar la urdimbre de la madeja de hilos, para realizar la trama del textil.



Fig. 6. Ixchel.

Fuente: "Textiles indígenas. Patrimonio cultural de México"
Fundación Cultural Serfin, México, 1996.

14. Manjarrez, Silvia, (2010), Crónicas de la mujer en el milenario Anáhuac, p. 152, Porrúa, México.

Deidades protegían y favorecían a las tejedoras, Quetzalcóatl el dios creador fue quien les asignó el telar, Xochiquetzal diosa del hilado y el tejido, dio vida al primer textil, e Ixchel (Fig. 6) la diosa de las “trece madejas de hilos de colores”. Ellas a su vez, debían realizar constantemente rituales para obtener favores, incluso ofreciendo sacrificios en su honor.

Con gran admiración observamos la forma en que se empleaban y aprovechaban los materiales que la naturaleza ofrecía, así como el desarrollo de tecnología en tintorería y las herramientas para crear objetos de uso cotidiano, ornamentales y rituales. Lo utilitario trascendió a lo espiritual.

En la vida cotidiana precolombina, Hernán Cortés realiza una descripción en una Carta de Relación en 1519, de cómo lucían de acuerdo a su rango y al grupo étnico al que pertenecían, cuáles eran las formas de su vestir, peinado, maquillaje y adornos; tanto de las señoras nobles, como pipiltin o mujeres del vulgo o macehualli¹⁵.

Es tal vez en el vestido donde se encuentra la más extensa y variada información sobre la cultura textil, los condicionamientos y el entorno ecológico de los distintos grupos humanos. A través de la indumentaria, de los elementos que la componen, de los materiales con que están fabricadas, de la intensidad y la combinación de sus coloraciones, es posible establecer muchas de las circunstancias por las que las comunidades han pasado en el transcurso de su devenir y que han ido conformando el carácter, la sensibilidad y su forma de vida¹⁶.

La base del vestido era sencilla, tanto para hombres como para mujeres. Pocas prendas, pero muy adornadas. Generalmente el hombre usaba un maxtlatl, taparrabo, y algunas veces una manta (tilmatli). El maxtlatl del hombre, protegía y daba amplia libertad a los brazos y piernas, que para la vida campesina, de cazadores y pescadores, era de vital importancia. (Fig. 7) Sus dobles servían para guardar objetos pequeños y en sus puntas se podían recoger frutos y semillas, también servía para escalar en vez de cuerda, y se podía trasladar a un herido¹⁷.

El huipil tanto para hombres como mujeres, es una prenda rectangular, que en el primer caso lo observamos en los lacandones de hoy, puede usarse como especie de tienda, al meter los brazos, protege de

15. *Ibidem*.

16. *El textil mexicano. Línea y color*. (1986), Catálogo de exposición Febrero/Abril, Museo Rufino Tamayo, p. 12, México.

17. *Artes de México. Indumentaria mexicana*.



Fig. 7. Vestimenta masculina.

Fuente: "México. Leyendas y costumbres. Trajes y Danzas", Editorial Layac, México, 1945.

los moscos, del calor y del frío. Al estar sentados pueden meter los pies, es una prenda fácil y rápida de usar.

En la mujer vestida con huipil, adquiere dignidad y nobleza. Las mujeres podían tener una falda, en todos los largos posibles, según la época y la religión. La falda de enredo y algunas figurillas encontradas en la isla de Jaina, reproducen la elegancia de estas.

El Quechquemtil, observamos en los códices y esculturas, que solo las mujeres nobles o diosas usaban como distintivo de rango. El refinamiento tanto en esta prenda como en las mantas tenían ciertos dibujos que eran propiedad exclusiva de ciertas personalidades. Esta pieza triangular, tenía varias formas de usarse, como turbante para protegerse del sol, para cargar a los niños y cubrirlos al momento de amamantar.

Los textiles, entretejidos entre lo terrenal y lo divino, actualmente se siguen percibiendo en poblados del país; diseños, materiales y procesos los observamos aún en la indumentaria, logrando la misma admiración con la que lo hicieron los conquistadores, provocando una fascinación por su cromática, iconicidad y materialidad.



Fig. 8. Vestimenta femenina. Quechquemtil y Huipil.
Fuente: "México. Leyendas y costumbres. Trajes y Danzas",
Editorial Layac, México, 1945.

Lamentablemente, la tradición textil mexicana ha ido cambiando, modificándose con la imposición de los hábitos modernos. Los hilos, tintes y telas industriales, reemplazaron los materiales que se procesaban localmente, y lo que antes se elaboraba para uso doméstico y venta en mercados locales, fueron reorientados hacia una clientela externa y los textiles indígenas pasaron a formar parte del mercado global.

Durante los últimos cincuenta años, el mercado turístico ha sido el impulsor más importante de las modificaciones en el tejido y la indumentaria. En la medida que los textiles se han vuelto mercancías de consumo turístico, las y los tejedores se han adaptado a los gustos externos. Sin embargo, esta demanda ha conseguido también se vayan rescatando técnicas, procesos y materiales que se estaban perdiendo, recobrando significados y dignificando el trabajo de quienes crean estas maravillosas piezas.

CONCLUSIONES

El textil como parte de la cultura, ayuda a entender la íntima relación simbólica y experiencial entre objetos y personas en ambientes concretos, formando parte de las expresiones de comunicación visual y objetual de una conciencia colectiva, representando la forma tangible e intangible de la historia de los pueblos y sobre todo de nuestro tiempo para visualizar el futuro.

Los tejidos también han sido un medio de comunicación entre generaciones; sus diseños han transmitido la memoria ancestral de grupos y su patrimonio ideológico, portadores de símbolos enraizados en la milenaria historia de nuestros pueblos.

Los textiles indígenas, como dice Alberto Ruy Sánchez, son la fortaleza de un pueblo, identidad bellamente cifrada que hombres y mujeres llevan sobre el pecho como una armadura de hilos de algodón, más fuerte que cualquier hierro. Una fortaleza tejida que protege la identidad a lo largo de los siglos.

Imaginemos por un momento, como nos dice Oscar Salinas, a estos antiguos mexicanos, reunidos en los espacios públicos de las gradas ciudades bajo el brillante colorido de su vestimenta y los diversos objetos cotidianos, frente a unas construcciones arquitectónicas igualmente policromadas y en ricas formas y texturas, una visión extraordinaria.

Esta aproximación, desde el punto de vista del diseño, está basada en la búsqueda de conocimiento del objeto y del espacio, de la interacción con sus usuarios, permitiendo detectar sutilezas, genialidades, criterios de elaboración y voluntad de forma de quienes configuran las piezas textiles, acercándonos al significado del “artefacto”, es decir, del objeto formado por un conjunto de elementos y construido para un fin determinado, de su tecnología, su función práctica, de su experiencia estética y sobre todo de su valor simbólico para reconocer así, su gran valor cultural.

TEJIENDO UN SABER

GABRIELA SORIA

Artista visual | gabrielab.soria@gmail.com

Recibido: 25-06-20 | Aceptado: 01-09-20

Resumen

Este artículo versa en torno a la experiencia personal basada en la idea de responder a la interrogante ¿De dónde sos?, expresada a través del arte textil contemporáneo.

Palabras clave

Arte visual contemporáneo | arte textil | psicología artística.

Abstract

This article focuses on the personal experience based on the idea of answering the question: Where are you from? expressed through contemporary textile art.

Keywords

Contemporary visual art | textile art | artistic psychology.



Huarmi Sisa (Mujer flor en quichua)¹
 (2019; Técnica: Ensamble. Materiales: Vellones, malla mosquitera de plástico, tela de arpillera, tachuelas y MDF. Medidas: 56 x 42 x 1,5 cm con marco)

Nota: Obra seleccionada para participar en #5 Festival Experiencias Textiles. Muestra Colectiva & Mujeres en Latinoamérica. Espacio Cultural Carlos Gardel. CABA. Septiembre/2019

1. Quichua Santiagueño (2018). Disponible en:
<http://www.xn--quichuasantiagoueouxb.com.ar/traductor?palabra=Flor&sentido=C>

¿POR QUÉ LA IDEA DE ESCRIBIR: *TEJIENDO UN SABER*?

Hace cuatro años, vengo madurando una idea sobre arte visual contemporáneo, con ejes transversales de tema cultural, que surgen a partir de la interrogación: *¿De dónde sos?* Demanda emitida al escucharme hablar la gente, ya que deje mi ciudad natal *Santiago del Estero* hace 26 años y ahora resido en CABA-Argentina.

Construcción sintáctica que se transformó en el constante picotear de un pájaro carpintero de mis oídos, para guiarme en una introspección y detenerme a escuchar mi voz, esto es, analizar fonética, tono e intensidad. Pude determinar, que la misma se compone de una trama propia, un axioma con tinte territorial. Donde los sentidos se anclaron, dando lugar a un disparador para centrar la comunicación conceptual de mi praxis artística.

En consecuencia, con fuerte convicción ética, pinto sobre la pregunta: *¿De dónde sos?*, con un interés por vincular una tradición ancestral, que une y resignifica historias, costumbres y creencias de un mundo que me atraviesa, quiero decir, lo popular del pago. Donde el título *Tejiendo un saber*, condensa la esencia de esa idea controlada, que le da sentido y consistencia a mi escrito, con ella, quiero revalorizar desde mi lugar artístico, un lenguaje inherente, inscripto en la palabra *tejido*.

La artesanía textil se remonta a los primeros asentamientos humanos en el continente americano, traspasando tiempo y fronteras. Acaso la provincia más representativa de suelo argentino sea Santiago del Estero; denominada “Madre de Ciudades”², poblada desde hace casi cinco siglos con diversas etnias, entre sus principales actividades están el cultivo, alfarería, cestería y *tejeduría*.

2. Santiago del Estero, “Madre de Ciudades”, la más antigua de la República Argentina, fue fundada por Francisco de Aguirre en 1553, aunque es Núñez del Prado quien en los años inmediatos anteriores asienta en el territorio del norte argentino la ciudad del Barco en 1550. ¿Cómo sucedieron los hechos? (1543) Diego de Rojas hace su primera entrada en el territorio, corriente del Perú. (1550) Núñez del Prado llega a la región del Tucumán y funda la primera ciudad del Barco, el 29/06 “Barco I”. (1551) Núñez del Prado traslada la ciudad del Barco (Barco II) se traslada a los Valles Calchaquíes (Salta) sucesivos conflictos bélicos con los aborígenes, a llevar la ciudad hacia el sur, en territorio santiagueño, a orillas del Río Dulce (Barco III). (1553) Francisco de Aguirre le cambia el nombre de ciudad del Barco por Santiago del Estero, en honor a Santiago Apóstol y por los numerosos bañados y esteros del río, el 25 de Julio. Efemerides Argentinas. (11/09/2010). Disponible en: http://www.efemeridesargentina.com.ar/efemeridesargentina/default.asp?opt=1&condicion=5&buscar_efemerides=si&id_efemerides=1573

Sobre *tejer*, la RAE en su versión *on line*, nos señala: “Formar en el telar la tela con la trama y la urdimbre.” Esta habilidad folclórica, en la actualidad, pese a la evolución cíclica de años e innovaciones de producción indistinta al género, no ha sido significativa en los *tejidos* de mi tierra natal. Sigue siendo reservada la actividad en telar de forma exclusiva para las mujeres de las ciudades de la provincia: “Las Teleras”. A quienes, el escritor santiagueño Ricardo Paz, las ilustra en una arista sensible: “En las teleras el espíritu del monte juega en silencio, se hace materia y evoca su origen.” (Paz y Carballo, 2005, p. 24 a 25)

Su lenguaje físico, no sólo puede calificarse como un pedazo de tela o prenda que se elabora manualmente, es sobre todo, un texto. “Ellas”, en su cosmovisión, han tomado los principios de sus antepasados como puente que conecta los productos de la tierra, la tarea conjunta y solidaria, reformulándolos en sustento, como un nuevo modo de vida. En su espacio territorial, han resistido no se han rendido. Son marca registrada, propiedad intelectual de las tejedoras, de las mujeres artesanas, del acervo popular, motivo de honra para América Latina³. Transmiten su sapiencia en forma oral, de mujer a mujer de la misma familia o grupo de laboro; es un “(...) asunto cultural que como procedimiento irreflexivo; (...) se refiere a una técnica para llevar un modo de vida particular” (Sennet, 2009, p.12). Son Patrimonio Cultural Inmaterial, vale decir que, en sus telas estamos nosotros los argentinos, es nuestra *identidad*. Un saber que decanta en una escritura material. Por ello, hay que conocerlas y reconocerlas, descubrirlas y redescubrirlas, razón para sentirme orgullosa de mi tierra y querer escribir: *Tejiendo un saber*.

Mi acercamiento a lo textil desde lo conceptual, comenzó equidistante al proceso de convertirme en tramadora de obra arte, admirando y aprendiendo de “Las Teleras”, en otros términos, es coetáneo a lo popular. Nace un vínculo, conecto hilos y atrapo materiales y métodos de entramados, que disfruto desde siempre y me apasionan; con un claro desafío, el de aportar a la comunicación del *tejido* artesanal, mediante los *oficios textiles* como técnicas de arte.

No me figuraba, desde mi práctica, trabajar de forma sincrónica con “Ellas”. Curiosa y con necesidad de aprender algo más, incursiono con el telar en mi pago y, desde otro lado del mundo, en Bilbao-España. Reconozco, que ambos medios de entramados me gustaron, pero, solo fueron un pasatiempo desde lo creativo. No quería tejer una tradición renovada,

3. Visiting Argentina (15/03/17). Disponible en:
<https://www.visitingargentina.com/teleras-santiago-del-estero-tejidos-toman-vida/>

precisaba algo enérgico, esto es, una nueva expresión actoral textil, algo donde pueda medir mi revalorización con lo cultural.

Interactuando con el espacio que me rodea, donde internet es una cotidianeidad ineludible, recorro a tutoriales en YouTube. Y, seducida por el método de *bordado*: “Pintando con vellón agujado” y con todos los materiales en mi taller, aprendí de forma autodidacta a ornamentar, sin patrones ni copias, un lienzo con filamento ovino más aguja de fieltro. Mientras jugaba a mezclar los vellones de diversas temperaturas y texturas, fusionados en la superficie tela, me di cuenta de que mi habilidad, no solo era una destreza manual, sino que también podía hacer una pintura, una obra, a saber, componía un nuevo *tejido* artístico sobre el de la base de trabajo.

En pocas palabras y parafraseando al paisajista británico William Turner, con mi arma de metal: la aguja, “(...) un pequeño pincel en mis manos”⁴, apunto de forma directa sobre una trama creando una iconografía pictórica.

Fascinada, seguí practicando y practicando, mejorando y perfeccionando mi propia técnica de *bordado*, cada vez más comprometida con mis conocimientos académicos. Debo decir, que se requiere de mucho tiempo y concentración. Pero, en mi búsqueda de insistir esculpiendo mi praxis, necesitaba una motivación fresca, esto es, cuál sería mi aporte innovador al *tejido*, sin más, la reinención artística.

Por ello, he decidido que los *oficios textiles* y el color son piezas fundamentales, pero, el sustrato donde toman sentido visual es una superficie no convencional, con otro vocablo, es “excéntrica”. Palabra compuesta, que ingiero de escritos de la autora Mari Carmen Ramírez:

“(…), excéntrico no implica bizarro ni exótico; menos aún la idea derivativa de lo periférico. Se refiere más bien, a condicionantes que escapan a los parámetros centrales (...)” (Ramírez, 1996, p.125 a 146)

Concepto canibalizado, que puedo articularlo con la tela criolla santiagueña, lo como, digiero, y produzco una creación independiente, una metamorfosis de lo folclórico. Como artista, marco la diferencia del ritual con los oficios de entramados de “Las Teleras”, esto es, me apropio del contexto urbano y propongo, un *tejido* pictórico sobre todo tipo de soportes traspasables impensados. Hablo, “sobre cosas que todavía no han

4. Cófreces, J., y Muñoz, A., (2003). Venecia Negra. Ediciones En Danza. Librería Norte. Buenos Aires. Capítulo VII: El cuaderno rescatado. p.183 a 190

sido dichas”⁵, a saber, sustratos de telgopor (poliestireno expandido), poliuretano expandido, tela espuma de polietileno, papel de “packaging”, cobertor aspa de ventilador plástico, mallas de plástico y metálica galvanizada, entre otros. Habilidad que se hace notable, porqué se evidencian valores de todos los tiempos, colocados en un nuevo escenario. Con un lenguaje autónomo, no es común, tampoco superficial, ya que el nuevo *tejido* plasma símbolos, metáforas y contenidos ancestrales.

En las bases no convencionales, busco analizar las cualidades textiles de expresión para su empleo artístico. Significantes, que en su conjunto, me permite plantear un “estilo y una función social”⁶. Porqué, al recurrir a nuevos tramados “excéntricos” para ensayos, además de convertirlos en elementos compositivos, género menor cantidad de residuos en el medio ambiente con algunos de ellos, como los descartables por ejemplo, que yo misma los recojo de la vía pública o ingresan a mi hogar como embalaje de regalos o en comestibles. Sabemos que, es complicada su desaparición del ecosistema, por ello, los reutilizo con un carácter dispar. Entonces, fusionan en el corpus de mi obra, una raíz ancestral, de tanto valor cultural de un territorio argentino y un componente “ordinario”, de absoluta “indiferencia estética”⁷.

Dentro de los tantos artistas que hacen eco en mi actividad, sobresale Marcel Duchamp con su “ready-made”, que con objetos de la vida cotidiana, o sea, materiales utilizados desde otro lugar para el que fue creado, hace una obra de arte desde lo conceptual.

En este sentido, permeable a nuevos soportes, atravieso por estudios de comportamientos de tramas con vellones para su visualización; que luego en mi autonomía, adquieren una belleza especial, pierden su uso original, esto es, los reutilizo con un concepto pictórico. Creaciones donde se reflejan punto, línea, plano y color como significantes; que desde el lenguaje visual, diré que solo he cambiado de materiales de la pintura habitual. Y siguiendo la estría de la interrogación inicial

¿De dónde sos?, al compartir las composiciones, sus claroscuros o el efecto lúdico de la luz marcando contraste cromático figura-fondo, ocasionan interpelaciones en el espectador, como: ¿es pintado?, ¿bordas y

5. Eco, U., (2005). *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Editorial Gedisa S.A.

Barcelona. p.49

6. Parker, R., (2010). *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Londres: The Women's Press. p.6

7. Petruschansky, H., (2008-2009). *Marcel Duchamp (1887-1968), Vida y obra*. Fundación PROA. Buenos Aires: Noviembre-Febrero. p.7

después pintas la lana?, ¿algunas partes pintas y otras bordas? No hay duda, que fruto de ellas, fueron mi indagación experimental en como plantear mi continuidad artística, lugar contemporáneo donde con responsabilidad, hoy voy atravesando mi derrotero.

Nos señalaba, el autor argentino Oscar Bony, que: “Un artista asume con su disciplina una responsabilidad: la de redefinir cada vez la naturaleza del arte teniendo en cuenta su tiempo” (Giraudó, 2007, p.16). Es así, como quiero ser tejedora de mi obra, con la cohesión de componentes asimétricos. A lo mejor me dirán, que mi práctica de los *oficios textiles* sobre soportes “excéntricos”, esto es, reconfigurar el concepto de la cultura popular en un lenguaje físico propio de expresión, no es arte. Claramente, para mí lo es y no voy a llamarlo de otra manera.

Tejiendo un saber hizo que, encontrara una lengua visual de mi tiempo con la que quiero continuar comunicándome.

CORPUS DE OBRA

Territorios II

(2019. Técnica: Ensamble.
Materiales: Vellones,
malla industrial tejida en
polipropileno plástico,
acrílico, tachuelas y MDF.
Medidas: 32 x 3 cm con
marco)

Foto I – Frente



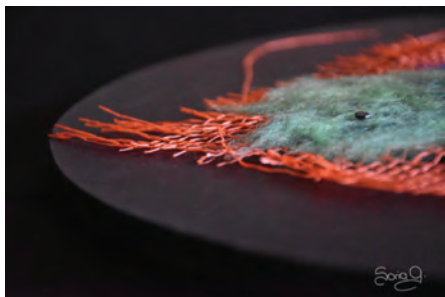


Foto II – Perfil

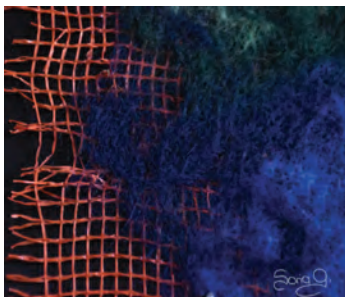


Foto III – Detalle



Paisaje I

(2019. Técnica: *Ensamble*. Materiales: Vellones, descartable de telgopor (poliestireno expandido), acrílico, tachuelas y MDF.

Medidas: 23 x 17 x 3,4 cm con marco)

Foto I – Frente

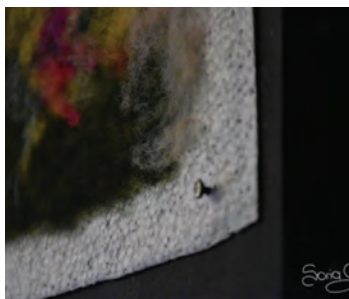


Foto II – Perfil



Foto III – Detalle

Paisaje II

(2019. Técnica: *Ensamble*. Materiales: Vellones, plato de poliuretano expandido, tela de arpiller, clavos, acrílico y MDF. Medidas: 41,5 x 56 x 2,5 cm con marco)



Foto I – Frente



Foto II – Perfil



Foto III – Detalle

Trenzadología

(2018-2019). *Instalación. Técnicas: Bordado y Tejido de nudos.*

Materiales: Vellones y malla metálica galvanizada.

Medidas: 2,00 x 1,30 x 1,00 cm; peso: 2,400 kg aproximadamente)

Nota:

Obra seleccionada para participar en 16° Noche de los Museos Secretaría de Agroindustria de la Nación Argentina - CABA



Foto I – Frente



Foto II – Perfil



Foto III – Detalle

Deseo

(2020. Técnica: Ensamble. Materiales: Vellones, hilos de algodón y cobertor aspa de ventilador plástico. Medidas: 34 x 2 cm)



Foto I – Frente



Foto II – Perfil



Foto III – Detalle

Anhelos de verte

(2020. Técnica: Ensamble. Materiales: Vellones y tela espuma de polietileno.
Medidas: 27 x 34 cm)

Nota:

Obra seleccionada/Muestra Virtual: Compartir 2020 FUNDACIÓN MUSEO
RÓMULO RAGGIO Vicente López- Bs.As.



Foto I – Frente

Foto II – Perfil



Foto III – Detalle

Están

(2020. Técnica: Ensamble. Materiales: Vellones, tela espuma de polietileno, foil (papel metalizado) y pegamento multipropósito. Medidas: 29,5 x 20 x 1 cm)



Foto I – Frente



Foto II – Perfil

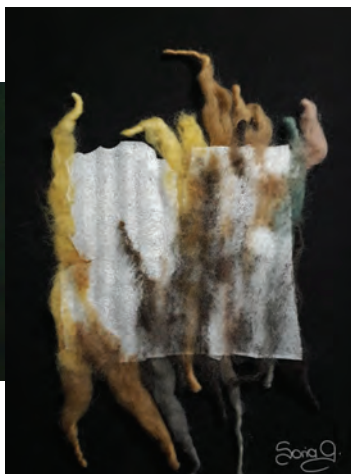


Foto III – Detalle

REFERENCIA BIOGRÁFICA

- Albuérne, I. y Díaz y Zárate, V., (1999). *Diseños indígenas argentinos*. Bs As. Emecé.
- Cófreces, J., y Muñoz, A., (2003). *Venecia Negra*. Ediciones En Danza. Librería Norte. Bs As.
- Eco, U., (2005). *Cómo se hace una tesis*. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura. Editorial Gedisa. S.A. Barcelona.
- Giraud, V., (2007). *Cronología Biográfica Oscar Bony/El Mago*. Obras 1965/2001. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. MALBA. Bs As.
- Giunta, A., (2014). ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? *When Does Contemporary Art Begin?* 1a ed. – CABA: Fundación arteBA.
- Osborne, P., (2002). *Arte Conceptual*. Phaidon Press. Londres.
- Parker, R., (2010). *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Londres: The Women's Press.
- Pastoreau, M., (2010). *Azul: historia de un color*. Editorial Paidós. Primera Edición. Abril. Barcelona. España.
- Pastoreau, M., (2017). *Los colores de nuestros recuerdos*. Editorial Periférica. Primera Edición. Mayo. Cáceres. España.
- Paz, R. y Carballo, B., (2005). *Teleros*. Memoria del Monte quichua. Ediciones Arte Étnico Argentino. Buenos Aires.
- Petruschansky, H., (2008-2009). *Marcel Duchamp (1887-1968), Vida y obra*. Fundación PROA. Buenos Aires: Noviembre-Febrero.
- Ramírez, Mari C., (1996). *El clasicismo dinámico de Siqueiros: Paradojas de un modelo ex/céntrico de vanguardia*. En Oliver Debroise (ed.), *Otras rutas hacia Siqueiros*. México. Curare.
- Rojas, R., (1924). *Eurindia: Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*. Buenos aires. Librería "La Facultad", J. Roldán y C.
- Sennet, R., (2009). *El artesano*. Traducción de Marco Aurelio Galmarni. Editorial Anagrama. Barcelona.

Referencia virtual:

Efemerides Argentinas (11/09/2010)

http://www.efemeridesargentina.com.ar/efemeridesargentina/default.asp?opt=1&condicion=5&buscar_efemerides=si&id_efemerides=1573

Quichua Santiagueño (2018). <http://www.xn--quichuasantiago-uxb.com.ar/traductor?palabra=Flor&sentido=C>

Visiting Argentina. (15/03/17). <https://www.visitingargentina.com/tele-ras-santiago-del-estero-tejidos-toman-vida/>

Catálogos:

Chiachio & Giannone, (2016). *Monobordado*. Pasaje 17 Galería de Arte. Buenos aires.

Gómez Canle, M. y Cappolini, R., (2017). 1ªed. primera edición multilingüe. CABA. Ruth Benzacar: Galería de Arte.

Schvartz, M., (2011). *Pasionaria*. Primera Edición. Buenos Aires. Fundación OSDE.

5ta. BIENAL DE ARTE TEXTIL. (2009). Bs.As. World Textile Art Organization.

www.wta-online.org

Publicaciones:

Diario *El Liberal*. Domingo 18/02/18. Santiago del Estero.

Revista Semana *ARCADIA*. (2007). Nro.17. Colombia. p.15

Revista *Tramemos*. Nros. 64 (2016) y 66 (2018). Centro Argentino de Arte Textil

FIBER ART FEVER!

PATY VILO

Artista Textil | fiberartfever@gmail.com

Recibido: 01-07-20 | Aceptado: 01-09-20

Resumen

El arte textil en todas sus formas propone una infinidad de posibilidades que sólo la imaginación del creador puede limitar. La profusión de fibras textiles, asociada a la gran variedad de técnicas que lo corresponde, de las más tradicionales hasta las más modernas, ofrece al artista una riqueza sin comparación. En el arte contemporáneo, los artistas se apoderan de este medio con audacia y frenesí.

La artista y curadora textil francesa: Paty Vilo fundó hace 10 años el colectivo de artistas Fiber Art Fever!

El colectivo incluye unos cincuenta artistas internacionales que trabajan de forma privilegiada con la fibra textil o sus técnicas. Fiber Art Fever! promueve el arte textil contemporáneo y lo difunde a través de su página web, su página de Facebook y su cuenta Instagram. Las redes sociales le permiten tener una visión general de las prácticas en los textiles contemporáneos.

Palabras clave

Arte textil | arte contemporáneo | arte en fibra | textiles contemporáneos.

