



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

MAESTRÍA EN ARTES VISUALES  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

ATAR NUDOS PARA CONSTRUIR MEMORIA

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

DEBORAH TATIANA MENDEZ ROSAS

DIRECTOR DE TESIS:

ÁNGELA SÁNCHEZ DE VERA TORRES (FAD)

MIEMBROS DEL COMITÉ JURADO

ARTURO MIRANDA (FAD)

JULIO CHÁVEZ (FAD)

ROLANDO DE LA ROSA (FAD)

DIANA YURIKO ESTEVEZ (FAD)

MÉXICO DISTRITO FEDERAL

NOVIEMBRE 2015



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.

APRECIABLE LECTOR:

En este trabajo de investigación se describe el proceso creativo a través de la lente de la identidad buscando una respuesta a la pregunta ¿quién soy? Y más específicamente ¿quién soy como artista visual?

Para responder la pregunta de investigación: ¿se puede construir identidad a través del arte? se llevaron a cabo dos investigaciones paralelas, una que analiza la forma en la que yo trabajo y produzco arte y otra en la que a través de diferentes conceptos de identidad busco analizar la producción de otros artistas que, como yo, trabajan con el textil.

Por lo tanto la tesis abarca tres áreas de estudio: la identidad, el textil como material artístico, y la producción de diferentes artistas. En conjunto se trata de hacer la lectura de la forma de producir identidad a través del arte. La producción personal es uno de los ejemplos que se usan para ello.

Debido a que considero que la mejor forma de entender mi propio proceso creativo es con una lectura paralela de la investigación teórica, he decidido crear dos libros separados. Y la forma de lectura así como la metodología se explica a continuación.

#### INSTRUCCIONES DE LECTURA DE ESTE TEXTO :

Dentro de esta caja, el lector encontrará un libro rojo y uno negro. En el libro rojo (a partir de ahora Libro 1) se encuentra la investigación teórica, conceptual y analítica entorno al tema de la identidad, ejemplificada a través de la obra de diferentes artistas que se prestan para ser analizados a través de sus historias y su cuerpo de obra a lo largo de sus vidas o en su defecto mediante ejemplos de piezas específicas. En el libro negro (a partir de ahora Libro 2) encontrará un texto a modo de bitácora en donde se evidencia el proceso que llevó a la construcción de las diferentes piezas que conforman el cuerpo

de obra de la maestría. Dicho texto es una bitácora, ahí se encuentran partes aisladas de investigación que tienen una repercusión en mis reflexiones personales y en mi trabajo plástico, también se encuentran algunas citas a otros autores, y sentimientos personales ligados a la situación que estaba viviendo, me refiero a la pérdida de mi abuela, a su muerte.

Este trabajo está escrito para ser leído de forma interactiva en la que el lector puede decidir si quiere leer cada libro de principio a fin o ir saltando entre el Libro 1 y el Libro 2, ya que existen apartados que indican el paralelismo del proceso de investigación en relación con la creación de obra. Estos indicativos han sido nombrados: *La ceguera*, *La liberación* y *La construcción*, y semánticamente se evidenciará la relevancia de dichos subtítulos en ambos textos. Además de los tres apartados se encuentran anotaciones que vincularán un libro con el otro en una especie de tejido de ida y vuelta entre ambos textos. Este proceso lo he nombrado como dos de las puntadas más sencillas en el tejido el derecho y el revés.

## LIBRO 1

La investigación empieza por introducir al lector a los conceptos y definiciones en torno a la identidad, buscando que bajo esta lente pueda apreciar el contenido del resto de la investigación. Se inicia por describir la identidad como concepto, continuamos por definir la identificación entendida desde el campo de la teoría de la identidad (Turner, 1978) y la categorización de sí mismo desde la teoría de la identidad social (Hugg and Abrams, 1988; Tajfel and Turner, 1979). Después de describir las diferencias entre ambas teorías, me centraré en las similitudes que llevan a un proceso de construcción de la identidad del yo, (*self* como se encuentra en el cuerpo del texto). Una vez adentrados en ello, introduciré el concepto de la identidad líquida (Bauman) y trataré de ejemplificarlo mediante la vida de la artista Carol Rama.

Seguido de ello, en un ejercicio de polarizar actitudes frente al arte: se toman dos creadores que trabajan de formas disímiles

y se describe una parte de su forma de trabajo. Con ellos ilustraré las formaciones y performatividades de identidades artísticas desde ideas aparentemente opuestas provenientes de la teoría de la identidad y la teoría de la identidad social, analizadas desde los cambios de sus roles sociales como artistas que se evidencian en el tiempo, al verse reflejados en su producción de obra de arte.

En un segundo estadio se introducen cuatro formas de entender la identidad desde ambos campos (psicológico y sociológico) y con ellas, se trata de explicar maneras en las que la construcción de la identidad artística se podría leer en la obra de un artista. La imitación, la suma de las partes, las identidades fijas, las identidades intercambiables. Esta parte será ejemplificada a través artistas de diferentes partes del mundo con quienes he mantenido contacto y por ello se conoce de primer mano la forma en la que crean arte, he utilizado la información que me han dado en nuestras conversaciones para hablar de su trabajo como lo ven ellos mismos.

La segunda parte del Libro 1 se enfoca en los materiales, tratando de recuperar este primer interés por la manera de producir arte y las lecturas desde la materia más que desde la iconografía. Se hace un breve recorrido de la historia del arte textil, la introducción y algunos puntos fundamentales dentro de su propia historia como lo fue el entrelace del arte y el diseño en épocas de la Bauhaus y más tarde la segunda ola del movimiento feminista, especialmente en los Estados Unidos de Norteamérica.

Como primer apartado en el segundo capítulo se habla de tres técnicas tradicionales en la elaboración de textiles que han sido recogidas por algunos artistas contemporáneos. Seguido de ello se habla de la importancia del significado de los materiales y por ende el uso de la ropa en el arte contemporáneo, atendiendo a la explosión de finales de la década de los 80 y durante los 90, donde era común la sustitución de la figura humana por la ropa, normalmente con alguna implicación acerca de la identidad. En el siguiente apartado se habla de tres artistas cuyo cuerpo de obra esta

enfocado en el material textil y se les separa por el origen de sus materiales debido a que ello es fundamental en la lectura de las obras del arte contemporáneo. El último apartado toma dos ejemplos de artistas mundialmente famosos de origen francés: Annette Messager y Christian Boltanski, quienes a través de su obra, han logrado cambiar la percepción y el valor del textil como material en las artes visuales contemporáneas y quienes hablan de la ausencia y el recuerdo, temas que yo retomo en mi trabajo para esta maestría.

A modo de conclusión se hace una reflexión acerca de la importancia del textil en la creación de obra como producto de una construcción de identidad. Seguido de ello se expone una visión de la historia de Louise Bourgeois quien además de ser una de las artistas más influyentes en mi trabajo, creó obra durante gran parte de su vida con materiales textiles, repitiendo conceptos de distintas maneras, creando su identidad artística a través de abrazar las técnicas textiles domésticas.

## LIBRO 2 (AQUÍ SE HABLA EN PRIMERA PERSONA)

Este libro esta conformado por una serie de reproducciones de objetos que pertenecieron a mi abuela, imágenes fotográficas que curiosamente se perdieron en el proceso y sin más aparecieron un año más tarde. También se presentan fragmentos de textos que leí, transcripciones de mis bitácoras, cuadernos de bocetos, pedazos de materiales... Esta parte está narrada por varias personas, por el *yo creador* en el estudio, que habla en primera persona, por el yo investigador que arma textos en búsqueda de poner en palabras un proceso. Además me sirvo de palabras de otras personas que han influenciado en mi forma de pensar.

En este texto trato de acercar al lector a mi historia de vida para que pueda entender de primera fuente mis procesos, mis intereses, mis experiencias y así pueda acompañarme de forma más cercana en la creación de cada obra, la inserción de nuevas ideas y la construcción de mi identidad artística. El conjunto de obras creadas durante la maestría han servido a

dos funciones principales: ayudarme a edificar mi identidad artística por un lado y por el otro a superar la muerte de mi abuela a través de recordarla, recrearla, crearla y dejarla ir. El cuerpo de obra se ha titulado *Traute: atar nudos para construir memoria*.

## AMPLIAS DEDICATORIAS Y AGRADECIMIENTOS

Quiero dedicar este trabajo a todas aquellas personas que de una forma u otra me ayudaron en mi proceso de construcción como artista y como persona, y en especial a quienes menciono en seguida:

A mi madre quien me apoya en todo y me pone las herramientas para seguir adelante. Mamá sabes que aprecio cada esfuerzo que haces por mi, cuando me rescatas de la mierda y me pones en un jardín lleno de flores. Se que cuento contigo siempre, más que con cualquier otra persona en el mundo entero.

A mi padre quien es incondicional y es la única persona que en realidad me escucha, cree en mi ciegamente y me da la confianza para que yo también crea en mi. Papá sabes que a veces me pesa ser tan diferente, querer romper todos los moldes, pero no puedo vivir de otra manera, gracias por entenderlo, estar orgulloso de ello y no tratar de cambiarme sino de mostrarme lo maravilloso que es ser diferente.

A mi hermana que es la persona que mas quiero en el mundo. Sis eres un ejemplo a seguir, siempre tan enfocada, tan seria con tus decisiones y tan segura de ti misma. Gracias por ser tan generosa conmigo y por cubrir de manera ejemplar el papel de hermana mayor.

A Daniel Russek quien me empujó a entrar a la maestría y seguir mi camino como artista, a enfrentar mi miedo al cambio y quien me enseñó que el fracaso no existe. Daniel si no hubiera sido por ti nunca me hubiera subido al metro, no hubiera enfrentado mi miedo a la multitud y en definitiva no sería la persona que soy hoy.

A Arturo Miranda quien me acompañó desde el inicio en mi proceso como artista y como investigadora. Quien de lejos observó los múltiples saltos que daba entre técnicas, intereses, lecturas y con una mano suave me ayudó a entender mi camino. Arturo gracias por la paciencia y por hacerme ver que cada proceso es valioso.

A Ángela Sánchez de Vera quien me tomó a medio camino cuando decidí rehacer mi trabajo de investigación y me ayudó a tener una mente enfocada, me obligó a ser mas crítica conmigo misma y a exigirme más. Ángela gracias por enseñarme que si soy mala en algo puedo trabajar en ello y ser mejor.

A Rolando quien cree en mí más de lo que yo creo en mi misma. Gracias Rol porque la energía de tus palabras se ha clavado en el centro de mi ser y cuando dudo de mí el recuerdo de lo que me has dicho me ayuda a seguir adelante.

A Julio Chávez quién en media hora me explicó lo que no entendí en dos años. Quien de la forma más generosa leyó mi trabajo palabra por palabra y me ayudó a encontrar los puntos



débiles y además me ayudó a dar el primer paso para volverlos fuertes. Julio la gente no miente cuando dicen que eres un gran profesor.

A Elly Rosas quien fue muy generosa con su tiempo y no sólo me ayudó a construir una pieza sino que me acompañó a superar a mi ritmo, la pérdida de mi abuela. Tía yo se que en el fondo siempre has creído en mí y en que tengo mi camino bien trazado aunque para los demás parezca que estoy perdida. Se que estás orgullosa de que me parezca a ti y quiero que sepas que yo también lo estoy y te agradezco todo lo que haces por mi.

A Alejandra, sin ti la maestría no habría sido posible, no me hubiera ido a España y hoy mi vida sería muy diferente.

A Roberto Calleja quien es la persona más generosa que conozco y aunque parezca que está lejos, siempre esta pendiente.

A Martha quien siempre ha buscado ayudarme y me ha querido como su propia hija.

A Priscila Alatraste quien ha sido incondicionalmente generosa conmigo y me ha ayudado a disfrutar la vida.

A José Antonio quien fue mi compañero en este proceso.

Agradezco a la UNAM por el apoyo institucional para realizar mis estudios de maestría y por apoyarme económicamente para realizar un curso en el extranjero así como para imprimir este documento a través del programa de apoyos PAEP.

Finalmente quiero agradecer a todos aquellos que han comprado alguna pieza y con ello me han demostrado que creen en mí y en lo que pueda lograr en el futuro. Gracias porque ustedes son quienes me hacen seguir adelante.

TATIANA MÉNDEZ

MEXICO DF 2015



ATAR NUDOS  
PARA  
CONSTRUIR  
MEMORIA

## ÍNDICE

### LIBRO UNO

Introducción .....	7	Segunda parte .....	45
Primera parte .....	11	A) El textil como técnica en las artes visuales .....	45
1. Carol Rama: un personaje fallido? .....	16	B) “Arte textil” .....	48
A) Dos historias disímiles a modo de introducción .....	21	1. Textil y arte: contexto histórico .....	49
I. ....	24	2. Entender la obra textil .....	51
II. ....	28	2.1 Técnicas tradicionales (la ceguera) .....	54
2. Otras reflexiones acerca de la identidad .....	31	A) El tapiz de telar de jacquard .....	56
A) La imitación .....	33	B) El telar bordado .....	58
B) La suma de las partes .....	36	C) El tapiz tejido y gobelino .....	61
C) Identidades fijas .....	38	3. Textil como discurso (la liberación) .....	64
D) Identidades intercambiables .....	41	3.1 La ropa en el arte: tres ejemplos de exposiciones colectivas en Estados Unidos de Norteamérica .....	66
		3.2 El origen de los materiales .....	70
		A) Fibra virgen Joe Hamilton .....	71
		B) Re-uso y re-contextualización Mónica Deutsch .....	72
		4. Ausencia/presencia (la construcción) .....	77
		A) El recuerdo: Annette Messager .....	78
		B) La memoria: Christian Boltanski .....	79
		5. Conclusiones .....	84
		A modo de epílogo: una historia de Louise Bourgeois .....	87
		Bibliografía .....	96

## LIBRO DOS

El textil en mi proceso creativo .....	7
1. La ceguera .....	11
- Dejar ir: la muerte de mi abuela .....	21
- Reconstruir y repetir .....	23
2. La liberación .....	33
3. La construcción .....	45
Ultimas reflexiones al respecto .....	52
Bibliografía .....	54
- Proyecto en proceso .....	55



## INTRODUCCIÓN - LIBRO 1 -

En esta investigación se pretende explicar y ejemplificar procesos de creación de identidad a través de algunos creadores de arte que trabajan con textiles. Para ello se ha decidido utilizar una de las formas de entender el término desde una posición posmoderna: la *identidad líquida* (Bauman, 2010:41, 149). Se ha seleccionado a un grupo de artistas que trabajan con múltiples materiales, pero que en algún momento de sus trayectorias han utilizado el textil. En algunos artistas el material es fundamental para el desarrollo de sus discursos y por ende es un elemento ligado a su identidad artística; para otros es simplemente un componente de comunicación como podría ser cualquier otro material que se adaptara a su discurso.

Es por este motivo que las lecturas que conforman el presente documento se hacen desde varios ángulos, no siempre se encontrará que el textil es el hilo conductor en el análisis de la obra y proceso creativo de los artistas. En ocasiones el análisis se enfocará en la identidad personal continuada y en otras se desvelarán la fluidez y constante mutación tan característica de las identidades posmodernas

(Bauman, 2011:40). Finalmente lo que se busca es revelar una diversidad de formas de ver y hacer arte, de repetir patrones casi inmutables o por el contrario de crear con absoluta libertad.

La primera parte del texto habla de la identidad y algunas formas de entender el concepto. Se seleccionó el caso de Carol Rama para ejemplificar la construcción de la identidad en respuesta a elementos externos como la recepción de su obra por parte de la crítica, así como los ajustes que ella iba haciendo en su trabajo.

En la siguiente parte se abre el tema de la identidad artística con el ejemplo de dos artistas que dentro de la libertad creativa han formado sus historias de maneras un tanto opuestas: Louise Bourgeois, quien trabajó con la constante repetición de elementos en su obra; y Maurizio Cattelan, quien dentro de la libertad creó un espectro de temas y formas de trabajo durante su vida productiva, y se ve en su obra cómo transita de un lado al otro, navegando libremente.

Seguido de ello, se hablará de cuatro posibles vertientes en la construcción de la identidad artística y se ejemplifica cada parte con un artista diferente que a través de su vida e influencias enseña diversas maneras de moldear la identidad artística.

Para acortar el universo de artistas se seleccionaron aquellos que trabajan o han trabajado con material textil, ya que la carga ideológica de éste es de gran importancia para la identidad cultural y personal. Para poder mostrar esta idea se decidió hacer un breve repaso histórico de la inserción y el papel del textil en el arte, iniciando con la segunda ola del movimiento feminista, siguiendo por la artesanía,



después centrándose en la importancia del significado de los materiales y finalmente como objeto de creación contemporánea con múltiples lecturas.

Esta segunda parte se desarrolla en tres etapas, la primera es *La ceguera*, en donde se seleccionaron a artistas que hacen su trabajo basándose en las técnicas. La segunda es *La liberación*, en la que se explica cómo es que los artistas utilizan el textil dando importancia a los significados del material. En la última etapa, *La construcción*, se habla de la vida y trabajo de dos artistas franceses que son de gran importancia en el ámbito artístico contemporáneo. Se pone especial atención en su forma de trabajo y cómo esto constituye paso a paso la formación de identidad artística.

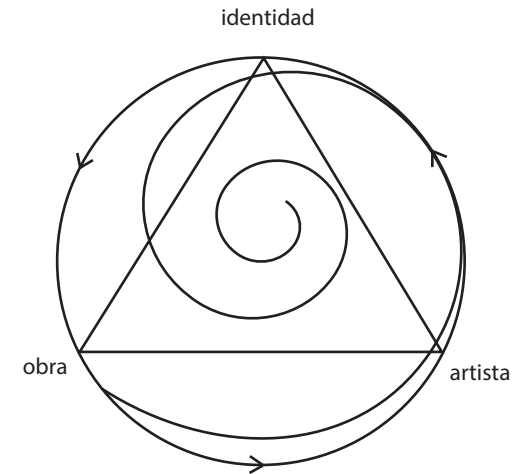
Finalmente, y para cerrar la investigación, se habla de Louise Bourgeois; se hace un repaso por su selección de materiales textiles así como los significados que le otorga a ellos y lo que éstos aportan a sus obras. Se ve la relevancia de su vida personal en los temas de sus obras y se pone especial énfasis en las ideas que mantuvo constantes en sus obras a todo lo largo de su carrera artística.

Este planteamiento prospectivo se presenta como un tejido entre dos volúmenes: el *Libro 1* contiene la investigación teórica que se hizo de forma paralela a la indagación práctica, es decir la creación de obra que se encuentra descrita en el *Libro 2*, que como se podrá apreciar, está íntimamente ligada e influenciada por los hallazgos de técnicas y conceptos que conforman la parte teórica. Los textos de ambos libros pueden ser leídos por separado en el orden que el lector desee o pueden leerse de forma paralela, especialmente al momento de llegar a los tres

apartados que ambos comparten: la ceguera, la liberación y la construcción. Además se encuentran señaladas partes clave en ambos textos que van de ida y vuelta entre investigación teórica y práctica y se encontrarán indicados con la palabra revés y el número de página con la que se relaciona en el Libro 2. Si se decide seguir la lectura de esta forma, se logra un acercamiento al proceso creativo donde se desvela la lucha interna presente en cada estado de la creación de las piezas y se evidencia el paso por las tres etapas de creación influida por los artistas aquí mencionados.

El tejido que se hace entre ambos textos asemeja una espiral en la que se habla de la identidad, el artista y su obra, cómo ello regresa a la identidad que se convierte en más obra y así sucesivamente; cada paso lleva al siguiente y vuelve a regresar, análogo a un tejido circular.

El cuerpo de obra creado durante la maestría se ha titulado *TRAUTE: atar nudos para construir memoria*.



## PRIMERA PARTE

"Las identidades son siempre relacionales e incompletas,  
siempre están en proceso."<sup>1</sup>

Lawrence Grossberg

"En nuestro mundo fluido, comprometerse con una sola identidad  
para toda la vida, [...] es arriesgado. Las identidades están  
para vestirlas y mostrarlas, no para quedarse con ellas y  
guardarlas [...]"<sup>2</sup>

Zygmunt Bauman

---

<sup>1</sup> Lawrence Grossberg, "Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?" en *Cuestiones de identidad cultural*. ed. Stuart Hall y Paul du Gay (Buenos Aires-Madrid: 2011). 152

<sup>2</sup> Zygmunt Bauman, *Identidad*, trad. Daniel Sarasola (Buenos Aires: Lozada, 1ª edición, 2ª reimpresión, 2010), 188.

Como dice el filósofo alemán Thomas Metzinger, el yo no existe como una cosa sino como un proceso<sup>3</sup>. Por lo tanto, y si se considera la identidad una manifestación del yo, ésta se puede describir como un proceso dinámico que se lleva a cabo en un sistema abierto; la definición y la redefinición de uno mismo. El proceso de reflexión acerca de la individualidad y la identidad puede comenzar con el cuestionamiento introspectivo que trata de responder a la pregunta *¿quién soy?* Sin embargo, y debido a la naturaleza cambiante del ser humano, se consideran más adecuadas las preguntas *¿quién soy hoy?* o *¿quién soy ahora?* cuestionamientos que se hacen permanentemente, buscando respuestas dentro y fuera de uno mismo, mediante un proceso de identificación y desidentificación en un continuo infinito.

Existen varias formas de estudiar y entender la identidad. Se empezará por describir la forma en la que la sociología lo explica a través de la *Teoría de la identidad*. Los teóricos de la identidad como Sheldon Stryker y Peter J. Burke hablan de la formación del yo o la construcción de una identidad única a través de múltiples componentes que pueden ser llamados *identidades de rol*. Éstos se elijen y actúan a través de la *identificación* o auto-categorización como ocupante de ese rol<sup>4</sup>. En esta teoría se entiende que el sujeto es producto de la interacción social y que la gente se construye a sí misma mediante los diferentes roles que cumple a través

---

<sup>3</sup> Michael Taft. "You Are Not Who You Think You Are". *Being Human* (09/28/2012 [citado el nueve de junio 2015]) ed. Peter Baumann: disponible en <http://www.beinghuman.org/article/interview-thomas-metzinger-what-self>

<sup>4</sup> Jane E. Stets y Peter J. Burke, "Identity Theory and Social Identity Theory", *Social Psychology Quarterly*, vol. 63, No. 3, 2000, p224.

sus interacciones con otros. Debido a que un mismo ser humano interactúa con diferentes grupos sociales y en cada uno de ellos cumple con un rol distinto, se puede decir que es el conjunto de todos estos roles lo que conforma el yo (*self*). A esto es importante agregar que los roles que se juegan están dados por el grupo social al que se pertenece y es sólo en su seno donde la persona se desenvuelve en dicho rol, el cual no lo transporta hacia otro grupo social, es decir, que se forma parte de diferentes grupos sociales y se desempeñan distintos roles en cada uno de ellos, aunado a que la gama de roles seleccionados y actuados es decidida por el sujeto en cuestión.

En la *Teoría de la identidad* la creación de significados del yo se obtiene mediante la actuación y cumplimiento de un rol dado por el grupo, la información que define al *self* se otorga por el significado que el grupo le da a cada rol. Dicho de otra forma, en este tipo de identidades de rol se busca entenderse a través de la percepción de otros mediante la retroalimentación que se recibe, es decir, si se está jugando un buen papel en el cumplimiento del rol o no. Esto presupone que se conoce el significado del rol dentro del grupo y que al saber que se está desempeñando satisfactoriamente se podrá internalizar la información y convertirla en parte de la percepción del *self*. Cuando uno piensa que está jugando un buen papel en su rol pero los otros miembros del grupo le comunican algo distinto, ocurre un cambio de comportamiento en un intento por ajustar la percepción personal con la retroalimentación de los otros miembros del grupo y así emparejarla: esto está directamente relacionado con la autoestima. Este tipo de ajustes y reajustes de las actuaciones de rol a través del comportamiento, se puede ejemplificar con una

mirada muy superficial a la vida de la artista italiana Carol Rama, quien en varias ocasiones cambió de temática, formato, estilo y material en su obra, lo que podría interpretarse como una búsqueda por emparejar la percepción personal de su rol de artista con la recepción y retroalimentación del grupo.



## 1. CAROL RAMA, ¿UN PERSONAJE FALLIDO?

Rama nació en Turín en 1918. Su producción artística, siempre disidente, la mantuvo al margen de los principales movimientos y grupos artísticos: los discursos artísticos hegemónicos la mantuvieron fuera de lo que era considerado arte. A pesar de que estuvo creando durante siete décadas, su obra artística, que en su gran mayoría es de dos dimensiones, dio varios saltos entre lo figurativo y lo abstracto, lo que era representado con el pincel, lo que era logrado sólo con el cuerpo o a través del uso de los objetos.

En los siguientes párrafos se repasará la vida de la artista y se tratará de usarla como ejemplo de una forma de construcción de identidad que pareciera que fue moldeada por una necesidad inagotable de reconocimiento en el mundo del arte.

La historia de Rama como artista comienza en 1945 cuando hace su primera exposición en la galería Faber en Turín,<sup>5</sup> que fue censurada por la naturaleza sexual de su contenido. Como reacción a ello, se puede observar un cambio radical en la obra de Rama a partir de 1946 y hasta mediados de los cincuenta, abandonando la



Carol Rama  
*Dorina*  
1940  
acuarela y titna  
medidas desconocidas  
FOTO: gigibarcelona.com

---

<sup>5</sup> Beatriz Preciado, “El miembro fantasma: Carol Rama y la historia del arte”, en: *La pasión según Carol Rama*, (Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2015), 14.





Carol Rama  
*Presagi di Birnam*  
1970  
cámaras de llanta y fierro  
180 x 122 x 60 cm  
FOTO: artribune.com

figuración para dedicarse a lo abstracto, uniéndose al movimiento de *Arte concreto*<sup>6</sup>. A pesar de intentar crear por ese estilo tan disímil, las necesidades expresivas de Rama iban más allá de las posibilidades que le ofrecía el arte abstracto. Ella necesitaba significados que pudieran obtenerse con lecturas más cercanas a la imaginación que al sentimiento genérico; lo que se alcanzaba con el color, la textura o la composición no bastaba, Carol necesitaba la narración.

En la década de los sesenta, cuando se presentaban los primeros gestos de lo que después se llamaría *Arte povera*, Rama ya incluía materiales industriales y de reuso en sus *bricolages*: uñas animales, ojos taxidérmicos, pelo y jeringas, entre otras cosas, acercando al espectador a sus discursos a través de las historias contadas con estos elementos. A pesar de que estos collages eran más cercanos a la obra de sus contemporáneos que cualquier otra cosa que hubiera hecho antes, tampoco resaltaron en la esfera pública. Sus contemporáneos hablaban de la naturaleza y Carol de la locura. A pesar de que hubiera puntos en común, como el cuerpo humano, en Carol siempre había algo perverso y eso se puede ver reflejado en su obra. Sus ideas tan alejadas de la tendencia podrían ser la razón de que la crítica nunca la considerara, ni para hablar bien ni mal de ella. Simplemente su obra fue ignorada.

Podría ser también que los saltos que daba como artista hicieran que cada esfuerzo fuera considerado como un nuevo cuerpo de obra y por ello fuera vista

---

<sup>6</sup> Beatriz Preciado, "El miembro fantasma: Carol Rama y la historia del arte", en: *La pasión según Carol Rama*, (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2015), 14.

como una artista emergente o novata, no como alguien con un cuerpo de obra congruente y estable a lo largo de dos o tres décadas.

