

002619

Universidad Nacional Autónoma de México.



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

Escuela Nacional de Artes Plásticas
Posgrado de Artes Visuales.

El hilo de Ariadna, permanencia y fragilidad.

Dos posiciones en el arte textil femenino actual.

Tesis.

Para optar por el Título de Maestría en Artes Visuales

Con Orientación Pintura.

Presenta

Elena Olga Pérez Ardiles.

Director: Dr. en BB.AA. Julio Chávez Guerrero.

México, D.F., Febrero del 2002.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

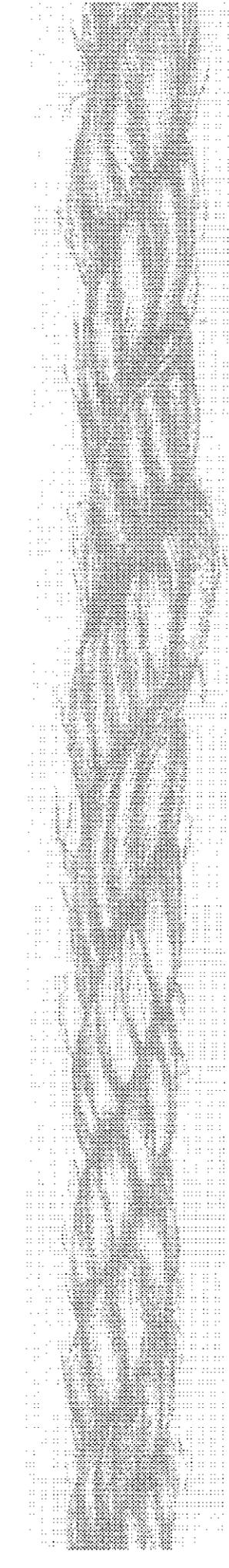


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



***El hilo de Ariadna, permanencia y fragilidad.
Dos posiciones en el arte textil femenino actual.***

"Estás hecha de tierra y maíz, de carne y de sangre, de mar y de luna, de fuego al viento; eres una venada con el corazón herido por cuatro flechas, un coyote hembra por una tundra, una paloma por los aires; morirás antes de los veintitrés, o tal vez a los cuarenta y cuatro; a los cuarenta y ocho o quién sabe, tal vez vivirás hasta los setenta o hasta los ochenta, que más da. Lo importante es que mueras tratando de alcanzar el firmamento para convertirte en constelación, en volcán, en montaña, en musa, en palabra, en imagen, en lienzo, en heroína, en amante, en madre, en abandonada, en puta, en cadáver, en polvo, en sombra, en nada . para despertar como lo que eres. mujer".

(Hernán Lara Zavala)*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A mi madre

Índice

Introducción	Página 1
I.- Arte Textil.4
1.1.- Antecedentes históricos del arte textil4
1.1.1. – La técnica6
1.1.2. - El tapiz11
1.1.3. – Historia del textil en México14
1.1.4. – Historia del textil en Chile.18
1.2. - Tendencias actuales del arte textil22
1.3. - Dimensiones estéticas del arte textil actual26
II. – El tejido como texto.30
2.1. – Tejido como cultura y naturaleza.30
2.1.1. – Sobre la cultura.30
2.1.2 - Sobre la naturaleza.32
2.1.3. – Sobre la mujer.33
2.1.4. – Sobre la historia.37
2.2. - Vestido y metáfora.41
2.2.1. – Mujer, naturaleza y esencia.44
2.2.2. – Vestido. La mujer, el Otro.49
2.2.3. – Metáfora. El cuerpo citado.52
2.3. – Texto y tejido.56
III. – La obra plástica textil y la figura mítica de la tejedora.61
3.1. – Surgimiento del mito. (Filomela, Penélope, Aracné, etc)61
3.2. – Bordadoras indígenas y bordadoras proletarias. Mujer latinoamericana, quehacer y realidad.69
3.3. – Mujeres artistas textiles a partir de la década de los 70` s. Algunas representantes: Annette Messenger, Judy Chigaco, Magdalena Abakanowicz, Maribel Doménech, Nury González, Ruth Sheuing, Cecilia Vicuña, Faith Ringgold, otras.77
IV. – Conclusión99
4.1. – Contextualización y proceso.99
4.2. – Sobre la conclusión.100
Glosario.103
Anexos.107
Bibliografía.109

¿Qué podía Filomela esperar o hacer?

Impedida de huir y mutilada, con nadie comunicar podía (...).

Extendió la tela tracia sobre el telar, y tejió en purpúreas letras sobre

blanco lienzo el relato del crimen; y cuando estuvo hecho, lo entregó a su ayudante

Y con apropiadas señas le rogó que lo llevase secretamente a Procné.

Y ella tomó la tela y a Procné la llevó, sin pensamiento alguno

De palabras o mensajes por el arte transmitidos.

Ovidio, *Las Metamorfosis, Libro VI, versos 575- 87.*

Introducción.

El arte textil es un arte abierto a toda persona y género. Pero en la base de este estudio se ha sesgado la información para enfocarlo al trabajo realizado por las artistas mujeres.

El fin de ocuparse de un grupo específico, responde al carácter especial de este, que se ha servido del medio para expresarse. Las palabras citadas, en las que Ovidio se refiere a Filomela, heroína griega, quién fue violada por su cuñado para posteriormente cortarle la lengua, ejemplifican la necesidad de usar un lenguaje no- tradicional, donde los límites de la marginación y explotación prohíben usar un lenguaje convencional.

Para la mujer, en la mayoría de las culturas, se ha considerado el trabajo textil como un quehacer intrínseco a su condición femenina. Las relaciones de domesticidad y sometimiento al principio masculino, no pretenden normalizar un justo equilibrio para el desarrollo de la mujer, sino más bien utilizar ciertos estereotipos de feminidad y circunscribirla a ella. Entonces, el arte textil femenino actual se apodera de aquellos instrumentos considerados del dominio femenino y se revela ante su técnica, develando poderes textuales, como un discurso alternativo de sobrevivencia.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Sin duda, el textil como un quehacer ha permitido que muchas mujeres a lo largo de la historia no pierdan la conexión con su individualidad y con la naturaleza. Apoyándose en él han permanecido dentro de la cultura dominante, y a la vez han seguido relacionadas íntimamente a su ser.

Al realizar un textil, se entra en un estado de intemporalidad, no es importante el tiempo dedicado a ello, sino el proceso en el cual la tejedora se sumerge

Como lenguaje artístico ha sido reconocido recientemente, y su historia esta llena de experimentaciones y divagaciones como medio. Existiendo desde los albores de la humanidad, es con los modernistas, la Escuela Bauhaus, y posteriormente las Bienales dedicadas al género cuando comienza una verdadera historia del Arte textil.

Posteriormente, la fuerza que tomó el movimiento Feminista a partir de la mitad del siglo XX, influyó determinadamente en el desarrollo de este arte. Confabularon en este proceso, los estudios de género, la sociología y el psicoanálisis, que dieron cuenta de las diferencias que existen entre mujer y hombre, y a su vez, la falta de igualdades en los derechos ciudadanos e individuales de la mujer.

Por otro lado, la diversificación del medio textil, y la mezcla de inverosímiles materiales en las propuestas de este arte textil femenino, lo han situado en una posición de completa hibridez. Incluido como arte posmodernista, representa el límite entre lo artesanal y lo artístico, el límite entre el sujeto y el objeto, entre lo real y lo aparente, entre una causa de género y una causa personal. Ann Newdigate, artista y escritora de habla inglesa, denomina esta característica como "bordicidad"¹: **"El medio que pertenece a todas partes y a ninguna, es todo y es nada. Es lo que uno piense que es y evoca lo que uno no conoce ni puede recordar: carece de toda certidumbre"**.

¹ Newdigate, Ann, "Arte kinda, tapiccría: los tapices como acceso. . . , Nueva crítica feminista del arte. , pág. 297 (Bordicidad: Una mezcla de borde, bordar, bordear).

(Creo, importante destacar que el estudio de este trabajo tiene una razón inmensamente práctica; *yo realizo arte textil*. Y la pretensión que deviene la acuciosa revisión del medio, es una manera de entender el proceso de mi actividad. Llena de dudas pero propiamente honesta).

La metodología aplicada se inicia con una revisión crítica de la historia y manifestaciones culturales textiles, se centra, en especial en enfoques sociológicos y psicoanalíticos, más que nada para entender los procesos de este quehacer y su justificación. Se ha querido de alguna forma, dar la sensación al escribirla de crear un tejido. Por ello, a veces, se explica temas básicos, como el contexto; mujer, cultura y naturaleza. Y también, en forma latente se utilizan conceptos aplicables tanto a lengua como a tejido. Esto significa el paralelo entre estos dos términos, que son la base del estudio para entender la necesidad de creación textil en la mujer.

Por último, se ha incluido el análisis de doce obras de artistas textiles contemporáneas, desde una revisión iconológica, con el fin de lograr ejemplificar lo propuesto, es decir: *el arte textil femenino, una forma de expresión en la mujer: resistencia o reencuentro*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

I.- Arte Textil.

La palabra "textil", o tejido viene del latín *texere*, que los romanos utilizaban con el significado de "tejer", "trenzar" y "construir".

Textil, también se refiere al "material" usado para entrelazar. Un material dúctil y flexible que deriva en calidad de fibra. A partir de esta definición, fibra podría ser cualquier objeto, elemento natural o creado, vivo o inerte que permita tejerse y hacer un tejido.

1.1. -Antecedentes históricos del arte textil.

En los inicios de la humanidad fue necesario cubrirse con pieles de animales u hojas de árboles. Los materiales para tejer eran sacados de la misma naturaleza o de lo que ella proveía: algunos restos de lana, fibras vegetales, plantas y ramas que poseían cierta flexibilidad, todo aquel material que el hombre primitivo consideraba digno de aprovechar para proteger su cuerpo del frío o el sol intenso.

Posteriormente, con la sedentarización del hombre se pudo domesticar animales y conocer las plantas donde se habitaba. Esto significó el avance en cuanto a variedad y calidad de los materiales y del proceso textil. Se recogió material para ser hilado, y se dieron los primeros pasos para trabajar en "telar". Se conoce entonces el algodón, el lino, el yute, la lana, y del lejano Oriente, la seda.

El textil se transformó en vestido y vivienda.

Sucesivamente a los avances técnicos y al descubrimiento de nuevos materiales, el trabajo fue especificándose, proponiéndose diseños, colores y formas funcionales. Esto es de extrema relevancia, ya que a través de estas señales el hombre comienza a expresarse, por medio de códigos preexistentes a la escritura. Estos diseños se convirtieron en mensajes que el creador textil presentaba, y el portador los hacía público.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La maravilla de diseñar textiles con códigos y figuras simbólicas, es aún hoy, usada por pueblos indígenas latinoamericanos. Por desgracia, es cada vez menos frecuente el traspaso de estos códigos de una generación a otra, usándose en ocasiones solo como diseños decorativos sin saber su significado, la causa podría ser la vertiginosa modernidad que disuelve los límites de la memoria ancestral de nuestros pueblos.

Así como extensa puede ser la palabra textil, y difícil dar una definición, lo es también precisar una historia lineal y paralela en las distintas culturas existentes. En el caso del textil, éste es un tipo de quehacer esencialmente oriental, porque son los pueblos nor-africanos, del Medio y Extremo Oriente los que van aportando nuevas técnicas de tejido y teñido. En el caso de nuestra América, el desarrollo de la actividad textil también es una actividad desde tiempos remotos, y con notables técnicas de gran complejidad.

El textil como arte, recién comienza a definirse a partir del siglo XX; anteriormente, ya que este material ha existido desde que el hombre toma conciencia de su capacidad de hacer (*homo faber*), se le consideraba un tipo de artesanía, oficio o labor doméstica.

Se podría manifestar, que es a partir de la Escuela Bauhaus donde la actividad artesana y la artística se entrelaza, iniciándose un revolucionario cambio en la visión estética del textil.

En América existe una temprana tradición que se remonta más allá de 5000 años de antigüedad. Hay vestigios arqueológicos que corroboran el acercamiento del hombre con el textil.

El material textil presenta la inconveniencia de ser un material efímero, ya que en situaciones extremas de humedad se desintegra, el sol lo decolora y lo torna quebradizo, sobre todo, cuando su composición mayoritaria es la celulosa. El frío lo puede pudrir o enmohecer, y de la variedad de agentes externos, como el uso y la conservación, dependerá la existencia temporal de este material. Por esto se ha dicho que: la **“historia de**

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

la evolución de los tejidos” se parece más bien a una continuidad de deducciones y conjeturas que datos comprobados”²

1.1.1. - La Técnica.

La técnica textil se inició con formas sencillas e instrumentos rudimentarios. La técnica básica fue el torcido de la fibra o hebra (hilado), y el nudo. Se usó en la creación de redes para pescar y cazar, y en la confección de algunos taparrabos y turbantes. La misma técnica ya un poco más compleja fue utilizada en la elaboración de cestos de pesca, canastos para guardar alimentos y transportarlos.

El telar:

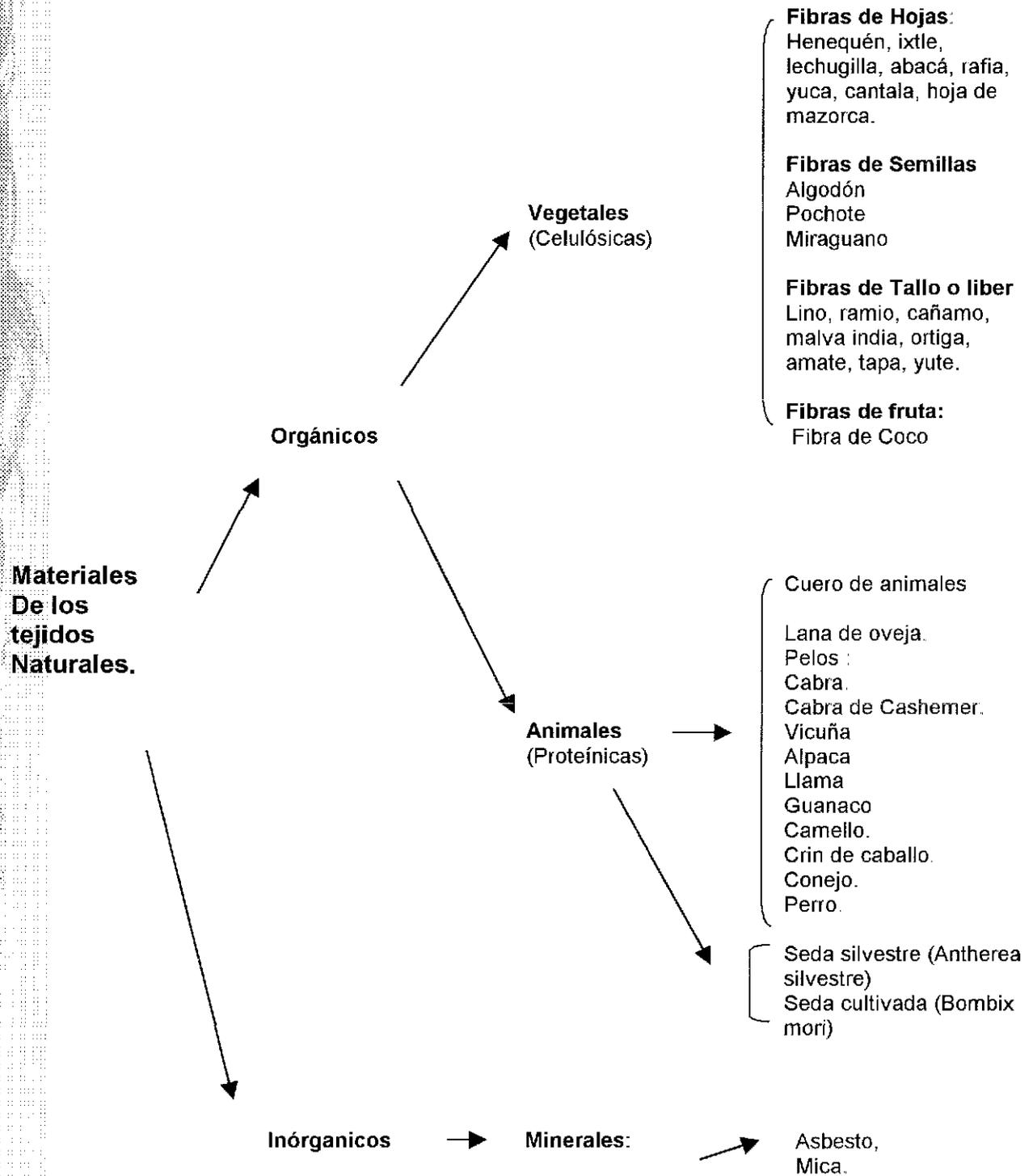
A medida que fueron perfeccionándose las técnicas se encontró que fijando los hilos verticales, (en este caso urdimbre) y usando esta tensión para el ordenamiento de los hilos era más fácil entrecruzar hilos perpendiculares a éstos (trama), “ el verdadero telar evolucionó a partir de esta estructura simple gracias a la invención del lizo, un dispositivo que permitía una mayor rapidez y simplicidad en el proceso, ya que alzaba alternativamente grupos de hilos de urdimbre a la vez abriendo la calada por donde pasaba la trama”.³

El telar permitió crear una estructura uniforme, flexible y de longitud variable. Lo que usualmente se denomina "tela" (*tex/a*, del lat). Es con esta clase de tejidos, cuando el hombre siente la necesidad de cubrir a sus muertos con una envoltura, lo que significó la creación de la manta funeraria, presente en distintas culturas.

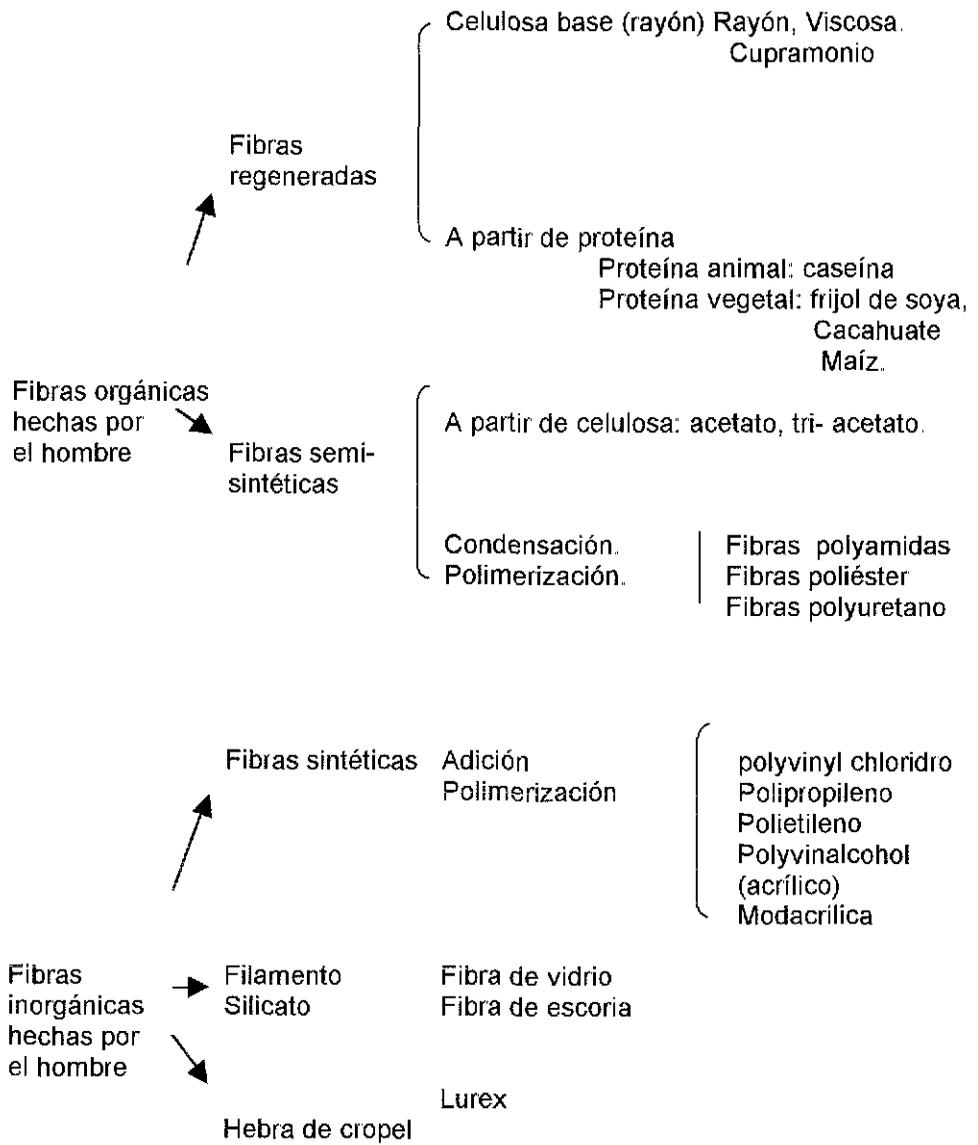
² Gillow, John y Sentance, Bryan, Tejidos del Mundo, Guía visual de las técnicas tradicionales, pág 10

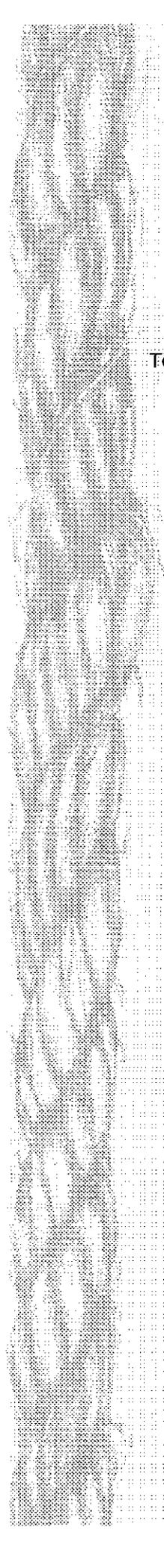
³ *ibid*, pág 12

Para mayor claridad de los términos que pudieran expresarse a través de este estudio, se señalará una clasificación de distintos elementos que definen al textil:



Materiales de los Tejidos Artificiales.





Tejidos

Tejidos en telar

Tejido doble,
Tafetán
Terciopelo
Sarga
Reps
Raso
Tapiz
Ikat

Tejidos fuera del telar

Redes
Ganchillo
Punto de media
Entrelazados
Trenzas
Macramé
Sprang
Encajes.

Técnicas de Bordados.

Hilván
Punto pasado
Cadeneta
Punto escapulario
Hilos tendidos
Lengüeta
Festón
Calados y
deshilados
Punto de gobelino
Frunces *Smock*
Punto de Ojete
Punto de Nudos
Punto Cruz

Adornos aplicados a los tejidos

Hilos metálicos
Espejos
Monedas
Lentejuelas y chaquiras
Conchas
Púas de puerco espín
Flecos
Objetos varios.
Borlas

Técnicas de Costura:

Técnicas de Aplicación Aplicación al reverso
Molas
Labores con cintas y galones.

Costura de retazos *Patchwork*

Acolchado *Quilting*
Relieve y tridimensión

Pinturas (barro y pigmentos) Instrumentos: Pluma de hueso o madera, dedos, pincel, espátula, palillos, etc

Técnicas para aplicar a los tejidos

Estampados (pigmentos) Instrumentos: Con sellos de goma y vegetales, madera y cerámica, *stencil* con mascarilla.

Teñidos (tintes naturales y tintes sintéticos) Técnicas de teñidos; por reserva mediante anudados, reserva por pespunteado y fruncido, reserva manual de pasta de almidón, reserva a la cera (*batik*).

Otras técnicas aplicadas a los tejidos: **Arte Plumaria.**
Tejido de abalorios.

1.1.2. - El tapiz:

El tapiz es la manifestación más representativa del textil. Es un tejido plano, usando el telar y siguiendo un patrón. Una definición más precisa de tapiz sería; “ **un tejido especial que se ejecuta con lanas y sedas sobre telares de bajo y alto lizo, y que se distingue de las telas tejidas y bordadas por ser siempre una obra hecha a mano sobre una urdimbre, y no por medio de un mecanismo que repite hasta el infinito el mismo motivo**”⁴.

Los griegos hicieron tapices de lana, seda y oro para decorar sus habitaciones, como signo de ostentación. Los romanos continuando con esta costumbre, también adornaron las paredes con tapices ricamente elaborados.



Mujer Inglesa hilando.

Cuando los árabes invaden Egipto en el año 640 d.C. adaptan los tapices coptos y crean un arte mayor y más elaborado, posteriormente lo llevarán a Europa junto a sus deseos de

⁴ Definición de tapiz, por Gaston Migeon, “Les arts du tisé”, 2da edición, París, Librairie Renouar- H Laurens, 1929 Citado por Graciela Kartofel, *Catálogo. Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Bienal de Tapiz y Arte Textil*, 1982. INBA México

conquistar el Occidente. Los primeros tapices elaborados por los pocos tejedores que quedaron en Europa tras la expulsión de los musulmanes se llamaron "labores sarracenas". Se puede señalar, que es a partir del siglo XIII cuando se inicia una verdadera tradición occidental del tapiz

El tapiz medieval se caracteriza por ser un tipo de textil muy elaborado, con la trama muy ceñida, y decoración minuciosa. Su función era ser colocado en las paredes de los palacios reales y muros de iglesias con el fin de proteger del frío y ornamentar el lugar, a diferencia de Oriente donde su utilización también como alfombra o "segundo suelo".

"La técnica sarracena y la llamada *nostrez* - de tapiz plano- son los "trabajos manuales" que registra el *Libro de los Oficios* de Etienne Bouleau en 1262"⁵ La mayoría de los proyectos textiles eran bastante simples, con figuras geométricas, pero, es a partir del siglo XIV, que se complejiza con figuras de pájaros, plantas, flores, paisajes y personajes, hasta representar verdaderas escenas de la vida social y doméstica de la época.

A fines del siglo XV y principios del XVI, tanto los talleres del norte de Francia como los de Brujas y Bruselas en Flandes surgieron con esplendor, situando al tapiz como el gran arte europeo. Se comenzaron a encargar diseños de cartones (patrones con los cuales se realizaba el proyecto), a grandes artistas, pero esto, que en un inicio enriqueció la labor del tapicero a la larga fue descontextualizando la autoría del tapiz. El tapicero se convirtió en el hacedor de las ideas del artista. El textil se definió entonces como artesanía. **"Las "funciones" de artista y artesano, fundidas en la creación se separan: el tejedor solamente reproduce lo que el artista pinta"**⁶

Con las ideas de los prerrafaelistas, William Morris y el Arts and Crafts Movement, a fines del siglo XIX y después con la Escuela Bauhaus, la teorización ruptural de artista y artesano cambia. Gropius en 1919 señalaba:

⁵ Mercado, Tununa y Preciado, Bertha, Breve historia del tapiz, Museo Rufino Tamayo.

⁶ Ibid, pág 2.

“ No existe diferencia de naturaleza entre el artista y el artesano: el artista no es más que un artesano inspirado”⁷

Jean Lurcat, pintor francés, junto a Marie Cuttoli conocen por los años 30 a los tejedores de Aubusson- pequeña ciudad de Francia, en la que existe una tradición por el tapiz desde el siglo VIII, y motivados por su labor dan un nuevo impulso al trabajo de talleres por encargo, preocupándose de transcribir los diseños de los artistas a los tapices. Pero esto, al contrario de caer en la tradicional técnica del tapiz, cobra nuevas formas y sugerencias estéticas para los artistas del siglo XX, los encargos transgreden lo acostumbrado sacando al tapiz del muro, lo textil se convierte en un saber cuyas posibilidades plásticas no dejan de multiplicarse. El tapiz al dejar el muro, y perder su funcionalidad se convierte en “escultura blanda”, el término se amplía a “arte textil” y las propuestas audaces aumentan.

En la década de los 50' estos cambios toman nuevo impulso. La tapicera yugoslava Jadova Buic recibe medalla de plata en la Trienal de Milán en 1957. Polonia que tenía una tradición en la técnica del tapiz, comienza a romper los esquemas de aquella tradición, destacándose la participación de sus artistas en distintas Bienales con obras totalmente innovadoras Lurcat, funda en 1961, en Laussane, Suiza, el Centro Internacional de la tapicería antigua y moderna. En 1962, se inaugura la Primera Bienal de Lausanne dedicada exclusivamente al textil y que exigía un tamaño de 5 metros cuadrados como mínimo en la obra presentada.

Es en la Segunda Bienal, en 1965, cuando se oficializa esta nueva conceptualización de los tapices diferentes a los tradicionales. La mayoría de estos artistas, que trabajarán ininterrumpidamente en la década de los 70 y 80, provienen de los países de Europa del Este, como Polonia, Rumania y la antigua Checoslovaquia. **“ Los tejidos son con hilos de lana sin torcer, mezclados con ixtle y crines de caballo. A partir de entonces y en todo el orbe, la tridimensión, las ambientaciones, la texturación, el volumen a veces**

⁷ Acha, Juan, “Las dimensiones estéticas del arte textil”, Catalogo Salón Michoacano Internacional de Textil en miniatura, abril – julio 85

exaltado hasta la monumentalidad, el género escultórico, la proliferación de fibras y de otros elementos extra-textiles, el aprovechamiento de las variantes del tejido de telas (en telares de varios marcos), son algunos de los elementos que sostienen este nuevo edificio del arte⁸

1.1.3. -Historia del textil en México.

