

## El empleo del textil en el arte: aproximaciones a una taxonomía

LAURA DE LA COLINA TEJADA (Facultad de Bellas Artes UCM) y  
ALBERTO CHINCHÓN ESPINO (Facultad de Artes y Comunicación UEE)

The use of textile on art: approaching to a taxonomy

### RESUMEN

*En el uso del textil, al igual que sucede con otros medios, pueden apreciarse elementos diferenciadores en función de los fines con los que son producidos, así como por los contextos en los que son exhibidos. Elementos definitorios a la hora de generar una taxonomía del arte producido mediante dicho recurso, y lo que ha permitido abordar el asunto en base a cuatro ámbitos de estudio. Así, en primer lugar se plantea el trabajo de artistas que emplean el textil de manera exclusivamente formal. Posteriormente se pone de manifiesto cómo dicho medio actúa como aglutinador de colectivos o grupos sociales vehiculados por un agente del arte. En tercer lugar, se ha realizado un estudio de casos desvinculados del contexto artístico, pero que mediante el empleo de la aguja adquieren visibilidad y, finalmente, se pone de manifiesto el empleo que hacen de éste, artistas insertos en canales profesionales y específicos del arte mediante un uso metadiscursivo.*

### PALABRAS CLAVES:

*Arte Textil, Fiber-Art, Arte Contemporáneo, Performance, Feminismo, Nuevas Tecnologías.*

### ABSTRACT:

*The present article contributes a taxonomy study about the contemporary art textile practices. The methodology consists in create four study fields in connection with the aims of the diverse ways of use the textile media, these are: First of all, artists that uses the textile in an exclusively formal way, subsequently had been studied the social groups organized by an art member by using this media as a collective unifying agent. In the third place a cases study has been done, apparently dissociated of the artistic context, but through the needle work acquires visibility. In the fourth and last place, renowned prestige artists that uses the textile work in an occasionally or usually way, as a media to shape a thought giving form to a theoretical arguments. After the study of these four cases final reflections has been done, as conclusions in which it tries to show the framework where each practices are inscribed, their characteristics in common and their divergences.*

### KEY WORDS:

*Textile art, Fiber-Art, Contemporary art, Performance art, Feminism, Gender studies, New Media.*

Actualmente la inclusión y normalización del textil dentro de los canales del arte queda patente en innumerables ejemplos, entre los más recientes, en el contexto expositivo español, destacar dos muestran que se han realizado simultáneamente, los textiles de Alighiero Boetti, en el Museo Reina Sofía, y la exposición *The Nature Spirit. Arte Textil Contemporáneo Japonés*, en la sala Centro de Arte Complutense. Sin embargo, la inclusión de este tipo de disciplina es un fenómeno relativamente reciente si se compara su presencia con otros medios o recursos artísticos en la historia del arte.

En el desarrollo del texto se pondrán de manifiesto los motivos por los que el arte textil está fuertemente connotado por su vinculación a prácticas feministas, sociales y políticas, su proximidad con la artesanía y la puesta al día o renovación del concepto del textil mediante el uso de las nuevas tecnologías.

En primer lugar, cabe destacar cómo el trabajo textil o labor de aguja, es un medio claramente emparentado con el género femenino. Así, ya en el texto Homérico<sup>1</sup>, *La Iliada*, la costura es descrita como una labor propia de las mujeres. Sin embargo, ese binomio no siempre fue así, en *De rerum natura*<sup>2</sup>, Lucrecio manifiesta como ésta actividad era considerada propia del género masculino hasta que fue devaluándose a la categoría de un oficio menor, momento en el que pasa a manos femeninas. Así mismo, dicho autor señala como la labor manual del tejido es confiada a la mujer por sus limitaciones intelectuales. Esta inferioridad, atribuida al género femenino, se perpetuará en el tiempo, pese a que en el siglo XVI autores como Erasmo de Rotterdam<sup>3</sup> defendieran la educación de las mujeres al margen de la labor de aguja, dado que la ideología dominante mantuvo a la mujer relegada a este tipo de tareas en base a su subordinación al género masculino. Los argumentos de dicho juicio, en el caso de Jean-Jaques Rousseau<sup>4</sup>, se justificarían por la predisposición natural de la mujer hacia la labor de aguja, o en el caso de Freud<sup>5</sup>, por el hecho de considerar a la mujer como un ser incompleto que mediante dicha ocupación puede compensar su deficiencia genital<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Véase: HOMERO: *La Iliada*. Barcelona, Bruguera, 1974. pp.490-493.

<sup>2</sup> LUCRECIO CARO, T: *La Naturaleza*. Madrid, Gredos, 2003

<sup>3</sup> Erasmo de Rotterdam, en su *Christiani matrimoni institutio* dentro del contexto humanista en el que se inscribe el autor escribe: «[...] Hasta las personas acomodadas y de alta cuña enseñan a sus hijas a tejer tapices o paños de seda [...] mejor sería que las enseñaseis a estudiar, porque el estudio mantiene ocupada el alma entera». POWER, E: *Mujeres medievales*. Madrid, Encuentro, 1979. P. 99

<sup>4</sup> Citado en CHADWICK, W: *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Ediciones Destino, 1992. p.138

<sup>5</sup> FREUD, S: *Sobre la sexualidad femenina*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1973

<sup>6</sup> «A saber; “La mujer es mujer en virtud de cierta falta de cualidades —decía Aristóteles—. Y debemos considerar el carácter de las mujeres como adolecente de una imperfección natural.” Y, a continuación, Santo Tomás decreta que la mujer es un “hombre fallido”, un ser “ocasional”. Eso es lo que simboliza la historia del Génesis, donde Eva aparece como extraída, según frase de Bossuet, de un “hueso supernumerario” de Adán. La Humanidad es macho, y el hombre define a la mujer no en sí misma, sino con relación a él, no la considera como un ser autónomo. “La mujer, el ser relativo...” escribe Michelet. Y así lo afirma Benda en el Rapport d’Uriel: “El cuerpo del hombre tiene sentido por sí mismo, abstracción hecha del de la mujer, mientras este último parece desprovisto de todo sentido si no se evoca al macho... El hombre se piensa sin la mujer. Ella no se piensa sin el hombre.” Y ella no es otra cosa que lo que el hombre decida que sea; así se la denomina “el sexo”, queriendo decir con ello que a los ojos del macho

Sin embargo, no es extraño encontrar múltiples culturas indígenas en las que los trabajos textiles eran, y son, llevados a cabo indistintamente del género, al igual que sucedía en diversas órdenes religiosas, o incluso eran realizados únicamente por varones. Así por ejemplo, en los siglos XIII y XIV el bordado según el estilo medieval del *opus anglicanum*<sup>7</sup>, era realizado exclusivamente por hombres en un taller gremial de Londres, ciudad en la que en el siglo XIII existían en torno a 15 oficios exclusivamente femeninos relacionados con el tejido, pero cuya venta quedaba en manos de los mercaderes del paño.