Carol buscaba una respuesta satisfactoria del mundo del arte en el que ella había decidido insertarse de manera poco tradicional, lejos de las actividades habituales de los artistas del momento: propaganda, vida social, etc. Se desconoce si Rama era una persona poco graciosa, de malos modos o si tenía algún impedimento social que le mantuviera fuera de la esfera pública, pero sin duda se difiere con Rudi Fuchs cuando, refiriéndose al tipo de artista que prefiere vivir en solitario y lejos de los reflectores de la fama, dice que “Carol Rama ha aceptado esta condición con un coraje apasionado, entendiendo muy bien que su tipo de trabajo requiere justamente de la discreción.”<sup>7</sup>

En una presentación acerca de la obra de Carol Rama llevada a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona el 12 y 13 de diciembre del 2014, Beatriz Preciado hablaba de la forma en la que se habían conseguido las obras de Rama para poder juntarlas y hacer una exhibición, algunas de estas obras pertenecían a personas con quienes Carol intercambiaba servicios por obra, como podría haber sido un peluquero.<sup>8</sup> Tomando esta información como punto de partida, se puede



Carol Rama  
*L'isola degli occhi*  
1966  
acuarela, tinta y ojos de resina  
43.5 x 33 cm  
FOTO: artsy.net

<sup>7</sup> Rudi Fuchs, *Carol Rama*, (Milán: Charta, 1998), 9.

[“Carol Rama has accepted this condition with passionate courage, understanding full well that her kind of work precisely depends on discretion.”] Mi traducción.

<sup>8</sup> Beatriz Preciado “Laltre costat de l’avantguarda: estètica i dissidència somatopolítica en l’art del segle xx.” Comisariado por Beatriz Preciado. (Barcelona: MACBA, 2014).



Carol Rama y Andy Warhol  
1975  
Dino Pedriali (fotógrafo)  
FOTO: artissim.wordpress.com

deducir que la aseveración de Fuchs bien podría ser incorrecta.

Se puede apreciar una evidencia más de la flaqueza de Rama en las fotografías que enseña a sus entrevistadores: alguna imagen en la que sale con Andy Warhol, el metrónomo que le dio Man Ray, el gancho (percha) que le regaló Picasso y con el que hizo la pieza: *movimiento e inmobilità di Birnam* (1977). Parece que estos encuentros con personajes de la cima del mundo del arte, la validaban como alguien visible, aunque para todos los demás fuera tan invisible como siempre.

Rama trató de ajustar sus expectativas como actriz del rol de artista en el mundo del arte pero posiblemente sus expectativas eran muy altas y al no lograr encontrar el punto en el que su grupo social (el mundo del arte) se emparejara con su percepción de sí misma, cambió su comportamiento una vez más. Después de transitar de ida y vuelta entre lo figurativo y lo abstracto, la narración y la sensación, Lea Virgine “descubre” a Carol Rama y le hace una exposición en 1980 en la galería Giancarlo Salzano en Turín. En esta exposición se mostraban las acuarelas de su primera etapa, que esta vez no fueron censuradas. Al ver la respuesta del público ante este trabajo, Rama vuelve una vez más al arte figurativo, toma su caja de acuarelas y sus pinceles y deja atrás las cámaras de llanta de bicicleta con las que había trabajado en la última etapa.

Se podría decir que el fallo de Rama está en la constancia. Sin más conocimiento que la observación de su obra y las lecturas que se hicieron en catálogos

y revistas de arte<sup>9</sup>, parece que la historia quisiera hablar hoy de lo que ella fue o no fue. Se intenta reescribir una historia de lo que nadie conoce, porque Rama trabajó en su estudio con las ventanas cerradas, con cortinas negras y fuera de la luz, no sólo del sol sino también de la luz pública. Preciado escribió acerca de la imposibilidad de Rama por integrarse en la industria cultural por un lado, o en la neo-vanguardia de la década de los sesenta por otro<sup>10</sup>; En este ensayo se considera que esto se debe a que no logró jugar un rol que fuera aceptado en ninguno de los dos grupos y ello podría estar relacionado con la forma en la que se veía ella misma y cómo la percibían los demás, jugando el rol de artista en la escena artística de Turín; al no alcanzar un punto de equilibrio, no se siente reconocida y se queda varada en un lugar inestable de eterna búsqueda de aceptación, con una construcción inestable de una identidad disidente en una época en la que la hegemonía la dejó de lado para ser retomada en la época contemporánea.

---

<sup>9</sup> Anne Dressen, Teresa Granados y Beatriz Preciado, *La pasión según Carol Rama*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2015.

Carol Rama, *Il magazzino dell'anima*, Milan: Skira, Fondazione Sardi per l'arte, 2014.  
y Maria Cristina Mundici, *Inside Carol Rama*, Milan: Skira, 2014.

<sup>10</sup> Beatriz Preciado, "El miembro fantasma: Carol Rama y la historia del arte", en: *La pasión según Carol Rama* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2015), 16.

## A) DOS HISTORIAS DISÍMILES

"...el <<problema posmoderno de la identidad>> es en lo fundamental cómo evitar la fijación y mantener vigentes las opciones."<sup>11</sup>

Zygmunt Bauman

Todos los seres humanos reflexionan, si acaso sólo por un momento, acerca de su condición como individuos y el papel que juegan en la sociedad. Responder a la pregunta *¿quién soy?* es sin duda uno de los cuestionamientos más recurrentes a lo largo de la vida. Para algunas personas, vivir consiste en seguir un set de reglas bien definidas y cumplir con un papel. Algunas agrupaciones sociales como las religiosas, culturales y étnicas, entre otras, proveen al individuo con una descripción de su personaje definido por su sexo, raza o su condición económica; otras permiten a los individuos "descubrirse" y seguir caminos trazados por ellos mismos dentro de los límites que su situación sociocultural impone. La forma de entenderse es

---

<sup>11</sup> Zygmunt Bauman "De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad" en *Cuestiones de identidad cultural*, Ed. Stuart Hall y Paul du Gay (Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2011), 40.

# Sistemas de creación artística construcción de identidad

Louise Bourgeois



construcción a través  
de la repetición

Freud

Malpartida

LIBRO 2  
reconstruir y repetir

Maurizio Cattelan



identidad líquida

Zygmunt Bauman

Laurence Grossberg

posmodernidad

siempre dinámica, se van integrando los conocimientos recientes, los cambios de actividades, los deseos, etc., en un proceso de autoconocimiento que se podría nombrar identidad, el cual como dice Georgia Warnke, es contextual<sup>12</sup> y cuya lectura cambia dependiendo de la situación que se vive en el momento en que se trata de describir quién es uno mismo.

Crear identidad es una práctica psicológica y discursiva (Hall, 2011:33), es el resultado de un proceso de reconocimiento e identificación con conceptos y significados compartidos entre personas y grupos sociales. Además es un asunto que requiere de apropiación y negación, es un juego en el que se toma lo que se quiere mostrar y lo demás se deja de lado, pero nunca de forma permanente.

A pesar de que algunos individuos tienen la capacidad de decidir con qué elementos se construyen, muchos de éstos son apropiados o eliminados en respuesta a una presión del ambiente social en la que se desenvuelven. De la misma forma algunas características permanecen por necesidad de estabilidad personal o en respuesta a una necesidad social que requiere de un elemento constante para poder identificarse a través del tiempo. Algunas personas requieren de este tipo de lectura estable de sí mismas y repiten patrones para poder mantener rasgos “inmutables” de aquello que llaman su identidad. Éste es el caso de muchos artistas, algunos de los cuales se abordarán en este texto, quienes utilizan el mismo elemento en su obra

---

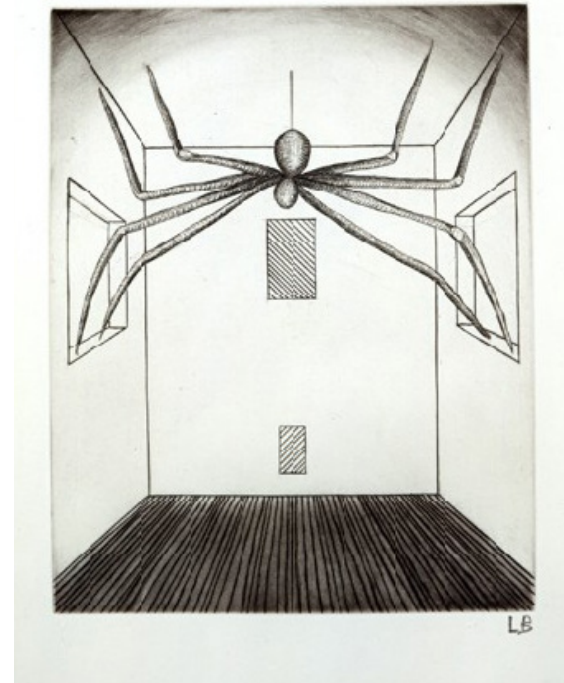
<sup>12</sup> Georgia Warnke, “introduction,” en *After Identity. Rethinking Race, Sex and Gender* (New York: Cambridge University Press, 2007), 6.

durante varias décadas o incluso a lo largo de toda su vida productiva: el caso de Louise Bourgeois puede ilustrar de manera pertinente esta tendencia. En segundo lugar, se utilizará el ejemplo de Maurizio Cattelan, para analizar el caso contrario: cómo se reinventa en cada pieza mientras toma y deja elementos a necesidad y placer.

I .

REVÉS : P . 23

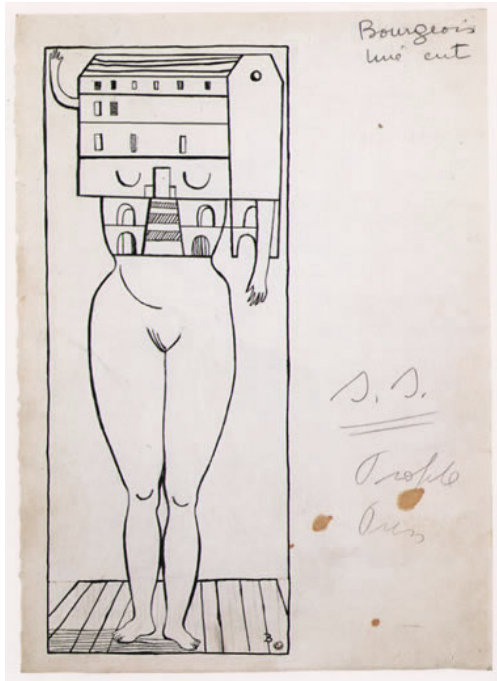
Desde los años noventa, la obra de Louise Bourgeois ha sido exhibida y vista por miles de personas en varios países del mundo. Muchos conocen cuando menos la enorme araña *Maman* que Louise empezó a dibujar en 1947, la cual después reprodujo en su libro de artista<sup>13</sup> con la técnica del grabado, la cual posteriormente trasladó a una escultura, luego a otra y a otra. Louise se aferró a un conjunto de símbolos que reprodujo en su trabajo y que muy probablemente fortaleció conceptualmente con la psicoterapia. Cuando se habla de Bourgeois es común relacionar su obra con el psicoanálisis con el que estuvo involucrada desde 1951 y que usó junto con su trabajo artístico para regresar a su pasado y sanarlo:



Louise Bourgeois  
*He Disappeared into Complete Silence*  
1947  
Grabado  
25 x 17.8 cm  
FOTO: museoreinasofia.es

<sup>13</sup> Louise Bourgeois, *He Disappeared into Complete Silence* (New York: Gemor Press, 1947).





Louise Bourgeois  
*Femme Maison*  
 1947  
 tinta sobre papel  
 25 x 18 cm  
 FOTO: arttattler.com

*Mi escultura me permite volver a experimentar el miedo, convertirlo en algo físico y así poder trabajar en él. El miedo se vuelve una realidad manejable. La escultura me permite volver a experimentar el pasado y verlo en su proporción justa y realista.<sup>14</sup>*

Según Freud, las personas usan la repetición como un acto para recordar.<sup>15</sup> Louise buscaba recordar los sentimientos de su pasado que tanto conflicto le causaba y durante la segunda mitad de su vida se dedicó a evocar sus vivencias una y otra vez, como si se regodeara al hacerlo y en lugar de miedo, le causara placer. Como dice Malpartida, Bourgeois se entregó a la “experiencia de hacer que implica la repetición y el placer que emerge de esta experiencia. Experiencia donde el que hace es al mismo tiempo capaz de ser”.<sup>16</sup> Louise se construía a sí misma en cada

<sup>14</sup> Germano Celant, *Luise Bourgeois. The Fabric Works* (Italia, Fondazione Emilio e Annabianca Vedova/Skira, 2010), 306.

[My sculpture allows me to re-experience the fear, to give it a physicality so I am able to hack away at it. Fear becomes manageable reality. Sculpture allows me to re-experience the past, to see the past in its objective, realistic proportion.] Mi traducción.

<sup>15</sup> Sigmund Freud, *Obras Completas de Sigmund Freud*, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres (Madrid: Biblioteca Nueva, 1948), 1684.

<sup>16</sup> Malpartida, “El Placer de la Repetición”, *Complexus Revista de Complejidad, Ciencia y Estética*, No. 15 (Julio 2003): 2. (2 noviembre 2013) disponible en: <http://www.buenastareas.com/ensayos/Malpartida-El-Placer-De-La-Repetici%C3%B3n/6798284.html>

pieza y cada pieza formaba parte de ella. Un ejemplo muy adecuado de esta dialéctica es la *Femme maison* que puede ser traducida como mujer-casa o mujer/ ama de casa; la materialización de este pensamiento consiste en un cuerpo sexuado femenino cuya cabeza y parte del torso se encuentran ocultos dentro de una casa. Esta conceptualización se puede interpretar cuando menos de dos maneras que no son contradictorias: por un lado cómica porque parece como si la mujer estuviera dentro de la casa y hubiera crecido al estilo Lewis Carroll; pero por otro lado trágica porque también representa un cuerpo femenino encarcelado y con el sexo de fuera<sup>17</sup>, vulnerable a las agresiones del exterior mientras el resto de la persona permanece anónimo y oculto. Esta pieza es una forma de hablar del rol de la mujer, ése que ella había visto en su madre, que posteriormente vivió en su infancia, y que después reprodujo en su propio matrimonio. Los primeros dibujos y grabados de *Femme maison* datan de 1945: a lo largo de su carrera, trabajó en este concepto desde múltiples técnicas, con distintos diseños de casas, como si hubiera hecho un recorrido por cada hogar de su pasado<sup>18</sup>. Una de las piezas más interesantes de *Femme maison* es un dibujo de línea de una casa sobre la fotografía de Louise cuando era niña. Es la única pieza en la que la mujer tiene un rostro y revela que ella es la mujer en la casa y lo ha sido desde su infancia. En el resto de las piezas, la mujer está completamente despersonificada. No está dentro de la casa, es la casa.

---

<sup>17</sup> Ann Coxon, *Louise Bourgeois* (Londres: Tate Publishing, 2010), 11.

<sup>18</sup> Coxon, *Louise Bourgeois* 10-12.



Louise Bourgeois  
*Femme Maison*  
1946-1947  
Óleo y tinta sobre lino  
91.4 x 35.6 cm  
FOTO: elcuadrodeldia.com



Louise Bourgeois  
*Femme Maison*  
1982  
Muñeca de plástico y arcilla  
medidas aprox.: 30x 6 cm  
Foto: Christian Sinibaldi

En 1947, Louise hizo una serie de pinturas con características similares, siempre resaltando el sexo femenino y los senos para que no existiera confusión de que era la mujer la que estaba allí y no el hombre; posteriormente a estos trabajos bidimensionales, casi treinta y cinco años después, en 1982, Bourgeois creó una mujer-casa con una muñeca de plástico (Barbie) que cubrió con arcilla haciendo una especie de casa-edificio con pequeñas ventanas: sólo se pueden ver los brazos, las piernas y el pelo de la muñeca; el tronco y la cara están ocultos. Hacia 1994, Bourgeois concibió una serie de tallas en mármol de la mujer-casa... ¿Será que Louise estaba repitiendo las ideas patriarcales de que la mujer es lo interior y lo personal?, ¿O que estaba internalizando la dominación masculina al descalificarse a sí misma por ser mujer?, ¿O bien, que Louise dejó de lado las ideas feministas que las mujeres de su familia le habían enseñado? Durante cincuenta años repitió la misma pieza, algo que como estrategia mercadotécnica es brillante, ya que se sabe que si se ve una mujer-casa en el estilo y técnica que sea, es indudablemente una pieza de Bourgeois. Sin embargo lo que es relevante para este texto es la forma en que dicha repetición incansable ayuda al reconocimiento de una *identidad inmutable*.

II .

Contrario al sistema de creación de identidad artística de Bourgeois se encuentra lo efímero de las ideas, los conceptos, las técnicas, el estilo y el hábito, como lo demuestra la obra del artista italiano Maurizio Cattelan (1960). "Cattelan busca perpetuamente un escape de sí mismo, su pasado y las reglas impuestas sobre él"<sup>19</sup>, posiblemente no solo las impuestas sobre él, sino por sí mismo. Pareciera que con el arte, Cattelan tuviera la posibilidad de explorar temas y técnicas diferentes en cada pieza, y es a través de éste que revela su inseguridad e insatisfacción con su persona y sus resultados artísticos, lo que por un lado disfraza con su actitud de payaso y por otro con una técnica artesanal impecable.

A lo largo de su cuerpo de obra se puede ver algunas piezas en las que impacta con su factura y otras en las que evade la crítica de manera socarrona como en 1991, cuando en lugar de una obra para la exposición colectiva *Briefing*, Maurizio entregó enmarcado el reporte del robo de una "pieza invisible" fechado la noche anterior a la inauguración<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Nancy Spector, *Maurizio Cattelan: All* (New York: Guggenheim Museum Publications, 2011),19. ["Cattelan is perpetually searching for an escape from himself, his past, and all rules imposed on him"] Mi traducción.

<sup>20</sup> Nancy Spector, *Maurizio Cattelan: All* (New York: Guggenheim Museum Publications, 2011),19.



Maurizio Cattelan  
*Un domingo a la Rivara*  
1991  
sábanas con nudos  
12 metros  
FOTO: perrotin.com



-Detalle-  
Maurizio Cattelan  
*Spermini (pequeños espermias)*  
1997  
látex y pintura  
17.2 x 8.3 x 9.8 cm cada una  
500 máscaras  
medida de la instalación variable  
FOTO: italianarea.it

Maurizio parece haber manejado su desasosiego usando el humor como elemento para fortalecer su posición como artista, dirigiendo las expectativas del público mediante la ruptura continua con su trabajo anterior y su forma de presentarlo, por lo que, como dice Spector ver una exposición de Cattelan era una experiencia que continuamente incluía el elemento sorpresa; no se sabía de qué trataría, si la exhibición estaría en una galería, fuera de ella o si acaso existiría. Siguiendo este patrón, sorprendió en su exposición retrospectiva, realizada en el Museo Guggenheim en Nueva York en 2011-2012 y titulada *All*, en la que incluía casi toda la obra que había realizado, y como un homenaje, incluyó la última de sus exposiciones. Se mostraron ciento veintiocho piezas expuestas a modo de instalación colgante utilizando el espacio central del museo, que por su forma de caracol dejaba ver la obra desde todos los ángulos. En esta “obra de obras” se aprecia el carácter efímero de sus decisiones artísticas y su identidad inconstante que surge como respuesta a su inseguridad así como al miedo de fracasar. Animales disecados, figuras hiperrealistas de cera, maquetas, pinturas, fotografías, objetos, documentos y un sin fin de técnicas que usó en la búsqueda de un estilo artístico suficientemente bueno para la crítica o “para su propia crítica”.

En el ensayo del catálogo de *All*, Spector habla del amor y odio que Cattelan sentía por la exposición pública de su trabajo y que en ocasiones trataba de evadir la posibilidad embarazosa del fracaso, tal como hizo en su primera exposición personal, en la que a falta de una obra con la que estuviera satisfecho, decidió colocar en la puerta de la galería, que se encontraba cerrada y vacía, un letrero en el que se leía “vuelvo en seguida” (*torno súbito*, 1989). Se puede ver que la misma estrategia la

repitió en *Una Domenica a Rivara* (1992) en la que de manera simbólica y literal presenta una sábana colgada de la ventana como ruta de escape de la ansiedad que le causaba la tarea de exponer.<sup>21</sup> Sin embargo, en otras ocasiones Cattelan usó su propia imagen a modo de autorretrato para hablar de su posición en el mundo del arte, sus inseguridades y su identidad, como se puede ver en *Spermini* (1997), donde cientos de pequeños rostros inspirados en él mismo sugieren la multiplicidad de sus personalidades o identidades. Más tarde en su pieza *We* (2010), Cattelan presentó un doble retrato a escala gigante en donde dos cuerpos yacen en una cama con los ojos abiertos, mirando al mismo lado, vistiendo ropas casi iguales pero con algunas diferencias, sugiriendo un pequeño cambio en su personalidad, así como un homenaje a Alighiero Boetti y su autorretrato *Alighiero e Boetti* (1977).<sup>22</sup> Tratando de evadir el fracaso y comportándose como “un fracasado para no fracasar”, Maurizio Cattelan abrazó el papel de bufón de la escena artística, analizando su obra se puede ver que llevó a los críticos y curadores a considerar su trabajo y su personalidad como sinónimo del buen humor y de las bromas sofisticadas en contraposición a un virtuoso trabajo manual, y con un contenido eternamente cambiante y difícil de clasificar.

---

<sup>21</sup> Spector, *Maurizio Cattelan: All*,191.

<sup>22</sup> Spector, *Maurizio Cattelan: All* ,243.



Maurizio Cattelan  
*All*  
2011  
materiales y medidas varias  
FOTO: dago-art.it

## 2 . O T R A S   R E F L E X I O N E S   A C E R C A   D E   L A   I D E N T I D A D

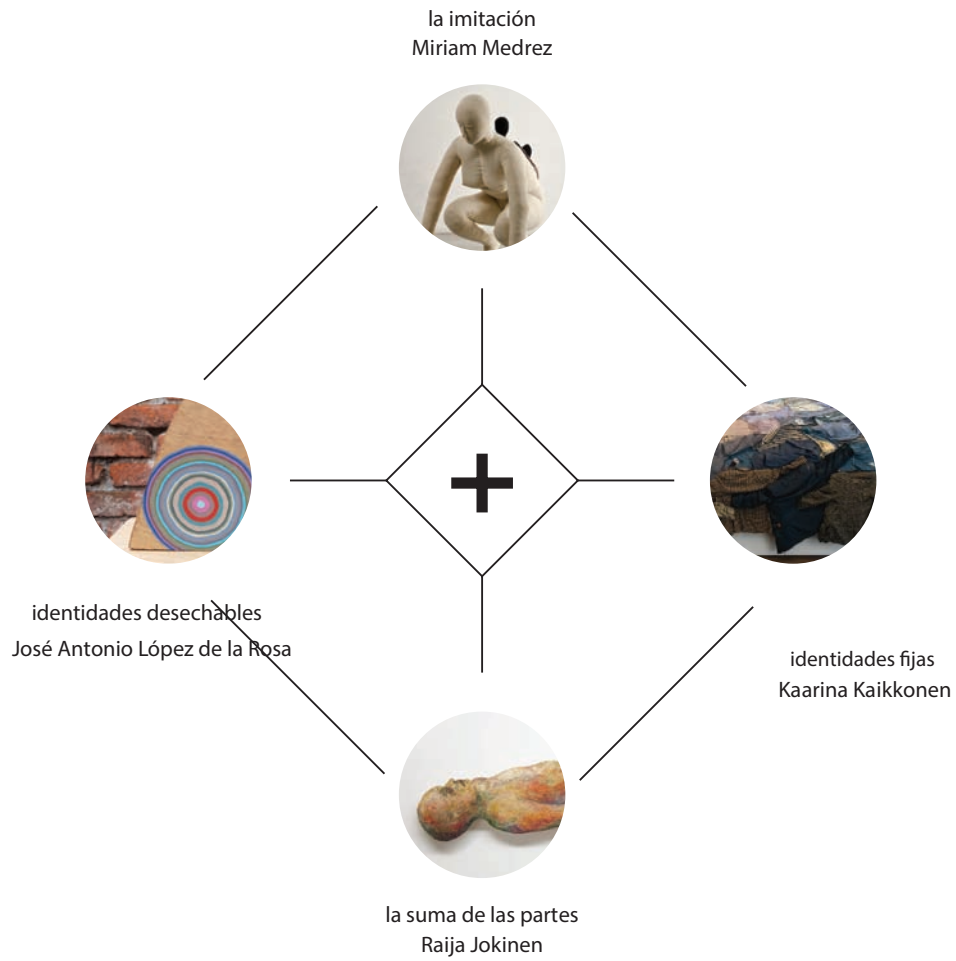
La identidad es un tema muy recurrente en las artes visuales: de una manera u otra, todos los artistas plasman la en la obra que hacen. El estilo, como reflejo de esta, puede describirse como un proceso de construcción del yo a través de la información que llega del exterior y del resultado de las reflexiones internas. En una etapa temprana, los artistas buscan construirse a través de asociaciones con distintos artistas. Sin caer en una eterna cita a otros, se toman algunos rasgos y se procura evolucionar. La originalidad está en la forma en la que se mezclan ideas de otros para formar una visión propia, o como dice Austin Kleon nada es original.<sup>23</sup>

Existen dos caminos fundamentales para el entendimiento de la identidad: por un lado están las definiciones que buscan hablar de los rasgos inmutables de las personas, donde cualquier cosa que cambie es una circunstancia pero no de la identidad misma; por el otro lado está la visión de que la identidad se conforma precisamente por estos cambios y por ende sólo se puede definir como un proceso, y no como algo fijo. En este texto se abordaran cuatro tipos de identidades artísticas que, a pesar de que a primera vista parecen contradictorias, la mayoría de las veces son complementarias: se usan para desarrollar diferentes aspectos de la identidad. La primera es la que se basa en imitar a otros para sentirse seguro y desde ahí, ir

---

<sup>23</sup> Austin Kleon. *Steal like an Artist* (New York: Workman, 2012).

## Construyendo identidad







Miriam Medrez  
*Lo que los ojos no alcanzan a ver (figura 9)*  
2011  
manta negra, blanca e impresa a color  
87 x 58 x 58 cm  
FOTO: miriammedrez.com

variando hasta convertirse en un artista derivado del otro(s); la segunda consiste en tomar desde la propia experiencia, elementos que conforman y arrojan información mediante la cual desarrollar habilidades manuales y conceptos para el trabajo artístico; la tercera es la que asemeja a la identidad de una marca: consiste en repetir una y otra vez variando algún elemento, pero siempre como parte de lo mismo, ya sea una idea, una composición, un material, etc.; la última es aquella que se refiere a la teoría líquida de Zygmunt Bauman que habla de identidades a modo de máscaras, desechables e intercambiables, útiles para diferentes situaciones y sin un apego.

#### A) LA IMITACIÓN

Para un artista que trabaja para responderse *¿quién soy?* mediante su obra, los primeros pasos para plasmar su identidad pueden ser confusos y complicados. La inseguridad lo lleva a compararse con otros; la búsqueda constante por pertenecer a un grupo, así como la admiración que puede tener hacia ciertos artistas con más carrera recorrida, pueden ser un punto de partida que lo lleven a imitar algunos elementos de su obra, iniciando un trabajo que se vuelve cada vez más personal y se aleja progresivamente del artista imitado. Como dice Hetain Patel cada vez que falla en volverse más como su padre, se vuelve más como él mismo, y cada vez que falla en convertirse en Bruce Lee, se vuelve más auténtico, *"la identidad es*

*un juego de imitación eternamente cambiante*".<sup>24</sup> En este sentido, la obra de Miriam Medrez (México, 1958) es un claro ejemplo de cómo el trabajo de una artista puede cambiar radicalmente al ver la obra de otro artista, y la imitación se manifiesta como una forma de acercarse a la persona admirada.

