

BNM21



ASOCIACIÓN
Blanco, Negro
y Magenta

Blanco, Negro y Magenta - **La Revista**

Cristina
Guirao

Eduardo
Montagut

María José
Palma Borrego

Marife
Santiago

Montserrat
Casado

Pilar
Úcar

Silvia
Ventosa

Las artistas textiles

Entrevista a Silvia Ventosa: Aurèlia Muñoz

Nuestras Exposiciones



ASOCIACIÓN
Blanco, Negro
y Magenta

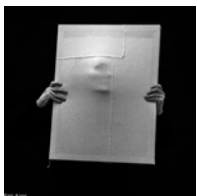
BNM, la revista de la Asociación Blanco, Negro y Magenta
Número 21, Otoño 2024
ISSN : 2531-0526
Editada en Madrid

Co-directoras:
Concha Mayordomo y Dora Román

Diseño: Anabel Pedrajas - Maquetación: Dora Román
Correo: blanconegroymagenta@gmail.com
www.blanconegroymagenta.com



Emi Azor
'Reconstrucción'
Acrílico y tela de algodón
2018



Emi Azor
'En Blanco y Negro'
Fotografía digital
2017

Antesala



Por Concha Mayordomo
y Dora Román

Comenzamos con una entrevista a Silvia Ventosa, hija de la pionera del arte textil en España Aurèlia Muñoz, por ese motivo este número tiene una especial dedicación a las artistas que trabajan o han trabajado con el textil, una disciplina activa desde la noche de los tiempos que ahora combinan técnicas tradicionales con enfoques contemporáneos, con ella se tratan temas como la comunicación, la identidad, la sostenibilidad o cualquier otro en el que cada artista ha querido posicionarse.

Y sobre ellas, en estas páginas, hemos querido homenajear a muchas de ellas, como Ana Musma, Anni Albers, Chiharu Shiota, Elena de Rivero, Érica Diettes, Eva Hesse, Gunta Stölzl, Jana Sterbak, Joana Vasconcelos, Judith Scott, La reina Matilde, Louise Bourgeois, Magdalena Abrakamovic, Maribel Domenech, Mimi Smith, Olga de Amaral, Naoko Yoshimoto, Natividad Navalón, Susana Guerrero, Susie MacMurray, Tabita Rezaire y Teresa Lanceta. Complementando la actividad del arte textil de forma grupal, incluimos un artículo sobre el colectivo ARPA de Barcelona y para hablar de otra disciplina artística, nos hemos detenido en el cine con un artículo sobre la película francesa 'Portrait d'une jeune fille en feu'.

Respecto a la actividad de Blanco, Negro y Magenta hemos retomado nuestras visitas guiadas a museos, concretamente de la mano de la fotógrafa Soledad Córdoba hemos disfrutado de su exposición 'Mater Oblatio' en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. También, aunque de manera virtual, desde Filadelfia la artista Cecilia Paredes nos guió por la galería Blanca Berlín para comentarnos su exposición 'Historia errantes' en la que el textil tiene un papel importante.

Por otra parte, hemos vuelto a nuestras tertulias y en este periodo la artista colombiana Adriana Marmorek nos mostró su interesante proyecto multidisciplinar 'Cementerio del romanticismo alemán', precisamente esta autora es también la sección 'En primera persona', en ella nos comenta sus obras sobre la arquitectura del deseo y sus cimientos



ASOCIACIÓN
Blanco, Negro
y Magenta

Para la sección Sala de Lectura contamos con la presentación de `Transgresoras. Una historia cultural de las mujeres´ el último libro de Cristina Guirao.

Y terminamos con dos de las secciones más queridas `El taller´ en el que la granadina Emi Azor habla sobre su trayectoria personal y artística, y `La incubadora´, que como es habitual trata de jóvenes que han destacado, tanto por sus obras, como por su compromiso en los últimos años de carrera. En esta ocasión y de la mano de nuestra socia Blanca Prendes, se nos presenta a la ilustradora Cecilia Díaz.

No podemos dejar de dar las gracias a las personas que número a número están realizando colaboraciones de manera altruista con Blanco, Negro y Magenta – La Revista, en esta ocasión las damos a Cristina Guirao, Eduardo Montagut, María José Palma Borrego, Marifé Santiago, Montserrat Casado, Pilar Úcar y Silvia Ventosa, y especialmente a las socias Bárbara Velasco, Eugenia Canal Bedia y Esperanza Durán por su constancia y entrega.

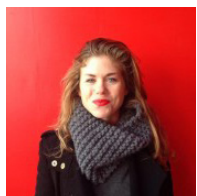
Por último, queremos manifestar nuestra solidaridad y apoyo a todas las personas afectadas por las terribles consecuencias de la DANA.

BNM21

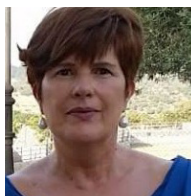
En este número colaboran:



Adriana
Marmorek



Bárbara
Velasco



Dora
Román



Blanca
Prendes



Eduardo
Montagut



Eugenia
Canal Bedia



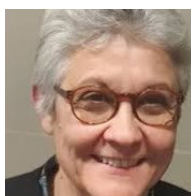
Esperanza
Durán



Montserrat
Casado



Concha
Mayordomo



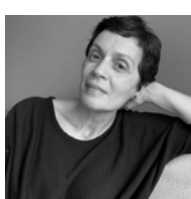
María José
Palma Borrego



Pilar
Úcar



Cristina
Guirao



Marifé
Santiago-Bolaños



Silvia
Ventosa

Índice

Sala 1

Con perspectiva de género

8. **Entrevista a Silvia Ventosa: Aurèlia Muñoz**

por Concha Mayordomo

24. Retrato de mujer en llamas

por María José Palma Borrego

Sala 2

BNM hacia fuera

30. Nuestras exposiciones en 2024

Sala 3

44. **Las artistas textiles**

46. Tejiendo, cosiendo, bordando... Nuestro legado

por Esperanza Durán

62. El tapiz de la Reina Matilde

por Concha Mayordomo

68. Colectivo ARPA: Un grupo textil en libertad

por Silvia Ventosa

76. Del escombros a la estética emocional de Eva Hesse

por Pilar Úcar Ventura

82. Joana Vasconcelos

por Bárbara Velasco

90. Judith Scott: representante del arte outsider

por Dora Román

96. Magdalena Abrakanovic

por Cristina Guirao

102. Olga de Amaral: hilos de arte

por Montserrat Casado

108. Tabita Rezaire y la orisha Yemoja

por Concha Mayordomo

120. Teresa Lanceta

por Canal Bedia

128. Las artistas de la Bauhaus

por Eduardo Montagut

Sala 4

BNM hacia dentro

Nuestras tertulias y visitas

138. Tertulia con Adriana Marmorek

142.. Tertulia con Cecilia Paredes

146. Visita a la exposición Rosario de Velasco

152.. Visita a la exposición '*Mater Oblatio. Soledad Córdoba*'

El Taller

158. Emi Azor

La Incubadora

170. Cecilia Díaz

por Blanca Prendes

Sala de lectura

180. Transgresoras. Una historia cultural de las mujeres

por Marifé Santiago-Bolaños

Sala 1

Con **perspectiva** de género

Aurelia Muñoz.

La vida y obra de la pionera artista textil española narrada por su hija.

Entrevista a Silvia Ventosa



Concha
Mayordomo

.En 1982 el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía acogió en el Palacio de Cristal del parque del Retiro de Madrid, una exposición individual titulada `Aurèlia Muñoz´. Fue todo un acontecimiento ya que con ella el mundo del arte reconocía el arte textil, como otra de las grandes disciplinas.

Otro mérito se le puede agradecer al Ministerio de Cultura fue descubrir al gran público el talento de una artista extraordinaria: Aurèlia Muñoz, una mujer que en los años sesenta y setenta sentó en España los cimientos del Arte Textil .

Aunque Aurèlia ya tenía una reconocida trayectoria, la amplitud de miras que proporcionó esa época, permitió dar a conocer al gran público a una artista que aportó en el panorama nacional un papel importante sobre la evolución del arte textil, ampliando los límites de las artes tradicionales hacia el arte contemporáneo. Con técnicas como el anudado, el macramé, el bordado y el collage produjo tanto obras monumentales de complejísima instalación como pequeñas piezas.