Los primeros antecedentes que se conocen del trabajo textil mexicano son por medio de los Códices Mayas. Porque suponiendo la existencia de una gran variedad de tejidos, éstos en su mayoría dejaron de existir por la fragilidad frente a las condiciones climáticas. Han sido escasos los vestigios encontrados en el México Antiguo. Algunos de ellos, que recientemente han sido estudiados son los de la **Cueva de La Candelaria**, y la **Cueva de Guilá Naquitz**, en el valle de Tlacolula, fechados estos últimos entre los años 8750 y 6500 a. C., en realidad son pequeños fragmentos que dan cuenta de la técnica que manejaban los hombres ya en aquella época. Uno de los fragmentos representativos de esos tiempos es el encontrado en la **Cueva de Chiptic**, que pareciera ser uno de los primeros registros de tejido teñido con tintes naturales, como el tinte de *Purpura pansa*, y el añil, tintes que de alguna manera requerían un manejo prolijo de la técnica.⁹

Es necesario señalar que los datos incluidos a continuación se refieren a la historia del tapiz, que siendo una técnica textil, no es la única, pero por tratarse de un estudio sesgado, y ser demasiado amplio el tema, la información ha sido reducida solo a este punto.

Aunque existen pocos estudios acerca de los tapices que confeccionaron los indígenas en el período Prehispánico, si se podría asegurar que existieron, ya que dentro de la técnica que ha sido investigada están los antecedentes de ello. El *ayate*, por ejemplo, que consiste en un manto de *ixtle*, compuesto por dos lienzos usados por hombres y mujeres, de ligamento simple, es quizás un precedente del *rebozo*, utilizado

⁸ Mercado, Tununa y Preciado, Bertha, Breve Historia del tapiz, Museo Rufino Tamayo

⁹ Esta información se extrajo de la revista "Arqueología mexicana", artículos de Alejandro de Avila (Textiles y contemporáneos de Oaxaca), y Marta Turok, (Xiuhquilit, nocheztli y tixinda), pág 35, y 29, respectivamente.

después de la llegada de los españoles por las mujeres mexicanas. Además, la utilización de los distintos tipos de telares, conservándose el telar de cintura como uno de ellos aún hoy, es una manera de observar la diversificación e integración de las técnicas textiles originarias junto a las europeas.

Con la herencia europea, el tapiz es modificado radicalmente según los cánones occidentales, y su función primordial será el decorado de los muros y la creación de *biombos*, *alfombras* y *cojines*. Se pueden observar muchos de estos objetos de los siglos XV, XVI y XVII, en el Museo Franz Mayer, obra impulsada por un coleccionista particular, ubicado en Ciudad de México y que posee una magnífica muestra de artes decorativas.

En la Colonia, la mayoría de los tapices proceden de importaciones desde Europa, y sólo podían comprarlo la clase adinerada. Es en el siglo XVIII cuando se establecen algunos talleres y el tapiz alcanza su mayor auge como arte decorativo. En el siglo XIX casi desaparece de los ambientes cotidianos.

Lola Vásquez Cueto, que reside largamente en Europa, es la persona que preconizará a través de su máquina de coser e interpretando con hilos de seda, un nuevo auge del textil, esto será a principios de los años 30'. El maestro Pedro Preux, que podría señalarse como el gran promotor y educador del tapiz, señala que en el momento que se ocupa para decorar un muro con un sarape de Saltillo, a fines de la década de los 30', es cuando las personas empiezan a valorar la expresión textil.

Aunque la información es escasa, ya que la mayoría se encuentra en catálogos y recortes de prensa, la historia del tapiz contemporáneo tiene los nombres de Sonia Preux (madre de Pedro Preux), Jean Bacon y Saúl Borisov, todos extranjeros que emigran después de la Segunda Guerra Mundial a México, y que conocieron el movimiento de la Bauhaus, como los maestros que implementan sus enseñanzas de arte textil y crean los primeros tapices de características e intencionalidad artística.

En la Universidad Iberoamericana, Sonia Preux formó un taller y lo mantuvo hasta 1960, sustituyéndola su hijo Pedro a la muerte de ésta. La Universidad beca a éste para que estudie en Francia, en Aubusson con Jean Lurcat, en 1961. A su regreso funda el taller de tapiz en la escuela de Diseño y Artesanía.

En 1973, funda en el INBA el Taller Nacional del Tapiz, dando formación artística del textil. La técnica allí enseñada era Gobelino en telar de bajo lizo; los resultados en general no rompían con la técnica tradicional y recurrían frecuentemente a los cartones de artistas.

En 1978 se inician las Bienales del Tapiz en México. Cobrando un prestigio notable dada la participación de artistas y arquitectos renombrados que solicitan la elaboración de sus proyectos a artesanos. Tenemos el caso de Toledo, Mathias Goeritz, Leonora Carrington y Nicolás Moreno. También, en aquella época surgen los primeros artistas que se dedican al textil, tejiendo ellos mismos sus proyectos, tal es el caso de Marcela López.

Se puede señalar las dos vertientes que se distinguen a partir de tales eventos. Primero un estilo tradicional, donde la técnica es precisa y el tapiz cumple con la función de colgarse en una pared. En este caso tenemos a Pedro Preux, Leonard Books, Leticia Arroyo (obras de esa época), Enrique Zárate, Evelyn AnreleVICIUS, Enrique Pérez Díaz, Yosi Anaya. En el segundo estilo las formas y materiales toman un contexto distinto al tradicional, y el textil se convierte en escultura transitable. En este caso se encuentra también de la época, la obra de Marta Palau y Rosa Luz Marroquín.

Es a partir de 1984, cuando la Bienal de Tapiz se transforma en Bienal de Textil.

Casi simultáneos a las Bienales se iniciaron los Salones Internacionales del Textil miniatura, organizadas por Marta Palau, y que combinaban la participación de artistas nacionales con la participación de un país invitado, como los Salones México- Japón (1982), Brasil- México- Argentina (1985), y México- Polonia (1991)

Hoy, el arte textil mexicano ha seguido diversas formas y materiales. Destacándose la labor estimulante de la Asociación Mexicana de Artistas Textiles (AMAT) y la de múltiples artistas jóvenes que corroboran que es un arte que sigue vigente.¹⁰

Paralela a esta manifestación textil, no podríamos desmerecer las diversas obras, indumentarias y objetos de los pueblos autóctonos de México que han contribuido en su expresión a considerar al textil como un arte popular de excelente factura y simbolismo. Es el caso de los hermosos bordados de la Península de Yucatán, Mérida, los huipiles de excelente técnica realizados en Oaxaca y Chiapas, y los coloridos y minuciosos bordados de chaquira de los indígenas del norte de Puebla.



Guerrero sobre arena portador de un pie. * * * * * dibujado en el Códice Mendoza

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹⁰ La mayor parte del texto sobre el textil mexicano ha sido extraído del libro editado por el Banco BCH SNC, en 1988, titulado La magia del Tapiz, por Litografos Unidos, en México.

1.1.4. - Historia del Textil en Chile.

Siendo un país cuyo territorio extenso refleja una diversa muestra de formas textiles y expresiones artesanales y culturales, Chile no parece tener una historia del textil ordenada y clara, en parte debido a que los estudios realizados al respecto no han sido reunidos como una totalidad.

La actividad del textil como una actividad espontánea del pueblo y constitutiva en la elaboración de objetos (vestuario y adorno), han dado ejemplos de tecnicidad y coloridos majestuosos. Si a esto se le añade la profunda raíz precolombina en el arte de tejer, de alguna manera ha dificultado un desarrollo más libre del textil como arte. Atándolo a una condicionalidad de la materia por sobre el sentido, y catalogándolo prejuiciosamente como un arte menor.

Se pueden reconocer dos escuelas formales de Arte textil donde el currículum académico apuntaría a la formación de esta especialidad. Primero, esta la Escuela de Arte de la Universidad de Chile, que opta por una enseñanza de la expresividad del material, y la búsqueda del rompimiento del formato tradicional utilizando los conocimientos técnicos en servicio de la obra. Sin pretender una crítica al sistema metodológico de dicha Escuela, se puede objetar que la búsqueda del material conduce casi siempre a un placer esteticista olvidándose de desbaratar los límites de lo textil más allá del objeto. El significado no reformula propuestas más vanguardistas, si fuera el caso.

La segunda instancia educativa formal es la Universidad Católica de Chile, con su Escuela de Diseño, por lo cual plantea una orientación del objeto textil como problemática funcional y estética. La resolución del objeto plástico coincide en una visión experimental del color, material, textura y volumen, siempre en desempeño de la configuración del artefacto.

Más allá del que decir, el sentido de la obra se vivifica en el adorno y la abstracción; el espacio ocupado por la materia.

Las dos segundas instancias de producción artística textil son las referidas a los artistas que han llevado una historia de formación en el extranjero, y los autodidactas. Los artistas *con estudios en el extranjero, casi siempre pertenecen a la larga lista de productores visuales (llamase cineastas, pintores, fotógrafos, escultores, etc.),* que emigraron antes y después del golpe militar. Ellos, después de aprender y desarrollar una carrera fuera de su país, regresan con el fin de retransmitir su experiencia y continuar su trabajo. Estos artistas logran en general un equilibrio desde lo puramente visual y desde el contenido. Pero en ocasiones su temática se autogenera en torno a lo político- histórico. No siendo un impedimento para la justa valoración de su trabajo.

El cuarto grupo, es el de los autodidactas, aquellos artistas que han derivado de otros oficios y de otras técnicas, y por una depurada investigación del medio han podido reelaborar su creación. Su principal característica reside en la capacidad de mezclar elementos no tradicionales al textil y el desenfado para situarse más allá de su propia materialidad.

Las exposiciones que han aunado una significativa representación del arte textil contemporáneo, son en orden cronológico, las que siguen; en el año 1967, la llamada "*Veinte artesanos contemporáneos*", que pretendía reunir a la artesanía tradicional y a los artistas.

En 1983, se reúnen artistas de los grupos anteriormente citados (artistas de la Universidad de Chile, Universidad Católica, artistas procedentes del extranjero y autodidactas) y llevan a cabo la exposición: "*Arte textil contemporáneo*", realizada en el Goethe Institut. La realidad de formar una agrupación en torno a un tipo de arte concluyó en la organización de dichos miembros, que se mantuvo hasta 1986, fecha que marcó la desintegración de una agrupación oficial en torno al textil.

La tercera muestra de importancia, también llamada, "*Arte textil contemporáneo en Chile*"¹¹, realizada en 1996 en el Museo Nacional de Bellas Artes. La pretensión de esta muestra era poder dar un panorama de las propuestas textiles contemporáneas, dando apertura a la heterogeneidad del medio. Algunas artistas participantes, que tienen una larga trayectoria respecto al textil eran: Tatiana Alamos, Isabel Baixas, Paulina Brugnoli, Andrea Fischer, Rosa Lloret, por nombrar algunas.

Para terminar este breve panorama del arte textil chileno, se cita la cuarta exposición que ha significado un aporte en cuanto a información, congregación y apertura del medio al desarrollo cultural. Esta es, el "*Tercer Simposio Internacional de Shiori*", en el Museo Nacional de Bellas Artes. Muestra inaugurada a fines de 1999 y que reunía además de obras de artistas internacionales, seminarios y desfiles de moda, una muestra nacional en torno al arte del teñido por amarras. La muestra también concluyó en significar la heterogeneidad del textil como las amplias posibilidades expresivas del medio¹², abarcando también las técnicas de teñidos, instalación y volumen.

En fin, acerca del arte textil chileno, es preciso decir, que la problemática de este arte lo sitúa en una doble posición de rescate de las tradiciones originales (tejido precolombino y tradición), y la yuxtaposición de una herencia globalizante para referirle las cualidades de un material plástico multiforme y expandible a otras áreas de lo artístico.

La forma de cómo el artista logra resolver y entender su propio mestizaje en los significantes, es la forma también en como resolverá el entretejido de su cultura. La posibilidad de citar y renombrar la tradición del tejido conforme se adecue al propósito de la obra, (lo femenino- lo masculino, lo indígena- lo español, lo popular- lo clásico, etc.), es parte reflexiva del matiz y el gesto adquirido en la gestación del trabajo.

¹¹ En base al catálogo de esta muestra se ha elaborado el presente resumen de la situación chilena del textil. Catálogo *Arte textil Contemporáneo en Chile*. 6 de agosto al 1 de septiembre 1996. Museo nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

¹² En esta muestra participo la autora de este escrito.

Además de esta aparente lucha y asimilación de las partes en su tejido, (aceptación de identidad), para el artista textil en Chile ha sido difícil la continuidad de un trabajo que es solitario, por las escasas oportunidades de diálogo y crítica con sus pares. Sumando a esto la problemática creativa con la "extraña fascinación" que ha tenido por formación o deformación hacia el material textil; donde la obra es importante por ser obra y no por su contenido, que podría caer en una manualidad gestual sin asumir los códigos que deviene cada tipo de arte. ("Aún hacemos más textil que arte"¹³).

Algunas artistas textiles chilenas que son representativas de esta especialidad son: Violeta Parra (arpilleras), Tatiana Alamos, Paulina Brugnoli, Paola Moreno, Inge Dusi, Patricia Velasco, Andrea Fischer, Ivonne Charlin, etc.

¹³ Moreno, Paola, Rojas, Ana María, "Arte textil. Una forma de arte contemporáneo". Catálogo Arte textil Contemporáneo en Chile. 6 de agosto al 1 de septiembre 1996 Museo nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile

1.2. - Tendencias actuales del arte textil

Además de señalar la notable influencia de la Bauhaus y la Escuela de Morris, como las fuentes de ruptura jerárquica de un gran arte y un arte menor, la industrialización acrecentó dicha brecha revalorando el trabajo artesanal. Esto sucede, principalmente en los movimientos alternativos y contraculturales que aparecieron sobre todo en Estados Unidos a partir de los 60'. La aparición de una nueva clase social como fueron los "hippies" que argüían una vuelta a la naturaleza, una simpleza en las formas de vivir, un imperioso deseo de paz y un vuelco en el esquema patriarcal fueron también importantes actores del desarrollo de las nuevas artes que emergían.

En el contexto del arte textil, hubo una revalorización del bordado y el *quilting*, artesanías domésticas usualmente definidas y practicadas por la mayoría de las mujeres que colonizaron el territorio norteamericano. Dos exposiciones marcaron un hito de cambio, respecto a este trabajo artístico. Primero fue la presentada en 1971, en el Museo de Arte Americano Whitney, de Nueva York, donde los antiguos *quilts* eran presentados como una vía de arte geométrico. La exposición se llamaba "Diseño abstracto de los *quilts* americanos", y para un público acostumbrado a la abstracción el acercamiento a estas colchas y tapices, sacados desde la intimidad del hogar produjeron una fuerte impresión. Y por supuesto marcaron el salto del status de esta artesanía popular

La segunda exposición importante que marcó la historia del arte textil fue la presentada en Inglaterra, Manchester, en 1988, llamada "La puntada subversiva". Quizás su título se deba al libro publicado en el año 1984 por Rozsika Parker (*The subversive Stich: embroidery and the making of the feminine*. Londres. The Women's Press 1984¹⁴) que en un principio no suscitó demasiada oposición entre los críticos más conservadores. La exposición estaba dividida en dos secciones: una, llamada "El bordado en la vida de las mujeres- 1300-1900" y la otra sección, " Mujeres y tejidos en la actualidad". Esta exposición pretendía hacer un

¹⁴ Este dato lo aporta Chloc Colchester en su libro The New Textiles. Trends + traditions

paralelo entre la historia del bordado y la historia social de las mujeres. Establecer que una "labor" determinada culturalmente por Occidente como un trabajo "mínimo" "inocente" y "doméstico" se había convertido en el medio por el cual la mujer "expresa" su íntima rebelión ante el sistema instaurado. La mayoría de las imágenes bordadas, como flores, hierbas, animales establecían el vínculo real entre la mujer y la naturaleza.

Lo que hicieron ambas exposiciones era situar estas mujeres anónimas en un borde entre las Bellas Artes y la artesanía.

" Las diferencias entre el quilting y la pintura contemporánea son significativas y han sido resaltados por varias historiadoras feministas cuyas investigaciones han contribuido mucho a nuestro conocimiento del quilting y el bordado. Ellas destacaron que los quilt necesitaban ser vistos y valorados como "Arte doméstico" más que Bellas Artes, ya que habían sido hechos en el hogar por mujeres en el cumplimiento de sus deberes domésticos".¹⁵

En este punto, se puede caer con facilidad ante la pregunta de que si el arte textil es realmente arte. Y la trampa lógica de establecer el límite en la definición de arte por la intencionalidad del creador. El crítico Edward Lucie-Smith trata el tema en su introducción a la exhibición "Craft Today: The poetry of the Physical" (Artesanía hoy: la poesía de lo físico), de 1986. **" no hay ninguna distinción entre arte y artesanía si se deja enteramente en las intenciones del hacedor"**¹⁶. Pero, si realmente se define un arte sólo a partir del creador y éste le da la intención de ser un objeto artístico, haríamos eclipsar la autonomía que de cierto grado tendrían obra y espectador.

Desde otra perspectiva, a pesar de los notables cambios que tuvo el textil como un quehacer artístico y que lo ha situado en paralelo a las demás artes, no por ello ha dejado de estar en el límite en su propia definición con la historia. Por un lado, al reiterarse como una

¹⁵ Colchester, Chloë, The New Textiles. Trends + traditions, pág. 106

¹⁶ Ibid, pág. 138.

actividad comunal, cuyo lenguaje es condicionado por el género, ha servido para que muchas artistas feministas lo incorporen a su obra, como es el caso de Judy Chicago y Annette Messager. Y también por ser un lenguaje marginal, como lo señala Ann Newdigate, citando a Janet Wolf, “**Pero las implicaciones de las estrategias y la política del Movimiento del Arte de la Fibra no era en absoluto diferentes de lo que tuviera cualquier categoría de identidad ajena; no hay mucho donde elegir entre los peligros de una posición esencialista que tiene como consecuencia el confinamiento a un gueto y los que acarrea entrar en la esfera más amplia con la desventaja de no estar reconocido por los códigos y convenciones del lenguaje principal**”¹⁷, fortaleciendo su anonimato y separándolo de la esfera tradicional artística. Esto se señala a continuación al reconocer que la mayoría de las artistas más importantes del movimiento del arte textil y que han sido las estrellas en las Bienales internacionales no cuentan con un reconocimiento en la totalidad del panorama cultural.

En los años 70' y 80' s los textiles fueron usados por las mujeres para expresarse en sus distintas problemáticas, por ejemplo, su oposición a los armamentos nucleares. En Gran Bretaña, acamparon en una base militar aérea donde valiéndose de la tradicional labor comunitaria, hicieron un tejido con maderas, fotografías, bordados y recuerdos circundando el alambrado que rodeaba la base. En Chile, el colectivo CADA (Colectivo acciones de arte), encabezado por Lotty Rosenfeld, en 1982, cruzó con una tela adhesiva las líneas que demarcan el sentido del tránsito, esto en ocasión de los momentos autoritarios y dictatoriales que irrumpían en la sociedad chilena de esos años. Otras artistas han usado el lenguaje textil para expresar su compromiso al feminismo y solidaridad contra el racismo, como es el caso de las artistas con raíces afro-americanas, ejemplo de ello, es la obra de Faith Ringgold.

¹⁷ Decpwell, Kate (editora) Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas. Pág 304 Capítulo 20. Ann Newdigate

También se ha recurrido al uso de textos en las obras. El recurso de palabras cosidas es ingenioso porque acentúa y reitera el mensaje, desfasando la sintaxis habitual y reestructurando el lenguaje. Elemento usualmente utilizado por los posmodernistas.

La utilización de la escala es otra preponderante del textil actual. Durante los años 60' y 70', los grandes formatos eran algo característico. Por lo cual el tamaño mínimo de alto y ancho requerido por las Bienales de Tapices Contemporáneas era de cinco metros, un trabajo que implica situarlo en un espacio público. Pero, desafiando esta norma, en 1974, la Primera Exhibición Internacional de textiles en miniatura fue establecida por Ann Sutton en el Consejo Británico de Artesanías, el máximo de tamaño, en este caso fue de 20 cms. Esto permitió una relación distinta entre el espectador y la obra. Se pensó en el arte textil como objeto y no tanto en esculturas transitables. Se abrieron también los nuevos espacios al bordado y al teñido, técnicas que han sido aprovechadas por numerosas artistas hoy.

Al final de los 70's, al mismo tiempo que los artistas de la fibra, como el caso de Magdalena Abakanowicz, Olga de Amaral, Ritzi Jacobi, Jagoda Buic y otras, estaban investigando la fibra como elemento rústico y natural, otro grupo de artistas empezó a explorar la relación entre textiles, ligereza y tensiones en los paños, para articular estructuras posibles de usar en espacios arquitectónicos. Ejemplo de esto, son los bellos pabellones creados por Studio Som en el aeropuerto de Jeddá.

En los años 80's, cuando los diseñadores de moda de Londres, Milán y París estaban experimentando con un estilo irónico de la moda. Un grupo de artistas investigó acerca del vestir. Una de ellas es Caroline Broadhead que buscaba en los aspectos íntimos de la ropa la idea de ser hechos para alguien en especial. Buscaba a través del vestir, la identidad del portador de dicha vestimenta **"La ropa contiene una memoria visual de la persona, y es esta cercanía al ser humano la que me interesa"**¹⁸. Annette Messenger, Marian Schoettle,

¹⁸Colchester, Chloë, The New Textiles. Trends + traditions, pág 141.

Rose Garrard y Maribel Doménech, han sido también artistas que han investigado en la relación del vestir, identidad y estados emocionales del portador.

El nombre "Arte de la Fibra" (*Fiber Art*), fue conocido a partir de las últimas Bienales de Lausana, que consideraron que la utilización de los medios textiles y sus técnicas iban más allá de lo que tradicionalmente se definía como arte textil. Era nombrar un aspecto tridimensional y modernista del textil, que no cabía dentro de la terminología de escultura clásica. De hecho, este tipo de tridimensionalidad suele también nombrarse como "escultura blanda" (*soft sculpture*).

Aún después de que el auge del arte textil sufriera una declinación, y que sólo continúe realizándose la Bienal de Polonia; los problemas planteados por este tipo de material y la estructuración de este medio como un lenguaje único, siguen siendo fuente de inspiración para muchos artistas, hombres y mujeres. Es posible encontrar hoy, artistas que han mantenido su labor desde los 60's, y otros emergentes que sería imposible de nombrar en esta ocasión por ser una gran cantidad los que se dedican a este tipo de expresión artística.

El esquema que pretende esta tesis para reflexionar sobre el arte textil, se cierra en las artistas que continúan esta línea de trabajo. Porque como se ha señalado, el arte textil es bastante amplio, como amplios sus límites. Entonces, se pretende situar el estudio sólo en aquellas artistas mujeres que han utilizado el textil (fibra textil en la definición amplia) como una forma de expresión de género y liberación.

1. 3. - Dimensiones estéticas del arte textil actual.

La problemática acerca de una definición de arte ha sido siempre una de las cuestiones con las cuales el hombre ha tenido que convivir, el arte a fin de cuentas sigue existiendo, a pesar de que no exista una exclusiva definición para él.

En el caso del arte textil la problemática se ha situado en una constante divagación, por el proceso, en cuanto a si el artista lo realiza con sus manos, o sólo

hace el proyecto mandándolo a hacer a otros. Al producto, si es una obra artística, o solo un objeto estético; y al creador, como un ser capaz de involucrarse en el lenguaje textil hasta el punto de trascenderse en él.

El textil como un objeto estético se circunscribe a la cultura donde pertenece. Basándonos en un texto de Juan Acha acerca de la cultura estética, se puede entender la importancia del textil para una comunidad. El dice que, "**La cultura consta de la cultura material y la cultura espiritual. La primera se ocupa de los bienes destinados a satisfacer las necesidades de subsistencia natural y la otra cuida de los bienes de la formación y desarrollo de la conciencia. La espiritual consta a su vez de la científica (pensamiento lógico y crítico) y la estética (sensibilidad o gusto)**"¹⁹.

Desde esta perspectiva, se puede decir que una gran mayoría de los objetos textiles, no todos, tienen una dimensión estética, por ser una construcción humana que involucra una sensibilidad al ser creado. En el caso del arte textil, tendríamos distintas accesos de apreciación debido a su particular lenguaje.

Como anteriormente se ha mencionado, la larga trayectoria del textil en su historia, evidencia que esta no sea una línea recta, sino más bien, un continuo de pruebas, excesos, atrevimientos y rechazos.

El arte textil también, como la historia del arte en general, cuestionó sus limitaciones, provocó el desuso de materiales tradicionales, recurriendo a su propia desobediencia. Como dice Graciela Kartofel, "**Su destino se percibió más amplio, libertario, generoso y conceptualizador... ha generado una serie de intercambios de sentidos entre lo efímero y lo perdurable, en la manera de trabajarse, en los medios y los materiales, en la ocupación de los espacios y en otros factores que atienden al conocimiento del**

¹⁹ Acha, Juan, Las culturas estéticas de América Latina, pág 9.

cambio de valores de la sociedad, acusando la inestabilidad como un gesto identificador”²¹

Utilizando un texto de Juan Acha²² de cómo acceder a las características específicas del tejido, se señalará la problemática que tiene el artista para su creación y el espectador como interventor de él.

En primer término, se destaca el color, en sus facetas y origen. Es posible una lectura desde las vibraciones del teñido distinto al color pigmentario del tejido original. El color estaría definido por la naturaleza del material que se refleja de manera diferente.

El color cobraría un simbolismo arraigado en la dimensión de la pieza. Ya sea, en el caso de un tejido frontal, o volumétrico, instalación, miniatura u objeto textil. Por otro lado, el matiz cromático exigirá por parte del espectador un detenimiento en su percepción.

Otro término analizado por Acha, es la estructuración de los espacios transitables, el textil abandona la pared como propuesta bidimensional. A los efectos visuales y visivo- táctiles se le suman los efectos corporales. Entonces, alegóricamente el textil recuerda las tiendas habitables de los nómades del desierto. Su estudio es por medio de la tela, el peso y los posibles pliegues que conforman el espacio.

Por otro lado, tensión y flexión, vacío y plenitud, son los códigos que pueden analizarse desde los sistemas sociológicos y relacionales. La tela se transforma en el tejido social.

Por último, una tercera dimensión que sería la más importante, por ser la cualidad mantenida en la mayoría de los textiles actuales, es el relieve.

Si se define relieve como “lo que resalta de un plano” y textura como “las características táctiles o visuales de una superficie”, es en el arte textil actual cuando la exaltación de la

²¹ Kartofel, Graciela, “El textil, un testigo y actor poderoso”, Catálogo Entrelace y fusión. Una reflexión textil a quinientos años del Encuentro de dos mundos. Centro Cultural San Angel, México, noviembre, 1992.

²² Acha, Juan, “El textil miniatura”, Catálogo Textil contemporáneo en Miniatura México/ Polonia. Mayo 1991, Puebla, México

textura es provocada a tal extremo que la pieza tejida cobra una especificidad matérica que sobresale del plano. Este es el caso de la mayoría de las obras del movimiento *Arte de la Fibra*. El tapiz tradicional que renuncia al volumen y que su estética está basada en su aspecto formal y gama cromática se ve excedido en este nuevo pronunciamiento del textil.

El problema de la textura sitúa al textil en un problema de distribución. La textura como se señaló es la característica de la superficie, como efecto visual o táctil. Por ello, la textura estará en toda obra artística. Pero en el caso del arte textil, la textura será clasificable en densidad, direccionalidad sentida y tamaño particular del elemento.²³ Entonces, cada una de estas categorías será una nueva decisión para el creador desde el punto de vista de distribución (composición). La **densidad** abarcará desde lo ralo a lo tupido (¿cuál es la población del signo plástico medido en metros lineales, cuadrados o cúbicos?), la **direccionalidad sentida** por medio de los significantes plásticos que determinan por consecuencia la naturaleza pasiva o activa de una superficie o atmósfera. Y el **tamaño** del elemento, esto es la proporcionalidad de los significantes visuales (particularidad de los significantes).

²³ Citado por Mario Soro, artista visual chileno, en base a la terminología dada en libro Léxico Técnico de las Artes Plásticas, de Irene Crespi y Ferrari.

II. El tejido como Texto.

2.1. - Tejido como cultura y naturaleza.

El tejido se define como una red de filamentos entrecruzados que conforman una unidad heterogénea. En el espacio sociológico, se define como la red de grupos y condicionantes que interactúan para formar la sociedad. Los grupos están estructurados por individuos afines geográfica o culturalmente, y las condicionantes son las variantes económicas, naturales y religiosas que se alternan respecto a un espacio y a un tiempo.