En una entrevista que se realizó por teléfono<sup>25</sup>, Miriam contó que haber descubierto a Louise Bourgeois cambió tanto la forma de trabajo como los materiales de su escultura. Después de usar cerámica durante muchos años, la obra de Bourgeois le motivó a explorar nuevos territorios materiales del arte contemporáneo y se aventuró a hacer un cambio que la llevó a transformar su forma de trabajo. Miriam sustituyó la arcilla por textiles que compra en las tiendas de telas y mercerías, y que selecciona dependiendo del discurso de cada pieza. Se apropia de las características de los materiales para que la ayuden a comunicar algo al espectador, y por ello su gama va desde una tela de algodón muy suave hasta un henequén áspero y rugoso; a pesar de que algunas piezas de Miriam son muy similares en apariencia a las de Bourgeois, esta última hablaba siempre en primera persona: sus piezas son su vida privada y por ello utilizó sólo las telas que le pertenecían y formaban parte de su historia, textiles que habían sido utilizados en su cuerpo o en su casa. La obra de Medrez también habla de ella misma, pero de una forma menos personal. Las piezas

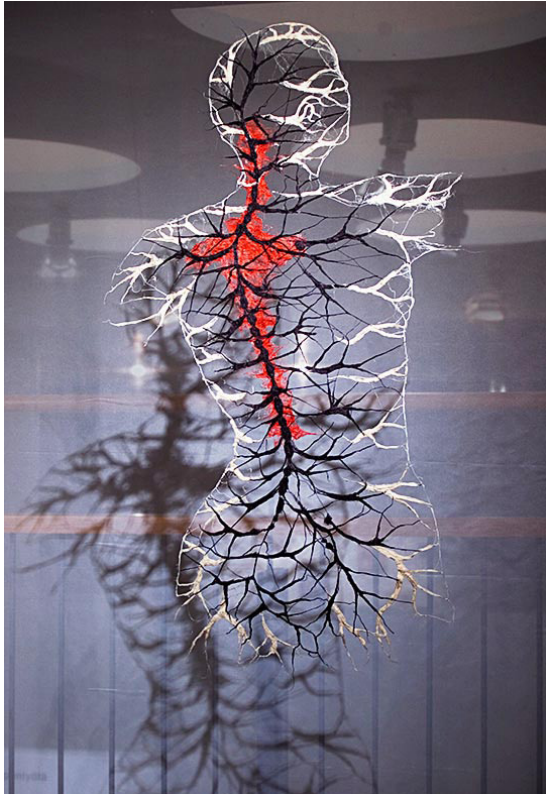


Miriam Medrez  
*Vestidos invertidos (figura 9)*  
2012  
manta negra, blanca e impresa a color  
87 x 58 x 58 cm  
FOTO: miriammedrez.com

---

<sup>24</sup> Hetain Patel, "Who am I? Think again," *TEDGlobal 2013* (Junio 2013 [citado el 2 de enero de 2015] TED Talks): disponible en [https://www.ted.com/talks/hetain\\_patel\\_who\\_am\\_i\\_think\\_again](https://www.ted.com/talks/hetain_patel_who_am_i_think_again) ["identity is an ever shifting game of imitation"], mi traducción.

<sup>25</sup> Entrevista telefonica con Miriam Madrez el 24 de julio de 2014.



Raija Jokinen  
*Behind the neck*  
2007  
fibra de lino teñida  
57 x 92 cm  
FOTO: textileartist.org

de Miriam citan a las mujeres en general y a la identidad femenina como género. Busca hacer hincapié en la manera en que cada mujer<sup>26</sup> se enfrenta a su cuerpo, lo acepta y respeta. En algunas de sus series el cuerpo desaparece y es sustituido por ropa, concretamente por el vestido, por ser la prenda icónica y simbólica de la mujer. En la serie *Vestidos Invertidos*, Miriam recoge la forma de esta prenda y la va ligando a objetos que remiten a las actividades que ella considera como propias del género femenino, sin importar la nacionalidad o la clase social, como las labores particulares de la mujer en la cocina, en el colegio o el papel que juega en situaciones ligadas a la muerte.

Miriam encontró en la obra de Bourgeois un punto de partida para su propio trabajo, y siguiendo sus intuiciones empezó a evolucionar hasta llegar a algo diferenciable, un camino propio en el que va incorporando de manera permanente los estímulos que le ofrece su vida.

---

<sup>26</sup> Miriam utiliza el término mujer refiriéndose a las bio-mujeres, es decir a las mujeres que nacen con cuerpos del sexo femenino. Para saber más de este tema: Judith Butler *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. (New York: Routledge, 1990).

## B) LA SUMA DE LAS PARTES

A pesar de que la identidad es entendida como algo que se posee, es importante tener en cuenta que una parte de ésta se conforma mediante la constante construcción de uno mismo a través de la pertenencia y la afiliación a los grupos de personas con quienes se comparte algo. El proceso devuelve información acerca de uno mismo en un sistema de espejos que permite comprender quién se es como individuo; por lo tanto no es algo que se posee sino algo que se adopta. El individuo se entiende como un conjunto de características las cuales se comprenden a partir del conocimiento de cada una de ellas. Julian Baggini lo ejemplifica de una forma muy sencilla: *eres la suma de tus partes*, como un reloj mecánico en donde cada parte es importante para su funcionamiento, porque si faltara alguna, el reloj no andaría; por otro lado dice que esta suma no sólo hace funcionar a la persona sino que la hace única, de manera similar al agua no sería agua si no estuviera constituida por dos moléculas de hidrógeno y una de oxígeno<sup>27</sup>. A este respecto, la vida de Raija Jokinen (Finlandia, 1960) puede ejemplificar la autenticidad de una artista que toma su vida al igual que sus experiencias como elementos de su individualidad y que ofrece un trabajo muy diferente, posiblemente único.

Jokinen creció en una época y en un lugar en donde la manufactura de objetos



Raija Jokinen  
*Wrapped Sleep*  
 2015  
 fibra de lino teñida  
 70 x 32 cm  
 FOTO: saunalahti.fi

<sup>27</sup> Julian Baggini, "Is there a real you," *TEDxYouth Manchester*, (noviembre 2011 [citado el 2 de enero de 2015] TED Talks): disponible en [http://www.ted.com/talks/julian\\_baggini\\_is\\_there\\_a\\_real\\_you?language=en](http://www.ted.com/talks/julian_baggini_is_there_a_real_you?language=en) [you are the sum of your parts], mi traducción.



Raija Jokinen  
*sin título*  
fibra de lino teñida e hilo  
11 x 7 cm  
FOTO: amodem.ru

con fibras animales y vegetales era tarea común de las amas de casa. La convivencia con la naturaleza al igual que con los animales de granja, así como la relación con su abuela, la llevaron a aprender varias técnicas manuales para hacer papel, ropa, toallas y otras prendas caseras usando fibra de lino. En su adolescencia comenzó a hacer sus propias prendas y tuvo la oportunidad de ampliar sus conocimientos con estudios en *artes textiles*. Primero estudió en una escuela en Vihti en donde le enseñaron técnicas artesanales, como hilado y tejido de lino. Después hizo una maestría en la Universidad de Aalto en Helsinki. Así inició su trabajo en el campo de la moda, con broches y bisutería elaborada con hilos, estambres y papel de lino. Con el tiempo, sus piezas se volvieron cada vez más grandes y desbordaron el diseño para convertirse en una especie de esculturas<sup>28</sup>. Hoy, después de muchos años, se considera artista mientras sigue trabajando con lino, por un lado porque siente que es muy importante no contaminar el mundo y por eso procura que los materiales de sus piezas sean naturales; por otro porque consigue el lino en forma de desecho de una fábrica local. Jokinen incorporó sus conocimientos de niña, sus estudios, su herencia cultural finlandesa y su más reciente preocupación ecológica como elementos de diferenciación en sus piezas artísticas; su técnica surgió de los problemas que tuvo que sortear, ya que el lino que usa es una fibra de desecho muy corta que no sirven para hilar, y por ello no puede aplicar las técnicas que aprendió en el pasado; no obstante desarrolló una nueva forma de trabajo que se

---

<sup>28</sup> Entrevista por correo electrónico iniciando el 28 de julio de 2014 terminando el 19 de septiembre de 2015.

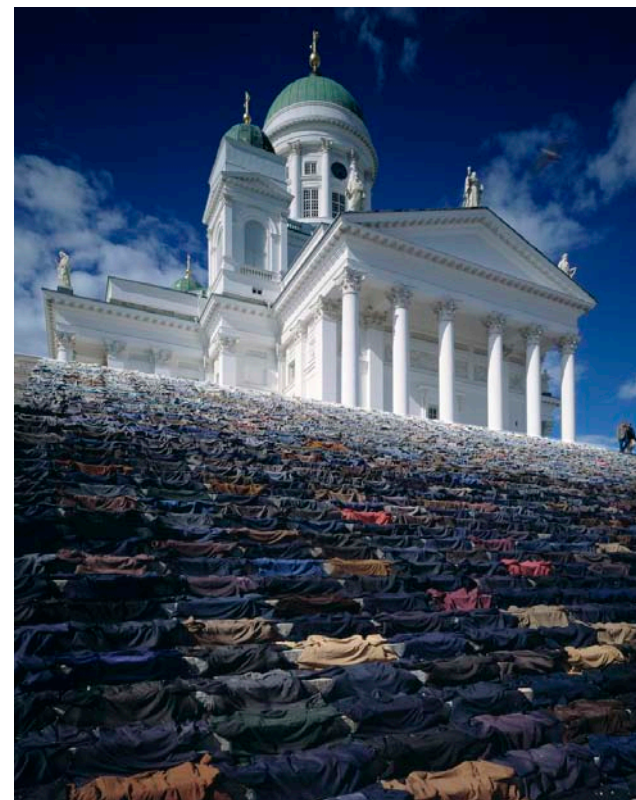
podría describir como una especie de pintura en tercera dimensión: primero tiñe las fibras, después va dibujando con los diferentes colores y para mantenerlos en su lugar usa fécula de maíz, lo que le da la posibilidad de trabajar en plano o de forma tridimensional. La temática en la obra de Jokinen es muy variada, transita entre lo abstracto (*Waterline*, 2009) y lo figurativo (*Posturer*, 2011), lo personal (*Behind the neck*, 2007) y lo político (*The breeder*, 2011).

La suma de sus conocimientos del pasado, la experimentación para sortear problemas, la incorporación de sus intereses presentes, es lo que ha llevado a Jokinen a trabajar de una manera diferente en el arte, a romper moldes y a separarse técnicamente de otros artistas que también trabajan con lino así como otros textiles de forma artesanal.

### C) IDENTIDADES FIJAS

REVÉS: P. 41

Muchos de los artistas textiles trabajan con materiales de reúso, sobre todo ropa. Ya que esta se relaciona de manera inmediata con la persona, con la corporeidad del ser humano; además, en muchas ocasiones el diseño textil y la moda permiten leer especificidades como el género normativo, la edad y la clase social. Algunos artistas se sirven de estas lecturas para comunicar de manera efectiva sus intenciones. Además de la carga conceptual, los artistas aprovechan la facilidad de trabajo y la versatilidad de colores, texturas y diseños. El uso de material de desecho es una práctica común



Kaarina Kaikkonen  
*Way*  
2000  
3000 Chamarras y sacos  
Instalación en la catedral de Helsinki  
FOTO: publicdelivery.org



Kaarina Kaikkonen  
*Shadow*  
2005  
Chamarras y sacos de hombre  
Instalación de medidas variables  
FOTOS: publicdelivery.org

desde que comenzó con el *Arte povera* en Italia en los años 60. Como se verá mas adelante en el texto, el uso de las prendas en el arte sirve a varios fines y toma de éstas elementos de significado y representación que ayudan al artista a comunicar ideas a través de la figuración y el sentimiento de pertenencia.

Kaarina Kaikkonen (Finlandia, 1952) utiliza textil de desecho en sus piezas artísticas. Ella no destruye las prendas para obtener su material, sino que conserva los detalles y usa todas sus cargas significativas comunes. Hace instalaciones de gran formato con ropa de reúso, especialmente camisas y chamarras de hombre. Trabaja en áreas muy extensas porque para ella es importante que mucha gente pueda ver su trabajo, no sólo las pocas personas que pueden acceder a los museos.

*Yo hice mi primera instalación con ropa en 1987. Estaba hecha de chamarras usadas de hombre, similares a aquellas que tenía mi padre. Siempre utilizo ropa vieja que perteneció a alguien. --éstas debieron tener un corazón amoroso dentro... Yo siento que una parte de esta energía amorosa permanece en la ropa.* <sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Conversación con la artista por medio de correo electrónico el 13 de octubre de 2014. ["I made my first cloth installation in 1987. It was made of used men's jackets, similar to those that my father had. I always use old clothes that belonged to someone. -- they must have had a loving heart inside...i feel that a part of this loving energy is still left in the cloth."], mi traducción.

El padre de Kaikkonen murió frente a ella cuando apenas tenía diez años. Desde ese momento decidió ser médico para ayudar a la gente a “no morir”. Esta idea se fue transformando y tras seis años de estudiar medicina, viró hacia el arte, que para ella, es una forma diferente de ayudar a la gente. Su inclinación por las prendas de hombre tiene que ver con la muerte de su padre por quien tenía un gran apego. En los años de adolescencia, cuando lo extrañaba demasiado, usaba sus chamarras para sentirlo más cerca. En su pieza *Way* (2000), Kaikkonen usó tres mil cazadoras de hombre. Estas prendas estaban estiradas una al lado de la otra, acomodadas en los escalones de la catedral de Helsinki, dejando un pasillo central para que la gente pudiera subir y entrar a la iglesia. Los espectadores podían disfrutar de una vista panorámica de la pieza o acercarse tanto como quisieran, observando los detalles de cada prenda, contemplando la ausencia de la persona.

La obra de Kaikkonen es una eterna cita a su padre. Ella busca comunicarla claramente así como de forma masiva, y lo ha podido lograr a través de la donación de materiales. Ha repetido sus instalaciones de camisas y chamarras alrededor del mundo, una y otra vez, cambiando la disposición pero siempre con el mismo elemento, lo que hace fácil para los espectadores reconocerla.



Kaarina Kaikkonen  
*Blue route*  
2013  
camisas  
Instalación de medidas variables  
Fabrica Gallery, Brighton  
FOTO de Ben Harding en: [finnish-institute.org.uk](http://finnish-institute.org.uk)





José Antonio López de la Rosa  
*Personaje*  
2012  
acrílico sobre recorte de madera  
22 x 25 cm  
FOTO: José Antonio López de la Rosa

## D) IDENTIDADES INTERCAMBIABLES

*La 'identidad' se nos revela sólo como algo que hay que inventar en lugar de descubrir..., como algo que hay que construir desde cero o elegir de ofertas de alternativas y luego luchar por ellas para protegerlas...<sup>30</sup>*

Con el constante bombardeo de información, la publicidad y la cultura de consumo, las identidades han llegado a entenderse como acuerdos de desecho: se lleva la que mejor se acopla a la situación y la temporalidad; después se escoge otra distinta. Algunos artistas como Maurizio Cattelan y Judy Chicago reflejan este juego de identidades en su producción artística: no tienen miedo de innovar en cada obra, de cambiar de temática según sus nuevos intereses o de probar técnicas constantemente. Consideran que la posmodernidad evaluará sus vidas desde una mirada acertada. Otros deciden hacer varias cosas de forma paralela, y además de producir arte, hacen diseño o alguna actividad comercial que pueda sostener su estilo de vida como artistas. Ellos son el mejor ejemplo de la persona moderna, según la teoría de Bauman<sup>31</sup>, y es en las nuevas generaciones de las escuelas de arte donde se les encuentra más comúnmente.

<sup>30</sup> Zygmunt Bauman, *Identidad*, trad. Daniel Sarasola (Buenos Aires: Lozada, 1ª edición, 2ª reimpresión, 2010), 140.

<sup>31</sup> Zygmunt Bauman, *Identidad*, trad. Daniel Sarasola (Buenos Aires: Lozada, 1ª edición, 2ª reimpresión, 2010), 40-42.

Un ejemplo es José Antonio López de la Rosa, diseñador industrial, pintor, fotógrafo (aunque él no lo considera así) y ceramista; ha trabajado en conjunto con sus clientes, en confinamiento solitario en su estudio pero también compartiendo con sus amigas momentos de creación, jugando en el papel de profesor. Cuando José Antonio egresó de la licenciatura, se puso el traje de emprendedor y abrió una empresa de diseño junto con sus amigos. Suhab se dedicaba al diseño sustentable, y como José Antonio había tenido la idea de ser carpintero, se encargó del diseño industrial de la empresa.

El textil forma parte de las primeras actividades de Suhab, por un lado en bolsas de compras reutilizables y por otro en su línea de libretas de papel reciclado. Unos años más tarde, José Antonio estudió la maestría en Artes Visuales con orientado a la pintura. Como todo diseñador, se formó con la teoría del color, y en todos sus trabajos de arte y diseño se puede ver la importancia que le otorga.

Unos años más tarde, José Antonio estudió la maestría en Artes Visuales en la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México. En este tiempo desarrolló una serie de pinturas que trabajó sobre superficies encontradas (normalmente madera), ya que empezó pintando sobre la retacería de su producción de muebles. También pintó sobre cosas que se encuentra en la calle, como telas, latas y lienzos olvidados, dándoles vida con chispas de color.

Hoy José Antonio deambula entre sus múltiples identidades: es artista de estudio, fotógrafo de naturaleza, comerciante de macetas y emprendedor de una empresa de servicios de diseño industrial. Cambia su forma de presentarse ante el



José Antonio López de la Rosa  
*Luz de mañana*  
2014  
tela de manta  
60 x 60 cm  
FOTO: José Antonio López de la Rosa

mundo según las necesidades de sus actividades sin miedo a dejar atrás aquellas que ya no le sirven y adoptar nuevas, manteniéndose en constante mutación.

Cada una de estas formas de ser artista, y muchas otras, son ejecutadas por las personas por diversos motivos, como puede ser el momento y estado de la carrera del artista, su seguridad, su creatividad y su perseverancia, entre otras características que lo llevan a navegar por rumbos diversos y conformarse de distintas maneras, unas fijas y unas cambiantes. Se han seleccionado estos cuatro tipos ya que se consideró que entre ellos y las mezclas que pueden hacerse, es posible describir la forma en la que se conforman y trabajan los artistas.

El creativo persistente sabe que el repetir ideas, elementos, materiales y paletas de color ayudan a los otros a hacerse una idea de quién es el artista y qué es lo que quiere comunicar, y esta forma de trabajo es algo que para ellos constituye la forma ideal, mientras que para otros es un encarcelamiento. La forma más adecuada para algunos es apostarle a su unicidad y por ellos buscan en sus experiencias la inspiración para trabajar ya sea en la temática o en la forma de presentar las ideas; por otro lado a lo largo de una carrera artística no siempre es fácil encontrar en sí mismo la motivación, inspiración y formas de hacer arte, por ello se recurre a tomar de los demás para crear lo propio. Otra razón para tomar prestado es la admiración y la elevación de autoestima que se puede obtener al sentirse cercanos al sujeto admirado. Finalmente la cuarta forma de trabajo que se describe es la que consiste en cambiar: ir de un lado al otro y entender que esto puede ser percibido por algunas personas como símbolo de la inmadurez, que eso podría llevar a pensar que en algún momento se llegará a un lugar en el que se hablará de una sola cosa utilizando

una única forma de hacerlo. Sin embargo se consideró que es importante tomar en cuenta los estudios que se han hecho en el campo de la sociología y la psicología social, al igual que las teorías que éstos han gestado como lo son la identidad líquida de Zygmunt Bauman y la teoría de la identidad de Peter Burke, en las que podremos notar que no es una condición de edad sino de generación y que dentro de la posmodernidad ser cambiante es simplemente símbolo de adaptabilidad.



## SEGUNDA PARTE

Me encanta tejer, porque a través de pasar una fibra de lana entre dos palos o una cama de agujas, puedes crear una pieza de tela o una forma tridimensional. ¡Brujería!<sup>32</sup>

Freddie Robbins

### A) EL TEXTIL COMO TÉCNICA EN LAS ARTES VISUALES

Hoy en día los artistas se sirven de todos los elementos que, ya sea formalmente o conceptualmente, se adecúan a su discurso. A pesar de que actualmente ya no es común invalidar una forma de arte por su técnica, las clasificaciones como bellas

Freddie Robbins  
*Basketcase*  
2015

estambre tejido a mano y máquina, canasta  
26 x 52 x 26 cm  
FOTO: página web de la artista

---

<sup>32</sup> Joe y Sam Pitcher, *Freddie Robbins interview: Disrupting preconceptions of craft* (2014 [citado el 4 de septiembre 2015]) ed. Joe y Sam Pitcher: disponible en <http://www.textileartist.org/freddie-robins-interview/> ["I love knitting because by passing a length of fiber between two sticks, or across a bed of needles, you can create a piece of fabric or a three-dimensional form. Witchcraft!"], mi traducción.

artes, artes aplicadas, artesanía y otras, se remiten a reglas de antaño, y con el fin de entender lo que precede a esta libertad, y poder situar el arte contemporáneo en su justa temporalidad, en algunas escuelas de arte como la UDLAP se enseña a leer el arte desde dos vías: la cronología y la técnica. Se habla de arte renacentista, gótico, conceptual, y demás, así como de la pintura en óleo, acrílico, acuarela, etc., es en esta clasificación técnica en la que se han separado las creaciones artísticas de las artesanales y el textil ha caído en esta última categoría. Hoy en día se sigue hablando de *Artes decorativas*, entre las que se puede contemplar proezas artesanales que, por ser en la mayoría de casos utilitarias, la historia dejó fuera de la definición de las bellas artes. El desplazamiento del medio textil como artesanía hasta su definición como arte se produjo a partir del movimiento feminista de la década de los 70, cuando se usaron las técnicas domésticas, de manera transgresora, en la producción de las artes visuales hechas por mujeres artistas que buscaban la aceptación y reconocimiento del género en el mundo del arte.

Judy Chicago (Estados Unidos, 1939) se sirvió de la seguridad que le otorgaba su habilidad manual en las técnicas domésticas para hacer una entrada transgresora en el mundo del arte con una obra que dejaba claro que el arte era hecho por mujeres y que la artesanía elaborada en casa podía ser una técnica para hacer arte, arte feminista, el cual que hablara de la mujer desde la mujer. El textil está asociado a conceptos como la decoración, la artesanía, el indigenismo, etc. y sirvió de harapo a las mujeres artistas, como una especie de capa protectora que a la vez que escudaba, creaba un lazo de identidad entre el textil y lo femenino, visto como una actividad de género. Algunas artistas como la misma Chicago o Anette



Louise Bourgeois  
*Eyes (nine elements)*  
2001  
granito, bronce y luz eléctrica  
Instaladas en el Williams College Museum of Art  
FOTO: wcma.williams.edu

Message son clasificadas como artistas feministas y artistas textiles, y a pesar de que sus discursos hablan de la feminidad y el proceso para crear las piezas mediante pasatiempos hogareños de la mujer, la profundidad de su obra sobrepasa la técnica. En ese mismo decenio, Joseph Beuys empieza a utilizar textiles, ropa y fieltro en piezas como *Piano* (1966), que consiste en un piano forrado de fieltro como si llevara un traje hecho a la medida. Este traje silencia el piano para siempre y además plantea con una cruz roja una posible lectura referente al cuidado<sup>33</sup>. Otra de sus piezas, *Felt Suit* (1970), consiste en un traje hecho a su medida tomando como una escultura autorretrato, sin embargo y por lo que se cita, Beuys no aparece en los libros de arte como un artista textil, ¿Será que el género sigue definiendo las clasificaciones?

A lo largo de la historia del arte se han utilizado variadas clasificaciones, categorías y subcategorías, sin embargo en la época contemporánea los artistas son multifacéticos y sus especificidades no permiten que se les encasille fácilmente: el arte hoy va más allá de la técnica y del género de quien lo crea. Antes era fácil decir si se era pintor, escultor o grabador, ahora es difícil clasificar a los artistas por el formato y la técnica que utilizan y es por ello que no se encuentra información acerca del *arte textil contemporáneo* como concepto, sólo se encuentran compendios de artistas que en algunas de sus piezas usan el textil como material y a veces como contenido; a estos artistas que vulgar y (desde el punto de vista de este ensayo) erróneamente, se les llama *artistas textiles*.

---

<sup>33</sup> Más información en: Carmen Bernáldez, *Joseph Beuys* (Madrid, Nerea, 1999)

Louise Bourgeois es un ejemplo de ello, ya que empezó a ser más reconocida por sus piezas textiles o vinculadas al hilo y al tejido que por sus esculturas de etapas anteriores. Su primer exposición en una institución de renombre fue una retrospectiva en el Museum of Modern Art de Nueva York en 1982. En el catálogo de la exhibición no se veía ni una pieza de tela, ya que para este entonces Bourgeois todavía no tocaba la aguja para hacer sus esculturas. Al seguir su vida como mujer, madre y artista, reencontró más tarde la aguja que había estado presente en su infancia, y exploró exhaustivamente esta técnica con la que produjo cientos de piezas, para pasar a la historia como una de las artistas más influyentes del siglo pasado, sin duda por su obra de carácter textil. Una posible lectura de su obra diría que no fue la técnica, sino la forma en la que se apoderó de su persona, su identidad, su historia y sus conocimientos, así como el modo en el que materializó sus sentimientos, sus miedos y sus deseos.

## B) "ARTE TEXTIL"

En un esfuerzo por acotar lo que se entiende por *arte textil*, se encuentra que una posible manera de describirlo es como aquél que se refiere al arte hecho mediante fibras, hilos o telas, y que se diferencia de la artesanía por dar importancia al proceso, significado y valor estético de la pieza, más que a su valor utilitario. Si se revisa el trabajo artístico hecho con materiales textiles a través de la historia del arte, se evidencia una división más: la diferencia entre el uso de técnicas tradicionales para imitar otros tipos de arte, y el uso del material y las técnicas como concepto en una



Joseph Beuys  
*Felt Suit*  
1970  
fieltro de lana y percha de madera  
166 x 66 x 26 cm  
FOTO: TATE ([tate.org.uk](http://tate.org.uk))





Annette Messager  
*Les pensionnaires au repos -détalle-*  
1971-1972  
pájaros disecados y estambre tejido  
vitrina 101 x 150 cm  
FOTO: Judith Ott en flickr.com

pieza artística. Es así que se ve cómo en realidad el arte textil es bastante amplio ya que se encuentran ejemplos de este material en el arte en piezas muy pequeñas y también en instalaciones de gran escala.

#### 1. TEXTIL Y ARTE: CONTEXTO HISTÓRICO

El origen del uso de las fibras textiles por el hombre tiene una historia tan antigua como cualquier otra manifestación artística. La industria textil ha sido una de las más importantes y de ella se desprenden muchos movimientos sociales y económicos fundamentales a lo largo de la historia de la humanidad. Sin embargo cuando se busca hablar del origen de la manufactura, como bien lo dice John Peter Wild, la historia del textil es poco consistente, le falta profundidad y cobertura. La información con la que se cuenta para poder hablar de los primeros textiles son los vestigios arqueológicos con los que se fabricaban éstos y las pinturas murales referentes a la actividad textil que se encuentran por ejemplo en Egipto<sup>34</sup>.

En algunos estudios enfocados en lo que los investigadores consideran el origen, y que en este ensayo se llamará *la antigüedad*, el trabajo textil estaba dividido entre las actividades que realizaban los hombres y las de las mujeres; como menciona

---

<sup>34</sup> John Peter Wild. "Introducción" en: *The Cambridge history of western textiles*. Vol 1. David Jenkins Ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 9.

en su investigación Joan Allgrove-McDowell<sup>35</sup>, los talleres de producción en Egipto eran operados por las mujeres, encargadas del hilado y tejido. Más adelante en la historia se pueden ver algunos ejemplos de trabajo textil en los talleres femeninos a través de las ilustraciones de la cerámica griega<sup>36</sup>. Se mencionan estas dos etapas ya que se juzgó importante considerar la historia en la concepción de la afinidad que las mujeres tienen a este trabajo manual de hacer hilo y después tejer con él. Sin embargo, y como lo que importa en este documento no es la historia del textil, sino el material como técnica en las artes visuales, se adelantará hasta la actualidad en donde se puede separar la producción del textil en dos: por un lado la industria que produce la mayor parte de las prendas y textiles de uso cotidiano, la cual es operada por personas de ambos sexos y por maquinaria; por otro está la producción artesanal, que es conservada por los artesanos que, sin importar el género, se esfuerzan por mantener vivas las tradiciones y las técnicas de antaño. A ellos se le suma un reducido grupo de artistas que gustan de usar textiles y quienes están interesados en las cualidades que les otorga la manufactura rústica y la relación kinestésica que obtienen con los materiales al hacer sus piezas a mano.