Abstract

Textile art in all its forms offers an infinite number of possibilities that only the imagination of the creator can limit. The profusion of textile fibres, associated with the great variety of techniques that correspond to it, from the most traditional to the most modern, offers the artist an unparalleled richness. In contemporary art, artists take possession of this medium with audacity and frenzy.

The French textile artist and curator: Paty Vilo founded the artists' collective Fiber Art Fever! 10 years ago.

The collective includes about fifty international artists who work in a privileged way with textile fibres or their techniques. Fiber Art Fever! promotes contemporary textile art and disseminates it through its website, its Facebook page and its Instagram account. Social networks allow you to get an overview of practices in contemporary textiles.

Keywords

Textile art | contemporary art | fiber art | contemporary textiles.

FIBER ART ¿WHAT ELSE?

El arte textil en todas sus formas propone una infinidad de posibilidades que sólo la imaginación del creador puede limitar. La profusión de fibras textiles, asociada a la gran variedad de técnicas que lo corresponde, de las más tradicionales hasta las más modernas, ofrece al artista una riqueza sin comparación. En el arte contemporáneo, los artistas se apoderan de este medio con audacia y frenesí.

Las formas de arte se han diversificado y el arte contemporáneo favorece la reflexión y la experimentación, abandonando a veces el saber hacer. La aparición de la fotografía en el arte ha cuestionado lo de la representación y en paralelo se han desarrolladas otras formas de arte como la performance, el video arte, el street art... El arte conceptual deja poco a poco su lugar al arte hecho a mano, siguiendo la misma evolución que el desarrollo del DIY en la sociedad.

El arte contemporáneo se está transformando por los profundos cambios en nuestras sociedades. La globalización, la mezcla de culturas, el desarrollo de Internet y de las nuevas tecnologías, promueven el intercambio de técnicas, la interculturalidad y la interdisciplinariedad. Eso permite el surgimiento de nuevas disciplinas relacionadas con la democratización de estas tecnologías, como la foto, el video o las artes digitales. Los artistas están aprovechando estos nuevos medios, desviando las herramientas de su uso previo y mezclando varios materiales para cuestionar y diseccionar mejor este mundo.

El arte textil está profundamente influido por estas mutaciones. Cuando este mismo se desarrolló en la escena artística contemporánea en los años 50 y 60, se trataba sobre todo por los artistas feministas de reivindicar un lenguaje y unas herramientas propias, esencialmente a través de la costura, el tejido y el bordado. Las artes textiles integran ahora todas las disciplinas clásicas y contemporáneas del arte.

Por un lado, el uso de técnicas textiles convencionales como: tejido, bordado, encaje, crochet, es cada vez más común en el arte contemporáneo. Por otra parte, el desvío de estas técnicas transmitidas y la experimentación empujada a su paroxismo, favorecen la introducción de otras herramientas. Cinceles, alfileres y agujas de todo tipo, máquinas de tejer y máquinas de coser están todavía muy presentes, pero los artistas del textil, también toman prestadas herramientas tan incongruentes como pistolas de cola, pistolas de calor, lijadoras, o computadoras y herramientas digitales. Los límites entre las diferentes tecnologías y disciplinas se

cruzan alegremente. Tejer o bordar puede ser asistido por computadora, creado a partir de algoritmos y convertirse en arte interactivo.

El arte textil está siendo renovado.

La industria de la moda conlleva toneladas de residuos textiles que son utilizados por unos artistas, luchando así de forma deliberada contra la contaminación y el consumo excesivo. Este es el caso de los artistas cubanos Guerra de la Paz y la argentina Tamara Kostianovski. Incluso algunos artistas intentan integrar las biotecnologías y crear los tejidos del futuro en sus cocinas, para luchar contra la contaminación generada por la industria textil y afrontar los futuros cambios.

El momento está a la experimentación y el hilo, que se ha convertido en pintura seca, permite salir de la pintura de caballete.

Algunos bordan en fotos, papel, libros, pero también en madera, o en metal como la artista lituana Severija Incirauskaite-Kriauneviciene. Los artistas dibujan con hilo pegado en las paredes de nuestras casas como el artista japonés Keita Mori o en sus fachadas como Aheneah, street artista portugués, que explora la combinación de los procesos digitales y analógicos. Otros dibujan en el espacio como Chiharu Shiota.

Las técnicas más sofisticadas coexisten con un movimiento libre cercano al Art Brut, en una búsqueda de espontaneidad y libertad de gesto y/o de dibujo, como es el caso de la artista franco-japonesa Rieko Koga o de la chilena Carmen Mardónez.

Las culturas se mezclan alegremente en los dibujos bordados con cuentas de la franco-italiana Yveline Tropéa, inspirada en la cultura africana

Al cuestionar este mundo, los artistas de La Fibra cambian sus prácticas y van más allá de la simple representación de bellos paisajes o encantadores ramos de flores. Los temas evolucionan y unos practican un arte comprometido con los problemas sociales, como el bordado asistido por computadora de la francesa Virginie Rochetti

El uso de los textiles en el arte tiene ventajas prácticas como la posibilidad de trabajar en cualquier lugar, como testifica el bordador compulsivo francés Pascal Monteil. La naturaleza no frágil de los textiles hace posible en algunos casos doblar obras monumentales para que quepan en una maleta, como las gigantescas arquitecturas del artista de Corea del Sur: DO HO SUH.

Además de las disciplinas y técnicas clásicas del arte: el dibujo (con hilo), la pintura (con aguja), la escultura blanda (ensamblaje y modelado), la fotografía, las performances, el vídeo, el Street art y las artes digitales... Hay disciplinas específicas del textil como el wearable art (presentado en forma de desfile de moda o de performance), el yarn bombing (o el tejido de mobiliario urbano) y procesos que no pueden clasificarse en estas disciplinas artísticas, como: muñecas de tela, tapicerías y lo que se conoce ahora como e-textil (textiles interactivos)

Esta abundancia de disciplinas, materiales y técnicas y su accesibilidad abren tantas puertas a la creatividad de los artistas que justifica el entusiasmo internacional de los artistas por este medio inagotable y en constante evolución.

En el arte contemporáneo, la tendencia está en la transmisión de la emoción. Por lograr lo ¿Qué mejor que la fibra textil? Familiar, el textil expresa una experiencia vivida, una transmisión, una carga emocional, una memoria y una identidad cultural tanto íntima como universal.

FIBER ART FEVER!

El colectivo Fiber Art Fever! reúne actualmente a unos cincuenta artistas internacionales que trabajan de forma privilegiada con la fibra textil o sus técnicas. Fue fundado al fin del 2010 por la artista y curadora textil francesa Paty Vilo, con el objetivo de promover el arte textil contemporáneo.

Los artistas de Fiber Art Fever! utilizan materiales textiles tradicionales como telas, hilos, lanas, pero también: plásticos suaves, cabello, alambre de metal, cables, cuerdas, etc.

Estos materiales se mezclan con materiales no textiles como el cemento, la madera, la piedra.

Marc Janaszek integra en sus esculturas de tela o lino en crochet, semillas vegetales como semillas de vida y partes de cemento moldeado, o también elementos metálicos como tubos o extintores de incendios «utilizando un material urbano para piezas de tipo fetiche”.

El dúo Xavier Brisoux y Isabelle Soum, incorporan tejidos de formas orgánicas en cubos de resina transparentes, dándoles la apariencia de fósiles conservados en hielo, confrontando «la suavidad inherente de la malla con la frialdad de la resina, para crear una criatura que es a la vez



Marc Janaszek. Francia, Tuberculation 006, 10 x 5 cm. Algodón, cemento y semilla.



*Xavier Brisoux X Isabelle Soum. Heel Ache, 20 x 20 x 17cm.
Tejido de algodón y resina.*

primitiva y futurista (...) Las piezas, que evocan criaturas submarinas o *Alienígenas*, se convierten en fósiles aprisionados en bloques que serían encontrados por una arqueología del futuro.»

Sophie Menuet distorsiona esculturas corporales flexibles con elementos metálicos o prótesis, evocando el futuro de la sociedad y su robótica.



Sophie Menuet. Francia, Escultura de tela y metal.

Laura Sánchez Filomeno integra el bordado fino de cabello sobre seda y elementos de plomería, mezclando lo humano, lo natural y lo industrial en un espíritu de gabinetes de curiosidades. Lo humano, representado por el cabello como un residuo del cuerpo, lo natural por los temas que explora: la flora terrestre o marina; y lo industrial por los materiales que mezcla: lupas, tubos de metal, etc.

Reunimos a varios artistas que trabajan con el cabello, cada una de una manera muy personal. Algunas recogen esta materia de sus parientes o de su peluquero, otros usan su propio cabello. Los cabellos se tejen en volumen para crear los animales en miniatura de Muriel Malchus; se convierten en hilo de dibujo para las obras minimalistas e íntimas de Florence Guillemot-Vilain o para los textos y dibujos femeninos y feministas de Elyse Galiano. Los cabellos, bordados de nuevo, en punto de cruz esta vez, por Alice Calm, con un espíritu de clasificación e identificación



*Laura Sánchez Filomeno. Franco-peruana, Herbarium, Ginkgo Biloba.
12 x12 x 18 cm, Cabello humano, seda, metal y lupa.*



Elyse Galiano. Belgica, Sylvia 2, 70 x 50 cm. Bordado con cabello sobre tela.

científica, mientras entierra sus obras para dejar que el tiempo haga su trabajo y así perder algo de control. Los cabellos también se utilizan por su textura, amalgamados, pegados, dorados o enrollados para realzar las pinturas en volumen y las instalaciones de Laurence Limbour, o son entrelazados con órganos extraños por la artista belga Annelies Slabbynck. Annelies integra también partes del cuerpo que son moldeados con cera y recubre sus tejidos con parafina para examinar la enfermedad y el mundo médico. Cabello, de nuevo, para las no menos extrañas criaturas de Lola B. Deswarte. Sus esculturas están a veces animadas por mecanismos autómatas más o menos sofisticados y sus instalaciones incorporan vídeos. Los artistas que trabajan con textiles a menudo reclaman una herencia familiar y una formación empírica. Lola está entre los que necesitan aprender y entender. Siguió formaciones en bordado, luego en efectos especiales (UCLA - Los Angeles) etc... Tan- tos aprendizajes que se infiltran en sus creaciones autobiográficas para contribuir a su extrañeza.



*Annelies Slabbynck. Belgica, Teratoma Tumor, 38 x 23 x 19 cm.
Algodon, cabello sintético y natural, cera.*



*Lola B-Deswarte. Francia, Un nuage, 40 x 35 x 30 cm.
Vestido de niño del artista y el cabello humano - foto Pierre Grobois*

Los límites entre las diferentes tecnologías y disciplinas se cruzan y se mezclan alegremente.

Por un lado, el uso de técnicas de tejido, bordado, encaje, crochet y textiles es cada vez más común en el arte contemporáneo. Por otro lado, el desvío de estas técnicas y la experimentación empujada a su paroxismo, favorecen la introducción de otras herramientas. Cinceles, alfileres y agujas de todo tipo, máquinas de tejer, máquinas de coser y máquinas de tejer están todavía muy presentes, pero los artistas también agarran herramientas tan incongruentes como pistolas de cola, pistolas de calor, lijadoras, la computadora y las herramientas digitales. El tejido, el tejido de punto y el bordado pueden ser asistidos por computadora, creados a partir de algoritmos y se vuelven interactivos con algunos artistas. Las téc-

nicas tradicionales se enriquecen con los avances tecnológicos y el arte textil contemporáneo está en constante evolución, transformado por los profundos cambios de nuestras sociedades. La globalización, la mezcla de culturas, el desarrollo de Internet y las nuevas tecnologías, promueven el intercambio de conocimientos, la interculturalidad y la interdisciplinariedad; y permiten el surgimiento de nuevas disciplinas relacionadas con la democratización de esas tecnologías, como las artes digitales. Los artistas textiles están aprovechando estos nuevos medios, desvían de su uso unas herramientas y mezclan materiales para cuestionar y diseccionar mejor este mundo.

Paty Vilo crea sus cuadros de punto a partir de imágenes procesadas digitalmente con Photoshop y luego tejidas por una máquina de los años 80, *hackeada* por computadora. El conjunto esta bordado a mano, mezclando tradición y modernidad. Por otro lado, con un espíritu aparentemente ingenuo pero transgresor, la joven artista Harmonie Aupetit trata sus bordados en gifs animados. Harmonie denuncia los estereotipos vinculados a la mujer, la feminidad y su lugar en la sociedad. «Su enfoque consiste en reunir dos esferas a priori muy distintas, la de la artesanía y



Paty Vilo. Francia,
Africana verde, 48 x 28 cm.
Tejido digital

la de la tecnología digital. Lo digital, que puede evocar algo frío y desencarnado, se reinvierte así por el hilo y la tela, con un saber-hacer manual y tradicional, que se refiere al tacto, lo palpable. »

Mezclando técnicas, experimentos y materiales, los artistas abordan los fenómenos sociales y se interesan por problemas actuales como el reciclaje, el tratamiento de los residuos y el respeto de la vida animal. Así, la artista marroquí Ghizlane Sahli ha formado un colectivo que trabaja principalmente con residuos. Con la ayuda de mujeres artesanas, busca «nuevas prácticas para el manejo del hilo de seda. Está desarrollando la serie *Los Alveolos*, bordados tridimensionales hechos con los fondos de botellas de plástico de desecho, cubiertos con hilo de seda vegetal. Imagina mundos poéticos y oníricos en los que puede experimentar y crear puentes entre sus tres pasiones: el espacio y los volúmenes, deri-



Ghizlane Sahli. Marruecos, Historias de Tripas V05, 85 x 40 x 40 cm. Botellas de plástico y seda vegetal.

vados de su formación como arquitecta, el hilo de seda, resultado de su inmersión en el mundo del bordado, y el medio ambiente, fruto de su cuestionamiento del desarrollo sostenible y el futuro del planeta.»

Cécile Borne lleva a cabo desde hace algunos años «un trabajo de memoria y de creación en torno a los tejidos varados, trozos de tela que vienen del mar abierto y son arrastrados por el mar. Estos fragmentos de tejido se convierten en el punto de partida de un desarrollo sensible en los bordes de la intimidad del cuerpo y el tejido social. Estas humildes reliquias, ruinas mudas, dan testimonio de una historia sin palabras. Actualmente continúa su investigación sobre los desechos plásticos presentes en la costa» que le permiten crear esculturas, pinturas e instalaciones.

Aunque la tendencia está a la experimentación, el bordado sigue siendo una técnica predominante y el hilo se ha convertido en pintura seca, o en dibujo con hilo.

Las técnicas más meticulosas como el punto de Beauvais o de Lunéville utilizadas en los bordados de Marie Pourchot o de Cath Orain, cohabitan con un movimiento cercano al Art Brut, en una búsqueda de espontaneidad y de libertad de gesto, como es el caso de Fontencomble o del



Marie Pourchot. Francia, Baroong Time, 100,5 x 99,5 cm.
Punto de Beauvais et de LunévilleFoto : Elohim Carrau



*Pascal Monteil. Francia, La camilla de Rimbaud, 89 x 114 cm.
Bordado de lana sobre cáñamo - Foto Célia Pernot.*

bordador compulsivo Pascal Monteil. Trotamundos, Pascal disfruta de la libertad de poder llevar su taller a cualquier parte del mundo; es decir, sus lienzos de cáñamo e hilos de colores, lo que es una de las grandes ventajas del bordado...

Los artistas holandeses Lia de Jonghe y Karola Pezzaro perpetúan el arte del retrato, cada uno con su propia personalidad, con gran poesía y ternura por el ser humano, sus imperfecciones y su fragilidad.

Las culturas se mezclan en los bajorrelieves de Bárbara d'Antuono, muy influenciada por su encuentro con la cultura vudú y su mitología. Lo mismo ocurre con los dibujos bordados con cuentas de la franco-italiana Yveline Tropéa inspirada por la cultura africana. Ella ha creado un taller para mujeres iniciadas en el bordado con cuentas en Ouagadougou donde vive, al igual que alternativamente en Francia.

Los textiles salen de las paredes encerrados en galerías o museos. El land-art es una de las disciplinas donde las técnicas textiles se desvían para expresarse al aire libre. Este es el caso de Stéphanie Cailleau. «Sus obras de fieltro son creadas o desplegadas in situ, se enroscan en la roca,



Barbara d'Antuono. Francia, Ainsi soit-elle, 100 x 100 cm.
Bordado y bajo relieve.



Yveline Tropea. Francia/Burkina Faso, Le Passage, 71 x 128 cm.
Bordado a mano con cuentas



Stephanie Caillea. Francia, El abrazador gordinflón. Fielto y lana.

se injertan en los árboles, creando confusión sobre la naturaleza orgánica de la materia y el crecimiento de los seres vivos. Realizadas sobre el paisaje y los cuerpos, sus obras son enigmáticas, por no decir más; el fieltro - un material aislante térmico y sonoro e impermeable - aparece como un elemento protector, sensible y materno. Por otra parte, en la naturaleza sus obras también actúan como elementos parásitos y, a pesar de la belleza de las formas y la suavidad del material, ponen de manifiesto este carácter monstruoso, evocando la hibridación de una era postindustrial, la de los OGM y la era post-Chernóbil. El artista también explora otra vía de trabajo haciendo que sus gestos interactúen con los de los insectos y la microbiota de la tierra: después de coser el hilo de poliéster, la ropa de algodón reciclado se entierra bajo tierra, y luego se desentierra. Los volúmenes de aspecto orgánico, así obtenidos lentamente por biodegradación, dan lugar a nuevas instalaciones, esta vez en interiores...»

En cuanto a Marie Pourchot, es en el ambiente urbano donde prefiere ver copias de sus bordados impresos en carteles. Viaja por toda Francia para hacer sus collages y así se une al movimiento de arte callejero. La artista suiza Muriel Decaillet también instala sus esculturas en el espacio urbano.

El arte textil está anclado en la historia y la sociedad.

Sylvie Kaptur-Gintz y Zina Katz evocan cada una a su manera la historia del pueblo judío, las migraciones que resultan de ella y participan así en un arte donde la historia personal se mezcla con la historia social y donde el arte se compromete.

Para Zina Katz también se trata de «exponer el reverso oculto de un motivo bordado: el lado opuesto de la imagen nítida, mostrando el lado crudo de la costura, a menudo desordenado y entrelazado, y exponiendo los vínculos reales y psicológicos entre las diferentes personas representadas en el contexto insinuado».

El textil es íntimo, personal, pero revelador del contexto social al que pertenecemos. Varios de los artistas que utilizan este material están apegados a las «pequeñas cosas» de la vida cotidiana y no necesariamente buscan impresionar al espectador con materiales ricos y técnicas complicadas. Muchos son los que se reconocen en las palabras de Sylvie Kaptur-Gintz: «Es un deseo de trabajar con los actos ordinarios de la vida cotidiana: cuestionarlos, interpelarlos, representarlos. Pequeños gestos repetidos, generando y transmitiendo historias y preguntas, la vida cotidiana toma forma: es la fuente de mi inspiración. Resistir, denunciar, despertar las conciencias, sentirse involucrado, este es mi ritmo. En esta incansable repetición, me gusta acumular series, tratando de conectar historias, como las puntadas de un tejido, para dar nacimiento a rostros perdidos, a personas anónimas, para reconstituir momentos de la vida».

Fiber Art Fever! presenta así varios aspectos del uso de la fibra en el arte contemporáneo.

Buscamos artistas que tienen una fuerte personalidad. Queremos que sean claramente identificables y bien diferenciados entre sí. Son cuidadosamente seleccionados después de haber sido vistos en exposiciones o descubiertos virtualmente. Los criterios de selección, aparte de los mencionados anteriormente, son subjetivos y se asumen como tales...

Organizamos exposiciones dos o tres veces al año (con una parada temporal este año por la pandemia) y ponemos a los artistas en contacto

con los organizadores de eventos o espacios de exposición cuando lo solicitan. Fiber difunde y promueve el trabajo de sus artistas, así como sus eventos, asegurando su promoción al nivel internacional.

También difundimos convocatorias para eventos relacionadas con el arte textil o el arte contemporáneo, residencias etc... Eso es disponible para todos en nuestro sitio web.

Desde el principio Fiber Art Fever! eligió anclarse en el mundo virtual y desarrollar sus redes allí. Su página de Facebook es seguida por casi 20.000 personas: artistas, aficionados, profesionales como organizadores de eventos, comisarios de exposiciones, gestores de galerías y museos... La red Instagram se ha desarrollado desde 3 años y actualmente cuenta con unos 3800 followers. Para ambos 1/3 de los seguidores son franceses, el resto son internacionales.

Actualmente estamos planeando una plataforma internacional que debería crearse a principios de 2021. En primer lugar, integrará, a nivel internacional, a artistas cuidadosamente seleccionados por la calidad y originalidad de su trabajo; luego, espacios de exposición dedicados a la fibra en el arte contemporáneo: museos, galerías; eventos regulares como bienales y trienales; y también curadores. Esto, con el fin de reunir a todos los actores de la fibra en el arte contemporáneo y crear conexiones. La plataforma evolucionará con el tiempo, para incluir un blog con noticias de nuestros miembros, un foro interno, entrevistas con artistas o curadores, asociaciones etc., reportajes, una galería online y cualquier otra cosa que se considere necesaria para apoyar a nuestros artistas.

TEXTILES IN THE CONTEXT OF XX-XXI CENTURIES ABSTRACT ART

NATALIA TSVETKOVA

Associate professor, PhD, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design (Textile Department) | ts_natali@mail.ru

Recibido: 22-06-20 | Aceptado: 21-08-20

Resumen

El comienzo del siglo XX fue la época de desarrollo del llamado “arte abstracto”. Normalmente, cuando se explora el arte abstracto, se recurre a la pintura. Los historiadores del arte del siglo XX observaron la conexión entre la creciente importancia de las artes decorativas y aplicadas y el florecimiento de la abstracción en la pintura. Un campo tan importante de las artes aplicadas como el de los textiles artísticos no fue considerado en absoluto en este contexto.

Palabras clave

Arte textil | arte abstracto | arte contemporáneo | textiles contemporáneos.

Abstract

The beginning of the twentieth century was the time of development of the so-called “abstract art”. Usually, when exploring abstract art, they turn to paintings. Art historians of the twentieth century noted the connection between the growing importance of decorative and applied art and the flourishing of abstraction in painting. Such a significant field of applied art as artistic textiles was not considered in this context at all.

Keywords

Textile art | abstract art | contemporary art | contemporary textiles.

Traditionally, in the history of Western European art, decorative and applied art was usually given a secondary role.

The beginning of the twentieth century was the time of development of the so-called “abstract art”. Usually, when exploring abstract art, they turn to paintings. Such a significant field of applied art as artistic textiles was not considered in this context at all. Researchers of abstract painting have noted that the flat expressiveness of abstract painting is largely related to the flatness of ornamented textile surfaces. However, the idea of a possible “textile” origin of abstract painting was too radical for art historians - it was believed that painting, called “optical” art, represents a more advanced state of human perception, hierarchically superior to the “tactile” art of textiles. However, modern researchers call the art of textiles one of the important factors that played a role in the history of abstract art.

In 2013 – 2014, the Kunstmuseum Wolfsburg of art hosted the exhibition “Art & Textiles”. The purpose of the exhibition was to explore the role of textiles in the history of art from the modern period to the present. It was noted that the links between fine and applied art are obvious. In addition, which is especially important for this research, the exhibition “Art and Textiles” paid special attention to the exit of textile art from the plane of the picture to the area of space.

Subsequently, there was a change in the concept of textile art. In the second half of the twentieth century, during the so-called “plastic explosion”, new forms of textiles appeared, they went from the plane to the volume, from the field of abstract painting to the field of abstract sculpture.

In this article, we are going to see the evolution of this historical process.

Discussing the issues of terminology in the field of artistic creativity, the famous Russian philosopher and cultural critic Moisey Kagan noted the existence of such concepts as “decorative art” and “applied art”. The researcher did not consider the concepts of “decorative” art to be successful, since the concept of decorativeness did not reflect the unity of the utilitarian and artistic aspects. While the term “applied art” quite accurately characterizes the dual nature of this group of arts, the combination of artistic and vital-practical, utilitarian principles in them, while simultaneously emphasizing the priority and overriding importance of the second¹.

1. Kagan M.S. O prikladnom iskusstve: Nekotorye viprosy teorii. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1961 – P. 31-32

The primacy of utilitarianism probably contributed to the fact that in the history of Western European art, applied art was usually given a secondary role. Actually, architecture, painting and sculpture were considered “big” and real art. Applied art, called “small” or “low”. It was associated with the creation of functional items – fabrics, dishes, furniture and, thus, the line between the concepts of “craft” and “applied art” was not clearly defined. The failure of this hierarchy of arts has been noted by many researchers. Thus, Gottfried Semper, art theorist of XIX century, speaking about the use of the term “applied art”, noted, that this phrase ... quite accurately reflects the abnormal situation in modern art, thanks to which a deep gap has been formed between the so-called high and low art²...

In the XIX century, in connection with the development of industry, there was a crisis of craft production. Unique items began to be replaced by mass-produced products that were inferior in their aesthetic qualities to objects created manually.

The emergence of the “Arts and Crafts Movement”, associated with the names of William Morris and John Ruskin, can be considered a reaction to this state of things. W. Morris noted the importance of applied art in the history of mankind and saw the reflection of this history in the contemporary artistic situation: “... no people and no society, even the most primitive, could not do without these arts...”³. At the same time, W. Morris noted that all these arts are now in a state of anarchy and disarray. And this clearly dictates the need for fundamental changes. These changes W. Morris and his associates saw in the appeal to the principles of medieval craft⁴. The activity of William Morris largely contributed to the rise of applied art.

The beginning of the XX century was the time of development of the so-called “abstract art”. Usually, when exploring abstract art, they turn to paintings. Art historians of the XX century noted the connection between the growing importance of applied art and the flourishing of abstraction in painting. For example, Peg Weiss noted that this issue requires serious scientific attention⁵. Such a significant field of applied art as artistic tex-

2. Semper G. *Practicheskaya estetika*. Moskva: Iskusstvo, 1970. – P. 177.

3. Morris W. *Iskusstvo i zhizn. Izbrannye stat'i, lektsii, rechi, pis'ma*. Moskva: Iskusstvo, 1973 – P. 248

4. Morris W. *Iskusstvo i zhizn. Izbrannye stat'i, lektsii, rechi, pis'ma*. Moskva: Iskusstvo, 1973 – P.251

5. Weiss P. *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years*. Princeton: Princeton University Press, 1979 - P. 9.

tiles was not considered in this context at all. Researchers of abstract painting have noted that the flat expressiveness of abstract painting is largely related to the flatness of ornamented textile surfaces. However, the idea of a possible “textile” origin of abstract painting was too radical for art historians and art critics. It was believed that painting, called “optical” art, represents a more advanced state of human perception, hierarchically superior to the “tactile” art of textiles. In the works of the XX century devoted to abstract art, works of artistic textiles are almost not mentioned. However, modern researchers call the art of textiles one of the important factors that played a role in the history of abstract art and pay attention to the connection between textiles and abstract painting. There are four concepts of interaction between textiles and abstract art:

- textile is a kind of model or paradigm for abstraction, and it was at the origin of the formation of modern abstract art;

- the opposite view – the intensive development of textile art throughout the XX century was closely linked to the theories and forms emanating from the dominant artistic direction in painting and sculpture, where abstraction was a key factor;

- textile is a materialized process of abstraction;

- the development of abstract art has scientific foundations, and the interaction of textiles and abstraction occurs at the conceptual level⁶.

Let's look at these concepts in more detail. In favor of the first concept is the fact that the work of some abstract artists – Robert and Sonia Delaunay, Johannes Itten influenced the book “ De la Loi du Contraste Simultané des Couleurs ” (1839) , the author of which was the French chemist Michel Eugène Chevreul. The book was a study of the dyeing and weaving processes used in the Tapestry Manufactory in Paris. Itten said that the study of this book inspired him to write abstract paintings based on color contrasts in 1915. Art historian and Director of the Kunstmuseum Wolfsburg (Germany) Markus Brüderlin wrote that the patchwork quilt created by Sonia Delaunay can be considered the first work of abstract art that preceded the “invention” of abstract painting in Paris by one year⁷.