Por tanto, la asignación de tareas en función del género tiene una profunda relación entre la consideración de la mujer como un ser de condiciones inferiores y su distanciamiento del control económico fruto de su trabajo. El hombre ve una amenaza en la mujer en el terreno de la industria textil, hasta tal punto que el propio gremio de tejedores de Bristol, en 1461, prohibió emplear a mujeres a menos que ya vivieran del oficio, con el agravante de que era la mano de obra femenina la que sostenía dicha industria. De esta forma, paulatinamente la mujer queda relegada a un papel secundario en una de las formas ancestrales de su sustento, agravándose su situación económica y su menoscabo social.

El descrédito hacia las mujeres trabajadoras proliferó en torno a creencias que las vinculaban con la brujería y la prostitución, vulnerando la imagen de la mujer dedicada a sus labores domésticas. Tal y como argumenta Adeline Rucquoi<sup>8</sup>, en la Edad Media las hilanderas eran objeto de todo tipo de críticas al ser consideradas como un colectivo susceptible de ser tentadas por el mal, puesto que el hecho de que se reunieran para llevar a cabo dicho trabajo implicaba que se levantaban falsos testimonios o se hablara de pecados ajenos.

En base a lo anteriormente expuesto, parece claro cuáles fueron los motivos reales que llevaron a asignar el hecho de tejer a la mujer o al hombre, dado que lo que realmente definirá el papel que ocupa cada uno de ellos en la labor de tejeduría, se hará muy visible en función de la administración del beneficio de dicha labor, que queda siempre en manos masculinas. En relación a dichos asuntos Simone de Beauvoir expone:

«En el siglo XIX, la cuestión del feminismo se convierte nuevamente en una cuestión de partidos; una de las consecuencias de la Revolución Industrial fue la participación de la mujer en el trabajo productor: en ese momento las reivindicaciones feministas se salen del dominio teórico, encuentran bases económicas; sus adversarios se vuelven más agresivos; aunque la propiedad de bienes raíces fuera en parte destronada, la burguesía se aferra a la vieja moral, que ve en la solidez de la familia

---

aparece esencialmente como un ser sexuado: para él, ella es sexo; por consiguiente, lo es absolutamente. La mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no este con relación a ella; la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro.»

BEAUVOIR, S: *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1975. pp. 3 y 4.

<sup>7</sup> Tipo de bordado Inglés de la Edad Media que fue muy utilizado, generalmente, para confeccionar ornamentos sagrados.

<sup>8</sup> RUCQUOI, A: *La mujer medieval*. Madrid, Historia 16 Vol. 262 de Cuadernos de Historia 16, 1985

la garantía de la propiedad privada, y reclama a la mujer en el hogar tanto más áspidamente cuanto su emancipación se vuelve una verdadera amenaza; en el seno mismo de la clase obrera, los hombres intentaron frenar esa liberación, puesto que las mujeres se les presentaban como peligrosas competidoras, tanto más cuanto que estaban habituadas a trabajar por bajos salarios. Para demostrar la inferioridad de la mujer, los antifeministas apelaron entonces, no solo a la religión, la filosofía y la teología, como antes, sino también a la ciencia: biología, psicología experimental, etc. A lo sumo, se consentía en conceder al otro sexo “la igualdad en la diferencia”.»<sup>9</sup>

Por otro lado, resulta fundamental diferenciar entre el acto de tejer como una labor femenino-burguesa, y el oficio de tejer como una forma de sustento económico.

Dicha distinción se hace muy obvia al observar diversas representaciones artísticas que muestran, de forma muy gráfica, la condición de las costureras desde diversas perspectivas. Así por ejemplo, Johannes Vermeer (1632-1675) en *La Encajera*, aporta una visión idílica en la que la tejedora aparece en la intimidad de su hogar. De forma muy parecida, la artista Katherine Read, con su obra *Lady Anne Lee bordando* de 1764, o Jean Antoine Garemijn en *Le goût* de 1778, muestran a una mujer acomodada destinada a las labores domésticas, entre las que se encuentra la costura como un acto propio a su género y de carácter lúdico. Frente a estas representaciones placenteras y bucólicas, no faltarán otras en las que se muestren las condiciones de las mujeres dedicadas a la costura como un recurso de vida. Dicha circunstancia queda patente en la obra de Judith Leyster<sup>10</sup> *La Proposición. Hombre ofreciendo dinero a una mujer joven*, de 1631, donde la autora pinta una escena en la que una costurera, de condición obrera, es acosada por un hombre que le ofrece dinero, mientras ésta permanece absorta en su trabajo. También en la obra de la pintora François Duparc (1726-78) se encuentran retratos de mujeres cosiendo que plasman el lado más humilde de éste oficio, como en *Woman Knitting*. Será de nuevo otra artista, Käthe Kollwitz, quien entre 1895 y 1897 desarrolle *El alzamiento de los tejedores*, serie de aguafuertes y litografías de contenido social, en el que toma como motivo la rebelión de los tejedores<sup>11</sup> de Silesia de 1844, poniendo de manifiesto la precaria situación social de las mujeres que trabajaban en las labores textiles más desfavorecidas.

<sup>9</sup>Op.Cit. BEAUVOIR, S. p. 7.

<sup>10</sup>A los cuadros de la pintora Judith Leyster, algunos marchantes falsificaron la firma, tras su muerte en 1660, intervinieron sobre el monograma de la artista para hacerlos pasar por obras de Frans Hals. Así, en 1893 descubrieron en la pintura «La Proposición» (que se creía obra de Frans Hals) el monograma distintivo de la artista, oculto bajo una falsa firma. Esto despertó curiosidad por los otros cuadros del conocido pintor y se revisaron todas las obras de Hals. Se descubrió que algunos de sus cuadros más conocidos, como «El Alegre Bebedor» adquirido por el Rijksmuseum de Ámsterdam también tenía el monograma de Judith y la fecha 1629. Luisa Elena Betancourt en <http://www.cayomecenas.com/mece-nas2683.htm> consultado el día 20 de enero de 2011.

<sup>11</sup>«La costurera» de 1854, fue expuesta en la *Society of British Artists* ese mismo año. Esta obra se realizó a propósito de una investigación sobre la condición de la mujer trabajadora en el ramo del vestido y el sistema de la «labor a domicilio» que se llevó a cabo entre los años 1840 y 1850. En *Op. Cit.* Chadwick, W. p. 176.