Aurelia Muñoz, fuente AD España

Además del Museo Reina Sofía, su obra forma parte de las colecciones del MoMA y del American Crafts Museum de Nueva York, del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, del Museu Nacional d'Art de Catalunya, del Museu del Tapís Contemporani de Sant Cugat del Vallès, de The Art Institute de Chicago y del Museo de Arte Moderno de Kioto entre otros.

Trece años después de su fallecimiento y para conocer más sobre la pionera artista, entrevistamos a Silvia Ventosa Muñoz, doctora en Antropología Urbana, exconservadora de tejidos y moda del Museo del Diseño de Barcelona, investigadora e hija de Aurèlia Muñoz.



Homenaje a Jerónimo Bosco, 1971. Tapiz bordado con lanas multicolores sobre arpillera de yute, 295 x 480 cm. Colección Ayuntamiento de Hertogenbosch, Schjindel, Holanda

¿De dónde le vino a Aurèlia el interés por el arte textil?

Aurelia empezó experimentando con hilos, piedrecitas y pequeños objetos encontrados en el campo en la escuela Montessori de Barcelona, a la que asistió desde muy pequeña. Siempre tuvo inquietudes artísticas, y en 1960 asistió a clases de cerámica y esmalte en la escuela Massana de Barcelona. No sabemos exactamente cómo se orientó hacia el mundo textil, pero las primeras obras en soporte textil son estampados sobre tela de yute, algunos de ellos bordados, de los años 1960.

¿Qué nos puedes contar sobre su evolución?

La evolución de la obra de Aurelia tiene cuatro etapas muy diferenciadas, que describimos a continuación.

1960-1968: representar la abstracción

Sus trabajos iniciales fueron telas estampadas con motivos geométricos y arquitectónicos que evolucionaron hacia el patchwork. Para conseguir una mayor libertad en la ejecución, del patchwork pasa al bordado, con temas geométricos o bien surrealistas. No sólo el color toma protagonismo, sino que la dirección de las puntadas de hilos multicolores de lana también le dan expresión, luminosidad e incluso relieve.

Ondulaciones, 1974. Macramé de cuerdas de nylon, 280 x 900 x 900 cm.
Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



1969-1983: descubrir el espacio interior

Los collages textiles son una primera aproximación a la tridimensionalidad, pero la técnica de macramé es la que le permite que sus obras puedan conquistar el espacio. Esta técnica se convierte en una herramienta para realizar pequeñas piezas, y también son proyectos para grandes obras que se fusionan con la arquitectura.

1978-1983: hacia el espacio exterior

Su preocupación por integrar la obra en el entorno y la arquitectura la lleva a jugar con piezas que puedan coexistir y volar. Realiza la serie de los “Pájaros-cometas”, estructuras que, partiendo del tejido de la vela, evocan formas aéreas. Serán los puntos de anclaje, y el peso natural del tejido, conplomos, los que definen las formas finales de las obras, que adquieren proporciones monumentales.

1980-2009: jugar con el movimiento. La poética del papel

Para integrar la obra en el espacio, las velas se transforman en Origamis enormes, los Seres de macramé se convierten en libros y móviles cubistas colgados en el aire, que se mueven con el viento. El papel, hecho a mano y teñido por la artista, se compone de materiales textiles, ya que parte de pasta de papel hechas de algodón y lino. Esta época

puede definirse como poética, a la naturaleza y especialmente al mar. Con el papel, aparecen collages de caparzones de animales marinos, plumas o elementos vegetales. Con el papel llegan los libros y las escrituras. En esta época podemos detectar una gran influencia de Extremo Oriente. Los pictogramas e ideogramas empleados en sus obras sobre acetatos se asemejan intencionadamente a la escritura japonesa. Obras como Washi hacen referencia a la técnica japonesa de hacer papel a mano.

¿Cómo vivíais en casa esos logros?

En nuestra familia se vivía con ilusión y se daba soporte a cada nuevo proyecto. Mi padre, que era abogado, hacía fotografías de las obras y de las exposiciones, y acompañaba a Aurelia a las Bienales Internacionales del Tapiz en Lausanne (Suiza). Facilitaba de alguna manera el trabajo del día a día, yendo al mercado y liberando a Aurèlia de las tareas de la vida doméstica. Por nuestro lado, mi hermano y yo también colaborábamos a nuestra manera con su trabajo, él dibujaba en su estudio por las tardes y estaba en diálogo constante con ella, y yo estuve trabajando en la gestión administrativa del estudio y haciendo pequeñas miniaturas textiles, que compaginaba con mis estudios universitarios. Siempre eran bienvenidos nuestros comentarios referentes a cada nuevo proyecto, en su estudio y también en la casa, y en las comidas que acogían a personas interesantes para su trabajo como arquitectos, escenógrafos o periodistas. Celebrábamos en familia las buenas noticias, las nuevas exposiciones, los encargos o los viajes de investigación o de proyectos expositivos.

¿El paso a la tridimensionalidad conllevó problemas de espacio de trabajo?

En el momento en que pasó de los tapices bordados, que eran bidimensionales para ser colgados en la pared, a las esculturas tridimensionales de macramé, necesitó ampliar el espacio. Las primeras obras se hacían en la galería de la casa, un espacio luminoso, con luz natural, cercano al gran patio lleno de plantas. En 1971 se vio obligada a alquilar un estudio cerca de casa para realizar un tapiz bordado de grandes dimensiones llamado “Homenaje a Jerónimo Bosch” para un ayuntamiento holandés, y finalmente adquirió un estudio unos pisos más arriba de su casa, en 1973. De esta manera podía distribuir sus diferentes tareas en el espacio y en el tiempo. En la galería de la casa, realizaba las tareas de gestión y comunicación por las mañanas, así como el teñido de fibras, hilos y telas en el laboratorio, una casita al final del patio. Por las tardes subía al estudio, un espacio tranquilo, amplio y luminoso, sin teléfono, donde se concentraba en la realización de proyectos y en la ejecución de las obras.

También tiene trabajos sobre papel como ‘Origami’ y ‘Algues blaves amb cargols’. ¿Abandonó esta técnica para dedicarse exclusivamente al textil?

Desde 1960 ella trabajaba en técnicas textiles, como el estampado, bordado, patchwork, macramé, anillado y punto de media, pero hacia 1980 empezó a trabajar en el mundo del papel. Este proceso se inició en 1978, cuando conoció a Thomas Pupkiewicz en el Cleveland Institute of Art de Cleveland (Estados Unidos), que le enseñó las técnicas de hacer papel a mano. A partir de este momento, elaboró ella misma las hojas y láminas duras de papel que después dibujaría o incluiría en una escultura. En estos años, algunas artistas textiles también cambiaron los hilos por el papel.

Hipertension y suspensión de dos helicoides 1974, macramé de hilo de lino y conchas en cajas de metacrilato, 114 x 58 x 58 cm.
Colección particular





Ens social, Aurèlia Muñoz, 1976. Museu Nacional d'Art de Catalunya, donación Aurèlia Muñoz, 2019. (c) Hereus d'Aurèlia Muñoz

Anudar el espacio. Donación Aurèlia Muñoz, fuente Museu Nacional d'Art de Catalunya

Origami, 1987. Paper hecho a mano y plegado por la artista, 940 x 458 diámetro cm. Colección Badalona Centre Negocis, Barcelona



La instalación de esas obras deben suponer una locura ¿Se necesita mucha ayuda para exponerlas tal y como ella las creó?

Aurelia decía que el montaje de sus obras tenía una gran importancia, que constituía el cincuenta por ciento de la obra. Por eso dedicaba una gran parte de su tiempo en el montaje final de una obra, que se había realizado sobre un plano, para que pudiese integrarse en el espacio, tanto interior como exterior. Dejó dibujados todos los montajes de sus obras más complicadas, tanto la disposición de los anclajes en el techo como la forma final que adquirirían una vez colgadas. Otro tema complicado era el montaje de lo que llamaba macramé miniaturas dentro de cajas de metacrilato, con hilos en tensión en cada una de las seis caras de un cubo o de un paralelepípedo rectangular. En estos momentos conservamos la memoria de cómo ella trabajaba, mis hijos Adrià y Clàudia, y yo, ya que estuvimos involucrados en su trabajo y podemos reproducir sus montajes, así como su ayudante durante años Josefina Salazar.

¿Su situación de mujer y madre en aquellos años condicionó su carrera?

Seguramente su situación de mujer y madre condicionó su carrera, pero se organizó para tener ayudas, tanto en el cuidado de sus hijos como en la casa. Ella llevaba la organización de todo, incluso las relaciones con otros familiares y personas amigas, pero delegaba en otras personas las tareas más tediosas, para obtener tiempo para su trabajo.