6. Van Tilburg M. Abstraction. / Mateusz Kapustka, Anika Reineke, Anne Röhl, Tristan Weddigen, dir., Textile Terms: A Glossary (Gebr. Mann Verlag, February 2017) URL: https://www.academia.edu/29412184/Abstraction_entry_in_Textile_Terms_A_Glossary_dir_Mateusz_Kapustka_Anika_Reineke_Anne_Röhl_and_Tristan_Weddigen_Gebr._Mann_Verlag_2017 (date of consultation in the reference: 07.04.2020).

7. Van Tilburg M. Abstraction. / Mateusz Kapustka, Anika Reineke, Anne Röhl, Tristan

In 2013 – 2014 the Kunstmuseum Wolfsburg hosted the exhibition “Art and Textiles”, where about 200 works were presented, including paintings by Gustav Klimt, Vincent van Gogh, Edgar Degas, Henri Matisse, Paul Klee and Jackson Pollock. In addition to paintings, the exhibition included textile objects, such as a fragment of pre-Columbian weaving from the collection of Anni Albers. The purpose of the exhibition was to explore the role of textiles in the history of art from the beginning of XX century to the present. It was noted that the division of applied and fine arts accepted in art criticism led to the exclusion of textiles from the historical and artistic context, while the links between fine and applied art are obvious. An exhibition at the Kunstmuseum Wolfsburg raised the question of the role of textile techniques in the formation of abstract art. The orthogonal structure of the fabric—the intersection of the warp and weft threads found a response in the grid structure of Piet Mondrian’s paintings. In addition the exhibition “Art and Textiles” paid special attention to the exit of textile art from the plane of the picture to the area of space. This idea was illustrated by installations by such authors as Lenore Tawney, Fred Sandback, Peter Kogler, Chiaru Shiota⁸.

The idea of the exhibition “Art and Textiles” echoes the concept of the project “Ornament and Abstraction”, held in 2001 at the Foundation Beyeler (Switzerland). “Ornament and Abstraction” emphasized the role of ornament in the formation of abstract art of the XX century by comparing works of fine art with applied art objects of different cultures⁹. The idea of the exhibition was based on the theory of the Viennese art critic Alois Riegl. In his book “Problems of Style. Foundation

Weddigen, dir., *Textile Terms: A Glossary* (Gebr. Mann Verlag, February 2017)

URL: https://www.academia.edu/29412184/Abstraction_entry_in_Textile_Terms_A_Glossary_dir_Mateusz_Kapustka_Anika_Reineke_Anne_Röhl_and_Tristan_Weddigen_Gebr_Mann_Verlag_2017 (date of consultation in the reference: 07.04.2020). Citation: Markus Brüderlin, “Zur Ausstellung. Die Geburt der Abstraktion aus dem Geiste des Textilen und die Eroberung des Stoff-Raumes”, in: *Kunst & Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, ed. by Markus Brüderlin, Ostfildern 2013, pp. 14–45, exh. cat.: Kunstmuseum Wolfsburg and Staatsgalerie Stuttgart. - P. 34–41.

8. Art & Textiles. Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present. 12.10.2013 – 02.03.2014. URL: <https://www.kunstmuseum-wolfsburg.de/exhibitions/art-and-textiles-fabric-as-material-and-concept-in-modern-art-from-klimt-to-the-present/> (date of consultation in the reference: 10.04.2020)

9. Ornament und Abstraktion. URL: <https://www.fondationbeyeler.ch/en/ausstellungen/vergangene-ausstellungen/ornament-und-abstraktion> (date of consultation in the reference: 10.04.2020)

/vergangene-ausstellungen/ornament-und-abstraktion (дата обращения: 10.04.2020)



Il. 1. Gunta Stölzl "Five Choirs", made in the technique of jacquard weaving.

of the History of Ornament” Alois Riegl argued with the followers of the concept of Gottfried Semper. According to the theory of G. Semper, the process of creating an object of applied art was determined by the material from which it was made, the technique of execution and the material function that is inherent in it¹⁰. Followers of G. Semper, so-called “semperians” according to A. Riegl, simplified his theory, making a hasty conclusion, that all art forms were always the direct result of materials and techniques¹¹. By the ideas of Alois Riegl, above the practical aspects is the supreme principle of the artist’s creativity – his “will to art” (Kunstwollen), expressed in the art of ornament¹². Thus, the form of the created object becomes not a consequence of the use of technology and material, but the meaning of creative activity. In his book Alois Riegl revised the traditional hierarchy of arts, in which applied art was given a secondary role.

As for the concept that in the XX century there was a development of textile art as a means of self-expression in the context of modern artistic trends, this is supported by the work of the Bauhaus textile workshop, where flat textile works were created, the style of which corresponded to abstract paintings. We can note, for example, the work of Gunta Stölzl “Five Choirs” (Il. 1), made in the technique of jacquard weaving. The panel is stylistically associated with the painting “Pastoral” (Rhythms) by Paul Klee (Il.2).

Subsequently, there was a change in the concept of textile art. In the second half of the XX century, during the so-called “plastic explosion”, new forms of textiles appeared, they went from the plane to the volume, from the field of painting to the field of sculpture. In an attempt to emphasize their independence from abstract painting, the artists worked with natural, often unpainted or locally colored fibers, shifting their attention from the field of color experiments to the area of three-dimensional.

The hypothesis of the universality of abstraction as a human impulse was confirmed in the concept of the exhibition “Abstract Design in American Quilt”, held at the Whitney Museum of American Art in New York in 1971. Here, traditional patchwork quilts were displayed as works of abstract art. The exhibition demonstrated stylistic parallels in works

10. Semper G. *Prakticheskaya estetika*. Moskva: Iskustvo, 1970. – P. 224.

11. Riegl A. *Problems of Style. Foundation of the History of Ornament*. Princeton: Princeton University Press Hardcover, 1993 - P. 4

12. Riegl Alois (1858-1905). URL: <http://cult-lib.ru/doc/culture/encyclopedia-xx-vek/435.htm> (date of consultation in the reference: 11.04.2020)



Il. 2. "Pastoral" (Rhythms) by Paul Klee, 1927.

of painting and applied art. Quilts were displayed as paintings, and the exhibition demonstrated the possibility of applying the aesthetics of avant-garde painting to the textile tradition¹³.

13. Hirst, Don't It? Revealing the Invisible. Labor of Female Fiber Artists in Twentieth Century Art. A paper and quilt project by Nora Renick Rinehart and Rachel Wallis. For the Craft/Work Collective. Publication by Nora Renick Rinehart, 2016 – P.6-7.

In support of the theory that the interaction of textiles and abstraction occurs on a conceptual level, the American art critic and art critic Joseph Masheck has spoken out. In 1976, in the article "The Carpet Paradigm: Critical Prolegomena to a Theory of Flatness" Joseph Masheck suggested that the main cause of flatness in painting, the early XX century was the theory of the second half of the XIX century, when ornament began to be preferred naturalistic image; flatness and decorativeness in the visual arts developed together¹⁴.

In 2006 in Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (the Kunstkamera) (Saint Petersburg, Russia) took place the exhibition "Oriental Dreams. Russian Russian Avant-Guard and Silks of Bukhara", the purpose of which was to identify the influence of Central Asian fabrics ornament on Russian avant-garde painting. In the exhibition catalog E. Akhmedova noted that the connection between fabrics and avant-guard painting should be considered as part of the overall process of development of world culture. Such aesthetic characteristics as flatness, decorativeness, and ornamentation were characteristic of both avant-guard painting and textiles¹⁵.

Having considered four theories of interaction between textile art and abstract painting, it should be noted that each of them is confirmed in the studies of art historians and art critics of the XX-XXI centuries. The role of textile in the history of art is currently not fully identified and this topic should undoubtedly be explored more deeply in both theoretical works and practical exhibition projects.

In the XX century, the value of applied art increases. An important role in this process was played by the Bauhaus in Germany and VKhUTEMAS in Russia, which formed a new approach to subject creativity.

The Bauhaus teaching system was influenced by the theories of G. Semper and A. Riegl. The Bauhaus Manifesto, written in 1919, called for abandoning the hierarchy of arts. There has been developed the concept of "gesamtkunstwerk" – universal art work. The emergence of the concept of creating a total art work can be considered an attempt to overcome the disunity of the arts.

14. Van Tilburg M. 'Rethinking the Carpet Paradigm: Critical Footnotes to a Theory of Flatness', in *Meta-textile. Identity and History of a Contemporary Art Medium*, Marco Costantini and Tristan Weddigen, eds.; Emsdetten/Berlin, Edition Imorde, 2011 - P. 129

15. Akhmedova E. *Two Roses Redden on One Stem // Oriental Dreams. Russian Russian Avant-Guard and Silks of Bukhara. Exhibition catalog. Saint Petersburg, 2006 – P. 137.*

The embodiment of the idea of the gesamkunstwerk can be considered the House Am Horn designed by Georg Muhe and presented at the exhibition in 1923, which featured furniture, textiles and other items created by Bauhaus students – illustrating the principle of “art and technology – a new unity”¹⁶. In the Haus Am Horn were presented the textile works which can be attributed to the abstract-constructive style. This is the panel by Margarete Bittkow-Koehler based on the rhythm of dark and light squares and textile by Ilse Mogelin and Gertrud Arndt.

The creative experiments of the Weaving workshop of Bauhaus undoubtedly demonstrate the influence of the creative ideas of abstract painting on textile art, but, at the same time, it is an attempt to find its own plastic language inherent in textiles. Graduates of the Bauhaus Weaving workshop Gunta Stölzl, Anni Albers and Otti Berger had the greatest influence on the development of textile art of the XX century, including three-dimensional fiber art forms.

An interesting example of a universal art work is the Rabe house in Zwenkau, created by the architect Adolf Rading and the artist Oscar Schlemmer.

Working at the Bauhaus, O. Schlemmer created several performances – “Triadic Ballet “and” Dances of the Bauhaus”, where he studied the human body, its proportions and interaction with space. Costumes became an important part of the performances. Researchers of

O. Schlemmer’s work note that he was inspired by the ideas of Soviet constructivism, in particular “prozodezhda”¹⁷.

Oscar Schlemmer applied his theatre experience in designing the interior of the Rabe house. He created a composition of wire consisting of three figures that, depending on the lighting, created different shadows on the wall, which caused an association with a sundial. The wall composition for staircases was based on sketches of dancing figures. In accordance with the works of O. Schlemmer, the interior color scheme was created: abstract planes of contrasting colors - red, blue, black and white were located on the walls, ceiling and floor of the living room. “It

16. Bauhaus: A Conceptual Model. / Editor: Bauhaus-Archiv Berlin/Museum für Gestaltung, Stiftung Bauhaus Dessau, and Klassik Stiftung Weimar. Ostfildern.: Hatje Cantz Verlag, 2009 – P. 152.

17. Rhee B. Oskar Schlemmer: Body as Weapon. Department of Dance. Barnard College, Columbia University, 2007 – P. 15

looked as if Schlemmer had rolled parts of an abstract painting inside the room to combine the space... In contrast to the formal stage where “Triadic ballets” were performed, this was an informal setting that encouraged internal drama and turned architecture into a form of performative art»¹⁸. Abstract art played a leading role in the interior design of the Rabe house.

The construction of space with the help of abstract color planes can be noted in the works of Soviet constructivist artists - projects by A. Rodchenko, A. Vesnin and others. The theatrical experience of Russian artists who managed to bring the trends of avant-garde painting into space in their productions is also interesting. Performances “Famira Kfared”, which was designed by A. Exter, “Phaedra”, by A. Vesnin, realized the ideas of cubism in the theater¹⁹. It is noted that “formal means



Il. 3. A. Vesnin. The sketch for decoration for theatre performance Phaedra, 1921.

18. Epishin A. S. Gesamtkunstwerk Rabe haus. Rabe house in Zwenkau as a universal artwork // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kulturologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. / Tambov: Gramota, 2017 - P. 63-64

19. Tsvetkova N. Performance v iskusstve «fiber art». Istoria, traditsii, sovremennost // Dekorativnoye iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGHPA / Moskva, MGHPA, 2017. № 3. – P. 343.

— geometric planes, color spots, dematerialization of the pictorial plane led many artists of the Russian avant-garde to work with textiles”²⁰.

Having considered textiles in the context of XX-XXI centuries abstract art we can draw the following conclusions:

- disputes about the place of applied art among other types of art began at the end of the XIX century and continue to this day;
- trends in the pursuit of abstraction in painting and applied art developed in parallel;
- textile have influenced the development of avant-garde movements in art of the first half of the XX century and developed in these directions;
- the mutual influence of artistic textiles and abstract painting is obvious; art historians and art critics of the XXI century are trying to draw attention to this problem.

BIBLIOGRAPHY AND REFERENCES

- Akhmedova E. Two Roses Redden on One Stem // Oriental Dreams. Russian Russian Avant-Guard and Silks of Bukhara. Exhibition catalog. Saint Petersburg, 2006 – P. 137-141.
- Art & Textiles. Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present. 12.10.2013 – 02.03.2014. URL: <https://www.kunstmuseum-wolfsburg.de/exhibitions/art-and-textiles-fabric-as-material-and-concept-in-modern-art-from-klimt-to-the-present/> (date of consultation in the reference: 10.04.2020)
- Bauhaus: A Conceptual Model. / Editor: Bauhaus-Archiv Berlin/Museum für Gestaltung, Stiftung Bauhaus Dessau, and Klassik Stiftung Weimar. Ostfildern.: Hatje Cantz Verlag, 2009 – 376 pp.
- Epishin A. S. Gesamtkunstwerk Rabe haus. Rabe house in Zwenkau as a universal artwork // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kulturologiia I iskusstvovedenie. Voprosy teorii I praktiki. / Tambov: Gramota, 2017 - P. 62-64.
- Hirst, Don't It? Revealing the Invisible. Labor of Female Fiber Artists in Twentieth Century Art. A paper and quilt project by Nora Renick

20. Akhmedova E. Two Roses Redden on One Stem // Oriental Dreams. Russian Russian Avant-Guard and Silks of Bukhara. Exhibition catalog. Saint Petersburg, 2006 – P. 141.

- Rinehart and Rachel Wallis. For the Craft/Work Collective. Publication by Nora Renick Rinehart, 2016 – 20 pp. URL: https://www.academia.edu/24664106/Hirst_Dont_It_Revealing_the_Invisible_Labor_of_Female_Fiber_Artists_in_Twentieth_Century_Art (date of consultation in the reference: 19.08.2020)
- Kagan M.S. O prikladnom iskusstve: Nekotorye viprosy teorii. Leningrad: Khudozhnikh RSFSR, 1961 – 161 pp.
- Morris W. Iskustvo i zhizn. Izbrannye stat'i, leksii, rechi, pis'ma. Moskva: Iskustvo, 1973 – 512 pp.
- Ornament und Abstraction. URL: <https://www.fondationbeyeler.ch/en/ausstellungen/vergangene-ausstellungen/ornament-und-abstraktion> (date of consultation in the reference: 10.04.2020)
- Rhee B. Oskar Schlemmer: Body as Weapon. Department of Dance. Barnard College, Columbia University, 2007 – 42 pp.
- URL https://www.academia.edu/10034539/Oskar_Schlemmer_Body_as_Weapon (date of consultation in the reference: 19.08.2020)
- Riegl Alois (1858-1905). URL: <http://cult-lib.ru/doc/culture/encyclopedia-xx-vek/435.htm> (date of consultation in the reference: 11.04.2020)
- Riegl A. Problems of Style. Foundation of the History of Ornament. Princeton: Princeton University Press Hardcover, 1993 - 444 pp.
- Semper G. Prakticheskaya estetika. Moskva: Iskustvo, 1970. – 320 pp.
- Tsvetkova N. Performance v iskusstve «fiber art». Istoria, traditsii, sovremennost // Dekorativnoye iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGHPA / Moskva, MGHPA, 2017. № 3. – P. 342-350.
- Van Tilburg M. Abstraction. / Mateusz Kapustka, Anika Reineke, Anne Röhl, Tristan Weddigen, dir., Textile Terms: A Glossary (Gebr. Mann Verlag, February 2017) URL: https://www.academia.edu/29412184/Abstraction_entry_in_Textile_Terms_A_Glossary_dir_Mateusz_Kapustka_Anika_Reineke_Anne_Röhl_and_Tristan_Weddigen_Gebr_Mann_Verlag_2017 (date of consultation in the reference: 07.04.2020).
- Van Tilburg M. 'Rethinking the Carpet Paradigm: Critical Footnotes to a Theory of Flatness', in Meta-textile. Identity and History of a Contemporary Art Medium', Marco Costantini and Tristan Weddigen, eds.; Emsdetten/Berlin, Edition Imorde, 2011 - P. 131-142.
- Weiss P. Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years. Princeton: Princeton University Press, 1979 - 268 pp.

ILLUSTRATIONS

Gunta Stölzl "Five Choirs" <https://i.pinimg.com/736x/cd/01/ec/cd01ec75bbae27e44a9f202542f79d5a--bauhaus-textiles-choirs.jpg>

Paul Klee "Pastoral" (Rhythms).

<https://i.pinimg.com/originals/1e/5a/76/1e5a766d018c-2961d6762a10be9a0b31.jpg>

A. Vesnin. The sketch for decoration for theatre performance "Phaedra"
http://totalarch.com/files/news/muar_theater_03.jpg

LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS TEXTILES CONTEMPORÁNEAS ABORDADAS A TRAVÉS DE LA LENTE DEL AFECTO¹

MG. KARINA MADDONNI

Universidad Nacional de las Artes UNA | kmaddonni@hotmail.com

Resumen

Recibido: 07-07-20 | Aceptado: 29-09-20

El arte textil contemporáneo nos presenta, a partir de su vínculo directo con el cuerpo- o mejor, con los cuerpos-, con la memoria y con las afecciones; la posibilidad de ser abordados mediante “la lente del afecto”. Es esa naturaleza afectiva de la memoria, muchas veces traumática y adherida al dolor, la que encuentra en el textil una posibilidad efectiva de hacerse visible y palpable para el espectador. Para lograr una profundización en esta línea de análisis y desplegar algunas consideraciones en torno de este tema, este escrito se apoyará en la presentación de algunos casos de obras textiles de artistas contemporáneos. En este escrito, además de revisar la teoría de los afectos,- desde B. Spinoza hasta los trabajos de gran circulación en los debates actuales en las ciencias sociales, los estudios de género y la literatura que de él derivan-, propondrá una analítica para algunas producciones textiles artísticas contemporáneas a partir de la lente del afecto.

Palabras clave

Arte textil contemporáneo | psicología del arte | prácticas textiles.

Abstract

Contemporary Textile Art, in its direct relationship with the body- or better said, the bodies-, introduces us into memories and affections, and presents the possibility of being considered through the “lens of the affect”. The affective nature of memory, mostly traumatic and frequently attached to pain, finds in the textile universe an effective possibility of becoming visible and palpable for the spectator. To accomplish the goal of deepening this analysis and in order to display some further considerations regarding this subject, this document is supported and enhanced by some carefully selected cases of contemporary textile art works. In addition to reviewing the theory of the affect, the present writing, -from B. Spinoza to current works and debates coming from Social Sciences, Gender Studies and Literature- proposes an analytic model as an approach to some contemporary textile artistic productions through the affect lens.

Keywords

Contemporary textile art | psychology of art | textile practices.

1. Algunos de los conceptos y artistas que en este escrito se desarrollan, han sido trabajados en una ponencia homónima de mi autoría presentada y seleccionada para la 1ra Jornada “Espacios, Afectos y nuevas formas de lo cotidiano. Debates teóricos y representaciones literarias”, en el Eje 3 denominado “Memoria, hábitos, experiencia: los usos del pasado, el olvido y el recuerdo”, organizada por la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, marzo 2020.

LAS PRÁCTICAS TEXTILES DESDE LOS AFECTOS

El presente trabajo es fruto de una serie de investigaciones personales, de seminarios dictados, ponencias y conferencias², cuyo propósito es sumarse al debate derivado de la Teoría del Afecto a partir de un objeto de análisis específico: las prácticas artísticas textiles contemporáneas. Es a través de la *lente de los afectos* que propongo volver a mirar y a reflexionar en torno de esta práctica en general, y algunas obras contemporáneas –que involucran lo textil en distintas maneras y medidas–, en particular. El acotado corpus de obras que aquí se presenta, habilita la posibilidad de reflexionar de manera singular y diferencial en torno del problema del afecto de la memoria –y algunas de las formas de manifestarse a través de lo textil–, por un lado; y, por el otro, de los *modos*³ de percepción que se ponen en juego durante la experiencia artística de lo textil.

Es así que para este abordaje se situará al cuerpo –o los cuerpos– y lo sensible activados por la propia experiencia artística –que se construye a partir de la percepción, las afecciones y el propio acontecimiento–, y se dejará la actividad hermenéutica en un lugar un tanto más secundario de lo habitual para el desarrollo de la analítica.

Para el primer caso que corresponde al afecto de la memoria vertebrando la mirada, se trabajará a partir de la obra *Sudarios* de la artista Érica Diettes (Colombia). En tanto que la *Naves* de Ernesto Neto (Brasil) y el proyecto *Frazadas* de las artistas Myriam Jawerbaum y Valeria Budasoff (Argentina) conformarán el segundo grupo más direccionado a nuestra relación presencial directa con ese otro cuerpo-obra y las

2. Seminario “El arte textil a través de la lente de los afectos”, Cromos Centro de Arte, CABA, 2019, luego en versión on line, abril 2020. Seminario “De lo doméstico a lo público. Avatares del arte textil en la modernidad”, CAAT (Centro Argentino de Arte Textil), mayo 2020 (on line). Conferencia en el marco de “Lecturas en tres actos a partir de Soplo” de Programas Públicos, Museo Malba en la muestra Soplo de Ernesto Neto, febrero 2020. Ponencia seleccionada Las prácticas artísticas textiles contemporáneas abordadas a través de la lente del afecto para la 1ra Jornada Nacional “Espacios, Afectos y nuevas formas de lo cotidiano. Debates teóricos y representaciones literarias”, Filo, UBA, marzo 2020. Ponencia seleccionada Las prácticas artísticas textiles como soportes para la memoria colectiva, X Jornadas Internacionales y Nacionales de Historia, Arte y Política, Universidad Nacional del Centro, Tandil, junio 2019. Presentación de la conferencia y taller La Cultura Visual en los procesos educativos abordados desde los afectos en el marco de las VII Jornadas para la enseñanza de L2, Middlebury College, USA, julio 2020 (on line).

3. Bajo la concepción de Spinoza, los modos son aquellas modificaciones, impresiones que toman forma de huella de otros cuerpos sobre el cuerpo propio. Esta idea de modo es retomada luego por G. Deleuze en sus escritos.

afecciones que se producen a partir de las propiedades formales, materiales, de uso y experienciales que dichas obras ofrecen.

a. Las prácticas textiles y su periplo hacia el Sistema del Arte

Las prácticas artísticas textiles, han logrado situarse definitivamente dentro de la escena del arte contemporáneo tras un largo periplo, cuyo punto de inflexión ha sido marcado por las rupturas provocadas por las vanguardias artísticas históricas del siglo XX. Si bien este no es el tema que se problematizará en este trabajo, resulta fundamental para el abordaje desde los afectos, situar a las prácticas textiles en el ámbito de **lo doméstico** como entorno natural para la producción y el aprendizaje. Es desde esta intimidad de la casa desde la cual este modo de quehacer textil emprenderá su complejo camino para ingresar definitivamente al sistema del arte moderno en la primera mitad del siglo XX, para luego afianzarse en los años 60s.

El arte textil ha tensionado las fronteras del sistema del arte a partir —entre otras cosas—, de la revitalización de *lo doméstico* y de *lo cotidiano* en la escena del arte. El impulso de la irrupción de lo cotidiano en el arte de la mano de las vanguardias de comienzos del siglo XX, ha sido un factor crucial para que esta práctica empiece a ser considerada. Dicho avance ha seguido afianzando con la propuesta innovadora de la Bauhaus que tomará lo textil como uno de los medios más importantes para producir sus piezas y desarrollarlas en sus talleres a cargo de artistas.

Retomando el concepto de *doméstico* —en cuya raíz latina ya se enuncia la idea de casa, *domus*—, que incluye todas las actividades de cuidado que en ese ámbito se han desarrollado durante siglos. Es así que lo doméstico nos transporta tanto a la intimidad del hogar como a la esfera de lo familiar y cotidiano. Es en este ámbito de lo familiar donde se aprenden y enseñan técnicas, donde los *secretos* se trapasan entre generaciones, donde los “objetos felices”⁴ —como los denomina Sara Ahmed— se intercambian y se atesoran conservando y transmitiendo memorias personales, experiencias, haceres y relatos. El universo textil ha habitado y conformado dicha intimidad: labores de remiendo, bordados y zurcidos han llenado horas y la intimidad de *la casa o del aula*. Estas labores fueron adjudicadas *naturalmente* a las mujeres durante siglos en Occidente.

4. AHMED, S., La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría, Buenos Aires: Caja Negra, 2019

“Plagada de complejos protocolos, de repeticiones infinitas para desarrollar las destrezas manuales, estas labores de cuidado del hogar eran adjudicadas automáticamente a las mujeres. Desarrolladas dentro de espacios fuertemente controlados, domésticos o escolares, las horas interminables se sucedían en silencio interrumpido, sólo a veces, por la lectura de historias en voz alta. La frustración reiterada de las manos cansadas cuando les deshacían con crueldad el trabajo terminado, si éste no satisfacía el nivel de perfección requerido, los castigos; eran parte del proceso de aprendizaje y construían un peculiar paisaje de opresión y producción.

Por otro lado, algunos valores morales propios de esos contextos opresivos como el recato –esperable de una señorita educada–, se transmitían ocultos en la práctica repetitiva de los distintos puntos: el recato consistente en invisibilizar la propia mano como símbolo de excelencia en la factura de una pieza.

Domesticar los cuerpos y las almas mediante una simple técnica.”⁵

Y es desde esa domesticación también que el quehacer textil ha emprendido un camino lento hacia el afuera, hacia lo público, orientándose a prácticas estéticas que le permitieron poco a poco desvincularse de sus deberes de ornamentación y funcionalidad⁶, único horizonte posible de expectativas para el trabajo textil durante siglos en Occidente⁷.

El lugar marginal al que fueron relegadas las prácticas textiles del sistema del arte desde los comienzos de la Modernidad, inscribiéndolas, por ejemplo, dentro de las *artes populares* –término peyorativo con el que designaban algunas prácticas “extra estéticas”–, o formando parte de las llamadas *artes decorativas* o *aplicadas*, han sido algunos de los factores que acercan hoy las obras textiles al público eru-

5. Fragmento de mi autoría extraído del prólogo titulado “Bordar los ruidos secretos de una inmensidad íntima” del libro “El bordado como trazo”, Buenos Aires: Cvic-Haimovichi editoras, 2019

6. Este proceso se acelera a partir de las vanguardias históricas del siglo XX las cuales, en su lucha contra el pasado tradicional del arte, incorporan materiales y técnicas que habían sido menospreciadas por el gran sistema de arte, tales como la cerámica, lo textil, entre otros. Otra de las instituciones que refuerza el ingreso de lo textil al arte es la Bauhaus en los años '20.

7. En el caso de las culturas latinoamericanas, lo textil ocupa un lugar completamente diferente, signado por su función de abrigo básica, pero principalmente por su función sagrada, siempre inscripto en un sistema de otros objetos sagrados, prácticas corporales, orales y musicales colectivas.

dito o no. Habiéndose desarrollado dentro de lo que se consideraba el territorio de la **artesanía** (término que involucra tanto las destrezas técnicas del artesano para la producción de una materialidad como al producto mismo), al igual que tantas otras disciplinas que en la pre modernidad compartían el dominio de *los haceres*; las prácticas textiles quedaron por fuera de aquellos que fue construyéndose como arte, luego devenido en las denominadas *Bellas Artes*. Esto, sumado al origen doméstico donde se desarrollaba, la filiación con lo femenino, y su relación con la funcionalidad del objeto producido (aunque se tratara solamente de una función decorativa), ralentaron su posibilidad de recuperar un lugar legítimo dentro de la institución arte.

b. ¿Por qué prácticas textiles?