La categorización del textil como obra de arte se realizará lenta y paulatinamente mediante su inserción en distintas escuelas. Así por ejemplo, no será hasta finales del siglo XIX cuando Jessie Newbery incorpore el bordado en los estudios de artes en Gran Bretaña. No obstante, el reconocimiento del textil como categoría del arte, no será ampliamente difundida y reconocida hasta principios del siglo XX, gracias al apoyo de corrientes como la *Bauhaus*, fundada en 1919, donde se recuperan métodos artesanales con la intención de igualarlos al resto de las disciplinas integrantes en las Bellas Artes; incluso incorporándolos en las producciones industriales para hacerlos asequibles al gran público y, por tanto, insertarlos en la mecánica de consumo. Entre las artistas pioneras en el arte textil, y de mayor reconocimiento internacional, cabría destacar a Anni Albers, quien ingresa en los talleres de costura de la *Bauhaus* en 1922 como alumna, tomando posteriormente la dirección del taller y cuya carrera artística será internacionalmente reconocida por su obra textil, más concretamente por los tapices. Éste tipo de trabajo también será llevado a cabo por dos artistas coetáneas, Sophie Taeuber-Arp, quien trabaja dentro del entorno estético del dadá y Sonia Delaunay<sup>12</sup>.

Un año más tarde de la fundación de la Bauhaus en Alemania se creará en Rusia<sup>13</sup> la escuela que llevará por nombre *Vkhutemas*, fruto de la fusión dos escuelas anteriores, la «Escuela de Moscú de la pintura, de la escultura y de la arquitectura», y la «Escuela de Stroganov de artes aplicadas», cuyos talleres fueron establecidos por un decreto de Lenin. El departamento de textiles se puso en marcha bajo la dirección de Varvara Stepanova con el apoyo de Lyubov Popova, quienes en 1922 fueron elegidas en calidad de diseñadoras de telas para la primera fábrica textil del estado soviético. La *Vkhutemas* se disolvió diez años después de su inauguración dejando un gran legado de trabajos textiles.

Si bien todos éstos antecedentes marcan un referente en el arte textil, no será hasta la década de los 60 con el auge de los movimientos contraculturales y la expansión del pensamiento feminista, cuando la mujer empiece a tener una presencia más activa en la sociedad y reivindique el reconocimiento de esta labor como obra de arte.

---

«El alzamiento de los tejedores» (1895-1897) es un ciclo de tres grabados y tres litografías, basado en la obra de teatro Los tejedores de Gerhart Hauptmann. En op. cit. CHADWICK, W. p. 274.

<sup>12</sup> La relación que existe entre las tres artistas citadas con Josef Albers, Jean Arp y Robert Delaunay (con los que contraen matrimonio respectivamente), de elevada consideración artística, posibilitó la visibilidad y difusión de la obra de ellas.

<sup>13</sup> *Vkhutemas* es el nombre de una escuela de «artes y oficios» impulsada por el estado Ruso, en concreto sus talleres fueron establecidos por un decreto de Lenin. Esta iniciativa contó con 2500 estudiantes instruidos en talleres, que adaptaban la educación artística tradicional con las nuevas tecnologías industriales. La facultad de arte impartió cursos en diseño gráfico, escultura y arquitectura mientras que la facultad industrial lo hizo en técnicas de impresión, textiles, cerámica, carpintería, y metalistería. *Vkhutemas* será una influencia clara de diversos movimientos de vanguardia como el constructivismo, el racionalismo, y el suprematismo hasta que desaparece, en 1930, por presiones políticas. A pesar de su poco reconocimiento, *Vkhutemas* comparte una importancia histórica paralela a la *Bauhaus* en su innovación, organización y alcance.

Uno de los puntos de inflexión en el arte textil vendrá marcado por la iniciativa de Jean Lurçat<sup>14</sup>, quien en 1962, funda en Lausanne la Primera Bienal Internacional de Tapicería Contemporánea. Los novedosos planteamientos de Lurçat para la renovación del textil y su incorporación a la escena del arte, quedan patentes en dicha muestra al plantear tres directrices: «el tapiz sale del muro», «el tapiz vuelve al muro» y «el tapiz como instalación». Manifestando de esta forma la independencia y emancipación del textil, hasta entonces siempre supeditado a la arquitectura, e invitando a la innovación en los materiales, texturas o dimensiones, y sugiriendo la búsqueda de la autonomía del medio. Esta ruptura de las reglas tradicionales del tapiz, se pone de relieve con la obra galardonada *Composition of White Forms*, presentada por Magdalena Abakanowicz a la citada bienal. Así mismo, el artista Enrico Accatino, en calidad de representante de Italia, realiza una «propuesta a los arquitectos», considerada como un manifiesto del arte textil. Los planteamientos de Lurçat, se verán claramente avalados en las creaciones textiles de artistas como Olga de Amaral, Samper de Bermúdez, Hoffmann, Sheila Hictks, Marta Viñals o Clair Zeisler.

A partir de este momento, el textil parecía quedar desvinculado del cartón<sup>15</sup> que servía de modelo. No obstante, la importancia de éste seguirá siendo ostensible. Así, de nuevo bajo la iniciativa de Jean Lurçat, se funda a finales de los años cuarenta la «Asociación de los pintores creadores de cartones»; gracias a dicha asociación y a la embajada de Francia, en 1970, se inaugura la exposición «Tapicería Francesa Contemporánea» en las salas de la Biblioteca Luís Ángel Arango, Bogotá, en la que se exhibían los cartones de los más reconocidos artistas del Siglo XX, entre los que se encuentran: Henri Matisse, Henri-Georges Adam, Jean Arp, Jean Atlan, George Braque, Alexander Calder, Sonia Delaunay, Hans Hartung, Le Corbusier, Fernand Léger, Jean Miró, Nicolás de Stael, Victor Vasarely o el propio Jean Lurçat.

<sup>14</sup>Jean Lurçat funda en Lausanne, en 1961 el Centro Internacional de la Tapicería Antigua y Moderna, que dará paso un año después a la Primera Bienal Internacional de Tapicería Contemporánea.

<sup>15</sup> la valoración del tapiz venía dada en función de la calidad del referente, es decir, si copiaba grabados o pinturas al óleo reconocidos como obras de arte. Así por ejemplo, Mary Linwood fue una famosa Needlepainter (pintora con aguja), que en 1798 realizó 100 copias de antiguos maestros y las expuso en Londres, en *Hanover Square Rooms*.

Citado en PARKER, R y POLLOCK, G.: *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*. Londres, Pandora, 1981. p. 67.

La asimetría producida en la valoración de los trabajos textiles en relación a otros medios, se traduce básicamente en cuanto a una cuestión de género y al binomio artesanía—arte. Así por ejemplo, los bocetos de los tapices, llamados cartones, eran llevados a cabo en su mayoría por reconocidos artistas varones: Bernard Van Orley, Jan Vermeyen, Pieter Coecke, Rubens, Jordaens o Rafael. En España probablemente sea Goya el artista más prolífero en la realización de cartones, si bien en el siglo XX artistas como Miró, Sert, Viola, Picasso o Dalí, tienen obra producida con dicho medio.