¿Qué importante fue su exposición en 1982 ‘Aurèlia Muñoz’ en el Palacio de Cristal de Madrid! Seguro que tienes cientos anécdotas. ¿Nos cuentas alguna?, ¿Se entendió la obra?

La verdad es que no estuve en el montaje de esta exposición, únicamente nos comentó la enorme complejidad de la instalación de los Pájaros Cometa en un edificio tan alto y con tanta luz natural. Pedro García Ramos que se encargó del diseño de la exposición, de la gráfica y del montaje, junto con Ignacio Macua, me comenta que hubo grandes discusiones previas al montaje, ya que había en esta exposición dos discursos paralelos, a dos alturas, por así decirlo: una exposición antológica, del suelo hacia arriba, de obras de macramé, con un peso específico, y una colección de “Pájaros cometa” volando a partir de 250 cm del suelo. Y como a Aurèlia en aquel momento le interesaba más que se vieran los Pájaros, en el diseño decidió que la vista frontal de la exposición solo era de Pájaros, mientras que las obras de macramé, que eran anteriores, quedaban ocultas tras paneles blancos. El montaje en sí duró unos quince días, que es un periodo muy largo para una sala de exposiciones, y lo realizaron Macarrón S.A., que ya tenían experiencia en colgar obras de la artista. La obra se entendió muy bien y tuvo un gran éxito de público y de críticas de arte.

Palacio de Cristal, Madrid 1982



Exposicion Palacio de Cristal Madrid 1982



Macra Vermell, 1970. Macramé de cuerdas de sisal teñidas por la artista. 220 x 120 cm. Colección MoMa, Nueva York

Hemos visto obra de Aurèlia en ARCO y es sabido que instituciones como el Museo Nacional de Arte de Cataluña, el Museo Nacional, el Centro de Arte Reina Sofía o el MoMA entre otras muchas, tienen obras de su autoría. Este último es casi una “rareza” entre las artistas españolas ¿Cómo se gestionó?

Aurelia Muñoz tenía muy claro que tan importante como realizar las obras era que las pudiesen disfrutar todas las personas, y para ello era fundamental una buena comunicación. Por eso dedicaba casi la mitad de su tiempo en lo que ella llamaba “relaciones públicas”, es decir, contactar con galerías, museos, periodistas y coleccionistas para difundir su obra. En el aspecto internacional, fue seleccionada en muchas ediciones de las bienales de Lausanne, que eran los encuentros donde se daba a conocer las nuevas investigaciones en el mundo textil, y en estos acontecimientos conocía a artistas y críticos de arte, y otras personas influyentes en el mundo del arte que le abrían las puertas para exposiciones y publicaciones. También las invitaba a menudo a viajar a Barcelona, donde les mostraba su obra y su estudio. Hasta los años 90 ella gestionaba su obra. Colocó obras muy importantes en el Reina Sofía, en el Macba de Barcelona, en el Museo de Arte Moderno de Kyoto, en el Stedelijk van Museum de Amsterdam, en el Museo de Sant Cugat y en el Museu Molí Paperer de Capellades (ambos cerca de Barcelona), entre otros museos conocidos. Después de su muerte, me correspondió a mí gestionar la obra. El punto de partida de su éxito reciente fue la adquisición de 13 obras por el MoMA de Nueva York en 2018, para la apertura del museo renovado, que propició el auge del arte textil. Creo sinceramente que los factores de este fenómeno son la suerte personal de conocer a la conservadora de las colecciones de diseño y arquitectura del MoMa, Juliet Kinchin, que es una gran conocedora del mundo del arte textil y apreciaba especialmente la obra de Aurèlia, y también, por supuesto la calidad y la atemporalidad de la obra de la artista. A partir de este momento su obra se ha valorado de manera exponencial, tanto por el interés de la prensa, de coleccionistas particulares como de museos y otras instituciones.

¿Crees que a día de hoy está suficientemente valorada como artista? ¿ y como investigadora?

Aunque falta mucho para que la obra de la artista tenga una gran divulgación, en círculos artísticos, ferias de arte, museos y galerías es bien valorada como una artista que de manera valiente a lo largo de los años estuvo investigando materiales, técnicas, colores, formas, espacios.

Qué importante es el legado y la conservación de las obras de las grandes artistas. ¿Tenéis ayudas en ese sentido?, ¿Estáis trabajando en alguna nueva exposición?

La obra que conserva la familia se encuentra en el Archivo Aurelia Muñoz, y consta de dibujos, tapices y esculturas textiles, y obras en papel. Esta colección representa una pequeña parte de toda su obra, que está muy presente en otras colecciones. En el Archivo, que es privado, hemos realizado múltiples tareas de ordenación, clasificación, fotografía y documentación, con los criterios de restauradoras de museo y los míos, que he trabajado siempre como conservadora de las colecciones de tejidos y moda del actual Museo del Diseño de Barcelona. Y hay que sumar las tareas de gestión de la colección, con préstamos, comunicación, investigación, etc. Esta labor ingente se ha hecho sin ayudas exteriores, aunque la familia ha contratado en ocasiones los servicios de personas especializadas como documentalistas, restauradoras o fotógrafas .

En estos momentos estamos trabajando intensamente en una exposición monográfica de Aurelia Muñoz en el Macba de Barcelona en 2025 y en el Reina Sofía de Madrid en 2026.



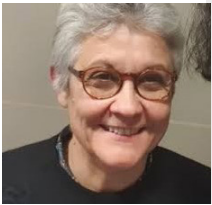
Macra Totem, Aurèlia Muñoz, fuente Museo Reina Sofía

Águila Beige, Aurèlia Muñoz, fuente MoMA





Retrato de mujer en llamas



María José
Palma Borrego

No podemos afirmar que el ‘Portrait d’une jeune fille en feu’ sea una película de época, sino que se desarrolla en una época, el siglo XVIII. En efecto, se trata de una época en donde el concepto de individualidad, de individuo y el de una cierta visibilidad de las mujeres, ocupan un lugar central en el pensamiento occidental, en especial a partir de la segunda mitad del siglo en Francia. Estamos lejos de Molière y de sus preciosas ridículas.

Pero antes del siglo XVIII, durante la Reforma y el Renacimiento italiano, que anuncian el comienzo de la idea de individualidad, han existido algunas expresiones en el desierto cultural con respecto a las mujeres, por ejemplo, Charlotte de Pisan, Margarita de Navarra y un poco más tarde, en el Siglo de las Luces, la situación evoluciona un poco y lentamente en relación con las mujeres. Ciertas mujeres aristocráticas crean salones, en donde introducen los “beaux esprits”, que en su mayor número son mujeres.



NOÉMIE MERLANT

ADÈLE HAENEL



FESTIVAL DE CANNES
COMPÉTITION
SÉLECTION OFFICIELLE 2019

Portrait de la jeune fille en feu

UN FILM DE CÉLINE SCIAMMA

Avec LIORNA BALZANO, NOÉMIE MERLANT, ADÈLE HAENEL. Avec la participation de VALÉRIA SCHINDLER. Scénario & réalisation CÉLINE SCIAMMA. Production TÉNÉTOUCHÉ COOPÉRATIVE, L'ÉCRIVAIN, BRUNO ASSOLANT, ALANNAÏA, DÉLPHINE DALLI, IMAL CLAUDE, MATHIEU VAN JOULAN, SÉBASTIEN, VALÉRIE DUBOIS, DANIEL COFFIN, MARC JAVIER LACROIX. Costumes VIRGINIE CHASSAGNE. Musique THOMAS GUILLOT. Montage CATHERINE LEBLANC. Montage MARIE TROST. Directeur de production CLAUDE LORCHAMOND. Une production L'ÉCRIVAIN. En coproduction avec ARTE FRANCE CINÉMA et HOLLO UP FILMS avec la participation de CNC avec le soutien de LA RÉGION ÎLE-DE-FRANCE avec la participation de CANAL+ - CMC - EN ASSOCIATION AVEC ARTE FRANCE, PYRAMIDE INTERNATIONAL, MK2 FILMS, CINÉPAYSANT.

lilies

HOLD
UP

arte

이진예

* Ile de France

CANAL+

CINE+

ÉCRIVAIN

mk2

ÉCRIVAIN

ÉCRIVAIN

ÉCRIVAIN

ÉCRIVAIN

ÉCRIVAIN

Portrait de la jeune fille en feu, fuente filmaffinity.com

El siglo XVIII está lleno de contradicciones, por una parte, tenemos a Condorcet que reclama el derecho de ciudadanía para las mujeres, y por otra, conocemos el trágico final de Olympe de Gouges antes de que se pidiera a las mujeres que volvieran a casa al final de la Revolución Francesa, lo que tendrá lugar de manera muy eficaz, en el siglo XIX. Céline Sciamma sitúa su película en este ambiente lleno de contradicciones de antes de la Revolución.