Antes de seguir avanzando en el territorio de lo textil, los afectos y la memoria, entiendo necesario realizar algunas aclaraciones en relación a la expresión “*prácticas artísticas textiles*” mencionada en el título de mi trabajo. Este término, que delimita el tipo de producción artística a la que le superpondré la lente de los afectos, retoma la noción de “prácticas” de M. Faucault⁸. Si bien la denominación categorial tampoco es objeto de análisis para este escrito, considero necesario dedicar unas líneas aclaratorias sobre este término y su uso en este contexto particular. Entendiendo al arte textil como una práctica enunciativa más, práctica cuyas particularidades permiten abordar los afectos ya que lo textil, entre otros asuntos, trae consigo al cuerpo, la experiencia, lo blando, y la jerarquía de percepción táctil por sobre la visual.

Considero también pertinente aplicar aquí la noción de *deriva*, la cual refiere al procedimiento situacionista mencionado por Guy Debord llamado *Teoría de la deriva*⁹; ya que se ensambla con la idea de *prácticas* de manera coherente en este contexto. La deriva, en tanto técnica o metodología de pasos interrumpidos a través de ambientes diversos, resulta útil a la hora de pensar las prácticas artísticas que *derivan* en lo textil. Esta metáfora permite construir la idea del “*dejarse llevar por las solicitaciones del terreno*”¹⁰, la cual hace posible la

8. Conceptos extraídos de *Microfísica del Poder*, (1978), Madrid: Ediciones La Piqueta, 1993.

9. Este texto aparece en el #2 de *Internationale Situationniste* tomado de la traducción publicada en *La internacional situacionista*, vol I: La realización del arte, Madrid, Literatura gris, año 1999.

10. Dabord, Guy, *La internacional situacionista*, vol I: La realización del arte, Madrid, Literatura gris, 1999, p.1

inclusión del azar en este procedimiento, habilita esa “*cita posible*” a partir de la cual acontecen encuentros inesperados. La noción de deriva, entonces, me resulta convocante tanto por lo poético de la imagen, como por el método que propone, ya que incluye lo inesperado, la posibilidad de ir trazando mapas que requieran la redefinición de su forma a medida que lo transitamos, que *practicamos* recorrerlo. Así, un artista formado en la pintura, en la escultura o en la fotografía —sólo por nombrar alguna de las tantas disciplinas del arte—, puede derivar sus prácticas artísticas hacia el territorio de lo textil y así *decir* desde un universo *otro* tanto material como técnico. Y en ese gesto también afectar aquello que tradicionalmente se ha entendido por arte textil, permitiendo re dibujar los bordes de dicha categoría una y otra vez. Los ejemplos que se presentarán en este trabajo responden a esta situación de modo holgado.

Desde las conceptualizaciones de M. Foucault, el arte textil podría considerarse como un vasto campo donde se ponen en relación una serie de elementos diversos, donde se instalan ciertas regularidades, donde el discurso fija algunos objetos como propios, donde acontecen también apropiaciones de vocabulario y elementos que construyen coherencias hacia el interior de su propio discurso. En este sentido las prácticas —que pueden constituirse en un lugar de legitimación del discurso y de emergencia de objetos de conocimiento diversos—, deben ser analizadas en su singularidad ya que modifican los dominios que ponen en relación.

De esta forma, las obras que analizaremos, o mejor, las “prácticas enunciativas” que compartiremos son factibles de ser incluidas dentro del arte textil en tanto comparten ciertos elementos, respetan las regulaciones que ellas mismas producen, están determinadas en el tiempo que comparten, por su ser *con*-temporáneas. En este sentido el arte textil es una práctica enunciativa singular donde se podrían inscribir estas obras. Y la *verdad* del arte textil, lejos de cristalizarse por su propia historia, tradición y teorías, se conforma mediante una dinámica de desplazamientos de saberes y disciplinas que sus propias prácticas provocan. Es posible pensar al arte textil desde la noción contemporánea de transgénero, ya que esa tercera otra cosa llamada obra textil se entreteje de dichos desplazamientos y transvasamientos enunciativos y materiales.

Es en dichos desplazamientos, —y los intersticios que de ellos derivan—, donde la teoría de los afectos encuentra un lugar privilegiado como herramienta para el abordaje de las prácticas artísticas textiles.

Las peculiares características de su materialidad, la fascinación ante las técnicas utilizadas, lo blando de su aspecto, el tiempo encapsulado en el trabajo textil, seducen al tacto antes que a la visión; la activación de nuestros sentidos, también, son sólo algunas de las constantes que encontramos en las obras textiles. Son estas cuestiones, entre otras, que promueven una sensación de *familiaridad* con las obras, y habilitan la proximidad a ellas por parte de un público heterogéneo del arte contemporáneo.

De todos modos, lo que anima este trabajo es justamente el interrogante acerca de ese *instante de intensidad* que queda por fuera de todo discurso, acontecimiento que se produce cuando el cuerpo-obra (que hemos considerado aquí también como “práctica enunciativa” siguiendo las ideas de Foucault), se encuentra con otro cuerpo. Permitirnos en la analítica de obras dar lugar a la intuición, a las pasiones que nos mueven, a los afectos; es admitir también que la experiencia artística sobrepasa al fenómeno comunicacional, que hay una parte de ese encuentro que no va a poder ser narrativizado, que sólo puede ser, y con cierta torpeza, descripto mediante la teoría de los afectos.

Lo textil en el arte contemporáneo no se limita ni a la utilización de un determinado tipo de material, ni a un modo de ejecución específica; se trata, en cambio, de una práctica a la cual es necesario abordar y definir desde una perspectiva más compleja. La experiencia afectiva donde el cuerpo –los cuerpos– y los sentidos se activan, queda desbordada por el lenguaje, acontecen situaciones que lo exceden y que dan paso a otro modo de acceso al conocimiento, un tipo de saber afectivo facilitado por el dispositivo textil.

Es necesario tener un cuerpo.

Lo blando y el tacto habilitados como su fortaleza.

El arte textil contemporáneo nos propone una experiencia que en general no resulta abarcable sólo desde lo lingüístico. A partir del vínculo directo que la obra textil establece con los cuerpos, mueve nuestros afectos, mediante nuestra percepción y nuestros sentidos. Así, algo se transforma en un sentido profundo, sin la mediación de conceptualizaciones previas, simultáneas o posteriores a la propia experiencia.

CONCEPTO DE CUERPO

En el arte textil, además de la relación directa que posee con el cuerpo mencionada anteriormente —en la asociación cultural que hacemos inevitablemente a sus funciones primarias de protección, abrigo, cobijo—; se cuenta con un componente estructural singular, que vertebraba sensiblemente tanto su materialidad como su concepción: *la trama*, aún cuando algunos materiales considerados textiles no están contruidos de esa forma¹¹. La noción de trama opera de modo silencioso, casi como si se tratara de una especie de *inmanencia* de estos cuerpos-objetos de arte. La idea de trama como estructura presente y a veces más evidenciada que otras, nos confirma la necesidad de lo otro (la urdimbre), sin el cual no hay tejido posible. Es esa tercera cosa la que entraña el *entre*, el *a través*. Signar una estructura que soporta esas demarcaciones. Si bien este aspecto más semiótico del textil se vuelve demasiado conceptual y se aleja un poco del abordaje desde los afectos, resulta de suma importancia mencionarlo ya que es una de las bases éticas de la producción textil (no me refiero solamente a la producción artística). Signar, en tanto cargar de sentido la superficie textil, puede valerse de la costura, que articula partes, el bordado, que narra, aplicaciones, estampas, y, por supuesto, tejidos.

Así, *lo textil* nos incluye, nos acerca, convive con la diferencia y goza en ella. Los procedimientos y procesos en las prácticas artísticas que involucran *lo textil* —tanto en subjetividades individuales como colectivas— incluyen siempre al otro ya sea de manera tácita como efectiva y real. Si es en esta vitalidad conmovedora que le es propia en la que tienen lugar los *desbordamientos* que, lejos de ser derroches, son las intensidades provocadas por el encuentro con algunas obras, donde la palabra de desvanece y nos queda la emoción, la conmoción, la clara certeza de la necesidad de *lo otro, del otro*.

Es necesario tener un cuerpo.

*“No sabemos lo que puede un cuerpo”
B. Spinoza¹²*

11. Me refiero a materiales que no están formados estructuralmente por trama y urdimbre, si bien se los puede considerar por su blandura, su uso y su modo de manipulación, dentro del universo textil (es el caso de alguno *bondeados* como las cuerinas, por ejemplo)

12. Cita a Spinoza con la que G. Deleuze comienza el capítulo 2 de su libro *Spinoza: Filosofía Práctica* (1970). Esta cita es extraída de *Ética III*, 2, escolio, (1675).

Alberto Sicerone explica el concepto de cuerpo desde el pensamiento del filósofo *“la filosofía del cuerpo en Spinoza deviene de dos vías, la metafísica que concibe a Dios o la Naturaleza como una única substancia con atributos como la extensión y el pensamiento, expresado en dos modos de ser: el cuerpo y el alma. Esta metafísica implica que no haya una jerarquización del cuerpo sobre el alma y viceversa, abriendo la realidad ontológica para pensar un dualismo atravesado por una doctrina del paralelismo, en cuanto el cuerpo y el alma no son diferentes entre sí. La otra vía, la de la filosofía práctica, implica responder a la pregunta: ¿qué puede un cuerpo?, en cuanto los cuerpos entablan relaciones de afección unos con otros, potenciándose o despotenciándose, perfeccionándose o desperfectiéndose”*¹³

El encuentro entre nuestro cuerpo y el cuerpo-obra nos conmueve, nos afecta y nos desborda. Nos potencia o disminuye nuestra capacidad de acción.

Las palabras pasan a ser innecesarias ante la contundencia de la experiencia. Sólo podemos ver los efectos de ese encuentro, nos asegura Spinoza, ya que de ese encuentro los cuerpos pueden componerse o descomponerse, afectarse de modos muy diversos. Por fuera del lenguaje, las afecciones, las pasiones, nos *mueven*.

Es este *“mover los afectos”*, ese movimiento tan singular que experimentamos ante algunos cuerpos-obra, que sucede tanto en la experiencia de la producción artística como la de su espectación; de lo que se ocupa este trabajo, y de este modo intenta trazar algunas posibles dimensiones éticas del *hacer* en el arte. Esa dimensión ética es la que, impulsada por el cuidado del otro (cuerpo-espectador), debe asumir las responsabilidades de los afectos que produce. El otro es nuestro problema cuando se produce, se expone y se escribe la obra.

Lo que me entusiasma también, —ese *interés-entusiasmo*¹⁴ como lo denomina S. Tomkins— es avanzar un tramo más en la reflexión acerca de cuáles serían las cualidades que algunas obras textiles contemporáneas poseen, que habilitan la aproximación a ellas desde la perspectiva afectiva más que desde una hermenéutica o desde una

13. SICERONE, D. (2018). La categoría de cuerpo en la Ética de Baruch Spinoza: interpretaciones metafísicas y éticas. *Andamios*, 15(37), 283-301

14. En su capítulo *“Arte y Afecto”* del libro *Afectos, Historia y Cultura Visual*, Tomkins postula el término interés-entusiasmo como la causa originaria del placer estético, en otras palabras, sin interés es dudoso poder experimentar una conmoción con una obra de arte (p. 27)

semiótica. Como afirma T. Brennan, citada por E. van Alphen¹⁵, la vida contemporánea en su dinámica del exceso, inhibe nuestros sentidos, con lo cual ya no pueden darse por garantizada la experiencia sensorial de las obras. Éste es un aspecto fundamental del problema que aquí presento cuyo objeto de análisis es el arte textil, y que la teoría de los afectos puede ser una herramienta efectiva para pensarlo. Otra de las situaciones que anularía la experiencia, según Tompkins sería la carencia de *interés-entusiasmo* ante la obra de arte.

En ese sentido, es pertinente retomar la pregunta de G. Deleuze ¿*Cómo funciona una obra?*¹⁶, más que lo que pueda o quiera significar. Para el autor, existe una relación íntima entre afecto y pensamiento a la que denomina “*el signo encontrado*”. Se trata de un tipo de signo que no se percibe desde el conocimiento, ni desde un código; responde como un afecto y permite un acceso más eficaz al pensamiento profundo (más eficaz que los sistemas racionales dominantes). De este modo es posible desplazarnos de la “necesidad” de interpretación, de búsqueda de significaciones; a un territorio dominado por lo instintivo, por las emociones y las sensaciones. Y así entregarnos, como dice Deleuze a las impresiones, “*a lo que da que pensar*”, más que a forzar búsquedas de significados posibles.¹⁷ *El signo encontrado*, ese signo sensual, como lo describe Deleuze; es el signo que impulsa a un espectador a reflexionar sobre la naturaleza de su encuentro con la obra, a poder poner luego, palabra. Desde esta perspectiva es posible desplazar la idea que el afecto es un mero estado del alma, para considerarlo como pieza clave de un proceso de conocimiento.

De acuerdo con S. O’Sullivan, los afectos son extradiscursivos, es decir operan por fuera de todo discurso ya que no pueden subsumirse a la estructura que el discurso supone. También son extratextuales en el sentido que no producen —o no sólo producen— conocimiento¹⁸. Él,

15. En su capítulo “*Explosiones de información, implosiones de significado y descarga de afectos*” del libro *Afectos, Historia y Cultura Visual*, E. van Alphen cita a T. Brennan en torno de los problemas de los modelos hermenéuticos dominantes para la aproximación a la producción artística, extraído de *The transmission of affect*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 2004

16. Esta pregunta es retomada por J. Bennet en su capítulo “*Interiores, exteriores: trauma, afecto y arte*” del libro *Afectos, Historia y Cultura Visual*, y me interesa ya que es esa la pregunta clave para encontrar algunos indicios que orienten posibles respuestas en lo que respecta a la producción textil.

17. Conceptos desarrollados por el autor en “*Proust y los signos*” (1964), Barcelona: Anagrama, 1995.

18. Estos conceptos se encuentran desarrollados por el autor en el artículo *The aesthetics*

en la misma línea de Brian Massumi¹⁹, los describe como “*momentos de intensidad*”, y son las diferencias en esas intensidades las que percibimos con/en el cuerpo. Para Massumi ese *evento*, que comprende al *momento de intensidad*, si bien resuena en expresiones de orden lingüístico; responde a un orden muy previo a ello. Lo que la teoría de los afectos intenta rescatar de la experiencia del encuentro con la obra de arte es el evento, la experiencia, más que las interpretaciones o búsquedas de sentidos del objeto artístico. Preservar el *evento*, focalizar en la experiencia artística, sostener la sensación, nos garantiza un encuentro de un orden diferente de los órdenes dominantes en el sistema del arte actual, que depositan la prioridad en los aspectos conceptuales y en las lecturas e interpretaciones de las obras. Si bien el acceso al conocimiento sucede a partir de los afectos, opera de manera diferente si se lo compara con del abordaje racionalista que la Modernidad ha impuesto con tanta eficacia para Occidente. Para Deleuze es a partir de esa violencia del encuentro de los cuerpos que nuestra alma se moviliza, sensibilizándonos y conduciéndonos a poder pensar la esencia, que según el autor, sería la única cosa que debería pensarse²⁰.

LA MEMORIA EN TRAMA

“La voluntad de olvidar es mucho más que una simple intención de confundir [...] El olvido es al mismo tiempo injusticia absoluta y consolación absoluta”

Milan Kundera, 1987²¹

*Nací en el negocio de las alfombras y no
en el negocio de la comida No confundamos las cosas.
Quiero más que Comida no se equivoquen
la comida es temporaria – no pierdan
el tiempo – Cada prenda tiene su
historia, su pasado, su razón de ser
detrás de cada prenda hay
una persona no yo, el otro ejemplo
Antúnez, Robert, los hijos, Alfred,*

of affect. Thinking art beyond representation, en Angelaki. Journal of the theoretical humanities, vol 6 n.3, London, diciembre 2001

19. En Massumi, B., *The autonomy of the affect*, Cultural Critique, Nro 31, University of Minnesota Press, 1995

20. Deleuze, G., *Proust y los signos* (1964), Barcelona: Anagrama, 1995.

21. Kundera, M., *El arte de la novela*, Barcelona: Tusquets, 1987

*mi madre, los vecinos, un
amigo, los celos de una amiga.
Verificar, volver a verificar, revivir el pasado
es arqueología – la cama
la historia de la cama, en orden o en
desorden.
¿Vamos a apretujar las cosas
debajo de la cama o vamos a lavar?*

Louise Bourgois²²

Para desarrollar este tópico, primero presentaré algunas obras que ponen de manifiesto el problema de la memoria, que quedan *adheridas* a ese afecto como dice Ahmed, para luego desplegar algunas reflexiones en torno de esta cuestión para lo cual me apoyo en algunos conceptos en J. Bennet. No todos los artistas a los que referiré se reconocen a sí mismos como artistas textiles, simplemente eligen utilizar los recursos que este universo ofrece, entre otros tantos *media* disponibles, y lo cruzan con diversas técnicas, materialidades y disciplinas.

Para este apartado (III), la palabra *cuerpo* operará en dos sentidos, uno es el que se ha utilizado en este escrito vinculado a la teoría de los afectos (cuerpo como *dimensión extensa* que interactúa con otros cuerpos, afectándolos y siendo afectado), habiéndome focalizando principalmente en la relación cuerpo-obra con cuerpos-espectadores). La otra consideración es la de cuerpo/s (humano/s) afectado/s por situaciones extremas y traumáticas signadas por la violencia y el dolor. Es este tipo de memoria corporal que me interesa presentar a través de algunas obras que han incluido lo textil para su manifestación.

Siendo los cuerpos –tanto presentes como ausentes– los depositarios de las mayores crueldades por parte de los terrorismos de estado, de las violencias organizadas por poderes económicos y políticos; de violencias domésticas; la analítica del trabajo se propone establecer vinculaciones técnicas, materiales, ideológicas y conceptuales entre el cuerpo y lo textil.

22. Esta nota de la artista está fechada en el año 1995, ha sido tomada del catálogo que acompañó la muestra retrospectiva de la artista “El retorno de lo reprimido” en la Fundación PROA en el 2011(AAVV, *Louise Bourgois: El retorno de lo reprimido. Escritos psicoanalíticos*, Buenos Aires: Fundación PROA, 2011)

Si bien el concepto de **liminalidad**²³ proveniente de la antropología (acuñado por Arnold Van Gennep y desarrollado más tarde por Víctor Turner a partir del análisis de los rituales de pasaje en algunas culturas originarias), no forma parte de los términos más revisados desde la teoría de los afectos, creo que es muy apropiado para aplicarlo a la obra de esta artista.

He seleccionado para esta vinculación con el afecto de la memoria dos obras de la artista colombiana Erica Diettes: *Relicarios* (2011-2015), y *Sudarios* (2011). La primera opera a partir de la prenda, en algunos casos también accesorios, pertenecientes a personas asesinadas cuyos cuerpos permanecen desaparecidos por la guerrilla colombiana. En el caso de *Sudarios* la activación de la memoria proviene de un proceso más complejo de representaciones, cuyo medio es la fotografía, más precisamente el retrato sobre paños de grandes dimensiones de sedas colgados. Ambas obras se presentan como instalaciones en espacios sagrados, iglesias, capillas, lugares de culto católico. Pero la diferencia fundamental es la diferencia en como esa memoria primaria se activa: en *Relicarios* es mediante la presencia metonímica y simbólica de la persona desaparecida, cristalizada en un bloque de resina que contiene sus propias prendas como objeto fetiche. Y se constituyen en las lápidas que los familiares nunca tendrán ante la trágica desaparición del cuerpo del ser querido. Prendas re-funcionalizadas, simbolizadas, sacralizadas, fetichizadas por la performatividad que la artista propone a los visitantes. Son significantes cargados de historias que sustituyen al cuerpo torturado, doliente, desamparado, asesinado, desaparecido. Cuerpos sin duelo, que son restituídos simbólicamente desde la capacidad transformadora que posee la operación artística. En este sentido, la prenda-fetiche, sacralizada en la metonimia que encarna, opera de manera liminal al conectar al espectador con el cuerpo que ya no está, esa prenda es puro entre. Es esa naturaleza afectiva de la materia textil la que activa la memoria, muchas veces traumática y adherida al dolor, encontrando en dicha materialidad una posibilidad efectiva de constituirse en materia conmovedora, y, así, visible y palpable para el espectador.

“... entrar en el universo de “Relicarios” es abrir el espíritu a otra forma de percibir el sufrimiento de las víctimas, dado que sobrepasa toda cues-

23. Proveniente de la voz del latín *limen* que significa *umbral*, la liminalidad es entendida como un estado de tránsito que se produce en determinados ritos que comparten una estructura en común en diversas culturas. Este concepto ha sido muy trabajado en las artes que involucran el cuerpo para poder abordar ese *entre* que se produce entre el objeto cuerpo, su performatividad y el otro-espectador.

*ción política, económica o ideológica, al ser configurado como un espacio en el que cohabitan y se mezclan de una manera trascendente decenas de testigos y testimonios de una misma historia”.*²⁴

Sugieren interrogantes acerca de cómo, con qué estrategias, estas obras activan memorias traumáticas, cómo, sin la necesidad de recurrir a narrativas o a ilustrar el evento traumático; el arte puede ser capaz de generar nuevos lenguajes para rememorar el trauma. Y de este modo afectarnos tan intensamente. Diettes trabaja tanto desde la representación fotográfica como desde la presencia material de objetos. Pero la imagen fotográfica no podría adquirir la contundencia afectiva que logra si prescindiera de las sedas como soporte y el monumental montaje en iglesias. Y los objetos-relicarios-lápidas-fetiches operan en el montaje que reúne gran cantidad de ellos y la performatividad del público que espontáneamente desarrolla rituales funerarios ante ellos²⁵.

Relicarios, Erica Diettes, 2011-2015



Fig 1 Desde una zona rural del departamento de Antioquia, en el centro del país, una mujer caminó ocho horas y luego viajó cinco más en bus para llevarle el poncho del equipo de fútbol Nacional de su hijo, agujereado por una bala, y una foto. Diettes le preguntó qué esperaba de ella, por qué se lo había traído. La señora dijo: «Mis hijos me dicen que bote esto, para que no lllore más». Ella tenía los objetos escondidos y temía que tras su muerte terminaran en la basura. «Pero aquí van a quedar conservados para siempre», le dijo a Diettes. (Foto: Erika Diettes)

24. Fragmento del sitio oficial de la artista <https://www.erikadiettes.com/relicarios-ind>

25. De modo similar opera la obra *Río Abajo*, (2008) de la misma artista. Disponible en <https://www.erikadiettes.com/rio-abajo-ind>



Fig 2 Una de esas personas fue una señora que le entregó la camisa ensangrentada y agujereada de su marido muerto; también le dio los casquillos de las balas que acabaron con su vida. La mujer había guardado las balas y la camisa más de diez años. Diettes explica que desprenderse de los objetos es para los dolientes parte de un proceso de duelo. (Foto: Erika Diettes)

https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2016/04/160408_fotos_erika_diettes_relicarios_memento_mori_nc

Resiliencia y reparación.

Por otro lado, se entrama el interrogante en relación a las cualidades del cuerpo-obra textil que ha sido tan recurrentemente escogido por artistas no pertenecientes a tradiciones textiles, a la hora de hacer visibles traumas sociales o personales y resguardarlos del olvido. Las obras, que en algunos casos exceden lo visual y táctil, operan como verdaderos sostenes de memorias de acontecimientos traumáticos tanto sociales como individuales.

Bennet retoma en su capítulo *Interiores, Exteriores: trauma, afecto y arte*²⁶ del libro *Afectos, Historia y Cultura Visual*, a Ch. Delbo la cual refiere a *la memoria de la sensación*²⁷ que es la que registra los rasgos o huellas del evento traumático. Poder aproximarnos a las obras para *ver y tocar* lo insoportable, lo *irrepresentable*, para entregarnos

26. DE PETRIS CHAUVIN, I. – TACCETTA, N., *Afectos, Historia y Cultura Visual. Una aproximación indisciplinada*, Buenos Aires: Prometeo, 2019.

27. Ibid, p.35.

en una especie de gesto compasivo, al registro de ese dolor que nos trae la obra, dejar que el cuerpo se afecte en el presente de la experiencia. Como dice J. Bennet *“Las dos partes de la memoria que Delbo habita convergen de modo similar “horadando el presente” que se siente como una piel. La ruptura de esa piel –la experiencia vivida– no es simplemente el pasaje al acto de una memoria de un trauma pasado, sino la experiencia de estar en el mundo, de vivir la memoria en un punto de contacto”*²⁸

Los afectos, de acuerdo a Bennet, al no estar precodificados ni responder a un sistema de representaciones, no persiguen fines didácticos, sino que *“trabajan para estimular el pensamiento en una forma diferente. Una particular concepción de la relación de los signos visuales con el cuerpo y el pensamiento están implicadas aquí”*²⁹. En el caso de las obras que aquí presento, los signos visuales refieren al cuerpo ausente (caso Diettes), con lo cual la relación se complejiza aún más.

Cuando olemos la montaña de prendas usadas que Boltansky amontonadas en galpones³⁰, no necesitamos la mediación de la palabra para conocer a partir de este *contacto* que estamos en un presente que nos conmociona por los modos en los que esta obra nos trae la memoria traumática, aún si desconocemos desde el punto de vista histórico de qué trata la obra.

Las obras seleccionadas para esta oportunidad tienen en común la necesidad de exteriorizar memorias traumáticas que emergen del martirio, en el sentido bíblico de la palabra, al que los cuerpos de los otros han sido sometidos. En este caso la *exteriorización* no consistiría simplemente traer al presente memorias traumáticas pasadas sino, por el contrario, se trata de obras que *lidian* –en lenguaje de Bennet– con la experiencia de la memoria presente, generando una dinámica que puede ser abordada desde la teoría de los afectos. En este sentido, la artista colombiana Érica Diettes, cuando realiza su serie *Río abajo* (2008), opera con prendas *sacralizadas* entregadas a ella como ofrenda por familiares de personas desaparecidas o asesinadas por las guerrillas colombianas. Estos objetos no ilustran acontecimientos, tampoco son acompañados por relatos, sino que

28. Ibid, p.54

29. Ibid, pp.44-45

30. En referencia a la obra *No man's land* del año 2010 montada en Park Av Armory, NYC y en el Grand Palais en París. http://www.armoryonpark.org/mobile/event_detail/christian_boltanski_no_mans_land/

tienen la potencia de establecer contacto, de afectarnos a través de las valoraciones y significaciones que hoy se les adjudican, reforzados por el dispositivo de exhibición en los que son mostrados y por el acontecimiento performativo que los activa.

Por otro lado la obra *Sudarios*³¹, pone en relieve el valor del testimonio desde su propio silencio constituyéndose en pura visualidad sin palabra. Opera a partir de la necesidad de dar visibilidad a aquello que está ausente, da presencia a ese instante insoportable para el que no existen palabras para ser narrado.