<sup>16</sup> La artista Miriam Schapiro acuña en 1977 el término *Femmage*, unificando *collage* y *femme*, si bien dicha terminología aunaba otras técnicas como el *decoupage*, ensamblajes y fotomontajes, junto con otras vinculadas claramente al género femenino como la costura. Así mismo, Miriam Schapiro junto con Judy Chicago son las pioneras en la organización de programas feministas de educación artística como el *feminist art program* realizado en Fresno (1971) y los llevados a cabo en la cooperativa de mujeres *womanhouse* en los ángeles (1973).

No será hasta la V edición de la Bienal de la tapicería de Lausanne, en 1971, cuando la artista Debra Rapoport con su trabajo *Fibrous Raimet With Conical Appendages*, plantee el símil entre ropa y tapicería. Desarrollando en su obra la tapicería-vestido, que toma como punto en común el hecho de que ambas tienen el objetivo de cubrir, proteger y ocultar. A partir de entonces se utilizarán términos como arte textil o *fiber art*, en lugar de tapicería. Esta asociación entre arte textil y vestimenta se ha perpetuado, y en la escena contemporánea pueden verse múltiples ejemplos de esta práctica en artistas de prestigio internacional como: Ana Laura Aláez, Rosemarie Trokel, Kiki Smith, Paula Santiago, Miriam Schapiro (quien acuña el término *Femmage*<sup>16</sup>) o Joanna Vasconcellos.

Este tipo de estrategias no estaban exentas de algunos riesgos, como era la cuestión de caer en un encasillamiento al ser entendido como «arte femenino» y, por tanto, dar por sentado que la mujer de forma inherente trabaja con este medio. Pervirtiendo y descargando a la obra de su contenido cultural, cuando lo cuestionable, realmente, sería hablar de categorías fijas en las que a la mujer se le atribuyen determinados prejuicios. De la pluralidad de corrientes feministas existentes, probablemente sean las del entorno postestructuralista las que arrojen más luz sobre dicha cuestión, dado que entienden al sujeto (independientemente del género) no como una categoría estable, sino que éste es construido por el discurso y la representación. Según la teórica Janet Wolff<sup>17</sup> se debe reconocer tanto la categoría mujer como las experiencias vividas por las mujeres reales.

Entre las primeras exposiciones que trataron de dar visibilidad a obras textiles en relación con el papel de la mujer, cabe destacar la realizada en Manchester en 1988. Titulada «la puntada subversiva», estaba compuesta por dos muestras itinerantes, «El bordado en la vida de las mujeres 1300-1900» y «Mujeres y tejidos en la actualidad», exhibidas en *The Wihworth art Gallery* y en *Cornerhouse*, respectivamente. En sendas muestras, se ilustran las ideas puestas de manifiesto por Rozsika Parker en su libro *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*<sup>18</sup>, en el que la autora relaciona la historia social de las mujeres con la historia del bordado. Será la propia Parker la que escriba el catálogo de la exposición, aludiendo a la relación entre las mujeres y el bordado como ambivalente.

En los años 90, los términos *Textile Art* (Arte textil) o *Fiber Art* (Arte de Fibra), estarán completamente asumidos como géneros dentro de las prácticas artísticas, si bien se debe tener en cuenta que se hallan en el límite en relación con los géneros clásicos. Por su carácter fronterizo, propio del periodo postmoderno, Sarat Maharaj<sup>19</sup> considera éstos términos inconclusos, dado que la «bordicidad» a la que

---

<sup>17</sup> Véase WOLFF, J: *Feminist Sentences: Essays on Women and Culture*. Cambridge, Polity Press, 1990.

<sup>18</sup> PARKER, R: *The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine*. Londres, The Women's Press, 1984.

<sup>19</sup> En DEEPWELL, K: *Nueva crítica feminista del arte. Estrategias críticas*. Valencia, Edición Cátedra Universidad de Valencia, 1998. p.155.

se referirá la autora, surge ante la extensión del término fibra, que tanto puede significar hilo de lana, seda o algodón, como filamento metálico<sup>20</sup>. Además, el término *Fiber Art* también tiene que ser definido según su proximidad a las reflexiones sobre ecologismo, y considerar los múltiples solapamientos que se producen con la moda, la escritura, la mitología o la psicología.

Las relaciones inherentes entre el textil y la mujer, serán causantes de las connotaciones que indefectiblemente tiene el medio, de tal manera que ha sido utilizado profusamente por artistas que lo emplean con claras reivindicaciones feministas, dado que es una técnica que no pertenece a la educación masculina y ha sido fuertemente significado como elemento discriminatorio femenino a lo largo de la Historia.

En base a lo anteriormente expuesto, muchas mujeres artistas deciden llevar a término sus obras con el empleo de dicho recurso como una toma de posición reivindicativa. Sin embargo, no se puede obviar que también es empleado por muchas otras que trabajaban con este medio, pero cuyos propósitos son muy distintos, dado que sus objetivos prioritarios están basados en obtener un objeto plástico bello y absolutamente desprovisto de un carácter crítico, social o reivindicativo. En este sentido resultan muy esclarecedoras las afirmaciones de Victoria Combalía, quien escribe:

«Con la emancipación de la mujer, mucho más extendida a partir de los años sesenta, y con el resurgir de lo artesanal, tras el movimiento hippie y el Mayo del 68, las antiguas tareas femeninas de labores y manualidades pasaron a poseer apariencias aparentemente más modernas, más cercanas al arte experimental. En realidad, sin embargo, sucedió que lo textil se estaba convirtiendo en una suerte de refugio de mujeres artistas de capacidades más bien mediocres, o bien en un reciclaje de mujeres de mediana edad deseosas de trabajar en algo más o menos creativo sin abandonar tareas específicamente femeninas. Y así, salvo honrosas excepciones (como la de Aurelia Muñoz, por ejemplo), vimos proliferar, o bien simples trabajos manuales o bien tapices que, en la línea de un Grau Garriga<sup>21</sup>, pretendían ser innovadores por el simple hecho de introducir tridimensionalidad, unos colores chocantes o unos materiales inusuales»<sup>22</sup>.

Dentro de la línea de trabajos a los que alude Victoria Combalía, se podría hablar de prácticas artísticas formalistas en relación con lo textil. Es decir, su legitimidad vendrá definida en función de las características exclusivamente formales de

<sup>20</sup>Sirva de ejemplo la obra de El Anatsui, uno de los artistas africanos de mayor proyección internacional reconocido por sus tapices de carácter monumental realizados con materiales reciclados, habitualmente metálicos.

<sup>21</sup> En Cataluña una de las sedes históricas de la tapicería fue Alfombras y Tapices Aymat, situada en Sant Cugat del Vallès. En 1955 Miquel Samaranch compra la fábrica convirtiéndola en la *Escola Catalana del Tapís*, lo que hoy es la Casa Aymat, subsele del Museu de Sant Cugat del Vallès, en la que se exhiben una treintena de tapices cuyos patrones fueron diseñados por artistas como Joan Miró, Pablo Picasso o Josep Grau-Garriga, entre otros.