En Francia comienza una industrialización galopante, en especial a finales del siglo XVIII. En cierta manera, podemos decir que es el comienzo de un pensamiento burgués en donde el “yo” se desarrolla y se manifiesta en el campo de la Cultura, en especial en la pintura de retratos. Este tipo de pintura aparece con fuerza, sobre todo en los retratos de mujeres pintados por hombres y por mujeres, siendo la más conocida Elisabeth Vignée Le Brun (1755-1842), cuya influencia en la directora y en la película es notoria. Su pintura se caracteriza por las ideas prerrománticas, que suplantán el ideal clásico más racionalista como consecuencia de que la Corte había dejado de ser el centro de irradiación de los modelos culturales y el centro de inspiración de ideas. En este sentido, la película presenta a una familia aristocrática bretona alejada de la Corte y de sus intrigas.

De acuerdo con las ideas prerrománticas, la película nos muestra escenas de carácter romántico, es decir, aquellas que se acompañan de una naturaleza en donde el mar, tranquilo y encrespado, va al unísono de los cambios de humor y del amor de las protagonistas.

Históricamente, el retrato es la descripción física y psíquica de un personaje. Puede presentar también sus actitudes, sus acciones y sus pasiones. Todos estos elementos los podemos encontrar en el filme, señalándonos su proximidad con la concepción cultural del retrato en la época. La pintura del retrato en general, así como la intención de hacer la pintura del retrato de la joven han sido las ideas principales en la escritura del guion.

Estas ideas principales están relacionadas con la idea de escapar del olvido de la historia de amor de las dos mujeres, que se encuentran, una para pintar y la otra para ser pintada. El retrato de la joven Héloïse nos muestra como el recuerdo es el objeto que se mantiene en sus memorias. Por otra parte, hay que señalar también la importancia que la memoria juega un papel importantísimo en cualquier estilo de pintura, es decir, a través de los siglos.

La pintura del retrato en la película sigue escrupulosamente la concepción canónica para este género de pintura y esta debe tener una función simbólica: identidad y situación social. En efecto, el retrato debe tener sobre todo un parecido, es decir, debe mostrar el parecido físico y psíquico del personaje pintado. También tiene una función estética que encontramos que, sin lugar a duda, en el retrato de la película. La descripción física, la pintura de las partes de la cara, que vemos por medio de primeros planos, trasmite un cuidado y una precisión en la pintura de los rasgos físicos de la joven, así como de la ropa, que, en el caso de la película, se sintetiza en el vestido verde de Héloïse.

En otra escena, vemos a Marianne pintando con atención la cara de la joven amante y el cuerpo ausente de esta, salvo las manos y los brazos, cubierto por el vestido verde pintado con todo detalle siguiendo el canon de lo que se consideraba un buen retrato, es decir, el que está relacionado con la veracidad entre la modelo y la pintura, en una especie de realismo no lejos de lo que más tarde la fotografía nos mostrará.



Retrato de una mujer en llamas (Céline Sciamma, 2019) fuente MUVIM

María José Palma Borrego es Licenciada y Doctora en Filología Francesa por la Universidad de Sevilla y Master sobre Historia Contemporánea Española en la Universidad Autónoma de Madrid. Investigadora en temas de género, ha publicado numerosos ensayos y conferencias.

Sala 2

BNM hacia fuera

Nuestras exposiciones

“Blanco, Negro y Magenta está compuesta por un grupo de artistas que trabajan para promover y visibilizar el trabajo de las mujeres en el ámbito artístico, buscan fomentar la creatividad y el empoderamiento de la manera que mejor saben hacerlo; a través del arte. Realizan muchas actividades relacionadas siempre con sus valores: tertulias, acciones, visitas guiadas a museos, pero lo que realmente da forma a ese compromiso son sus exposiciones.

Esta es una pequeña muestra de las realizadas en los últimos tiempos, con las que tratan de agradecer a aquellas instituciones que tuvieron a bien acogerlas en sus salas”.



Un proyecto de
Blanco, Negro y Magenta

Comisariado por
CONCHA MAYORDOMO

Del 5 de julio al 5 de septiembre

LAS MUJERES EN LA VIDA DE PICASSO

Inauguración
5 de Julio a las 18h

Instituto de las Mujeres
C/Pechuán, 1 - Madrid
Horario: Laborables de 9 a 20h
#AgendaCultural



MINISTERIO
DE IGUALDAD



[UN PAÍS
FEMINISTA
EN MARCHA]



INMUJERES
Agenda Cultural

MUJER VIDA LIBERTAD

TODAS SOMOS ARTISTAS IRANÍES



Imagen y diseño Violeta Andreu ©

Exposición Espacio Nelken
18 de marzo a 9 de abril
Centro Cultural Margarita Nelken
Av. de los Principes de España, Coslada
Inauguración:
jueves 21 de marzo a 19:00h

Acción postal de la asociación de mujeres artistas
Blanco Negro y Magenta (BNM)
a favor de las mujeres iraníes
Colabora: Asociación Iraní Pro Derechos Humanos
Asociación Obalatá

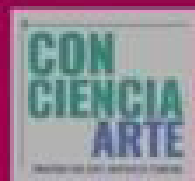


EXPOSICIÓN

ME OLVIDÉ QUE TE OLVIDABA

Diálogos
desde
el Alzheimer

— A partir del 7/5/24



Fundación
ENAIRE

[D]ONES

Exposición Blanco, Negro y Magenta

6 abril / 22 mayo 2022

Inauguración 6 abril 19 h

Sala La Muralla
Colegio Mayor Rector Peset

Plaza Horno de San Nicolas, 4
Valencia



CMRPESET
Col·legi Major Rector Peset
UNIVERSITAT ID VALÈNCIA

UNIVERSITAT
ID VALÈNCIA
Vicepresidència de Cultura i Esport

 **ASOCIACIÓN**
Blanco Negro
y Magenta

DEL 5 DE OCTUBRE
AL 11 DE DICIEMBRE
MUSEO DE ZARAGOZA,
PL. DE LOS SITIOS, 6
ZARAGOZA

Goya

Y FEMINISMO

Una relación compleja

Casta Remón y Uta Fe



Sala 3

Mujeres en el arte

En primera persona

ADRIANA MARMOREK ***La arquitectura del deseo y sus cimientos***

La pareja fue por muchos siglos eje de la familia y por consiguiente de la sociedad¹. Hoy, la inteligencia artificial amenaza a las parejas. Ya que el placer generado por las máquinas, unido al miedo a relacionarse con otros, ha llevado a los seres humanos a buscar opciones menos retadoras.

1. Según Muchembled (2008), <<Desde mediados del siglo XVI a mediados del XX, el núcleo conyugal clásico constituyó la unidad primordial de base, el lugar de encuentro privilegiado de los cuerpos y de las normas individuales, único espacio lícito de expresión de la sexualidad>> (Muchembled, R. [2008]. El orgasmo y Occidente. Una historia de placer desde el siglo XVI a nuestros días. Fondo de Cultura Económica, pág. 46). Por su parte, Onfray (2000), añade: <<Y se inventa la castidad, la virginidad, y en su defecto, el matrimonio, esa siniestra máquina de fabricar ángeles>> [Onfray, M. [2002]. Teoría del cuerpo enamorado: por una erótica solar. Pretextos, pág. 69).



A finales de los años 60, en Francia, se gestaba una revolución ideológica que se concretó en aquel mayo del 68² y que puso en jaque a las instituciones hegemónicas³. El sentido del matrimonio y del amor y los discursos sobre el cuerpo empezaron a ser reinventados. Una nueva mirada del orden social aparecía.

Diez años después, en 1978, Edwards y Steptoe logran el primer bebé in vitro⁴, quitándole al matrimonio la razón que por siglos lo justificó: la procreación.

El próximo año cumpla veinticinco de estar dedicada al arte y de seguir los hilos de la investigación que he denominado «La Arquitectura del Deseo». El trayecto me ha llevado a recorrer la mirada mediatizada de la sexualidad, los clichés y el deseo; hasta, inevitablemente, llegar al amor.