Aquí, se pretende situar este tejido, que se crea como la relación de los filamentos, cultura y naturaleza para sostener las proposiciones del género mujer. La mujer como protagonista de este estudio es la que por medio de los establecimientos de los parámetros culturales y naturales va organizando su quehacer, y por medio de este quehacer codifica su identidad. Resumiendo, la interacción del grupo y del individuo con el ambiente (de su sociedad o naturaleza) permite entretejer la cultura.

Como podría ser muy amplio referirse a toda cultura y a toda naturaleza, este tejido obedece los cánones de la sociedad y la naturaleza occidental y el mestizaje provocado por la interrelación del colonialismo con lo indígena.

2.1.1. - Sobre la cultura.

Desde otro orden, parece interesante revisar dos definiciones de cultura, ambas opuestas en sentido, porque significan posturas divergentes, pero también complementarias actuando conjuntamente dentro del proceso socializador latinoamericano.

La primera definición se refiere a la dada por el antropólogo Lévi-Strauss: " **La cultura es el paso de la naturaleza cruda a la naturaleza cocida. Es la conversión de la materia en alimento o la transformación de los elementos que están en la naturaleza para**

ponerlos al servicio de la fiesta del hombre²⁴”. El hombre, entonces es el transformador, o debería decir, el dominador de la naturaleza, pues toma posesión de la naturaleza para convertirla en materia de alimento, y pone los elementos de ella a su servicio.

En general, para esta definición de cultura, la mujer asume un papel ambiguo. Por un lado se sitúa en paralelo al hombre, pues un grupo cada vez mayor de mujeres tiene acceso a la educación y al trabajo. Pero, por otro, un grupo de mujeres, bastante mayoritario al anterior, en nuestra población latinoamericana queda al borde del protagonismo. La marginalidad y la falta de recursos materiales y oportunidades educacionales, la sitúan al nivel del esclavo, del oprimido. Por esto, pasa a identificarse con la naturaleza dominada por el hombre.

La segunda definición de cultura, es del biólogo Humberto Maturana;

“ Una cultura es una red de coordinaciones de emociones y acciones en el lenguaje que configura un modo particular de entrelazamiento del actuar y el emocionar de las personas que la viven²⁵”. Entonces, esta cultura se va definiendo respecto al entrelazamiento (tejido) del lenguajear y emocionar. Es cultura viva, pues se produce en el momento de la convivencia humana (comunicación).

Esta definición se refiere a un discurso que moldea y nace de los protagonistas y desde el actuar de éstos. No se habla del progreso como condición predominante de determinación cultural. El trabajo no es dominio del otro, sino actuar con otro, interrelacionándose.

²⁴ Fernando Risquez, Aproximación a la feminidad, pág 175.

²⁵ “Las culturas como modos de convivir humano en lo que hace lo humano que es el entrelazamiento del lenguajear y el emocionar, son redes de conversaciones. Y es también por esto mismo que mantengo que las distintas culturas como distintos modos de convivencia humana, son distintas redes de conversaciones, y que una cultura se transforma en otra cuando cambia la red de conversaciones que la constituye y la define”, Maturana, Humberto. Prefacio al libro de Eisler, Riane, El Cáliz y la espada, Nuestra historia, Nuestro futuro,

Desde esta definición de cultura, se describe a la mujer como parte actuante del tejido. El desarrollo humano y la evolución cultural pasa por ritmos de tiempo y espacios, y cada miembro de este grupo social cumple una función, no una subordinación.

2.1.2. -Sobre la naturaleza.

Hablar de la naturaleza a veces suele ser algo tan incierto como hablar de la mujer. No existen conceptos definitivos ni un paradigma exclusivo a ella.

Siempre asociamos naturaleza como algo inconmensurable, inabarcable. Una parte de ella está envuelta en el misterio y justamente aquella parte es la que permanece aún sin dominar.

La naturaleza está íntimamente conectada con nosotros, pues nacemos de ella, pero tendemos a alejarnos de su camino para volver a él, en el asombro de vislumbrar su pavorosa verdad. A ella regresamos al morir.

La naturaleza deslumbra al ser humano, por su belleza, inmensidad, o lo imprevisible que suele ser.

La intimidad y estrecha vinculación que se tiene con la naturaleza se da generalmente en el terreno de la biología y lo místico. La mujer es naturaleza por su condición sexual y reproductiva, y femenina por su condición social.

¿Por qué se relaciona más a la mujer con la naturaleza que al hombre?

Se podría pensar que la mujer en la gestación, en el embarazo y posteriormente en el parto está más consciente de su biología. Ella descubre su sincronía con el ambiente, con el todo, en la medida que vive sus procesos. De hecho, muchos teóricos relacionan el concepto

de mujer, si es que lo hubiera, con la inmanencia y el hombre a su vez con la trascendencia.²⁶

“Toda mujer desde el momento de nacer tiene acunado un niño”. Y no es precisamente su condición de madre la que la define. Más bien los extraños sucesos que acontecen en su cuerpo, como la menstruación, el desarrollo puberal (también presente en el hombre), la menopausia: son elementos que marcan el ritmo de su vida. Siente esta armonía con la naturaleza porque se sabe poseedora del mismo don regenerador. La mujer viene cargada de fecundación desde el momento de nacer, a diferencia del hombre que produce sus espermios a partir de la pubertad, la mujer trae consigo todo los óvulos que maduraran cuando comience a menstruar. La mujer se convierte en la larva que contiene el tejido primigenio, su ser contiene la creación, y por ella misma y su biología construirá nuevos tejidos, un nuevo ser

Entonces, contenidos en la mujer, están la gestación, el nacimiento, el desarrollo, la decadencia y la muerte. Procesos normales convergentes que siempre están presentes.

¿En que plano se sitúa la mujer, en la naturaleza o en la cultura?

2. 2. 3. - Sobre la mujer.

Sí acaso ella ha sido marginada de los grandes procesos, acciones y decisiones del ámbito social en la cultura dominante, y ha sido definida en cuanto a su relación con el hombre y no a su propia individualidad, no significa que sea totalmente excluida. Aún tiene un papel importante en la procreación pese a los experimentos cada vez más avanzados de la biogénética.

²⁶ Simone de Beauvoir, El Segundo sexo "Poco a poco el hombre ha mediatizado sus experiencias, y tanto en sus representaciones como en su existencia práctica, ha triunfado el principio macho. El espíritu le ha hecho triunfar sobre la Vida, la trascendencia sobre la inmanencia, la técnica sobre la magia, y la razón sobre la superstición. La desvalorización de la mujer representa una etapa necesaria en la historia de la humanidad, porque su prestigio no provenía de su valor positivo, sino de la debilidad del hombre" .P98

La mujer pertenece a este mundo; ella se define como el otro, el opuesto o el excluido. En algunos casos es endiosada, como es el mito del "eterno femenino", inmutable, y pasiva desde la torre que le han construido, debe ser madre o virgen, o peor aún, ambas cosas, y desde otro contexto se desea fervientemente tocar, poseer, violentar. La mujer se convierte en virgen y santa madre, o su opuesto en mujerzuela. Se sitúa por sobre el rango de persona normal. O por debajo de este. En otras palabras es una Diosa, o un demonio. Escasamente persona.

A propósito de los roles asignados a la mujer en esta sociedad, parece apropiado citar a Girard, respecto al papel de la mujer como víctima: **"La víctima viene después de la naturaleza y antes de la cultura que origina en lo sagrado...La víctima sirve para cubrir el vado entre la naturaleza y cultura y para señalar su ruptura definitiva"**²⁷. Descrita como el término excluido pero a la vez como el puente. Sin este papel de víctima el acceso a la cultura "patriarcal" estaría cerrado.

Para definir términos de una cultura predominantemente masculina, se citan algunos de los estudios realizados por Rainer Eisler, socióloga y antropóloga austriaca, en su libro, "El Cáliz y la espada". Esta autora concienzudamente va desbaratando la tesis de que en nuestras sociedades existen dos tipos de tendencias de organización, una donde predomina el gobierno matrístico o de la mujer, llamada usualmente cultura matriarca y la otra dominada por el poder masculino, llamada a su vez cultura patriarcal.

Partiendo de dicho supuesto establece otro tipo de relación que no se basa en la jerarquización, en este caso lo que se acostumbra a vivir, un orden en relación con fuerzas de poderes y derechos desiguales. Si no en un tipo de relación más igualitario que lo llama "solidario". Aquí no existe el tipo de autoridad basado en mayor a menor, o más fuerte y más

²⁷ Girard, René, Violence and the sacred, John Hopkins University Press, Baltimore, 1978; y Things Hidden Since the Foundation of the World, Stanford University Press, Stanford, 1987.) Citado por Charles Merewether en "De la inscripción a la disolución:

Un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta". Catálogo Ana Mendieta, pág 100.

débil, sino que la autoridad está dada por quien protege al otro, quien le otorga las facilidades al otro para crecer, sin oprimirlo.

Si se analizan diversas culturas, como la que existió en Creta, en el período Minoico, en algunas sociedades neolíticas, y otras diversas épocas, como la renacentista, la Isabelina y los movimientos de contracultura de los 60's y 70's, Eisler describe distintos descubrimientos antropológicos, probando que en estas instancias específicas la guerra no era una situación usual ni normal. El desarrollo tecnológico estaba enfocado al hombre mismo, otorgando herramientas para hacer su vida más placentera, y no instrumentos que sirviesen para oprimir y matar. Su principal tesis es rebatir la postura oficial donde se dice que el hombre primitivo llegó a la postura erguida para poder cazar, sino que plantea que fue la acción de forrajear, (comer al hacerse camino) y recolectar sus alimentos²⁸ lo que lo obligo a situarse en otra dirección, donde dominara mejor sus extremidades y cuerpo, ampliando su ángulo de visión. Entonces, el hombre no sería violento ni cazador por naturaleza instintiva^{***}.

La distinción entre una y otra sociedad, es además de sus distintos enfoques del trabajo y organización, la concepción misma de vivir. Por un lado, la primera sociedad, con valores asociados a lo femenino, como la solidaridad, la responsabilidad con el otro, la igualdad, la denomina **gylánica**, donde el hombre de dicha sociedad se acerca más al homo- ludens, por su capacidad de asombro y constante armonía con el todo, con la naturaleza. En esta

²⁸ "Científicas como Nancy Tanner, Jane Lancaster, Lila Leibowitz y Adrienne Zihlman han propuesto un modelo de evolución alternativo: Esta visión alternativa consiste en que la postura erecta que se requiere para dejar libres las manos no estuvo ligada a la caza, sino más bien al viraje desde forrajear (o comer mientras se hace caminar) hasta recolectar y acarrear alimentos de modo que pudieran ser compartidos y almacenados. [...] Según esta teoría, los primeros artefactos fabricados por el hombre no fueron armas, sino más bien envases para llevar alimentos (e infantes), así como herramientas usadas por las madres para ablandar alimentos vegetales para sus hijos, quienes necesitaban tanto la leche materna como los sólidos para sobrevivir. Eisler, Riane, El Cáliz y la espada, Nuestra historia, Nuestro futuro, pág.76-77

^{***} **Naturaleza instintiva: impulso que preserva la conservación y reproducción de la humanidad como especie.**

- Gilánica: del término **gilania** (gylany) Gy deriva de la raíz griega gyne, o mujer. La letra L, tiene doble significación, en inglés es la vinculación entre las dos mitades de la humanidad. En griego deriva del verbo lyein o lyo, que significa solucionar o resolver y disolver o liberar. Significa la liberación de las mitades de la humanidad del régimen impuesto por las jerarquías dominantes
- Andocracia: andros u hombre, cracia (kratos) gobernado. Gobernado por el hombre (Tomado del libro de Riane Eisler, El Caliz y la espada, pág 120)

clase de sociedad, la religión está ligada a la vida, pues ambas son un todo. La vida misma era una expresión de Dios.

La segunda sociedad, que ella denomina **andrónica**, mantiene valores asociados con lo masculino. Aquí prima la razón y el poder. La propiedad privada es un fin en sí para obtener el bienestar individual, los distintos roles son asumidos en relaciones jerárquicas. La religión es trascendencia. Creer se transforma en aspirar una vida más allá y mejor que ésta. Lo que significa la aceptación del papel de víctima con la esperanza de una vida mejor en otro mundo.

Es difícil saber por qué hasta ahora siempre ha predominado la sociedad andrónica por sobre la gylánica. Quizás la razón está oculta para el hombre mismo. Rainer Eisner plantea el quiebre de esta supuesta sociedad ideal por el predominio del más fuerte frente al más débil: **"Reverenciaron a la Diosa – Madre cuando la naturaleza les inspiró temor; cuando el instrumento de bronce les permitió afirmarse contra la mujer, instituyeron el patriarcado"**²⁹. ¿Acaso es el temor el que acciona el orden social?

De alguna forma hubo un instante en la historia cuando el grupo, o clan, de los cazadores doblegó al grupo agricultor, cuando el hombre necesitó legitimar sus pertenencias e inscribirse en el individualismo.

Eisler describe ese momento donde las tribus bárbaras atacan a estos pueblos pacíficos y llenos de sabiduría que veneraban a la Diosa, corroborando con los estudios de Gimbutas: **"...Una economía basada en la agricultura, y la otra en la ganadería y pastoreo, produjeron dos ideologías contrastantes. El sistema de creencias de la Europa Antigua se centraba en el ciclo agrario: nacimiento, muerte y regeneración, expresado en el principio femenino, una Madre Creadora. La ideología kurga, como se desprende**

²⁹ Simone de Beauvoir El Segundo Sexo. Los hechos y los mitos, Tomo I, pág 169

de la mitología indoeuropea comparativa, exaltaba a los viriles y heroicos dioses guerreros del resplandeciente y tronante cielo...”³⁰

2. 2. 4. - Sobre la Historia

Qué es la Historia, sino una construcción social, un tejido ordenado de hechos, elegidos por el hombre para relatarnos su pasado.

¿En qué medida se diferencia una historia construida respecto a otra?

Valga formular la pregunta, cuya respuesta se conecta en cuanto a quién la escribe. En la mayoría de los casos responde a la filosofía imperante y quién tenga esa filosofía en su trono de poder.

La historia construida por la sociedad andrónica señalada como la ubicada en paralelo de tiempo-espacio a nuestra sociedad moderna occidental ha ido silenciando voces que pudiesen oponerse y divergir al discurso oficial. En este caso, los medios de comunicación han sido el arma oficial de esta campaña invisible. Se han aplicado nudos en la historia para guardar silencio y omitir.

De alguna forma, y en esto las feministas lo han tenido muy claro, aquellas mujeres que podrían haberse convertido en personajes emblemáticos como muchos varones de la historia universal, han quedado en la hoja del olvido, o en algunos casos destacadas por factores anexos a sus cualidades intelectuales y humanas. Si es el caso destacarlas se deberá a su extrema santidad y pureza (a veces para la mujer es más fácil ser Santa que mujer), o por ser ilustre consorte de algún hombre destacado.

³⁰ (Gimbutas, First Wave of Eurasian Steppic Pastoralists” Primera Ola de Pastores Eusasiáticos de la Estepa, 281.) Citado por **Eisler, Riane**, El Cáliz y la espada, Nuestra historia, Nuestro futuro.

“Hojeando literatura complementaria, podemos descubrir ocasionalmente que a Pitágoras le enseñó ética (una tal) Temistoclea, una sacerdotisa de Delfos, o una Diótima, una sacerdotisa de Mantinea, enseñó a Sócrates.” [...] “Así, en el 391 D.C., bajo Teodosio I, los cristianos ahora enteramente androcrazados quemaron la gran biblioteca de Alejandría, uno de los últimos depósitos de la sabiduría y el conocimiento antiguos. Y con la ayuda e instigación del hombre que más tarde sería canonizado como San Cirilo (el obispo cristiano de Alejandría), los monjes cristianos despedazaron bárbaramente con conchas de ostra a Hipatia, la notable matemática, astrónoma y filósofa de la escuela de filosofía neoplatónica de Alejandría. Pues esta mujer, ahora considerada como uno de los sabios más grandes de los tiempos, era según Cirilo una mujer inicua que incluso había pretendido, contra los mandatos de Dios, enseñar a los hombres”.³¹

El caso de la Historia del arte, es muy similar a la historia general. Una de las Historias del arte más prestigiosas como la escrita por Gombrich, cita por casualidad a tres o cuatro artistas mujeres. Pareciera que ellas no existieron y sólo en este siglo irrumpieron en el panorama cultural.

Ni siquiera es así, como parte del curso "Seminario Arte y Compromiso Social", leí la obra de Whitney Chadwick, "**Mujer, arte y sociedad**", donde la autora critica la consideración del arte femenino como un arte menor, por carecer de cualidades asociadas a la monumentalidad. Así, este libro descubre la labor de aquellas monjas medievales que ilustraban manuscritos; la triste suerte de la hija del Tintoretto o las andanzas de Judith Leyster, cuyos cuadros se consideraron de Frans Hals. También analiza la relación de la mujer con el bordado o las creaciones de Sonia Delaunay, Berthe Morisot, Camille Claudel, Georgia O'Keefe, Vanessa Bell o Helen Frankenthaler, entre otras.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

³¹ Eisler, Riane, El Cáliz y la espada, Nuestra historia, Nuestro futuro, pág. 121 y 150, respectivamente. (extraído de New Columbia Encyclopedia, 705, 1302, Davis, The First Sex, 420)

Levi - Strauss que realizó un acucioso estudio comparativo entre culturas primitivas y culturas modernas, diferenció las primeras como culturas "frías" y las segundas como "calientes"³². Descritas, las culturas calientes como aquellas donde el motivo fundamental es lineal y la existencia de un continuo cambio, o "progreso" y donde la naturaleza es transformada simbólicamente por el fuego. En las culturas calientes la cultura es cocida.

En estas culturas "calientes" que asocio con las culturas andrónicas el tiempo es lineal, pasado y futuro se sitúan delante y atrás del presente. Lévi- Strauss dice, "**El pasado y el presente son un único continuo: el de las vías férreas del "progreso"**"³³El tiempo es representado como una secuencia acumulativa, y añade " estas sociedades interiorizan la noción del tiempo histórico como motor de su desarrollo" ³⁴

Las otras sociedades, que él llama frías (o tradicionales) y se asemejan a las culturas gylánicas, el tiempo funciona en forma circular. "**El presente surge del pasado pero a la vez es paralelo a éste**"; él identifica en este tipo de sociedad, un "pasado mítico" que coexiste con el presente. Con ello, no se quiere decir, que estas sociedades "primitivas" como se les suele llamar sean retrógradas, suspendidas en un pasado y retraso. Más bien, lo que resulta de este tipo de sociedad es otro tipo de pensamiento, asociado a lo pre-racional e intuitivo. Y el mito es permeado junto a la identidad e historia de sus habitantes. Pero esta historia mitificada no permanece estática sino más bien se transforma continuamente. Entonces el tiempo no sólo avanza pues también se retrotrae y expande.

Resumiendo, el discurso dominante y el orden establecido por siglos de civilización son la causa por la cual la condición de la mujer como creadora de cultura, o como dice Maturana, el lenguajear y emocionar ha sido coartado, entonces el lenguaje ha sido utilizado para frenarse a si mismo. A través del mismo "habla" se ha cortado la lengua a la mitad de la

³² Lévi- Strauss, "La historia es una categoría intrínseca de ciertas sociedades, una forma en que las sociedades jerárquicas ("calientes") aprehenden su propio ser, y no un contexto en el cual todos los grupos humanos estén igualmente situados" Lévi - Strauss para principiantes, pág 99

³³ Groves, Judy y Wiseman, Boris, Lévi - Strauss para principiantes, pág. 98.

³⁴ ibid, pág. 99

población; la población femenina. Una forma de cortar la lengua es silenciar, hacer invisible y construir una historia completamente unilateral.

La otra forma ocupada por el dominio andrónico es la ridiculización. Formula trivializada por los movimientos anti-feministas que han convertido la situación de la lucha feminista en una guerra campal de opuestos. O sino, aprovechándose del feminismo radical donde la mujer pretende borrar las fronteras de género, convirtiéndose en una mujer disfrazada de varón.

El tipo de sociedad descrita como gylánica por Eisler, justamente no funciona cuando se basa en oposiciones, ni elementos contrapuestos. Los roles que pudiera asumir la mujer son múltiples, y no se acerca en lo más mínimo al rol que pretende fundar la sociedad patriarcal jerárquica adjudicándole a la mujer el "rol de víctima".

La tesis se apoya en esta precaria situación para descentrar el discurso oficial, y acentuar los matices que surgen desde allí como una nueva forma de hablar. Esta es la pretensión de un tipo de arte textil, que es precisamente caracterizado por un grupo de artistas mujeres que han trabajado más conscientemente sobre el tema a partir de los años 60's.

2.2. -Vestido y metáfora.

"A la llama de los altos cirios, cuantos la velaban se inclinaron, entonces, para observar la limpieza y la transparencia de aquella franja de pupila que la muerte no había logrado empañar. Respetuosamente maravillados se inclinaban, sin saber que Ella los veía.

Por qué Ella veía, sentía"

(María Luisa Bombal)³⁵

Este epígrafe es un retazo de la novela "La amortajada". La amortajada significa un muerto amarrado, envuelto en telas en espera de ser sepultado. Se amortaja a los muertos antes de que ellos mismos "descubran" su indecorosa virtud de estar quietos, inmóviles, esperando.

Esta narración en primera persona sitúa al personaje desde la muerte y lo confronta al recuerdo de la muerte virtual, su existencia. Ella en la propia frialdad de su lecho de difunto, es capaz de ver más allá de lo visible, retornar a un pasado que sucedió sin mayores intervenciones individuales, un pasado que se dio porque la propia sociedad fue exigiendo los acontecimientos. Se casó con la persona correcta y tuvo dos hijos, pero ninguna de esas circunstancias pasó realmente por ella. Lo real fueron otras cosas, insignificantes para lo que la sociedad le pedía pero que marcó huellas en su "cuerpo". La belleza de la novela se manifiesta respecto al acercamiento de la protagonista con la naturaleza. Cada ritmo estacional, y cada paisaje es descrito en precisión y funciona paralelamente al estado emocional de la mujer. En el momento de ser enterrada, casi al final del libro, y después de recorrer su vida, ella "siente" como se une a la naturaleza:

"Pero nacidas de su cuerpo, sentía una infinidad de raíces hundirse y esparcirse en la tierra como una pujante telaraña* por la que subía temblando, hasta ella, la

³⁵ Bombal, María Luisa, La amortajada, pág. 9

constante palpitación del universo... [...] Lo juro. No tentó a la amortajada el deseo de incorporarse. Sola, podría al fin descansar, morir.³⁶

Citando a Simone de Beauvoir, **"La naturaleza entera se le presenta como una madre; la tierra es mujer, y la mujer es habitada por las mismas potencias oscuras de la tierra"**³⁷. Esta relación con la naturaleza provoca en los hombres sospechosas desconfianzas, porque para ellos, ella no es la madre a la cual han de volver, ni la generosa nodriza que alberga el tibio existir. Por el contrario, deben liberarse y ponerla bajo sus dominios. La propia sociedad y el progreso ha sometido la naturaleza al punto de su posible aniquilación. Pero cuando se le destruye, también se destruye a la madre, y cuando se destruye la madre sin duda el hijo también muere.

La humanidad queriendo dominar la muerte busca solucionar las interrogantes acerca de su significado, y traspasar lo invisible, pretendiendo ver respuestas donde sólo existen sombras, entonces, cada cultura y cada grupo social debe solucionar el problema que para ellos es la muerte. Dominar la muerte es dominar su cuerpo.

En este sentido, si al definir mujer se usa el término naturaleza, el abismo que surge entre muerte y vida se cierra. Por eso, en algunas culturas, el significado que toman los ritos de purificación y origen pasan por la imagen simbólica de la muerte. Y para muchas personas, el nacer es una forma de regresar de la muerte o del cielo hipotético de la no acción y el no ser.

"La maldición que pesa sobre su destino, la impureza que contamina su ser es haber sido concebido y dado a luz. Y es el anuncio de su muerte. El culto de la

³⁶ Subrayado mío.

³⁶ *ibid*, pág 107

³⁷ Simone de Beauvoir "El Segundo Sexo. Los hechos y los mitos. Tomo I, pág. 92 (esta cita recuerda también el mito de Koré al ser recluida al reino del Averno)

germinación ha estado siempre asociado al culto de los muertos. La Tierra_ Madre hunde en su seno las osamentas de sus hijos³⁸.

Entonces, para el hombre, y sin usar un estado genérico, la muerte es el no- dominio de la situación. Aquí él deja de ser el amo y de tener todas las respuestas. La mujer, y aquí sí se habla de género, es la poseedora de un secreto inconfesable y oculto en los abismos. Un secreto que él sólo puede entender en el momento de nacer y al morir.

Las Parcas, figuras míticas de la antigua Grecia, representan ese secreto inconfesable; ellas por una virtud especial, quizás heredada de la gran Diosa madre, fueron autorizadas a tejer la vida de los humanos. Cloto era la más joven y llevaba telas e hilos de todas clases y colores que indicaban la variedad de destino que podían otorgar, aunque se cuidaba de dar una parte de bien y de mal a cada persona, pero el mal podría crecer con la torpe actuación del dueño de dicha tela. Las sedas y oro eran para los hombres cuyo destino es la felicidad mientras que, la lana y el cáñamo simbolizaba la desgracia. Laquesis, era la que movía el artilugio en el que se enrollaban los hilos que le daba Cloto, y era también la que repartía. Atropos, la mayor, siempre atenta con unas tijeras muy largas era la encargada de cortar el hilo de la vida, cuando quería y de improviso. Basándose en estas figuras mitológicas, la idea primitiva de la muerte no es igual a la idea que se tiene hoy de ella; **Era el concepto de la consecuencia de un hilar y un deshilar permanente que es algo inherente a lo eterno femenino, a la parte oscura y terrible de la madre.**³⁹

La muerte, entonces se aceptaba con resignación, era incomprensible pero establecido por la naturaleza. Hoy, el hombre se encuentra ante la muerte dando una dura batalla frente a algo que tampoco puede explicar. Para los deudos, la muerte es un castigo. Y aún, para el catecismo cristiano, la conformidad de un paraíso para nuestros muertos, junto a su resurrección no los libera de la congoja que ella provoca.

³⁸ Ibid, pág. 188.

³⁹ Risques, Fernando. Aproximación a la feminidad, pág.88

La estrecha relación que vincula a la mujer con la naturaleza y la muerte como un estado natural del proceso de vida, puede ayudar a focalizar aspectos que deriven en un posible acercamiento a la mujer.

En este punto, hay que reconocer distintas visiones para aproximarnos a una definición de mujer. Se podría realizar un esbozo de una mujer ante un espejo, ella desnuda, despojada de toda vestimenta, sería entonces la mujer en esencia, la que se puede definir por la naturaleza. La que se quiere entender aquí, como verdadera. Ahora, esta misma mujer, ya vestida, siguiendo un patrón de modas y estilos, sería la mujer relacionada a la sociedad y la cultura. Y sin dejar de ser también una mujer verdadera, sería a su vez, la suma de condicionantes distintas, positivas o aniquiladoras de las cuales los movimientos feministas han querido dar fe. Y por último, la mujer metáfora, la inusual visión de la mujer como un signo de creación.

2.2.1. Mujer, naturaleza y esencia

La naturaleza de la mujer tiende a definirse respecto a la biología y fisiología, pero el problema se complejiza cuando se comprueba que cada rasgo de la persona no es una parte independiente del resto, sino que conforman unidades interrelacionadas. No es desconocimiento para nadie, que al estar el cuerpo enfermo, la personalidad y el estado *emocional también son afectados, como también ocurre en la situación inversa*. Por esta razón, los límites de lo biológico, como sexo (macho/ hembra) se yuxtapone al género (masculino/ femenino); creando modelos en los cuales definir y separar hombre/ masculino, y mujer/ femenino es prácticamente imposible. La identificación de género con sexualidad se estrecha.

Cuando la sociedad marca la imposición de roles genéricos, la situación produce quiebres dentro del mismo medio, provocando desigualdades, agresión y por supuesto, efectos traumáticos, tanto en el espíritu como en la emoción.

La exigencia con la cual se asocia la mujer como "dadora de vida" (lo biológico) y como "fuente inagotable de abnegación, sacrificio y renuncia personal" (lo genérico) ha desencadenado que la misma situación de la mujer en el mundo sea imprecisa y le provoque un angustioso agotamiento.

Ser mujer, es moverse dentro de rangos y conductas condicionadas por el grupo o ideología dominante. Pero también ser mujer es ser hembra.

Simone de Beauvoir, lo trata de resumir así: **"La mujer se define como un ser humano en busca de valores en el seno de un mundo de varones, mundo del cual es indispensable conocer la estructura económica y social"**⁴⁰.

Por esto, no parece extraño, que ser mujer en Occidente es distinto a ser mujer en Oriente, a pesar de la globalidad que envuelve los medios de comunicación. Y ser mujer en Latinoamérica resulte también distinto a estar inserta en una cultura nórdica, por ejemplo.

Pero así como la economía y la cultura comienzan a determinarnos como seres humanos, y el cuerpo y su fisiología limitan esta definición; el ser mujer hoy resulta "ser en construcción", el extraño equilibrio de la igualdad y de la diferencia.