Después de que se explorara el uso del textil en las prendas, en los textiles del hogar y en tejidos planos a modo de tapices que recubrían las paredes como si



Gunta Stölzl  
*En su taller en Zurich, 1960*  
FOTO: guntastolzl.org

---

<sup>35</sup> Joan Allgrove-McDowell. "Industries of the Near East and Europe in Prehistory". En *The Cambridge history of western textiles*. Vol 1. David Jenkins Ed. (Cambridge; Cambridge University Press, 2003), 32.

<sup>36</sup> Lise Bender Jorgensen. "Europe". En: *The Cambridge history of western textiles*. Vol 1. David Jenkins Ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 72.



Gunta Stölzl  
*still Tapestry Red/Green*  
1927-1928  
Algodón, seda y lino (tejido gobelino)  
150 x 110 cm  
FOTO: guntastolzl.org

fueran pinturas, en la segunda década del siglo veinte, el textil empieza a ser usado como una técnica artística de las bellas artes y ya no sólo en las artes aplicadas. Esto gracias al taller de textiles que se formó en la Bauhaus, donde se enseñaban técnicas de manufactura tradicionales como métodos para el diseño y las artes visuales. Al mismo tiempo Marcel Duchamp estaba revolucionando la historia del arte otorgando sentido y significado al material e introduciendo la idea del concepto como arte, lo cual ayudó a que la transición del material textil al arte conceptual se diera orgánicamente algunas décadas más tarde cuando las artistas feministas lo toman como elemento de sus discursos artísticos.

## 2. ENTENDER LA OBRA TEXTIL

Durante la década de 1920 la expresión textil se presenta como una forma de creación artística. Una de las principales exponentes que impulsaron el cambio de la artesanía al arte ligado al diseño fue Gunta Stölzl (5 marzo, 1897 – 22 abril, 1983), artista alemana que trabajó con textil. Formó parte de la escuela Bauhaus como la única mujer *master* y desarrolló el departamento de tejido logrando la transición desde el tejido individual pictórico hacia diseños modernos industriales.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Yael Aloni, Monika Stadler y Ariel Aloni, *Gunta Stölzl Biography* ([citada el 21 de octubre de 2013]) disponible en <http://www.guntastolzl.org/gallery/2222182#!i=116008957&k=62QsXj5>

El taller de tejido de la Bauhaus inició en 1919<sup>38</sup> carente un programa de estudios, recursos o siquiera un profesor. Las mujeres que formaban parte de este taller eran de cierta forma autodidactas. Para 1921 la escuela presentó el currículo detallado para el *taller VIII* (taller textil) en donde los estudiantes debían aprender bordado, macramé, tejido, crochet, hilado y costura además de revisar literatura sobre el tema. Hacia 1922 era el taller más demandado por los estudiantes de la escuela Bauhaus.<sup>39</sup>

Después de esa introducción del textil al arte en Europa y gracias al intercambio cultural que se da con los viajeros, en 1960 se inicia en México un periodo de trabajo en el tapiz como forma de creación artística: pintores como Siqueiros y Tamayo adoptan las técnicas de tejido en telares planos verticales bajo la tutela del artista español Joseph Grau Garriga y Pedro Preux, quien fundó el Taller Nacional del tapiz en 1984.

---

<sup>38</sup> Griffith Winton, Alexandra . "The Bauhaus, 1919–1933", *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 [[citada el 21 de octubre de 2013] Metropolitan Museum of Art) disponible en [http://www.metmuseum.org/toah/hd/bauh/hd\\_bauh.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/bauh/hd_bauh.htm)

<sup>39</sup> Sigrid Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles : Women Artists and the Weaving Workshop* (Londres: Thames and Hudson, 1993), 54-58.

LA CEGUERA



## 2.1 TÉCNICAS TRADICIONALES

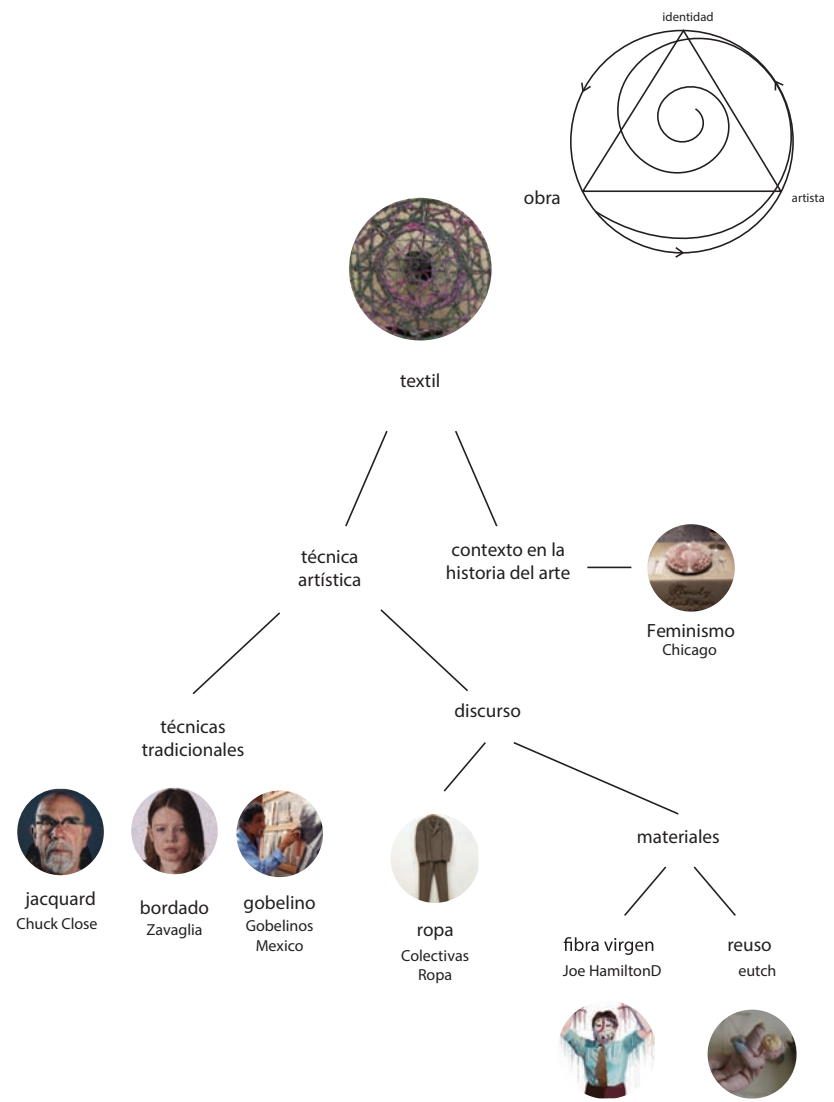
Se han considerado como técnicas tradicionales aquellas que originalmente eran utilizadas para hacer piezas de carácter artesanal, decorativo y utilitario como el tejido plano, el bordado, el tejido de aguja, el crochet, el fieltro y la costura manual. Por la característica bidimensional de los tapices y su analogía con la pintura, se han seleccionado tres técnicas que se ilustraran con ejemplos de artistas que empezaron como pintores pero actualmente su cuerpo de obra o alguna de sus piezas están elaboradas mediante técnicas tradicionales del tapiz, no fueron elegidos por los temas de los que trata su trabajo. A modo de introducción en cada apartado se explicará de manera muy general en qué consiste la técnica.

Las técnicas tradicionales de pintura, han dado paso a otras que poco a poco han sido aceptadas y apropiadas por el *mainstream*<sup>40</sup>. El arte contemporáneo ha regresado a las técnicas milenarias o ha inventado las propias para hacer *pintura sin pintura*. El ejemplo más básico es el hilo que ha sido usado en el bordado decorativo por ejemplo en el *estandarte pendón de San Oth* creado entre 1095 y 1122<sup>41</sup>, y que en años recientes ha tomado protagonismo en la obra de algunos artistas, quienes (en la opinión de este trabajo) han llevado el bordado a la pintura, empujando su propia frontera técnica y ampliando considerablemente el umbral de su capacidad

---

<sup>40</sup> Es decir, por la corriente principal y algunos artistas de renombre.

<sup>41</sup> Sin Autor, Museu del Disseny de Barcelona (citada el 28 de octubre de 2015) disponible en <http://www.museudeldisseny.cat/es/colleccion/artes-textiles-e-indumentaria-historica>

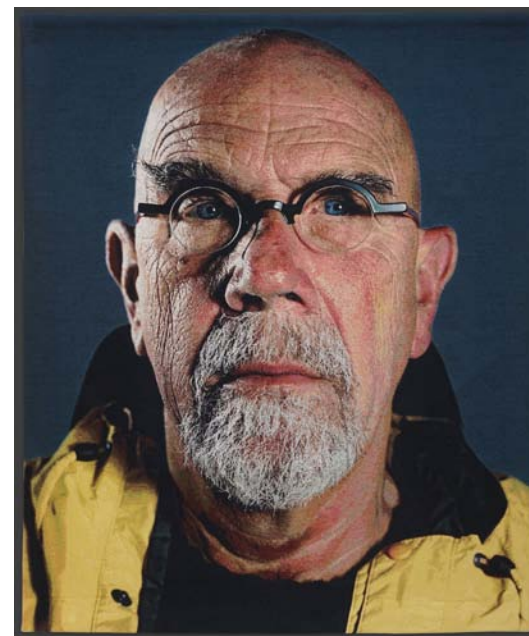


expresiva al rozar el realismo extremo. Es por ello que se hablará de la pintura tradicional de pigmento de forma análoga al tapiz como pintura con materia fibrosa o hilo coloreado.

#### A) EL TAPIZ DE TELAR DE JACQUARD

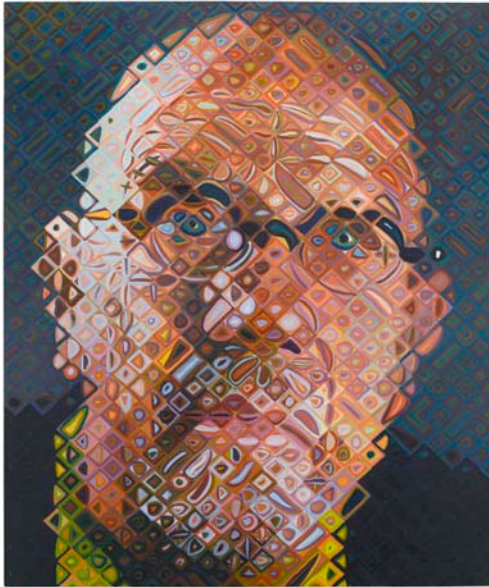
Inventado por el francés Joseph Marie Jacquard en 1801 y puesto en uso en 1804, este telar permite hacer diseños muy complejos mediante tarjetas perforadas que controlan el movimiento de la urdimbre. La producción de estas telas era un trabajo arduo y complejo debido al gran número de tarjetas que se necesitaban para lograr un diseño, pero en 1983 Bonas Machine Company Ltd. sacó la primera máquina electrónica con el sistema de Jacquard, permitiendo el uso de más de 10,000 hilos en la urdimbre y alcanzando una anchura que resultaba perfecta para el trabajo de gran formato. Este sistema permite a los artistas sustituir el pincel por un lenguaje llamado *archivo de tejido* que teje la trama y que es introducido en el telar electrónico de Jacquard que controla la urdimbre. Así se puede lograr un resultado altamente detallado que emula la fotografía y la pintura.

Chuck Close (Estados Unidos, 1940) alcanzó la fama por sus retratos fotorrealistas de gran escala. Close se dedicó a pintar retratos cuando la pintura había sido declarada muerta y el retrato aún más; buscó la perfección técnica y fue aplaudido por ello, sin embargo la fama vino cuando le dio un giro a su enfoque



Chuck Close  
*Self-portrait (Yellow Raincoat)*  
2013  
Telar de jacquard  
236 x 193 cm  
FOTO: magnoliaeditions.com





Chuck Close  
*Self-portrait 1*  
2009  
óleo en tela  
182.9 x 152.4 cm  
FOTO: blumandpoe.com

pictórico, cambiando el hiperrealismo por una retícula donde sustituyó el color local y las formas del rostro por unos círculos al estilo de Kooning, es decir, un punto de un color rodeado por otro diferente, y así sucesivamente hasta formar una especie de donas concéntricas que vistas de cerca son sólo colores pero de lejos se perciben como una especie de pixel que contiene los colores necesarios para construir la imagen de un rostro desenfocado. Close trabaja con un rigor matemático mediante retículas que va rellenando, siempre basándose en las imágenes fotográficas y encontrando maneras de traducirlas lo más fielmente posible al lienzo. En 1988 sufrió una parálisis que le dejó en silla de ruedas con la mitad del cuerpo sin movilidad. No dejó de pintar, sino que empezó a migrar a otro tipo de trabajo en donde pudiera usar la misma técnica rigurosa pero sirviéndose de una máquina que hiciera el trabajo manual, así empezó trabajando con Polaroids y con daguerrotipos, que después tradujo al tapiz textil.

Las piezas textiles de Close han sido manufacturadas en los talleres de Magnolia Editions, empresa fundada en 1981, que se dedica a imprimir y publicar la obra de artistas al igual que acercar las técnicas tradicionales como el tejido en telar de Jacquard.

En este auto-retrato de Close podemos ver la riqueza del tejido del telar electrónico de Jacquard en donde más de 17,000 hilos forman la urdimbre conformando un tejido tan tupido que permite tener muchísimo detalle. La imagen ha sido pasada a la máquina de manera electrónica, por lo que ningún artesano interviene en el proceso interpretándolo y por ende desviándolo de la idea original del artista. La composición en este retrato es como toda la obra de Close, muy

simple. El rostro se encuentra en el centro mirando de frente como si se tratara de una fotografía para un documento legal. Close es conocido por usar este tipo de composiciones en las que el fondo es un plano de color, que en este caso y debido al contraste hace resaltar el color de la piel.

## B) EL TAPIZ BORDADO

REVÉS : P. 24

Cayce Zavaglia (Estados Unidos, 1971) ha rescatado el tapiz bordado originalmente usado en la época helenística. La técnica consiste en la misma que la costura pero haciendo que las puntadas sigan una forma o un diseño. Un ejemplo histórico es el *Estandarte pendón de Sant Oth* (1095-1122), que fue “pintado con agujas e hilo” sobre tela de lino, bordado con sedas de colores mediante la puntada de cadena y rellenado las zonas para así, mediante planos de color, crear las formas<sup>42</sup>. A pesar de que hay decenas de puntadas distintas que logran efectos muy diversos, este trabajo se enfocó en la más sencilla, la cual consiste en una simple línea que se dibuja al meter y sacar la aguja por la superficie de una tela.



Cayce Zavaglia  
*Florence*  
2014  
acrílico e hilo de algodón y lana sobre lino (bordado)  
19 x 15.24 cm  
FOTO: caycezavaglia.com

<sup>42</sup> Sin Autor, “Artes Textiles e Indumentaria Histórica” ([citada el 26 de enero de 2015] Museu del Disseny de Barcelona) disponible en <http://www.museudeldisseny.cat/es/colleccion/artes-textiles-e-indumentaria-historica>

Siguiendo esta técnica pero con la genialidad de la superposición de hilos, Cayce Zavaglia trabaja retratos realistas. En su obra se puede ver un claro ejemplo del realismo pictórico al que se puede llegar mediante “pinceladas de hilo” que sustituyen la pintura sobre el lienzo.



Cayce Zavaglia  
*Garret*  
2011  
acrílico e hilo de algodón y lana sobre lino (bordado)  
109.2 x 243 cm  
FOTO: [caycezavaglia.com](http://caycezavaglia.com)

En esta obra podemos ver que la figura está acomodada en el cuadrante derecho, pegada a la línea de centro. Es un rectángulo horizontal con mucho aire a ambos lados. El modelo está retratado en un encuadre de busto, la posición de su espalda y la curvatura de sus hombros sugieren que estaba sentado en un banco frente a la artista, y la ropa que trae puesta evoca la vestimenta cotidiana de un joven menor de 30 años. Las texturas alcanzadas mediante esta técnica son perfectas para la ropa, mientras que en el rostro, si bien el realismo es fascinante, el hilo otorga al retrato un aspecto poroso muy interesante y dinámico, sobre todo en la frondosidad de su barba. La construcción de una imagen mediante esta técnica necesita decenas de colores de hilos superpuestos para dar diferentes matices. El trabajo de capas está usado de claros a oscuros y a la inversa. Cuando Zavaglia usa el color más claro como base y va agregando tonos más oscuros, éstos dan la ilusión de profundidad, mientras que en las zonas donde el trabajo parece haber sido hecho a la inversa, los colores claros que están por encima parecen dar luz.

Según cuenta la artista, para realizar este retrato usó más de cien colores de hilo de lana. La puntada del bordado se llama *puntada francesa* y consiste en una puntada sencilla, corta y completamente libre que busca tener la misma longitud pero no la misma dirección. La saturación de color y el color local se dan con una gama pequeña de diferentes colores del mismo tono.

En su página web, la artista cuenta:

*Me sigo considerando como una pintora y encuentro difícil no referirme a estos retratos bordados como pinturas. A pesar de que el medio utilizado*



Cayce Zavaglia  
*Greg Sr. -detalle-*  
2014  
acrílico e hilo de algodón y lana sobre lino (bordado)  
20.32 x 15.24 cm  
FOTO: caycezavaglia.com

*es hilo de lana bordado, la técnica toma más de los mundos del dibujo y la pintura... Mi trabajo de nudos encabeza la tradición de tapices y mi propio amor a la artesanía/manualidad . Usar lana en lugar de óleo me ha permitido ampliar el diálogo entre el retrato y el proceso así como proponer una nueva definición de la palabra pintura. 43*

### C) EL TAPIZ TEJIDO Y GOBELINO

Los tapices europeos medievales, como los celebrados *Devonshire Hunting Tapestries* de aprox. 1420, eran copias de pinturas y no una forma de arte independiente. Los motivos eran diseñados por pintores que los mandaban en forma de *cartones* a los tejedores para que convirtieran sus dibujos o pinturas en tapices de pared.

---

<sup>43</sup> [I still consider myself a painter and find it difficult not to refer to these embroidered portraits as "paintings". Although the medium employed is crewel embroidery wool, the technique borrows more from the worlds of drawing and painting. Initially, working with an established range of wool colors proved frustrating. Unlike painting, I was unable to mix the colors by hand. Progressively, I created a system of sewing the threads in a sequence that would ultimately give the allusion of a certain color or tone. The direction in which the threads were sewn had to mimic the way lines are layered in a drawing to give the allusion of depth, volume, and form. Over time the stitches have become tighter and more complex but ultimately more evocative of flesh, hair, and cloth. My work unabashedly nods its head to the tradition of tapestry and my own love of craft. Using wool instead of oils has allowed me to broaden the dialogue between portrait and process as well as propose a new definition for the word "painting".] mi traducción ([21 octubre 2013 ]) disponible en <http://www.caycezavaglia.com/>

Originalmente esos tapices eran usados para cubrir las paredes de las habitaciones, que además de decorarlas ayudaban a mantener una temperatura más cálida. Siguiendo estas técnicas, el reconocido artista mexicano Rufino Tamayo (México, 1899-1991) diseñó varios tapices entre 1970 y 1980, traducidos de cinco obras litográficas de la serie *El apocalipsis de San Juan* (1989), que originalmente medían entre 32.9 cm x 25 cm ó 32.9 cm x 50 cm; fueron llevados al textil por el tapicero austriaco Fritz Riedl quien los convirtió en obras textiles de más de dos metros.

En 1968 Fitz Riedl formó el Taller Mexicano de Gobelinos en Guadalajara, lugar en el que varios artistas trabajaron y varios artesanos aprendieron la técnica para hacer tapices y tapetes más finos que los tradicionales. En la década de 1980 se llevaron a cabo varias bienales y concursos enfocados exclusivamente a los tapices, buscando promover estas técnicas que Riedl y Pedro Preux habían traído a México. Uno de los artistas que participó fue Francisco Toledo, quien en ese momento trabajaba en los talleres de Teotilán del Valle en su natal Oaxaca. Toledo ha ido cambiando su técnica hasta diseñar gobelinos con aplicaciones que, como él mismo llama, son una especie de collage como el que se puede ver hoy en la Biblioteca Vasconcelos de la Ciudad de México.



Piezas de la colección del Taller Nacional del Tapíz  
FOTO: cenart.gob.mx

# LA LIBERACIÓN



### 3. EL TEXTIL COMO DISCURSO

A partir de la ruptura causada por el *Arte conceptual*, los artistas de la segunda mitad del siglo pasado empezaron a enfocar su actividad artística hacia los cuestionamientos teóricos, filosóficos, sociales, etc. que materializarían mediante el uso de técnicas nunca antes vistas en el mundo del arte. Un ejemplo es el *Arte povera* a finales de los sesenta y cuyos exponentes usaron materiales de la tierra. Una década más tarde los integrantes del grupo Young British Artists produjeron piezas con materiales de desecho y basura. Contemporáneo a estos acontecimientos, estalla la segunda ola del movimiento feminista, que fue aprovechado por las mujeres artistas para incluir las técnicas etiquetadas como pertenecientes al género femenino, entre las que se encuentran el quilting, bordado, corte y confección, etc. Este movimiento se da fuertemente en Estados Unidos, y es por ello que se eligió una obra de Judy Chicago (Estados Unidos, 1939) para ilustrar la forma en la que colaboran las técnicas y los materiales con el concepto de una obra que, en este caso, habla de la historia e identidad del género femenino.

Chicago no trata de crear una imagen o transmitir un sentimiento mediante la forma y el color, sino comunicar en diferentes niveles la historia oculta de las mujeres, mediante el proceso de creación de una pieza que recrea las formas de trabajo de las mujeres como se hacía en épocas pasadas (las reuniones de mujeres en donde se sentaban a bordar y platicar). Debido a la importancia del significado en cada detalle, Chicago trabajó durante seis años, en la segunda mitad de la década de los setenta,



Judy Chicago  
*The Dinner Party*  
2007  
textiles, cerámica y otros materiales  
Instalación de medidas variables  
\* detalle de la instalación -Emily Dickinson  
FOTO: [studyblue.com](http://studyblue.com) y [campoutkid.com](http://campoutkid.com)





Judy Chicago  
*Red Flag*  
1971

Foto-litografía

FOTO: Donald Woodman en judychicago.com

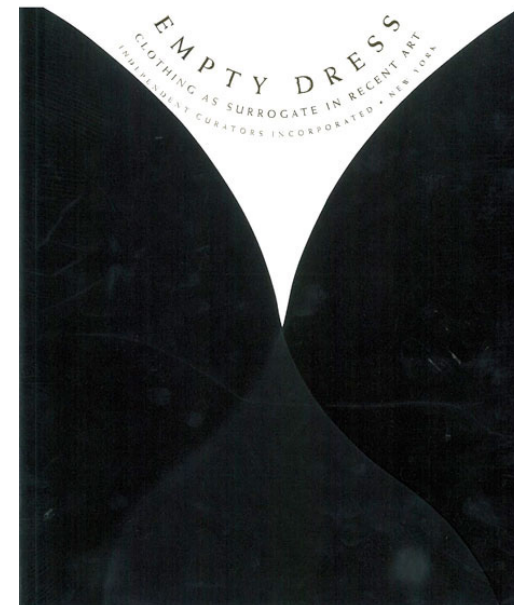
en una impactante obra hecha con técnicas domésticas. Esta pieza la llevaría a la fama y la convertiría en un referente del arte feminista. *The Dinner Party* (1979), es una instalación que consiste en una mesa triangular montada y decorada como si se tratara de una fiesta: la mesa conmemora la historia y logros de las mujeres. Cada pieza está hecha mediante técnicas artesanales vinculadas a la actividad femenina de carácter doméstico. En sus primeras piezas como *Reincarnation Triptych: Mme. De Stael* (1973) y *Red flag* (1971), utilizaba el aerógrafo, la foto-litografía y otras técnicas novedosas para la época, algunas de ellas más ligadas al diseño que al arte. Al poco tiempo, la importancia del discurso feminista la llevó a emplear en su obra la costura, el bordado, la pintura de porcelana y otras técnicas domésticas no preconcebidas como artísticas. En su primer proyecto de gran escala, la instalación *The Dinner Party*, Chicago utilizó varias de estas técnicas para plasmar materialmente sus teorías y visión del mundo de las mujeres. Todos los aspectos de esta obra hacen referencia a las mujeres al igual que la feminidad, desde las técnicas y los materiales hasta la forma de triángulo que sirve de base a los manteles, platos y demás objetos que hablan del papel de la mujer en la sociedad, la anatomía femenina así como el aporte de las mujeres a la historia del género. Además de todos éstos elementos físicos, Chicago usó textos históricos que le permiten expresarse en varios niveles y comunicarse con el espectador de una forma integral. Cada uno de los treinta y nueve lugares reservados en la mesa representa a una mujer mítica o histórica, y los aportes de su vida son descritos, interpretados e ilustrados por la artista. En cada lado del triángulo se encuentran trece lugares ordenados por periodos y de manera cronológica: en el primer lado están mujeres de la prehistoria al imperio romano; en la segunda del cristianismo a la Reforma; y en la tercera de la revolución americana

al feminismo. Cada lugar tiene un plato de cerámica pintado que representa la vulva como símbolo de la sexualidad femenina. A estas 39 mujeres se suman otras 999 representadas en las piezas de azulejo de cerámica que cubren el piso, acomodados de forma que guardan relación con las mujeres de la mesa.

### 3.1 LA ROPA EN EL ARTE. TRES EJEMPLOS DE EXPOSICIONES COLECTIVAS EN LOS ESTADOS UNIDOS DE NORTEAMÉRICA

La ropa es una herramienta de comunicación entre las personas de una región geográfica y un tiempo determinado. Se elige la que se considera que habla de uno mismo, y aun cuando se piensa que no se está diciendo nada con el vestir, se comunica mucho. Por ejemplo, una persona que marca tendencia usa ropa antes de que esta se ponga de moda, cuando puede ser considerada ridícula, esa persona está hablando de su originalidad, seguridad y poco miedo a ser ridiculizado; por el contrario, una persona que se pone lo primero que ve, que no renueva su ropero con regularidad, podría estar diciendo que tiene mejores cosas en qué invertir su tiempo, que cree que está bien como está y que los adornos son para gente que los necesita para definir su personalidad.

*La ropa es acerca de la persona que creemos que  
somos y como seleccionamos representarnos a nosotros*



Nina Felshin  
*Empty Dress*  
1993  
imagen de portada del catálogo  
FOTO:personal



Elaine Reichek  
*Gray man*  
1989  
estambre tejido e impresión  
165.1 x 180.3 cm  
FOTO: elainereichek.com

*mismos. Es acerca de cómo somos vistos y culturalmente definidos*<sup>44</sup>.

Los artistas que usan textil de desecho suelen utilizar ropa: las características y los significantes de las prendas son un atractivo que es difícil ignorar. Lo femenino y lo masculino se hacen evidentes, la edad, los gustos y en ocasiones la silueta de la persona que usaba las prendas. Es por ello que cuando se habla de discursos artísticos que involucran el textil, es casi un hecho que se tratará de una pieza con ropa. A continuación se hablará de tres exposiciones en donde la ropa es el tema que une la práctica de los artistas. En los dos primeros casos los grupos se juntan alrededor del interés por la silueta, el textil, y el papel que juega la ropa en la representación de la identidad, la imagen personal y la división binaria del género. En el último caso, los artistas hablan del concepto de ropa y el uso cambiante que se da a la información que comunica.