<sup>22</sup> Texto de Victoria Combalía. [http://www.teresalanceta.com/es/publicaciones.php?n\\_txt=20](http://www.teresalanceta.com/es/publicaciones.php?n_txt=20) (Consultado el día 20 de mayo de 2011).

las piezas, esto es: textura, color, composición o técnica. Su desvinculación con planteamientos de orden político, parecen tener relación con algunas de las premisas promulgadas por el *Camp* según S. Sontag<sup>23</sup>.

Su especial condición dentro del arte, se pone de manifiesto mediante la creación de eventos para su exhibición, en los que queda muy diluida la frontera entre arte, artesanía y diseño, conformando contextos híbridos en los que cohabitan diversos intereses (expositivos, mercantiles o educativos, entre otros). Como ejemplo de este tipo de prácticas, cabría citar el Centro Argentino de Arte Textil<sup>24</sup> o *Fiberscene*<sup>25</sup>, con sede en San Francisco<sup>26</sup>. Así, como las bienales de arte textil celebradas en Miami en 2000 y 2002, la de Venezuela en 2004, la de Costa Rica en 2006, la de 2009 en Argentina y, la más reciente, en 2011 en Méjico, todas ellas organizadas por la WTA, *World textil Art*<sup>27</sup>.

Un ejemplo de éste tipo de prácticas puede verse en Madrid, hasta enero de 2012, en el Centro de Arte Complutense (C arte C, Madrid), la exposición «*The Nature Spirit. Arte Textil Contemporáneo Japonés*». Organizado por *World Textile Art* y en colaboración con el *Japan Textile Council*, la *Japan Foundation* y la Fundación Japón Madrid. Está Comisariada por Sugane Hara y dirigida por María Ortega, representante de la organización *World Textile Art* en España.

Como antecedentes españoles a la citada exposición, señalar «Fibras 08», celebrada en el Museo del Traje de Madrid, y que tuvo continuidad en el 2009 con la exposición promovida por tres entidades, Comunidad de Madrid, Casa Asia y

---

<sup>23</sup> El movimiento Camp, definido en 1960 por Susan SONTAG, en relación con el hippismo, tiene influencia dentro del arte textil, si bien tal y como explica la autora: «6. En un sentido es correcto decir: «es demasiado bueno para ser camp». [...] Muchos ejemplos de camp los constituyen cosas que, desde un punto de vista, «serio», son mal arte o kitsch».

Una de las características del Camp será la frivolidad, y un hiper esteticismo, que lleva hasta el artificio y la estilización, eliminando el contenido y, por tanto, imposibilitando cualquier connotación política, esta actitud da como resultado una preferencia por las llamadas artes decorativas que subrayan su superficie formal, en el sentido:

«Cargar el acento en el estilo es menospreciar el contenido, ó introducir una actitud neutral respecto del contenido. [...] Ni que decir tiene que la sensibilidad camp es no comprometida y despolitizada —al menos apolítica—. El gusto camp tiene preferencia por determinadas artes. Vestidos, mobiliario, todos los elementos de la decoración visual, por ejemplo, constituyen buena parte de lo camp. Pues el arte camp suele ser arte decorativo, que subraya la textura, la superficie sensual y el estilo, a expensas del contenido. [...]».

Véase SONTAG, S: «Notas sobre el camp» en Sontag, S: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, Seix Barral, 1964. pp.305-306.

<sup>24</sup> El CAAT, inició sus actividades en 1977, y tiene como objetivo propiciar el desarrollo de la actividad textil, a través de salones, exposiciones, seminarios, talleres y mesas redondas.

<sup>25</sup> Se articula como galería de arte y centro de recursos para artistas, su objetivo es la educación, exposición y venta. Está especializado en profesionales del arte textil y promueve a jóvenes artistas graduados en programas de éste área.

<sup>26</sup> En esta ciudad se ubica el *Museum of Craft and Folk Art* que ha generado todo un programa educativo y expositivo utilizando el textil como eje prioritario de sus propuestas.

<sup>27</sup> Toda la información se puede consultar en la página web de la organización: <http://www.wta-online.org> Consultada el día 18 de septiembre de 2011.

<sup>28</sup> Ambas iniciativas, *Fibras 08* y *Fibras 09*, contaron con el apoyo de la WTA.

Caja Madrid, y que llevó por título *Fibras 09*<sup>28</sup>, exhibida simultáneamente en tres sedes ubicadas en la periferia de la capital.

A diferencia de los eventos internacionales, anteriormente mencionados, en España este tipo de programas tienen un carácter fundamentalmente expositivo.

Frente a este tipo de prácticas textiles, se encuentran aquéllas en las que se plantea el textil como un medio aglutinador de grupos o colectivos que, a priori, están desvinculados del arte, y cuya finalidad es muy clara: el activismo político. Un factor fundamental es el hecho de que los hacedores de las piezas están vehiculados, bien sea por un artista o un comisario, por agentes pertenecientes al sector artístico. Bajo dichas premisas, es el medio textil el que permite crear un nexo entre todos los implicados, dado que es un recurso conocido y empleado de forma universal por todas las culturas. Además, se debe tener en cuenta que el interés último de dichas piezas radica en su finalidad social y, por tanto, el aspecto formal de éstas es secundario.

Ejemplo paradigmático de ello, será la iniciativa del artista Cleve Jones<sup>29</sup>, quien en 1985 en EE.UU. encarga a amantes, amigos o familiares de fallecidos a causa del sida, paneles textiles de 91x182cm, con los que realiza *The names*, edredón exhibido por primera vez en Washington durante la Marcha Nacional por los Derechos de Gays y Lesbianas de 1987. «La colcha», en la actualidad, está compuesta de unos 45.000 fragmentos de tela que sirve de soporte a todo tipo de mensajes, convirtiéndose en una pieza de carácter monumental.

De esta forma, el hecho de tejer se torna como un medio en el que se generan colectivos que, bajo algún tipo de experiencia traumática común, pueden visibilizar. Adoptando la labor de aguja o textil como una especie de terapia grupal con la que expresarse y, por tanto, un medio de coligar a personas que, bajo una misma situación de invisibilidad o desamparo, pueden crear vínculos afectivos por empatía, así como crear redes sociales más extensas con las que poder crear tácticas más efectiva.