Ser mujer es algo relativo. Kristeva señala que **"la mujer como tal no existe. Ella está en proceso de devenir"**⁴¹.

Se quiere ser igual en derechos y oportunidades respecto al hombre, pero también se desea tomar conciencia de las cualidades del ser mujer y que la diferencian del otro sexo.

⁴⁰ Simone de Beauvoir, El Segundo Sexo. Los hechos y los mitos. Tomo I, pág. 74.

⁴¹ Appignasi, Richard, Garratt, Chris, Posmodernismo para principiantes, pág. 101

Uno de los graves problemas que desencadenó la invalidez del discurso del "feminismo radical" de los años 70' fue no darse cuenta que la mujer como **esencia** era una imagen construida en base a los valores de la cultura dominante⁴².

Usando como elemento de análisis el lenguaje, la mujer lo desentraña para apropiarse de él. Entonces, desde esta perspectiva, la identidad es cercana a una búsqueda y a un reajuste del medio en el cual se vive. Es una etapa de construcción. **" la identidad no es la referencia plena y unificada del idealismo trascendental, sino el escenario de un entrecruzamiento de fuerzas psíquicas y sociales que descentra la ficción del yo transparente e idéntico a si mismo"**⁴³. La mujer como el hombre, está en una constante lucha para entenderse y descubrir su identidad. Y esa identidad queda resuelta por las variables externas (representaciones de signos) y las posibilidades internas e inherentes al ser humano. La problematización de la mujer se reconoce en cuanto a que ambas variables, externas e internas son intervenidas por la sociedad.

Por esto último, es difícil encontrar una adecuada forma de definir mujer sin caer en extremos de absolutismo o ambigüedades. (Planteamientos del feminismo radical y feminismo de la diferencia).

Toda la reflexión anterior respecto al feminismo como movimiento social, cultural y político, pretende situar dos términos que parecen mezclarse pero que pudieran funcionar interdependientemente. Estos son: Mujer y feminidad.

⁴² Nota: Se busca en esta situación el no querer una verdadera identidad para la mujer, convirtiéndola en parte de una humanidad ajena a este mundo marcado por figuras masculinas. Pero, y en este punto se debe reconocer la inutilidad hoy, del movimiento feminista radical que provoca la automarginación del discurso oficial. Como señala, Nelly Richard, **el rechazar aquellos instrumentos que más se identifican con la hipermasculinidad del Logos** (totalizaciones filosóficas, abstracciones científicas, sistematizaciones teóricas, etc) **y promover el rescate de aquellas formas de expresión y comunicación consideradas "femeninas" por estar libres de la reticulación masculino- conceptual** (lenguaje intuitivo, matérico, afectivo, bello, confesional, etc), deriva en una cultura de mujeres separada y autónoma, completamente segregada de la sociedad. Y, ¿ estos valores categorizados como femeninos y masculinos, no hacen sino remarcar la línea divisoria, y reproducir las mismas. (Richard, Nelly, Masculino- Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática , págs. 22 y 23)

⁴³ Ibid, pág 84

Mujer y feminidad serían dos cualidades abarcables que en alguna instancia se tocan. No van necesariamente juntas, pero es posible aunarlas en un sólo momento de existencialidad femenina.

Feminidad sería los rasgos descriptivos esenciales que condicionan un tipo de ser, o de actuar. Muestran una curva psicológica, espiritual y existencial de formas, como lo expandible, lo recíproco, la contención, la regeneración. Muestra más conductas paralelas que jerárquicas, más actitudes reconciliadoras que disyuntivas. Y una fuerte conexión con la inmanencia, lo natural y lo tangible.

Mujer es limitada por un cuerpo, por su fisiología y forma. Y por su capacidad de gestar naturaleza.

Mujer, además suele definirse desde la perspectiva occidental respecto al hombre. Donde las categorizaciones acrecientan supuestas desigualdades cualitativas respecto al género.

Hombre- mujer en la cultura Occidental, no se define como elementos opuestos, ni como división de la humanidad en duales complementarios⁴⁴. Sino más bien, en la suposición de la existencia de un ser completo y único, el **hombre**, que difiere de este ser incompleto, que carece de lo que él tiene, o sea, la **mujer**. Esta teoría que ha sido apenas sublimada por muchos intelectuales masculinos, ha sido la base del pensamiento psicoanalítico, respecto a la feminidad.⁴⁵

Entonces, la mujer ha sido definida como el Otro. Así lo señala Simone de Beauvoir; “ **La mujer se determina y diferencia con relación al hombre, y no éste con relación a ella; ésta es lo inesencial frente a lo esencial. El es el Sujeto, él es lo Absoluto: ella es el Otro**⁴⁶.”

⁴⁴ (Esta teoría de la complementariedad, se invalida respecto a que supone, que la unión de ambos sexos daría por resultado un ser distinto y total, cosa que refuta que cada uno ya es un ser completo)

⁴⁵ (Freud: la mujer sería el ser que carece de falo)

⁴⁶ Simone de Beauvoir, El Segundo Sexo. Los hechos y los mitos. Tomo I.

El ser mujer es con la finalidad de ser la compañera del hombre. No un fin en si mismo. La mujer es madre, esposa, o hija. Existencia en razón de otro. Acentúan esta visión la creación de la mujer en la versión cristiana. Eva nace de una costilla. Y antes de esto, Adán ya había tenido su labor de nombrar las cosas, Adán posee el **logos** antes de la existencia de Eva.

Existe una definición de mujer dentro de la cultura occidental en cuanto a idea, esposa y madre. Y cada una de estas definiciones se presentan en dualidad. La mujer como esposa es la compañera, o aliada del hombre y también su enemiga. Es aliada pues es el "otro" que no entra en la competencia. El no busca ganarle siendo mejor, pues ser mujer es ser distinto. Pero también es su enemiga, pues ante este misterio que no puede entender (el amor), y donde ambos poseen distintos lenguajes, como suele reconocer la psicología; ella le impide su propia libertad, lo amarra al mundo material, recordándole que se debe a los otros y a su descendencia, el hombre siente que pierde la individualidad con la mujer.

Como madre, ella es para el hombre la que lo alberga, la que le proporciona el calor del hogar, la que le prepara la comida y lo protege mientras se siente débil, mientras es un niño. Ella lo contiene para su existencia, es la contenedora. Pero también, madre puede ser un agobio para el hijo, una madre lo puede consumir, devorando su capacidad de autonomía, una madre sobreprotectora es la falta de aire para el hijo. Es la madre devoradora.*

La mujer como idea, permanece inalcanzable. Ella es la musa inspiradora, la que aparece en los cantos y poesías. La joven eternamente bella. Incorruptible. La contemplada. Pero también la mujer como idea puede ser la reencarnación del mal, el objeto del deseo, la posesión de lo Otro y llevar al hombre a perder su racionalidad y sumergirlo en la instintividad†.

* Madre Coatlicue devoración del hijo por la madre.

† Instintividad aquí se sitúa como algo negativo, pues significa la pérdida del logos, (la razón) altamente apreciada por la sociedad patriarcal.

Es innegable que la cultura y la historia de las mujeres siempre ha estado inserta dentro de la historia de los hombres. Y por esto, mientras no se produzca un cambio en la estructura de la sociedad y formas de poder, la humanidad seguirá funcionando en dos mitades, y es tal vez por medio de la continua "desobediencia de las mujeres" dentro de la dominación y colonización masculina que la cultura se dinamiza, provocando quiebres que permiten su desarrollo. Es la tensión del equilibrio de la propia convivencia que nos hace avanzar al desarrollo como humanidad *Para que exista un tejido es necesario la aplicación de distintas tensiones en la trama o la urdimbre, según la clase de tensión, la tela creada será resistente o frágil.*

2.2.2. - Vestido. La mujer, el Otro.

Como se ha señalado el vestido es aquel objeto que media entre lo natural y lo socializado. Necesario para vivir pues protege nuestra piel de los roces abrasivos, del sol intenso y del frío que pudiera penetrarnos. El vestido también se convierte en la imagen externa con la que nos mostramos ante los otros y es reflejo del cuerpo. Para la mujer, definirse a través del vestido significa a su vez, la asignación de una definición dada por herencia.

Vestido es definido como la "**psicologización de la apariencia ligada al encuentro con el otro y el encuentro con nuestra propia imagen**".⁴⁷

El vestido es nuestra representación exterior de lo que llevamos dentro, como carga genética, emocional y social.

El cuerpo femenino determinado por cargas hereditarias, ambientales y sociales, ha tenido a lo largo de la historia múltiples transformaciones. Aún hoy, cuando ser mujer es

⁴⁷ Gil, Javier, Parias, María Claudia, "Espacios entretejidos. Arte, moda y vestido" Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia. Posmodernidad y moda. Pág. 240

asumido como un ser en su extensa biología, los avances en el desciframiento del genoma humano corren los límites de la diferenciación sexual; transformando la reproductividad en una labor genética y no sexual. Y dado, el oportuno desprejuiciamiento de la alternatividad sexual, el ser mujer u hombre en la sociedad ya no es importante. Pero, desdibujar nuestra anatomía y provocar una auto imagen donde la identificación sexual, sea cualquiera el sexo, es borrada por una personalización neutra, es también una forma de querer perder la identidad y el rol que podría asignar la sociedad donde se está inserto

Vestir es hacerse visible y dar nombre.

Decir entonces vestido, es tratar de buscar la identidad subyugada a la realidad. De alguna forma estamos siendo al vernos reflejados en sociedad.

La realidad transforma a la mujer en icono moldeable según sea la estética dominante. Por esto, si se relee las distintas formas de representación de ella se distinguen oposiciones evidentes. Primero, se observa la obsesión por la maternidad que refuerza las protuberancias, el vientre abultado, y el aparato femenino externo (Prehistoria y la Gran diosa madre). En otras ocasiones, la mujer se representa con la sutileza y delicadeza por lo que sus formas son más cercanas a lo espectral (estilo romántico). Otras, es el dinamismo, lo osado, por lo que es mostrada con un cuerpo musculoso, ligero, en continuo movimiento, esta es la imagen de posguerra exaltada en la moda de los años 40' y 50'. Hoy, parece que la imagen femenina continua en vertiginosa renovación. Entonces, para lo propia mujer, su reflejo es una escabullante forma que la desdibuja y determina según la moda imperante.

Para nadie resulta desconocido las continuas representaciones de la belleza femenina como un objeto de contemplación. Incluso muchas autoras de la crítica estética acentúan la posición que adopta el creador ya sea este masculino o femenino ante su propia pintura de desnudo.

Las mismas limitaciones en la representación de su cuerpo que debe asumir la creadora femenina, son porque a la mujer le ha costado asumir su corporeidad y erotismo. Es, -señala S. de Beauvoir a **partir del uso de los anticonceptivos - cuando la mujer puede desligar su función sexual de su función reproductiva.**⁴⁸

El cuerpo femenino dejaría de ser el objeto de contemplación, la erótica femenina irrumpiría el deseo del otro, sólo para convertirse en el propio deseo. Asumir el erotismo significa una forma de reconocernos capaces de ser sensibles ante el placer. Placer, asumido como fuente de las sensaciones gratas ligadas al mundo material y espiritual. Placer del lenguaje del amor. No racionalizado ni logizado.

Para la mujer, revertir la situación del cuerpo femenino como una apropiación de su propio cuerpo ha significado una lucha constante en sus derechos y los derechos de los otros. Por lo cual, el tema del aborto, es sin duda, una de las condenas de la mujer latinoamericana por las cuales ha debido hacerse cargo. En este caso, no existe una única verdad y las posiciones serán siempre divergentes, pero el solo hecho de plantearse en la individualidad de su sexo, y reconocerse como un cuerpo enajenado, porque la mujer distinta al hombre, siente latir dentro de su cuerpo el cuerpo de otro. Algo que le pertenece en abrigo constante y que a su vez la posee a ella como alternativa de hogar subyugado. Ella es para el otro en la condición de ser otra. Por un lado, esta maravilla de albergar lo vivo la acerca a la naturaleza, pero por otra la ata a una realidad que le es insuperable. La detiene y la convierte en recipiente⁴⁹. Cáliz transformador de vida. El solo hecho de tener conciencia del misterio que la alberga puede optar por una nueva definición de sí misma.

La mujer conmovida ante la situación de ser la única sobre la tierra de decidir si alberga o no al nuevo ser en su vientre, se enfrenta a una disyuntiva moral altamente impuesta por la

⁴⁸ Simone de Beauvoir, El Segundo Sexo. Los hechos y los mitos. Tomo I, pág 154.

⁴⁹ El **nudo** del asunto es que el retener un tejido puede significar tanto la opresión como el desarrollo del tejido. (Shibori: Técnica de teñido con amarrias). Para la mujer, en el caso de la procreación, puede ser tanto una alegría como una tragedia

jerarquización de los poderes. ¿Cuántas mujeres en nuestra América Latina, ven coartada su posibilidad de elegir la maternidad por reglas imperantes que apenas alcanzan a comprender? ¿ Cuántas deben aún aceptar leyes que siguen desfavoreciendo la calidad de vida? Y por esa misma razón. ¿Cuántas veces la ignorancia, y la falta de educación hacen caer en una trampa de desesperación que consume a la mujer ?

Las respuestas en general son inconclusas, como inconclusa es la definición de mujer. Y la *desesperación* es el tema recurrente de la tesis. Porque sería impreciso decir que la autoría de la obra artística citada, nace en la plenitud de la realización personal. Más bien, por medio de las múltiples desesperaciones de la artista mujer textil se provoca la creación de la obra y es posible además dar cierta legibilidad al discurso.

2.2.3 -Metáfora. El cuerpo citado.

Los caminos que ahondaron en las profundidades del alma fueron también caminos que estereotiparon a la mujer como un género sistémico enfermo. El psicoanálisis al abrir la brecha del autoconocimiento y descubrir el inconsciente, condujo a la mujer a un territorio donde ella no existía. Porque cuando Freud delimita la estructura psíquica humana en tres niveles de desarrollo, y en dos de aquellos niveles tiene extrema importancia la conformación del lenguaje como fuente social y dominio paternal, desvincula a la mujer de la realidad y le acarrea problemas para autodefinirse.

Analizando esta situación detenidamente, se señala los tres niveles de construcción de la identidad en el individuo.

Primero, esta el **Ello**, que básicamente se compone de las pulsiones básicas instintivas con las cuales se nace. El bebé reconoce por instinto lo que le causa placer y descarta lo que le causa dolor. Aquí, en este estado primario, no se requiere de una socialización ni de un lenguaje razonado, por lo cual la mujer al no tener dominio del logos, podría permanecer tranquila.

El Yo, sería la segunda instancia desarrollada por el individuo. Surgida en los primeros años de vida, el niño entiende que sus instintos no pueden conducirle siempre a la satisfacción, por lo cual debe adaptarse a la realidad, discriminando lo conveniente y lo inconveniente. Lacan relaciona este estadio como la creación de la identidad, y la describe como la "Fase del Espejo", que se asemeja al descubrimiento de su imagen reflejada ante un espejo. El sentido de sí mismo proviene del exterior, de un reflejo dado, o desde su imaginario. Para Lacan, el espejo proporciona el significado y el niño sería su significante.

El tercer nivel de desarrollo de la personalidad se define como el **Super- Ego**, que representa la exigencia ética y moral de la persona. Constituye el ideal del Yo, y actúa en forma de conciencia, razonando entre lo bueno y lo malo. Este nivel funciona en el principio del deber. Durante los primeros años es a través de la madre que el niño internaliza la moralidad, y ella es su "amor exclusivo". Pero a partir de los cinco a seis años de vida, aparece el padre como "rival". Al superar este conflicto y reconocer la imagen del padre el niño ingresa al mundo social, al orden simbólico definido por Lacan.

El Orden simbólico es de suma importancia para la conformación del lenguaje, Porque mediante la real inserción del sujeto en su medio puede asumir su subjetividad.

Por desgracia, como se ha señalado antes, para la mujer el hecho de estar inserta en un mundo eminentemente patriarcal, donde la hegemonía se supedita a la razón y lo absoluto le impide traspasar⁺ el orden imaginario y avanzar hacia el orden simbólico como el caso de los varones.

Pero, debido al impulso dado por el pensamiento posmoderno a las feministas, se entiende que al no sobrevivir una definición esencial y absoluta de feminidad, y de mujer, se puede acceder a una perspectiva renovada en la adquisición del lenguaje. En este sentido, los estudios de Julia Kristeva, Luce Irigaray, Hélène Cixous, Griselda Pollock, y otras más, refuerzan la idea que el lenguaje en la mujer es adquirido por la imagen materna.

⁺ Traspasar: es atravesar desde una tela a otra.

“Antes de la adquisición del lenguaje, antes del desarrollo de la conciencia de sí como sujeto y del reconocimiento del Otro como objeto, antes incluso del reconocimiento por la niña de sus propias fronteras, su relación con el cuerpo de la madre es la que aporta todo placer; el cuerpo de la madre, con el cual tendrá que identificarse al crecer, en lugar de diferenciarse de él, como hace su hermano [...] Kristeva pasa a señalar las diferencias entre el narcisismo, y la atención al yo como ejercicio espiritual, donde el ideal alcanzable del yo refleja el Uno (es decir, Dios), y traza analogías entre la relación del yo con el Otro y la relación de la niña con la madre todopoderosa.”⁵⁰

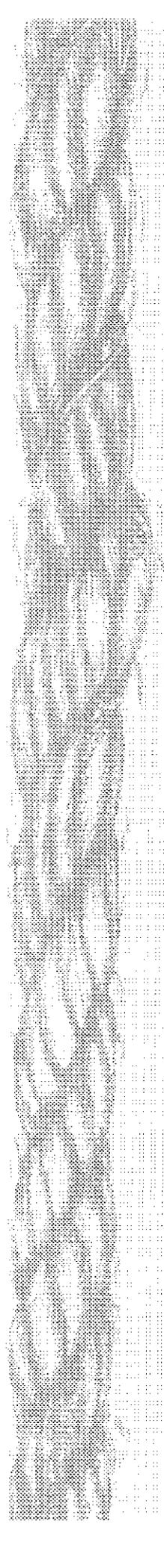
Una lectura de la obra artística dada por Hilary Robinson respecto al cuerpo como intermediario de lo femenino y su representación, describe la posibilidad en la artista de cuatro cuerpos distintos: Un cuerpo cercano, sería el **cuerpo de la artista, ya sea mediante su presencia o la huella de su gesto**, otro es, **el cuerpo del espectador o público y su experiencia en su encuentro con la obra de arte**; el tercer cuerpo es, **el cuerpo de la propia obra de arte, su materialidad**, y por último, el cuarto cuerpo es definido como, **la representación del cuerpo dentro de la obra de arte, su tema visible, o su contenido propuesto**”.⁵¹

El cuerpo entonces tiene connotaciones genéricas. Y estas connotaciones, como se vio anteriormente, dependen de la situación de la mujer para que ella se defina y construya. Esta visión que doblega los determinismos, posibilita que los mitos acerca de las mujeres como artistas se destruyan. La mujer, al otorgar un nuevo léxico a su identidad, declara su propia visión de su cuerpo. Deja de ser el sujeto contemplado, la Virgen, la musa, la ramera, la diva. Ahora es ella, en su propio cuerpo. La materialidad y trascendencia de su cuerpo.

⁵⁰ Robinson, Hilary, “ Más allá de los límites: feminidad, cuerpo, representación”, Deepwell, Kate (editora) Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas, pág 250

⁵¹ ibid, pág 242.





La mujer al romper con el esquema del arte como obra monumental y trascendental, inserta la posibilidad de recobrar los gestos mínimos de la creación. Al romper los códigos y signos que dicen que es arte y que no, establece un nuevo código para una nueva forma de hablar.

2.3. - Texto y Tejido

Desde la ontología del lenguaje se señala que el sujeto genera un mundo propio por medio de la palabra **"A través del lenguaje los seres humanos modelamos nuestra identidad y el mundo en que vivimos"** ⁵² Y es por medio de la palabra que podemos generar nuestro futuro.

Esta palabra, que es simbólica, en el sentido de pertenecer a un signo caligráfico, o metafórica, es la que crea un entorno.

La forma de cómo el sujeto y la realidad interactúan es reflejada en el lenguaje, o en la palabra, que es una forma visible de comprensión. Los procesos que median en ambos aún son imprecisos. Pues como se puntualizó antes, la biología, la sociedad y la cultura estructuran un *modo de ser* intrínsecamente ligados. Entonces, es imposible extraer al lenguaje del medio social al cual sirve, ya que es gracias a este medio donde se articula la comunicación. Por eso, es necesario resaltar la importancia de los procesos fisiológicos que intervienen en el lenguaje.

Para la operación de conformar un lenguaje, así como todo el cuerpo participa en la emotividad gestual, y la expresión en los rasgos faciales, es en la lengua donde se destaca la participación rigurosa del hablante. La lengua es también la semejanza al instrumento técnico del huso. Con el huso, la tejedora puede transformar la fibra en un hilo continuo. Con la lengua, el hablante puede armar o tejer un discurso.

Sujeto y sociedad sincronizan una realidad.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Barthes, en su libro, "El placer del texto", expresa claramente la relación simbiótica de ambos, y como el creador se va involucrando en el texto, **"Texto significa tejido, pero mientras que hasta ahora siempre hemos considerado este tejido como un producto, como un velo confeccionado detrás del cual se halla, más o menos oculto, el**

⁵² Echeverría, Rafael, Ontología del Lenguaje. pág. 35.

significado (la verdad), ahora destacamos en este tejido la idea generativa según la cual el texto se hace, se elabora en un perpetuo entretejimiento; perdido en este tejido_ su textura_ el sujeto se deshace a sí mismo, como araña que se disuelve en las secreciones subjetivas de su tela. Si fuésemos aficionados a los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una hifología. (hifos es el tejido y la tela de araña) ⁵³

Y este sujeto que traspasa los límites de su subjetividad necesita de la realidad para conformarla, hacerse y deshacerse en esta tela.

Sobre la base de esta referencia, la neutralidad del texto es suprimida por el sujeto en cuestión. Y si este sujeto además posee un género y este género es definido culturalmente, se puede decir entonces que el texto deja de ser sólo un símbolo del lenguaje, para además transformarse en un símbolo de la naturaleza del lenguaje determinado por el género. Y poder convertirse en un medio de resistencia de ese género.

La similitud entre el hablar (texto) y crear un tejido (texto) es posible en la coincidencia de que ambas acciones generan una identidad. La mujer al crear la tela y al poseer un lenguaje se construye.

La posibilidad del tejido, definido por el armado de una estructura estético funcional, desde antaño, ha sido la forma en la cual la mujer ha podido marcar territorio. El mundo externo, ajeno para ella, no le permite construirse, entonces, el mundo interno, su casa, le da la posibilidad de crear.

Su casa se transforma en su cuerpo. *Y su cuerpo entonces es tejido.* Entonces el lenguaje del tejido es lenguaje en la medida que le permite expresar sus propios signos y realidades, y a la vez abrirse a los otros.

⁵³ Barthes, Roland, El placer del texto, pág 104.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Nancy Miller análogando la teoría de Barthes, respecto a como el autor se involucra en el texto (hifología), lo expande a la creación particular en la mujer, dando el término de aracnología: " **Por aracnología, pues, entiendo una actitud crítica que se interpreta contra el tejido de indiferenciación para descubrir la incorporación al texto de una subjetividad determinada por el género, para recuperar dentro de la representación el emblema de su construcción**"⁵⁴

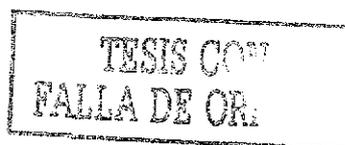
El tejido es lenguaje, además por recurrir al tiempo; y una de las formas espacio temporales suscrita en la obra es la forma de leerla; la linealidad o circularidad compositiva describe una forma de relatar y un tiempo de lectura en el espectador. Siempre los textiles tienen una forma de leerse.

El proceso de realización del tejido es además la forma de como las mujeres, "pasaban el tiempo". Es medir el tiempo en el hacedor.

Otro recurso temporal condicionado por la materialidad del textil, es la fragilidad. En general, son muy pocos los tejidos que han logrado sobrellevar la barrera del tiempo. Es un medio que se destruye con gran fragilidad. Esta condición efímera es además condición sui generis para el hablante femenino. La extraña consecuencia de un trabajo lento y de bastante persistencia se ofrenda como una flor que ofrece su esplendor pero no su permanencia, (la permanencia aquí está ligada a otros factores, no su materialidad).

Una tercera condicionante del tejido como lenguaje, es el cromatismo o tonalidad. La obra textil se caracteriza por una determinada elección de color. Esta conciencia en el creador al elegir el color, o el tono, equivale a la entonación del hablante al expresar una oración. La conciencia para otorgar sentido a lo hablado dando matices de sonoridad es parte del discurso. El color, además, se asocia a pulsiones pre-rationales. El impulso que

⁵⁴ Citada por Scheuing, Ruth "Penélope y la historia desenmarañada." Critica feminista del arte. Estrategias críticas. Feminismos. Instituto de la mujer. Pg 326. (Nancy Miller, Arachnologies: The woman, the text, and the critic", Subject to change reading feminist writing, Nueva York, Columbia University Press, 1988, pg 80).



guía al gestar una pieza tejida, o al sostener un tipo de carta cromática, suele ser en la mayoría de los casos, intuitivo*. Por lo cual, el proceso de seleccionar color y tonalidad va más hacia determinados simbólicos y goces visuales corporales.

Y quizás, el aspecto más importante en los tejidos, sobre todo evidente en las culturas prehispánicas, es el uso de ideogramas o abstracciones de la naturaleza, usadas en forma reiterativa, superpuestas y ordenadas desde distintas perspectivas. Estas formas son ideogramas que contienen un significado⁵⁵. Aunque se ha desvirtuado su carácter de lenguaje, el tejido, desde la antigüedad ha sido el libro con el cual las culturas traspasaron su historia y creencias.

Hoy, la orientación que ha tomado la arqueología revaloriza y abre nuevas formas para una nueva interpretación libre de los cánones visuales occidentales y de la sintaxis regular. Es evidente que para reconocer la obra textil como un lenguaje, es necesario otro tipo de mente y otro tipo de ojos.

Pero estos aspectos, señalados como propios del tejido, han sido exaltados y replanteados por la obra textil de las artistas contemporáneas. Pues, ellas más allá de las características formales que podían rescatar del tejido, agregan la posibilidad del contexto histórico que revaloriza la materialidad y recursos del textil. Estas mujeres utilizando la condición de marginalidad del arte textil lo transforman en una herramienta metalinguística, donde el medio está apenas al borde de lo artístico objetual, y la posibilidad de crear se expande más allá de esos límites.

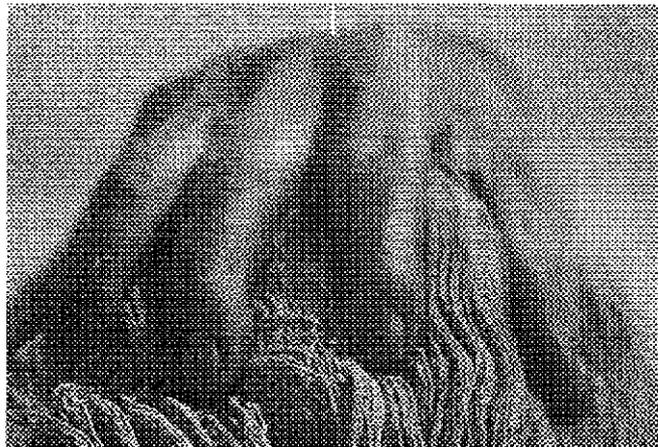
Se señala, la existencia de múltiples realidades y la polisemia de la obra artística. Basándonos en el criterio de multiplicidad, la coherencia del discurso del arte feminista no resulta del todo ajeno y subversivo, sino más bien, el descubrir el propósito que genera un

* Intuitivo: es guiado por un impulso sin intervención de la razón.

⁵⁵ La trama (tejido) va conformando una imagen, que usualmente deviene un código. Culturas precolombinas y posteriores (Chimú, Nazca, Mapuche, Mixteca, etc.)

tipo de arte feminista es también parte de una nueva valorización de este arte, que ante todo sigue siendo arte, sacando la oportuna adjetivización.

La facilidad que tiene el tejido al momento de gestarse es su cualidad de destejarse. Imposible es olvidar el caso de Penélope. Por lo cual, la posibilidad que abre al arte textil femenino es la capacidad que tiene de desmembrarse, quitar sus propias máscaras y reflejarse tal cuál es. Entonces, también se debe estar alerta ante el riesgo de caer en el simulacro de los signos, invalidando lo que ha brotado como construcción de sí mismo. La urgencia de resignificarle valores más allá de su materialidad, donde el proceso intervenga como propósito de autor.



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

III.- La obra plástica textil y la figura mítica de la tejedora.

3.1. - Surgimiento del Mito.

Cada mito surge del pensamiento colectivo en la cultura donde está inserta. Cada mito presupone una doble lectura. Una lectura desde dentro y una mirada desde lo externo. En apoyo, a definir este trabajo por la cultura occidental, el paso siguiente es retomar los antiguos mitos griegos que podrían conducirnos a entender la figura de la tejedora desde esa mirada.