Según la descripción de la artista, la obra está compuesta de “... *retratos en blanco y negro de mujeres víctimas del conflicto armado en Antioquia (Colombia) tomadas mientras narran las dramáticas experiencias del asesinato de sus seres queridos, el cual han tenido que presenciar y sobrevivir. Las fotografías son tomadas en el momento más álgido de la narración, congelando un instante de profunda tristeza que la artista fija a una fina tela de seda evocando la reliquia cristiana del sudario, la agonía de Cristo, la Pasión y la Piedad. Debido a esto, la serie Sudarios, durante sus múltiples itinerancias ha sido exhibida en el contexto de iglesias católicas, generando un diálogo entre la arquitectura sacra, el espacio de oración y la imagen de la artista. El proceso de conversación con las víctimas durante las sesiones fotográficas y la posterior muestra de la exposición se convierten además en una progresiva sanación en medio del duelo de las víctimas.*”³²

Encuentro necesario traer aquí un término “cuerpo vibrátil” de Suely Rolnik quien declara al respecto en una entrevista realizada por la historiadora del arte Ana Longoni: “... *El efecto de las fuerzas en tu cuerpo que abren otra percepción, un estado que aún no está formado y que agrega otra posibilidad de mundo en el mundo.*”³³

Este término, apropiado luego y devenido en *imagen vibrátil*³⁴ refiere a aquella imagen que, en tanto parte del mundo que nos rodea, nos afecta como campo de fuerza que transita entre sujetos, espacios y objetos. Para Rolnik esa afección hace que nos conectemos con el

31. Érica Diettes *Sudarios*, 2011, Colombia.

32. Disponible en <https://www.erikadiettes.com/sudarios/>

33. Entrevista para el diario P12 <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8948-2014-06-27.html>

34. Ruth Martínez Hernández menciona este término en su artículo *Prácticas artísticas contemporáneas y circulación de afectos. Relaciones entre imagen, experiencia, agencia y afectividad*. (2020), disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/65203>



Sudarios, Erica Diettes, 2011, Iglesia Museo Santa Clara, Bogotá, Colombia <https://www.lensculture.com/projects/7513-sudarios-shrouds>

otro y que se desdibujen las demarcaciones, y de ese modo nos atravesase el afecto. Encuentro en las imágenes de *Sudarios* posibles procesos afectivos que se inscriben en esta idea, en tanto imagen fotográfica, los rostros estampados en los lienzos dispuestos en diferentes iglesias, nos vibran en el cuerpo no desde lo que representan sino desde lo que no dicen, los que no muestran. La imagen abominable del tormento del ser querido, aquello que no puede representarse. Los *Sudarios* nos traen la memoria de la sensación mediante esa vibración que sufre nuestro cuerpo ante todo lo que no sabemos del acontecimiento previo que se simboliza la foto en el lienzo colgado: ojos cerrados, gesto de dolor, mujeres ataviadas para la despedida.

Lo verbal en ellas opera como aquello que no puede decirse, que no puede ser enunciado, porque el trauma es demasiado grande. El silencio del relato, porque si bien el olvido no es un acto voluntario, ponerle palabras al recuerdo espantoso y hacerlas sonar es un acto que no siempre puede concretarse. Y allí aparece lo visual, cubriendo un silencio lleno de palabras indecibles y *ojos bien cerrados*. Es la *memoria de la sensación* la que se activa, la que atraviesa nuestro cuerpo y al mismo tiempo nos compromete a dar una respuesta afectiva.

La materialidad en la que la artista decide imprimir estas fotos –sedas blancas–, además del tamaño y del montaje acertado, hace que esas imágenes nos rocen, que estén en permanente movimiento por lo liviano del material-soporte-sudario. Que las percibamos vivas y que se encuentren con nuestro cuerpo de manera real, en una performatividad que aumenta aún más su propia vibratilidad. Y la nuestra.

Lo corporal antes de poder articularse como lenguaje. Lo corporal en estas obras, con estrategias diversas; está presente, ya no en tanto “lenguaje corporal”, sino en cómo esos cuerpos que ya no pueden *decir*. Cuya versión extrema es la propia ausencia. Y nuevamente lo textil y lo visual emergiendo para dar visibilidad mediante desplazamientos simbólicos a esa falta, a esa carencia. Lo visual construido desde y con los *restos*. Los restos visibles de lo que ya no está allí para ser leído. Y en este sistema forzado de negatividades lo textil como soporte y como medio para dar testimonio y para hacer visible el cuerpo.

CUERPO, PIEL, EXPERIENCIA

Para esta lente particular que pondera la experiencia corporal material real ante o , mejor, en la obra, trabajará tomando como objeto-cuerpo-obra las *Naves*³⁵ de Ernesto Neto (Brasil), y el *Proyecto Frazadas*³⁶ de las artistas Jawerbaum y Budasoff (Argentina).

Una de las ideas fundamentales de la teoría de los afectos es el corrimiento del régimen moderno de la representación, el cual, como señala Racière es un modelo de visibilidad que está organizado por la palabra, que se sustenta en la racionalidad propia de la ficción y que,

35. Esculturas inmersivas y transitables realizadas en tul con elastómero, desarrolladas mayormente en la década de los 90s, (medidas variables)

36. Proyecto social y artístico que se mostró en el Centro Cultural H. Conti, (julio 2018), con curaduría de Sergio Bazán. Las artistas intercambiaron durante dos años frazadas nuevas por las frazadas usadas de las personas en situación de calle de CABA. Con ellas construyeron una gran instalación, un “*paisaje blando*”, como ellas mismas lo denominaron. **Descripción de la Instalación:** Compuesta por 108 esculturas blandas de distintas formas y tamaños realizadas a partir de frazadas con costuras de hilo de algodón. 5 elementos con mecanismo electrónico (arduino) que remite al movimiento respiratorio. El espacio contaba con un sector de documentación con mapas de recorrido, videos y entrevistas y también se desarrolló una performance “Cuerpos Subliminales” dirigida por Inés Armas. <https://issuu.com/malegau/docs/frazadas>

además, está soportado por un sistema de semejanzas; hacia un régimen de **presencia**³⁷. Los afectos, en su inmanencia, operan los modos de intensidad en el encuentro de los cuerpos. En ambas propuestas estéticas y textiles, la palabra no es la que nos vincula a la obra. Simplemente no es solicitada. La experiencia corporal, agenciada por la propia presencia, es lo que activa el funcionamiento de estas obras. En *Frazadas*, los volúmenes están tensos, las uniones son casi suturas, y la piel no es elástica, el tejido plano de lo que fue abrigo no cede, se tensa, se inflama. Imaginamos que estos volúmenes pesan, que podrían aplastarnos si se desplazaran. Pero, afinado la mirada, comenzamos a percibir un sutil movimiento, laten. Y automáticamente se hacen leves, a pesar del material denso con el que están contruidos. Esas superficies tienen las huellas de historias, de usos, de cuerpos que alguna vez fueron abrigados por ellas. Por la manera en la que los materiales fueron manipulados por las artistas, ya no pueden cumplir la función de abrigo. Son testigos. Son pura huella que nos trae un recordatorio de la vulnerabilidad de otros cuerpos que habitan la intemperie de la calle. Ese latido de las formas nos atraviesa en cuando nos percatamos de él. No hay palabra. No hace falta.



Frazadas, Jawerbaum y Budassoff, 2018, Centro Cultural Haroldo Conti. <https://issuu.com/malegau/docs/frazadas>

37. Conceptos del autor desarrollados en el Capítulo V: Si existe lo irrepresentable, en *El destino de las imágenes*, 2011

En el caso de las *Naves* de Neto, dispositivos para ser transitados desde dentro, la membrana, ese tul elástico que nos separa y nos conecta a la vez con el exterior, opera en tanto piel. Es una piel elástica, adaptable, que nos invita a meternos en un adentro desde el que modificamos su forma con nuestro propio cuerpo y movimiento. Cohabitar un espacio, nos encontramos con otros cuerpos que también los incluye. Estar en una nave constituye una experiencia corporal, social y estética. Estas arquitecturas blandas y penetrables nos invitan a negociar la intimidad de un adentro con extraños. Y esta experiencia *site specific* se constituye en acontecimiento colectivo. La obra funciona como organismo social. No hay representación en el sentido moderno. Tampoco la pregunta en cuanto a significaciones posibles. Nos entregamos a un juego, donde el riesgo y la oportunidad consiste en encontrarnos con otro, y ser parte de un mismo organismo colectivo.

Actuamos el espacio. Lo hacemos funcionar con nosotros dentro.



Nhó Nhó Nave, Ernesto Neto, 1999.

<https://www.wikiart.org/en/ernesto-neto/nh-nh-nave-1999>

Tanto para *Frazadas* como para las *Naves*, **la costura** es el recurso constructivo espacial. Los volúmenes apilados y esparcidos en el espacio nos muestran un recorrido, no podemos acceder al interior, tampoco podemos ver a través de ellos. Las costuras suturan frazadas con historias y se hacen cuerpo vivo. Las Naves adquieren su forma básica y soportan nuestro transitar en su interior gracias a costuras industriales que permiten tensionar el material con la confianza que nos contendrá. Este cuerpo vivo nos alberga.

Somos un *nosotros* inmersos en la nave, o transitando en un paisaje de volúmenes blandos, y suaves, de formas “practicadas”, con huellas de otros. Huellas que no se leen, se perciben: se tocan, se huelen, se miran.

Y el otro, necesariamente, aparece.

Si los afectos son un sistema alternativo de conocimiento, como lo explica O’Sullivan, sumergirnos en el paisaje blando de *Frazadas*, o ingresar en una de las *Naves*, es ampliar nuestra propia cartografía afectiva, y atender cómo podemos responder al arte desde ese lugar protegido y desgarradoramente vulnerable. Ver sintiendo.

Ese puede ser un buen punto de partida.

Ambas obras, que son experiencia pura, apelan a las sensaciones, no a las representaciones. Operan de manera afectiva, son “el signo encontrado” de Deleuze. Ese signo que produce conocimiento desde su afectación. Y con ello nos teje un lugar y y modo de relación con el mundo.

ATRAVESAR LA MEMBRANA

Si bien, como menciona Bennet al comentar sobre Deleuze, “*el afecto es producido como intensidad, a través de medios formales más que mediante la narrativa*”, en el caso de la obra textil, los *adentros* y *afueras* que se activan (memoria de la sensación y memoria común), responden al afecto mediante la materialidad más que por su planteo formal, si es que fuera posible separar ambos componentes de las obras (sabemos que la relación entre forma y materialidad es dialéctica, pero podríamos afirmar que en el caso de lo textil las obras mayormente se inclinan a atraer desde la cualidad *tocable* de dicha forma). Así, el arte textil aporta una capa más de complejidad ya que es más potente la imagen táctil (que despierta nuestros sen-

tidos), que la visual (que responde a planteos formales). Lo textil es presentación mucho antes de re-presentación (aunque estemos viendo una foto del textil), y eso la sitúa muy cerca de la teoría del afecto. El modo en el que somos afectados por estas obras es más directo, apelan a nuestras impresiones, interpelan nuestro cuerpo, buscan nuestros ojos y conectan con nuestra la piel.

Poder entregarnos a ese *estado de suspensión* como denomina Silvan Tompkins a ese abandono a una ensoñación, a un espacio de ambigüedad; sería una de las condiciones para poder entrar en comunión con las obras de arte contemporáneas.

Deleuze nos invita a cambiar la pregunta de qué significa una obra, a interrogarnos algo mucho más complejo que es: ¿Cómo funciona una obra? En ese funcionamiento, que opera entre lo dicho y lo no dicho, estamos nosotros como partes de este organismo vivo, afectados, atravesados, arrasados, sumergidos. Comprometidos en el acto de ver.

En ese mismo sentido Ahmed nos invita también a cambiar la pregunta sobre qué es una emoción, para preguntarnos qué nos hacen las emociones.

Y yo me sumo a los interrogantes y lanzo una pregunta que será motivo de futuros textos y reflexiones: ¿cómo se configura una economía de los afectos a partir de las prácticas textiles artísticas contemporáneas?.

Es esa piel-membrana la que se nos rompe ante el dolor del otro que el cuerpo-obra nos hace presente, nos trae delante nuestro. No podemos escapar al compromiso que ese encuentro nos impone. Un compromiso que no se acaba en el aquí y ahora de la experiencia con el arte, sino que se derrama y nos confronta con el mundo.

Así, mientras se nos inclina el alma.

BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*, Buenos Aires: Caja Negra.
- AHMED, S. (2015). *La política cultural de las emociones*, México DF: Universidad Autónoma de México.
- BRENNAN, T. (2004). *The transmission of affect*, Iitaca, NY: Cornell University Press.
- CLOUGH, P. (2007). *The affective Turn. Theorizing the social*, London: Duke University Press.
- DABORD, G. (1999). *La internacional situacionista*, vol I: *La realización del arte*, Madrid: Literatura Gris.
- DE PETRIS CHAUVIN, I., TACCETTA, N. (2019). *Afectos, Historia y Cultura Visual. Una aproximación indisciplinada*, Buenos Aires: Prometeo.
- DELEUZE, G. (1ra. ed. 1970 / 2001). *Spinoza: Filosofía práctica*, Barcelona: Tusquets.
- DELEUZE, G., (1ra. ed. 1964 / 1995), *Proust y los signos*, Barcelona: Anagrama.
- FOUCAULT, M. (1978). *Microfísica del Poder*, Madrid: Ediciones La Piqueta, 1993
- MITCHELL, W. (1ra. ed.1994/ 2018). *Teoría de la imagen*, Madrid: Akal.
- O'SULLIVAN, S. (2010). *Deleuze and Contemporary Art*, Scotland: Edinburgh University.
- PELUFFO, A. (2016). *En clave emocional: cultura y afecto en América Latina*, Buenos Aires: Prometeo.
- REANCIÉRE, J. (2011). *El destino de las imágenes*, Buenos Aires: Prometeo.
- ROLNIK, S. (2019). *Esferas de la insurrección*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- SONTAG, S. (1ra ed. 1966 / 1984). *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona: Seix Barral,
- SPINOZA, B. (1ra ed. 1987/1999). *Ética demostrada según orden geométrico*, Madrid: Editorial Alianza.
- VINCIGUERRA, L. (2012). *La semiótica de Spinoza*, Buenos Aires: Editorial Cactus.
- ARTÍCULOS
- MARTÍN-HERNÁNDEZ, R. (2020). *Prácticas artísticas contemporáneas y circulación de afectos. Relaciones entre imagen, experiencia, agencia y afectividad. Arte, Individuo y Sociedad* 32(3), 697-714.

- O'SULLYVAN, S., (2001), *The aesthetics of affect. Thinking art beyond representation*, en Angelaki. Journal of the theoretical humanities, vol 6 n.3, London, diciembre. Disponible en <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09697250120087987> Visitado 07 de agosto 2020.
- SICERONE, D. (2018). La categoría de cuerpo en la Ética de Baruch Spinoza: interpretaciones metafísicas y éticas. *Andamios*, 15(37), 283-301. Recuperado en 14 de septiembre de 2020, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632018000200283&lng=es&tlng=es

SITIOS WEB

- Erica Diettes, <https://www.erikadiettes.com/sudarios/> (visitado 08 de agosto 2020)
- P12, suplemento Las 12 <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8948-2014-06-27.html> (visitado 09 de agosto 2020) BBC NEWS
- https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2016/04/160408_fotos_erika_diettes_relicarios_memento_mori_nc (visitado 04 de agosto 2020)
- Frazadas, catálogo <https://issuu.com/malegau/docs/frazadas> (visitado 04 de agosto 2020)
- Wikiart, Visual Art Encyclopedia <https://www.wikiart.org/en/ernesto-neto/nh-nh-nave-1999>

LA TRAMA CONTINUA

CESC BIOSCA

Creativo multidisciplinar | bioscacesc@gmail.com

Recibido: 20-05-20 | Aceptado: 20-07-20

Resumen

Tipógrafo, dibujante, pintor, tejedor, diseñador textil, realizador, creativo y docente. Toda una vida aprendiendo, disfrutando y “entrehilando” todas estas disciplinas, son el resultado de este modesto relato encaminado -como dice el mensaje de la revista- a la *“difusión de la cultura artística de nuestro tiempo”*.

Palabras clave

Arte Textil / Arte conceptual / Arte textil contemporáneo.

Abstract

Typographer, draftsman, painter, weaver, textile designer, filmmaker, creative and teacher. A lifetime of learning, enjoying and “interweaving” all these disciplines are the result of this modest story aimed, as the magazine’s message says, at the *“dissemination of the artistic culture of our time”*.

Keywords

Textile Art / Conceptual Art / Contemporary Textile Art.

TEJIENDO UN SABER

GABRIELA SORIA

Artista visual |

@gmail.com

Recibido: 25-06-20 | Aceptado: 01-09-20

Resumen

Este artículo versa en torno a la experiencia personal basada en la idea de responder a la interrogante ¿De dónde sos?, expresada a través del arte textil contemporáneo.

Palabras clave

Arte visual contemporáneo | arte textil | psicología artística.

Abstract

This article focuses on the personal experience based on the idea of answering the question: Where are you from? expressed through contemporary textile art.

Keywords

Contemporary visual art | textile art | artistic psychology.

LA TRAMA CONTINÚA

- UN COLOR NO EXISTE SI NO HAY OTRO A SU LADO -

En el mundo del Arte, *-como casi siempre-* viene de la infancia; al empezar nos inclinamos por “la disciplina” que más afinidad tenemos y con la que solemos empatizar con mayor facilidad. Se adquiere una formación continua que abarca una gran cantidad de contenidos como, estudios, viajes, visitas a museos, más estudios, deliberaciones, comparaciones, ilusión, práctica, diseño, creatividad, evolución, experiencia; todo esto, no solo te da muchos conocimientos, *-que te los da-* sino que además, se crea un binomio entre tu formación y tu personalidad con lo que se ejercen cambios continuos, y ocurre algo más, conoces otras disciplinas, te inicias en ellas, te sientes atraído e investigas más en aquella menos conocida por su poca difusión, en este caso el “Arte Textil”.



Somni
Técnica mixta
35 x 47 cm.

Lápiz compuesto; algodón, rayón y
acrílico (reciclado)



"Pomum"
Técnica mixta
35 x 47 cm.

Lápiz compuesto; algodón, rayón y
acrílico (reciclado)



"Le rêve du papillo" Foto montaje con un telar de "alto lizo"

La tejeduría manual, en el apartado del "Tapiz de alto lizo", por su fácil movilidad el tapiz era considerado un objeto de lujo de los más antiguos para decorar paredes y salones incluso -en algunas ocasiones- decoración de vías públicas. Y que ocurre cuando aprendes esta noble y ancestral técnica de tejer, que te comprometes con tendencias innovadoras, que aplicas indistintamente toda tu experiencia, todos tus conocimientos a esta histórica disciplina, incluso te invita y permite convertirlo en obras de arte contemporáneo, te conviertes en un investigador con infinitud de aplicaciones sobre todo tipo de materia textil -o no- pero sí, sobre todo aquello que se deje "entre hilar".

TEJIENDO UN SABER

GABRIELA SORIA

Artista visual |

@gmail.com

Recibido: 25-06-20 | Aceptado: 01-09-20

Resumen

Este artículo versa en torno a la experiencia personal basada en la idea de responder a la interrogante ¿De dónde sos?, expresada a través del arte textil contemporáneo.

Palabras clave

Arte visual contemporáneo | arte textil | psicología artística.

Abstract

This article focuses on the personal experience based on the idea of answering the question: Where are you from? expressed through contemporary textile art.

Keywords

Contemporary visual art | textile art | artistic psychology.

El ser de un creativo radica en que queden alineadas el saber hacer del autor y las diferentes interpretaciones del público. Una percepción visual donde por inercia confluyen todos sus conocimientos.



"Marí"

Técnica mixta, 35 x 47 cm.

Lápiz compuesto y metal; algodón, rayón y acrílico (reciclado)



- TODO ESTÁ EN LA MENTE -

LIBROS Y REVISTAS TEXTILES: EL COSTURERO DE ARACNE Y BANDERA NÓMADA

ÁNGEL SANZ MONTERO

Artista Textil | elcosturerodearacne@gmail.com

Recibido: 01-07-20 | Aceptado: 03-09-20

Resumen

Las técnicas y materiales textiles, han servido a lo largo de la historia para transmitir información, llegando en algunos casos a convertirse en auténticos libros. En la actualidad, muchas de estas técnicas y materiales textiles se están utilizando para la creación de libros de artista (se incluyen algunos ejemplos).

Palabras clave

Arte textil contemporáneo | libro textil | libro de artista.

Abstract

Textile techniques and materials have been used throughout history to transmit information, in some cases becoming authentic books.

Currently, many of these techniques and textile materials are being used for the creation of artist's books (some examples are included).

Keywords

Contemporary textile art | psychology of art | artist's books.

La materia textil, ha sido a lo largo de la historia un soporte adecuado para plasmar símbolos e incluso escrituras. Su flexibilidad, resistencia y la posibilidad de decorarlo, ya sea en los propios procesos textiles, o por medios pictóricos posteriores, hacen de este material uno de los más adecuados como soporte para escrituras de diverso tipo. No es de extrañar, por tanto, que en la confección de libros de artista, esta materia textil sea utilizada como soporte e incluso como significante. Su larga historia, paralela a la de la cultura humana, la lleva a convertirse en símbolos, plenos de significados complejos.

En culturas primitivas se puede observar cómo cuestiones estético-mágicas, provocan la necesidad de adornar el cuerpo y las vestiduras con elementos simbólicos que pueden ser leídos por los iniciados. Ejemplo evidente de lo dicho se puede ver en las vestiduras de los chamanes, verdaderos libros andantes, todos sus adornos tienen un significado mágico concreto y el conjunto se puede ver como una narración de esa cultura, del conjunto de relaciones simbólico-mitológicas que construyen su cosmovisión.

Pero esto es así no solo en esas culturas, podemos encontrar en otros momentos de la historia ejemplos de indumentaria con significados complejos que denotan no solo estatus social, laboral o religioso, sino también un deseo de comunicación. Ocurre así en el caso de los chalecos elaborados y utilizados por artistas de las primeras vanguardias.

La indumentaria no es la única función de los textiles, también pueden tener la función de contenedor de información. Los rollos de papiro o los propios libros en papel están constituidos de materiales considerados textiles (las fibras que forman el papiro o el papel son textiles y sus procesos de fabricación lo son igualmente). Por ello sería innegable la importancia de lo textil en la constitución del objeto libro, pero veamos otros casos no tan evidentes que quizás arrojen otra luz y nos den más pistas sobre la relación con el libro de artista.

Para ampliar el concepto libro, consideremos en primer lugar un ejemplo de libro no convencional, el quipu. Condenado a la hoguera por la inquisición, una vez más el fanatismo y la falta de tolerancia han privado a la humanidad de parte de su historia y su conocimiento. Los pocos ejemplares que se salvaron no han permitido, de momento, ser descifrados, sujetos a un cinturón, una serie de cordeles con nudos permitían realizar rápidamente operaciones matemáticas, llevar una contabilidad e incluso, según los últimos estudios, recoger una narración. Queda claro que en su aspecto formal, el quipu no parece un libro, pero en sus características funcionales lo es plenamente. El aspecto formal podrá variar

debido a cuestiones culturales, históricas, geográficas, etc., pero no por ello dejará de ser libro siempre que mantenga su función de contenedor de información.

Las series de tapices realizadas desde la época medieval proponen otra posibilidad al contarnos una historia mediante viñetas, al modo de los actuales cómics, pero no impresas y encuadradas como ocurre en estos, sino colocados en los muros y en muchos casos con significados ocultos como en la serie de La Dama y el Unicornio, la cual para muchos está relacionada de forma alegórica con conocimientos alquímicos.

Un caso parecido pueden ser las colchas elaboradas mediante retacería, las almazuelas que tanto en África como en Europa o América recogen historias de sus dueños o de sus artífices, dejando patente la necesidad humana de fijar sus conocimientos para evitar su pérdida por la fragilidad de la memoria.

Tomemos ahora un ejemplo más popular aún, la forma de aprender a bordar ha consistido durante siglos en la realización, por parte del aprendiz, de lo que se ha conocido como dechados. En ellos, el aprendiz realizaba bajo la supervisión del maestro o maestra, una pequeña muestra de cada tipo de bordado, con ello obtenía además del aprendizaje y la ejercitación, un muestrario que le serviría en el futuro para recordar todo ello según lo necesitase. En otras palabras, era como aprender a leer y escribir en ese otro lenguaje, el bordado.

Otros múltiples ejemplos se podrían añadir a estos y cada uno de ellos añadiría matices interesantes, importantes, para entender la diversidad de la cultura humana, pero a la vez, para ver cómo existen principios comunes a pesar de las distancias espaciales o históricas, pues al fin y al cabo todos ellos han sido producidos por humanos en un afán de comunicar, de relacionarse con otros humanos y dejar constancia de su paso por la vida.

Sería prolijo el mencionar autores de libros de artista que se hayan servido del textil en la realización de sus obras. Si voy a hacer referencia a dos revistas especiales:

El Costurero de Aracne

El Costurero de Aracne, con casi 20 años de experiencia, es una revista ensamblada especializada en escultura textil. El contenedor es una caja de plástico compartimentada en quince huecos de 2,5 x 3 x 3 cm. Cada hueco está ocupado por una mini escultura textil seriada. Artistas de re-

conocido prestigio confeccionan cuarenta piezas iguales con las únicas limitaciones de que el tema sea textil y las medidas (2,5x3x3 cm.). Participan también el creador de la portada, un fotógrafo, un músico y un escritor. Hasta el momento han colaborado casi 200 artistas provenientes de disciplinas diversas, tanto textiles (tejido, bordado, cestería, tintes,) como textuales (literatura o poesía), tanto físicas (pintura, escultura, fotografía,), como efímeras (música).

Comenzó su andadura en Mayo de 2003, con una edición de 18 ejemplares en la que participan seis alumnos del Taller de Tejidos de la Escuela de Arte de Granada. En 2005 se publica el nº 2, retomando la idea con el fin de difundir las posibilidades de los materiales y técnicas textiles en el arte. Se solicitó a quince artistas de reconocido prestigio, la confección de cuarenta piezas iguales, con la única limitación de que el tema fuese textil y las medidas: 2,5x3x3 cm., un dieciseisavo artista diseñó la portada. En 2007 se publica el nº 3 siguiendo los mismos planteamientos. Ya plenamente consolidada como revista bienal en mayo de 2009 se publica el nº 4. En mayo de 2011, nº 5, existiendo ya solicitudes para participar



A la izquierda, portada del primer número de la revista ensamblada El Costurero de Aracne. A la derecha, interior de uno de los ejemplares del Costurero de Aracne.

en el nº 6 publicado en mayo de 2013. Pero entre el V y el VI surgió un nuevo proyecto: El Costurero en los Pueblos, nº especial dedicado a Escacena del Campo, de donde procedieron todos los trabajos necesarios para completar el número, experiencia interesante, entrañable e inolvidable. Abril de 2015 nº 7, abril de 2017 nº 8, abril de 2019 nº 9. Este proyecto terminará con el nº 10, a publicar en 2021.

Cada participante recibe un ejemplar de la revista, el resto de ejemplares se reparten en centros especializados que garanticen su disponibilidad pública y su conservación.

Con la edición de las versiones digitales en DVD (Depósito legal: 1065/07, ISSN: 1887-8911), se pretende acceder a un mayor número de espectadores al tiempo que se consigue involucrar a otros artistas: músicos, fotógrafos y literatos. La aventura del Costurero se expande.

Bandera Nómada

Bandera Nómada, nace como consecuencia de la revista ensamblada “El Costurero de Aracne” y la revista textil “Entretelas”. Fue fundada en 2017, con el fin de ampliar la participación artística en el ámbito textil. Fue presentada por primera vez en EDITA (Festival Internacional de la Edición, la Poesía y las Artes) de 2018 y ha continuado sus ediciones anuales, inaugurándolas consecutiva y consecuentemente en dicho festival.

El concepto que mueve Bandera Nómada, describe una doble lectura, casi paradójica, sobre el significado de una bandera, que representa un territorio, en contraposición al sin-territorio implícito en lo nómada. Por lo tanto, Bandera Nómada viene a ser una plasmación literal y poética del propio ser, individual y único, un micro universo errante que se aventura por los caminos múltiples del macro universo común.