Crear es seguir a ciegas una intuición profunda

Existe un hilo invisible que se sigue al crear. Y una fuente que le da coherencia a la exploración que hacemos desde la intuición. Y solo si esa búsqueda es honesta el recorrido será coherente. Así que es vital llevarla a cabo a profundidad y con coraje. Encontrar el ancla del proceso es de gran importancia y no importa si se toma tiempo para llegar.

Y aquí hay, a mi juicio, no solamente un punto central, sino además varios elementos esenciales de mi existencia que me muestran el camino. Ellos me aclaran cómo este asunto específico me une con otras vivencias y le da estructura a mi búsqueda. Compartir este proceso puede ayudar a quienes están en proceso de descubrir aquello que les lleva a crear.

He venido investigando cómo nombramos, atesoramos, perdemos y le hacemos duelo al amor, sin darme cuenta, hasta hace poco, de que había un punto de inicio: mi papá se murió de un ataque al corazón y la edad de mi hija en ese momento, dos años y ocho meses, coincidía de manera exacta con la edad en la que mi papá quedó huérfano de sus padres. Hoy, como herencia, he recibido el álbum de mis abuelos, que documenta la historia de sus vidas.

2. Asunto abordado en el texto de mi exposición Órbita (2019), de mi autoría, y con la participación de los curadores Hoyos y Abelló, llevada a cabo en el Real Círculo de Bellas Artes de Barcelona.

3. Como lo menciona Paz (1993), <<La herencia que nos dejó 1968 fue la libertad erótica. Pero ¿qué hemos hecho de esa libertad? Veinticinco años después de 1968 nos damos cuenta, por una parte, de que hemos dejado que la libertad erótica haya sido confiscada por los poderes del dinero y la publicidad; por la otra, del paulatino crepúsculo de la imagen del amor en nuestra sociedad>> (Paz, O. [1993]. La llama doble. Amor y erotismo. Seix Barral, pág. 157.

4. Robert Edwards (1925-2013) y Patrick Steptoe (1913-1988) realizaron la primera fertilización in vitro en el Royal Oldham Hospital (cerca de Manchester, Reino Unido), el 25 de julio de 1978, día en que nació Louise Brown, la primera bebé probeta del mundo, lo que le significó al primero el Premio Nobel de Medicina en 2010.



‘Espejo de vigilancia’



Uno de los documentos del álbum es el fragmento de la primera página —corroída por el pegante sobre la cartulina negra— del principal periódico de Colombia, El Tiempo (del 9 de septiembre de 1945), que muestra a mis abuelos, en dos bellas fotos, anunciando su muerte.

Crecí, así, oyendo una historia surrealista: sus papás se murieron en un accidente de tránsito viniendo de Anailima, del matrimonio del príncipe Peter Schonburg y Lina Rodríguez. Este relato marcó la vida de mi papá y crecí con su fantasma y con un dolor heredado.

No obstante, revisando los álbumes, solo encontraba grandes vacíos, periódicos mal pegados, recortes sin fechas, desorden en la línea del tiempo. La invitación a su boda fue la inspiración para la mía. Había en su historia mucho magnetismo: un magnetismo que, durante muchos años, desde el dolor, me repelía.

En el 2019 se cumplen los cien años de la Bauhaus y es como si mi abuelo viniera golpear a mi puerta. Son varios investigadores quienes se me acercan, e incluso la Embajada de Austria hace un libro donde lo menciona y yo soy la fuente (que sabe muy poco). Durante la pandemia me busca una historiadora que escribe sobre el barrio donde estaba la casa que abandonó la familia de mi abuelito Otto Marmorek. Todas estas preguntas me llevan a los fragmentos de su historia y a muchísimas lágrimas.

De la mano de mi mamá, quien me transmite lo que mi papá no quería ni podía relatar al recordar su pasado, recorro la hemeroteca de la biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá y me encuentro con un detalle que es el hilo que halo y que me ha traído hasta la claridad de mi mito fundacional.

¿Que es un mito fundacional?

Es esta la línea a partir de la cual yo comienzo a trabajar y a esculcar en los archivos. En las cuatro fotos que me quedan. Como artista, entonces, me pregunto: ¿Dónde empieza mi trabajo? ¿Por qué ese deseo de buscar a Eros? ¿Qué significa para mí el amor? ¿Por qué he recorrido veinticuatro años de la Arquitectura del Deseo?

Y es allí, entre todas las microfichas de la biblioteca Luis Ángel Arango, donde encuentro un acontecimiento que lo explica todo: resulta que cuando mis abuelos mueren, en Anolaima, fallece también Carlos Restrepo, quien conducía el automóvil y se casaba al mes siguiente, en Washington, con su novia griega. Entonces, muere un matrimonio: mis abuelos. Impacta a una boda: la del príncipe Peter y Lyna Rodríguez, y no se celebra un matrimonio: el de Carlos Restrepo y su pareja.

Siempre se habla de Eros y Tánatos, la pareja inseparable que me perturbaba profundamente.

Entendí, de este modo, que yo me peleo con el orden. Que vengo de Tánatos, no solo por la muerte de mis abuelos, sino también por la tragedia del Holocausto en mi familia, y por la muerte repentina de mi bisabuelo materno, el general Cicerón Rojas, y el deceso temprano de sus hijos.

Yo busco a Eros porque es vida. Y ese es el hilo que he venido siguiendo. Esta es mi ancla y desde aquí se abre el camino de mi búsqueda. Me queda claro, ahora, que la educación conservadora del colegio, las experiencias de mi adolescencia, las historias que había buscado contarme para explicarme por qué sigo este camino, son apenas un condimento de lo que realmente lo ha constituido: este es el mito fundacional que le da origen a la Arquitectura del Deseo.



'Ídolo de la ausencia'



'Construcción sensible'





LAS ARTISTAS TEXTILES

Tejiendo, bordando, cosiendo ... Nuestro legado



**Esperanza
Durán**

Nací en el negocio de las alfombras [...] Cada prenda tiene su historia, su pasado, su razón de ser detrás de cada prenda hay una persona no yo, el otro ejemplo Antúnez, Robert, los hijos, Alfred, mi madre, los vecinos, un amigo, los celos de una amiga. Verificar, volver a verificar, revivir el pasado es arqueología – la cama la historia de la cama, en orden o en desorden. ¿Vamos a apretujar las cosas debajo de la cama o vamos a lavar?

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



Las tres Moiras. Relieve, tumba de Alexander von der Mark, por Johann Gottfried Schadow. Antigua Galería Nacional, Berlín

Desde la mitología griega y, algunas de sus divinidades vinculadas simbólicamente al hilado y el tejido, hasta la actualidad, el acto de tejer está relacionado con la figura femenina y el reconocimiento de su trabajo y su valor.

Las Moiras, encargadas de tejer el hilo que rige el destino humano, representan la invisibilidad del trabajo femenino; Atenea simboliza la sabiduría teórica y práctica, y reivindica el reconocimiento de lo femenino; Ariadna muestra una visión del camino hacia el autoconocimiento.

Así, tejer e hilar son metáforas del devenir del tiempo, del desarrollo de acontecimientos conservando, el tejido, la captura de un tiempo; la materialización de un lenguaje elaborado a partir de códigos artesanales.

Y el feminismo contemporáneo ha iniciado, apropiándose de la simbología, un proceso de revisión crítica de las tradiciones culturales para introducir nuevos modelos alternativos de identidad que posibiliten el empoderamiento de lo femenino y que siembren nuevos referentes en la sociedad.

Es en los movimientos artísticos de los años 60 y 80 del siglo pasado cuando el arte textil, combinado con las técnicas tradicionales y materiales contemporáneos, muchas veces reciclados y reutilizados, se consolida como un medio más en la creación plástica, posibilitando nuevas formas de expresión artística.

Hecho que, además, rompió con la dicotomía entre arte y artesanía y que posibilitó sacar a la escena de lo público y de las instituciones museísticas el arte de lo cotidiano, lo doméstico, expuesto por Rozsika Parker y Griselda Pollock en uno de los capítulos de *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* (1981).

El universo textil nos adentra en el legado de relatos e historias transmitidas al calor de un fuego, en la intimidad del hogar, en un intento de domesticar las mentes, los cuerpos y las almas de una sociedad que relegaba a las mujeres a las labores inscritas en el espacio más privado.