La primera imagen surgida en la penumbra del cosmos mitológico es la de la bella Persefoné o Koré. Koré es la hija de Démeter, la madre del mundo; vive feliz en estado de juvenil inocencia, ella es libre, alegre y virgen. En los prados de los Campos Eliseos, junto a otras jóvenes recoge flores y juguetea; pero en un instante al acercar su nariz a un narciso, el aroma profundo la hace caer en un estado de inconciencia, perdiendo el sentido y desmayándose. Esta ocasión de pérdida de su estado consciente es aprovechado por Hades, el rey del Averno (reino de las profundidades y el infierno). La única testigo del hecho es Hécate o Latona que desde su manto nocturno observa la escena.

La madre ante la desaparición de su hija se desespera y la busca, al enterarse del rapto entiende que allá, donde su hija está no podrá regresar, la ha perdido para siempre.⁵⁶

Pero, ante la abrupta posesión de la doncella, Zeus, su padre, entiende que es imposible deshacer la situación, entonces interviene y decide dejar una tercera parte del tiempo para que la joven permanezca con su marido, en el infierno y que sea la reina de lo ctónico y subterráneo, y el resto del tiempo, o sea las dos partes restantes, este con su madre.

⁵⁶ " Latona oye; Deméter también oye, porque toda *madre siempre oye a su hija...* La madre oye a la *hija cuándo ésta entre en contacto con la masculinidad*" (Risques, Fernando, Aproximación a la feminidad, pág 73.)

Con esta decisión, la madre y la hija pueden permanecer unidas pero también debe dejarla partir con dolor al reino de las profundidades. Los estrechos vínculos (hilos) estarán ocultos en su condición genérica. El lenguaje les pertenece en la oralidad. Es la madre la que destacará los dones de su hija, la que le enseñará el quehacer doméstico, la que posiblemente le enseñará a bordar y tejer, es la madre la que le dona su labor.

Pero, ¿qué pasa si este vínculo es cortado? ¿Qué pasa cuándo la figura materna es un vacío en la formación de la identidad?

Hoy, es usual la rebelión de las mujeres a entregar a sus hijas labores que antaño las ataron. Ahora, la mujer- madre transmite una oralidad distinta a la que décadas atrás sus madres les entregaban. Es posible otra forma de ser mujer, señala el discurso de las feministas. Y es posible ser mujer, dicen las mujeres actuales. El quehacer femenino es cada vez menos impositivo, ya no es la relegación continúa al reino del Averno. El que ensucia es el que limpia, no el derecho genérico. También, la conciencia del disfrute sexual, y la sana capacidad de dar y recibir, ha girado hacia el camino irrenunciable del amor. Los sueños con príncipes raptos se autoexiliaron de la literatura femenina. Pero aún así, la transmisión de ciertas normas de madre a hija son permanentes. Y lo más significativo, es la entrega de la lengua materna fundamental para reconocerse y aceptarse como personas[†]. Entonces, la relación Deméter y Koré permanece pues madre e hija se conjugan en la palabra mujer.

Koré es la figura central para entender el signo de posesión de lo femenino por lo masculino. La doblegación de la doncella y su inmersión en el mundo subterráneo es la imposición de una jerarquía donde el dios central, Zeus, es masculino. La figura de la mujer viviendo en medio de sombras, obligada a trabajar sin descanso y saciar el apetito del varón

[†] Orden simbólico, referido anteriormente.

equivale a la mitología de la caverna que describe Simone de Beauvoir y que sin duda nos hace dar escalofríos.⁵⁷

Pero como se dijo, la posesión de la mujer por el macho simula perfectamente la posesión del hombre frente a la naturaleza. Una acción ligada en conjunto al progreso civilizatorio, equivale sin duda, a la importante labor de la mujer como objeto de procreación y conservación de la especie.

Se ha querido mantener como signo tácito, la similitud de la tierra con la mujer. Ello abarca sus capacidades procreadoras y su intuición. La mujer al estar conectada con el submundo, donde es llevada por obligación, por este dios griego, pertenece a todo lo que es oculto y misterioso. Ella descifra los poderes de la naturaleza, ella lee entre líneas y es capaz de muchas otras cualidades que la alejan de lo racional. La mujer, se concluye, es pensamiento pre- racional y mítico.

Palas Atenea, presenta lo contrario al arquetipo femenino, la figura mítica de una diosa que carece de una raíz femenina. Palas Atenea, o Minerva llamada así por los romanos, es la diosa de la sabiduría. Ella nace de la frente de Zeus, nace de un principio masculino, y excelsa en belleza y virtud, sus atributos la caracterizan más bien por su fuerza y valentía.

Palas Atenea es la confrontación de lo masculino, siendo femenino, con una mortal tejedora, femenina y presuntuosa, Aracné⁵⁸.

⁵⁷ "Recuerdo una caverna subterránea en una aldea troglodita de Túncz, en la cual había cuatro mujeres en cuclillas: la vieja esposa tuerta, desdentada, de rostro horriblemente devastado, cocinaba unas pastas sobre un brasero en medio de una acre humareda; dos esposas un poco más jóvenes, pero casi tan desfiguradas como ella, acunaban a sus hijos entre sus brazos, y una de ellas le daba el pecho; por último, sentada delante del telar, una joven ídolo, maravillosamente adornada de seda, oro y plata, anudaba hebras de lana. Al dejar ese antro sombrío- reino de la inmanencia, matriz y tumba – me crucé en el corredor que ascendía hacia la luz con el macho vestido de blanco, reluciente de limpieza, sonriente y solar. Volví del mercado, en donde había hablado con otros hombres acerca de los negocios del mundo, y se disponía a pasar algunas horas en ese retiro que era suyo, en el corazón del vasto universo al cual pertenecía, y del cual no estaba separado. Para las viejas ajadas, para la joven esposa destinada a la misma rápida decadencia, no había otro universo fuera de esa cueva llena de humo, de la cual no salían como no fuese de noche, silenciosas y veladas" S. de Beauvoir, El Segundo Sexo, pág 108

⁵⁸ Aracné, mortal, natural de Lidia, persiste en sus cualidades de tejedora que maravillan aún a las mismas ninfas. La diosa Palas Atenea tocada en su presunción se disfraza de anciana para recomendar a Aracné que no continué en su actitud de arrogancia. Al sentir la soberbia de la muchacha, la diosa descubre su identidad y

¿Cuál es la pérdida en Aracné para transformar su humanidad en un insecto?

¿Cuál es el pecado cometido, para ser encerrada en un cuerpo en sobredimensionadas extremidades? ¿Y eternamente tejer en finas hebras de sus propios sudores y excreciones una red de caza y vivienda?

¿Ella acaso, apropió un gesto que no le pertenecía, o ocupó sus diestras aptitudes en imágenes exaltadas de arrogancia por depurar y evidenciar una verdad que duele?

Lo impropio en Aracné fue competir con alguien superior a ella. Lo impropio en Aracné fue pensar y criticar⁵⁹ una situación. Resquebrajar el mundo de los todopoderosos del Olimpo, bordando sus pecados.

La situación de la araña, como uno de los animales más aborrecibles por su aspecto, engendra también una relación con lo oculto y misterioso. El extraño poder de la araña, es el prever la cautividad de su víctima, organizar un espacio donde ésta es atrapada. La araña y la mujer han sido consecutivamente simbolizadas en tramas ocultas que torturan una víctima^{††}. La supuesta imagen de la mujer "chismosa", la que se junta en las esquinas, o en las puertas de los negocios a conversar con otras mujeres, "las comadres", surge también de una necesidad femenina donde la mujer "esta autorizada para hablar"⁶⁰, una resistencia a medir el tiempo productivo y derrocharlo en una diaria convivencia de mínimos detalles. Es también, lo que pasa en la reunión de varias mujeres en torno a un quehacer. En un taller artesanal, un centro de tejidos, o bordados, reuniones comunitarias, etc. Lo que originará la

la reta a un duelo de destrezas tejidas. Aracné osa representar los distintos pecados e infidelidades de Zeus y otros dioses, Minerva, o Palas Atena, describe en su tapiz los distintos castigos que han sido sometido los mortales por afrenta a los dioses. Por fin, al verse derrotada Aracné decide ahorcarse, por lo cual la diosa actúa y la convierte en araña. Y de paso hereda a toda su descendencia con las cualidades de la tejedora. La convierte en una permanente hacedora. (basado en Las Metamorfosis, de Ovidio)

⁵⁹ Pensar y criticar se relacionan a trenzar e hilvanar. Aracné teje su soberbia según los dioses.

^{††} La mujer arpa, que envuelve en sus redes de seducción al amante.

⁶⁰ **El rumor o el "pelambre" surge con autorización de la sociedad como una actividad femenina. Opuesto es la oralidad masculina, por la cual es mal visto que el hombre hable tanto.** Citado en revista Patrimonio Cultural, Revista de Dirección y Bibliotecas, archivos y museos. Año VI, n°22 Santiago de Chile. "Voces en la cueva del Imbunche", Marcelo Mendoza Prado.

socialización de las mujeres por ellas mismas. Es decir, conversaciones de mujeres en tiempo de mujeres; un permiso para hablar.

Filomela; otra tejedora, citada en "Las metamorfosis", de Ovidio, presenta la invalidez de la doncella. Ella una niña aún, es una pequeña flor que apenas surge del capullo, es rota su fragancia por su cuñado. Impedida de poder hablar, pues al atacarla y violarla procede a cortar la lengua, debe buscar una forma de comunicar su tragedia. El gesto de cortar, de impedir, de violentar, es repetido una y mil veces en el gesto de bordar, cada hilo alzado en columna, y atravesado con la aguja en la tela permite que lo que permanecía anquilosado, generando rabia y dolor se libere. Ella es capaz de dejar escapar en cada puntada la fuerza de su dolor y transformarlo

"Filomela rechaza su situación de víctima muda... Cuando transforma su sufrimiento, su cautividad y su silencio en la ocasión de su arte, el texto recibe la sobrecarga de un deseo de narrar. Su tapiz no solamente trata de corregir un mal privado, sino que debe hacerse público, amenaza con sacar de la oscuridad todo aquello que su cultura define como exterior a los límites del discurso permisible, ya sea sexual, espiritual o literario"⁶¹.

La cuarta figura es Ariadna, la que permite nombrar este trabajo, ella se sitúa en el punto central del paradigma de la tejedora.

Su acción: "dar un hilo", con el cual Teseo podrá salir del laberinto después de dar muerte al Minotauro posibilita que se pueda construir una historia.⁶² Ariadna es la salvadora de Teseo, ella en la acción de entregar la herramienta, el hilo, lo convierte en héroe, liberando a su pueblo de rendir tributo al rey cretense, su padre. Ariadna por amor traiciona a su gente.

⁶¹ Joplin Klindienst, Patricia "The voice of the Shuttle is ours" Stanford Literature Review 1, primavera de 1984, pág 46-8. Citado por Ruth Scheuing en "Penélope y la historia desenmarañada". *Critica feminista del arte. Estrategias críticas. Feminismos*.

⁶² "Las desventuras de Ariadna, o Ariadna, hija de Pasifae y Minos, rey de Creta, comienzan cuando da a Teseo, su amado, un hilo que le permita salir del laberinto donde vivía el Minotauro, mitad hombre, mitad toro. Después de salir de Creta, junto a Teseo, este tal vez obedeciendo las órdenes de Atenas, la abandona en la isla de Naxos. Su destino posterior es objeto de opiniones divergentes." (www.pegue.com/grecia/ariadne.htm. 03/04/01)

Ella abandona su origen, pidiéndole a su amado que la lleve de allí. Por amor traiciona a su pueblo y a la vez es traicionada por Teseo que la abandona a su suerte.

Ariadna entrega el hilo (el conductor del destino) a su amado. Y paralela a ella, aparece la figura también femenina de "Malinche", que incierta entre la mitología y la historia permanece como la traidora de su pueblo.⁶³ Ella entrega su "lengua", y al ser el nexo de comunicación entre Cortés y los aztecas, le guía el camino (es el hilo por el laberinto).

Como se ha estado señalando a través de este trabajo, la sustitución del habla por el hilo (la fibra) permite reconocer en los significantes de la materia textil los elementos que arman una cultura. El habla, y la relación de las hablas⁶⁴ son la base para que exista la cultura, o las culturas.

Malinche, palabra españolizada de *Malinztin*, (**unión de Malinalli = trenza o hierba trenzada, y tzin= algo así como señora o doña, en náhuatl**⁶⁵) no existe como sustantivo en territorio propio. Es una palabra mal pronunciada, no es español, ni indígena. Malinche es el puente, el lazo que trata de relacionar dos culturas pero que no logra homogeneizarlas. América conquistada es desde una visión personal, y la de muchos, una mezcla de "distintas" culturas; culturas híbridas, como lo señala Canclini en su libro del mismo nombre. Las culpas, la superposición de modelos tan diversos entre sí, la poca apertura mental, emocional y espiritual, y la continúa imposición en el medio comunicativo ponen la identidad del latinoamericano en un terreno movedizo. Es como el caso de la Mujer, señalado antes, un ser en construcción, una aceptación de sus propios defectos y una claridad en sus propias virtudes.

Ariadna, es relegada a una isla, no se sabe con certeza su destino final. Ariadna es traicionada por Teseo, Malinche por Cortés. Doble traición de amor.

⁶³ Sin querer dar una visión sesgada de la historia que pudo ser la real de Malitzin, y provocar un juzgamiento a su acción, la comparación en este caso se centra en la personificación mitológica

⁶⁴ El lenguajear, según Humberto Maturana.

⁶⁵ Glantz, Margo, "La Malinche: la lengua en la mano", *La Malinche, sus padres y sus hijos*, pág 102

La recompensa de Ariadna es ser convertida en una constelación, la "Corona Boreal", y transformada en una especie de divinidad protectora de la vegetación. Ella supera su posición de mujer mortal para convertirse en el reflejo de un mito. Malinche tiene como recompensa superar a Cortés y Moctezuma, ella después de ser una herramienta (intérprete), convierte su don en un poderío superior. Sin ella, la "conquista" española jamás hubiera sido posible, por lo menos en la forma realizada. Malinche es, lo señala Margo Glantz; " la lanzadera entre dos culturas diferentes, es espía, intérprete, es el modelador de la trama." ⁶⁶. Es tanto su poderío que el propio Cortés es des- nominado y adquiere como nombre "capitán Malinche". Es tanto su poderío que el propio Moctezuma, se asombra ante su belleza y habilidad interpretativa. En el período de 15 meses Malintzin es la única intérprete posible, la que posee el habla, y la única que tiene el acceso privilegiado a la estructura del código lingüístico, "el constructor de un texto común para hablas singulares"⁶⁷ y " No sólo lejanos sino incompatibles entre sí eran los dos universos lingüísticos entre los que la Malintzin debía establecer un entendimiento... y se atrevió a introducir esa alteridad comunicante; mintió a unos y a otros, "a diestra y siniestra", y les propuso a ambos el reto de convertir en verdad la gran mentira del entendimiento: justamente esa bifacética que les permitió convivir sin hacerse la guerra durante todo un año."⁶⁸

¿Cuál es la real pretensión de ahondar en aquellas figuras mitológicas como ejemplo de definir a la hacedora femenina?

La mitología de alguna manera va señalando un tipo de lectura que sucede en el límite de la lógica y el lenguaje.

La hacedora femenina se mueve entre dos vertientes paralelas e intocadas. Ella se refiere a la cultura o sociedad donde se inserta, y la naturaleza desde donde gesta. Debe ir

⁶⁶ Glantz, Margo, "La Malinche: la lengua en la mano", La Malinche, sus padres y sus hijos, Pág. 98 (lo subrayado es mío).

⁶⁷ Echeverría, Bolívar, "Malintzin, la lengua" La Malinche, sus padres y sus hijos, pág 173.

⁶⁸ *Ibid*, pág 177.

más allá de lo nombrado, librarse del instinto y superar su servidumbre. Reconocer sus sueños en la claridad del día. La tejedora es por sí misma un mito, anclado entre la figura de la bruja y la alquimia, poseedora de los dones que transforman la materia y la que sujeta los hilos del destino.

Los gestos de la tejedora, como un ritual; son la danza en sus manos y la incorporación de su ser. El signo se somatiza; estos gestos, torcer, hilar, apretar, atar, tensar,... son la matriz anterior al lenguaje.

La postura agachada de la tejedora, curvada hacia adelante, hacia adentro, es la curva centrípeta, conexión con el vientre y el corazón. Esta posición envuelta en ella misma, es necesaria para el acercamiento del ojo a la mano, de la mano a la fibra.

Al tomar la aguja, cuando se borda, los dedos se conectan en las yemas, se unen en un recogimiento casi como un rezo continuo para horadar la tela. El impulso concentrado en la fuerza de los dedos, repiten el gesto de nuestra respiración, un pequeño detalle repetido incesantemente bajo la paciencia de la bordadora, estructura la totalidad del mundo imaginario que yace oculto en sus dedos. Es necesario el cuerpo para que el impulso interior se realice en el objeto.

Cada nueva forma de gestar el textil procede de la mente abierta de la tejedora, que parece dominar el lenguaje en sus resultados pero que los abre a la incertidumbre. El proceso textil pasa una gestación que necesita maduración, y está maduración surge por el empeño de dar un nombre a lo que permanece en el recodo de su interioridad. El textil de alguna forma es el traspaso de la interioridad contaminada por el exterior, a una refleja exterioridad del cuerpo y del objeto.

Ella respira en la fragilidad de su trascendencia, permanece a la intemperie de su propia casa. Ella teje envuelta en su propio capullo, sin tener la totalidad de su trabajo, se sumerge

en el hacer, sabe que existe un producto y es capaz de visualizarlo, pero se involucra en su proceso. Su ser está puesto allí por la permanencia.



3. 2. – Bordadoras indígenas y bordadoras proletarias.

La mujer habla en grupos comunes. Ella busca espacios donde pueda tener tiempo de hablar sin sentirse culpable por perder ese tiempo. Tener un tiempo muerto, que a nadie más le importe.

La generación del sonido en ella se produce por comunidad. Es importante recalcar los vestigios de signos que han quedado como marca en la historia de la mujer en Latinoamérica.

Para la mujer indígena el uso de las técnicas textiles es también una manera de dar continuidad a su historia. Lo usual indica que los poblados más apartados, los que no han tenido demasiado contacto con la occidentalización han sido los que han conservado sus formas ancestrales para el desarrollo de su arte y costumbres. Aún así, cuando se ha producido la permeabilidad de dichos tejidos culturales ha sucedido una insospechada pero lógica transformación. Torres Michúa, en su artículo "Arte, artesanía y arte popular", señala la diferencia entre un objeto de arte popular (ligado a la tradición) y uno artesanal, siendo ambos de un mismo origen. **"Cuando el objeto se emplea con el fin original para el que fue creado, sea ceremonial o ritual, cuando sirve para preservar la cohesión y la**

supervivencia de las tradiciones o la cosmovisión de un grupo cultural, estamos en presencia de manifestaciones de arte popular. Al contrario, cuando este mismo objeto se descontextualiza (como señala Jean Baudrillard) el signo artístico pierde su función real; sensible, de explicar al mundo y entonces se convierte en artesanía"⁶⁹ .

Basándose en esta diferenciación, se entenderá que el textil indígena (en todas sus manifestaciones) tiene una doble vertiente. Es por un lado, el símbolo del poderío del objeto como elemento cultural, y desde otro punto, la posibilidad social- económica de la tejedora y su grupo familiar para la subsistencia.

La riqueza que es de todos manifiesta en el textil latinoamericano se debe a elementos claves que lo señalan como un trabajo minucioso, de destreza y técnica ancestral. En Sudamérica por ejemplo, se llegó a utilizar después de la llegada de los españoles, cuatro tipos de telares distintos. Y por ello, el estudio de los restos arqueológicos que se han encontrado hablan más allá de su presencia estética. Es posible reconocer, y diferenciar una etnia de otra, sólo con el reconocimiento del tipo de torsión del hilado, el origen de la fibra (animal, o vegetal), los tipos de teñidos usados y la composición de la imagen.

Panel de una Mola que representa a una mujer cosiendo una mola.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¿ Cuáles serían entonces las facetas que unirían la tradición textil latinoamericana?

⁶⁹ Torres Michúa, Armando, "Arte, artesanía y arte popular", Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas UNAM. Año-I. N° 3, abril 1985, pág 23

Una primera diferenciación de los textiles europeos, es respecto a la funcionalidad. Cuando aquellos pretendían crear objetos que fuesen ornamentos para sus viviendas, como por ejemplo, los finos tapices franceses, aquí, en Latinoamérica, la importancia del tejido se refería a su calidad de "prenda". Es un tejido que portable, un tejido para vestir. La ropa constituye un signo de prestigio social, y mientras más elementos interviniesen en la elaboración de ella, más poderío representaba al dueño de la pieza. Hasta nuestros días, es común el despliegue de trajes, ornamentos, como sombreros, guantes, máscaras, en las distintas celebraciones de los pueblos. El caso típico son los grandes carnavales resucitados en ocasión del principio de Cuaresma, como el carnaval de Río de Janeiro, el carnaval de Oruro, y otros más. Las fiestas religiosas, también son la ocasión en la cual es importante la elaboración de un vestido especial. Tenemos como ejemplo, la fiesta de la virgen de Magdalenas, en Chiapas, donde la tejedora honrada en tejer el huipil de la Virgen, hereda por tradición y prestigio su quehacer por sobre las otras mujeres.⁷⁰

La otra cualidad que es propia en el tejido latinoamericano se refiere a la capacidad de la tejedora de tener en su mente todo el proceso de ejecución. Es la equivalencia de la sintaxis del discurso." **Aprender a tejer y practicar la actividad del tejido implica, dominar técnicas y procedimientos constructivos. Estos se modulan en cierta relación con principios abstractos de operaciones que comprometen la construcción y producción de todas aquellas complejas estructuras que conforman el o los diseños que puede presentar un artefacto y su forma final como prenda tejida"**⁷¹ El asombro de este proceso es por la gran complejidad que tienen algunos tejidos, y el asombro porque muchas tejedoras, (ya no tanto, por fortuna) no saben leer ni escribir. La herencia es transmitida por sus madres, con la transmisión de su lengua.



⁷⁰ "El sistema ritual y político de cargos funciona, en este caso, como el sistema de mecenas que patrocina y estimula la producción de la vestimenta ceremonial y litúrgica. La manufactura y derecho de posesión está limitada a un grupo privilegiado que renta los artículos a los funcionarios que cada año o cada fiesta cambian", Turok, Marta. "Diseño y símbolo en el huipil Ceremonial de Magdalenas, Chiapas"

⁷¹ Catálogo de 26 Muestra Internacional de artesanía tradicional, pág 11.

La multiplicidad del textil, como sus formas, ha sido estudiado por distintos estetas, que enfocados desde la antropología y la iconografía, han podido descifrar los ocultos códigos del textil. En Chile, tenemos el caso de Pedro Mege, que en un acucioso estudio sobre el tejido Mapuche, encuentra como sistemas propios de representación: la fragmentación, el desdoblamiento y desmembración en sus diseños. En México, interesante es la labor de Marta Turok, que hace algo similar con el huipil de Chiapas.

Uno de los problemas planteados en el estudio aquí desarrollado, se refiere a la consideración de los textiles como signos caligráficos. En rigor, no lo serían, pues no existe una lectura de fonema- signo- significado como el propuesto en una lengua tradicional, pero si es importante considerar, que son los textiles, los primeros registros culturales de una historia latinoamericana. Es posible dar una lectura a ellos, y por esto, entenderlos como signos de esta historia.

El trabajo artesanal del textil, es según, Pedro Mege, una "**labor complaciente**". Pues ahí, los códigos y diseños son re- utilizados y tergiversados en un afán de comercialización. (Por ejemplo, la confección de un "poncho" mapuche, prenda masculina por tradición, puede llevar en su diseño figuras relacionadas con la feminidad y fertilidad, en la contradicción de la forma por el contenido)⁷².

La cercanía de la mujer indígena respecto a la proletaria coincide en muchos aspectos de su vida. Demás argumentar la continúa marginación al sistema social económico, y por sobre esto, el sometimiento que debe soportar a la cultura patriarcal, que por desgracia en Latinoamérica es fuertemente opresiva para la mujer.

El caso de la mujer proletaria será dirigido a las mujeres que debieron luchar en un tiempo determinado contra la más fuerte de las opresiones, un régimen institucionalizado de doble estándar. El régimen militar, que imperó en varios países sudamericanos. En Chile,

⁷² Mege, Pedro, El textil Mapuche, pág 19 (El uso equívoco de aquellos signos, quedaron en duda, respecto a una oculta venganza del mapuche respecto al huinca (blanco), o quizás ignorancia de los signos heredados)

significó la lucha continua para salvar los principios de vida más trascendentales. Y también el surgimiento de una nueva clase social, la mujer "dueña de hogar", en un principio, estas calladas mujeres fueron la alianza y el estandarte de los valores familiares⁷³, situación que quería resaltar el gobierno militar pero, posteriormente se transformó en la continua molestia en su administración.

_ Las mujeres de detenidos desaparecidos usando sus vestidos negros, y un pequeño retrato pegado al traje. Una parte del todo que se le suma a su cuerpo por el transporte de la foto familiar a cualquier territorio.

La voz sacada a la calle, las protestas silenciosas de las mujeres.

El eterno luto (vestidas de negro riguroso guardando simbólicamente un luto a un muerto que no aparecía)

_ Es importante destacar la capacidad de la mujer para organizarse en pequeñas labores que la sacan de su territorio doméstico (en pequeña escala) y posibilitan la sobre vivencia de ella y su familia.

Conocido es el ejemplo de las arpilleristas en Chile: " La arpillera nació poco después del golpe militar en 1973. Las primeras mujeres arpilleristas se ocuparon de expresar su realidad y obtener un pequeño ingreso.

La arpillera se elabora en una tela de saco harinero (osnaburgo o manta), sobre el cual con diferentes trozos de tela se compone el fondo de la escena. Luego, se sobreponen las figuras recortadas, éstas se unen con lanas de diferentes puntadas bordadas, se

⁷³ Desde esa época se produjo el fortalecimiento por el gobierno y la ayuda de la Primera Dama, de la institución CEMA Chile, que era la unión de pequeños grupos comunitarios, llamados Centros de Madres, y que pretendían además de enseñar distintas manualidades, como tejidos, bordados, pintura en género, congregan a la mujer como la organizadora del hogar. También tenían la posibilidad de adquirir una enseñanza formal y otras garantías como préstamos

complementa en ocasiones con pequeños y diversos materiales de recolección, como papel, cartón, ramitas, semillas y otros⁷⁴.

La organización central de las arpilleristas era la Vicaría de la Solidaridad, organismo dependiente del Arzobispado de Santiago. Esta vicaría tiene como función primordial proteger los derechos humanos, dando ayuda legal y orientación a las personas que se veían en circunstancias de represión y violencia por el régimen militar de aquella época.

En el caso de los talleres de arpilleristas, la vicaría era la encargada de la organización y distribución de las labores producidas por las artesanas. Ella era el puente entre el comprador y el creador Mercado por lo general europeo.

Según testimonio de una arpillerista, María Eugenia Latrille, que trabajo entre los años 80 a 92 en los talleres de la población Lo Sierra: "**la idea nació a partir de la misma iglesia (parroquia) que intentó dar un aliento de esperanza para la sobrevivencia de aquellos tiempos**".



TESIS CON
FALTA DE ORIGEN

Primero, organizados como comedores infantiles, las mujeres y la comunidad decidieron buscar una fuente de mayor ingreso ya que era necesario solventar el destino de estos comedores a toda la familia.

La cesantía (desempleo) era algo usual, y la desesperación de ver a sus hombres sin trabajo, obligan a las mujeres a organizarse en diversos talleres artesanales, que de alguna manera no las sacaban del hogar, ni al abandono de sus hijos, permitiéndoles tener algunos ingresos.

⁷⁴ Catálogo de 26 Muestra Internacional de artesanía tradicional, pág 14

En un principio los talleres eran enfocados a distintas áreas, uno de esas eran los de ropa, ropa interior y de dormir.

La relación con otras mujeres y el descubrir que simultáneos a los talleres de su población existían otros en otras poblaciones, las hizo decidirse a agruparse en un trabajo común y formar la asociación de talleres artesanales, dependientes de la vicaría zona sur (sector poblacional de Santiago). Ella los apoyaba en ventas y los asesoraba en estrategias de mercadeo.

La arpillera brotó espontáneamente, en base a retazos que quedaban de los talleres anteriores y de lo que podían conseguirse; empezaron a hacer estos paisajes con agujas.

No existían bocetos previos, el armado en la misma realización, según lo que ellas tenían en su cabeza, o según lo que la demanda pedía.

La temática más solicitada por aquellos años eran sobre el paisaje chileno, sobre todo el rural o semi rural, la olla común (almuerzos generados en comunidad, según el aporte de sus miembros y para lograr sobrevivir, se realizaban en un patio de escuela o iglesia), guarderías infantiles, juegos de niños, escuelas de población, protestas contra el régimen, manifestaciones de defensa a la vida, mujeres bordando en el taller, etc.