Su estructura responde al de “ristra”, que conglomerará 11 banderitas de 10 x 15 cm, que cambia su formato en cada edición. Estas banderitas son realizadas por 11 artistas que has sido invitados por los 11 artistas participantes en la edición anterior. Estos artistas no tienen que ser del entorno textil, no así su obra, la cual debe responder contundentemente al uso de técnicas y materiales textiles o mixtas con predominio de lo textil. Cada artista reproduce su diseño 43 veces, el que irá acompañado de un breve texto libre que describirá o representará el sentir de la obra; dando como resultado final de la unión de todas las obras, 43 ristras casi iguales, las que se distribuirán en ejemplares únicos entre los artistas,



ORIGEN, primer número de la revista Bandera Nómada (2018). Foto: Vhanemix.

colaboradores, centros de divulgación y dejando una partida de 10 a 15 unidades a la venta para los coleccionistas.

Cada edición está planteada en base a un título y sigue un diseño de bandera diferente al año precedente. Los temas hasta hoy trabajados son: Nº 1 Origen (2018), número 2 Trascendencia (2019), nº 3 Huella (2020).

Y es que “textil” tiene mucho que ver con “texto”.

TEXTILES QUE BAILAN. CONVERSANDO CON MÓNICA VÁZQUEZ, BAILAORA DE FLAMENCO Y ARTISTA TEXTIL

XIMENA HIDALGO-VÁSQUEZ

Directora Revista ensamblada textil Bandera Nómada |ximarte@gmail.com

Recibido: 01-07-20 | Aceptado: 07-09-20

Resumen

Ser artista demanda un compromiso con la creación, con uno mismo, con el otro. Se aprende del momento histórico que nos toca vivir, la familia en la que crecemos, del barrio que nos acoge, de las experiencias en nuestro andar, de los impulsos que entendemos porqué nos mueven, pero que tarde o temprano, si estamos atentos, comprendemos que tienen un sentido. La conversación con Mónica Vázquez, nos muestra este compromiso como artista y con su arte, el cual danza en armonía con el movimiento del flamenco y las formas textiles.

Palabras clave

Arte textil contemporáneo | flamenco | textil experimental | simbiosis artística.

Abstract

Being an artist demands a commitment to creation, to oneself, to others. We learn from the historical moment that we live in, the family in which we grow up, the neighborhood that welcomes us, the experiences in our walk, the impulses that we understand why we move, but sooner or later, if we are attentive, we understand that they have a meaning. The conversation with Monica Vazquez, shows us this commitment as an artist and with her art, which dances in harmony with the movement of flamenco and textile forms.

Keywords

Contemporary textile art | flamenco | experiemntal textile | artistic symbiosis.



Fig. 1. Abanico. Intervención textil a modo de mini tapiz. 2019.

Presentar a una artista, que a su vez es cercana, colega y amiga, puede resultar un poco arbitrario y se puede caer en la adulación gratuita. Sin embargo, cuando la artista es sólida, consecuente y su carácter la define por sí misma, resulta muy fácil, fluido y natural tener una conversación acerca de su planteamiento artístico.

Con Mónica Vázquez, tuvimos la gracia de encontrarnos en un entorno creativo, lleno de motivación e ilusión por el arte textil.

Antes que todo, es una querida amiga y una gran persona. Nos conocimos en el mundo textil y junto a otras mujeres maravillosas, emprendimos la misión de rescatar y difundir este arte, iniciando el proyecto ATGR (Artistas Textiles de Granada), el cual ya lleva dos años funcionando. Cada una de nosotras tiene su don y entre las que mezclamos otras manifestaciones artísticas con el arte textil, está Mónica, de tierras madrileñas, afincada en Granada, profesora y bailaora de flamenco, con estudios en bellas artes y arte textil.

Su personalidad, su carácter bajo el signo de tauro, su dedicación y empeño, nos presentan a una mujer de sueños realizados. En esta conversación, descubrimos cómo su visión de la vida y el arte la llevan a integrar sus dos pasiones, el baile y el arte textil, definiéndose a sí

misma en una frase: *Soy Mónica Vázquez, me expreso con mi cuerpo bailando y con mis manos creando arte textil.*

Hola Mónica, cuéntanos sobre tu relación con el flamenco

En síntesis te podría decir que me defino como Maestra por vocación, artista por pasión. Sí que es cierto que empecé con el flamenco desde que tenía tres años, veía a las bailaoras en la televisión y me ponía a imitarlas. Pero comencé con clases a partir de los seis o siete años. Mira, esta brecha que tengo en la frente, me la hice con tres años bailando sevillanas en la guardería, imagínate, me quedé marcada para toda la vida con el flamenco (ríe).



Fig. 2. Monica y su primera performance del proyecto Textiles que bailan. 2018.

Bailé mucho antes de decidirme o sentir que quería que el flamenco fuera mi medio de expresión. Esto ocurrió a los veinte y pocos años. Yo había estudiado bellas artes, entonces quería dedicarme a realizar exposiciones de dibujo, de grabado, también experimenté un poco con la fotografía y conseguí mis primeros trabajos por ahí. Pero al final, decidí centrarme en el baile porque sentía que era lo que me llenaba por dentro.

Entonces empecé como bailaora, trabajando en el tablao; en Madrid, en Granada, (Cármenes, cuevitas chicas), luego tuve la suerte de ir a Alemania y a la vuelta fue cuando en Granada se empezó a apreciar el trabajo de la técnica y como yo traía la técnica de Madrid, se me abrió un espacio en las escuelas como maestra.

Poco a poco me fui haciendo más conocida y empecé a crear mi método de improvisación y es en lo que me he especializado, en darle los recursos y códigos de expresión a las alumnas para que puedan bailar improvisando (en diversos niveles), sin estar atadas a una coreografía.

Pero aparte de tus clases, sé que estuviste o aún tienes una línea de trajes flamencos.

- Sí, bueno, esto llegó debido a que tuve una serie de lesiones físicas bailando, bastante serias, que me obligaron a dejar de bailar por un tiempo y como entonces no cotizaba nada, me quedé sin trabajo y sin paro. Así que me puse a trabajar en costura para una mujer que confeccionaba trajes de flamenca, hasta que ella decidió continuar sola y yo, con la experiencia adquirida, me animé a montar mi propio negocio de confección de trajes y cree la marca “Viste flamenca”.

Esto me ayudó a seguir en contacto con el mundo del flamenco y poco a poco fui retomando el baile, esta vez más como maestra y me mantuve compaginando la costura y el baile por un tiempo.

Lo que ocurrió fue que no estaba muy convencida de si me gustaba esto de la costura, me iba bien, pero no me llenaba realmente. Fue entonces que pasando por la Escuela de Artes de Granada, que ya me habían hablado de ella, me encuentro con una exposición de los trabajos de los talleres en la entrada y veo que hay Moda y Arte Textil, entre las carreras.

Lo tuve claro, quise estudiar Arte Textil.

¿Qué sentiste al iniciar esta nueva aventura artística?

Se me abrió un mundo que no esperaba. Sentí “esto si me llena, no es estar cosiendo para otros, es trabajar para mí”. Creo que aportó mucho Ángel, nuestro maestro, me ayudó a afianzar la idea de quedarme en la carrera y de encontrarle la magia.

Lo otro fue mi viaje por Asia, el contacto que tuve con artistas locales que trabajan directamente en casa haciendo sus telas, mucho de bajo lizo. La verdad yo no encontré a nadie que hiciese bordados o tapices, era todo bajo lizos.

Así que esta idea de viajar, que ya la tenía con el flamenco (Alemania, Rusia), se completó: es decir, dar clases de flamenco y a la vez investigar el arte textil del país o la zona donde viaje.



Fig. 3. Mónica experimentando la técnica del telar de cintura en su periplo por el Sudeste Asiático en 2018.



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

*Fig. 4 y 6. Fotos de Tejedoras de Tailandia y Camboya tejiendo en telar de bajo lizo.
Fig. 5. Mónica practicando la hilatura artesanal en el Sudeste Asiático.*

¿Cómo llegas a unir el flamenco con el textil?

Pues primero me hice la pregunta ¿Qué quieres decir con tus obras textiles?...porque necesito que mis obras tengan un sentido, una motivación, y descubrí que el flamenco es mi gran motivación. Por lo tanto, después de buscar en varios temas, canalicé mi obra textil en el flamenco y me he especializado en ello. Bueno, tú ya lo sabes, has visto mi trabajo, en definitiva creo piezas textiles con las que se pueda bailar y así poder unir mis dos pasiones.

En esa investigación es en la que me encuentro ahora, con el bordado de mantones, todo el enrejado de los nudos, tejido de abanicos como si fuesen mini tapices.

Además, te podría decir que entendí una frase que leí alguna vez, “el puzzle de mi vida”, creo que lo dijo Hopkins en una entrevista, y que tiene que ver con esto de que a lo largo de la vida tienes una serie de experiencias que muchas veces en ese momento no sabes realmente para qué son y de pronto, un día, juntas cobran sentido.

Y algo así me pasó a mi, en esta búsqueda de las pasiones que mueven mi vida, conseguí unir las, enriqueciéndolas mutuamente. Por ejemplo, he conseguido que el flamenco salga un poco de esa estética, por decirlo de alguna manera, clásica, al incorporar en ocasiones elementos textiles poco vistos en este contexto, y por otra parte, el textil ha encontrado una forma de expresión que transforma su ámbito de actuación, transforma los medios de expresión y me ayudan a expandir el mensaje que quiero expresar con mi baile.

Puedo ver cómo la obra textil cambia de estado debido el movimiento, consiguiendo que siga siendo bella en su transformación, sin perder su funcionalidad, es decir, sigue siendo práctica para el baile sin dejar de ser una obra artística textil, al mismo tiempo que dota de belleza al baile mismo, me refuerza en la expresión y transmisión de esa belleza...es una simbiosis hermosa, que mezcla mi vida con el flamenco, mi experiencia con la costura, mis estudios de bellas artes y mi amor por el arte textil.

Pero además de lo personal, me mueve una idea muy fuerte que tiene que ver con el legado que se deja. Creo que hay que hacer evolucionar o enriquecer lo que se pueda. Veo y siento que el textil es un mundo enorme que hay que seguir explorando y abriendo caminos. Por eso la idea de viajar y aprender lo que se hace en otros lugares, para integrarlo en el flamenco y a través de este flamenco enriquecido, poder llevar estos conocimientos a otros lugares.



Mantón. Técnica mixta: superposición de telas tintadas a mano, con bordado libre y a mano. 2018.

Quiero compartir mi tesoro con los demás y quiero enriquecerme con la experiencia de los otros, de esos otros mundos, de esas otras culturas, compartir mis experiencias a través de mi arte con otros artistas, con la asociación textil, con mis alumnas...

Mi sueño, para un futuro, esirme con mi furgo viajando con mi escuela flamenca rodante y aprendiendo de los textiles del mundo¹.

1. Mónica Vázquez es una de las socias fundadoras de la Asociación de Artistas Textiles de Granada ATGR (<http://artistastextilesdegranada.com>) y creadora de la Escuela de Flamenco Online (<http://escueladeflamencoonline.es>)

MIS
C, E
LÁN
E A

MITO, RITO, ARQUITECTURA / MITH, RITE, ARCHITECTURE

OSCAR DEL CASTILLO

Arquitecto | oscar.delcastillo@yahoo.co.uk

Resumen

La arquitectura, elemento configurador del medio físico de la praxis humana, influye en nuestras actitudes, nuestro comportamiento y, en último término en nuestra subjetividad. El modo en que usamos los edificios tiene un efecto comparable al de un rito, puesto que la repetición habitual de unas conductas condicionadas por la forma construida, forma que responde siempre a una ideología o visión del mundo concreta, contribuye a consolidar esa ideología y esa visión del mundo. Pero así como la arquitectura puede coadyuvar a reproducir ciertas ideologías, puede también suscitar una mirada extrañadora que ponga la actitud natural entre paréntesis, y a la que se le muestre la convencionalidad y contingencia de lo que Edmund Husserl denominó *Lebenswelt* o mundo de la vida. La ruptura de la congruencia lógica de la obra, sobre todo cuando se produce en una secuencia temporal, es uno de los medios por los que lo construido puede infundir este mirar extrañado.

Palabras clave

Mito | Rito | Arquitectura | Ideología | *Lebenswelt*.

Abstract

Architecture, the configurator element of the physical environment of human praxis, influences our attitudes, our behaviour and, ultimately, our subjectivity. The way in which we use the buildings has an effect comparable to that of a rite, since the habitual repetition of behaviours conditioned by the constructed form, which always responds to a concrete ideology or vision of the world, contributes to consolidate that ideology and that vision of the world. But just as architecture can help to reproduce certain ideologies, it can also give rise to a startled regard that puts the natural attitude in brackets, and which shows the conventionality and contingency of what Edmund Husserl called *Lebenswelt* or lifeworld. The rupture of logical congruence of the work, especially when it occurs in a temporal sequence, is one of the means by which the built environment can infuse this startled regard.

Keywords

Myth | Rite | Architecture | Ideology | *Lebenswelt*.

“El hombre construye el medio y el medio construye al hombre”
(Vellés, 2018: 208).

La arquitectura se concibe de ordinario con el fin de albergar unos usos o un cierto rango de usos. Ajustada a un programa predefinido, la forma favorece que se realicen en su interior unas actividades y no otras, que tengan lugar en ella una clase de situaciones y no otras. El medio edificado condiciona así, en mayor o menor medida, los haceres, los comportamientos, las percepciones, incluso los estados de ánimo de sus ocupantes. Pero el programa funcional de un edificio nunca es algo ideológicamente neutro, sino que suele responder a una perspectiva ética, política o vital concretas. Las relaciones entre usos que la forma del edificio impone obedecen siempre, de modo intencional o no, a una concepción ideológica¹ particular. Así, configuraciones diversas del edificio universitario parecen corresponder con modos de enseñanza o con relaciones entre miembros de la comunidad académica también diversos. Podemos concebir una escuela como una alineación de aulas cerradas y autónomas conectadas por pasillos, o podemos pensarla como un ámbito diáfano que se ofrezca para su libre ocupación y disfrute, como ocurre en la Escuela de Arquitectura de Nantes, obra de Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal. Cabe suponer que quienes se educan en uno u otro entorno con probabilidad experimentarán la vida universitaria de modo muy diferente. De manera similar, se dice que la oficina paisaje responde a una idea más democrática de las relaciones laborales que el edificio de despachos aislados, cuya disposición responde con frecuencia al empeño por representar y mantener siempre ante la vista de sus ocupantes la jerarquía de la organización: el jefe con su oficina más amplia, con el escritorio más grande, con las vistas mejores. En la arquitectura, el orden mental se hace forma construida que lo objetiva y lo perpetúa. Aunque no puede decirse que la forma del edificio determine los actos de sus usuarios, sí parece que, en virtud de las

1. El término ideología denota aquí «el conjunto de ideas fundamentales que constituye el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etc.» (DRAE). No se emplea, pues, con el sentido que el pensamiento marxista le atribuye de ordinario, es decir, en cuanto sistema de ideas, creencias y valores que, con el propósito de generar falsa conciencia, encubre deliberadamente ciertos aspectos de la realidad y hace resaltar otros (Ferrater, 2012: 1749). Ambas nociones están sin embargo relacionadas, puesto que los principios básicos que sustentan cualquier imagen del mundo, cualquiera que sea esta, son, dada su finitud, siempre parciales. Pero es en el sentido especificado por el DRAE que cualquier obra de arquitectura tiene un carácter en esencia ideológico.

relaciones entre funciones que lo construido propone, la ideología desde la que se diseña la obra tiende a impregnar las actividades que en ella transcurren. Las prácticas que los edificios sugieren y a veces imponen actúan como si de un *ritual* se tratase, un ritual que repetimos en nuestro uso diario de las construcciones, y que contribuye de ese modo a reproducir aquella visión del mundo que informa el proyecto de arquitectura.

Como ha señalado el antropólogo Bronislaw Malinowsky, ritual y mitología se dan a menudo estrechamente ligados entre sí: la mitología define el ritual que le es propio, a veces hasta en sus detalles menores; el ritual, repetidamente ejecutado, conforma y consolida las creencias y la visión del mundo sustentada por el mito (Malinowsky, 1948: 74). Malinowsky hace estas observaciones con respecto de los trobriadenses, pero, añade, el estudio de estos fenómenos permitiría comprender mejor cómo funcionan grupos humanos más complejos, incluidas las multitudes contemporáneas (Malinowsky, 1948: 121). Este autor hace esta sugerencia con cautela, como si fuese difícil de aceptar que, en nuestras sociedades «avanzadas», las conductas y las creencias se rijan por el mito y el rito de modo no muy diferente a como ocurre en grupos humanos más «primitivos». Pero, como Roland Barthes ha mostrado, el mito, lejos de ser algo ajeno a nuestras sociedades, encuentra en ellas el medio idóneo para su despliegue (Barthes, 1999:126). Observa este pensador que el mito es una variedad de discurso que no se distingue de otros por unos contenidos particulares *sino por su estructura*. (Barthes, 1999: 108). De ahí que cualquier cosa pueda ser mitificada, con tal de que se haga objeto de la forma mítica de discurso (Barthes, 1999: 108); en nuestra época, de los mitos que en buena medida integran la semiosfera pública contemporánea. De modo genérico, y resumiendo mucho la argumentación barthiana, puede decirse que el mito prolifera allí donde el discurso no se refiere ya a entes concretos que podamos experimentar de manera inmediata, sino que tiene por tema otros discursos (Barthes, 1999: 112). La falta de una intuición directa del objeto del discurso permite que asignemos narraciones múltiples a un mismo ente, que recubramos las cosas con las significaciones más diversas. En esta investidura de significado que el mito realiza, se crea un enlace semiótico inmediato y hasta cierto punto contingente entre el objeto y la significación, de modo que aquél remite a esta como si de una señal se tratase, con inmediatez, sin que medie entre ellos un relato expreso e inteligible que dé razón de su ligadura. La ausencia de tal relato favorece que aceptemos acríticamente tales significaciones; de ahí, alerta Barthes, la necesidad de una semiología crítica del mito (Barthes, 1999: 110n).

Al escamotearse el discurso que justifica las significaciones que atribuimos a los objetos, desaparecen del horizonte de la comprensión la historicidad y la contingencia de esos significados, los cuales se nos muestran como algo absoluto, a-histórico, esencial, como si de una ley física se tratase. El mito borra la historia de la realidad, a la que presenta como *naturaleza*: incuestionable, eterna, inasible por la crítica: «el mito está constituido por la pérdida de la cualidad histórica de las cosas: las cosas pierden en él el recuerdo de su construcción [...] se ha operado una prestidigitación que trastoca lo real, lo vacía de historia y lo llena de naturaleza, despoja a las cosas de su sentido humano» (Barthes, 1999: 110n). Además, el mito, tal como lo concibe Barthes, tiene mucho de narrativa estilizada y compuesta que ha expulsado fuera de sí las diferencias y las contradicciones, que ofrece la ficción de un relato concluso, bien ordenado, de sospechosa apariencia de completud –apariencia encubridora, en realidad, de todo aquello que no encaja en su orden artificioso. En una sociedad que tiende a una desmaterialización y desrealización generalizadas (Lefebvre, 1967: 123), en que los individuos se relacionan cada vez menos con las cosas concretas y tangibles, en la que cada vez hay menos ocasiones para la acción inmediata –en la que la intuición sin mediaciones de lo real no deja margen para el relato mitológico- y en que la existencia transcurre inmersa en un océano de discursos sobre discursos, el mito se despliega sin freno y tiende a invadir la totalidad del mundo cultural. En una sociedad en la que parece que sólo accedemos a lo real a través de los *medios* de comunicación, y no mediante la experiencia directa, una crítica que revele la condición mitológica de estos discursos es en efecto una tarea urgente. Y si la arquitectura, a través de los rituales que su empleo supone, contribuye a reforzar el mito, quizás una arquitectura diferente pueda poner en evidencia lo artificioso y convencional de ese *mundo de la vida* o *Lebenswelt*² que el mito nos presenta como naturaleza esencial e inmutable.

Podemos entender aquella aspiración de ciertas arquitecturas modernas a la veracidad constructiva como un empeño por alejar el mito de la experiencia de la obra. Cuanto estas arquitecturas exhiben su materia sin revestimiento alguno y dejan contemplar su construcción y su estructura, permiten aprehender racionalmente la esencia del objeto, permiten que nos hagamos una idea lo más cercana posible a su realidad, y que alcancemos de ese modo un conocimiento lo más

2. Entiéndase aquí este término en el sentido que le da Edmund Husserl en *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* (cf. Husserl, 1991: 50s).

verdadero posible, sin lugar para el mito. La exigencia de autenticidad que subyace a estos planteamientos contrasta con la actitud común en la arquitectura academicista precedente -el *Beaux-Arts*, cierta arquitectura victoriana-, en la que, con frecuencia, los sistemas constructivos no se muestran, sino que se *representan*: los revestimientos de la arquitectura crean para el observador un orden espacial ficticio que no se corresponde necesariamente con la realidad tectónica de la obra, sino que representa un orden dimensional y constructivo verosímil e inteligible que permite al observador elaborar un relato coherente y lógico acerca del espacio contemplado. La representación propuesta por la espacialidad clásica efectúa pues una operación análoga a la del mito: simula un escenario falsamente armónico y simplificado, superpuesto a una realidad compleja y a menudo informe. Tras la nítida sintaxis de columnas y arquerías, de pilastras, dinteles y entablamentos, se esconde el heterogéneo muro de fábrica con sus arcos de descarga y sus cadenas de hierro para absorber tracciones. Como en el mito, este orden terso es un simulacro, su unidad no es la de una solución sintética dimanada de las condiciones del problema planteado, sino que se superpone a lo real como una máscara dispuesta por el artifice. Pero en cuanto hallamos la menor incongruencia en este orden perfecto, se desbarata la unidad aparente y se nos muestra su artificiosidad: así ocurre con ese ornamento de escayola desprendido que deja de pronto ver, como una fisura abierta a una realidad extraña, que la superficie aparente no es más que una especie de disfraz que disimula un batiburrillo de instalaciones, espacios ocultos, sistemas constructivos insospechados (fig. 1).

Esta quiebra repentina de la congruencia empuja al observador a cuestionar por completo la representación que se le ofrece. Como afirma Barthes, se genera al punto un efecto desmitificador: el ente que vemos y que damos por cierto resulta ser artificio encubridor interpuesto entre nuestra mirada y la realidad, que impide que obtengamos de nuestra experiencia un conocimiento verdadero -por más que ese orden representado pueda exhibir una forma propia de verdad. Cuando se nos revela su artificio, ese orden que habíamos dado por natural y eterno se precipita de nuevo en la historia y la contingencia. El observador pasa entonces de la actitud que Barthes califica de «consumidor de mitos» a la del «mitólogo» o desmitificador, pasa de aceptar sin crítica la realidad dada como algo natural e incuestionable -o de interpretarla desde su interior, de acuerdo con las leyes inmanentes a la representación propuesta- a aprehenderla en su historicidad, y a considerarla, por lo tanto, como sólo una de entre las posibles (Barthes, 1999: 120). En términos fenomenológicos, puede decirse que la quiebra de la congruencia nos mueve



FIG.1. Valle de los Caídos. El Escorial (Madrid). Foto del autor.

a abandonar la *actitud natural*³ en la que permanecemos en nuestra existencia ordinaria, actuando sin cuestionar la semiosfera cultural de creencias, valores y usos recibidos que conforman nuestro *mundo de la vida*, y nos invita a adoptar una actitud fenomenológica que ponga *entre paréntesis* esas creencias, valores y usos desde los que experimentamos la realidad, y que los tematice para su examen crítico. Y, tanto si consideramos, desde la perspectiva de Barthes, un paso del consumo de mitos a una mirada desmitificadora, como, con Husserl, la revelación del *mundo de la vida* en cuanto sustrato impensado que fundamenta nuestra experiencia del mundo, este tránsito tiene un profundo alcance existencial:

La actitud fenomenológica total y la *epojé* que le pertenece están llamadas a provocar una *completa revolución personal* que [...] esconde en sí la *máxima mutación existencial* [...] Puede haber una manera muy diferente de la vida en vela. Esta manera residiría en una transformación de la consciencia temática del mundo, *transfor-*

3. Puede encontrarse un desarrollo de la idea husserliana de actitud natural en los §§ 27-32 de la obra *Ideas I* (cfr. Husserl, 2013: 135-145).

mación rompedora de la normalidad del vivir-allí. Volvamos nuestra atención al hecho de que el mundo, o bien los objetos, [...] nos llegan a consciencia en forma de aparición, en formas de dación subjetivas, sin que nos percatemos expresamente de ello y sin sospechar nada de ello en gran parte [...] Por medio de esta abstención respecto de la realización, abstención que inhibe toda esta forma de vida hasta el momento inquebrantada, se alcanza una completa reorientación de la vida global, una forma enteramente nueva de vida (Husserl, 2013: 144, 158). Cursivas del autor.

Cuando comprendemos que los objetos se nos aparecen en «formas de dación subjetivas», que en nuestra experiencia de los entes no percibimos sino aquello que nuestra conciencia -histórica, culturalmente constituida- elabora a partir de los datos de los sentidos; cuando comprendemos que nuestra vivencia de lo real es una construcción subjetiva condicionada por la tradición heredada, nuestra experiencia del mundo sufre un cambio radical. La realidad no es ya un absoluto, sino algo que cabe constituir de modos diversos. La vida cotidiana no es, pues, algo natural, inmediato ni definitivo, sino obra imaginaria que podemos interpretar y cambiar. No sorprende, pues, la importancia que Husserl atribuye a este descubrimiento: entender la condición -hasta cierto punto- ficticia de lo real transforma por completo nuestra experiencia y nuestra relación con este mundo intersubjetivamente constituido, vivencia esta que no puede dejar de contener un importe existencial crucial.

La arquitectura puede suscitar esa mirada desmitificadora de modos muy diversos. ¿No percibimos una quiebra de la congruencia cuando contemplamos una catedral gótica recién restaurada? Eliminada la pátina, reparados los desconchones, suprimidos los anejos sin valor, parece, como observó Cesare Brandi, como si la restauración, al borrar las huellas del paso del tiempo, hubiese suprimido la historia (Brandi, 1995: 33). La pátina, los desconchones y los anejos comunican de un modo intuitivo una impresión de distancia temporal y, en cuanto huella de las múltiples y diferentes manos y mentalidades que han actuado sobre el edificio, dejan entrever la complejidad de los avatares por los que atraviesan las construcciones a lo largo de los siglos y, por extensión, permiten vislumbrar la complejidad del tiempo histórico. La catedral-dejada-como-nueva nos hace sospechar que el objeto se nos presenta con una falsa simplicidad, puesto que, imaginamos, no puede haber atravesado setecientos u ochocientos años sin cambio alguno. Pero así se nos muestra, por ejemplo, la catedral de Reims, como un objeto del todo intempestivo e insólito en medio de la ciudad burguesa (fig. 2), con su piedra limpia como si la hubiesen terminado ayer.



FIG. 2. Catedral de Reims. Vista desde la rue Lubergier. Foto del autor.

La catedral de León (fig. 3), reformada sucesivamente a lo largo de los siglos, y en particular en el XIX, ¿en qué medida es aún un edificio medieval? ¿Qué queda de lo que levantaron los canteros del siglo XIII?⁴. ¿Cuánto de lo que hoy vemos y nos parece originario, no

4. De entre la bibliografía sobre este asunto, cfr. por ejemplo Navascués (1987) o Navascués (1977).



FIG. 3. Catedral de León. Dibujo de F. J. Parcerisa en que se muestra el estado del edificio en 1850. Las fachadas oeste y sur muestran significativos cambios con respecto de la iglesia actual, y sobre el crucero se levanta un cimborrio barroco. Procedencia de la imagen: Wikipedia Commons. Autor: F. J. Parcerisa. Dirección web: http://commons.wikipedia.org/wiki/File:Dibujo_catedral_de_León_1850.jpg. La imagen no ha sido alterada para su publicación en este artículo.