Ahondando en este tipo de estrategias, desde 1993 se ha desarrollado el proyecto «*Ariadna*», realizado en Croacia, en el que se reúnen a mujeres croatas y refugiadas bosnias en talleres de costura. El objetivo es canalizar sus traumáticas experiencias, la mayoría obligadas a abandonar sus casas y, por extensión, a sus seres queridos, por motivos bélicos. Así mismo, en el año 1995 se funda la asociación «Mujeres en un Solo Mundo», centro dedicado al intercambio e investigación intercultural sobre la vida cotidiana de las mujeres, que organizó el taller *The art of survival* en Nuremberg, en el que mujeres de 35 países del mundo realizaron un encuentro del que quedó constancia en un tapiz realizado de forma grupal

---

<sup>29</sup> La propuesta de Cleve Jones de tejer un edredón como forma de reivindicar la visibilización del VIH y los derechos de gays y lesbianas, ha sido tomado como referente en múltiples manifestaciones de dichos colectivos. Así por ejemplo, *Project del noms*, se crea en 1993 en Barcelona, exhibiendo un tapiz memorial del sida.

que se exhibió en la «Cuarta conferencia mundial sobre la mujer», Pekín. Un total de 26 tapices componen la exposición *The Art of Survival: Fabric Images of Women's Daily Lives*<sup>30</sup>, ubicada en el *Regional and International Museum of Women's Culture* en Alemania, y exhibida en el *Tower Museum*. Para conmemorar los 20 años de la fundación Mujeres en un Solo Mundo, se inauguró en Fürth, Alemania, la exposición, *Hilos del destino: testimonios textiles de violencia, esperanza y sobrevivencia*<sup>31</sup>, exposición comisariada por Roberta Bacic, Gaby Franger y Annita Reim, y celebrada en 2009. La exposición constaba de 48 tapices manufacturados por mujeres, en los que reflejaban sus distintas situaciones dramáticas padecidas en sus lugares de origen.

Los casos citados son solamente algunos ejemplos de cómo este tipo de obras tienen una fuerte carga social y su efectividad radica en su relación con escenarios de la vida «real». La trascendencia, en el orden simbólico, de muchas de estas obras ha supuesto su adquisición para los fondos de algunas colecciones de museos.

No obstante, en ocasiones, se ha producido en el escenario de lo real el efecto inverso. Es decir, el uso de estrategias donde se usa el textil desvinculado del contexto artístico y que, sin embargo, sirve como un fuerte elemento reivindicativo. Como ejemplo paradigmático encontramos a las Madres de Plaza de Mayo, cuyos pañuelos blancos fueron bordados en memoria de sus hijos o familiares desaparecidos durante la dictadura argentina, en ellos se puede leer el nombre y fecha de la desaparición de los secuestrados durante dicho periodo, junto a proclamas del tipo: «con vida los llevaron, con vida los queremos» o «aparición con vida», convirtiéndose en el símbolo identificativo de la lucha contra el olvido de las víctimas de aquel régimen. Actualmente, uno de ellos se exhibe tras una vitrina en el Museo del Bicentenario en Buenos Aires.

---

<sup>30</sup> Así mismo, en 2008, tiene lugar en Derry/Londonderry la exposición internacional e irlandesa de tapices llamada «El arte de la supervivencia», celebrándose un mes antes de dicha inauguración la exposición *The politics of Chilean Arpilleras*. Para llevar a cabo la exposición colaboraron el *Verbal Arts Centre*, la *Void Gallery*, *Playhouse*, el *Diocesan Centre* y el *Museum of Free Derry*. Todas ellas albergaron paralelamente distintos tapices de varios lugares del mundo, divididos en tres ejes diferenciados: la exposición internacional; las arpilleras chilenas y la exposición irlandesa.

<sup>31</sup> En ella se mostraron obras de arte textil que reflejan las condiciones políticas y sociales de extrema violencia perpetradas en Afganistán, Alemania, Argentina, Estados Unidos, Francia, India, Irlanda del Norte, Nigeria, Palestina, Perú y Chile. Para obtener más información consultar las páginas web: [http://escolapau.uab.cat/img/programas/musica/visitando\\_exposicion.pdf](http://escolapau.uab.cat/img/programas/musica/visitando_exposicion.pdf) (consultada el 1 de diciembre de 2011).

<sup>32</sup> Así por ejemplo, en 2007 tres prostitutas se cosieron los labios en Bolivia para reivindicar sus derechos, al sentirse amenazadas por la población local. [http://www.diarioelpopular.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1768&Itemid=115](http://www.diarioelpopular.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1768&Itemid=115) consultada el 15 de noviembre de 2011.

O en 2009, cuatro presos en Chiapas se cosieron los labios como medio de presión ante las autoridades, denunciando las torturas que se les infringieron ocho años antes con la finalidad de que se auto inculparan.

<sup>33</sup> Existe un claro paralelismo entre este tipo de prácticas y las llevadas a cabo desde el contexto del arte. Así, en la performance *Talkin about similarity* llevada a cabo, el 30 de noviembre de 1976, por Marina Abramovic y Ulay, este último, sentado de cara al público, cose su boca.

Como modelo más sobrecogedor de este tipo de protestas existen múltiples casos en los que los afectados cosen fragmentos del cuerpo<sup>32</sup>, como la boca<sup>33</sup> o los ojos, para visibilizar situaciones de abuso. De esta forma, la aguja sigue siendo una herramienta fuertemente ligada a movimientos reivindicativos. Y será, precisamente, en el contexto del sector textil donde se halle uno de los focos más activos de protesta ante la situación de injusticias sociales. De este modo, entre 1857 y 1917 se suceden tanto en Europa como en Estados Unidos, una serie de manifestaciones históricas llevadas a cabo por trabajadoras del textil<sup>34</sup> para obtener una dignificación en sus condiciones laborales. Conmemorando la lucha de las obreras de la industria textil, en 1977 la ONU y un año después la UNESCO, decretaron el 8 de marzo como día Internacional de la Mujer Trabajadora. No obstante, pese al reconocimiento por parte de organismos internacionales, las precarias condiciones en las que, a día de hoy, sigue inserto el sector textil en muchos países, se pone de manifiesto en la obra *Commune*, de la artista Yin Xiuzhen. En su instalación, que pudo verse en Madrid en la exposición *Beijing Time. La hora de China*, celebrada en Matadero en 2010, se recrean las condiciones ignominiosas de los trabajadores de los talleres textiles de China.

Por último, poner de manifiesto aquéllas prácticas artísticas que, mediante el uso del textil o labor de aguja, se han insertando en los circuitos profesionales del arte llegando, a día de hoy, a ser empleado como un recurso más, aunque no por ello menos connotado o exento de neutralidad. De esta forma, se ha recurrido a su uso para abordar cuestiones en relación con el lenguaje, la construcción del género a través de los estereotipos, o la reflexión en torno a la violencia, por citar algunos. Es decir, en este caso el escenario en el que se inscribe el textil podría identificarse con lo metadiscursivo, desarrollando un contexto reflexivo en el que se ha renovado y actualizado el medio textil desde prácticas artísticas contemporáneas como la performance, la incursión de nuevas tecnologías, o el empleo de elementos orgánicos como materia prima del textil.