El primer ejemplo es un grupo de artistas que la curadora Nina Felshin juntó para la exposición *Empty Dress: Clothing as Surrogate in Recent Art* (1993). Este grupo puede ser estudiado en conjunto sólo si se consideran piezas aisladas dentro de sus producciones y discursos personales. La exposición trata de hablar de la ropa y dejarla vacía, de darle un espacio al espectador para completar la pieza.

---

<sup>44</sup> Nina Felshin, *Empty Dress: Clothing as Surrogate in Recent Art* (New York, Independent Curators Incorporated, 1993), 7.

["Clothing is about who we think we are and how we choose to represent ourselves. It is about how we are seen and culturally defined"] Mi traducción.

Por ejemplo, presenta a Joseph Beuys con *Felt Suit* (1970), un traje de fieltro hecho a su medida colgado de una percha en la pared de la sala como si se tratara de algo o alguien que está a la espera de que algo suceda, de vivir una experiencia. En una exposición del mismo año curada por Dahlia Morgan titulada *Clothing as Metaphor*, el artista Kevin Carter colgó, en la sala del museo, un traje similar al que había sido exhibido por Beuys, pero este traje *-Dead Cat Bounce-*, realizado diecisiete años más tarde, estaba completamente deshecho, como si alguien lo hubiera usado en una explosión; además, Carter lo acompañó con un letrero en el que se leía *a characterization* sugiriendo el vestuario de un actor.

Pareciera que un número muy reducido de artistas trabajaron estos temas en la década de los 90, o que pocos eran conocidos por Morgan y Felshin, y por ello hubo participantes que aparecieron en ambas exposiciones como Lesley Dill, que mostró la misma obra titulada *White Hinged Poem Dress* (1992). Esta pieza consiste en una estructura de metal, a modo de casa y con forma de vestido, con puertas para poder entrar y salir de él, además de la estructura de metal. El vestido esta forrado con pasta de papel, en donde se leen palabras que presumiblemente pertenecen a un poema de Emily Dickinson. Otro ejemplo es Elaine Reichek, quien también participó en ambas exposiciones pero no con la misma obra, sino con piezas de una misma serie: por un lado *Grey Man* (1989), que consiste en el tejido de la figura de un humano, tomada de una imagen fotográfica-etnográfica en la que se habían separado las áreas tonales para extraer la silueta del ambiente que la rodea, dejando a la persona flotando en la pared de la galería. La pieza con la que participó en *Clothing as Metaphor*, titulada *Blue men*, es de 1986 e incluye dos figuras en



Lesley Dill  
*White Hinged Poem Dress*  
1992  
técnicas mixtas  
FOTO: gallery.unt.edu

lugar de una. Las piezas que se mostraron en estas exhibiciones parecen tener una congruencia en los materiales más que en el discurso.

En otra exposición colectiva de este tipo, presentada dieciséis años después, la curadora Barbara J. Bloemink seleccionó a treinta y seis artistas para la exposición *Dress Codes: Clothing as metaphor* (2009). Para este entonces ya se tenía más asimilado el textil como técnica en las artes y el uso del concepto como carga importante del material. En esta exposición participaron Louise Bourgeois con *Pink days and Blue days* (1997), obra conformada por ropa íntima de la artista; Derick Melander con *Where Do You Begin* (2003), que construyó una columna de ropa de mujer doblada que va del piso al techo, en donde bien podría estar hablando de la diversidad de identidades que ofrece la ropa o de la pérdida de lo genuino entre tantas posibilidades. En el ensayo introductorio del catálogo, Bloemink habla de las conexiones históricas y contemporáneas entre la ropa y el arte, es por ello que se enfoca en los artistas que hablan de diversos temas tomando la ropa y accesorios como materia prima para las piezas<sup>45</sup>.

Con un mínimo de treinta artistas por exposición, en su gran mayoría estadounidenses o europeos, estas tres exposiciones sugieren que los curadores buscan artistas cuya obra esté relacionada con la identidad, materializada con ropa y textiles, sin importar la especificidad o argumentación de una pieza con relación a otra.

---

<sup>45</sup> Barbara J. Bloemink, *Dress Codes: Clothing as metaphor*, (New York: Katonah Art Museum, 2009).

### 3.2 EL ORIGEN DE LOS MATERIALES

Hasta ahora se ha visto que algunos artistas contemporáneos utilizan las técnicas textiles tradicionales de la artesanía para hacer sus piezas, usándolas simplemente como una técnica para plasmar ideas, ya sean figurativas o no, y crear piezas bidimensionales que bien podrían haber sido realizadas de cualquier otra manera: con pintura o carbón por ejemplo; por otro lado están los artistas como Chicago, que dejan que el material y la técnica también construyan el significado de la pieza.

Algunos artistas innovan de cierta forma en el uso de las técnicas y otros llevan la carga conceptual de sus procesos hasta las últimas consecuencias, con lo que se ha incluido una nueva división: los *artistas textiles conceptuales*, que comprende trabajos con una carga conceptual o una innovación técnica en el uso de los materiales textiles. Este grupo incluye a los extremistas conceptuales que funden conceptos como la identidad con el material en sus obras, involucrando objetos textiles que pertenecieron a alguien o que les recuerdan algo, lo que hace que la carga de significados del material sea de suma importancia en el discurso de la pieza. Otros artistas usan ropa por la carga de significados que tiene, independientemente de que pertenezca a ellos o haya sido recuperada del desecho.



Jo Hamilton  
*Clockface*  
tejido de crochet  
2013  
145 x 134 cm  
FOTO: johamiltonart.com

## A) FIBRA VIRGEN: JO HAMILTON

Un motivo recurrente para usar el textil como material en las artes es aprovechar las sensaciones que ofrece al tacto y servirse de la forma en la que el cerebro reproduce dichas sensaciones a través de la vista. Algunos artistas como Miriam Medrez, Joe Hamilton y Freddie Robins compran textiles nuevos en forma de fibra, hilo o tela, y reproducen sistemáticamente cuestiones de identidad a través de las actividades que hacían sus antepasados, mismas que posiblemente aprendieron de niños viendo a sus madres o abuelas tejer, bordar, coser, etc.

Joe Hamilton (Escocia, 1972) trabaja con estambre, no sólo comprado, también con el que le regalan.

*Yo empecé como pintor pero nunca sentí que realmente hubiera encontrado el medio perfecto para mí hasta que empecé a usar el crochet para retratar la ciudad en la que vivo. Nunca imaginé que pudiera obtener parecidos tan cercanos o ser capaz de capturar la personalidad usando nudos de estambre. ¡Todavía me sorprende! Tengo una muy profunda conexión al arte textil, cocer, tejer con agujas y crochet porque mi madre y mi abuela constantemente hacían cosas cuando yo era niño. Mi abuela me enseñó a tejer crochet y mi madre a tejer con agujas y a cocer. Yo amo ser capaz*

*de combinar estas habilidades con mi formación de bellas artes para poder hacer trabajos en una nueva forma.*<sup>46</sup>

Como Hamilton, muchas personas trabajan con técnicas aprendidas de sus antepasados ya que las sienten mas cercanas a sus discursos que otras técnicas de las bellas artes que podrían no aportarles el mismo nivel de relación e involucramiento con su trabajo.

## B) REÚSO Y RE-CONTEXTUALIZACIÓN: MÓNICA DEUTSCH

Muchos de los artistas textiles trabajan con materiales de reuso, sobre todo ropa, ya que se relaciona de manera inmediata con la persona y la corporeidad del ser humano; además, en muchas ocasiones el diseño textil y la moda permiten leer especificidades como género, edad y clase social. Algunos artistas se sirven de estas

---

<sup>46</sup> Conversación por correo electrónico el 21 de octubre de 2013. ["I work in this way because I started out as a painter, but never really felt that I had found my perfect medium until I began using crochet to portray the city I live in. I did not imagine that I would be able to get such close resemblances, or be able to capture personality using knots of yarn. It still surprises me! I have a very deep connection to textile art- sewing, knitting, and crochet- because my Mum and My Gran constantly made things when I was growing up. My Gran taught me to crochet, my Mum to knit and sew. I love being able to combine these skills with my fine art background in order to make work in a new way".] mi traducción.



Mónica Deutsch  
*La doncella*  
2104  
plástico, yute, plumas, miel  
380 x 23 x 30 cm  
FOTO: [celdacontemporanea.blogspot.com](http://celdacontemporanea.blogspot.com)





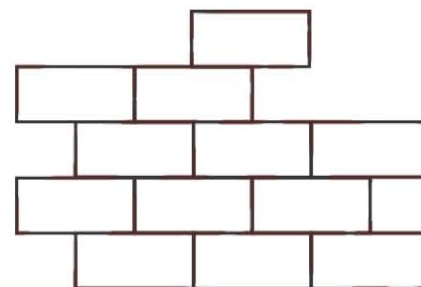
Mónica Deutsch  
*His*  
muñeco de plástico y textiles  
cm  
FOTO: propia

lecturas para poder comunicar de manera efectiva sus intenciones. Además de la carga conceptual, los artistas aprovechan la facilidad de trabajo y la versatilidad en los colores, texturas y diseño. La mexicana Mónica Deutsch, el dúo cubano Guerra de la Paz y la finlandesa Kaarina Kaikkonen son algunos ejemplos de artistas que utilizan el textil de desecho en sus piezas artísticas actualmente.

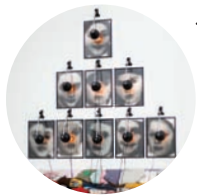
Mónica Deutsch (México, 1964) utiliza las características que le otorga el textil para hablar de lo femenino, la inocencia, la ternura, la aspereza y la dualidad. Ella experimenta al entremezclar y encarar materiales como lo suave con lo áspero, lo blanco con lo negro, lo femenino con lo masculino. Deutch trabaja con materiales muy variados, que en algunas piezas repite y en otras va dejando de lado para pasar a elementos nuevos, ampliando su gama. Esto le permite recuperarlos en el futuro de forma orgánica. Deutsch destruye la ropa, usa pequeños pedazos y guarda lo que le sobra. En ocasiones recoge sus materiales del suelo en sus largas caminatas por los áridos suelos de Zacatecas, donde va a descansar; otras veces trabaja con textiles que le regalan sus conocidos, vestidos y telas que algún día tuvieron un lugar especial en la vida de las personas que le rodean. En su pieza *La Doncella* trabaja con la idea del vuelo, el sueño y la fantasía. Inspirada en la película de Ingmar Bergman *El manantial de la doncella* (1961), Mónica construyó un vestido en tres partes mezclando los materiales suaves, buenos y delicados, como las plumas de algún ave y un vestido de noche muy elegante, contraponiéndolo con cosas ásperas y peligrosas, como un alambre de púas y pedazos de un tinaco de asbesto, un material que para ella guarda una fuerte carga emocional y simbólica. Este vestido también tiene zacates y guajes por donde goteó miel durante todo el tiempo de su exposición. Sus piezas

siempre tienen varios niveles de lectura, Mónica exige al espectador que genere una reflexión en torno a su obra y le otorga la responsabilidad de informarse, investigar y conocer para poder comprender su trabajo.

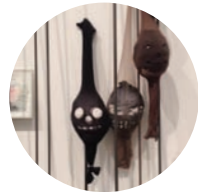
# LA CONSTRUCCIÓN



artistas que usan textil como  
creación de significados



Christian Boltanski



Annette Messager



Louise Bourgeois



Annette Messenger  
*Les Piques -détalle-*  
1991-1993  
picos, dibujos, textiles, muñecos y fotografías  
instalación de dimensiones variables  
FOTO: personal

#### 4. AUSENCIA/PRESENCIA

Un uso que se da regularmente a la ropa en los discursos artísticos es la ausencia, como se pueden leer algunas de las piezas en *Empty Dress: Clothing as Surrogate in Recent Art* (1993). Una prenda humana vacía nos revela la silueta de un ser que ya no está, las telas protagonizan gran parte de nuestras memorias de una persona en un momento dado y muchas veces un color, una silueta o una textura hacen recordar. La ropa es un significante sobrecargado de significados que ayudan a leer, no sólo a la gente, sino también una pieza de un artista; si este se sirve de la forma de entender los códigos que son comunes en una sociedad, como el género, la talla y la clase social, entonces la lectura de la pieza puede ser guiada de manera efectiva por el artista que puede llevar a imaginar la identidad del cuerpo ausente.

A continuación este ensayo se enfocará en Francia, como cuna de varios artistas muy famosos hoy en día, concretamente Annette Messenger y Christian Boltanski, cuyos cuerpos de obra tienen una presencia muy importante de textiles. Ambos tuvieron una fuerte presencia internacional a partir de la década de los setenta y con más fuerza a finales de los ochenta y durante los noventa, cuando los reflectores se volcaron sobre ellos. En primer lugar se abordarán algunas obras textiles de Annette Messenger en donde evidencia la importancia que le da a la ausencia del cuerpo en las prendas, así como a la labor manual “femenina”. Seguido de ello, se hará lo mismo con algunas obras de Christian Boltanski, quien ha usado la ropa de desecho para hacer decenas de instalaciones en varias ciudades del mundo como Nueva York, Glasgow y Bilbao, entre otras.

## A) EL RECUERDO: ANNETTE MESSEAGER

La ropa forma parte de los intereses de varios artistas de la época. Para algunos introduce una reflexión sobre el consumismo y la presión social por estar a la moda, aparentar tener lo que no se tiene y taparse con un disfraz de identidad conformada por los significados sociales de las prendas. Tal como escribió Shakespeare en *Hamlet*, “Las ropas hacen al hombre”<sup>47</sup>. Para otros artistas las prendas son elementos de desecho y pueden ser usadas como material para crear sus obras, utilizando la carga de significados que las prendas traen consigo; un ejemplo de ello es Anette Messager (Francia, 1943) quien en su serie *Histoires des Robes* (1988-92), usa la ropa vieja, antigua, desechada de una manera muy singular. De cierta forma la conmemora y personifica a través de pequeñas imágenes fotográficas y dibujos sujetos a la prenda, que a su vez reposa en una especie de ataúd hermético con tapa de cristal por donde se puede apreciar la “difunta vestimenta” como si se tratara de una reliquia sagrada.

En otras piezas utiliza medias y pedazos de tela para construir muñecos de trapo, que son una pequeña parte de las instalaciones montadas junto con elementos encontrados, como animales disecados, telas bordadas, libros, lápices de colores, etc. Un ejemplo es su pieza *Les Piques* (1991-3), inspirada en los “*sans-culottes*” y



Annette Messager  
*Histoire des Robes*  
 1990  
 vestido, fotografías e hilo  
 99 x 156 cm  
 FOTO: digard.com

<sup>47</sup> William Shakespeare. *Hamlet*. Acto 1 escena 3. (7 May 2007, Willyson.com. HAMLET: a translation into modern English. [citado el 18 de septiembre de 2015]), disponible en: <http://www.willyson.com/hamlet/> ["Clothes make the man"] Mi traducción.



Christian Boltanski  
*inventaire de la vieille dame de Baden-Baden*  
 -détail-  
 1973  
 48 fotografías en marcos metálicos  
 medidas desconocidas  
 FOTO: multimedialab.be

el reinado del terror durante la Revolución francesa, cuando los palos (*piques*) eran usados para poner las cabezas de las víctimas de la guillotina. Además de fustes, la instalación está conformada por los muñecos de trapo y peluche a los que les ha removido la cabeza; mapas de diferentes regiones de África, el Medio Oriente y Europa; extremidades del cuerpo humano dibujadas, fotografiadas o construidas por la artista a modo de muñeco de trapo; dibujos y fotografías de cuerpos y personas que de forma real o actuada representan sufrimiento, del que se vive o se vivió en los lugares donde radican. Es una pieza con una fuerte carga emocional que parece alejarse del textil como material y acercarse a los significados de éste.

#### B) LA MEMORIA: CHRISTIAN BOLTANSKI

Se encuentra otro ejemplo de discurso mediante procesos de re-significación de los materiales en la obra de Christian Boltanski (Francia, 1944), quien ha trabajado sobre la memoria histórica, la injusticia, el genocidio y el olvido sin señalar acontecimientos específicos. Sus instalaciones son concebidas, en primer instancia, como escenografías en las que el espectador puede sentirse parte de la obra y a su vez, en un segundo nivel, están hecha para entenderse de manera personal, conectándose con la experiencia y conocimientos de cada quien. Boltanski trabaja de una forma en la que a través de mezclar la técnica con el concepto logra acercarse a las emociones abstractas del espectador utilizando la memoria pero sin dar cuenta de tiempo o acontecimientos específicos solamente hace uso de los significados

colectivos que se le han otorgado a la memoria histórica.<sup>48</sup> A pesar de que, como dice Ana María Guasch Boltanski, usa el archivo como elemento para aludir al Holocausto<sup>49</sup>, pareciera que él no trata de representarlo, sino de crear un vínculo con el espectador a través de un sentimiento creado por la memoria histórica ya que sus piezas no usan imágenes del Holocausto sino de otros decesos. Un ejemplo de ello es *Les Suisses morts* de 1990 y 1991 en donde utiliza imágenes de la sección de obituario del periódico Suizo<sup>50</sup>.

En algunas de sus piezas emplea ropa encontrada, fotografías e infraestructuras eléctricas con bombillas de baja intensidad que recuerdan una iglesia o un funeral. Sus instalaciones siempre son muy escenográficas y buscan causar un sentimiento profundo. Muchas veces son tétricas, tristes y oscuras. En sus primeras etapas, el discurso de Boltanski gira en torno a la muerte y cómo enfrentarla: “*pienso que la única forma de no morir es no existir*”<sup>51</sup>. Dice que todos están más cerca de la muerte una vez que se nace y entiende la muerte como una etapa de la existencia que es común a todos los seres vivos. Una vez que la gente muere, permanece en los recuerdos y en los objetos “Alguien ha dicho: ‘hoy en día morimos dos veces:



Christian Boltanski  
*Autel de Lycée Chases*  
1986-1987  
fotografías, seis lámparas y veintidós cajas  
170.2 x 214.6 x 24.1 cm  
FOTO: philiphartiganpraeterita.blogspot.co.uk

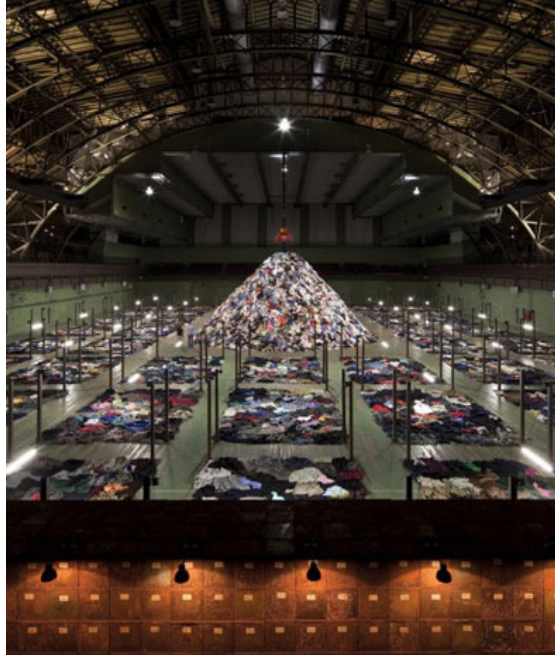
<sup>48</sup> Gloria Moure, Christian Boltanski, José Jiménez Jiménez y Jean Clair, *Christian Boltanski: advenio y otros tiempos* (Barcelona: Polígrafa, 1996)

<sup>49</sup> Ana María Guasch. *El archivo, la memoria y lo conceptual 1960-1989*. (Madrid: Akal, 2011),59.

<sup>50</sup> Ana María Guasch. *El archivo, la memoria y lo conceptual 1960-1989*. (Madrid: Akal, 2011),59.

<sup>51</sup> Effie Stephano “Existential Art” *Art and artists* (London) 9, no. 2 (Mayo 1974): p.28  
[“I think the only way not to die is not to exist”] Mi traducción.





Christian Boltanski  
*No mans land*  
1994  
Ropa usada  
Instalación en Park Avenue Armory NY  
FOTO: James Ewing

primero al momento de nuestra muerte, y después cuando ya nadie te reconoce en una fotografía.’”<sup>52</sup>

Hacia 1973, Boltanski comenzó a centrar su atención ya no en la colectividad o en personas lejanas en acontecimientos históricos, sino en el individuo y en sus posesiones reales a diferencia de la utilería escenográfica que usaba antes. Una de las piezas de esta naturaleza *inventaire de la vieille dame de Baden-Baden*, que pertenece a la serie *inventaires des objets apparentant a...*<sup>53</sup>, fue instalada en Alemania en 1973 y consistió en el menaje de casa de una mujer que acababa de morir. En esta pieza demuestra su interés en la presencia de los muertos como individuos y en los objetos que dejan atrás, los cuales hablan de sus intereses y de su identidad.

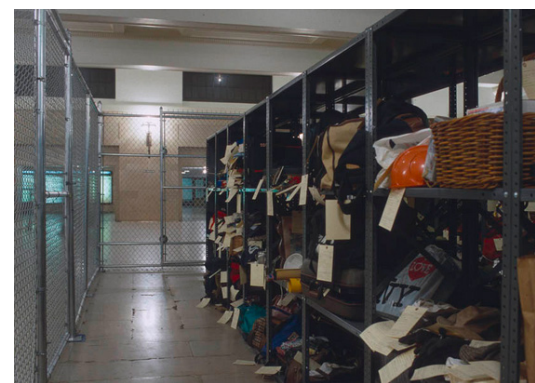
En otro ejemplo, *Lost Property* de 1994, Boltanski colocó en grandes estanterías miles de objetos extraviados en los trenes escoceses en un periodo de seis meses, todos cuidadosamente etiquetados y presentados de forma que sus dueños pudieran encontrarlos. La exposición de estos objetos tuvo lugar en el antiguo hangar de Tramway, Glasgow, donde puso a la entrada de la sala un

<sup>52</sup> Carmen Fernández Aparicio, *Les tombeaux* (1999 [citada el 26 de enero de 2014] Museo Reina Sofía) disponible en <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/tombeaux-tombs> [“Someone has said: ‘nowadays we die twice: first at the time of our death, and again when nobody recognizes us in a photograph anymore.’”] Mi traducción.

<sup>53</sup> [“Inventario de la vieja señora de Baden-Baden” y “inventario de los objetos pertenecientes a...”] Mi traducción.

cuaderno de fichas que la gente que buscaba sus objetos perdidos podía rellenar, indicando las características de lo que estaban buscando. En el mismo año presentó *Cloaca Máxima*, una exhibición de los objetos encontrados en las alcantarillas de Zúrich y recuperados por la estación depuradora de esa ciudad, con lo que invitaba a reflexionar acerca de la existencia de los dueños de los objetos y la esencia que habían impregnado en éstos.

Con estas piezas que hablan del individuo y la objetualización de su esencia en la colectividad, Boltanski lanza una pregunta *¿la esencia de los dueños queda en los objetos o los objetos otorgan esencia a los dueños?* Igual que Louise Bourgeois, Boltanski se muestra interesado en la esencia de la persona que se mantiene en la ropa después de ser desechada. En *Resérve*, una colección que duró varios años iniciada a principios de la década de los 90, utiliza ropa por montones, a veces acomodada en repisas (*Résérve*, 1990), extendida en el piso (*Advento*, 1996) o colgada en la pared formando cortinas que cubren del piso al techo (*Résérve Canada*, 1990) “La ropa de segunda mano habla acerca de alguien que estuvo aquí pero ya no lo está. El olor y las arrugas han quedado pero no la persona.”<sup>54</sup> En sus obras de esta serie se habla de la resurrección ya que las prendas desechadas tienen la oportunidad de formar parte del guardarropa de alguien más y de esta forma iniciar un nuevo ciclo de vida.



Christian Boltanski

*Lost property*

1994

objetos varios y etiquetas de papel en estantes  
instalación

FOTO: Sarah Bird y Dorothy Zeidman

<sup>54</sup> Boltanski catálogo de exposición (Bologna: Galleria d'Arte Moderna di Bologna, 1997), 151. [*Second-hand clothes speak about someone who was here but is no longer here. The smell and the creases have remained, but not the person*] Mi traducción.

Un acercamiento relativamente diferente es el de Louise Bourgeois, quien a diferencia de Boltanski o Messager, habla de su historia personal. La obra de Bourgeois es su vida y no la representación de ésta. A continuación se hace un recuento de su trabajo como forma de vida, eso que muchos artistas buscan alcanzar y que puede tomarse como un punto de partida, sintiendo que cada historia es única y se va trazando con el paso del tiempo al igual que el entendimiento de la propia identidad.

Como se puede ver en ambos artistas, sus trabajos y sus vidas están del todo intrincados, por un lado es su vida y su propia experiencia la que los lleva a trabajar de cierta forma y en ciertos temas, mientras que por otro es su obra la que crea un eco tanto en el público como en ellos mismos, lo que hace que sigan haciendo algunas cosas de manera redundante en su trabajo o que dejen cosas de lado. Se consideró que estos ejemplos, al ser creadores que resaltaron en los setenta, hacen que sus formas de trabajo sean precoces en ciertos puntos como los materiales pero que aún conservan la tradición de la constancia y la perseverancia de comunicar pocas ideas de una manera reconocible a lo largo del tiempo. Es por ello que son artistas que podrían estar alejados de las formas de identidad artística posmoderna a la que sin embargo sí pertenecen.

## CONCLUSIONES

Hoy, cincuenta años después, los artistas visuales trabajan con cualquier medio que les ayude a materializar sus ideas. La libertad es absoluta y cada quien tiene la posibilidad de volcar sus visiones del mundo con el material que más le convenga para cada pieza. La importancia de la obra descansa en el proceso de elaboración, en el material u objetos utilizados, o también en la pieza terminada. Las preocupaciones temáticas son más personales que nunca y los artistas que usan el textil como su medio de trabajo lo hacen por múltiples razones. A pesar de que la reintroducción del material en las artes se hizo a la par de la segunda ola del feminismo, hoy los artistas continúan con la exploración y apropiación de técnicas artesanales y de manualidades domésticas para la elaboración de sus obras de arte, sin importar el sexo, el género o la temática de la obra.

Los grupos de trabajo al estilo de los movimientos de las vanguardias ya no son muy comunes. Cada quien debe encontrar su camino que puede llevarlo o no a juntarse con otros artistas en colaboraciones. No es necesario querer pertenecer a un grupo, la obra misma va segmentando y emparejando con otros artistas y colectivos a los que se puede pertenecer de forma fugaz. Las múltiples identidades de uno como la identidad nacional, la de género, la de artista, diseñador, activista, etc., lo integran en dinámicas que muchas veces se reflejan en la selección de materiales, temáticas y procesos de su trabajo artístico.

En el recorrido de este documento se ha pasado primeramente por ejemplificar formas de crear identidad mediante la obra artística, principalmente aquellas que gustan de repetirse para reafirmarse y de cierta forma son rígidas y a través del tiempo no parecen cambiar sino solamente reinventarse. Así mismo se ha visto la forma inversa, la que nunca se repite por completo y únicamente utiliza sucesos del pasado para citarlos sin repetirlos. Además se han repasado cuatro tipos de hacer identidad mediante las artes, con diversos acercamientos como lo son tomar la obra de otros a modo de punto de partida, seleccionar diferentes elementos de la vida propia como columnas en una construcción de algo único, se ha visto la eterna cita a obra y conceptos del pasado de un mismo artista y finalmente una manera muy actual de construir identidad de creador y artista mediante distintas actividades creativas y económicas que funcionan como complementarias.

En la segunda parte de este recorrido se ha visto también que el uso del material textil en las artes parece estar ligado a los antepasados del artista y por ende a su historia de vida. Se ha recorrido por algunas etapas clave de la inserción del material textil en las artes visuales y se ha hablado de artistas que hoy trabajan con técnicas tradicionales, técnicas domésticas aprendidas principalmente de sus familiares y que también sirven para reafirmar la posición del género femenino como productoras de arte contemporáneo. Para dividir el estudio del textil se ha tomado la ropa como elemento de suma importancia en este género y por otro lado se ha dividido el uso del textil en dos grupos, los materiales de nuevo uso y los de re uso que toman dentro de sus discursos la carga conceptual del material mismo.