Había mujeres que se especializaban en un tipo de figuras o tema, los niños que las acompañaban, sus hijos, se encargaban de entretener a los más pequeños, o a hacer los detalles de las figuritas de relieve, como su pelo, ojos, zapatos. **"Se compartía "harto", se trabajaba mucho, generalmente en las tardes, cuando las labores de la casa ya estaban listas. Se compartía el "once", el trabajo, las vivencias, los problemas y las soluciones"**. Aunque no era un trabajo que les permitía vivir con holgura, por lo menos ayudaba a pasar el hambre. Cada cuadro, de 20 x 25 cmts aproximadamente era confeccionado en tres o cuatro días. También se hacían objetos funcionales como bolsas,

cojines, estolas sacerdotales, etc. Un taller compuesto por 18 a 20 mujeres producía un promedio de 50 cuadros al mes.

La repartición de las ventas era equitativa, según el trabajo realizado y siempre dejando una cuota para comprar materiales y continuar el trabajo comunitario.

De lo aprendido de aquella época está arpillerista reconoce que al sentirse útil, con un trabajo que ayudaba a su familia, ella pudo valorarse como persona, capaz de compartir y preocuparse por el otro, de su compañera de comunidad, pudo apreciar lo que tenía, su familia y su paisaje.⁷⁵

La situación de la mujer poblacional, es similar a la de la mujer indígena, en cuanto debe aceptar el sometimiento a una imagen masculina, ya sea su padre o esposo. En general, ellas no tiene la posibilidad de adquirir una educación formal, o si la alcanzan, es difícil completarla. Por esto, insertarse en el mundo laboral casi siempre significa aceptar ocupaciones con baja remuneración y formas esclavizantes.

El círculo donde ella se inserta es un medio que la envuelve en la mudez, el sistema al que deben pertenecer la excluye del tejido social. Ellas están al borde, una orilla que significa la resolución de sistema, pero periférico del centro de poder.

Pero, la revelación del trabajo comunitario, del compartir junto a otras iguales, descubrir su propia capacidad de organización, y descubrir también el proceso creativo (labor), gestada en su mente y trascrita por sus dedos a un producto comerciable, es la elevación de su condición estoica a una liberación fundamental del ser humano. Ellas acceden a ser mujeres en su trabajo. Conscientes de su condición en el hacer vuelven a descubrirse como personas.

⁷⁵ Este testimonio se basa en la entrevista realizada a la Señora María Eugenia Latrille, que perteneció al taller de arpillerista de Lo Sierra, población ubicada al sur de Santiago. Entrevista realizada el día miércoles 12 de diciembre del 2001.

El tejido (bordado), es el texto, sus manos son su lengua. Es el escape a la modernidad que se les impone vivir.

3.3. – Mujeres artistas textiles.

La elección de ciertas artistas mujeres para la ilustración del tipo de arte textil que se trata de definir, no obedece necesariamente a la situación de representatividad formal (el uso de una técnica o procedimiento tradicional), es más, muchas de las aquí señaladas no se consideran artistas textiles, ni por ellas, ni por la crítica, más bien su trabajo pasa a denominarse instalación, escultura, o arte objetual. Pero, dentro del proceso gestacional *utilizan herramientas que se consideran textiles, y transforman el significante como el medio adecuado para "hilvanar un discurso"*. Ellas despliegan una concepción de arte, a través y por el textil, aún sin tenerlo asumido dentro de una técnica específica.

¿Cuál es su valor para considerarlas como representantes de este arte?

Merece su designación en cuanto a la situación del cuerpo (mujer) para interrelacionarse, somatizarse en el cuerpo (obra). La postura crítica frente a la limitación de las técnicas⁷⁶. El medio es más allá de sí mismo, el medio se sitúa en el borde de la marginalidad del arte, y la certeza que la obra realizada es y sólo puede ser resuelto en la signíca textil.

Ruth Scheuing. (artista canadiense)

Obra: "**Penélope**".

Descripción: Cuatro trajes de hombres (chaquetas) cuelgan de unos percheros plásticos sobre la pared. De distintos tamaños, pero con los mismos colores, con predominio de los tonos pardos; la repartición es horizontal a los ojos del espectador, y nada parece llamar la atención de unos trajes comunes colgados en un closet, lo único extraño a la supuesta normalidad en los trajes son pequeñas deformaciones (transformaciones) en el tejido. Las

⁷⁶ Más bien su rebeldía en aceptar el encasillamiento en las técnicas artísticas.

líneas que parecerían proceder del tejido rayado, no son continúa, ni calza a un patrón de diseño.

Sacar hilos. Es labor que concierne a Penélope. Ella es la tejedora destejedora. La que transforma. En los mitos más antiguos, Penélope, significa la "que saca hilos", relacionándola con las diosas tejedoras que manejaban el destino de los mortales (Las Parcas). Penélope es la que puede cambiar el curso de la historia en su acción de destejer. Ella mantiene a sus enamorados alejados mientras espera la llegada de Ulises. Un simple acto de deshacer lo hecho le hace controlar el tiempo. Maneja su poder y es consciente de su fortaleza. La importancia de su obra no está en la obra misma, sino en el proceso de elaboración. Por esto, Scheuing, al ocupar el proceso de Penélope, y al nombrar la pieza como ella, pretende adquirir esa capacidad de transformación, de sujeción a un tiempo circular. En general, la situación histórica se ampara en un tiempo lineal, donde es más importante el producto final, o el logro, que la forma de cómo desarrollamos ese proceso para llegar al objeto. Aquí se desvalida el producto en favor del proceso. Y la obra no es tan importante como su ejecución.

Ella desarrolla esta temática en un performance en colaboración con el compositor Marc Patch, durante la 6ta Bienal de tapicería de Montreal, en 1991, personificando a Penélope dice: " **Mi poder como mujer y como tejedora surgió mientras trabajaba y no por pensar conscientemente en él... Me limité a concentrarme en la tarea: hacer por el día, deshacer por la noche, en un ritmo sin fin. Esto me dio concentración y disciplina para continuar año tras año... crear belleza y deshacerla. Las dos cosas (son) igualmente estimulantes, una historia cambiante, un tejer cambiante, siempre hecho, siempre deshecho**"⁷⁷.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁷⁷ Scheuing, Ruth, "Penélope y la historia desenmarañada" Deepwell, Kate (editora) Nueva crítica feminista de arte: Estrategias críticas. Pág. 321.

La presentación de trajes masculinos son el significado de un orden elemental social; la artista es femenina, pero ella se apodera de estos señores fantasmas, les desbarata su identidad, y los convierte en anónimos denunciadores de una masculinidad rota.

Al colgar la ropa pretende situar la ausencia de los cuerpos en un plano bidimensional. El cuerpo, por ser cuerpo requiere del volumen, pero ella lo niega abandonándolos en la frontalidad de la pared. Aún así, esta incertidumbre de abandono de humanidad para ser solo un vestido, un despojo, no es superada por la presencia simbólica del traje masculino. Siempre está en el observador el reconocimiento de ello.

Por otro lado, la repetición de un patrón, la serialidad de los trajes expuestos, vivifica la posibilidad de los múltiples seres anónimos de una sociedad tecnócrata. El juego de la tela desdibujada, permite dar una diferenciación a estos seres. Los diferencian del resto. La tela que es la piel, se transforma tatuando otro patrón. Un patrón que es a la voluntad de Penélope.

Ruth Scheuing dice: **"Siempre me había preguntado qué aspecto tendría un traje a rayas sin rayas? .**

Se pretende que esta combinación de un acto aparentemente lógico e ilógico desestabilice una interpretación establecida del traje como símbolo de poder y lleve un paso más allá el desbaratamiento inicial de la tela del traje. Disponiendo las piezas separadas con las que el traje fue inicialmente construido, lo transformo en una elaborada disposición ornamental o lo doto de una nueva imaginería simbólica"⁷⁸. Esto se refiere a la continuación de su trabajo, con obras donde "descose" los trajes, y los expone con sus piezas abiertas. Es la posibilidad de reproducir un tiempo concluido, ella da marcha atrás sobre la elaboración, y los sitúa antes de la forma, antes de ser (trajes).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁷⁸ Scheuing, Ruth, "Penélope y la historia desenmarañada" Decpwell, Kate (editora) Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas Pág. 330

Magdalena Abakanowicz (artista polaca)

Obra: **Backward Seated Figures.** (Figuras tímidas (hurañas) sentadas).

Descripción: Instalación seriada de cuerpos sentados, realizados en arpilleras y aglutinante, moldeadas. Sus cuerpos se han reducido a troncos con brazos y piernas pequeñas, acéfalas. Están de espaldas, inclinados hacia ellos mismos. Verdes, o quizás transmutados por el paisaje natural se incorporan a él, con su cromatismo. La textura es áspera, grietas desde la misma fibra aparecen como heridas cicatrizadas. El peso de sus formas, como la desproporción de sus cuerpos, acentúan la inmovilidad. Ejercen la desesperación en la mirada del espectador, es difícil imaginárselos moviendo. Ellos esperan. La cercanía de un cuerpo respecto al otro no disminuye la sensación de soledad que los eterniza en un solo tiempo. Muchos son, o múltiples, pero cada uno es y sigue siendo único en el universo. Sólo se puede concluir en la desolación del paisaje, en la desolación de los cuerpos.

Tamaño natural. Es necesario situarse alrededor y recorrerlas.

Magdalena Abakanowicz es una de las figuras trascendentales en el movimiento "Arte de la fibra". Ella ha sido en su labor de enseñanza, la fundadora de un impulso renovador en el *textil actual*, y también *protagonista constante en las Bienales de arte textil*. Su pensamiento acerca del textil se puede resumir en las palabras que siguen, donde asevera que la fibra es más de lo que podemos ver: **"La fibra es el elemento básico que construye el mundo orgánico de nuestro planeta como un gran misterio de nuestro ámbito. Todos los organismos están contruidos con fibras; los tejidos de las plantas y los nuestros; los nervios, nuestro código genético, los canales de nuestras venas y nuestros músculos. Somos estructuras fibrosas... ¿y las telas? Las tejemos, cosemos, les damos formas. Cuando nuestro cuerpo se descompone, la piel tiene que cortarse para dar acceso al**

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

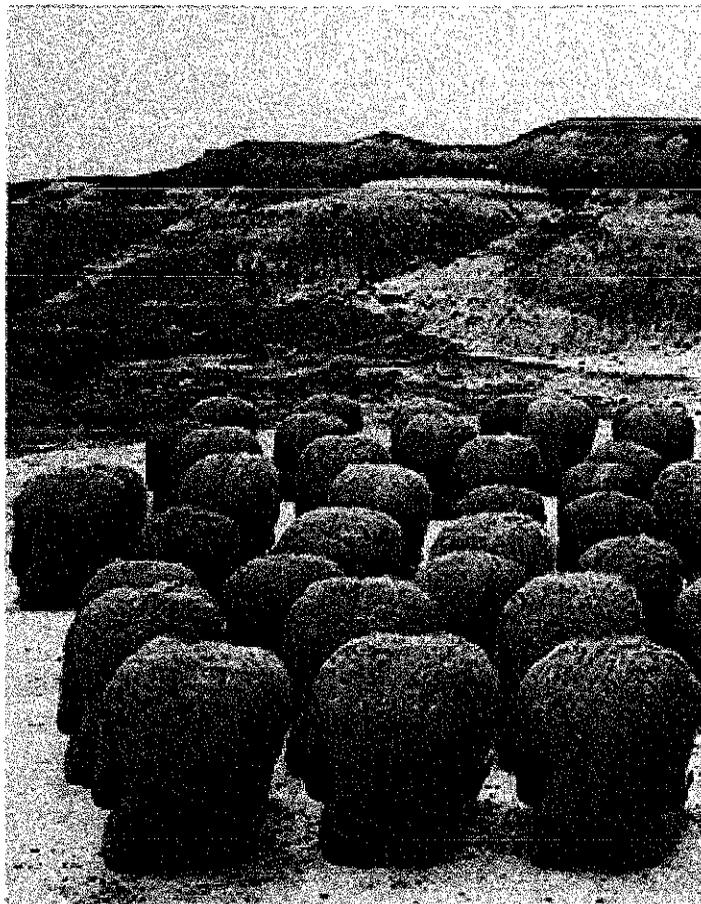
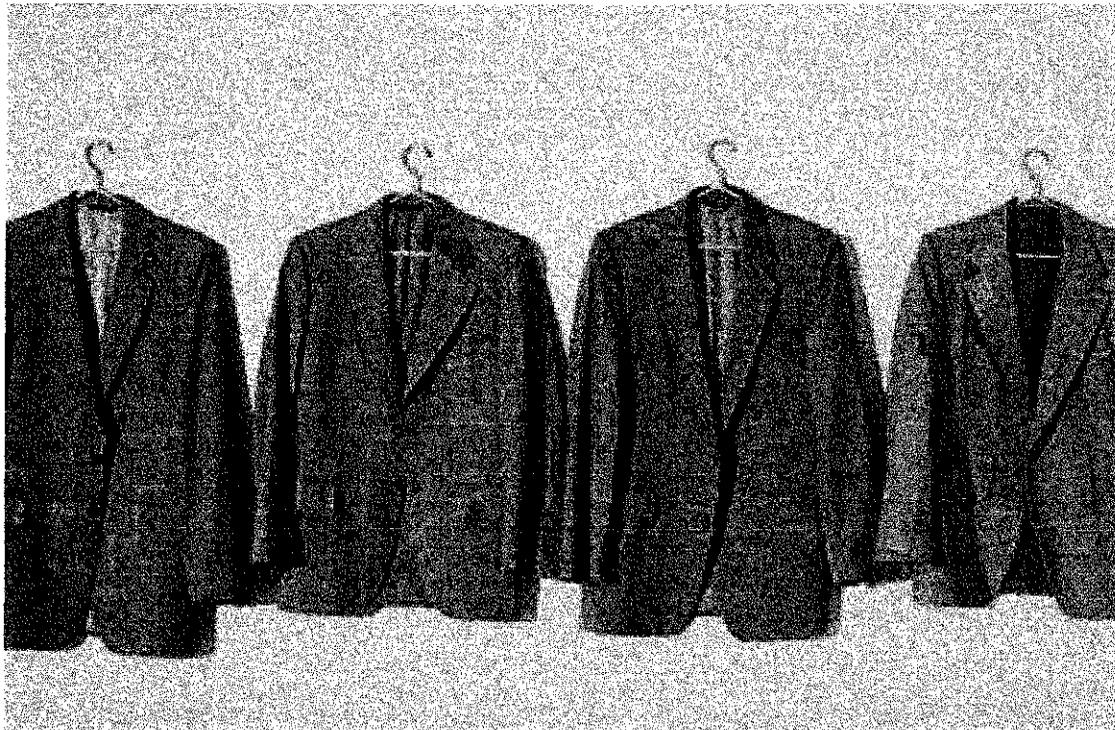
interior y luego tiene que ser cosida, como una tela. Los tejidos son nuestra cubierta y nuestro atavío. Hechos con nuestras manos son recuerdo de nuestras almas⁷⁹.

Abakanowicz en su obra trasciende esa formalidad del textil, para asemejarlo a la construcción de cuerpos, es casi un doctor Frankenstein, pegando, moldeando, y diseñando seres que se materializan y se presentan al espectador como iguales. Son monstruos inmóviles y desolados. En general, la obra de esta artista no se centra en el género femenino sino más bien en la humanidad y su presencia. Tiende a la utilización de cuerpos sin cabeza, como en sentido de seres anónimos y perdidos. Y los pone invariablemente sentados, en una actitud de pasiva espera. La mayor parte de su obra textil se desarrolló entre los años 70 y 80's, y a pesar que ha ido derivando al uso de otros materiales, como el bronce, la temática ha permanecido igual.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁷⁹ Abakanowicz, Magdalena, Museo de arte contemporáneo, Chicago, Abbeville Press. 1982; pág 94.

Ruth Scheuing "Penélope"



TESIS CON
PALLA DE ORIGEN

Magdalena Abakanowicz "Backward seated figures"

Nury González. (Artista chilena).

Obra: **Silla con cuadernos.**

Descripción: La obra expuesta en galería *Artespacio*, en octubre del 2001, en Santiago de Chile; consistía en una silla de madera bastante simple y burda, gastada por su uso. Su forma es redondeada, de color caoba. La posición de la silla es frontal a la pared blanca de la galería, en sus patas tiene tarros de comida vacíos y dentro de ellos agua. Sobre el asiento, grupos de tela blanca gruesa, líneas horizontales bordadas a máquina los transformaban en hojas de cuaderno escritas, permanecían en reposo y un poco desordenados.

¿Cuál es el propósito de este "acontecimiento"?⁸⁰ Nury González discurrea y juega con los recursos textiles, la presencia del objeto (instalación) obliga a que se reordene en el espectador un sentido de ese acontecimiento. En la manera más literal posible, la artista propone un texto que es leído por el espectador.

En el catálogo de la exposición, ella evidencia su intención de texto: "**Todas las obras expuestas corresponden a páginas de cuadernos y libretas de notas acumuladas durante los últimos 15 años**"⁸¹ Pero, el texto que permanece en las telas de la silla es ilegible. Entonces, ¿cómo es posible hablar de texto cuando no se puede leer?. Basándose en la lectura de J. Derrida, de su libro "La Diseminación" vuelve a recalcar que sí es un texto, (oculto tal vez): "**Un texto no es un texto más si esconde a la primera mirada, al primer llegado la ley de su composición y la regla de su juego. Un texto permanece además siempre imperceptible. La ley y la regla no se esconden en lo inaccesible de un secreto, simplemente no se entregan nunca, en el presente, a nada que rigurosamente pueda ser denominado una percepción**" y "**El ocultamiento del texto puede en todo caso tardar siglos en deshacer su tela. La tela que envuelve a la tela.**

⁸⁰ Acontecimiento se define como la relación del sujeto ante la vivencia de un hecho, un discurso Ricoeur, Paul. Teoría de la interpretación

⁸¹ González, Nury, "CUADERNO", Catálogo exposición Galería Artespacio, Octubre 2001, Santiago de Chile, pág 3

Reconstituyéndola así como un organismo. Regenerando indefinidamente su propio tejido tras la huella cortante, la decisión de cada lectura." ⁸²

Nury González plantea el ejercicio de coser y bordar como la metáfora de exteriorización de un texto. Ella según una entrevista proporcionada para este trabajo ⁸³ señala que, es con los primeros bordados a punto cruz, la mujer puede acceder a una alfabetización legalizada. Es en el bordado de los alfabetos cuando la mujer común, la que permanece en su hogar, se relaciona con los textos. Entonces su lenguaje, (el lenguaje de la mujer) es desde la cotidianidad de su casa. Lo que hace Nury González es romper estos límites de la casa para deslizarlos a la contextualidad. La silla de una casa común, la silla de todas las casas llega al espacio de una galería, la silla se convierte en el territorio de descanso de un país (de la casa al territorio). Permanecer inmóvil mirando fijamente la pared, ¿acaso es un castigo?. Sobre el asiento, los fajos de hojas (las telas bordadas) ilegibles, son la memoria histórica. ¿Una historia oculta tal vez?

Es usual encontrar en el trabajo de esta artista una crítica a la sociedad chilena. Ejemplo de esto son sus "Historias de cenizas", "Historia de hilo" y la actual exposición, donde trabaja bordando con agujas pero sin hilos, alusión al dicho popular "no dar puntada sin hilo", estereotipo de una clase social en ascenso. La característica principal de la obra de Nury González es el ejercicio que realiza con las tramas y materialidades textiles a un desplazamiento territorial. Esto respetando sus formas y técnicas; **" La inflación metafórica de N. González habilitan el paso de las tramas textiles básicas hacia... llegar a las tramas de distribución de los flujos sociales. Cada una de ellas debiendo ser primero respetada en sus campos de operación, para luego iniciar sus traslados y producir todo tipo de intercambio dominados por una lógica determinada de perversión de las tecnologías. (El arte de los desplazamientos es un arte de las perversiones)** ⁸⁴.

⁸² Ibid, pág 8 y 9.

⁸³ Entrevista realizada en su casa, Santiago de Chile, el día 26 de diciembre de 2001.

⁸⁴ Mellado, Justo Pastor, La novela chilena del grabado, pág 132.



Volviendo al objeto analizado (obra), quedaría por decir que la presentación de este es el vínculo a la cotidianidad de la casa, y la casa como representación del cuerpo femenino es también el acercamiento a la memoria femenina. Posibilidad en la lectura de los recuerdos que permanecen mudos sentados, esperando que alguien se tome el trabajo de leer. Si a esto le sumamos, la insignificancia, o la usual impertinencia de "llevar un diario de vida", proceso característico en la vida de la mujer. En los objetos de la casa se graba la memoria de los ocupantes. El desgaste natural provoca la huella de su presencia.

Lotty Rosenfeld (Artista chilena).

Obra: **Cruz**. (Acción de arte).

Descripción: la acción es registrada por un video. En una escena, la artista pone una tela adhesiva en forma perpendicular a la línea de tránsito. La línea es transformada en un signo (+). En otra escena se observa el paisaje de una calle con la cruz en primer plano, y más atrás un edificio, la "Casa Blanca", casa de gobierno de EE.UU.

Esta obra es parte del registro de la acción, la toma fotográfica extraída de un video, nos da una aproximación de lo ocurrido, pero no su totalidad.

Lotty Rosenfeld comenzó en 1979 un trabajo de marcación de cruces en el pavimento atravesando la línea demarcatoria de las pistas de circulación con una tela blanca y formando así una cruz. Desde su primer trabajo: *Una milla de cruces en el pavimento* en la calle Manquehue de Santiago, Lotty Rosenfeld ha llevado a cabo otras dieciséis intervenciones similares, algunas de ellas en lugares políticamente importantes (Washington, frente a la Casa Blanca, La Moneda, la Penitenciaría) y en zonas límites como la frontera chileno- argentina, en el Cristo Redentor y el puesto fronterizo entre las dos Alemanias (junio 1983)⁸⁵.

⁸⁵ Saul, Ernesto, Artes Visuales 20 años. 1970- 1990. Ministerio de Educación 1991 Ograma Chilc.

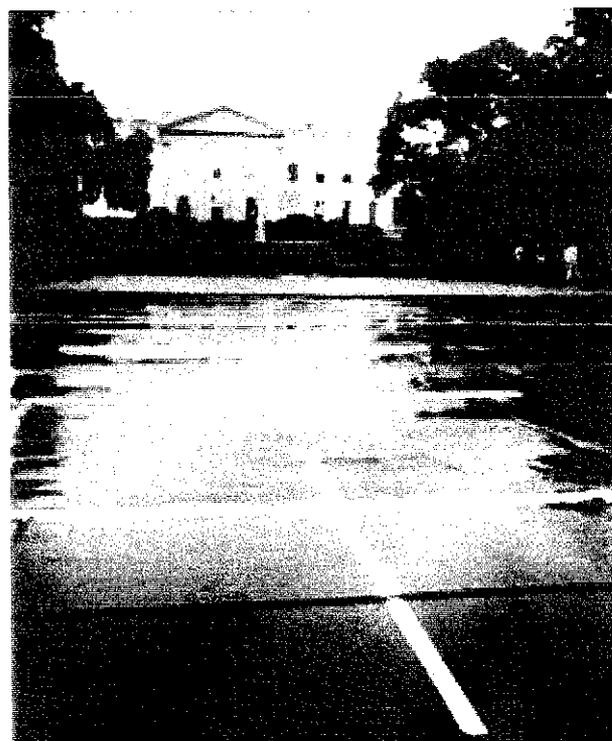
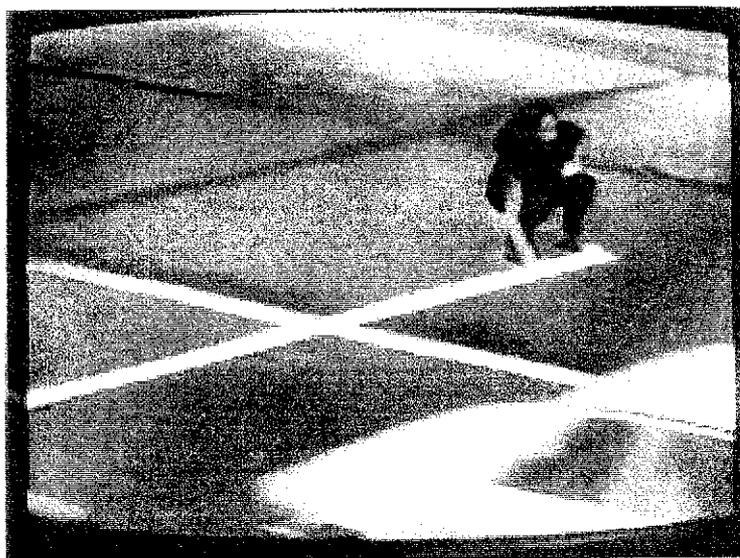
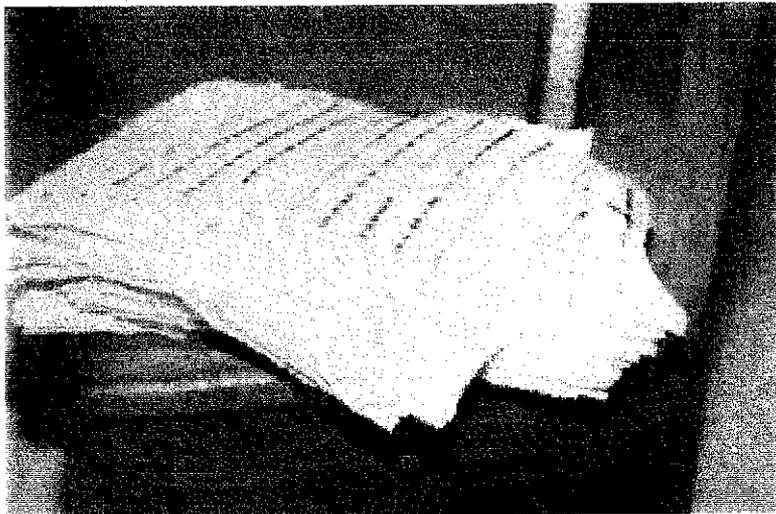
En el caso de L. Rosenfeld, el textil está citado en su concepto y no en su materia, en el procedimiento de utilizar una urdimbre (línea de tránsito), aplicando una trama (tela adhesiva); propone un tejido basado en la reiteración de la imagen. La utilización reiterativa de la acción, como se ha señalado, la artista repite esta intervención en varias vías públicas, y frente a distintos edificios que ostentan el poder, vislumbra un emplazamiento en y por su objetivo de apropiarse de los signos para textualizar su discurso. Tergiversar el sentido direccional de una carretera, bordar en el pavimento; el más (+) sería la alusión al punto cruz, y además, jugar con esta ambigüedad de la marca (cruz cristiana, signo de adición, señal de muerte) son los permisos que toma Lotty Rosenfeld para subvertir el orden y el poder establecido. La emblemática señalización es siempre un grito descubierto y en ocasiones lúdico, es la rebelión del signo a su socialización⁸⁶.

El blanco plano, pegado al pavimento, se articula respecto a la calle y el sitio tomado por la marca. La texturación (repetición del signo) reafirma el carácter de ambigüedad del signo.

Lotty Rosenfeld pertenece a la agrupación C.A.D.A. (Colectivo acciones de arte), que en la década de los años 80's buscaba "alterar" la sensibilidad ciudadana rompiendo la cotidianidad del espacio público, por medio de los "elementos ciudadanos" tomados, transformados y vueltos a configurar. En el caso particular, la artista al utilizar el medio social (la calle) como soporte de su obra, trasgrediendo el medio tradicional por la cualidad efímera de la obra, y dar una multiplicidad de sentidos al signo, busca replantear y reflexionar acerca de la gestación artística.

⁸⁶ Es quizás profético por parte de Lotty Rosenfeld el utilizar este signo como agresión al poder instaurado. En el año 1989, se realiza el primer plesbicitito en Chile, después de casi 16 años de dictadura, el plesbicitito era para la ciudadanía la opción de volver a la democracia o seguir con el régimen (ya legalizado por constitución) La línea vertical era la que cruzaba la horizontal para formar el signo + en el voto, (marca del ciudadano).

Nury González "Silla con Cuadernos"



Loti Rosenfeld "Cruz" Acción de arte 1982.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Judy Chicago (artista estadounidense).

Obra: **The Dinner Party**. (La Cena).

Descripción: La obra, una instalación, fue producida entre los años 1974 y 1979. Concebida por la artista como un "símbolo de la historia de la mujer en occidente", *The Dinner Party* se realizó en el curso de cinco años con la colaboración de muchas personas. Consistía en una mesa triangular de 48 pies por lado, con 39 puestos ocupados metafóricamente por 39 destacadas mujeres de la historia de Occidente. Cada puesto incluye pinturas y esculturas en platos de porcelanas, acompañado de tapetes bordados alusivos a la feminidad. El espacio interno de la mesa se completa con baldosas blancas donde se inscribe en oro el nombre de 999 mujeres de distintas áreas del conocimiento como también nativas americanas y defensoras de los derechos de la mujer.