---

<sup>34</sup> El 8 de marzo de 1857 en la fábrica textil *Cotton*, Nueva York, mueren 129 trabajadoras que había en su interior debido a un incendio provocado por los patronos, ante la huelga de éstas para reivindicar sus derechos laborales. Ese mismo año, hubo una marcha convocada por el sindicato de costureras de la compañía textil de *Lower Ist Side* de Nueva York, que acabó con manifestantes heridas y muertas a causa de la carga policial. Pese a la pluralidad de datos existentes sobre estos hechos, investigadores como Renée Côté afirman que no existe constancia de la veracidad de éstos datos. No obstante, se tiene certeza de que en 1909 se realiza una huelga de la compañía de blusas *Triangle* en Nueva York, a la que se sumó un amplio movimiento de mujeres estadounidenses, desde la liga Nacional de Mujeres Sindicalista, Las Socialistas, Sufragistas e incluso de la burguesía, paralizando las fábricas de tejido de la ciudad. Dos años más tarde, un incendio en la factoría acabaría con la vida de más de cien mujeres, la mayoría inmigrantes. El paralelismo simetría entre este relato y el de 1857, del incendio de la fábrica *Cotton*, levanta la sospecha sobre la exactitud de los acontecimientos, a la par que evidencia la actividad sindicalista femenina en éste sector.

Será El 8 de marzo de 1917 cuando se produzca en Petrogrado la huelga de las tejedoras dentro de los movimientos sociales que desembocarán en la Revolución Rusa.

<sup>35</sup> En 1972 Judy Chicago y Miriam Schapiro, organizan la exposición «*Woman House*», en la que 21 mujeres artistas crean obras con el tema de lo domestico, el cuerpo, los estereotipos y la identidad.

Entre los ejemplos más paradigmáticos, cabría citar la obra de Judy Chicago<sup>35</sup>, si bien la autora no se considera como artista textil, y su obra no gira de forma exclusiva en base a este medio, concretamente en *The Dinner Party* lo emplea como un lenguaje con el que poder llevar a término la pieza, considerada como un hito en el arte feminista. Producida desde 1974 hasta 1979, relaciona a la mujer, a lo largo de la historia, con las labores atribuidas a su género, como el textil.

La construcción cultural de la mujer asociada al uso del textil ha sido utilizado profusamente por la artista Ghada Amer, en su obra se mezcla una reflexión feminista donde se hibridan estereotipos asociados a la mujer<sup>36</sup>, como las princesas Disney, con imágenes de sexo explícito de mujeres, ahondando en el puritanismo que rodea la construcción de la identidad del género femenino. Esto queda patente en obras como *And the beast* (2004). Técnicamente mezcla la pintura con el bordado dando un resultado que remite al expresionismo, éste hecho, sumado a la apropiación de las imágenes pornográficas, ambos relacionados con lo masculino, es reescrito dentro de un contexto cultural sobre lo femenino, el bordado y las imágenes de princesas.

En el caso de artista como Elena de Rivero, lo textil es abordado bien como técnica<sup>37</sup> o como temática<sup>38</sup>. Además, sus obras se vinculan claramente con acciones que la artista realiza.

Esta relación entre las prácticas artísticas en relación con el cuerpo y el textil, quedan claramente de manifiesto en la obra de Janine Antoni quien, en 1994, realiza *Slumber*<sup>39</sup> (Sueño), se trata de una performance realizada por primera vez en la *Anthony Dóffay Gallery* de Londres, y que en España pudo verse durante la exposición *Cocido y Crudo* realizada en el Museo Reina Sofía en 1994. Dentro de esta línea de trabajo, Regina Frank plantea la relación entre la tecnología y el lenguaje. En *Hermes, Mistress* (1992-1997), la artista registra frases de internet me-

---

<sup>36</sup> Entre las piezas más paradigmáticas de la artista, destacar «*Barbie loves ken, Ken loves Barbie*», (1995-2002), constituida por dos pijamas dotados de género, y profusamente bordados con la frase que da título a la pieza. La obra remite a los estereotipos inculcados desde la infancia a través de los conocidos muñecos de la marca Mattel.

<sup>37</sup> La serie *Letter to the mother* (1993-1995), está concebida como respuesta irónica al libro «Carta al padre», de Frank Kafka. A nivel formal la artista emplea el punto de cruz sobre papel cuadriculado, mientras que en la serie *Letter from the bridge* (1992-1996), utiliza hilo, pétalos de rosa, cristal, junto a otros materiales, en *collages* en los que reflexiona sobre aspectos relacionados con el catolicismo o la evocación de lo femenino. Todas ellas son respuestas personales a instituciones sociales como la maternidad o el matrimonio.

<sup>38</sup> La artista, en una estrategia de apropiación, realizará obras como *Hannah la bordadora (la madre de la artista)*, fotografía digital de 2006, recreando el cuadro de Rembrand, *Hannah la profetisa*, o *Las hilanderas* de Velázquez.

<sup>39</sup> Durante la acción, la artista trabajó en un telar fabricando una sábana, para lo cual empleaba tiras obtenidas de su camión. El patrón del textil lo obtenía mediante un polígrafo que registraba el movimiento de sus ojos (REM), mientras dormía. De esta forma, se establecen relaciones entre el cuerpo femenino y la máquina de tejer, entre la actividad artesanal y la plantilla tecnológica que obtiene del registro polisomnográfico. Dicho registro es el resultado de una actividad realizada de forma inconsciente, propia del sueño profundo, que la artista toma como patrón, ciñéndose a éste para realizar el tejido cuando permanece despierta y, por tanto, consciente.

dian­te un ordenador portátil y las rematerializa cosién­do­las sobre un vestido rojo que lleva puesto. Se trata de un *Work in progress*, puesto que la acción se realiza en distintos espacios expositivos, y la obra no se concluye en cada una de las se­ciones.

La incursión de las nuevas tecnologías será un factor determinante en la producción contemporánea del textil. Así, Jean Shin, en 2006, desarrolla *TEXTIile*, una escultura interactiva, «tejida» reciclando teclas de ordenador, que cuenta con un total de 22.528, de las que 198 fueron fabricadas expreso para la pieza. El resultado es una extensa «manta» que en uno de los extremos tiene una pantalla en la que se visionan los mensajes que la artista o el público escriben desde el otro extremo, en el que las tres primeras líneas del teclado son activas. El resto están ordenadas de tal forma que se puede leer la correspondencia, mantenida vía mail, por la artista con los fabricantes durante el proceso de producción de la pieza<sup>40</sup>.