Se ha cerrado la investigación utilizando dos ejemplos de artistas que usan el textil para hablar de la ausencia y de la muerte, tal como la propuesta que se presenta como cuerpo de obra para esta maestría *TRAUTE: Atar nudos para construir memoria*, y mediante ellos se habla de la relevancia que tienen los textiles como portadores de significado en las obras plásticas contemporáneas.

Como se ha podido ver con todos los artistas que se han mencionado, hay maneras infinitas de crear, de otorgar significados y plasmar subjetividades. El cerebro ordenado que tanto gusta de clasificar debe adaptarse a esta forma inclasificable de producir. Hoy la individualidad no es algo que se busca sino que se entiende que se posee, la identidad se crea con cada elección que se toma, con cada cosa que se crea así como los caminos que se van siguiendo y trazando. Es ahí, en todas las conexiones, actividades, pensamientos y reflexiones donde yace la respuesta eternamente cambiante que responde sólo de manera efímera a la pregunta inicial de este trabajo: ¿quién soy como artista visual?



Louise Bourgeois  
*The bad mother*  
 1994  
 Litografía  
 40.64 x 33 cm

En sus últimos años de vida, Louise Bourgeois no podía dormir. Pasaba las noches dibujando líneas delgadas y repetitivas, como si tratara de bordar con el lápiz. Líneas que en principio parecen aleatorias van tomando forma con la repetición y el juego de su mano sobre el papel, “*No puedo dormir porque tengo demasiadas ideas*”<sup>56</sup>. Pareciera que el dibujo es siempre el lugar más cercano de la imaginación de Bourgeois, sus primeros pasos para materializar el mar de ideas que le inundan la cabeza. A lo largo de su vida realizó cientos de dibujos que, junto con los escritos en sus diarios, serían las actividades que la acompañarían hasta su muerte en 2010 a sus 98 años.

Louise Bourgeois nació en París el 25 de diciembre de 1911, hija de Joséphine Fauriaux y Louis Bourgeois, quienes esperaban un hijo varón y por ello la nombraron como el padre. Creció siendo la mejor en cualquier actividad que realizara, compensaba la falta de un padre amoroso y una familia feliz con el arduo

<sup>55</sup> Los datos biográficos de Louise Bourgeois provienen de: Louise Bourgeois. *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923-1997*, (London: Violette Editions, 1998). Ann Coxon, *Tate Modern Artists: Louise Bourgeois* (London: Harry N. Abrams, 2010). Robert Storr; Paulo Herkenhoff, Allan Schwartzman, Françoise Sagan y Louise Bourgeois. *Louise Bourgeois*. (London: Phaidon Press, 2003).

<sup>56</sup> Ingela Lind, “Entrevista con Louise Bourgeois, 1998”, en *Louise Bourgeois Maman*, ed. Anders Norrsell and Patrick Amsellem (Stockholm: Wanas Foundation y Atlantis, 2007), 81. [“I cant sleep because I have so many ideas”] Mi traducción.

trabajo en la escuela. Aprendió inglés a través de su tutora Sadie una mujer inglesa tres años mayor que ella, quien vivió diez años en su casa como *Au Pair* y fue amante de su padre. Louise nunca logró comprender por qué su madre permitía que eso sucediera. Cuando terminó el liceo trató de suicidarse lanzándose al río pero su padre la rescató. Es probable que este acontecimiento la dejara con un sentimiento de deuda que se contraponía con el odio que le profesaba a su padre, y ello sea parte de la ambivalencia que se refleja en sus obras referentes a éste. Sus primeros estudios de grado fueron en matemáticas, pero no tardó en dejarlos para iniciarse en las bellas artes. Pasó por varios talleres trabajando y conociendo a diferentes artistas que marcarían el rumbo que Bourgeois tomaría, ya sea por interés o rechazo, a lo largo de su carrera. Louise estaba interesada en todo lo que sucedía en el mundo del arte, acudía a cuantas exhibiciones y museos podía encontrar; siempre escribía sus comentarios, ya fuera en cartas a sus amigos o en su diario. También leía acerca de los movimientos artísticos de vanguardia, poesía y filosofía. En el ambiente artístico donde se movía, conoció a un norteamericano, historiador del arte con quien se casó en 1937, emigrando a Nueva York al año siguiente. Aunque nunca olvidó su natal Francia, siempre dijo que ella era una artista norteamericana.

En el verano de 1941, a los tres años de su llegada a Nueva York, Louise Bourgeois y su esposo Robert Goldwater junto con su hijo adoptivo Michel Olivier y su primer hijo biológico Jean-Louis, se mudaron al edificio de departamentos más antiguo de Manhattan, *Stuyvestants Folly*. Unos pocos meses más tarde, en noviembre del mismo año, nació su tercer hijo, Alain; vivieron allí hasta 1958. En los primeros años, cuando sus hijos eran aún muy pequeños, Bourgeois dibujaba



Louise Bourgeois  
*Nature Study (Pink eyes)*  
1984  
Marmol con base de acero  
50.8 x 115.8 x 80 cm  
FOTO: moma.org





Louise Bourgeois  
*Maman*  
1999  
Mármol y acero  
927 x 891 x 1023 cm  
FOTO: Anders Norsell

toda clase de figuras y garabatos con diferentes materiales en diversas superficies. Para 1945 ya había regresado a la pintura al óleo e inició su primer acercamiento a las piezas tridimensionales. A falta de un espacio amplio para trabajar, el estudio de Bourgeois se encontraba al aire libre, en el techo del edificio de apartamentos donde vivían, y ahí fue que encontró la inspiración para trabajar la escultura. Entre 1945 y 1955 hizo un aproximado de 80 *personages*, esculturas que representaban a personas que había dejado atrás, en Francia. Debido a la forma en que los representaba, era difícil saber el género y las características personales. Parecía como si los hubiera emparejado con las siluetas de los edificios altos y delgados del paisaje neoyorkino. Bourgeois era una mujer muy inquieta, con el tiempo incluyó la talla en mármol y el vaciado en bronce a su abanico de técnicas para expresar los sentimientos y pensamientos marcados por sus vivencias de la infancia. A pesar de la experimentación y diversidad técnica no hay piezas aisladas, el discurso integral de Bourgeois se puede ver tanto en sus formatos bidimensionales como en su escultura.

Las instalaciones y habitaciones que Bourgeois presentó en los últimos años de la década de 1980 son una consecuencia de sus primeras esculturas, que desde un principio se encontraban fuera del pedestal y eran circulares. En 1984, realizó una serie de ojos metidos en piedras: Bourgeois muestra ojos escondidos que la ven desde todos lados, como si no pudiera esconderse más. Parece que estas piezas fueran la primer etapa de lo que más adelante sería su temática artística, su propia vida. Avanzando a paso apresurado convirtió esos ojos redondos en esferas, con elementos fálicos evocativos de los genitales masculinos. Ya sin necesidad de ocultarlo, habla de su pasado, de sentimientos encontrados y enojo profundo hacia

su padre. Para 1995, después de haber desahogado de múltiples formas la cólera que profesaba hacia su padre, decide voltear la mirada hacia su madre y le hace un homenaje mediante la figura de una araña porque Louise la percibía así: como la tejedora que construye redes o tal vez rejas para proteger a sus hijos. Las piezas que preceden a las arañas explican la evidente transición, con ejemplos como los hilos y las bobinas de sus instalaciones de los años 80. Bourgeois no sabía que esa araña se convertiría en el símbolo y la obra más representativa de su vida. Dibujos, grabados y esculturas monumentales, forman parte de esta etapa de ofrenda y memoria. Las piezas que conforman esta serie titulada *Maman* son menos agresivas que las piezas que se refieren a su padre, a pesar de las asociaciones que se pueden hacer con la aracnofobia. Esta mujer-araña, como concepto, es protectora en su seno maternal, su agresividad va dirigida hacia el exterior de la familia. Aunque muchas piezas incluyen celdas claustrofóbicas que hacen referencia al saco donde la araña guarda y protege sus huevecillos, Bourgeois lleva a pensar que los objetos que ha puesto en el interior de esos sacos son símbolos que remiten a su padre y evocan las mentiras y la frustración sexual.

Un tema muy recurrente en la obra de Bourgeois es el sexo, que en algunas piezas es representado como una pareja en un momento íntimo, y en otras sólo como sexo. A veces incluye una orgía, como en la pieza titulada *Seven in bed* (2001), en donde se puede ver a varios hombres y mujeres desnudos en una cama abrazándose y besándose entre sí. Tres de ellos tienen dos cabezas y uno más tiene dos caras; también se entrevén órganos masculinos que evocan penetraciones entre los cuerpos. Esta pieza habla del deseo de la carne, tal como Louise veía a su padre:



Louise Bourgeois  
*Metamorphosis*  
1997  
Grabado en punta seca y aguatinta  
31.5 x 31.4 cm  
FOTO: moma.org



Louise Bourgeois  
*Seven in a bed*  
2001  
tela  
85 x 87 x 27 cm  
FOTO: propia

un hombre con un apetito carnal insaciable. La pieza está hecha de tela, alambre y vidrio, como las esculturas de su última etapa. Pero como en muchas de sus obras, la idea primero fue materializada en un dibujo de lápiz y tinta de 1996, llamado *Seven in a bed*, que consiste en los mismos siete cuerpos desnudos, tapados por una sábana transparente, a través de la cual se pueden ver seis personas reposando sobre la espalda con los genitales hacia arriba y una persona más reposando de lado con las piernas dobladas. Al dibujo le sigue un grabado para el libro de artista titulado *Metamorfosis* (1999). En éste, el dibujo de la línea es menos libre, pero de cierta forma es más precisa. En él se ven cuatro hombres y tres mujeres cada cuerpo tiene una sola cabeza. Esto nos muestra cómo las ideas de Bourgeois van evolucionando y se van volviendo más complejas cuando las transfiere del papel a la escultura.

En 1911, cuando nació Bourgeois, también nacían las vanguardias europeas, esas mismas que estudió años después buscando ubicarse como productora artística. Louise estaba interesada en el cubismo y el surrealismo, y en la conexión de ambos movimientos con la poesía en oposición a la pintura. También observó que el cubismo lidiaba con problemas plásticos mientras el surrealismo se enfocaba en problemas literarios. A pesar de su interés por ambas escuelas, en su obra nunca trató de imitar el estilo de ninguna. En 1938, tras su matrimonio y traslado a Nueva York, siguió estudiando a los artistas europeos. A mediados de la década de los 40, durante la posguerra, se gestó el primer movimiento norteamericano: el expresionismo abstracto. Dicho movimiento trabajaba con el subconsciente. Bourgeois estaba interesada y familiarizada con esta forma de trabajo, sin embargo nunca llegó a ser

una artista abstracta. Su obra figurativa se enfocaba en el simbolismo, muchas veces interpretado mediante el psicoanálisis y por ello ligado al surrealismo. Su obra habla de temas como el desprecio, la soledad, la vulnerabilidad, el recuerdo, el sexo y la reproducción. Algunos de los símbolos recurrentes en su obra son las sillas, que por un lado le recuerdan al padre (que coleccionaba sillas, y las traía de sus viajes alrededor del mundo), y por otro lado le recuerdan a la silla donde los pacientes de los psicoanalistas se sientan a contar sus vivencias y sus historias.

Un símbolo más, que se repite mucho en su última etapa de producción, es la muleta y la pata de palo que acompañan a la mujer coja. Las amputaciones y muletas en la obra de Bourgeois comienzan a aparecer los primeros años de la década de 1990. Según Elizabeth Manchester, tienen una relación con los veteranos de guerra que Bourgeois veía cuando trabajaba en el Museo del Louvre en París. Sin embargo, la mujer coja tiene que ver con su hermana Henriette que tenía una condición física que le entumeció la pierna y por ello tenía que utilizar un bastón para caminar<sup>57</sup>.

Bourgeois trabajó en la oscuridad durante muchos años, al igual que la mayor parte de las mujeres artistas de la época. Como consecuencia de la segunda ola del movimiento feminista (1960-80), el trabajo de algunas mujeres artistas fue mejor



Louise Bourgeois  
*Personages*  
2001-2002  
Textiles  
40.64 x 33 cm  
FOTO: artzar.com

---

<sup>57</sup> Elizabeth Manchester, "Amputee with Crutch, 1998", *Louise Bourgeois* (mayo 2003 [consultada el 13 octubre 2014] Tate) disponible en <http://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-amputee-with-crutch-p78627/text-summary>



Annette Messenger  
*Ma Collection de proverbes*  
1974  
bordado de hilo doble tela  
35 x 28 cm  
FOTO: micheledidier.com

recibido y apreciado por el público así como los diferentes actores en el mundo del arte. Las principales activistas de esta época eran mujeres 30 años más jóvenes que Bourgeois: los intereses plásticos y de contenido en la producción artística habían cambiado, el arte conceptual estaba en boga y se cuestionaba la materialidad del arte. Sin embargo Bourgeois siguió su propio camino, con el que alcanzó reconocimiento gracias al descubrimiento de su obra por parte de la historiadora Lucy Lippard quien era doctoranda de Robert Goldwater. En la década de los 70 las mujeres artistas empezaron a alzar la voz a gritos para que se les volteara a ver y se les reconociera por su trabajo y aporte al mundo del arte. Una de las mujeres con más reconocimiento y que de cierta forma le abrió el paso a Bourgeois es Judy Chicago, reconocida por llevar las técnicas artesanales y domésticas femeninas al campo del arte. A pesar de la diferencia de edad con Chicago, Bourgeois también empleaba técnicas domésticas en su obra. Desde la década de los 60 hizo pruebas con materiales no convencionales, hacia los 90 hacía instalaciones que incluían ropa, resina, látex, bobinas de hilo y textiles de desecho, y finalmente en la primer década del nuevo milenio empezó a construir las figuras tridimensionales con restos de tela. En contraposición a la obra de Chicago, que refleja su punto de vista acerca de temas de interés colectivo, Bourgeois maneja un discurso completamente personal en sus piezas, su obra es su historia de vida.

Pareciera que para las mujeres artistas de la época, el textil estuviera ligado a las actividades manuales y el feminismo, como en la obra de Messenger *Ma Collection de proverbes* (1974), donde descontextualiza frases machistas del folklore francés repitiéndolas mediante una manualidad femenina al bordarlas sobre pañuelos.

Algunas de estas frases son: “*Las mujeres son instruidas por la naturaleza, los hombres por los libros*” y “*si la mujer fuera buena, dios también tendría una*”<sup>58</sup>. Para Bourgeois el uso de materiales textiles se dio de forma orgánica, no como protesta. Su inquietud por probar diferentes técnicas la llevó a experimentar con los elementos más clásicos de cada campo de las bellas artes, así como con cosas novedosas para su época. Al comienzo de su carrera como artista, Bourgeois se dedicaba a la pintura, pero muy pronto empezó a sentir que dos dimensiones no eran suficiente para poder expresarse. Como se mencionó anteriormente, sus primeras esculturas fueron el reflejo de su cambio de residencia. Los edificios de Nueva York y su estudio al aire libre en el techo del edificio donde vivía le permitieron ver el mundo de manera diferente: desde arriba, desde abajo y de frente, el cambio a la tridimensionalidad fue sólo una consecuencia. A pesar de que sus primeras esculturas son unos personajes verticales, muy simples, con el tiempo fue encontrando fuerza en su discurso artístico y cambiando de materiales y formas. Una vez que incorporó el mármol y el bronce, empezó a jugar con los acabados que estos materiales le permitían, muy pulidos en unas partes y rugosos en otras, aprovechándolo para hacer nuevas figuras como penes, senos y ojos, que más tarde se convierten en esferas con diversos significados.

La obra textil de Bourgeois está íntimamente relacionada con las vivencias de su infancia, sus recuerdos y el trabajo que realizaba su madre. Coser, descoser y enmendar forman parte de las actividades que Bourgeois retoma para producir sus



Louise Bourgeois  
*Cell (The Last Climb)*  
2008  
acero, madera, vidrio, caucho, hilo  
384.8 x 400.1 x 299.7 cm  
FOTO: arttattler.com

---

<sup>58</sup> [*“Les femmes sont instruites par la nature, les hommes par les livres” y “si la femme était bonne, dieu aussi en aurait une”*] Mi traducción.

obras de la última etapa, en la que buscaba rectificar el pasado de la misma forma que su madre componía los tapices. Este proceso comienza con la búsqueda de su identidad en la serie *Maman* en donde la aguja y el hilo, que habían sido utilizados anteriormente de forma abstracta, se materializan en la araña tejedora que es capaz de construir y enmendar el mundo. Le siguen las instalaciones *Cells* que comienza en 1989, construidas con elementos arquitectónicos y muebles, acompañados de fragmentos de esculturas, textiles como su ropa íntima, pijamas, toallas y telas que sirven para cubrir el cuerpo, además de objetos antiguos con los que representa el olfato, la vista y el tacto, en busca de una reconstrucción simbólica de escenas de su vida, que presenta al espectador, pero que ella usa para ir recordando, asumiendo y corrigiendo.

## BIBLIOGRAFÍA

1. Aires, Philippe. *Historia de la muerte en occidente*. Barcelona, Ed. Acantilado, 3ª edición, 2005.
2. Allgrove-McDowell, Joan. "Industries of the Near East and Europe in Prehistory". En *The Cambridge history of western textiles*. Vol 1. David Jenkins Ed. Cambridge; Cambridge University Press, 2003.
3. Aloni, Yael, Monika Stadler y Ariel Aloni, *Gunta Stolzl Biography* ([citada el 21 de octubre de 2013]) disponible en <http://www.guntastolzl.org/gallery/2222182#!i=116008957&k=62QsXj5>
4. Baggini, Julian. "Is there a real you," *TEDxYouth Manchester*, (noviembre 2011 [citado el 2 de enero de 2015] TED Talks): disponible en [http://www.ted.com/talks/julian\\_baggini\\_is\\_there\\_a\\_real\\_you?language=en](http://www.ted.com/talks/julian_baggini_is_there_a_real_you?language=en)
5. Bauman, Zygmunt. *Identidad*, trad. Daniel Sarasola. Buenos Aires: Lozada, 1ª edición, 2ª reimpresión, 2010.
6. Bauman, Zigmunt. "De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad" en *Cuestiones de identidad cultural*, Ed. Stuart Hall y Paul du Gay. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2011.
7. Bender Jorgensen, Lise. "Europe". En: *The Cambridge history of western textiles*. Vol 1. David Jenkins Ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
8. Bernáldez, Carmen. *Joseph Beuys*. Madrid, Nerea, 1999.



9. Bloemink, Barbara J. *Dress Codes: Clothing as metaphor*. New York: Katonah Art Museum, 2009.
10. Boltanski, Christian. *Christian Boltanski*. Bologna: Galleria d'Arte Moderna di Bologna, 1997.
11. Bourgeois, Louise. *He Disappeared into Complete Silence*. New York: Gemor Press, 1947.
12. Bourgeois, Louise. *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923-1997*. London: Violette Editions, 1998.
13. Burke, Peter J. y Donald C. Reitzes. "The link Between Identity and Role Performance." *Social Psychology Quarterly*. 1981. 44:83-92.
14. Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
15. Celant, Germano. *Louise Bourgeois. The Fabric Works*. Italia, Fondazione Emilio e Annabianca Vedova/Skira, 2010.
16. Coxon, Ann. *Louise Bourgeois*. Londres: Tate Publishing, 2010.
17. Dessen, Anne, Teresa Granados y Beatriz Preciado, *La pasión según Carol Rama*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2015.
18. Effie, Stephano. "Existential Art" *Art and artists* (London) 9, no. 2 (Mayo 1974): p.28
19. Felshin, Nina. *Empty Dress: Clothing as Surrogate in Recent Art*. New York, Independent Curators Incorporated, 1993.

20. Fernández Aparicio, Carmen. *Les tombeaux* (1999 [citada el 26 de enero de 2014] Museo Reina Sofía) disponible en <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/tombeaux-tombs>.
21. Freud, Sigmund. *Obras Completas de Sigmund Freud*, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1948.
22. Fuchs, Rudi. *Carol Rama*. Milán: Charta, 1998.
23. Griffith Winton, Alexandra . “The Bauhaus, 1919–1933”, *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 ([citada el 21 de octubre de 2013] Metropolitan Museum of Art) disponible en [http://www.metmuseum.org/toah/hd/bauh/hd\\_bauh.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/bauh/hd_bauh.htm)
24. Grossberg, Lawrence, “Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?” en *Cuestiones de identidad cultural*. ed. Stuart Hall y Paul du Gay. Buenos Aires-Madrid: 2011.
25. Guasch, Ana María. *El archivo, la memoria y lo conceptual 1960-1989*. Madrid: Akal, 2011.
26. Hall, Stuart. 1996. “Who Needs Identity?” In Hall, S. and Du Gay, P. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.
27. Kleon, Austin. *Steal like an Artist*. New York: Workman, 2012.
28. Kübler-Ross, Elizabeth. *On Death and Dying*. Nueva York, Scribner, 2014.
29. Lind, Ingela .“Entrevista con Louise Bourgeois, 1998”, en *Louise Bourgeois Maman*, ed. Anders Norrsell and Patrick Amsellem. Stockholm: Wanas Foundation y Atlantis, 2007.

30. Malpartida, Daniel. "El Placer de la Repetición", *Complexus Revista de Complejidad, Ciencia y Estética*, No. 15 (Julio 2003): 2. (2 noviembre 2013) disponible en: <http://www.buenastareas.com/ensayos/Malpartida-El-Placer-De-La-Repetici%C3%B3n/6798284.html>

Manchester, Elizabeth. "Amputee with Crutch, 1998", *Louise Bourgeois* (mayo 2003 [consultada el 13 octubre 2014] Tate) disponible en <http://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-amputee-with-crutch-p78627/text-summary>

31. Matute, Ana María. *Pequeño Teatro*. Barcelona: Editorial Planeta. 1954.
32. Moure, Gloria. Christian Boltanski, José Jiménez Jiménez y Jean Clair, *Christian Boltanski: adviento y otros tiempos*. Barcelona: Polígrafa, 1996.
33. Mundici, Maria Cristina. *Inside Carol Rama*, Milan: Skira, 2014.
34. Paciuk, Saúl. "Recordar, Repetir y Elaborar: Fondo de la Memoria", *Revista Uruguay de Psicoanálisis* (2007): 194.
35. Patel, Hetain . "Who am I? Think again," *TEDGlobal 2013* (Junio 2013 [citado el 2 de enero de 2015] TED Talks): disponible en [https://www.ted.com/talks/hetain\\_patel\\_who\\_am\\_i\\_think\\_again](https://www.ted.com/talks/hetain_patel_who_am_i_think_again)
36. Pitcher, Joe y Sam Pitcher *Freddie Robins interview: Disrupting preconceptions of craft* (2014 [citado el 4 de septiembre 2015]) ed. Joe y Sam Pitcher: disponible en <http://www.textileartist.org/freddie-robins-interview/>
37. Preciado, Beatriz. "Laltre costat de l'avantguarda: estètica i dissidència somatopolítica en l'art del segle xx." Comisariado por Beatriz Preciado. Barcelona: MACBA, 2014.

38. Preciado, Beatriz. "El miembro fantasma: Carol Rama y la historia del arte", en: *La pasión según Carol Rama*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2015.
39. Rama, Carol. *Il magazzino dell'anima*, Milan: Skira, Fondazione Sardi per l'arte, 2014.
40. Spector, Nancy. *Maurizio Cattelan: All*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2011.
41. Shakespeare, William. *Hamlet*. Acto 1 escena 3. (7 May 2007, Willyson.com. HAMLET: a translation into modern English. [citado el 18 de septiembre de 2015]), disponible en: <http://www.willyson.com/hamlet/>
42. Stets, Jane E. y Peter J. Burke, "Identity Theory and Social Identity Theory", *Social Psychology Quarterly*, vol. 63, No. 3, 2000.
43. Storr, Robert, Paulo Herkenhoff, Allan Schwartzman, Françoise Sagan y Louise Bourgeois. Louise Bourgeois. London: Phaidon Press, 2003.
44. Stryker, Sheldon y Anne Statham. "Symbolic Interaction and Role Theory." en *The Handbook of Social Psychology*, 3<sup>rd</sup> ed., Edited by G. Lindzey & E. Aronson. New York: Random House, 1985.
45. Taft, Michael. "You Are Not Who You Think You Are". *Being Human* (09/28/2012 [citado el nueve de junio 2015]) ed. Peter Baumann: disponible en <http://www.beinghuman.org/article/interview-thomas-metzinger-what-self>
46. Warnke, Georgia. "Introduction," en *After Identity. Rethinking Race, Sex and Gender*. New York: Cambridge University Press, 2007.

47. Weltge-Wortmann, Sigrid . *Bauhaus Textiles : Women Artists and the Weaving Workshop*. Londres: Thames and Hudson, 1993.
48. Wild, John Peter. “Introducción” en: *The Cambridge history of western textiles*. Vol 1. David Jenkins Ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
49. Zavaglia, Cayce. ([21 octubre 2013 ]) disponible en <http://www.caycezavaglia.com/>
50. Sin Autor, Museu del Disseny de Barcelona (citada el 28 de octubre de 2015)] disponible en <http://www.museudeldisseny.cat/es/colleccion/artes-textiles-e-indumentaria-historica>
51. Sin Autor, “Artes Textiles e Indumentaria Histórica” ([citada el 26 de enero de 2015] Museu del Disseny de Barcelona) disponible en <http://www.museudeldisseny.cat/es/colleccion/artes-textiles-e-indumentaria-historica>

## ANTECEDENTES

El trabajo de producción que he desarrollado durante la maestría está íntimamente ligado a las lecturas que estuve haciendo durante los cuatro semestres, principalmente la relacionada con mi intento de pertenecer a un grupo de creadores de arte que siguieran ciertos lineamientos y criterios materiales. El principal móvil y tema de mi trabajo es la muerte de mi abuela, acontecimiento que me inspiró para indagar acerca de su vida, y con el que me di permiso de vivir la pérdida, registrar paso a paso lo que iba sintiendo así como lo que la situación externa me obligaba sentir. El trabajo plástico comenzó debido a la exigencia de obtener resultados desde el primer mes de la maestría, por lo que me vi obligada a seleccionar rutas de investigación plástica que no habían sido del todo planeadas. Trataba de ver pero parecía que tuviera un cristal opaco frente a los ojos. Gracias al intercambio de opiniones que se dan en el ambiente de clase, especialmente en el taller de producción, mis cimientos se removieron y el esquema de trabajo fue derrumbado más veces de las que puedo recordar. Las ideas con las que llegué cambiaron un millar de veces en una especie de oleaje emocional que terminó por devolverme el trabajo que hoy presento.

He decidido hablar de las piezas en la forma cronológica en las que fueron creadas, para que pueda evidenciar la relación con mi proceso interno para asimilar la información arrojada por los textos, así

como la madurez que fui alcanzando en mi forma de trabajo. Las piezas fueron hechas principalmente en tres semestres, ya que durante el tercero estuve de movilidad en la Universitat de Barcelona, donde inicié otro proyecto que considero mi primer trabajo juicioso. Pero dejaré su descripción para el final, después de hacer el recorrido completo por las piezas relacionadas con mi abuela; hablaré de él en el apartado dedicado a proyectos en proceso.

La primer etapa, que he decidido nombrar la ceguera, está marcada por una fuerte filiación por los materiales con los que quería relacionar mi trabajo. Me refiero al textil, un material con el que he trabajado desde hace más de una década, y que fue también fundamental en mi infancia. La segunda etapa es la liberación, en donde sigilosamente fui metiendo otros materiales, en conjunto con los textiles; esta etapa está marcada por mi búsqueda de significado de los objetos y los materiales que utilicé para hacer mis piezas. La tercer etapa, la construcción, está relacionada con un trabajo que emula lo que fui descubriendo de manera menos literal que en las dos etapas que le precedieron. En estas piezas, trabajo en conjunto con mi padre, mi madre y mis tías. Mi trabajo busca significado en el proceso y en el resultado, la selección de los materiales se da por los requerimientos de la pieza y no a la inversa, como en las dos primeras etapas. Finalmente, la cuarta y última etapa, que incluye piezas hechas en Barcelona, ya no habla de mi abuela, habla de mí y del conflicto emocional que desveló mis lecturas en Barcelona, pero que siempre ha estado presente: mi entendimiento del mundo y mi entendimiento de mí misma.