Judy Chicago ha tenido una extensa trayectoria en los movimientos de arte feminista en EE.UU., incluso funda junto a Miriam Shapiro un Programa de Arte Feminista en el Instituto de Arte de California, en 1971. Es reconocida la incorporación de contenidos feministas desde la imaginería de la mujer (cuerpo, vagina, fertilidad), y las duras críticas al sistema de opresión instaurado por la sociedad, como trabajo "doméstico".

Otra obra interesante, realizada junto a otras artistas fue "*Womanhouse*", (1972) considerada literalmente como la "ocupación de la casa", exhibía distintas obras (*performance*, instalación, arte objeto) sobre las "obligaciones" que la mujer tenía que cumplir en su hogar, inhibiendo su creatividad y realización personal.⁸⁷

La obra "*The Dinner Party*" es en concreto una pieza dura contra la cultura patriarcal, y por esto, es difícil presentar un análisis adecuado sin caer en los excesos de una postura radical. El uso reiterativo de formas que subliman la vagina en ocasiones satura la visión y puede provocar una cierta perversión contra el objeto. En este caso, muchos críticos han

⁸⁷ (extraído de) Roscn, Randy (curator), "Making Their mark. Women artists move into the Mainstream. 1970-85.", pág 122.

dicho que lo que hace Judy Chicago es plantear un problema pero no dar una solución a ello. (Una rebelión directa del esclavo no significa necesariamente que se le libere)⁸⁸. Pero centrando el análisis en el elemento textil de la obra se señala que el medio (bordado) utilizado aquí como la "labor" femenina, entrega herramientas plásticas (color, tonalidad, saturación de la puntada, diseño y textura) importantes para la pretensión de la obra misma. El medio, como símbolo de trabajo femenino, y el medio como herramienta plástica se logran conjugar en una sincronía perfecta.

La obra misma al estar ambientada en una habitación oscura y sólo iluminada desde el objeto sitúa al observador desde el interior de la mujer (cueva, cáliz, abrigo, útero), es *gestacional en un universo femenino*. Las formas en los relieves de los platos, como los diseños de los bordados presentan gran *pregnancia*, a pesar de su poderosa abstracción. El bordado también incluye el nombre de la persona a quién le pertenece el "puesto"; la vajilla esta dispuesta, junto a su copa; en fin, la espera de ellas es solo lo que resta para empezar el banquete. Y tal como la disposición de "La última Cena" (la mesa triangular alude a la Divina Trinidad), se espera la acción de los que lleguen a dicha cita.

De más esta decir, el revuelo provocado por la obra en los años que fue exhibida por primera vez, pero el cuidado de su producción, como la cantidad de signos y símbolos referidos a la historia "silenciosa" de las mujeres, como la gran cantidad de personas interventoras en la obra, aseguraron su permanencia y validez artística.

⁸⁸ "... **Dinner Party**, de Judy Chicago, es una valiente tentativa de emplear esta estrategia exhibiendo versiones llamativas y altamente estilizadas de los genitales femeninos, pero en realidad no ofrece ninguna solución ni al sufrimiento de la exclusión de las imágenes ni al sufrimiento de la inclusión sólo en circunstancias extremadamente limitadas". Citado por Key, Joan, " Los modelos de la práctica pictórica: ¿demasiado cuerpo? ". Nueva Crítica feminista del arte. Estrategias críticas. Feminismos. Instituto de la mujer. " Pero el ver que su historia era comprendida le hizo posible sobrevivir y progresar" pgs271

Faith Ringgold. (artista afroamericana)

Obra: **Bena y Buba.** (De "El despertar y resurrección del Bicentenario negro").

Descripción: Realizado en 1976, "*The Wake and Resurrection of the Bicentennial Negro*" (El despertar y resurrección del Bicentenario negro) constaba de la representación de un funeral realizado en figuras de tela, tamaño natural, 5 esculturas con máscaras y 4 esculturas blandas, que pretendían mostrar la vida cotidiana de los negros en los EE.UU. Incluía un *performance* de 8 actrices y actores acompañados de música de Aretha Franklin, Billie Holiday y el Coro de la Iglesia Bautista de Harlem. La historia narraba la muerte de Buba, provocada por una sobredosis de heroína y a la vez la muerte de su esposa Bena por el dolor que la embargaba. El *performance* terminaba con el milagroso regreso a la vida de los personajes, al leer Ringgold un testimonio de amor maternal.

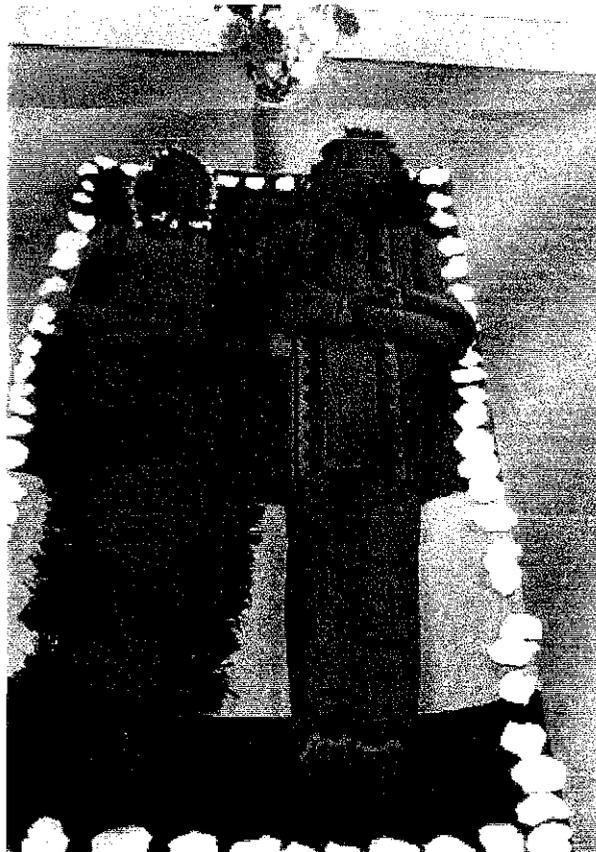
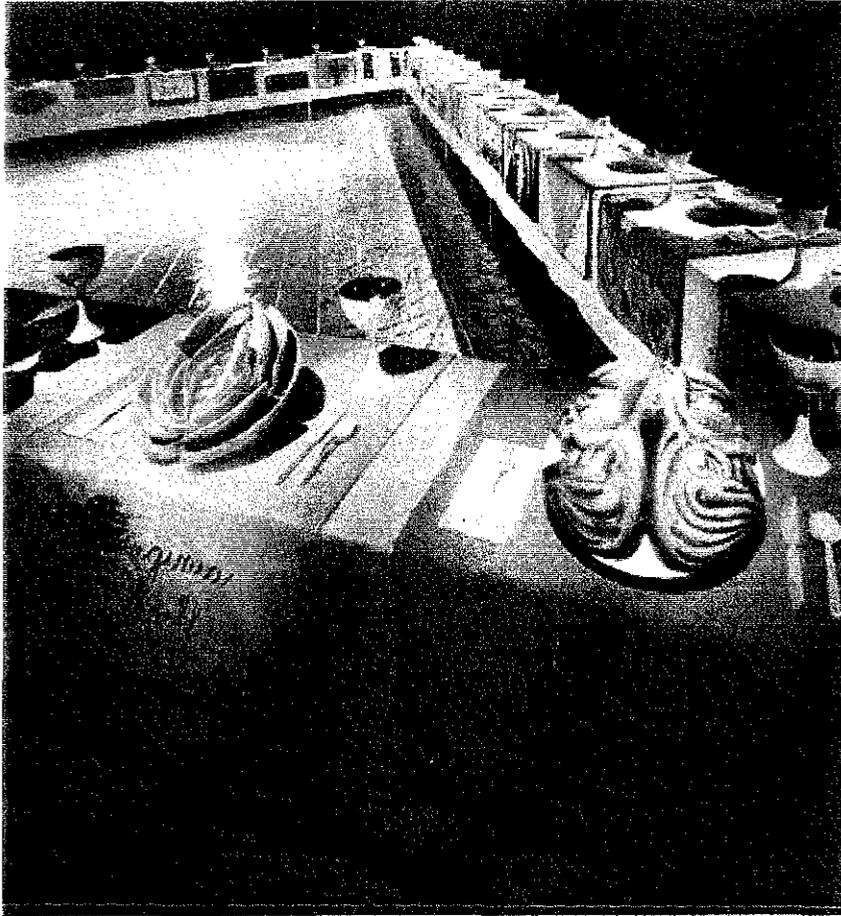
La obra, "Bena y Buba", constituye explícitamente la representación de un acontecimiento, (muerte y sepultura). Las figuras en volumen, que podrían entenderse como muñecos puestos en el piso, abandonados en una cama, son potenciados por simbolizaciones del material que connotan otra lectura. La inclusión del florero en la cabecera más los adornos de flores alrededor de ellos, connotan la presencia de una mortaja, es la pauta para entender que estos "muñecos" están "muertos". Y si sumamos el color de la tela, café oscura, la representación de estos "muñecos muertos negros" no hacen si no situarnos en el universo de los ritos africanos (muñecos de vudú). Los colores en la vestimenta aluden a la moda de los años setenta, como en la incorporación de elementos africanos. Los brazos cruzados sobre el vientre y mirando al cielo, describen la espera eterna. Los mayores relieves están en sus rostros, que abstraídos como máscaras resaltan por su simplicidad.

La resurrección es de alguna forma cercana contrapuesta al vudú, donde una extraña fuerza manejada por un elemento externo causa un mal (heroína) y provoca, poco a poco la muerte. La exteriorización de lo maléfico en la sociedad norteamericana como ataque a la

cultura negra, está presente en los "elementos civilizadores" que actúan como vudú, aletargando el espíritu. Y, sólo a través del regreso a sus raíces (su madre) la cultura puede liberarse y resucitar.

Faith Ringgold desarrolla casi toda su obra en materiales textiles tradicionales, ella crea coloridos tapices, a manera de acolchados, donde la mayoría de sus figuras representan la historia de la población negra en América, (mitologías, costumbres y vivencias). Es como la contrapartida a los famosos quiltings que realizaban los primeros colonizadores en aquel territorio para protegerse del frío, ocupar su ocio, y aprovechar los precarios recursos que poseían. Los acolchados serían también una forma de mantener congregada a la comunidad afro americana, algo como la memoria del pueblo.

Judy Chicago "The dinner party"



Faith Ringgold "Beba y Buba"

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Annette Messager (artista francesa)

Obra: **Mis Voeux.** (Mis voces)

Descripción: Sobre una pared cuelgan múltiples hilos, que en su extremo inferior tienen pequeñas fotografías del cuerpo humano (¿femenino?). Las fotografías son en blanco y negro y se superponen entre ellas formando un tejido de relieve en contorno circular.

Los hilos que cuelgan en sentido vertical son la urdimbre del tejido, sin ellos es imposible que se forme la trama.

La trama, en este caso, las fotos, son articulaciones que funcionan independientes, por peso y tamaño, ellas provocan un relieve textural de espacios internos, externos, produciendo en estos aires del tejido, la "calada"⁸⁹. Su contenido, la imagen, agudiza esta sensación de aspereza. Caen la fotos por su propia gravedad, pero metamorfosean la superficie en continuos movimientos que hacen una obra virtualmente cinética. Pero, cuando el sentido de contorno que agrupa la seriación de los cuadros es fuertemente impositiva, (el círculo), el tejido queda establecido como una concreción de relaciones elementales.

La fotografía como fragmento del cuerpo, o quizás lo contrario, el cuerpo fragmentado en la fotografía, induce a un campo temático supeditado a lo femenino y su identidad. Annette Messager ha recurrido a lo largo de su trabajo artístico a las partes del cuerpo y su exterioridad (vestido), como un lenguaje de reconocimiento intensamente interno. Como, si al ir desnudando su cuerpo, aflorara el ser. Una obsesiva acción de "tejer" y "destejer", (cubrir y desnudar).

Las partes citadas en la obra son: **bocas**, abiertas, cerradas, lengua afuera, (un orificio saturado por fluidos, una forma de tejer, de hacer discurso), **lengua**, (la lanzadera), **pie** (cuando el tejedor elige un tipo de telar, debe apoyarse en la tierra, sentarse o pararse) ,

⁸⁹ Calada: espacio formado entre dos capas de hilos de urdimbre por donde se introduce la pasada de trama.

nariz (relacionar la fibra a la naturaleza, te reconozco en tus olores, cuando te acercas a mí), **pubis** (es el triángulo dirigido al cielo y señalizando la tierra, es el vellón de pelos que oculta nuestra falta de falo) , **oreja** (el espacio en la calada permite pasar la lanzadera) , **ojo** (cuando entiendo tu forma puedo percibir tu reflejo), **nalgas** (en cuclillas amarro mi telar de cintura) , **codo** (el ángulo perfecto, perpendiculares trama y urdimbre, tierra y cielo).

Cada fotografía, cada lámina, que se superpone a la otra va formando un entretejido, un espacio donde el espectador puede variar su punto de vista, y rearmar un nuevo diseño. Quizás lo más eximio en la obra sea el surgimiento de los detalles para formar la totalidad. Como coser retazos para formar una gran y monumental manta. *Messenger*, también ha utilizado en forma continúa la "taxidermia" como medio plástico. Lo que justifica decir que, el uso de la fotografía y la taxidermia son la manera de suspender el objeto entre la vida y la muerte.

Ana Mendieta (artista cubana)

Obra: **Escribir con sangre.**

Descripción: La obra es la seriación de fotografías frente a una acción de pintar una pared con sangre. Ella, de pie y mirando a la pared, eleva las dos manos como en un rito. Poco a poco va deslizándose a medida que el rastro de sus manos empapadas con sangre quedan como un registro lineal en la tela donde se apoya. Termina, de rodillas y con dos diagonales rojas frente a ella.

En realidad, Ana Mendieta, no es estrictamente una artista textil, pero el uso de elementos reiterados de factura textil, así como ciertos códigos en el procedimiento de su obra, han decidido que su trabajo se incluya en este trabajo. La fuerte conexión de la mujer y la naturaleza es una de aquellas razones; el uso de la tierra, las raíces, las plantas, los troncos. También el continuo ejercicio de envolverse, atarse, pegarse (plumas y pelos),

píntarse, teñirse, son las acciones básicas de una tejedora en el sentido amplio de su definición.

En el caso de esta obra, A. Mendieta venía trabajando respecto a las señales de la víctima como parte de un rito de conexión entre la naturaleza y la cultura: en "***Escribir con sangre*** Mendieta aparece como si estuviera poseída, una forma de intoxicación que es a la vez el origen y el objeto de un proceso creativo. Desde esta perspectiva, se lo puede comparar con lo que Kristeva define como la economía masoquista de la mística cristiana, una "fuente de infinito goce" que, lejos de beneficiar al "poder simbólico o institucional (...) lo desplaza indefinidamente (...) dentro de un discurso en el que el sujeto es reabsorbido (...) en la comunicación con el Otro y con otros"⁹⁰.

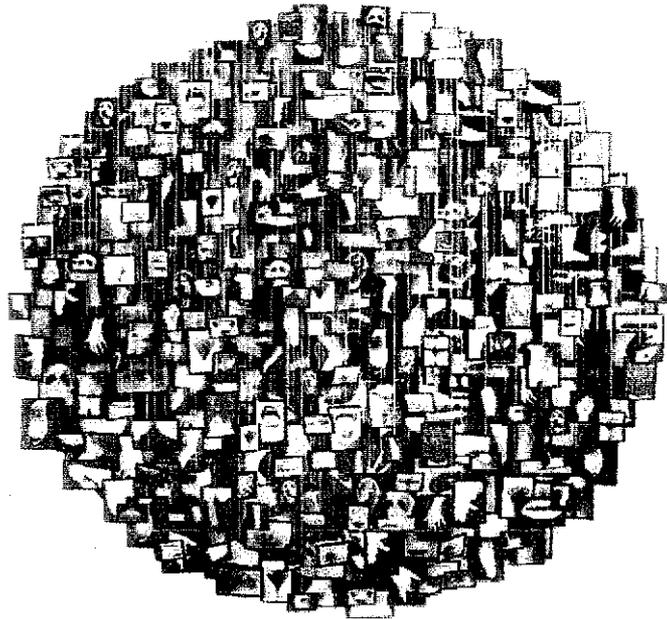
Desde este punto de vista, el sujeto se convierte en el objeto y la obra pasa a contextualizar el proceso de su ejecución. La obra es la misma artista, ella la valida, ella es el cuerpo que se apodera del color y se impregna con él, ella es el instrumento que pinta, que estampa y por medio del estampado de su matriz (manos), pasa a convertirse en su propia obra.

Simbólicamente, la figura de la artista, una especie de triángulo invertido, (pies juntos y brazos extendidos) semeja el pubis femenino; el movimiento y la mancha que se registra en la superficie blanca es análoga al momento de la pérdida de la virginidad, y la pública observación de la sábana manchada en el balcón.

Anteriormente, se habló acerca de la postura de la tejedora frente a su obra (el gesto), la conexión de ese gesto con el rito, es también lo que caracteriza la obra de A. Mendieta. Ella alude constantemente en su producción el instante en el cual la conciencia deja espacio a la humanización de la naturaleza, al contacto directo donde el hombre se aproxima a la trascendencia sin perder su humanidad.

⁹⁰ Catálogo Ana Mendieta. (Kristeva, J, Powers of Horror : An Essay on Abjection, Columbia University Press, Nueva York, 1982, p.127), Pág 106

Annette Messenger "Mis Voeux"



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Ana Mendieta "Escribir con sangre"

Cecilia Vicuña. (artista chilena).

Obra: **La pieza de hilo azul.**

Descripción: la fotografía muestra el fragmento de una pieza. Se ven en primer plano, unos hilos azules en diagonal que cruzan el espacio. Más atrás, la pared del cuarto de madera, y sobre ella un espejo y unos cuadros. Existe la realidad cotidiana de un espacio cotidiano, como podría ser un dormitorio, o una sala de estar, puesta en escena. La obra expuesta, como la reconstrucción de una pieza (reconstrucción de la obra misma) se ubicó en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile en el marco de la exposición, "Chile, 100 años de artes visuales", octubre- diciembre 2000.

Lo interesante de este trabajo, que quizás no logra reflejarse enteramente en la fotografía, es el proceso que significó hacerlo. Justo Pastor Mellado, en el catálogo de la exposición, lo describe así: "**La pieza de hilo azul (1972). (Se) trata de una obra "sin anunciar", realizada en el interior de su propia morada, consistente en el recorrido realizado por un largo hilo de color azul que conecta diversos puntos de la pieza, impidiendo el tránsito normal en su interior. Es un mapa que revela la tasa de excitabilidad de la pieza, como delimitación del cosmos "más cercano". Es un texto en el aire que no dice nada, como un quipú⁹¹ que no dice nada. (Entretanto, fui a mis papeles para buscar el texto del "diario estúpido" escrito el día que hice la obra: 22 de enero de 1972: *cansada de la normalidad de mi dormitorio, lo he cruzado en varios sentidos con una lana azul... tirante y geométrica como un cielo para comunicarse con otros mundos. Cecilia Vicuña. Carta a Justo Pastor Mellado, 20 de julio del 2000*)"**⁹².

El hilo azul más allá de la obra hecha marca el proceso gestacional, como un impulso territorial donde sujeto y objeto se unen en una misma trama. La mujer en un espacio (su

⁹¹ Quipú: registro inca de contabilidad que consistía en amarrar hilos de distintos colores con distintos nudos a diferentes distancias. En fin, un manojito de hilos para llevar cuentas.

⁹² Mellado, Justo Pastor, "Historias de anticipación", Transferencia y densidad. Tercer periodo. 1973-2000. Catálogo exposición Chile 100 años de artes visuales., pág 25.

dormitorio) lo reanima reestructurando lo cotidiano. La superación del tedio, que puede significar un mismo espacio y un mismo lugar, se transmuta en la ocasión de re- andar, dejando una huella de esa acción. Es similar al camino que realiza Teseo en el laberinto, pero ahora el espacio no tiene misterios, no existe una salida que se debe encontrar, sino más bien, es la reiteración compulsiva de existir, el marcado del tiempo en un diagrama casi cosmogónico. La mujer, conecta su espacio íntimo con un espacio más universal. "**Cecilia Vicuña, usando hebras y fragmentos de tela ha entendido el tejido como un discurso que explora las funciones simbólicas del lenguaje, enfatizando el rol intertextual del tejido**".⁹³

La similitud entre tejido y lenguaje, no es algo que nazca al azar, por mero capricho de autor, ello es provocado por la utilización constante de la terminología textil en aplicación al lenguaje. (trama, seguir el hilo, torcer, hilvanar un discurso, nudo, etc), y esta similitud, esta también en la forma en que los componentes del discurso se van interrelacionando (formando un tejido heterogéneo).

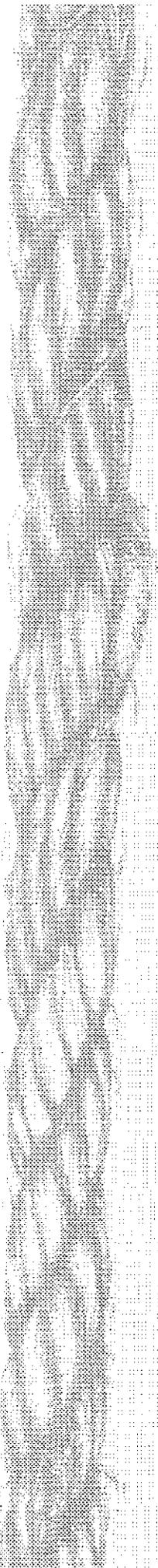
La cualidad de "El hilo azul", dentro del contexto artístico chileno, es la reflexión que surge a partir de la sustitución de la obra desde la representación- presentación – producción. Esto, cuando ya el panorama es inquietante para el observador, se ha de creer que el proceso (la producción) es más importante que la presentación, y obviamente más que la representación, completamente alejada ya de la obra.

Jana Sterbak (artista checa)

Obra: Sin título.

Descripción: Presentación de un sillón, tamaño natural, forrado en una piel compuesta por trozos de carne, (filetes) pegadas o cosidos entre sí. Su apariencia en general es bastante perturbadora; tiene un inusual brillo y la textura irregular esta dada por el grosor de cada

⁹³ Idem.



pedazo. A semeja a un sillón desbaratado por el uso. El color predominante es el marrón, con algunas entonaciones en rojo cadmio, así como zonas blancas (grasa) que dan una cierta direccionalidad al corte y composición al tejido.

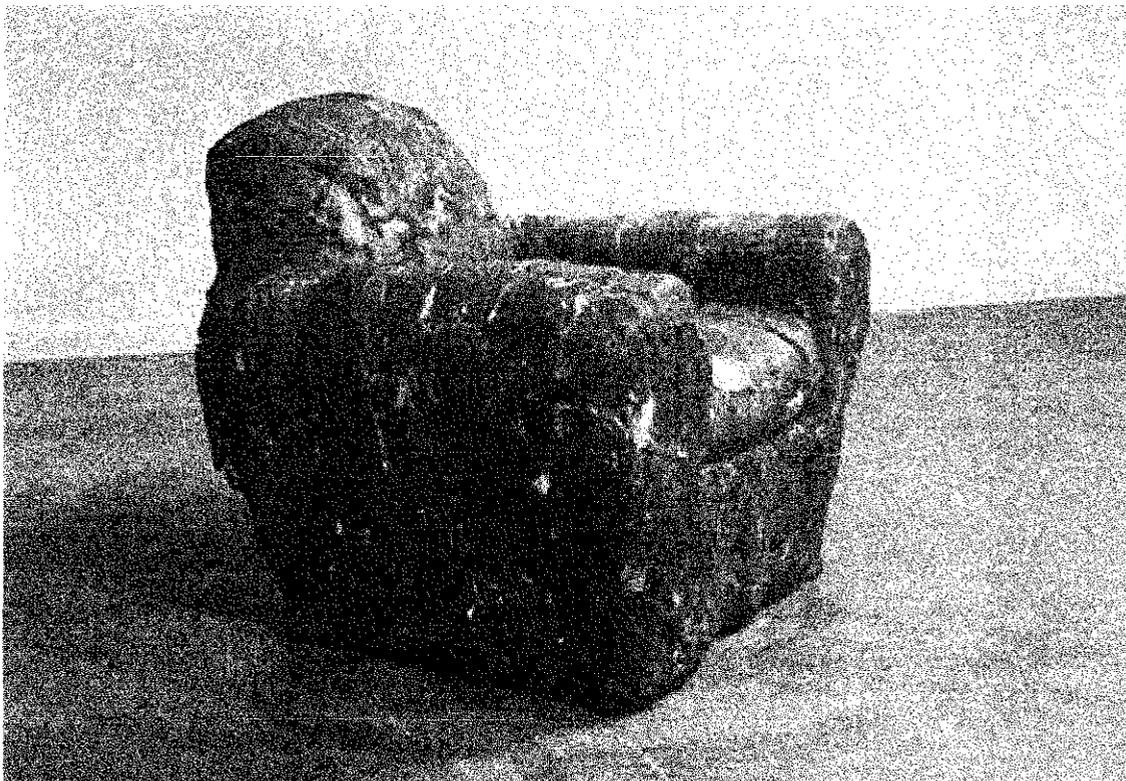
El objeto evidentemente rompe el espacio, alterando la normalidad de la visión, es un objeto rupturista que provoca un rechazo inmediato en el espectador, o lo contrario, la extraña complicidad de estar ante un hipnotizante sillón. Funciona en el plano pragmático, pues agudiza lo sensorio, se quiere tocar, aún a riesgo de rompemos o de infectamos con su materialidad. Carne sobre carne, tejido con tejido, el espectador se aferra a la propia visión de su cuerpo contenido en la obra, (piel- carne- tejido). Trasmuta su visión a la corporeidad de la obra.

La técnica utilizada recuerda al *patchwork*, forma de unir pedacitos de telas para formar una mayor. El uso de esta técnica también está ligada a una función económica y comunitaria. Pero, al igual que la comfortable comodidad que pudiera tener el sillón, está armonía se rompe por la visión sorprendente de su tela. Cotidiano, (*patchwork*) comodidad(sillón), calidez (hogar) son bruscamente contrapuestos al objeto. Es como, si el discurso fuera maliciosamente subjetivado por antónimos, desenfocando la mirada del observador, y desdibujando su entendimiento.

Lo que permanece en la fotografía, más allá de la presencia del objeto, es la calidad de antigüedad, rayando en el desgaste corporal. El sillón, es un cuerpo animado que es ajado, por textura, por color, por relieve; su cuerpo ocupado por el tiempo, esta a punto de morir, y eso quizás le da el encanto de ser real, de querer tomarlo y ponerlo en un lugar de la casa, aún odiándolo en su fragilidad y putrefacción de carne.

La mayor parte de la obra de J. Sterbak juega con la hibridez de la forma, construyendo en dualidades (masculino- femenino, razón- emoción, cultura- naturaleza, cuerpo- máquina), y desestabilizándola en su referencia de lo visual reemplazándolo por lo corpóreo.

Cecilia Vicuña "La pieza de hilo azul"



Jana Sterbak

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Maribel Doménech (artista española).

Obra: Mujer frente a figura tejida.

Descripción: La fotografía forma parte de una exposición donde la artista mezcla piezas tejidas (esculturas de vestidos) con fotografías de personas relacionándose con ellas.

El vestido, tejido con agujas, sujeto con un hilo al techo, se suspende en el aire, pero permanece pegado al suelo. La corporeidad del mismo, el peso que contiene, como la textura rugosa, lo convierten en una presencia real, una persona (cierto carácter fantasmal lo invade, pero sigue siendo viviente). La figura de la mujer, desnuda, frente a él, y conectada por sus brazos, dan la sensación de invadir su intimidad y su relación, casi en un baile mágico.

La forma escultórica, está ubicada en ese mismo espacio, dentro de la galería, y su repetición en la fotografía, de gran tamaño, se refiere a la fijación de la imagen y como su reflejo, se mediatiza en el yo. La identificación de exterioridad (vestido) e interioridad (mujer) armonizan en una totalidad del ser. En la fotografía, la forma se ubica por la escultura y por la mujer, la realidad y el inconsciente se confunden. Por otro lado, al observar la totalidad de la propuesta, el conjunto expuesto (fotos y esculturas, interrelacionadas), se comprueba la metaforización del espacio materno, un mundo subterráneo, como el de Koré, o las cuevas primitivas. El vestido es el reflejo, y la mujer es la sombra ante ese espejo. Lo que podría convocar a un místico juego de identidades, M. Doménech lo transmuta a la posesión de ese vínculo entre el construir la identidad (mujer), y el trabajo de hacer (obra). La sincronía sujeta entre el hacer y el ser potencian la historia vivida del hacedor.

La obra de la artista española, se ha caracterizado por la presencia del vestido, quizás transformado en un fetiche de grandes proporciones. La corporeidad del tejido (en ocasiones teje en cable eléctrico), simula la corporeidad del cuerpo.

Elena Pérez Ardiles (artista chilena)

Obra: **Dos vestidos blancos.**

Descripción: Dos vestidos sin mangas cuelgan de percheros de alambre negro. Las sombras de los árboles indican que están en un espacio natural.

La luz y la sombra resaltan el pequeño volumen; están casi planos, no existe presencia humana corpórea, pero se entienden como útiles, son vestidos que se pueden usar.