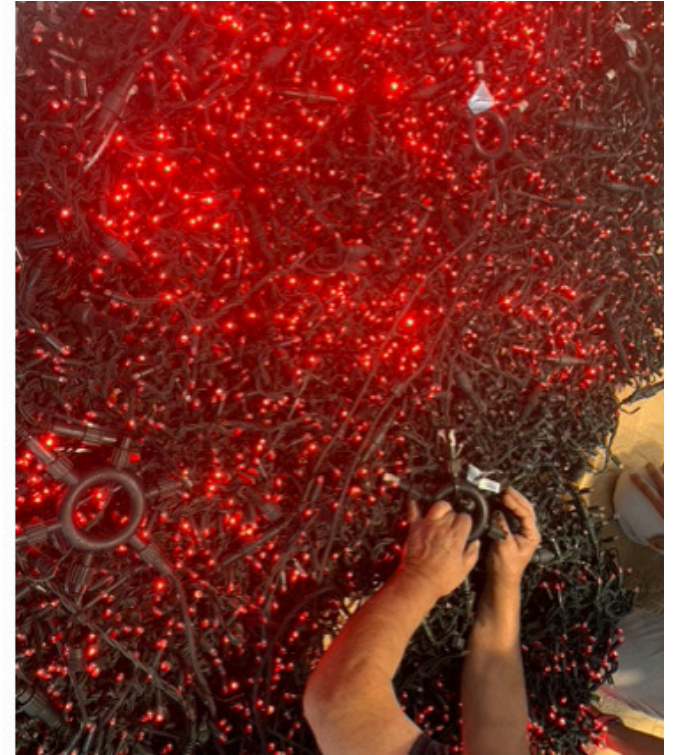
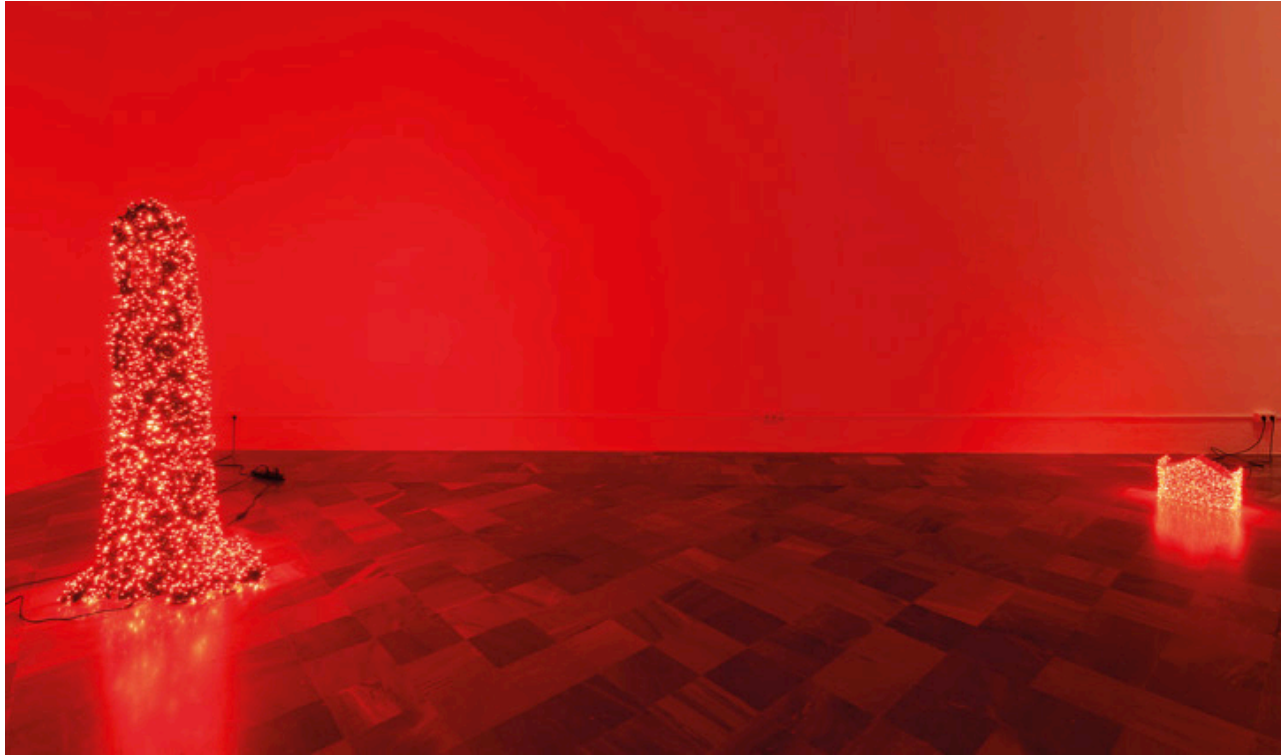
Remendar, zurcir, tejer, bordar, hilar... como acto reivindicativo desde la práctica artística.

Centrándonos en artistas que trabajaron y trabajan el arte textil desde una creación figurativa, destacar destacaremos a algunas artistas, teniendo en cuenta que no están todas las que fueron, ni son.

En los años 60, formando parte del movimiento feminista americano, **Mimi Smith (EEUU, 1942-1983)** utiliza prendas de ropa femeninas para evidenciar las crueles imposiciones que la sociedad ejerce sobre los cuerpos y estereotipos femeninos.



Camouflage Maternity Dress (2004) y Recycle Coat (1965-1993), fuente luisdejesus.com



Seguimos de luto y con rabia (2019), fuente Maribel Domenech.com

Maribel Domenech (Valencia, 1951), en sus obras nos habla de feminicidios, de la violencia de machista, vicaria, y de sus víctimas, mujeres y niños, con nombres y apellidos, en el propio seno del hogar. Entre amor y pánico, *Seguimos de luto y con rabia* o *Cuando el enemigo está en casa*, son títulos de algunas de sus obras.

Jana Sterbak (Checoslovaquia, 1955), artista multidisciplinar que, mediante el realismo irónico y una fuerte carga conceptual, realiza piezas cuyo tema central es el propio cuerpo, asociado al poder, la seducción, el control y su fugacidad.



Vanitas/ vestido de carne para una Albina anoréxica, fuente gelfico.art



Medusa (2014) hecha con malla de cobre, fuente Artuk.org

Susie MacMurray (Reino Unido, 1959) es una artista que trabaja tanto la escultura como las instalaciones desde una visión que incorpora la propia poética del espacio intervenido. A través de materiales de la vida cotidiana como globos, guantes de látex, plumas, pelotas o alfileres, crea diseños propios del prêt-à-porter que inserta en contextos concretos para crear asociaciones únicas en el espectador.

Natividad Navalón (Valencia, 1961) es una de las principales artistas que, a finales de los 80, transformaron la escultura en el panorama nacional. Aunque trabaja la fotografía y la escultura, su obra se centra, fundamentalmente, en la instalación. Desde una narrativa absolutamente personal y posicionada como mujer, Natividad Navalón registra lo cotidiano de las mujeres que nos precedieron y reconoce el inmenso legado que recibimos de ellas.

*El legado, transmisión, el tránsito
ese continuo tejido de abuela a madre
y de madre a hija,
en hacer entrega, ese dar vida
que nos prepara para la muerte.*



Escrito de Natividad Navalón para su exposición *La maleta de mi madre* (IVAM, 2009) y *Sin pedir perdón*, fuente expresan.com



The key of the hand (2017) y *Infinity Lines* (2017). fuente hicarquitectura.com

Chiharu Shiota (Japón, 1972) es conocida, principalmente por sus instalaciones realizadas con lana formando enormes entramados por los que el espectador puede circular y formar parte de la propia pieza. Estas instalaciones de Chiharu nos introducen en espacios que nos hablan, de una manera onírica, de la memoria, del olvido y de las ausencias.



Elena de Rivero (Valencia, 1949) es una artista multidisciplinar cuyos proyectos requieren del paso del tiempo con el objetivo de dejar huella en sus piezas del dolor, de la pérdida o la memoria colectiva al igual que pretenden hacernos reflexionar sobre las estrategias sociales y políticas que, desde el poder, construyen la realidad.

Bata de cola y La desollada, fuente Susana Guerrero.com



Susana Guerrero (Elche, 1972) apunta: “Creo como forma de redención. Por una parte, a través de los materiales, de lo que simbolizan en sí mismos, pero también de cómo lo trabajo, si lo hago a través de mi cuerpo, con agujas al tejer o con hilos cuando coso [...] “También es importante la forma en que lo hago, estos cables los utilizo como hebras de lana que tejo con agujas. Con mi esfuerzo físico los transformo en una ofrenda personal a mi obra”.