No obstante, pese a la incursión de las nuevas tecnologías<sup>41</sup> permanecen en vigencia aquéllas prácticas fuertemente vinculadas con los ritos y los medios más primigenios. Así por ejemplo, Tania Bruguera en el *El peso de la culpa*<sup>42</sup>, fabrica una bandera de Cuba mediante lana y pelo humano, o en las piezas de Mona Hatoum, como *Keffieh*<sup>43</sup> (1992-99) o *Untitled*<sup>44</sup> (2001), el pelo será la materia prima. Así por ejemplo, el tejido orgánico está especialmente presente en la obra de Jana Sterbak, quien en *Vanitas. Vestido de carne para una albina anoréxica* (1987), cose fragmentos de carne con los que crea un traje femenino que ella misma viste. El propio título hace referencia al carácter efímero de la carne y por ende del ser hu-

<sup>40</sup> Este no es un caso aislado, dado que su trayectoria artística está muy relacionada con lo textil; ha utilizado desde acumulaciones de hilos, como en *Found Installation serie* (2002); hasta textiles, como en *Armed* (2005-2009), mural realizado con uniformes militares donados por soldados americanos de Vietnam, Corea e Irak.

<sup>41</sup> La investigación en la aplicación de nuevas tecnologías en el arte en relación con lo textil, está claramente puesta de manifiesto por los artistas Oron Catts y Lonat Zurr, quienes están desarrollando en la actualidad un «tejido viviente», de aspecto similar al cuero, pero realizado con la hibridación de células de ratón y humano cultivadas en biorreactores, y cuyo objetivo es crear un tejido con el que no se produzcan «víctimas» en el proceso. Así mismo, ambos colaboran con la artista francesa Orlan en el desarrollo de un proyecto llamado «MetaCuerpo», que tiene como finalidad la creación de un «vestido Arlequín» fruto de la hibridación de la piel de Orlan con diferentes pigmentaciones tomadas de personas de diferentes razas, dando como resultado una sola entidad semi-viviente en un intento de abolir las identidades individuales, los géneros, las razas y las especies.

<sup>42</sup> El resultado es utilizado como escenario de una performance, realizada en su domicilio de la Habana, en mayo de 1997, en la que amasa tierra con agua, mientras lleva sobre su espalda un carnero degollado; la ingestión de tierra está en relación a los rituales de suicidio realizado por los indígenas de la isla ante la invasión cubana.

<sup>43</sup> En la obra la artista borda sobre el pañuelo típico árabe, utilizado exclusivamente por los hombres, sobre el que entreteje «hilos» de cabello femenino, reflexionando sobre la situación de la mujer en este contexto.

<sup>44</sup> La pieza está constituida por una cuadrícula de pelo gris que la propia artista recogía del cabello que se le iban cayendo, para dar forma a la obra empleó un bastidor de madera con púas metálicas, semejante al usado en su infancia para fabricar con lana pequeños fragmentos que, cosidos unos a otros, componían mantas que eran entregadas a personas sin recursos. Si bien la artista es multidisciplinar, el empleo de pelo humano es utilizado en numerosas ocasiones en sus piezas, en una clara alusión a posicionamientos feministas.

mano, en el que los estereotipos culturales en relación con el cuerpo de la mujer y de la eterna juventud, han devenido en enfermedades auto infringidas como la anorexia. Sterbak muestra de lo que está constituido el hombre, la carne, de la forma más directa, y la inherencia al proceso de descomposición y pudrición, a modo de sentencia de muerte que pesa sobre cada uno de nosotros, invitando al espectador a replantear la construcción de la identidad a través de los otros. También en relación con la construcción de la identidad, la artista Pilar Albarracín<sup>45</sup> realiza su performance *Lunares* (2004), en la que baila con un típico traje de cola andaluz, de color blanco, mientras que con una aguja perfora el vestido y su propia piel, lo que hace brotar la sangre que queda estampada sobre el inmaculado tejido, a modo de los clásicos estampados de lunares rojos que caracterizan a este tipo de indumentaria. La artista de esta forma genera un nuevo sistema de «bordar» los topos tan asociados a los estereotipos folclóricos y directamente vinculados a la mujer.

A modo de conclusión, poner de manifiesto cómo, a día de hoy, el textil no sólo ha alcanzado una cierta normalización como categoría artística. Si no que, además, sigue vigente tanto desde un planteamiento más tradicional, en relación con lo artesanal, como en su actualización con la incorporación de nuevos materiales y tecnologías.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- BEAUVOIR, S: *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1975
- CHADWICK, W: *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Ediciones Destino, 1992
- DEEPWELL, K: *Nueva crítica feminista del arte. Estrategias críticas*. Valencia, Edición Cátedra Universidad de Valencia, 1998
- FREUD, S: *Sobre la sexualidad femenina*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1973
- HOMERO: *La Ilíada*. Barcelona, Bruguera, 1974
- LUCRECIO CARO, T: *La Naturaleza*. Madrid, Gredos, 2003
- OVIDIO: *Metamorfosis*. Madrid, Cátedra, 2003
- PARKER, R. y POLLOCK, G.: *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*. Londres, Pandora, 1981
- PARKER, R: *The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine*. Londres, The Women's Press, 1984
- POWER, E: *Mujeres medievales*. Madrid, Encuentro, 1979
- RUCQUOI, A: *La mujer medieval*. Madrid, Historia 16 Vol. 262 de Cuadernos de Historia 16, 1985

---

<sup>45</sup>Su obra también gravita de manera frecuente en la órbita de los procedimientos tradicionales textiles, ya que ha trabajado en distintas ocasiones a lo largo de su carrera con los bordados en relación con la construcción cultural de la mujer. De esta manera en 1997 realiza ocho *Pañuelos para llorar*, o en 2001 *Constructores de sueños*, en los que borda cinco mantones negros, medio igualmente empleado en la serie «Geishas», del mismo año.

SONTAG, S: «Notas sobre el camp» en Sontag, S: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, Seix Barral, 1964

WOLFF, J: *Feminist Sentences: Essays on Women and Culture*. Cambridge, Polity Press, 1990

*Web:*

[http://escolapau.uab.cat/img/programas/musica/visitando\\_exposicion.pdf](http://escolapau.uab.cat/img/programas/musica/visitando_exposicion.pdf) (consultada el 15 de diciembre de 2009)

<http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/e4148de24fdd46b525c1c0872e6332ba.pdf> (consultada el 15 de diciembre de 2009)

<http://www.axxon.com.ar/not/143/c-1430137.htm> (consultada el 15 de diciembre de 2009)

<http://www.cayomecenas.com/mecenas2683.htm> (consultada el 15 de diciembre de 2009)

[http://www.diarioelpopular.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1768&Ytemid=115](http://www.diarioelpopular.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1768&Ytemid=115) (consultada el 15 de diciembre de 2009)

<http://www.jornada.unam.mx/2009/03/20/index.php?section=estados&article=038n1est> (consultada el 15 de diciembre de 2009)

[http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/Eduardo\\_Planchart\\_Urdimbres.asp](http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/Eduardo_Planchart_Urdimbres.asp) (consultada el 15 de diciembre de 2009)

[http://www.teresalanceta.com/es/publicaciones.php?n\\_txt=20](http://www.teresalanceta.com/es/publicaciones.php?n_txt=20) (consultada el 15 de diciembre de 2009)

<http://www.wta-online.org> (consultada el 15 de diciembre de 2009)