Para desarrollar esta parte del trabajo, he decidido acercar mi proceso al lector, mediante la presentación de la investigación teórica, a la par de mi entendimiento y reflexión de las otras lecturas que influyeron directamente en mi trabajo, y ambas emparejarlas con la descripción de mis piezas. Se recuerda al lector que el trabajo está dividido en dos partes: *Libro 1 y Libro 2*, y que se encuentran ligado mediante indicaciones que dentro del lenguaje del tejido van construyendo en un sentido hacia adelante o hacia atrás, nunca destejiendo, siempre avanzando. En este libro se utiliza el indicativo **derecho** junto del nombre de la persona que ha inspirado la creación de la obra y el número de página en donde se encuentra su trabajo, y mis reflexiones acerca del mismo en la investigación del Libro 1.





# 1. LA CEGUERA



Cuando era niña, mi padre era dueño de una fábrica de ropa. El espacio era muy grande, estaba lleno de máquinas de coser, cartones recortados a los que él llamaba patrones y un montón de rollos de tela de muchas texturas y colores diferentes. A veces me llevaba a su fábrica, me sentaba en una mesa muy grande y me dejaba jugar con los retazos de telas de colores. Recuerdo haber estado sobre la meseta con una botella de vidrio que contenía un líquido rojo, quizá refresco de fresa, y mientras lo bebía contemplaba las filas de máquinas de coser operadas por mujeres que trabajaban al unísono. Muchas veces no había más que una o dos mujeres y el resto de las máquinas estaban vacías; eso es lo que recuerdo, pero tal vez lo inventé todo.

A pesar de que mi hermana y yo estuvimos en la fábrica unos años (ver imagen 1), ahí no aprendí a coser, bordar ni tejer. Esas cosas me las enseñó mi abuela y más tarde mi tía, las dos arañas tejedoras de mi familia, con quienes pasaba las tardes y a veces las noches en las que mi madre trabajaba hasta las diez. Recuerdo que las miraba fijamente, tratando de imitar el movimiento de sus manos. Me parecía algo mágico que pudieran estar viendo la televisión, y sin voltear al tejido, éste fuera creciendo a paso apresurado. Mi abuela era como mi fábrica personal. Ella cumplió con todas mis exigencias y expectativas cuando le pedía que me tejiera un suéter o una bolsa; siempre le pedía cosas con características especiales, nada de instrucciones de las que veía en las revistas de tejido. Las instrucciones se las daba yo y ella pacientemente trabajaba en cumplir mis caprichos. Recuerdo cómo le molestaba que la agarrara de la mano. Decía que le jalaba el brazo y que me colgaba de ella. Tal vez tenía razón, pero creo que no le gustaban los niños o



FOTO DERECHA (imagen 1):  
Rafael Méndez

IZQUIERDA:  
[https://openlibrary.org/books/OL13153523M/  
Cositas\\_de\\_papel\\_y\\_carton\\_\(El\\_Espacio\\_De\\_Cositas\)](https://openlibrary.org/books/OL13153523M/Cositas_de_papel_y_carton_(El_Espacio_De_Cositas)),  
fecha de consulta 13/10/15

no le gustaba, yo. Sin embargo mi abuela estaba conmigo, ya fuera porque quería o porque no le quedaba de otra. A veces, cuando mi abuelo no estaba, me llevaba de compras: unos días íbamos por botones a esas tiendas de telas y estambres donde mi abuela se excitaba y quería comprarlo todo. Siempre me decía -mira este estambre, está precioso para tejerle un suéter a tu primo Agus- o -estos botones de fresitas quedarían lindísimos en el suetercito que le hice a Ilse María.- Ellos son dos de mis primos más pequeños y creo que eran los favoritos de mi abuela. Otras veces las compras nos emocionaban a las dos: íbamos a una joyería que se llamaba Jali, ahí se compraba sus caprichos y siempre me dejaba elegir alguno para mí también; aún conservo varios de esos collaritos de plata que me regalaba, otros los perdí en la primaria o se los regalé a alguien que me los chuleaba.

Cuando estaba muy contenta, se apuraba y me tejía algo rapidísimo, y mientras ella hacía de comer, me mandaba al mercado con la muchacha que le ayudaba en la casa. Ella sí me dejaba, jalarle el brazo, colgarme de ella y siempre me compraba una paleta de grosella de camino al mercado. Esos días eran mis favoritos cuando mi mamá pasaba por mí para llevarme a mi casa con la boca roja del colorante de la paleta, con un collar de plata y un suéter tejido por mi abuela. [Fin del recuerdo].

Tanto la actividad de mi padre como la de mi abuela influyeron en mi vida. Crecí haciendo cosas con las manos y me volví como la señora del canal cinco, la del programa el espacio de cositas. Fue natural decidir estudiar algo que involucrara mis manos. Lo difícil fue decirle a mis papás que no estudiaría Relaciones Internacionales. Una vez dentro de la universidad, me

14

cambié a la escuela de arte, en donde aprendí todas las técnicas que pude probar en el tiempo que duró la licenciatura. En el 2006 estaba concluyendo mis estudios en Artes Plásticas en la Universidad de las Américas Puebla, me encontraba seleccionando el tema para mi tesis y tenía una curiosidad muy grande por las técnicas artesanales que usaban en las comunidades indígenas cercanas a Cholula, donde estaba la UDLAP. Después de conocer algunas comunidades y a la gente que trabajaba en estos lugares, opté por ligar mi tema a la labor artesanal y a la historia de la indumentaria en México. Tenía todo el sentido del mundo: mi madre trabaja con indígenas y me era familiar el tema, mi padre había tenido una fábrica de ropa y mi abuela me había enseñado a hacer cosas con las manos. Era como unir tres pilares fundamentales en mi concepción del mundo.

**Resurgimiento de las fibras naturales en el diseño de modas** fue el título de esa investigación, la cual recorría la historia de la indumentaria en México antes, durante y después de la conquista. Basándome en la información recaudada me aventuré en un ejercicio de imaginación respondiendo a la pregunta ¿qué hubiera pasado si las fibras que los mexicanos usaban para hacer telas no hubieran cambiado tanto ni tan rápido? Buscaba una especie de intermedio, en un proceso de asimilación paulatino de la cultura europea. Imaginé que sólo algunos materiales nuevos hubieran llegado al país a través de los intercambios mercantiles y que la forma de trabajar las fibras siguiera siendo rústica; diseñé una serie de cinco vestidos que llamé **de novia**, por el color crudo, con una manufactura rústica por siluetas modernas.



FOTOS (imagen 2):  
Tatiana Méndez  
junio-diciembre 2006

Los vestidos (ver imagen 2) se encontraban tejidos sobre pequeños bustos de papel maché y washi sokei, papel que hice a mano a partir de las fibras de los árboles que se encontraban en los jardines de la universidad. Las fibras que utilicé en las ropas fueron: algodón tejido en telar de pedal que hice en Pátzcuaro, Michoacán, así como la hoja que cubre a los elotes, la palma real y un pedazo de tela de henequén proveniente de un costal de azúcar que compré en el mercado de la Merced. Además incluí lana la cual sabía que no era originaria de México, pero la forma en la que la trabajaban me parecía muy interesante y quería laborar con los artesanos de Teotitlán del Valle, Oaxaca. Los diseños conformados por estos materiales evocaban diferentes partes de lo que yo entendía como originario de México y la iconografía indígena, como un animal, una estrella o incluso las escalinatas de una pirámide.

Este ejercicio me llevó a convivir con las personas de las comunidades donde trabajan estos materiales, con la artesanía típica del México de hoy. Conocí a sus familias, comí con ellos y pase largas horas bajo el sol esforzándome por aprender sus técnicas. Algunos de ellos se volvieron personas muy cercanas.

Al graduarme sentí que estaba perdida ¿qué hace un artista cuando se titula? me di cuenta de que no tenía nada que pintar ni de qué hablar. No había pasado nada en mi vida que fuera estimulante para trabajar, así que me puse a vivir, conocer y madurar. A través de la red social de la UDLAP me contactó un estudiante y me ofreció un puesto en su Fundación, ya que necesitaban a alguien que hubiera trabajado con mujeres artesanas. Yo era consultora de producción (ver imagen 3). El trabajo se centraba en una comunidad, Minitán, de ciento



cuarenta y dos habitantes en la Costa Chica de Oaxaca. Aquí inició el viaje más enriquecedor y difícil de mi vida: duró seis años, pero lo dejé para continuar mi camino en las artes visuales. Hoy han pasado ocho años y el recuento de mi aprendizaje es infinito. Pero para efectos de esta tesis, solo comentaré lo que tiene relevancia en mi experiencia con el textil en las comunidades. Para poder hacer bien mi trabajo en esta fundación, estude varios cursos de la licenciatura en Diseño de Modas y en la Maestría en Trabajo Social, donde aprendí a tejer, bordar, diseñar y vender productos. Los conocimientos que había adquirido en mi infancia fueron de gran importancia en esta etapa de mi vida: durante esos seis años aprendí muchas técnicas de bordado con grupos de mujeres que no tienen nada más que sus manos y la esperanza de vender lo que puedan hacer con éstas, siempre reinvertiendo casi la totalidad de su ganancia en materiales para poder continuar su labor manual. Nunca antes lo pensé así, pero ahora lo entiendo: en las comunidades recibí una educación perfecta acerca de cómo ser artista y mantener la honestidad en mi trabajo. En los últimos años que estuve ahí, trabajé con un grupo de mujeres de Zacatecas, descendientes de franceses y que aún conservan técnicas de crochet que han sido declaradas muertas en Europa. Con ellas aprendí a tejer con hilos muy delgados y a apreciar la labor del tejido de crochet.

Mi separación de la fundación, la muerte de mi abuela y la entrada a la maestría sucedieron en un lapso de menos de cuatro semanas y así, con todas las emociones removidas, me puse a trabajar en las primeras tres piezas inspiradas en la necesidad de pertenecer a

un movimiento artístico para no quedar rezagada, idea que me había quedado tras mi educación universitaria. Esta etapa está llena de hilos y fibras. Las piezas fueron inspiradas en las lecturas a las que haré referencia en este texto.



FOTO (imagen 3):  
Gabriela García, 2008

LOGO:  
Sol Consultores



## DEJAR IR: LA MUERTE DE MI ABUELA

... Quien desee ahorrarse ese trance deberá conservar su máscara en público y no quitársela sino en la más secreta intimidad: << solo se llora - Dice Gorer - en privado, lo mismo que cuando uno se desviste o descansa>>, a escondidas, <<como si fuera análogo a la masturbación>> 1

Toda pérdida se sirve del comportamiento de quien la sufre para manifestarse. Los modos más comunes de sobrellevar una pérdida son la depresión y la tristeza, aunque existen múltiples formas de dejar ir. Según la psiquiatra Elizabeth Kübler-Ross<sup>2</sup>, las personas que sufren una pérdida pasan por cinco momentos para superarla: negación, ira, pacto, depresión y aceptación. Es muy fácil atorarse en este proceso, saltarse pasos, sentir que nunca hemos transitado por ninguno de ellos o que *esta muerte* no es una pérdida cualquiera y requiere de un tratamiento diferente.

Mi abuela es para mí la imagen de la mujer de casa, ésa que se sienta en la soledad a tejer y bordar, tan solo acompañada por el ruido de la televisión. Ella le tejió suéteres a todos los miembros de la familia, bordaba los nombres de sus hijos y nietos en el uniforme de la escuela, decoraba el baño con flores de listón y tapetes tejidos. Ella me enseñó a tejer con agujas y después a

---

<sup>1</sup> Philippe Aires, *Historia de la muerte en occidente* (Barcelona, Ed. Acanalado, 3ª edición, 2005), 255.

[<<as if it were an analogue of masturbation>>]Mi traducción.

<sup>2</sup> Elizabeth Kübler-Ross, *On Death and Dying* (Nueva York, Scribner, 2014), capítulos 3 a 7.

bordar en punto de cruz.

El viernes 16 de agosto del 2013 murió, dos semanas después de haber sido operada por una caída que le rompió la cadera. No tendría que haber muerto, su estado de salud era bueno. Se fue sin avisar, el tiempo de asimilar su partida fue muy corto. Yo no estaba lista.

-Necesito mantener viva a mi abuela- eso me decía a mí misma. Busqué superar su muerte mediante un recuerdo continuo de su vida y lo que me enseñó. Incansablemente, quería encontrar o producir su trascendencia. La reconstruí, la repetí, la dibujé con cada puntada, con cada color, en un espacio que había creado para ella, un lugar que me permitió darle el tiempo que en vida no le di y poco a poco dejarla ir.

- RECONSTRUIR Y REPETIR -

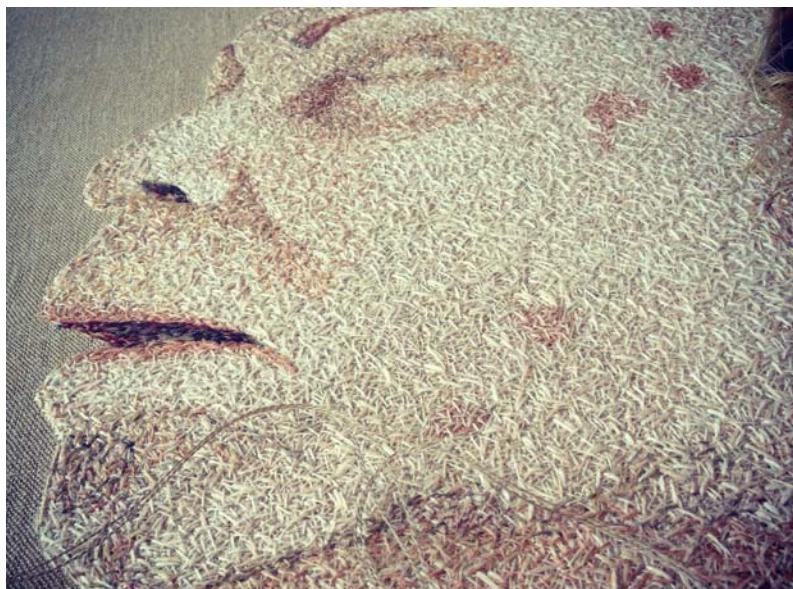


FOTO:

Tatiana Méndez

*Carne y hueso*, 2014 (proceso)

El acto de repetir puede ser analizado desde muchos ángulos. La postura psicológica y psicoanalítica de Freud dice que las personas usamos la repetición como un acto para recordar<sup>3</sup>. Malpartida toma este supuesto como base para explicar la repetición como un placer basado en la experiencia a la que se entrega el sujeto, la misma que se relaciona con la continuidad del ser.<sup>4</sup> Si repetir es una forma de vivir, continuar y permanecer, entonces ¿podemos considerar la repetición como un forcejeo con el olvido y por ende con la muerte?

Repetir para recordar fue el móvil de la primera etapa de mi producción. Traté de redibujar las sensaciones y las experiencias vividas con mi abuela. Siempre la misma imagen, el último momento que pasamos juntas a solas. Considero que los recuerdos se evocan más fácilmente con el tacto que con la imaginación. Es como oler algo que te recuerda una cosa. Creo que tocar algo causa el mismo efecto, una especie de *déjà vu*, en el que nos sentimos más conectados con nuestros recuerdos. Utilicé un hilo que me recordaba los estambres de mi abuela, el hilo de lana, porque ella decía que era más fino; con ellos bordé a mi abuela, no solamente su imagen sino nuestra historia. En la repetición como un acto de recuerdo “importa tanto lo pasado que representa como lo que revela del presente que convoca eso pasado”.<sup>5</sup>

Yo deseaba sentirme cerca de mi abuela, a través de

---

<sup>3</sup> Sigmund Freud, *Obras Completas* (Madrid. Biblioteca Nueva, 1983), 1684.

<sup>4</sup> Malpartida, “El Placer de la Repetición”, *Complexus Revista de Complejidad, Ciencia y Estética*, No. 15 (Julio 2003): 2.

<sup>5</sup> Pciuk “Recordar, Repetir y Elaborar: Fondo de la Memoria”, *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* (2007): 194.



FOTOS:  
Tatiana Méndez  
*Carne y hueso*, 2014 (proceso)



Tatiana Méndez  
*Carne y hueso*  
2014  
hilo de lana sobre lino  
55 x 55 cm



mantener activo eso que ella había sembrado en mí: la pasión por crear con las manos. En ese momento, desde mi posición como artista y con la experiencia de ver morir a mi abuela, la busqué en mis recuerdos: el ama de casa rodeada de hilos con los que construía objetos para adornar y proteger a su familia. Así es como yo la recordaba en ese momento. Como dijo Paciuk, cada vez que convocamos un recuerdo, lo hacemos desde nuestro presente, y el mismo recuerdo de una impresión, escena o suceso que es recordado en momentos diversos de la vida, cambia debido a las diferencias del presente en el que es recordado<sup>6</sup>. Así cada día, y dependiendo de las emociones que me rodeaban, sentada frente a la televisión como ella lo hacía, tejí y bordé a mi abuela, recordándola en un intento de personificarla, a través de diálogos internos, para sentirme más cerca de ella. La buscaba en mi propio reflejo, en esos ratos en que la televisión se tornaba negra y se volvía un espejo. En mi imaginación la miraba mientras bordaba, como lo hacía cuando era niña.

Según Freud, el sujeto no recuerda lo olvidado sino que



FOTOS:  
Tatiana Méndez  
*Verte morir*, 2013 (proceso)

<sup>6</sup> Paciuk "Recordar, Repetir y Elaborar: Fondo de la Memoria", *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* (2007): 194.



Tatiana Méndez  
*Verte morir*  
2013  
fibra y estambre de lana  
45 x 40 x 50 cm

reproduce algo como acto y no como recuerdo, metiéndose a sí mismo en una espiral de repetición compulsiva del acto que constituye una manera de recordar.<sup>7</sup> La técnica que elegí para mi primer pieza, *carne y hueso*, fue una forma de reescribir el papel de mi abuela a través de mis recuerdos, reduciéndola a características puntuales, con las que construí un personaje que de cierta manera traté de actuar. Éste fue el primer intento de dejarla ir.

La segunda pieza fue inspirada en la escena que vivimos en el hospital, cuando mi abuela dejaba de respirar por unos segundos y la dábamos por muerta, pero sigilosamente volvía a inhalar, seguido del fuerte estruendo que hacía al exhalar. Fue muy duro verla luchando por morir sin poder hacerlo. Yo veía a mi madre y a mis tías, cómo la miraban fijamente, le cantaban y le decían repetidamente que estaríamos bien si ella si decidía morir; trataban de tranquilizarla y eso a mí me estresaba más, pero me contuve para no molestar. En una ocasión, estuvimos las cinco rodeando la cama de mi abuela, todas tomadas de las manos mirándola, de cierta forma pidiéndole que cediera y dejara de respirar. Ésa es la escena que inspiró *verte morir*, una pieza escultórica que hice con fibras y estambre de lana. La pieza está conformada por dos cabezas: la primera representa el rostro de mi abuela, con ese gesto de malestar que tenía antes de morir. Está recostada y rodeada por un marco dorado, como esos que ella tenía en su casa, emulando de cierta forma los halos que tienen los personajes de la religión católica. El rostro está acompañado de una cabeza que se encuentra inclinada mirando fijamente el semblante moribundo. Está colocada sobre una columna dorada, de un material similar al marco, que metafóricamente representa

---

<sup>7</sup> Sigmund Freud, *Obras Completas* (Madrid. Biblioteca Nueva, 1983), 1684 y 1685.



Tatiana Méndez  
*La vida de los objetos o  
la Ruta del anillo*  
2014  
acrílico e hilo de lana sobre tela  
100 x 150 cm

un pilar de la familia Rosas, una familia de mujeres.

Cuando mi abuela murió, yo no quería saber nada acerca de sus cosas. No fui a limpiar su departamento, no ayudé a arreglar papeles ni acepté que se había ido. Me tomó un tiempo largo asimilar que sólo su cuerpo ya no estaba ahí, porque ella estaba por todas partes, repartida en objetos y recuerdos. En varias ocasiones me preguntaron si quería conservar alguno de los objetos de mi abuela. Pero yo no quería nada. El único objeto que me interesaba, lo había recibido en vida: me refiero a un anillo que me regaló como anillo de bodas. Cuando decidí involucrarme y me atreví a pedir que me dejaran tener algunas de sus cosas, recibí el pasaporte venezolano de 1975 que mi abuela había conservado. Además, me dejaron ver lo que había en una caja de ropa que iban a regalar, y de ahí tome algunas prendas que recordaba o con las que era fácil imaginarla. Más tarde me dejaron ver algunas fotografías muy antiguas, las cuales ahora conservo digitalizadas. Mientras veía las cosas de mi abuela, me iban surgiendo dudas acerca de su vida. Me di cuenta de que no sabía mucho de ella, y me dediqué a preguntarle a la familia, primero a mi madre y a mi tía, más tarde a su prima y a cuanto familiar se pusiera en frente. Así me fui haciendo una idea de la forma en la que mi abuela llegó a México y como inició esta familia.

Estas pláticas y haberes de mi abuela inspiraron la tercera pieza, *la vida de los objetos o la ruta del anillo*. En esta etapa de mi proceso de superación de la falta de mi abuela, quería hablar de ella y de mí. Entonces tomé el objeto que teníamos en común, ese anillo que me regaló, y que según lo que ella me contó, había recorrido un trayecto un tanto complicado de amor y desamor. Así pinté un autorretrato en el que tengo las manos en posición de tejer y en mi dedo anular izquierdo se puede ver el anillo, si se sigue el hilo que tengo entre los dedos, se llega al retrato de mi abuela que estaba bordando con ese hilo de seda. Con la

historia contada por mi abuela y lo que me dijeron mi madre, mi tía y otras personas, construí una nueva ficción que habla de ese anillo en relación a la familia Rosas: la historia comienza cuando mi abuelo se va de México, dejando a una muchacha apartada con un diamante y viaja a Venezuela, donde tenía trabajo relacionado con la compra de piedras preciosas. Ahí Don Luis conoce a una niña de catorce años que le roba el corazón: Waltraut, o Traute, como le decían de cariño. Entonces mi abuelo cambia de parecer, le pide el diamante de regreso a la muchacha mexicana y, según dijo mi abuela, cuando Luis le da el anillo, ella se lo devuelve y le dice que quiere una piedra que no haya sido de alguien más. Mi abuelo le dio otro anillo pero no se deshizo de ese diamante, sino que lo montó en una pieza que mandó a hacer y que tenía dos flores en el centro. De un lado estaba el diamante y del otro una perla negra. En la pintura dibujé las rutas del Sr. Rosas entre México y Venezuela, el trayecto que recorrió así como el árbol familiar que desemboca en mí y mi posesión del preciado objeto.



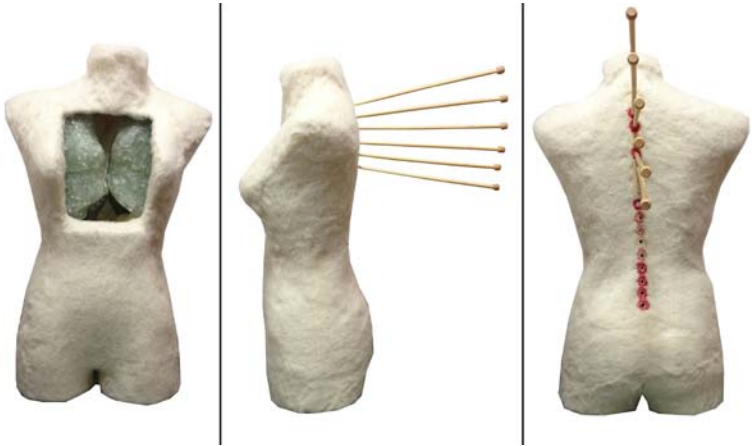
## 2. LA LIBERACIÓN





En el segundo semestre de la maestría empecé a trabajar de manera diferente. Después de haber leído acerca del proceso creativo de Louise Bourgeois, conocí a dos artistas mexicanas que trabajan con materiales textiles: Mónica Deutch y Miriam Medrez, y continué en contacto con ellas a través del correo electrónico. Seguí buscando otros artistas del mundo que trabajasen con los mismos materiales. Después de juntar una lista de más de veinte personas, empecé a tratar de ordenar a estos artistas: la primera idea que tuve fue separarlos por los temas que tocan en su obra, pero esto me llevó a agrupaciones de no más de tres miembros. Entonces los separé en tres grupos a partir del origen de sus materiales de trabajo. Así pude empezar a entender que algunos representan ideas a través del material virgen que compran en tiendas de telas y mercerías; otro grupo encuentra materiales y los transforma en obras dejando que este los guíe de cierta manera; y finalmente el grupo que usa ropa y todas las implicaciones de las prendas.

Empecé a trabajar con materiales nuevos que tuvieran significado en el contexto de la pieza. *Así murió* consiste en un torso de fibra de vidrio cubierto con fieltro y fibra de lana que dejan ver a la altura del pecho unos pulmones de vidrio y resina iluminados por un *led*. En la espalda, a la altura de la columna vertebral, en la parte de las vértebras dorsales, se encuentran clavadas seis agujas de tejer. En este momento ya no me importaba trabajar únicamente con material textil. Me más relevante la lectura que se pudiera hacer de los materiales en relación con mi abuela. Los pulmones de vidrio y resina hablan de la fragilidad de éste órgano en el cuerpo de mi abuela y de cómo murió. Las agujas están clavadas en las vértebras que se le fueron rompiendo, y son del número 8.0, el cual me recuerda la edad a la que murió, ochenta años. La lana es un material que consideraba fino: es el vestido que le puse para presentarse ante la sociedad.



Tatiana Méndez  
*Así murió*  
2014

vidrio, resina, lana, fibra de vidrio, bambú y led.  
35 x 45 x 55 cm



FOTOS:  
Tatiana Méndez  
*Así murió*, 2014  
(proceso)

En este tiempo empezaban a haber disputas acerca de la herencia de Traute. Los cuatro hijos no se ponían de acuerdo para ver quién conservaba cada objeto. Algunas cosas que esperaban encontrar ya estaban perdidas, otras se las había guardado alguien a escondidas de los demás y otras más se habían vendido por repartir el dinero en cuatro partes iguales. Hubo que pagar trámites y solucionar asuntos de contratos de servicios y cuentas de banco, resueltos en su gran mayoría por mis tías y por mi madre. Mi tío, varón tan querido y deseado por mi abuela, no vive en México, por lo que se mantuvo más al margen del campo de batalla. Mientras se escribían estas historias, yo pasé por un segundo momento de tristeza: sentía que habían reducido a mi abuela a una serie de cuestiones monetarias y objetuales, a intereses materiales. Entonces sucedió algo que inspiró una pieza relacionada con sus gemas perdidas: la herencia de Traute es una pieza que cuenta la historia de las joyas que serían recibidas por las tres hijas tras la muerte de mi abuela.