Susana Guerrero, tras su estancia y vivencia de la cultura mejicana y, como si de una hechicera o sacerdotisa se tratase, plantea piezas que recorren leyendas, mitos, ritos y costumbres entre lo real y lo imaginario, el mundo de los vivos y el de los muertos. Unas piezas de un lenguaje casi salvaje e increíblemente personales que aúnan dibujo, cerámica y diferentes materiales como espinas, cables, cortezas vegetales, telas o fieltros.

Ana Musma (Madrid 1972) en su proyecto participativo MI KASITA DE PAPEL/ ACCIÓN KORRILLO, reflexiona, como podemos leer en su página web, sobre [...] la tradicional reclusión y auto-reclusión de la mujer en el ámbito doméstico bajo valores inculcados de generadora de hogar y amor romántico sin más posibilidad de elección.

El título alude a una canción popular española de posguerra:

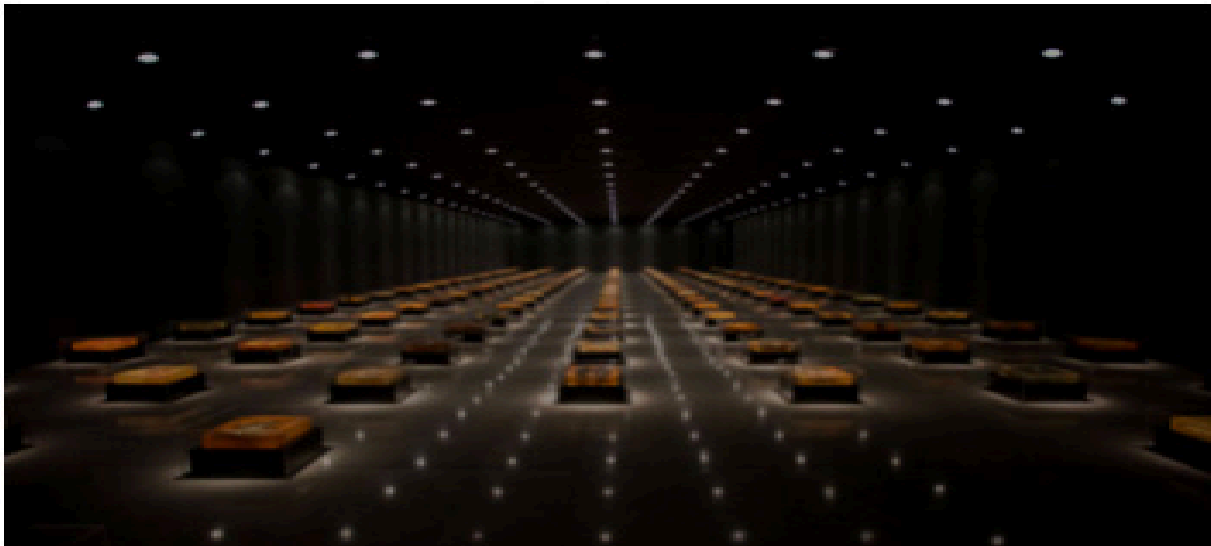
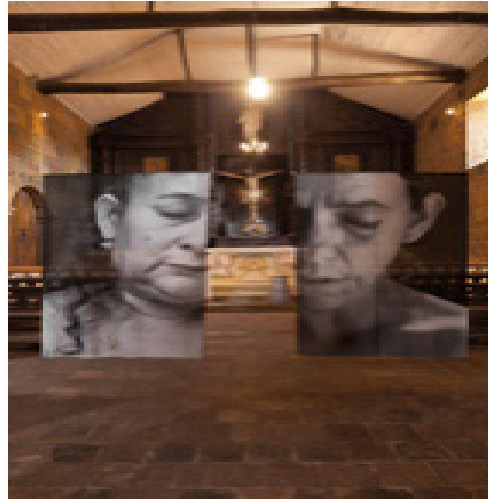
*Que felices seremos los dos,
y que dulces los besos serán
pasaremos la noche en la luna,
viviendo en mi casita de papel*

Mi casita de papel / M. Godoy

Se denomina SUELO PEGAJOSO al hecho de que las mujeres continúan atadas a tareas domésticas, de cuidado y de organización de la vida familiar, lo que obstaculiza su participación en el mercado laboral y en la esfera pública dentro de un sistema patriarcal. [...]



Mi kasita de papel. Acción corrillo (2017 2019), fuente anamusma.com



Relicarios (2011- 2015), y Sudarios (2011), fuente erikadiettes.com

Érica Diettes (Colombia, 1978) desarrolla instalaciones en espacios sagrados como capillas o iglesias que condicionan simbólica, emocional y espiritualmente. Sus piezas, remiten a la memoria de personas desaparecidas por la guerrilla de su propio país. Mediante retratos fotográficos impresos en telas de seda de gran formato, en el caso de Sudarios, o mediante prendas de las personas desaparecidas contenidas en bloques de resina, en Relicarios, reaviva la memoria y rinde homenaje a todas esas personas cuyo cuerpo, sigue desaparecido.

Jann Haworth (Estados Unidos, 1942), pionera de la “escultura blanda”, aprendió a coser, con 8 años, de la mano de su madre y convirtió este aprendizaje en la manera en que expresaría, artísticamente, su feminidad.

Para **Naoko Yoshimoto (Japón, 1972)** el blanco es el color como símbolo de pureza y de anonimato. En sus piezas e ins-



Donuts y Viejo, fuente historia-arte.com

Ataud blanco y Millas de la memoria, fuente Naoko Yoshimoto



talaciones utiliza prendas usadas que blanquea y que aglutina en bloques creando objetos de una gran potencia simbólica y visual. La potencia simbólica deviene, además, de las historias, las vivencias, los recuerdos y las señales que esas prendas de ropa llevan impresas

Elisa Ortega Montilla (Córdoba 1985) La sensibilidad creativa de Elisa podemos entenderla desde este punto partida: “A lo largo de mi infancia, crecí viendo a mi madre y mi abuela coser, remendar, tejer y reparar ropa. Solía sentarme alrededor de la enagüilla de la mesa redonda de mármol de mi abuela mirando los movimientos de sus manos mientras contaba historias de la guerra civil”.

Las piezas de Elisa son un claro homenaje al legado abuelas y madres transmiten a hijas y nietas. Un legado cargado de historias y saberes que la sociedad actual amenaza con hacer desaparecer.



Ropa tendida (2005) y *Asimetría* (2019), fuente Mujeres Mirando Mujeres

“Sentí que era importante que las mujeres aprendieran sobre el trabajo de las mujeres del pasado, identificarse con sus vidas y utilizar sus logros para ampliar los suyos. Personalmente, quería ver el trabajo y examinarlo en busca de pistas que pudieran ayudarme en mi propio arte”, escribe Judy Chicago en *Through the Flower* en 1975.

El tapiz de la Reina Matilde



Concha
Mayordomo

Históricamente el mundo textil ha sido un medio fundamental para las mujeres en sus diversos apartados, tanto en la producción de bienes esenciales, el trabajo del manipulado y la transformación en objetos. Es importante señalar que en los medios femeninos funcionó también como medio de comunicación, ellas fueron capaces de crear un lenguaje propio y secreto que es diferente en cada cultura.

El arte textil es y sigue siendo, una forma de expresión artística poderosa, aunando las formas más primitivas del arte con las más contemporáneas. Las artistas han sido pioneras en su redefinición, creando signos transmitieron conocimientos, preservaron tradiciones, comunicaron mensajes sociales o políticos, contaron historias, expresa-

ron ideas y desafiaron las normas establecidas, y lo hecho con los pocos medios que han tenido a su alcance (aguja e hilo), en un recorrido que va desde lo doméstico hasta lo revolucionario.

Durante la Edad Media, algunos estados comenzaron a establecerse en centros importantes de producción textil, con la lana y el lino como los principales materiales utilizados para el uso doméstico, con toda la riqueza que esta actividad generaba. Por otra parte, hay que destacar el bordado como arte desarrollado en conventos y monasterios para uso litúrgico y que era realizado especialmente por mujeres.