FIG. 4. Iglesia de San Martín de Tours, Frómista, Palencia. Vista desde el noreste. Procedencia de la imagen: Wikipedia Commons. Autor: tripijoc. Dirección web: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_de_San_Martín_de_Tours_\(Frómista\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_de_San_Martín_de_Tours_(Frómista).jpg).



es sino invención de restauradores modernos? Lo mismo podemos pensar de la inverosímil perfección de San Martín de Tours en Frómista, Palencia (figs. 4, 5), o ante la iglesia de Santiago del Arrabal, a la entrada de la ciudad vieja de Toledo (fig. 6).⁵

Y estas ideas pueden aplicarse a la historiografía en cuanto relato en que se elige, de entre lo sucedido, aquello que se decide contar, y a lo que se otorga un orden no siempre ni del todo dimanado de esos acontecimientos; un relato que, en cierto modo, se elabora como si de una trama literaria se tratase:⁶ la historia recibida, fundamento de nuestra identidad y de nuestra idea del mundo, y en base al actuamos, ¿será quizás como el edificio medieval restaurado, una cuasi-ficción de la que se han suprimido las notas discordantes, las imperfecciones aparentes, los acontecimientos que contradicen ciertos puntos de vista, para ofrecer un relato terso, congruente y sin contradicciones —una mitología, pues? Aunque más veraz desde el punto de vista histórico resultaría intervenir sobre el edificio antiguo conforme a los principios de Brandi, conservando la huella legible de toda operación, esas restauraciones actuales que dejan los edificios como recién terminados tienen el efecto imprevisto de hacernos sospechar de la veracidad histórica de la imagen que nos ofrecen y, con ello, de la veracidad de los discursos históricos recibidos. Tienen, pues, un inesperado efecto desmitificador, pese a la mitificación que supone el borrar la huella del tiempo.

La impresión que produce esta ruptura de la continuidad lógica se ve potenciada cuando la experimentamos en forma de secuencia temporal. Cuando en un primer momento contemplamos un edificio, lo que de él se nos muestra permite albergar ciertas expectativas sobre lo que más tarde veremos de él. Pero, cuando estas expectativas resultan defraudadas, experimentamos una suerte de *resignificación retroactiva* de lo aprehendido con anterioridad: lo primero observado y comprendido de una determinada manera adquiere una significación, a veces por completo diferente, a la luz de lo después presenciado. Estas resignificaciones resultan tanto más intensas

5. En una de sus obras sobre arte mudéjar, Leopoldo Torres Balbás muestra algunas fotografías de este edificio anteriores a su restauración, donde se puede comprobar hasta qué punto ésta ha modificado el aspecto pretérito de la iglesia (cfr. Torres Balbás, 1949: 251). No se cuestiona aquí lo acertado o no acertado de estas intervenciones; se trata tan sólo de constatar la extrañeza que suscitan y de desarrollar algunas de las reflexiones a que tales obras pueden dar ocasión.

6. Acerca de la idea de historiografía como relato literario, cfr. Ricoeur (1995), en particular el tomo I de la obra, subtítulo «Configuración del tiempo en el relato histórico».



FIG. 5 (arriba). Iglesia de San Martín de Tours, Frómista, Palencia. Maqueta del estado del edificio antes de su restauración. Procedencia de la imagen: Figura 4: Wikipedia Commons. Autor: Alonso de Mendoza. Dirección web: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maqueta_de_San_Martin_de_Frómista_antes_de_su_restauración.jpg.



FIG. 6: Iglesia de Santiago del Arrabal, Toledo. Vista de la portada de poniente. Foto del autor.

cuanto mayor es el contraste entre lo esperado y lo hallado, y pueden movernos a revisar de raíz nuestras interpretaciones primeras. La lógica desde la que habíamos aprehendido inicialmente el objeto —la lógica del sentido común, del mundo de la vida y de la actitud natural— ha resultado equivocada, incapaz de hacer el mundo inteligible y predecible, y queda pues en entredicho. Así ocurre, por ejemplo, cuando visitamos la Kreuzkirche en Dresde. Como es sabido, esta ciudad fue bombardeada durante la segunda guerra mundial, y muchos de sus monumentos han sido restaurados tras sufrir grandes destrozos, a veces incluso reconstruidos tras su destrucción completa, como en el caso de la cercana Frauenkirche. Si no prestamos demasiada atención, si desconocemos o no tenemos demasiado presente la historia de la ciudad, veremos, ante el exterior de la Kreuzkirche, una iglesia barroco-neoclásica sin mayores huellas del bombardeo (fig. 7).



FIG. 7. Kreuzkirche, Dresde. Vista exterior. Procedencia de la imagen: Wikipedia Commons. Autor: Ad Meskens. Dirección web: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dresden_Kreuzkirche_003.JPG.

Pero, al penetrar en su interior, nos sorprende de pronto comprobar que se trata de un edificio en buena parte reconstruido: en lugar de las formas barrocas que esperábamos encontrar, hallamos una estructura muy simplificada que, revestida de un enlucido rugoso que desdibuja aristas y superficies, adquiere un aire casi espectral bajo la nórdica luz que inunda el interior (fig. 8). Tenemos aquí la impresión de contemplar no un edificio, sino el bosquejo o el ensueño de una construcción desaparecida, la imagen del interior pretérito desdibujada por el paso del tiempo, ahora presente sólo en sus rasgos primarios. El nuevo interior, con el sutil aire de irrealidad que le confieren su esquematismo y el revestimiento empleado, contrasta vivamente con un exterior que en modo alguno delataba la dramática historia del edificio. Pero es el tránsito desde un exterior sin anomalías al inesperado interior lo que nos hace evocar el recuerdo de la tragedia, con tanta más intensidad cuanto mayor es el contraste entre ellos. Hallamos algo muy distinto de lo que esperábamos encontrar desde nuestra actitud ordinaria, y este desengaño remite al punto al bombardeo de la ciudad y convoca una



FIG. 8. Kreuzkirche, Dresde. Vista del interior hacia el altar. Procedencia de la imagen: Wikipedia Commons. Autor: Sailko. Dirección web: http://commons.wikipedia.org/wiki/File:Kreuzkirche,_Dresda,_interno_01.JPG. La imagen no ha sido alterada para su publicación en este artículo.

conciencia de la historia que una reconstrucción literal –y, por ende, *mitificadora*– habría borrado de la experiencia del objeto.

En las situaciones comentadas, la obra no se propone romper la coherencia para provocar una reacción crítica, sino que esa ruptura es más o menos accidental. Sin embargo, el arte contemporáneo pretende a menudo suscitar en el espectador experiencias desmitificadoras que pongan de manifiesto la convencionalidad y la contingencia del mundo de la vida. Como observa Wolfgang Iser, esta es una de las estrategias poéticas que caracterizan a un importante segmento de la narrativa contemporánea y que la diferencia de la novela del pasado (Iser, 1987: 311). La decepción de las expectativas que el lector desarrolla en el transcurso de la lectura le induce a adoptar una actitud escéptica y crítica, le mueve a abandonar la recepción pasiva y no problemática de las tesis de la obra y a poner en duda lo dicho por un narrador ya no tan fiable como el de la novela del pasado, pero también a problematizar las asunciones implícitas desde las que concibe sus propias expectativas, pues tales contradicciones nos incitan a cuestionar los principios desde los que pensamos la realidad, nos conminan a volver la mirada hacia nosotros mismos y a preguntarnos por los supuestos que subyacen a nuestro pensar. Pero tales estrategias no son exclusivas de la literatura contemporánea: hallamos innumerables ejemplos de estas actitudes en las artes plásticas o en la música. Sin embargo, tales prácticas no son tan sencillas en arquitectura, pues las construcciones han de responder de ordinario a exigencias que no dejan lugar para la menor quiebra de la coherencia, o que desaconsejan cualquier alejamiento del sentido común. Pese a ello, ciertas arquitecturas contemporáneas parecen responder a este propósito.

Los huecos recortados en el muro de una antigua fábrica, que atraviesan sin contemplaciones la articulación de la fachada de ladrillo del Museo Küppersmühle de Duisburgo –edificio rehabilitado por Jacques Herzog y Pierre de Meuron entre 1997 y 1999– ponen de manifiesto la *relativa* gratuidad del orden representado:⁷ los nuevos

7. Con respecto de esta obra, dice el monográfico que Arquitectura Viva dedica a los arquitectos suizos que «la presencia cerámica del edificio existente [...] se potencia tapiando parcialmente las ventanas originales [...] para imponer un orden de huecos adecuado al nuevo uso museístico [...] La fachada al río adquiere así el ritmo abstracto de una partitura musical que niega el orden de lo existente» (Fernández Galiano, 2007: 158). *Cursivas mías*. No obstante, esta transgresión del orden original mantiene la continuidad de los machones verticales de ladrillo, que aquí parecen conservar su función resistente; en el edificio de CaixaForum Madrid –v. infra– se respeta bastante menos la estructura originaria.



FIG. 9. Jacques Herzog y Pierre de Meuron, Museo Küppersmühle, Duisburgo, 1997-99. Vista de su fachada septentrional. Procedencia de la imagen: Wikipedia Commons. Autora: Alice Chodura. Dirección web: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:-Museum_Küppersmühle?uselang=de#/media/File:Museum_Küppersmühle_4.JPG.

huecos atraviesan impostas, dinteles y arcos de la fachada originaria con toda indiferencia, interrumpiéndolos al azar y mostrando así que el orden tectónico que el edificio original nos propone no tiene el carácter *necesario* que la sintaxis entre elementos parece proclamar (fig. 9). La operación realizada desafía los principios arquitectónicos tradicionales así como las expectativas del observador, que recibe la obra desde esa tradición. De ese modo, se muestra cómo tales principios, aun basados en la *ley natural* que rige las estructuras resistentes, pueden transgredirse -al menos en apariencia- para conseguir formas y espacios arquitectónicos nuevos. Algo parecido ocurre en el CaixaForum de Madrid, obra de los mismos autores, donde la caja de fábrica, de ordinario apoyada sobre el terreno, queda aquí suspendida en el aire sin que el observador pueda dilucidar el medio por el que esto se consigue (fig. 10). Como ocurría en la galería Küppersmühle, se muestra aquí cómo otra arquitectura y otra experiencia de lo construido son posibles en el momento en que abandonamos los principios al uso.



FIG. 10. Jacques Herzog y Pierre de Meuron, CaixaForum Madrid, Madrid, 2003-07. Vista desde el Paseo del Prado. Foto del autor.

Pero es quizás en una obra como la Neue Staatsgalerie de Stuttgart, completada por James Stirling y Michael Wilford en 1984 (fig. 11), donde la quiebra de la coherencia y la decepción de las expectativas se convierten en uno de los temas principales del proyecto. En este Altes Museum en ruinas⁸, cualquier anticipación que el visitante pueda efectuar parece destinada a su contrariedad: si la fachada de travertino y arenisca nos hizo suponer un interior de materiales similares, quizás los propios de un «templo de la alta cultura», el pavimento de goma del vestíbulo nos disuade de tales ideas;⁹ si a partir del recuerdo del museo de Schinkel esperábamos alguna suerte de

8. Diversos autores han señalado el posible parentesco de esta obra con el museo que Karl Friedrich Schinkel construyó en Berlín en 1830. Cfr. por ejemplo Dal Co (1993) o Curtis (1984).

9. El propio James Stirling dice sobre esto: «En el interior, el pavimento de goma verde, como alternativa a la piedra pulida [...] nos recuerda que los museos son hoy en día lugares para la diversión popular. También contribuyen a esta informal monumentalidad el ascensor de brillantes colores, la iluminación en forma de estrella y los mostradores curvos» (Stirling, 1992: 60).



FIG. 11. James Stirling y Michael Wilford, *Neue Staatsgalerie, Stuttgart, 1977-84*. Vista de la entrada. Procedencia de la imagen: Wikipedia Commons. Autor: Fred Romero. Dirección web: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stuttgart_-_Neue_Staatsgalerie_\(35736927202\).jpg?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stuttgart_-_Neue_Staatsgalerie_(35736927202).jpg?uselang=de).

espacio culminante en el centro del edificio, allí sólo encontramos un vacío (Colquhoun, 1992: 125) ocupado por la caricatura de un templo griego y por unas estatuas clásicas que, recolocadas en la abstracción de la arquitectura moderna y rodeadas por los grupos de turistas, cobran un aspecto frágil y desvalido (fig. 12); si tras visitar la planta baja, con sus heteróclitas piezas orbitando en torno al patio central, suponemos que esta es la ley configuradora del edificio, en el nivel superior hallamos un orden del todo antitético: este se organiza como una *enfilade* de estancias regulares y simétricamente dispuestas, una distribución neoclásica como la que podemos encontrar en el Prado o en la National Gallery de Londres.

La lista de las chocantes situaciones que nos aguardan al visitar esta obra no tiene fin. Toda ella parece concebida para provocar la perplejidad del visitante; para, como la novela contemporánea, suscitar una experiencia fragmentaria, dislocada, sujeta a una lógica que poco tiene que ver con la de la razón cotidiana, y que, por ello mismo, la tematiza y la pone en tela de juicio. Basta comparar este museo con



FIG. 12. James Stirling y Michael Wilford. *Neue Staatsgalerie, Stuttgart, 1977-84*. Vista del patio central. Procedencia de la imagen: Wikipedia Commons. Autor: Fred Romero. Dirección web: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Neue_Staatsgalerie_Stuttgart,_Rotunda?uselang=de#/media/File:Stuttgart__Neue_Staatsgalerie_\(35736940202\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Neue_Staatsgalerie_Stuttgart,_Rotunda?uselang=de#/media/File:Stuttgart__Neue_Staatsgalerie_(35736940202).jpg).

alguna de las obras más características de –eso que por convención llamamos– arquitectura moderna, para comprender hasta qué punto se abandonan aquí los principios ilustrados de claridad, inteligibilidad y racionalidad que de ordinario se asocian con el Movimiento Moderno –señalemos de paso que, con arreglo al clasicismo soterrado que a menudo lo informó, el proyecto moderno persiguió en ocasiones una unidad homogénea y coherente, autorreferencial, algo que con frecuencia alcanzó a costa de suprimir la diferencia, la «complejidad y contradicción» de los requerimientos que solicitan a las construcciones; un orden este, pues, que tiende a encubrir la riqueza y la diversidad de lo real, y que efectúa de ese modo una operación análoga a la ejecutada por el mito.

Afirma Gilles Deleuze en su comentario a *La arqueología del saber*, de Michel Foucault, que las obras de arte pueden asumir la tarea de poner de manifiesto las prácticas discursivas en cuyo seno se conciben (Deleuze, 18987: 46). La obra de arte es uno de los agentes capaces de sacar a la luz los *enunciados* y los *discursos* que constituyen

nuestro *archivo*,¹⁰ el plexo de enunciados –creencias, normas, hábitos, afectos, saberes– que conforman nuestro particular mundo de la vida y, por lo tanto, de revelar el cariz de nuestra epocalidad. Esta sería, desde el punto de vista de nuestra discusión, la diferencia esencial entre una obra como el museo de Stirling y la arquitectura que convencionalmente calificamos de moderna. La modernidad arquitectónica asumió su epocalidad –hasta cierto punto– acriticamente: buscó adecuarse a la sociedad nacida de la nueva industrialización; en cambio, la arquitectura *post-moderna*¹¹ –de la que esta obra de Stirling es un ejemplo destacado– dirigió, en sus mejores realizaciones, una mirada crítica hacia los cimientos de su realidad. La obra que empuja al observador desde su actitud cotidiana hacia una perspectiva desmitificadora anima a preguntarse por los supuestos implícitos, los postulados ocultos y las creencias subyacentes a nuestra praxis epocal, lo que permite tematizarla e interrogarla mediante argumentos explícitos y racionales. La contingencia de la *Lebenswelt* que esta obra saca a relucir muestra que aquella es sólo una de las posibles: una tradición dada sólo puede cubrir una parte menor del campo de lo posible, de manera que deja desatendidos otros discursos y otras formas de aprehender lo real. Esta esencial parcialidad de cualquier tradición hace de ella un dispositivo inherentemente ideológico, que puede ocultar, intencionadamente o no, elementos importantes para nuestro mejor vivir,¹² y cuyos puntos ciegos es necesario desentrañar. La obra de arte desmitificadora, aquella que interrumpe la actitud natural, estimula esa crítica que Barthes reclama con urgencia en un mundo atravesado por el mito. Por lo común, la arquitectura impone pautas de uso y condiciona el comportamiento de sus ocupantes, y funciona como un artefacto mitificador que, de modo intencional o no, contribuye a mantener la mirada inmersa en la perspectiva ordinaria y a perpetuar la *Lebenswelt* de que se trate. Pero cuando en su

10. Empleo estos términos en cursiva con el sentido que Foucault les da en su *Arqueología del saber* (Foucault, 2002).

11. Entiéndase aquí por arquitectura post-moderna aquella que adoptó una postura crítica frente a lo que de ordinario entendemos por modernidad; dicho sea pese a las dificultades de establecer esta clase de distinciones en la producción arquitectónica del siglo XX y lo que llevamos del XXI.

12. Malinowsky observa una función encubridora similar en las mitologías de sociedades no occidentales: «Cualquiera que pueda ser la realidad oculta de su pasado no escrito, los mitos sirven para encubrir ciertas inconsistencias creadas por los hechos históricos, más que para registrar esos hechos con exactitud. Los mitos asociados con la expansión de sub-clanes poderosos muestran en ciertos puntos una fidelidad a la vida en el hecho de que registran acontecimientos incongruentes entre sí. Los incidentes en que esta inconsistencia es borrada, cuando no escondida, son con gran probabilidad ficticios» (Malinowsky, 1948: 102). Traducción propia.

vivencia experimentamos la contradicción de nuestras expectativas y, en consecuencia, de las creencias que las sustentan, la arquitectura se convierte en poderoso agente desmitificador. Y esta desmitificación puede disuadirnos de aceptar acríticamente el mundo de la vida recibido e impulsar su reforma. De ahí el sentido ético y político de estos planteamientos, más allá del tema particular de cada obra. La arquitectura no puede, como la ficción literaria o el texto filosófico, describir la trama de enunciados que componen nuestra epocalidad, pero sí puede desvelar la presencia, de otro modo ignorada, de esa costra discursiva –social, cultural, históricamente sedimentada– que recubre la realidad bruta y que conforma el mundo humano. Y ello a través de una vivencia intuitivamente aprehendida, de un *sentido* que dimana de esa contradicción de nuestras creencias que, en las ocasiones más intensas, constituye un verdadero acontecimiento de orden existencial.

CONCLUSIONES

La arquitectura, en cuanto medio construido que tiende a organizar nuestras prácticas a través de la forma, influye en nuestras actitudes, nuestro comportamiento y, en último término en nuestra subjetividad. El modo en que usamos los edificios tiene un efecto comparable al de un rito, puesto que la repetición habitual de unas conductas condicionadas por la forma construida, forma que responde siempre a una ideología, a una visión del mundo concreta, contribuye a consolidar esa ideología y esa visión del mundo. La arquitectura, motivadora de conductas rituales, se convierte así en elemento perpetuador de una ideología y una mitología que, por otro lado, infiltran por completo nuestras sociedades y que, como alertó Roland Barthes, exigen una crítica desmitificadora urgente. Pero así como la arquitectura puede contribuir a perpetuar ciertas ideologías, puede también promover una mirada extrañadora que ponga la actitud natural entre paréntesis, y a la que se le muestre la convencionalidad y contingencia de los principios, creencias y valores socialmente instaurados por los que regimos nuestra vida cotidiana –aquello que Edmund Husserl denominó *Lebenswelt* o mundo de la vida. La ruptura de la coherencia lógica, sobre todo cuando se produce en una secuencia temporal, es uno de los medios por los que lo construido puede infundir este mirar extrañado.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland: *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1999.
- BRANDI, Cesare: *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza, 1995.
- COLQUHOUN, Alan: «Un monumento para la ciudad». En: DAL CO, Francesco, y MUIRHEAD, Tom (eds.): *Los museos de James Stirling y Michael Wilford*. Madrid: Electa, 1992, pp. 125-127.
- CURTIS, William. «Virtuosity around a void». *The Architectural Review* (Londres), 176, n.º 1054 (1984), pp. 41-47.
- DAL CO, Francesco. «El movimiento del caballo. Ironía y melancolía en la obra de Stirling». *A&V* (Madrid), 42 (1993), pp. 14-21.
- DELEUZE, Gilles: *Foucault*. Barcelona: Paidós, 1987.
- FERNÁNDEZ GALIANO, Luis. (ed.): *Herzog y de Meuron 1978-2007*, Madrid: Arquitectura Viva, 2007.
- FERRATER, José: *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel, 2012.
- FOUCAULT, Michel: *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- HUSSERL, Edmund: *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Barcelona: Crítica, 1991.
- HUSSERL, Edmund: *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica. Libro primero. Introducción general a la fenomenología pura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2013.
- ISER, Wolfgang: *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.
- LEFEBVRE, Henri: *Lenguaje y sociedad*. Buenos Aires: Proteo, 1967.
- MALINOWSKY, Bronislaw: «Mith in primitive psychology». En: MALINOWSKY, Bronislaw: *Magic, Science and Religion and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 1948, pp. 72-124.
- NAVASCUÉS, Pedro. «La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito». En: *Congreso sobre Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española*. Ávila, 1987. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1990, pp. 17-66.
- NAVASCUÉS, Pedro (1977), «Arquitectura del siglo XIX: las fachadas de la catedral de León». *Pro-Arte* (Barcelona), 5 (1977), pp. 15-26.
- RICOEUR, Paul: *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI, 1995.
- STIRLING, James: «Museos y galerías». En: DAL CO, Francesco, y MUIRHEAD, Tom (eds.): *Los museos de James Stirling y Michael Wilford*. Madrid: Electa, 1992, pp. 55-67.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo: *Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar*. Madrid: Plus Ultra, 1949.
- VELLÉS, Javier: *Oíza*. Barcelona: Puente Editores, 2018.

REC
E N
SIO
NES

EXPOSICIÓN ART AL VENT XVII

MARÍA CLAUDIA STANELONI

Artista textil | mastane@gmail.com



Desde mediados del siglo XX, con la ampliación del concepto de artes visuales y la incesante búsqueda artística de nuevas formas de expresión, los tejidos y la creación de obras artísticas han ido ocupando un lugar destacado en el arte contemporáneo.

El arte textil trasciende al uso del tejido como soporte de la obra, desmarcándose de la artesanía al producir obras de contenido conceptual a través de materiales y técnicas milenarias diversas dotadas de carácter y personalidad en sí mismas.

La luz y el movimiento son elementos que acompañan y complementan las obras textiles que cada año se presentan en los balcones de Gata de Gorgos, provincia de Alicante. Esta exposición al aire libre tiene por nombre Art al Vent, una muestra singular de arte textil de temática libre con un formato estipulado en los lienzos de 255 x 163 cm.

Todo surgió hace diecisiete años, cuando la Asociación de Comerciantes de Gata decidió organizar una feria donde se mostrara por diferentes calles la actividad empresarial y comercial de la zona. Con el deseo de decorar alguno de los balcones delante de los cuales colocarían pabellones con muebles, la Escuela de Plástica Experimental A. Vives conscientes de la pérdida progresiva de la tradición popular de colocar colchas en los balcones al paso de una procesión, consideró la posibilidad de enlazar la tradición existente a la creación textil contemporánea.

El tiempo pasó y ante la dimensión que el certamen fue adquiriendo, pudo desvincularse del hecho inicial de la feria. Esto sucedió a partir de la quinta edición de Art al Vent, que comenzó a organizarse independientemente desde mitad de agosto hasta el primer fin de semana de septiembre. Ya tenía valor en sí mismo.

Así Art al Vent se ha convertido en la muestra internacional de arte textil que llena las calles la Bassa y Duquesa de Almodóvar de propuestas plásticas durante los meses de agosto. Un ir y venir de telas ondulantes batidas por el viento que conforman un paisaje temporal donde pervive el diálogo entre la obra y el sujeto que la contempla, transmitiendo la sensibilidad y la visión de numerosos artistas y asociaciones que han encontrado en los balcones del pueblo el soporte ideal para expresarse.

El jurado encargado de elegir las obras no siempre está formado por las mismas personas. Además se trata de ampliar el espectro y así que no todos sus miembros provengan del estricto mundo textil porque la propuesta consiste en conjugar lo pictórico y lo textil, siempre poniendo énfasis en lo último. Hay dos límites a considerar que pueden ahogar la esencia del certamen: el primero cuando lo estrictamente pictórico se impone, y el segundo cuando lo textil no aporta concepto convirtiéndose en algo meramente decorativo que ahoga la creatividad y la entidad de la muestra.

El certamen va por su décimo séptima edición, y en esta ocasión debido a la emergencia sanitaria, muchos autores no han podido enviar sus obras. Por esa razón solo se han podido colgar 54 piezas de 16 países:

España, Bélgica, Italia, Francia, Reino Unido, Alemania, Polonia, Rusia, Argentina, Brasil, México, Chile, los Estados Unidos, Egipto, Marruecos y China.

Han podido desafiar a la pandemia, y contra viento y marea han logrado mantener la tradición un año más.

Larga vida a Art al Vent y al Arte Textil.

ROJAS MIX, MIGUEL: EL IMAGINARIO, CIVILIZACIÓN Y CULTURA DEL SIGLO XXI*

BELÉN ARELLANO CAÑIZARES

Fac. Bellas Artes. Universidad de Granada | arellobelen@gmail.com



En este título se desarrolla un discurso acerca del imaginario como ente creador de conocimiento y con poder para alterar la percepción de conceptos en el tiempo. Durante esta reseña señalaré las conclusiones que considero más relevantes, principalmente de la primera parte del libro, junto con reflexiones personales e interrogantes que me suscita la lectura.

* Rojas Mix, Miguel. (2006) *El Imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires, Prometeo. 554 págs. ISSN: 2362-3063

Su autor, Miguel Rojas Mix, es un escritor y docente de Chile. Durante sus estudios, primero abarcó la rama del derecho, luego historia y geografía para más tarde llegar a la filosofía y la historia del arte. Este itinerario por los saberes permite aproximarse a cuestiones de lo visual desde una perspectiva más amplia. Trabaja con temas referentes a la identidad, centrándose en Latinoamérica, así como lo que atañe al periodo de la colonización y los instrumentos de dominio cultural.

Para empezar el recorrido por el contenido procuraré explicar primero qué es el imaginario para el autor. Este concepto sucede en la representación mental de los conceptos que nos rodean, ya sea en la memoria o en el inconsciente. Vive en lo ficticio del razonamiento, en las relaciones que suceden al pensar en algo, por lo tanto se está creando continuamente; cada vez que se ejecuta el pensamiento se actualiza. Aquí entra el poder del psicoanálisis, fue una de las primeras disciplinas en darle importancia a las imágenes del subconsciente, una especie de fondo de armario que teje aspectos de nuestra conducta.

Por otro lado, el imaginario se puede entender como la imagería propia de un artista o de una escuela, por ejemplo en el imaginario del romanticismo de finales del siglo XVIII entrarían las ruinas, la melancolía la evasión y el gusto por lo exótico. El autor hace hincapié en discernir el imaginario mental y visual difícilmente separados ya que lo visual es la fuente creativa del mental. Digamos que el imaginario visual va creando e incrementando las relaciones del imaginario mental. Normalmente, el imaginario se comparte por un grupo de personas o en un espacio y tiempo concreto. El imaginario es una construcción que afecta a la alteridad, a la identidad y al poder, aquí reside el gran interés de Miguel, ya que es un gran arma de doble filo (ahondaremos en esto más adelante).

Mediante el estudio del imaginario podemos ver la relación entre la forma y la función de las imágenes, esto quiere decir, su propósito. Por ejemplo, pone entre paréntesis la cualidad de lo bello y se estudian las imágenes sin la necesaria cualificación estética. Personalmente encuentro esto un gran alivio ya que es una aproximación a lo visual supuestamente objetiva pero sin serlo, a una distancia con lo observado que permite tener una perspectiva más amplia y relajada.