El primer vestido está coloreado en su rededor, tiene además unas letras ilegibles, y en el vientre azul claro, un pequeño bordado, en el pecho un rostro cosido a manera de aplicación, con los rasgos principales, se ven además unas lágrimas que caen por sus mejillas.

El vestido de atrás, no evidencia ninguna intervención, es sólo un vestido blanco colgado al sol.

La obra en sí, se manifiesta en dualidad, una es la hoja blanca, sin marcas ni colores, y la otra es la presencia del hombre en su naturaleza.

En la realidad de la obra, que no es lo que se alcanza a percibir en la fotografía, el vestido blanco está intervenido. La transpiración, la suciedad, el roce, la forma de su portadora, están registrados en su tela, el tiempo anclado en la mácula blanca ha quedado registrado como un grabado del cuerpo. La contraposición del otro vestido, que más allá de la huella corporal, se afirma en la huella técnica (el bordado, el tejido, el texto), propone la insidiosa idea de vivencias que permean el cuerpo y lo hieren. Son señales marcadas en el cuerpo del vestido. El cuerpo es herido y esa herida brota como una alucinación en la inscripción de la obra. La evidencia de su uso es notable.

El vestido intervenido es la vivencia de la mujer que lo portó y lo creó, allí está el texto (poesía bordada en su interior de Pablo Neruda), la lágrima cae fija en el espacio. El color



impregnado en la tela para no salir más de allí, en fin, la pérdida. (Como un tiempo, como un espacio, como una edad).

El vestido blanco, también intervenido, pero ahora con el cuerpo de la artista, es la propuesta vivencial de la cotidianidad, de la rutina doméstica, del tiempo que pasa sin darnos cuenta.

Ambos trasgreden la obra como un espacio contemplativo, para sumarse a un objeto portable (¿ la obra artística será artística si se pone?). Vida y arte se mezclan como un pretexto de escritura textil (textura).

Maribel Domenech



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Elena Pérez Ardiles "Dos vestidos blancos"

IV. – Conclusión.

4.1. - Contextualización y proceso.

Como se ha querido definir, el textil puede ser mucho más que la suma de tradiciones y técnicas aplicadas. En él intervienen las redes sociales, desde la política gubernamental, las etnias, la economía, la religión, la educación y enlazando todas ellas, la cultura.

Se quiere situar dos posiciones dentro del textil actual; una es la formada por la red universal, el tejido a partir de un lenguaje. El lenguaje, como bien lo decía Saussure, es el conjunto sistemático de convenciones necesarias para la comunicación, es un producto social que permite la comunicación. Por otro lado, la existencia del otro tejido, el habla, que también es síntoma de una construcción, pero que parte desde el individuo y lo caracteriza en su particularidad, aún siendo comunicante; la palabra (el habla) conmueve al que la escucha por la intersubjetividad que provoca. El habla conmueve e interpele al Otro. Al tener como base, estas ideas del lenguaje, y su forma de construcción, se entiende que ambas son necesarias para la realización de este tejido que se puede llamar humanidad.

En el caso de la mujer artista textil, estas dos posiciones se tocan en un centro que es su identidad. Para ella, es fundamental el reconocer los elementos de la cultura que vive, y a la vez darse cuenta de su capacidad de manifestarse en contra, o apoyarse en ella. Es evidente, que la mujer ha estado tendiendo más hacia un camino del habla, quizás como ya se dijo, por las esquemáticas reglas del patriarcado, pero la esperanza se centra en el espacio visible que puede ser la obra artística para una protesta de su condicionalidad.

En general, esta manifestación de arte, que a contrariado a la sociedad, se crea por una estrecha necesidad de liberarse, de hablar de algo anquilosado. Las herramientas en ocasiones suelen ser tortuosas, así como las imágenes distintas formas de abyección, pero, el camino es siempre incierto, y es el tiempo lo que dirá si es obra de arte.

Otros hilos inherentes a este tejido son aquellos que permiten que el proceso se concrete, estos son el sujeto, como un cuerpo creador, real e inscrito en su existencia, y el objeto, como cuerpo portador, que aún careciendo de independencia para su existencia, suele desprenderse del sujeto, para hablar más allá de su propia palabra.

"La expresión no traduce un sentido, sino que lo efectúa, lo hace existir: no tenemos más que un medio de representarnos la palabra y ese medio es pronunciarla; así como el artista no tiene más que un medio de representarse la obra en la cual trabaja: es necesario que la haga".⁹³

4.2. - Sobre la Conclusión.

Hasta aquí se ha descrito un tipo de proceso que conlleva a una obra plástica. Se ha situado el contexto y la necesidad que ha impulsado dicho acontecimiento; pero lo fundamental, el porqué la necesidad de crear, es una respuesta inconclusa. Transcendiendo la condición genérica y superando la situación traumática de la mujer, el arte debe ir más allá. La mujer artista crea, pero esta creación es más que la subversión del acto de crear, más que la transformación de su mudez al habla. Porque la obra debe hablar también por sí misma, por sobre (y desde) el sujeto. Abandona su género (mujer) para convertirse en otro género (textil), mucho más expansivo, abarcable y si se quiere trascendente.

La propuesta es el ejercicio para desarrollar un criterio, la transformación de los conceptos genéricos (textiles) a un desplazamiento social. La capacidad reflexiva que deviene la obra es el impulso que vitaliza al observador y le ayuda a continuar en la búsqueda de su sentido de ser.



⁹³ Ivelic, Milán, Curso de estética general, pág 80.

Es la propuesta de artistas de estos tiempos que se sirven de distintos materiales y conceptos, (en este caso el textil), para llevar a cabo un salirse desde dentro y provocar la evidencia de su existencia en el objeto.

¿Por qué elegir el textil como material de investigación, si cualquier material es útil para la creación artística?

Evidentemente, aquí hay una decisión personal. Y es imposible desprenderla del concepto de arte que se tenga. No hay otro camino. Así lo señala, Ana Mendieta, hablando de su vocación de artista: **“ Soy una artista que siente que el arte es antes que nada una cuestión de vocación. Ahora, la vocación es un factor limitador, que llega incluso hasta el tipo de arte que un artista es capaz de hacer. En otras palabras, creo que un artista está limitado incluso hasta en aquello a lo que puede dar vida. Hago el arte que hago porque es el único tipo de arte que puedo hacer”** y agrega, más adelante; **“ Creo que el arte, a pesar de ser un material de la cultura, su mayor valor es su papel espiritual y la influencia que ejerce en la sociedad, porque el arte es el resultado de una actividad espiritual del hombre y su mayor contribución es al desarrollo intelectual y moral del hombre”**⁹⁴.

Entonces, ¿Cuál es el propósito de este escrito? Es quizás apenas un ejercicio de reflexión en torno al textil, una forma de romper los posibles prejuicios que marcan una posible gremialidad del medio, una artesanía impuesta por la calidad genérica (el acto y el ser⁹⁵). Borrar los límites de los materiales. Y es también una forma de encontrar la identidad, cosa que hace pensar en una pérdida anterior al ser.

¿Qué es la identidad sino una especie de reflejo que se nos escabulle? ¿ O un retrato guardado en un olvidado cajón?



⁹⁴ Mendieta, Ana, “Escritos personales”, Catálogo Ana Mendieta, Museo Rufino Tamayo. CONACULTA. México, 1999, pág. 137 y 167.

⁹⁵ El acto es "coser", "tejer", "bordar"; gestos mínimos y cotidianos. El ser es "ser mujer".

¿ Qué es la identidad sino el miedo a reconocerse? Algo como una mariposa que aletea incesantemente sin que podamos verla en la claridad de sus formas. El movimiento es la razón de estar vivos.

Lo único cierto en este camino, son la fragilidad en el intento de dar un paso adelante, sin romper nuestra propia creencia y nuestra humanidad. Creer en la posibilidad de transformación del hombre, como él mismo, sin destruir su entorno y sus semejantes.

La fragilidad de que algún día moriremos, como también la tela que teje nuestro organismo se romperá. Pero en ello quedarán impresas los gestos del bordado que intentamos crear. El camino del laberinto es posible cuando existe algo que nos conduce al fin del camino. Las relaciones (los tejidos) son el hilo que nos mantiene en ese proceso. La permanencia esta dada por que ese hilo está, mientras vivamos en nuestras manos. Ariadna es el instrumento, ella es la metáfora de mi trabajo artístico.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Glosario Técnico:

Aplicación: Técnica de costura que consiste en coser fragmentos de tela sobre otra tela de base.

Batik: Técnica de teñido por reserva mediante cera que sirva para crear un dibujo en negativo.

Bordado: Técnica de costura decorativa, usado sobre la superficie de un tejido.

Cabo: Cada uno de los hilos que se tuercen juntos para formar una hebra.

Calada: Es el espacio formado entre dos capas de hilos de urdimbre por donde se introduce la pasada de trama.

Cardado: Separación y limpieza de las fibras mediante dos paletas de maderas provistas de dientes curvos de alambre en sentido contrario, o mediante un "cardo".

Colorante, o tinte: Materia soluble en agua susceptible de conferir su color a una sustancia incolora, por medio de un mordiente o fijador..

Curtido: Tratamiento mediante sustancias ácidas que se da a los cueros para prevenir su putrefacción y mantenerlos flexibles.

Devanar: Formar madejas con el hilo.

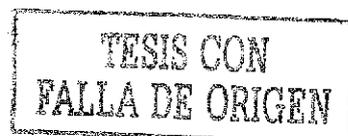
Estarcido: Técnica de pintura, donde se aplica un motivo o imagen a través de una plantilla, en la que se recorta el dibujo que se desea obtener.

Filamento: Cuerpo filiforme, flexible o rígido. Hilo, fibra, hebra.

Ganchillo (crochet): Consiste en una estructura doblemente anillada, realizada con un ganchillo de madera, metal, hueso o plástico.

Hilado : Acción o efecto de hilar. Porción de fibra reducida a hilo. Proceso de formación de un hilo redondo, de longitud, diámetro y peso determinados mediante la ordenación y torsión de las fibras. Puede ser manual o mecánico.

Hilo: Hebra larga y delgada que se forma retorciendo la fibra.



Hilván: Huella precaria, de unión transitoria, modificable.

Huipil: Prenda femenina utilizada en América Central, tejida en telar de cintura.

ikat: Es uno de los procedimientos más antiguos de teñido mediante reserva, que se realiza sobre los hilos de la urdimbre o la trama, antes de tejer la tela.

Ligamento: Es el modo de entrelazar los hilos de la urdimbre con las pasadas de trama.

Ligamentos o formas básicas de entrelazar urdimbre y trama:

Sarga: la trama pasa alternativamente por encima de dos hilos de urdimbre, por debajo del siguiente, nuevamente por encima de los dos siguientes y así sucesivamente.

Tafetán: ligamento más simple. Cada pasada de la trama, de uno a otro extremo, se enlaza alternativamente por encima y por debajo de los hilos de la urdimbre, tomados de uno a uno.

Raso: es una construcción menos rígida, el hilo de trama pasa sobre uno de la urdimbre, luego por debajo de 4 o más, nuevamente sobre uno, y así sucesivamente. Ejemplo: *Damasco*.

Tapiz: tejido de trama discontinúa.

Tejidos de *Reps*: por efecto de urdimbre: es aquel en el que la trama se encuentra totalmente oculta por la urdimbre, ya cualquier diseño, generalmente rayas longitudinales, corre por tanto a cargo de esta última.

Por efecto de trama: las tramas se sitúan con mayor densidad que los hilos de urdimbre, o bien son de mayor grosor, de modo que la urdimbre queda oculta y domina el efecto de trama, a cuyo cargo corre el diseño.

Tejido doble: es una técnica mediante la cual derecho y revés están en realidad tejidos en capas diferentes, una encima de la otra, que ocasionalmente cambian de posición y se entrelazan para formar un dibujo. Se montan dos urdimbres, una sobre otra, y se utilizan dos tramas independientes, o una sola que enlace las dos urdimbres.

Terciopelo: se obtiene utilizando urdimbres suplementarias en cuya calada se introducen varillas acanaladas en forma de "u". Cuando el tejido ha avanzado lo suficiente para que los hilos de urdimbre, elevados alternativamente sobre las varillas estén bien afianzados, se cortan por la acanaladura, quedando la base de la tela oculta por el pelo de la urdimbre suplementaria; luego se retiran las varillas y se repite la operación.

Lizo: Dispositivo del telar mediante el cual se elevan una serie de hilos para formar una calada.

Macramé: Técnica de anudados, los hilos trabajados se doblan y se atan a la cuerda de montaje mediante nudos de montaje o doble nudo de festón.

Molas: Labor de aplicación al reverso, compuesta por dos o tres capas de telas que, al quedar vistas a la superficie, forman un diseño particular. Trabajo característico de las indias Kunas, de las costas caribeñas de Panamá.

Mordente o mordiente: Sustancia con que se tratan los hilos antes de teñirlos para que se fije el tinte.



Orillo: Lateral de una tela o borde, en el sentido de la urdimbre.

Ovillar: Hacer una bola devanando hilo sobre sí mismo.

Patchwork o textil de retazos: Unir retazos de tela de diferentes colores para formar un diseño geométrico.

Pleita: Se usa exclusivamente en la manufactura de arreos para animales.

Pigmentos: Materias primas del color. Se extraen de tierras, animales, insectos o plantas y deben mezclarse con aglutinantes, generalmente aceites o grasas (goma arábica, por ejemplo).

Poncho: Prenda sin mangas que consiste en una pieza rectangular con abertura en el centro para pasar la cabeza. Generalmente es una prenda de uso masculino.

Punto de media: Técnica con la que se crea un textil entrelazado manipulando horizontalmente una trama de hilo con dos o más agujas.

Red: Estructura realizada en horizontal cruzando con vuelta de trama con la anterior. Este cruce puede ser enlazado, anudado o anillado.

Sprang: Es un antiguo procedimiento de elaboración de textiles elásticos, similar a la red, se construye utilizando sólo la urdimbre, sin trama.

Shibori: Nombre japonés para la técnica de teñido por reserva mediante anudados o cosidos.

Tcanting: Instrumento para distribuir la cera, inventado y utilizado con mayor frecuencia en Java, en el uso del *batik*. Consiste en un mango de madera que en su extremo contiene una pequeña cazoleta de cobre con una o varias espitas.

Tejido: Tela obtenida por el entrecruzamiento o enlace de varios hilos. Labor que resulta de unir y combinar entre sí fibras naturales o artificiales a veces sueltas, pero, por lo general, previamente hiladas.

Textil: Materia que puede transformarse en hilos o ser tejida.

Trenzas: Cinta manufacturada entrelazando conjuntamente un grupo de hilos verticales en diagonal a lo ancho del tejido.

Torsión: Ligado de las fibras textiles por rotación o giro, produciendo hilados de un cabo.

Torsión Z: Es la torsión natural de los hilos de un cabo. El sentido de las espirales tiene la dirección de la diagonal de la letra Z.

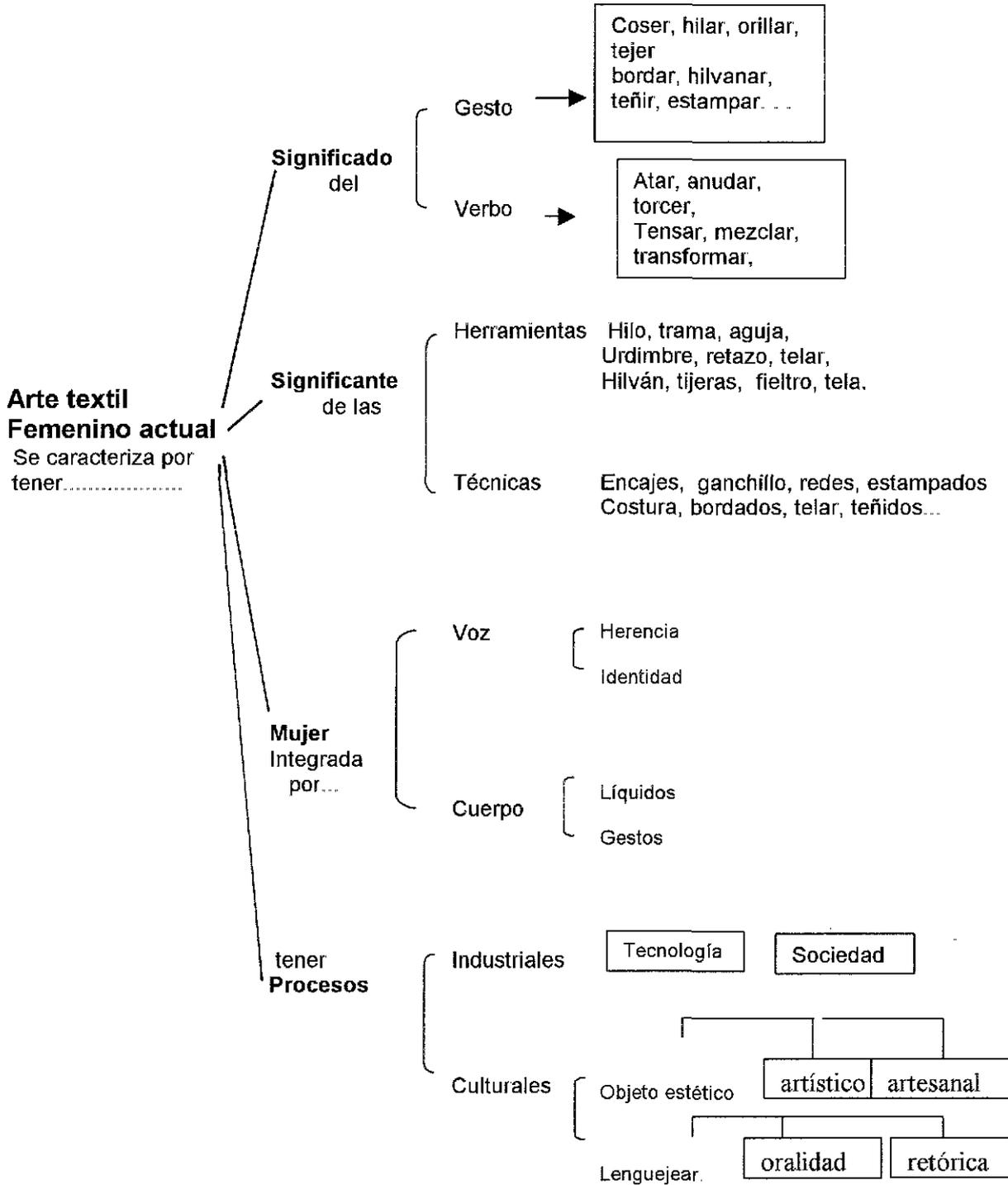
Torsión S: Es la torsión más usual de los hilos de dos cabos. El sentido de las espirales tiene la dirección de la diagonal de la letra S.

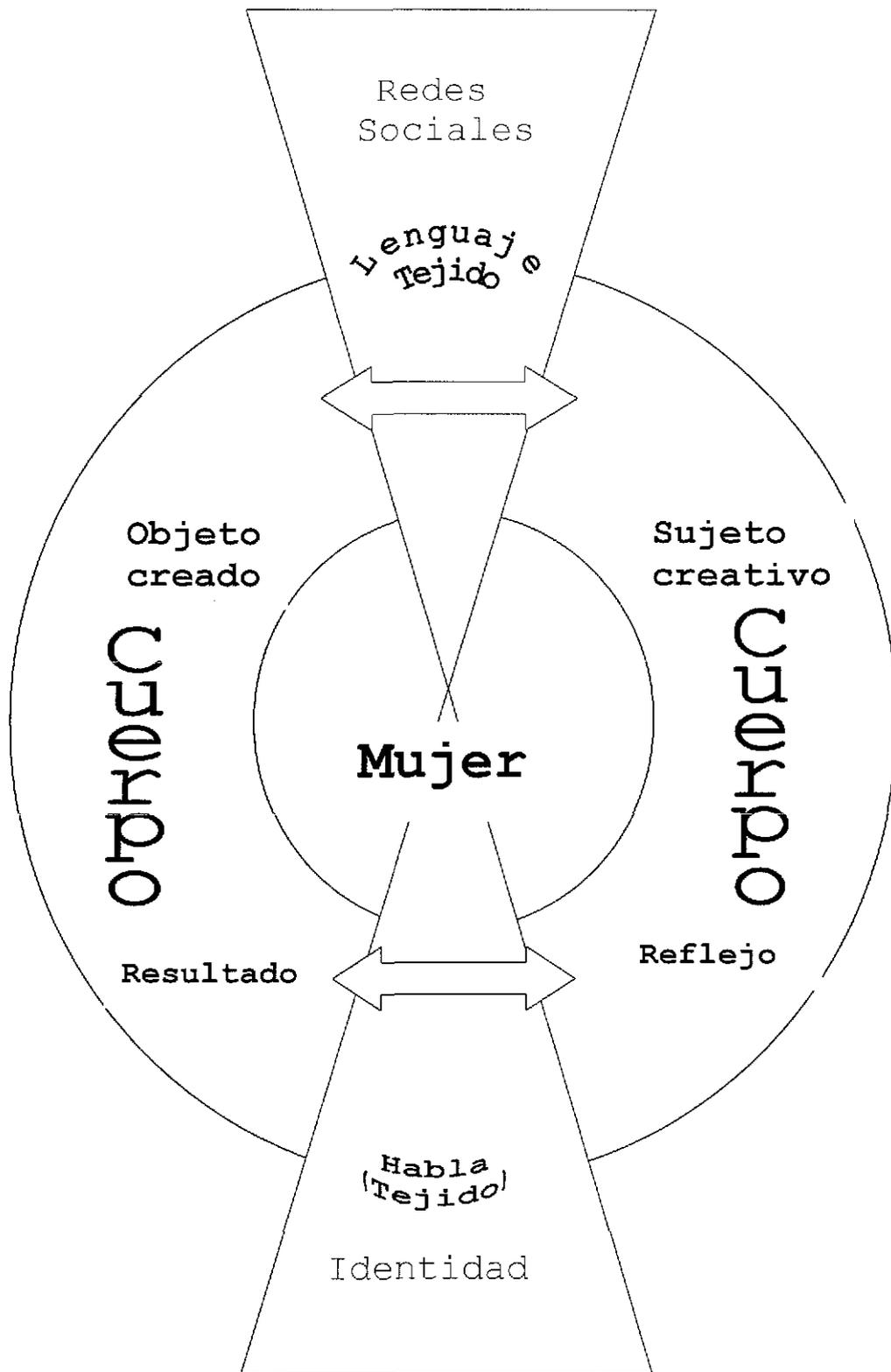
Trama: Nombre de los hilos transversales de un tejido, o sea de los que la lanzadera cruza por entre los de urdimbre. Hilos perpendiculares a la urdimbre. En sentido del tejedor en el telar, son horizontales a este.

Urdimbre: Conjunto de hilos que se colocan en el telar paralelos unos a otros para formar la tela. En el sentido del tejedor son verticales a su cuerpo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

**El hilo de Ariadna, permanencia y fragilidad.
 Dos posiciones en el arte textil femenino actual.**





Bibliografía:

Appignasi, Richard, Garratt, Chris, *Posmodernismo para principiantes*, Era naciente SRL., Buenos Aires, 1999.

Banco BCH. SNC, *La magia del tapiz*, Litografos Unidos, México, D.F., 1988.

Barthes, Roland, *El placer del texto*. Siglo Veintiuno editores, S.A. de C.V., México D. F., 2000.

Bombal, María Luisa, *La amortajada*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1981.

Colchester, Chloe, *The New textiles. Trends + traditions*, Thames and Hudson, London, 1991.

Chadwick, Whitney, *Mujer, Arte y sociedad*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992.

Deepwell, Kate, (ed), *Nueva Crítica feminista de arte. Estrategias críticas*. Feminismos. Instituto de la mujer. Ediciones Catedrá, Universidad de Valencia, Valencia, 1998.

Newdigate, Ann, Arte Kinda, tapicería sorta: los tapices como acceso en abreviatura a los lenguajes, definiciones, instituciones, actitudes, jerarquías, ideologías, construcciones, clasificaciones, historias, prejuicios y otras malas costumbres de Occidente

Barnett, Pennina Reflexiones a posteriori sobre la organización de la "Puntada Subversiva"

Key, Joan, Los modelos de la práctica pictórica: ¿demasiado cuerpo?

Jefferies, Janis, Texto y tejidos: tejer cruzando las fronteras

Scheuing, Ruth, Penélope y la historia desenmarañada

Robinson, Hilary, Más allá de los límites: feminidad, cuerpo, representación.

De Beauvoir, Simone, *El Segundo sexo*. Los hechos y los mitos. Tomo I. Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1986.

Echeverría, Rafael, *Ontología del lenguaje*. Dolmen Ensayo, Santiago de Chile, 1998.

Eisler, Riane, *El cáliz y la espada. Nuestra historia, nuestro futuro*, Editorial Cuatro Vientos, Santiago de Chile, 1990.

Gil, Javier, Parias, María Claudia, y otros, *Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia*, Posmodernidad y moda. Imprenta Nacional de Colombia, Bogotá, 2000.

Gilow, John y Sentance, Bryan, *Tejidos del mundo. Guía visual de las técnicas tradicionales*. Editorial Nerea. S.A., Barcelona, 2000.

Glantz, Margo, (coordinadora), *La Malinche, sus padres y sus hijos*, Taurus, Alfaguara, México, D.F., 2001.

Groves, Judy y Wiseman, Boris, *Lévi- Strauss para principiantes*. Era naciente SRL., Buenos Aires, 1999.

Ivelic, Milán, *Curso de estética general*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1998.

Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, Editorial Siglo XXI, México, D.F., 2000.

Mellado, Justo Pastor, Madrid, Alberto, de Nordenflycht, José, Honorato, Paula, 1973 – 2000. *Transferencia y Densidad*, Catálogo Exposición Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago de Chile, 2000.

Mellado, Justo Pastor, *La novela chilena del grabado*, Editorial Economías de guerra, Santiago de Chile, 1995.

Richard, Nelly, *Masculino- Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1993.

Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación*, Siglo Veintiuno editores, México, D.F., 2001.

Risques, Fernando, *Aproximación a la feminidad*, Monte Avila Editores Latinoamérica, Caracas, Tercera edición 1997.

Rosen, Randy, (curator) *Making Their mark. Women artists move into the Mainstream. 1970-1985*, Abbeville Press Publishers, Nueva York, 1989.

Saul, Ernesto, *Artes Visuales, 20 años. 1970- 1990*. Mineduc, Santiago de Chile, 1991.

Catálogos:

Catálogo Ana Mendieta. MARCO / Museo Rufino Tamayo. CONACULTA. 1999.

Moure, Gloria. Ana Mendieta

Kuspit, Donald Ana Mendieta, cuerpo autónomo

Merewether, Charles De la inscripción a la disolución:

Un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta.

Mendieta, Ana. Escritos personales

Catálogo Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Bienal de Tapiz y arte textil, INBA, México, 1982.

Catálogo Salón Michoacano Internacional de textil en miniatura, Michoacán, México, abril- julio 1985.
Acha, Juan Las dimensiones estéticas del textil

Catálogo Arte textil contemporáneo en Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, agosto- septiembre. 1996.

Catálogo Entrelace y fusión, Una reflexión textil a quinientos años del Encuentro de dos mundos, Centro Cultural San Angel, México, noviembre, 1992.
Kartofel, Graciela, El textil, un testigo y actor poderoso

Catálogo Textil contemporáneo en miniatura, México- Polonia, Puebla- México, mayo, 1991.
Acha, Juan, La estética. El textil en miniatura.

Catálogo 26 Muestra Internacional de artesanía tradicional. Parque Bustamante, octubre- noviembre 1999. Pontificia Universidad de Chile. Santiago de Chile.

Catálogo Magdalena Abakanowicz, Museo de arte contemporáneo, Chicago, 1982.

Catálogo Nury González, CUADERNO, Galería Artespacio, octubre, 2001.

Hemerografía:

De Ávila, Alejandro, Textiles arqueológicos y contemporáneos de Oaxaca, Arqueología Mexicana. Volumen III, número 17

Mercado, Tunnuna y Preciado, Berta, Breve historia del tapiz, Museo Rufino Tamayo.

Mendoza, Marcelo, Revista Patrimonio cultural. Revista de Dirección y Bibliotecas, Archivos y Museos. Año VI, n° 22, Santiago de Chile.

Torres Michúa, Armando, Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. UNAM. Año 1 N° 3, abril, 1985.

Turok, Marta, "Diseño y símbolo en el huipil ceremonial de Magdalena, Chiapas" INAH. Xiuhquilitl, nocheztli y tixinda. Arqueología Mexicana. Volumen III, Número 17.

Sitios WEB:

www.peque.com/grecia/ariadne.htm. (Ariadna)

www.hsa.brown.edu/maicar/000Spanish/Ariadna.html

www.perso.infonie.fr/lesbrasseurs/domenech.html (Maribel Doménech)

www.collections.ic.gc.ca (Ruth Scheuing)

www.artcyclopedia.com/artists/mendieta_ana.htm (Ana Mendieta)

www.faihringgoid.com (Faith Ringgold)

www.artephilips.cl (Lotty Rosenfeld, Nury González, Cecilia Vicuña).