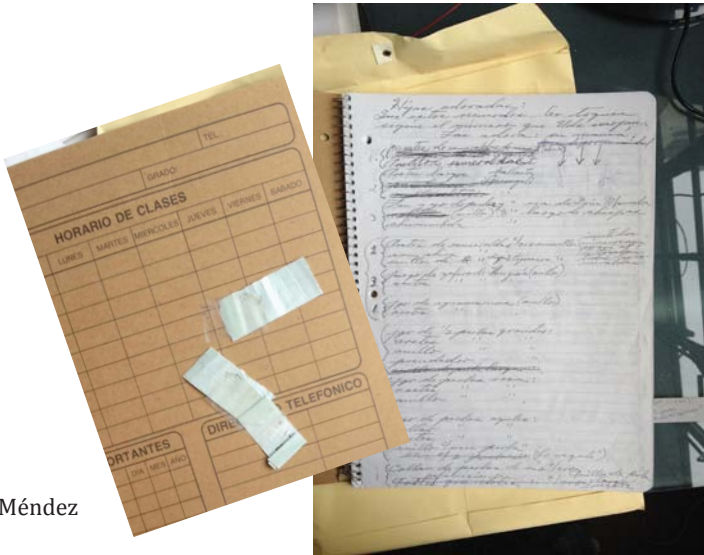


FOTOS:  
Archivo Luis Rosas

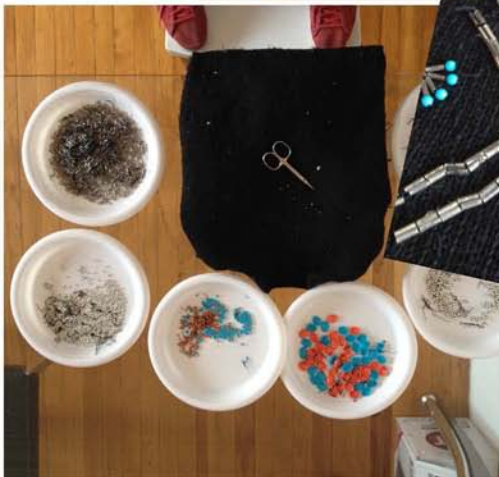
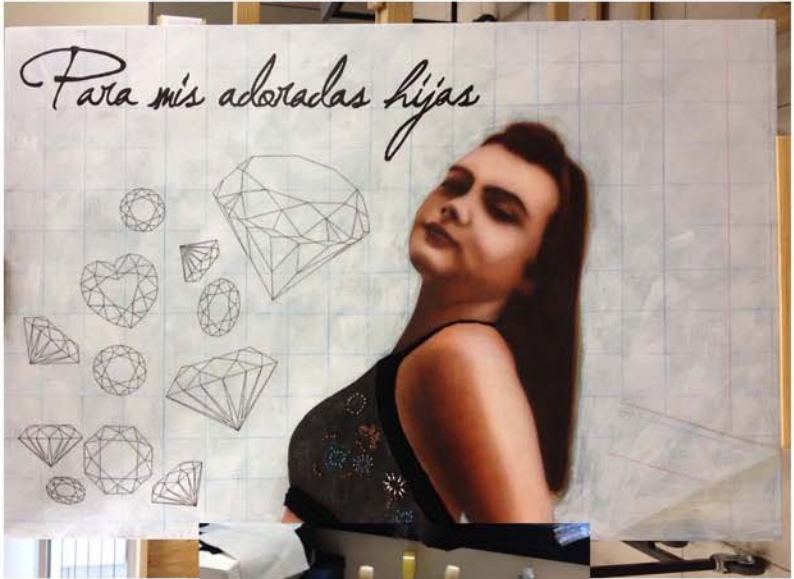
-En uno de esos días en que estábamos limpiando el departamento de mi mamá, llse encontró un cuaderno. Lo abrimos para ver que tenía escrito dentro y en la primer página decía: "Para mis adoradas hijas". Seguimos leyendo y vimos que consistía en una lista, bastante amplia, de descripciones de joyas; entendimos bien de que se trataba. Hace muchos años, cuando los abuelos todavía vivían en Las Flores, mi mamá nos dijo a las tres que estaba guardando sus joyas en unos costalitos, que las había puesto en una lista, y dividido de manera equitativa en cuanto al costo, y eso sería parte de nuestra herencia. Algunas joyas había decidido dárnoslas en vida, como regalo de cumpleaños o navidad, otras las había conservado para el gran tesoro. Nos dijo que, cuando el momento llegara, habría unos papelitos y cada quien tomaría uno que indicaría el costalito de joyas que le pertenecía y así la repartición podría ser al azar, sin favoritismos ni mano negra. Así que cuando encontramos en el cuaderno unos papelitos doblados y pegados con cinta, las tres sabíamos lo que teníamos que hacer y así lo hicimos. Yo saqué el número uno, pero sabíamos también que la actividad era en vano, porque antes habíamos abierto la caja fuerte y no había nada ahí. De cualquier forma, me tome cinco minutos para leer las descripciones de la lista que estaban seguidas por el número uno, e imaginaba que podía ver esas joyas. Todas las veía puestas en mi mamá, siempre tan elegante. Algunas veces traía esmeraldas para ir al mercado, y en un momento pude visualizar las almas de joyas que caían del costalito, y mi mamá, viéndonos.-

Fin del recuerdo de mi madre.

Este relato no es fiel al que me contó mi madre. Es el que yo imaginé con las cosas que me iba diciendo, de ahí salió la pintura-escultura en donde hablo de esta ilusión rota, y esta herencia desmentida. En el espacio visual, lo más importante es mi abuela, quién está vestida con un traje de baño bordado de joyas. Las únicas joyas que pude encontrar entre sus cosas: un suéter viejo y corriente con gemas de plástico que imitan el color de las turquesas y el coral. En uno de los lados están doblados los tres papeles que sembraron en las hijas la ilusión del juego de la herencia. Al otro lado se encuentra una bolsa de terciopelo, hecha de una camisa de mi abuela, de donde caen almas transparentes de gemas facetadas que están suspendidas en el aire. Una ha caído al suelo, donde se convierte en un tejido que simula una turmalina cortada en forma de diamante, la cual está cayendo hacia una caja negra de terciopelo, donde normalmente se guardan los anillos de compromiso. Esta gema es la representación del único anillo que pudo conservar mi madre, la joya con la que mi abuelo le propuso matrimonio a mi abuela.



FOTOS:  
Tatiana Méndez



FOTOS:  
Tatiana Méndez  
*La herencia de Traute*, 2014  
(proceso)



Tatiana Méndez

*La herencia de Traute*

2014

acrílico, hilo y lino sobre tela; bambú, terciopelo y turmalina

100 x 150 cm

Cuando ya había perdido el miedo a deshacer la ropa de mi abuela, había descosido un suéter para quitarle las cuentas de plástico y había convertido una blusa de terciopelo en bolsa; decidí ir un paso más allá, destrozando una camisa en tiras para hacer una cuerda y con ella construir una escultura. Esta vez, quería hablar de las joyas que sí había dejado mi abuela, de su verdadera herencia y trascendencia, sus cuatro hijos. *4 joyas* es el título de la pieza que habla de los hijos de Traute, a quien represento como un torso embarazado que tiene tres reflejos, cuatro veces madre. La camisa que usé en esta pieza para hacer la cuerda es la única prenda que al verla colgada en un gancho, sentí que era mi abuela. Me la recordaba perfectamente y podía verla ahí, dentro de esa tela cosida. Por eso la usé. El título de la pieza está escrito con un número ya que el cuatro hace un triángulo, figura geométrica que mi abuela usó varias veces para adornar los suéteres que me tejía.



FOTOS:  
Patiana Méndez  
*4 joyas*, 2014  
(proceso)





Tatiana Méndez

*4 joyas*

2014

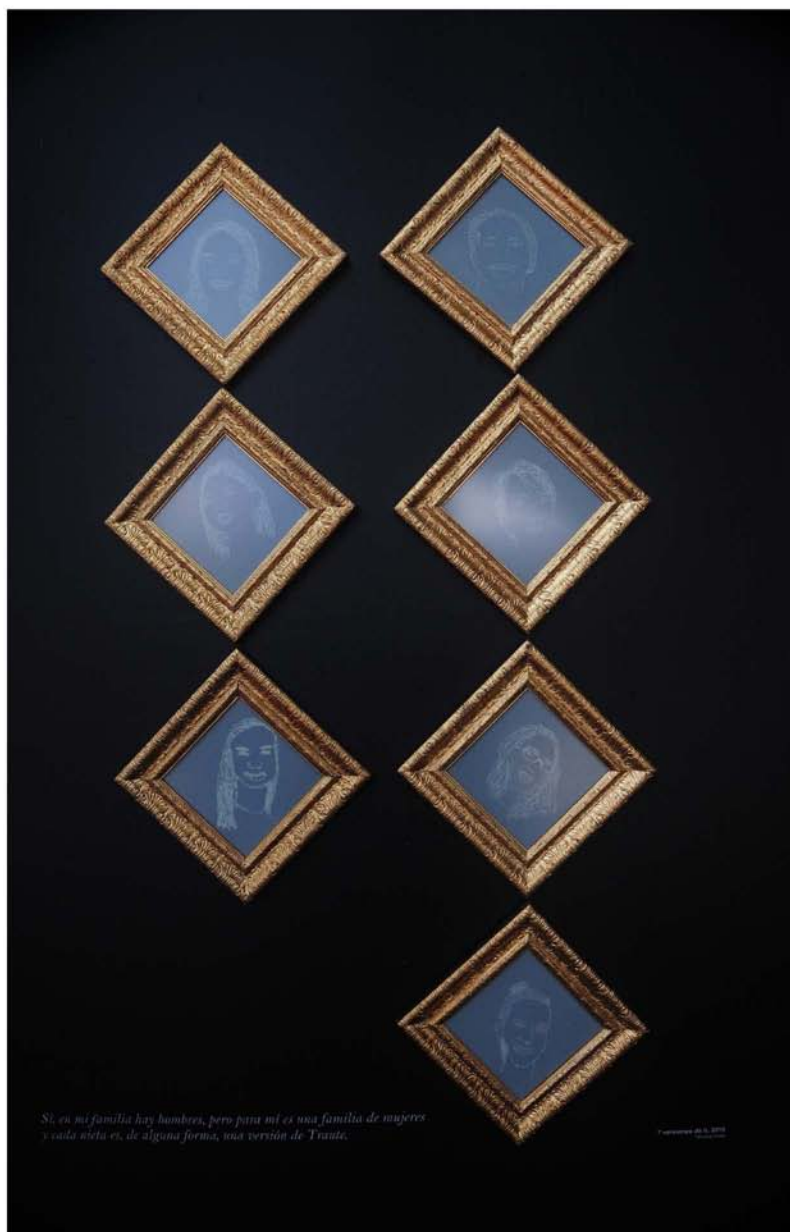
tela de poliéster, unicel, hilo, espejo y madera

120 x 35 x 50 cm

Después de un tiempo en que, de manera insaciable, le había pedido a mi madre y a mi tía que me contaran las historias de mi abuela, aprovechando las reuniones familiares, empecé a hablar con otros miembros de la familia, al igual que con los familiares venezolanos. Recibí mucha información, y aunque no siempre concordaba, me sirvió para construir por partes una serie de historias para empezar a hacer piezas que hablaran de la vida de mi abuela. Dividí mi producción anterior en tres etapas: la vida, la muerte y las joyas de mi abuela. Seguí trabajando en la última parte de las joyas, que después de sus cuatro hijos serían sus siete nietas. *Siete versiones de ti* consiste en un retrato de cada nieta dibujado, con máquina de coser, que en algunos casos tiene sobrepuestas las fotografías de mi abuela, cargándonos o simplemente estando ahí con nosotras cuando éramos bebés. Esta pieza no solo habla del parecido físico y la genética que pudimos haber heredado, sino de las conductas que copiamos de ella y cómo cada una de nosotras es, de cierta forma y en un mínimo porcentaje, una versión de Traute. Cada retrato se encuentra enmarcado en un cuadradito dorado para seguir con la estética que relaciono con la casa y la decoración de mi abuela.



FOTOS:  
Tatiana Méndez  
*Siete versiones de ti*, 2015  
(proceso)



Tatiana Méndez

*Siete versiones de ti*

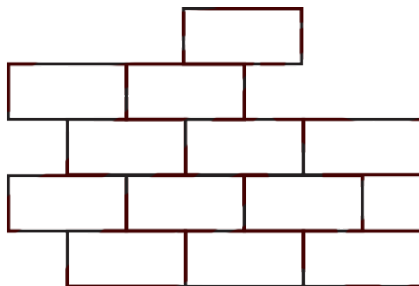
2015

hilo dobre tela de lana y tela

50 x 100 cm

44

### 3. LA CONSTRUCCIÓN



La siguiente etapa, que corresponde a la vida de mi abuela, se inspira por un lado en las ya mencionadas pláticas con mis familiares y por el otro en una caja de metal, que mi madre conservó para mí, en donde mi abuela guardó algunos recuerdos importantes para ella, como la invitación a su bautizo, su pasaporte, la noticia de que se casaría, algunas fotos en diferentes etapas de su vida, el zapatito tejido del nacimiento de su hijo Luis, etc. De ahí tomé cuatro momentos claves en la historia de la vida de Traute: su nacimiento, es decir, la celebración de que ha llegado un nuevo miembro a la familia. En esta pieza, *el nacimiento de Traute*, sustituí las flores que tenía la invitación original por un ramo de azaleas y hortensias, las primeras porque me recuerdan la casa de mi abuela, ya que eran las flores de la maceta de la entrada, y las segundas porque Traute me dijo varias veces que ésas eran las flores de las solteronas, que quien sembrara hortensias en su jardín no se casaría nunca y se quedaría sola como sus cuñadas, las hermanas de mi abuelo. Son unas flores que siempre que las veo me hacen recordarla. En el ramo hay cráneos ocultos entre las flores vivas y las marchitas. Esta pieza se quedó en etapa de dibujo y después fue destruida. No conservo ningún registro de ella.



Tatiana Méndez  
*Zapato*  
2015  
estambre tejido  
80 x 80 cm

La segunda pieza, que conmemora la siguiente etapa de su vida, hace referencia a su boda con Luis. *Boda elegante* consiste en un transfer de la imagen del periódico donde se anuncia su boda. En éste se encuentra una fotografía de mi abuela a los catorce años y debajo de ésta dice:

*"De atractivos singulares es esta gentil dama de nuestra sociedad, señorita Waltraut Elizabeth Aigster Leefmans, quien hoy en esta capital se unirá en matrimonio con el apreciado caballero señor Luis Rosas González. La ceremonia nupcial se realizará en la Iglesia parroquial de El Recreo, luego de la cual los nuevos desposados recibirán las felicitaciones de amigos y familiares. Muchas felicidades auguramos a tan distinguido hogar que se funda bajo los auspicios del amor y la virtud."*

En esta imagen bordé unas cruces de colores que dibujan un arcoíris, que se ve sobre la imagen sólo a cierta distancia o al verla de costado. El arcoíris representa la vida que mi abuela estaría adoptando al casarse con un hombre católico, que la enviaría a tomar unos cursillos con otros católicos y cuyo logotipo es una cruz con un arcoíris. Pero ése no es el único motivo por el que decidí bordar el arcoíris: cuando trabajaba con ésta imagen sucedió algo especial. La primera etapa en proceso de convertir ese pedacito de periódico en un cuadro de un metro requería que la imagen fuera escaneada, y cuando lo hice, algo sucedió en el escáner que me arrojó la imagen con un arcoíris. En ese momento pensé que debía ponerlo. Era un efecto visual que me parecía atractivo y adecuado al tema.

La siguiente etapa de su vida es el nacimiento de sus hijos. Pero esta etapa se basaba en otra que hice anteriormente con los espejos, complementada con un zapatito tejido, como el que



Tatiana Méndez  
*Boda elegante*  
2015  
transfer sobre lino  
100 x 50 cm

conservó en la cajita de metal. En esta versión, el zapato sería muy grande. Le pedí a mi tía que lo tejiera para poder incluirla en mi proceso de contar la historia de Traute. La última etapa habla de la religión, de la abuela que yo conocí, esa que siempre le daba las gracias a Cristo y le rezaba antes de comer. Para esta pieza, titulada *Traute cursillista*, decidí tomar la imagen del pasaporte venezolano que mi abuela había conservado, y sobre éste escribir el lema de Venezuela y México, además de poner la silueta del rostro de Traute de joven. Lo que pondría en las hojas del pasaporte fue cambiando conforme pasaba el tiempo y sabía más de mi abuela, y decidía poco a poco lo que quería hacer. Finalmente llegué a la conclusión de que ésta sería la última pieza y debía ser una despedida de mi abuela. Para ello pedí a mi mamá, a mis tías Elly e Ilse, y a mi prima Elly, que escribieran una despedida a mi abuela. Ellas fueron las cuatro personas que la vieron exhalar por última vez y así como estuvieron presentes en el último minuto de su vida, las quise hacer presentes en el último minuto de mi trabajo acerca de Traute. Las cartas se encuentran en una caja que acompaña la carátula del pasaporte que hace de lápida.

Estas piezas se exhibieron en el seno del Congreso Internacional Interdisciplinario sobre Vejez y Envejecimiento en Ciudad Universitaria los días 10, 11 y 12 de junio de 2015 en el auditorio de la Unidad de Posgrado.





Traute Cursillista: memoria, 2013  
Material: hilo, tela, caja, cartas, hilo y aguja, aguja

*La religión fue su pasión de vida,  
esa que algún día fuera "sugerida" por mi abuelo.*

Tatiana Méndez  
*Traute cursillista*  
2015  
hilo, tela, caja y cartas  
100 x 150 cm  
50



Un especial agradecimiento a quienes hicieron posible esta exposición que se llevó a cabo en el seno del Seminario Universitario Interdisciplinario de Envejecimiento y Vejez: Lilia Weber Verónica Montes de Oca, Celia Facio, Waltraut Rosas y el equipo del MUCA de la facultad de Arquitectura de la UNAM.

En el trabajo que presento, el tema central siempre fue mi abuela y mis recuerdos de ella. Sin embargo los resultados que obtuve hablan de la solución, siempre temporal, al cuestionamiento recurrente acerca de la identidad personal y de artista. Yo me buscaba en mi abuela y la buscaba a ella en mí, trataba de encontrar esas raíces que me dijeran quién soy y por qué trabajo de cierta manera, por qué mi interés recurrente en el textil al igual que en las artesanías y manualidades derivadas de éste. En mi trabajo se puede ver que las piezas van mutando conforme va avanzando mi lectura. Las etapas que propongo son ciertas para este proceso pero considero que forman parte de una espiral que se manifestará en los proyectos que irán llegando como parte del proceso de trabajo.

En este conjunto de piezas que forman parte del proyecto *Atar nudos para construir memoria*, se manifiestan diferentes etapas de exploración plástica, desde la más purista acerca de las técnicas y materiales textiles, hasta llegar a la libertad de incorporación de otros materiales y técnicas en la misma pieza. En un principio iba construyendo la pieza conforme a un esquema planificado, después me solté y me di a la pieza, trabajé dos o tres a la par y fui incorporando los nuevos conocimientos en mi trabajo. Las últimas piezas desvelan este cúmulo de técnicas y procesos, que devuelven una obra que ya no busca imitar en la factura sino proponer sus propias rutas.

Si es verdad que he incorporado la teoría líquida de Bauman para entender mi forma líquida de trabajo, entonces puedo decir con la convicción que estas ideas me han dado, que el trabajo de esta tesis es el tránsito entre el trabajo anterior y el siguiente. Que mi trabajo futuro seguirá siendo únicamente el paso de un lugar a otro, y lo único que se tiene asegurado es la permanente mutabilidad. Esta afirmación me aterriza pero me emociona, porque

no confina. Mi trabajo futuro permanecerá siendo un misterio por construir y no por descubrir.

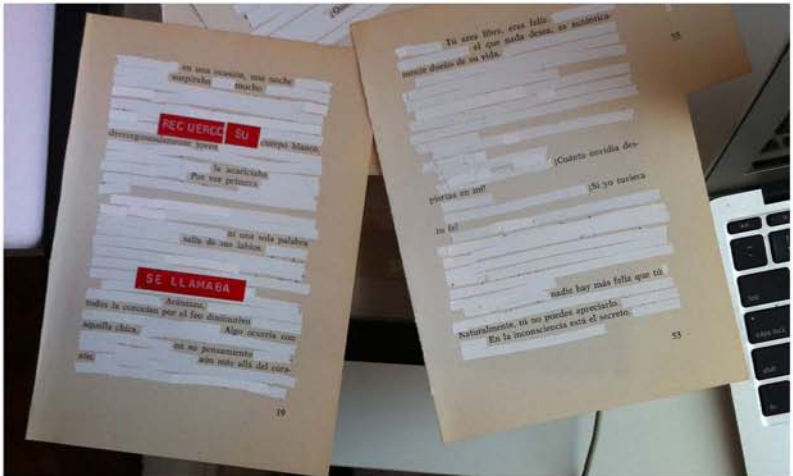


FOTO:  
Tatiana Méndez  
Texto 2014-2016  
(proceso)

## BIBLIOGRAFÍA

- Aires, Philippe. *Historia de la muerte en occidente*. Barcelona, Ed. Acantilado, 3ª edición, 2005.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas*. Madrid. Biblioteca Nueva, 1983.
- Kübler-Ross, Elizabeth. *On Death and Dying*. Nueva York, Scribner, 2014.
- Malpartida. “El Placer de la Repetición”, *Complexus Revista de Complejidad, Ciencia y Estética*, No. 15 (Julio 2003): 2.
- Matute, Ana María. *Pequeño Teatro*. Barcelona: Editorial Planeta. 1954.
- Pciuk “Recordar, Repetir y Elaborar: Fondo de la Memoria”, *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* (2007): 194.



FOTO:  
Laura Woller, 2015  
Edición digital Laura Woller y Tatiana Méndez

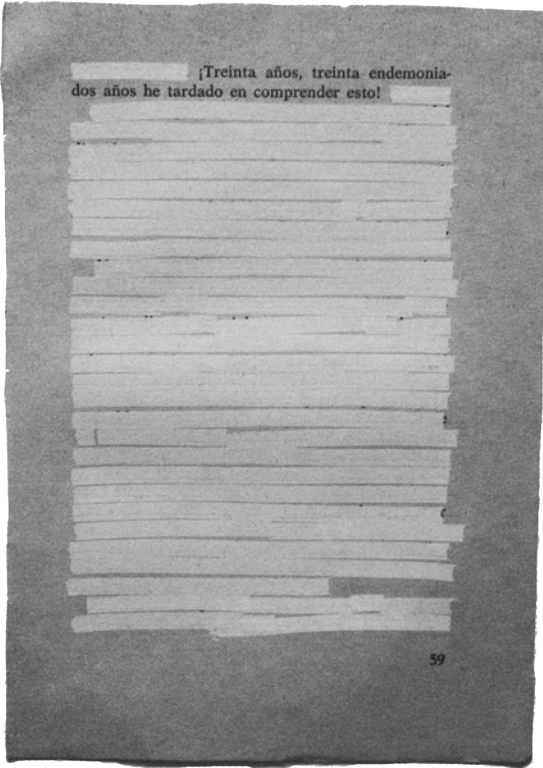


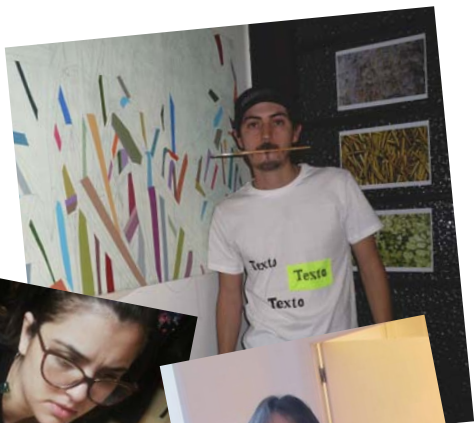
FOTO:  
Tatiana Méndez  
página de Pequeño Teatro  
de Ana María Matute

Barcelona, septiembre 2014 – México, enero 2016

En el intercambio que se nos permite hacer en la maestría, decidí irme a trabajar a la Universitat de Barcelona con la Dra. Eulalia Grau en el departamento de escultura, específicamente en el taller de escultura blanda, donde fui ayudante de las profesoras Tonia Coll y Ascen García. Mientras acompañaba a los estudiantes del último año del grado en sus proyectos, Eulalia me acompañaba a mí en el mío. Ella me hizo leer muchas cosas, pensar en mi futuro, analizar mi forma de crear, buscar maneras de compartir lo que se hacer y esforzarme por ir un paso más allá de lo que la vida me estaba ofreciendo, en otras palabras a arriesgar y ponerme al desnudo en esta situación que estaba viviendo de desencuentro con mi persona y la búsqueda de mi identidad.

Bajo esta premisa inicié un trabajo que no estuviera controlado por mí. Busqué en una librería de viejo un libro de una autora catalana que estuviera en castellano, Ana María Matute había muerto recientemente y yo tenía ese nombre flotando en la cabeza, nunca había leído nada suyo así que me pareció el momento adecuado. Así llegue a *Pequeño Teatro*, obra que empecé a leer sin poner la más mínima atención a la historia, lo que buscaba eran palabras de Matute que resonaran en mi historia personal. Cuando hube encontrado una palabra en una página, releía la página y con una cinta correctora de esas blancas, iba borrando las palabras que sobraban, hasta llegar a cosas escritas por mí con las palabras que Matute me proveía en la página. Estas historias me arrojaron mucha información de mí: siempre hablaban de alguien





FOTOS:

- Steven Teuchert
- Samantha Chijona
- José Antonio López
- Ricardo Aceves



en mi vida, de asuntos sin resolver y de cuestiones que me habían marcado. Siguiendo esta forma de trabajo llegué a la página 59 en donde Matute escribió: “¡Treinta años, treinta endemoniados años he tardado en comprender esto!”<sup>8</sup>

Esta frase la leí pocos meses antes de mi cumpleaños número treinta, momento en el que estaba completamente confundida con mi papel en la vida, con mis deseos de seguir haciendo lo que estaba haciendo, etc. Me sentía perdida y trataba de entender dónde estaba esa información que Matute me decía que me había tomado treinta años comprender. De aquí derivé un proyecto en el que incluí a gente que había formado parte de mi vida en diferentes etapas. Gente que me conocía y gente que no sabía nada de mí pero que había compartido un momento conmigo en un taller, en unas vacaciones, etc. Envié una carta a veinticinco personas pidiéndoles que me hablaran de mí en dos palabras, una de ellas debía ser negativa. Y a algunas personas les pedí que usaran una camiseta que les mandé por correo haciendo alguna actividad que les definiera a ellos. Veintidós personas me devolvieron las palabras y unas diez usaron la camiseta.

De las palabras recibidas en el lado negativo cinco se repitieron. Esta información me estaba haciendo reflexionar acerca de la forma en la que la gente que me rodea me ha visto en diferentes etapas de mi vida. Y analizándolo con cuidado y poniendo el ego de lado, todo

---

<sup>8</sup> Ana María Matute. *Pequeño Teatro*. (Barcelona: Editorial Planeta. 1954), 59.

tenía sentido.

En el momento en el que esto sucedía conocí a una artista argentina, Laura Woller, fotógrafa, y cuando le conté de mi proyecto decidimos trabajar juntas la siguiente etapa que consistía en hacer una fotografía digital por cada palabra negativa de las que había recibido. Ella haría las fotos y yo actuaría las palabras. Nos tomó varios días encontrar la mejor forma de representar cada palabra y solamente dos días hacer las fotografías. Laura decidió que debían ser en blanco y negro para que tuvieran más fuerza.

Algunas palabras no se relacionan nada con la persona que yo percibo que soy hoy, sin embargo me ayudaron a reflexionar acerca del motivo por el que alguien decidiera elegir esa única palabra para hablar de mí. Este proyecto me hizo entender algunas de las cosas que sentía que me estaban inundando la cabeza, cambié algunos patrones de lo que no me gustaba ser y que sin embargo los demás percibían que era, y empecé a enfocarme en construirme, ser la persona que quiero ser y enseñar al mundo esa persona que soy dejando que los que me rodean me vayan descubriendo.

Las fotografías de este proyecto han estado exhibidas en Barcelona en septiembre del 2015 en la Galería Arteria. El proyecto continúa con las palabras positivas que serán fotografiadas por otra artista.



FOTOS:  
Proceso de trabajo  
Laura Woller y  
Tatiana Méndez



FOTOS:  
Laura Woller, 2015



FOTOS:  
Laura Woller, 2015



FOTOS:  
Laura Woller, 2015



FOTOS:  
Laura Woller, 2015