Para explicar esto se hace obvio la necesidad de hablar del lenguaje visual, separado del fenómeno de la visión. El concepto de imagen está claramente ampliado: “imagen” no es solamente una fotografía o un cuadro sino un signo visual. Entonces, una imagen es un obje-

to exterior que el espectador interpreta dentro de su propio conocimiento. Es así que la objetividad no existe y habrá una negociación interpersonal de los significados que, aunque compartidos en un momento y sitio concreto, serán bastante personales. Las imágenes siempre significan más cosas de las que pensamos y ese poder no siempre se encuentra en la intención de la autoría. El significado es un acuerdo pactado o no entre la imagen y la persona que observa, este es un acto práctico pero peligroso. Es por lo tanto acorde con la naturaleza de la imagen y el suceso: no es totalmente real pero ¿debemos actuar como tal?

Es así palpable una polisemia debido al concepto de obra abierta pero, al mismo tiempo, de alguna manera, existirán ciertos vínculos temáticos comunes. Es cierto que miradas de diferentes disciplinas llegarán a razonamientos diferentes pero suele haber un mínimo común. Para un usuario medio, el resultado de la observación se podrá traducir en un referente mientras que para un individuo con inteligencia visual se podrá reconocer un conjunto y llegar a una deducción a partir de esto.

Aquí entra en juego el analfabetismo visual y otro punto fuerte al que alude el autor. Actualmente vivimos en la cultura del “texto visto” y eso no significa que pierda importancia lo escrito, ni que lo visual sea mediocre. Quizá estos nuevos saberes estén negados por el conocimiento tradicional y por esto sea importante repensar las corrientes de investigación. Consumimos muchas imágenes y su rapidez deja menos tiempo a la crítica o la reflexión. Las diferentes fuentes de imágenes ineludiblemente jerarquizan la importancia de las mismas, por ejemplo, una imagen que se ha visto más veces que otra tendrá un efecto diferente en el observador. Este comportamiento es complicado de llevar y peliagudo en cuanto a control.

Mediante la exposición a las imágenes sucede cierto sistema de dominación pero tampoco queremos cerrar los ojos ya que es una situación casi morbosa. Las imágenes arrastran algo más que lo verbal y seducen sin el filtro de la ética. Posiblemente aún no haya un aparato crítico de la imagen comparable al saber de lo escrito. Este juego es usado muchas veces sin que se sepa por el marketing y los *mass media*. Uniendo a esto el perfeccionamiento de las tecnologías, ¿cómo podemos distinguir lo real de lo que se nos presenta como tal cuando es ilusorio?

Tal y como señalé anteriormente, el interés de Miguel está en la metodología para estudio del imaginario. Ahondar en él es una es-

pecie de metahistoria, una revisión de los términos que se daban por cerrados. Pretende recuperar el valor de lo documental, ya que la imagen condensa realidades sociales y aspectos que ocasionalmente omiten o carecen los documentos escritos.

Por lo tanto, lo relevante para el autor, tanto en esta obra como en sus últimas hazañas en la investigación, es la importancia de crear nuevos métodos de estudio para procesar el conocimiento visual, ya que es un poder usado deliberadamente para cambiar el parecer de un público pasivo. Desde mi parecer, se puede consumir esta práctica llevándola a lo cotidiano: a convivir en el imaginario. Mi interés reside en los límites desvanecidos de poder en los agentes del imaginario: imagen y espectador. Como creadores de imágenes somos parte del sistema y con esta condición podemos influirlo. Solamente se podrá llegar a este punto siendo conscientes de nuestro poder y con nuestra actitud frente a él. Siendo comisarios de nuestras propias imágenes sabemos qué vemos y por qué lo vemos.

RECICLARTE | EDICIÓN 2020

A. BUTTI, C. MONTAGNA, A. VERNETTI

Escuela de traductores Altiero Spinelli | eventoreciclarte@gmail.com



En Milán, más precisamente en la Civica Scuola per Interpreti e Traduttori “Altiero Spinelli”, Alessandra Butti, Cecilia Montagna y Allison Vernetti cursan la asignatura “Lingua spagnola” del Máster de primer nivel en Comunicazione Internazionale. Las tres estudiantes expresan el deseo de poner en práctica sus conocimientos de español y plasmarlos en algo concreto y la docente secundó la idea.

Así, surge ReciclArte, un proyecto universitario que se propone ofrecer un producto cultural al alcance de todos, capaz de llegar directamente a nuestras casas en momentos difíciles en que el mundo exterior se reduce a nuestras pantallas.

En tiempos de Covid, lo virtual está a la orden del día, así que ¿por qué no organizar una exposición de arte?

Nunca mejor que ahora.

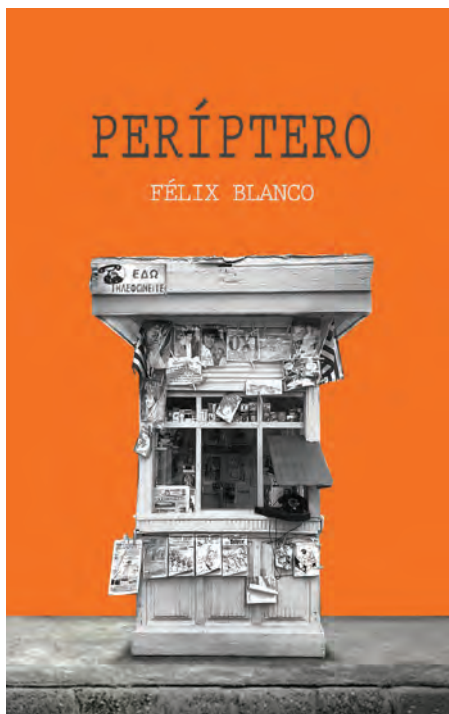
Los doce artistas seleccionados, que residen en Italia, España y Argentina, tienen algo en común: el reciclaje de materiales para realizar sus obras, por lo que brindan una segunda oportunidad a objetos desechados o en desuso.

Ángeles Herrera, Raouf Gharbia, Alicia Jiménez, Gonzalo Beas Rodríguez, Mari Paula, Esteve Peramarch Ibáñez y Flavia Onís crean piezas únicas como lámparas hechas con partes de bicicleta, mosaicos con cerámica de descarte, bolsos confeccionados con viejas chaquetas de cuero, muebles recuperados, cuadros con material informático, arquitectura verde, danza concienciadora y mucho más.

La exposición virtual se lleva a cabo del 24 de noviembre al 19 de diciembre de 2020.

El calendario dedicada una fecha para los doce artistas, en las que cada uno presenta tres obras y habla de su arte en una breve entrevista realizada por las organizadoras.

Recyclers' Market, asociación con sede en Barcelona, creada por la italiana Martina Del Popolo y el venezolano Rosnel Martínez, integran un equipo de especialistas en el sector del reciclaje artístico y han brindado apoyo y logística para la organización de este evento, el cual se promueve y difunde a través de la web de la asociación www.recyclersmarket.es así como de sus canales de Facebook @recyclersmarket e Instagram @recyclers.market.

FÉLIX BLANCO: PERÍPTERO***FLAVIA ONÍS**Escritora | flaviaonis@gmail.com

Nacido en Asturias a la escritura y demás vivencias, Félix Blanco reside actualmente en Coviella, Asturias. También lo hizo en Argel, Toulouse, Atenas, Manila, París, Milán y Fráncfort trabajando para el Ministerio de Asuntos Exteriores y para el Instituto Cervantes, y viajó por la memoria y otras ciudades del mundo.

* Blanco, Félix (2020). *Períptero*. Colección de poesía independiente. 122 págs.
ISBN 978-84-09-20303-1

Por la publicación de *Manila* obtuvo el Premio de la crítica de Asturias de narrativa 1999.

@felixblancoapacc

«Este es un libro hecho de partes de otros del autor. Su publicación, en tiempos corrosivos, quisiera alentar la interpretación».

Autopublicado en mayo de 2020, esta nueva edición de *Períptero* que apareció por primera vez veinte años antes permite, al igual que los *perípteros* (quioscos) griegos, andar por el *perímetro* para descubrir lo que hay dentro: una poesía geométrica, al igual que la construcción de las ideas que sustenta el autor, y una explosión de significado que se erige en el espacio entre los versos.

«Pesando los hiatos, los espacios sin aire entre las sílabas (aquellas donde uno pudo perder el resuello) y los que dan al tránsito su potencia de extravío».

«El camino que siguen estas líneas quebradas que llamaré provisionalmente versos, discurre entre momentos de pasión y de piedad». «Hay un disparo en las nubes que me indigesta/y un silencio de todo lo que murmura».

Nunca olvides tu fragilidad y nunca beses a un poeta. Ida y vuelta, mujeres o diosas, o así o así para que nada esté donde no quiere. Devociones sin fecha de voluntad y deseo, te lo diré de modo/que no me entiendas/mientras me como esta naranja/¿hay algo más que yo pueda hacer/con el día quieto de las frases?

Esta es una reseña hecha de partes de poemas del autor de Períptero.

NOTAS B I O G R Á F I C A S

NOTAS BIOGRÁFICAS

Karen Rosentreter Villarroel

(k.rosentreter85@hotmail.com)

Gerar es historiadora y artista visual originaria de Valparaíso, Chile. Realizó un postítulo en Historia del arte en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y otro de Terapia Corporal y Artística en la Universidad Andrés Bello, y en 2019 finalizó el máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. Actualmente reside en Barcelona, donde se encuentra cursando el doctorado de Sociedad y Cultura: Historia, Antropología, Arte y Patrimonio, de la misma Universidad de Barcelona.

Ha realizado y participado de diferentes muestras y proyectos artísticos de carácter social y comunitario, en vinculación con museos y entidades culturales de Chile, España, Perú, México y Costa Rica, entre otros. Su principal línea de investigación tiene relación con los procesos de artificación de las prácticas textiles, la vinculación del bordado con procesos políticos y sociales, y el reconocimiento de los artistas latinoamericanos en el extranjero.

Desde el año 2019, dirige y gestiona Mil agujas por la Dignidad, manifestación textil mundial por los derechos humanos en Chile y América Latina y actual plataforma de difusión de arte textil. Además, desde ese mismo año, es cofacilitadora del grupo de mujeres “Caminantes”, arpilleras del Poble Sec, en Barcelona.

Khrystsina Vysotskaya

(khristinavproject@gmail.com)

(Belarus, 1992) is a textile artist, curator, educator and researcher based in Minsk, Belarus. She graduated from Belarussian State Academy of Arts (BSAA) in 2015 and from master's degree course of BSAA in 2016. She is pursuing her PhD in BSAA (since 2018). She completed an internship at the Conservation Institute at the Vienna University of Decorative Arts in the “Textile Restoration” (2016). Teaching textile art and design at the Department of Applied Arts and Costume in BSAA (since 2015). Khrystsina creates her artworks in multi-dimensional concepts in various themes. Member of the Public Association “Belarusian Union of Artists” since 2016, the European Textile Network Association (ETN) since 2020. Curator of textile art exhibitions since 2016.

(Bielorrusia, 1992) es una artista textil, comisaria, educadora e investigadora con sede en Minsk, Bielorrusia. Se graduó en la Academia Estatal de Arte de Bielorrusia (BSAA) en 2015 y en el curso de maestría de la BSAA en 2016. Está cursando su doctorado en la BSAA (desde 2018). Realizó unas prácticas en el Instituto de Conservación de la Universidad de Artes Decorativas de Viena en la “Restauración Textil” (2016). Imparte clases de arte y diseño textil en el Departamento de Artes Aplicadas y Vestuario de la BSAA (desde 2015). Khrystsina crea sus obras de arte en conceptos multidimensionales en varios temas. Miembro de la Asociación Pública “Unión Bielorrusa de Artistas” desde 2016, la Asociación de la Red Textil Europea (ETN) desde 2020. Comisaria de exposiciones de arte textil desde 2016.

Elena Olave

(elenaolave@gmail.com)

Es poetisa e Historiadora del arte por la Universidad Pública Vasca y especializada en gestión y mediación cultural. Ha realizado formaciones en torno al feminismo y la gestión cultural, tanto en Euskal Herria como en otros territorios. Actualmente cursa estudios en el Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (UAM, UCM, MNCARS) por el itinerario de Gestión de museos y colecciones de Arte contemporáneo. Su línea de investigación abarca desde las materialidades y las lecturas de género que se realizan sobre estas, hasta la reflexión sobre los modos expositivos y los públicos en la institución museo o centros de arte.

Joedy Marins

(joedy.bamonte@unesp.br)

(Assis, Brazil, 1971) has a degree in Fine Arts from Universidade Mackenzie, a PhD in Communication Sciences from the School of Communications and Arts - University of São Paulo and a post-doctorate in Painting from the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon. To this end, he received a grant from the São Paulo State Research Support Foundation, dedicating himself to a period of immersion and poetic deepening when he resided in Lisbon in 2017. With research focused on textiles and hybrid processes that investigate the feminine and the permanence of memory, integrating theoretical research into practice, including in her doctoral thesis. He has exhibitions in Brazil and in Venice, Porto, Guimarães, Portalegre, Madrid. He was a resident artist during the 4th Contextile (Sampedro Industry), in 2018, when he exhibited works produced in jacquard. In 2019,

he participated in the 8th Biennial of Contemporary Art of Textiles in Madrid. She is a professor at Universidade Estadual Paulista, at the Faculty of Architecture, Arts, Communication and Design of the Undergraduate Courses in Visual Arts and postgraduate studies in Design (Bauru, Brazil and the Postgraduate Course in Arts at the Institute of Arts (São Paulo, Brazil) He is leader of the Poetic Research Group in Visual Arts / CNPq.

(Assis, Brasil, 1971) es licenciada en Bellas Artes por la Universidad Mackenzie, doctora en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Comunicación y Artes -Universidad de São Paulo- y posdoctorado en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa. Para ello, recibió una beca de la Fundación de Apoyo a la Investigación del Estado de São Paulo, dedicándose a un período de inmersión y profundización poética cuando residió en Lisboa en 2017. Con una investigación centrada en los textiles y los procesos híbridos que investigan lo femenino y la permanencia de la memoria, integrando la investigación teórica en la práctica, incluso en su tesis doctoral. Tiene exposiciones en Brasil y en Venecia, Oporto, Guimarães, Portalegre, Madrid. Fue artista residente durante la 4ª Contextile (Industria Sampedro), en 2018, cuando expuso obras producidas en jacquard. En 2019, participó en la 8ª Bienal de Arte Contemporáneo del Textil en Madrid. Es profesora de la Universidade Estadual Paulista, en la Facultad de Arquitectura, Artes, Comunicación y Diseño de los Cursos de Pregrado en Artes Visuales y postgrado en Diseño (Bauru, Brasil y el Curso de Postgrado en Artes en el Instituto de Artes (São Paulo, Brasil) Es líder del Grupo de Investigación Poética en Artes Visuales / CNPq.

Alma Martínez

(martinezca@fad.unam.mx)

Diseñadora por Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Maestra en Diseño Industrial por la Facultad de Arquitectura UNAM. Estudió la Especialidad en Modelos de Intervención Social en la Escuela Nacional de Trabajo Social UNAM. Estudia el doctorado en Artes y Diseño de la UNAM. Fue docente de Diseño Industrial en FES-Aragón (UNAM) y de Diseño de Indumentaria y Moda de la Universidad Iberoamericana. Es profesora de Tiempo Completo de la FAD. Es autora del libro: "El escaparate; un espectáculo tras el cristal" y de artículos como: "Género y Diseño", "Una nueva forma de enseñanza del diseño. Los retos académicos en las universidades mexicanas" y "Diseño y emprendimiento social". Es tutora de los programas del Posgrado en la FAD, FES-Aragón

y UAM-Azcapotzalco. Coordina los diplomados: “Diseño de Escapates” y “Aplicación de ilustración textil y desarrollo de productos”. Dirige la línea de investigación sobre Estudios de Género, Arte y Diseño, y de Estudios sobre Moda, Arte y Diseño. Es Responsable de la incubadora de empresas InnovaUNAM Unidad de Artes y Diseño, Bolsa de Trabajo y Prácticas Profesionales FAD.

Gabriela Soria

(gabrielab.soria@gmail.com)

(Santiago del Estero, 1967) formada académicamente como Artista Visual en Buenos Aires, lugar en el que resido. Su derrotero artístico plasma un nuevo tejido multidisciplinar y transversal que valoriza lo popular con tramas dentro de otras tramas y comunica el lugar en el que se crió, donde se articula quehacer y origen desplazando este concepto a la noción de identidad.

En distintas provincias Argentinas, participa en exposiciones individuales y colectivas. Y dicta talleres y conversatorios de arte contemporáneo, tanto en entidades públicas como espacios alternativos, algunos de ellos haciendo voluntariado, tratando de provocar la vehemencia que siente por el arte.

Natalia Tsvetkova

(ts_natali@mail.ru)

Born in 1975 in Leningrad (now Saint Petersburg), Russia. Graduated Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design in 1999, received PhD degree in 2002.

Laureate of Saint Petersburg Government in the field of Culture and Arts, nomination «Design» (2016).

Fiber artist, PhD, associate professor of Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Textile Design Department.

Member of Russian Artists Union, Saint Petersburg Union of Designers, European Textile Network (ETN), Professional Creative Union «Association “Free Culture”».

Participant of more than 200 Russian & international group & solo exhibitions.

Author of books «The Hand Weaving Art» (2014), «Hand Weaving. Traditions and Modernity» (2016) and articles about contemporary textile and articles about contemporary textile.

Web site: <http://tsnatali.wixsite.com/installations>

Nació en 1975 en Leningrado (actual San Petersburgo), Rusia. Se graduó en la Academia Estatal de Arte y Diseño Stieglitz de San Petersburgo en 1999 y se doctoró en 2002.

Galardonada por el Gobierno de San Petersburgo en el ámbito de la cultura y las artes, en la categoría de “Diseño” (2016).

Artista de la fibra, doctora, profesora asociada de la Academia Estatal de Arte y Diseño Stieglitz de San Petersburgo, Departamento de Diseño Textil.

Miembro de la Unión de Artistas Rusos, de la Unión de Diseñadores de San Petersburgo, de la Red Textil Europea (ETN), de la Unión Creativa Profesional “Asociación “Cultura Libre””.

Ha participado en más de 200 exposiciones colectivas e individuales rusas e internacionales.

Autora de los libros “The Hand Weaving Art” (2014), “Hand Weaving. Tradiciones y modernidad” (2016) y artículos sobre el textil contemporáneo y artículos sobre el textil contemporáneo.

Sitio web: <http://tsnatali.wixsite.com/installations>

Karina Maddonni

(kmaddonni@hotmail.com)

Vive en Buenos Aires, Argentina, es artista visual, curadora independiente, profesora en grado y posgrado (Argentina y USA; en Middlebury College, Vermont, UNA, UADE, UNTREF y UBA-FADU, entre otras) e investigadora en Artes. Es Magister en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA, 2016) y se licenció en Artes Visuales con orientación en Pintura (UNA, 2004).

Realizó numerosas muestras individuales y colectivas (en Argentina y en el exterior). Curó muestras, en congresos y simposios nacionales e internacionales. Es curadora de la residencia artística Dos Ombúes, Dolores, Buenos Aires(2020-2021). Coordinó proyectos que cruzan el arte, el diseño y la educación. Fue curadora pedagógica en la Bienal del Fin del Mundo (Ushuaia 2007 y 2009) y ha coordinado junto a ORTA STUDIO (París) el programa Malvinas, a 25 años (2006). Ha sido directora artística del programa INDUMENTA desde 2010 al 2015 y ha dirigido el Programa Imaginarios de Futuro (BID-MINCYT-UADE), entre otros.

Actualmente dicta seminarios de Posgrado en el Dpto de Artes Visuales, UNA y es Directora del Posgrado de Especialización en Prácticas Artísticas Textiles Contemporáneas (Visuales, UNA). Coordina el Programa FIAT (Formación Integral para artistas textiles) para el CAAT desde 2020 . Ha trabajado para el Departamento de Arte en la Facultad de Arquitectura y Diseño (UADE) donde diseñó la licenciatura

en Gestión de Arte, 2017, además se ha sido profesora titular de materias de Arte Contemporáneo, Teoría, Fotografía, y Arte Latinoamericano (1998 a 2019). Dicta desde 2012 seminarios de posgrado para Middlebury College, Vermont, USA. Dicta seminarios de arte contemporáneo privados y es mentora de artistas textiles contemporáneos. Es convocada frecuentemente como jurado para diversos concursos artísticos y tesis de maestría. recientemente seleccionada como Jurado experto por el área Textil del Salón Nacional de Artes Visuales 2020-2021.

Es frecuentemente invitada a dictar conferencias de nivel internacional en Boston University (Massachusetts, USA), Middlebury College (Vermont USA), entre otros. En 2017 y 2018 ha sido invitada como artista residente por Spanish School of Middlebury College para desarrollar y presentar proyectos artísticos interdisciplinarios, (Vermont, USA).

Artista invitada para la VI, VII, VIII Bienal Internacional de Arte Textil en BA, Montevideo y Madrid (WTA, 2009, 2017 y 2019).

C e s c Biosca Soler

(biosacesc@gmail.com)

(Ontinyent - Valencia, 1956). Es un gran conocedor del mundo del Textil, ya que a lo largo de su perfil profesional ha trabajado tanto en muchas empresas textiles de la Comunidad Valenciana como fuera de ella, así como haber colaborado en otras tantas más. Motivado por la práctica y conocimiento de varias disciplinas artísticas, en 1986 toma interés por el Arte textil y empieza a investigar la técnica del Tapiz de alto lizo, pues desgraciadamente, en nuestras tierras, aunque hay una grande y rica historia del textil (Paraires, Tejedores, Velluters, Colegio Mayor de la Seda) incluso la industria textil actual, no hay vestigios de realizar tapices de alto lizo. Recopila documentación y conocimientos del estado Español, Europa y América, marcándose como meta “elevar el Textil Valenciano a la máxima expresión artística”. En la actualidad combina la creación artística con la docencia, un “Taller de Tapices” en CPFPA Sant Carles de Ontinyent. Ha sido seleccionado numerosas veces MINARTEXTILE de COMO. Lille, la UNESCO. En el 2001 representó al estado Español en la “Xth TRIENNIAL INTERNATIONAL OF TAPESTRY LODZ 2001”, A POLÓNIA. En el 2005 ganó el 1er. Premio, modalidad Tapices y Textiles de Caja Jaen en Jaen.

Web site: <http://cescbiosca.wordpress.com>

Ángel Sanz**(elcosturerodearacne@gmail.com)**

(Madrid, 1960). Diplomado en Profesorado y Graduado en Artes Aplicadas, especialidad: Textiles Artísticos. Cursos de especialización en técnicas textiles: Hilado manual, Fabricación de papel, Reciclaje textil, Encaje de bolillos, Estampación serigráfica textil, Espartería, Fabricación manual de fieltro, Moldeado de papel, Programas informáticos textiles, Cestería en Madera. Maestro de taller de Tapices y Alfombras en la escuela de Arte de León de 1984 a 1989. Maestro de taller de Arte Textil y Jefe del Departamento de Arte Textil en la escuela de Arte de Granada de 1989 a 2020.

Pertenece al colectivo artístico: La Compañía (desde su fundación).

Ha participado en diversas exposiciones y publicaciones tanto individuales como colectivas, nacionales e internacionales. Así mismo, ha coordinado ocasionalmente exposiciones y publicaciones.

Más de 30 años experimentando con Libros de Artista y estudiando su relación con el Arte Contemporáneo. Fruto de ello son numerosos los ejemplares realizados, exposiciones, publicaciones, talleres, conferencias y ponencias.

Ximena Hidalgo-Vásquez**(ximarte@gmail.com)**

(Santiago de Chile, 1970) Creadora multidisciplinar. Diseñadora, Doctora en Historia del arte, Fotógrafa, Cantante, Marionetista y Artista textil. Afincada en España desde 1998, desarrolla su actividad artística e investigadora en Granada. Forma parte del Grupo de Investigación HUM763 "Tradición y Modernidad en la Cultura Artística Contemporánea" de la Universidad de Granada desde el año 2006. Participa en diversos proyectos académicos como Gestora Documental del Departamento de Historia del Arte de la UGR y como Fotógrafa documental para Publicaciones Comunitarias de la Editorial Hércules, al mismo tiempo que forma parte del Comité Editorial de la Revista de Estudio Latinoamericanos de la Universidad de Delaware. Es directora del proyecto "Diseñahora, arte y transcreación sostenible" y de la revista ensamblada textil "Bandera Nómada". En 2018 funda la Asociación ATGR (Artistas Textiles de Granada), de la que es actual Presidenta.

Como artista textil, ha participado en diversas exposiciones colectivas desde 2017 hasta la actualidad, destacando entre otras, la colaboración en la realización del tapiz "Deep Hamra" expuesto en ARCO 2018 y la realización de la obra textil "Alhaja", financiada por la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía en 2020/21.

Web site: <http://ximarte.es>

CRÉDITOS

DIRECTOR

Miguel Peña Méndez

SECRETARIA

Ximena Paula Hidalgo-Vásquez

EDITA

Grupo de investigación: HUM 736 Tradición y modernidad en la cultura artística contemporánea

Editorial Universidad de Granada



DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Diseñahora - Diseño editorial / diseñahora.es

CONSEJO DE REDACCIÓN

Miguel Peña Méndez

Ximena Paula Hidalgo-Vásquez

María Regina Pérez Castillo

Luis David Rivero Moreno

COMITÉ ASESOR

Ignacio Henares Cuéllar (Universidad de Granada)

Julio Flores (IUNA de Buenos Aires)

Marisa Sobrino Manzanares (Universidad de Santiago de Compostela)

Ascensión Hernández Martínez (Universidad de Zaragoza)

Julia G. Portela Ponce de León (ISA de la Habana)

I.S.S.N 1695-8284.

E-I.S.S.N. Edición electrónica: 2254-5646

Depósito legal: GR300/03

Periodicidad: anual

Coordinador n.º 23: Ximena Paula Hidalgo-Vásquez / Marzo 2021:
Procesos de artificación del Arte Textil

Ilustración de portada: Pascal Monteil. *La camilla de Rimbaud.*

Ilustración de contra portada: Elyse Galiano. *Sylvia.*

Agradecimientos

El equipo editorial quiere agradecer a todos los autores su participación en este número, así como a los miembros del Consejo de Redacción y del Comité Asesor.

Agradecemos a todas aquellas entidades que han apoyado este proyecto, en especial a la Junta de Andalucía que acoge nuestro Grupo de Investigación, a la Universidad de Granada y a su editorial, así como a la Facultad de Bellas Artes y a su Departamento de Pintura por su ayuda administrativa.

También quisiéramos reconocer la dedicada labor prestada por los revisores, especialmente en esta ocasión al profesor Julio Flores, así como a todos/as los/as colaboradores que han facilitado y apoyado el desarrollo de este número como Alicia Vásquez, Marc Nelson, N. Gabriel, Claudia Elizabeth y a los colectivos ATGR y Altimauta Totalart.



Esta revista está bajo una licencia de **Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 3.0 Unported**.

<http://www.ugr.es/~hum736/>

<http://www.ugr.es/~hum736/revista%20electronica/INICIO/indexrevista.htm>

<https://revistaseug.ugr.es/index.php/PCC>

CALL FOR PAPER

LA ARTIFICACIÓN DE LA ILUSTRACIÓN

SE HACE UN LLAMADO A PROFESIONALES,
ARTISTAS E INVESTIGADORES
A PARTICIPAR EN EL PRÓXIMO NÚMERO
DE LA REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA UGR
PAPELES DE CULTURA CONTEMPORÁNEA
ENVÍA TUS APORTACIONES HASTA OCTUBRE 2021

HAZ CLICK AQUÍ PARA MÁS INFORMACIÓN

O ESCRIBE A nachobelda@ugr.es