Bayeux tapisserie, fuente Wikimedia

Bayeux Teppich im Museum, fuente wikimedia





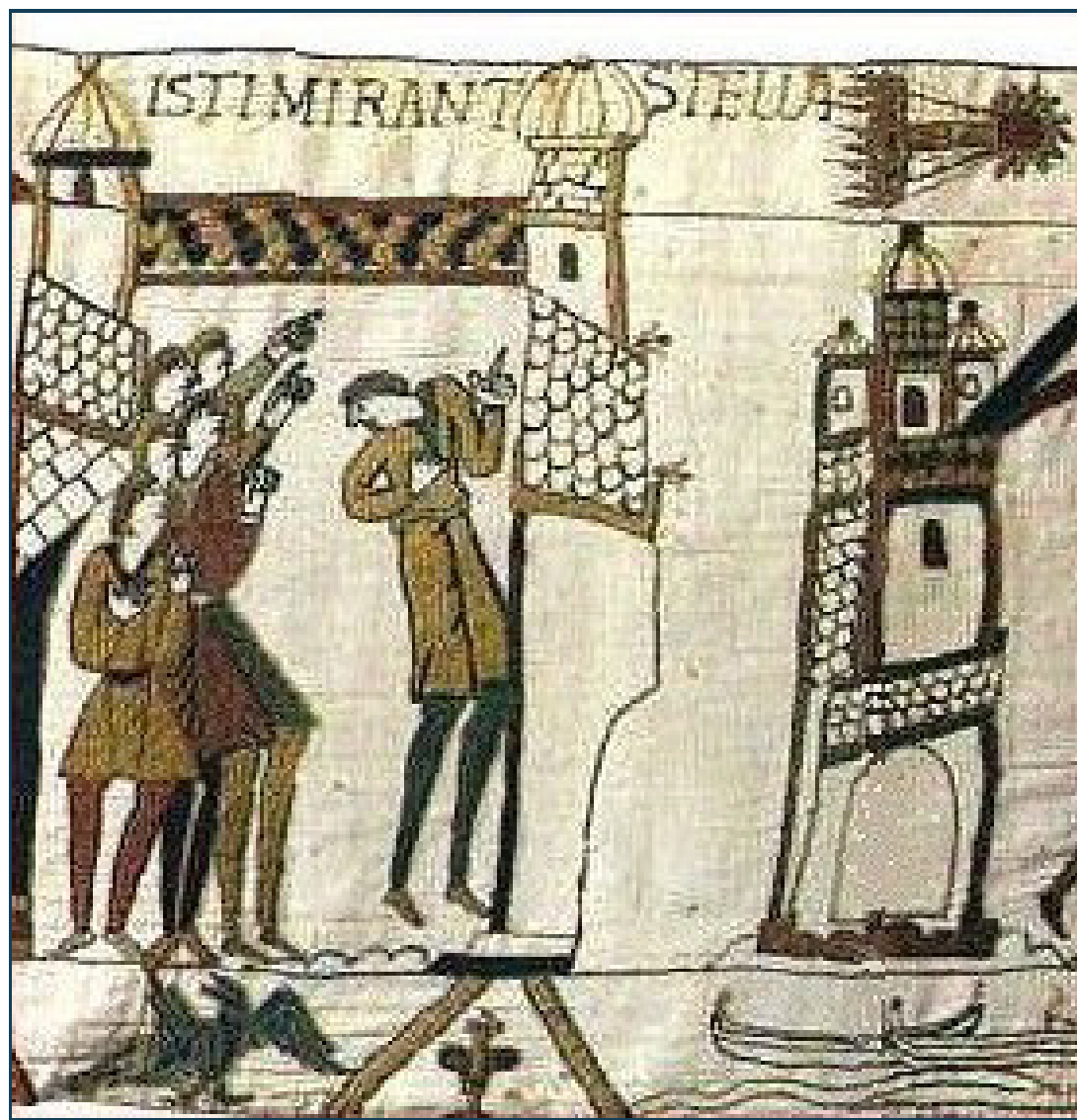
Los tapices tuvieron su principal centro en los territorios flamencos y franceses, caben destacar los narrativos, que representaban escenas religiosas y mitológicas, que eran comunes en los palacios y hogares de la nobleza.

En este sentido existe una pieza realmente excepcional. Se trata del llamado “Tapiz de la reina Matilde”, pese a que no existe evidencia histórica directa que confirme que fuera la reina, esposa de Guillermo el Conquistador, quien encargara, supervisara su creación y mucho menos confeccionara la pieza, estudios recientes afirman que fue el obispo Odón de Bayeux, hermano de Guillermo, quién habría encargado su confección a las señoras sajonas de Kent.

El tapiz de Bayeux, a pesar de su nombre, es en realidad un bordado de hilos de lana sobre lienzo de lino. Su relato narrativo es, tanto un poema épico, como una obra de arte moralizante única en su género y uno de los documentos medievales más relevantes de la historia.

Datado en el siglo XI registra los acontecimientos que tuvieron lugar desde 1064 hasta 1066 durante la conquista normanda de Inglaterra y en él se pueden apreciar detalles pormenorizados de la batalla de Hastings. Una batalla que enfrentó al último rey anglosajón de Inglaterra, Harold Godwinson, y al duque de Normandía. Debido a su victoria, el duque de Normandía fue coronado como rey de Inglaterra. Dos años más tarde Matilde fue también coronada como reina de Inglaterra.

La pieza corresponde al estilo románico y cuenta con unas dimensiones sorprendentes, pesa más de 350 kg, mide 70 metros de largo y 50 centímetros de alto. En la inmensa tela aparecen 41 barcos, 37 fortalezas o edificaciones, 202 caballos o mulas, 55 perros, 505 animales variados, el cometa Halley y 626 personajes, entre los que destacan Guillermo, Harold y Odón. A través de sus paneles, se muestran escenas de la vida cotidiana de la época, los preparativos para la invasión, y momentos clave concretos como la muerte del rey Harold.



Representación del cometa Halley en la escena XXXII del Tapiz de Bayeux, fuente Wikipedia



Fragmento del Tapiz de Bayeux, (Getty Images), fuente La Vanguardia

Contiene 58 escenas que retratan acontecimientos, un ejemplo curioso es la presencia de una de las primeras representaciones artísticas del cometa Halley, que fue visible claramente en el cielo de Inglaterra entre el 24 y el 30 de abril de 1066 y que fue interpretado como un mal augurio. La sección final del tapiz muestra la rendición de los sajones en Berkhamsted y la coronación del rey Guillermo en la abadía de Westminster. La obra sigue siendo objeto de numerosos proyectos de investigación histórica y científica, ya que ofrece una visión detallada de la vestimenta, armas, barcos, y costumbres de la época.

Desde 1983, la obra debidamente restaurada se expone en el museo que lleva su nombre: Museo del Tapiz de Bayeux en Normandía y es visto anualmente por cerca de 400.000 visitantes. En 2007, el Tapiz de Bayeux fue inscrito en el Registro de la 'Memoria del Mundo' de la UNESCO, un programa que busca preservar el patrimonio documental de importancia universal.

Colectivo ARPA

Un grupo textil en libertad



Silvia

Ventosa

El nombre proviene del barrio de Barcelona donde empezó la historia. Se trata de Campo del Arpa, que se llama así porque se decía que ahí se secaban las cuerdas de las arpas. Dispuestas en paralelo, nos recordaron la urdimbre tensada en el telar. Este barrio del siglo XIX, donde se encuentra el taller de Aurèlia Muñoz y el de Francesca Piñol, tiene un aire a la vez rural y industrial.

Arpa es un grupo de personas creadoras que se comunican a través del lenguaje textil, entendido como la manipulación de materiales flexibles que se pueden entrelazar con las manos. Sus componentes son Mariona Cañadas, Pedro Murúa, Gian Padilla, Vianney Méndez, Luis Rentería, Francesca Piñol, Elisa Ortega, Clàudia Rieradevall, Núria Benet, Anna Ill, Carla Mañosas y Sílvia Ventosa. Sus biografías provienen de culturas variadas y sus obras son radicalmente distintas, pero se complementan

bajo ideales comunes. Las reuniones del grupo recuerdan los filandones, en que las mujeres se reunían por las noches cerca del fuego para explicar cuentos mientras trabajaban en labores domésticas como coser, bordar, hacer punto de media o de ganchillo.

El primer proyecto realizado se titula Marges (como frontera, intersticio, borde on the verge o cutting edge) una exposición colectiva de siete artistas en el contexto de los Talleres Abiertos del FAD (Foment de les Arts y del Disseny), que se realizó en noviembre de 2023. En realidad, ¿qué queremos decir cuando hablamos de márgenes? ¿Temporales o espaciales? ¿Nos referimos a las orillas naturales de un río, de un camino, de un bosque, o bien a las fronteras creadas por los humanos para cerrar el paso a otros humanos ya todo tipo de seres vivos?





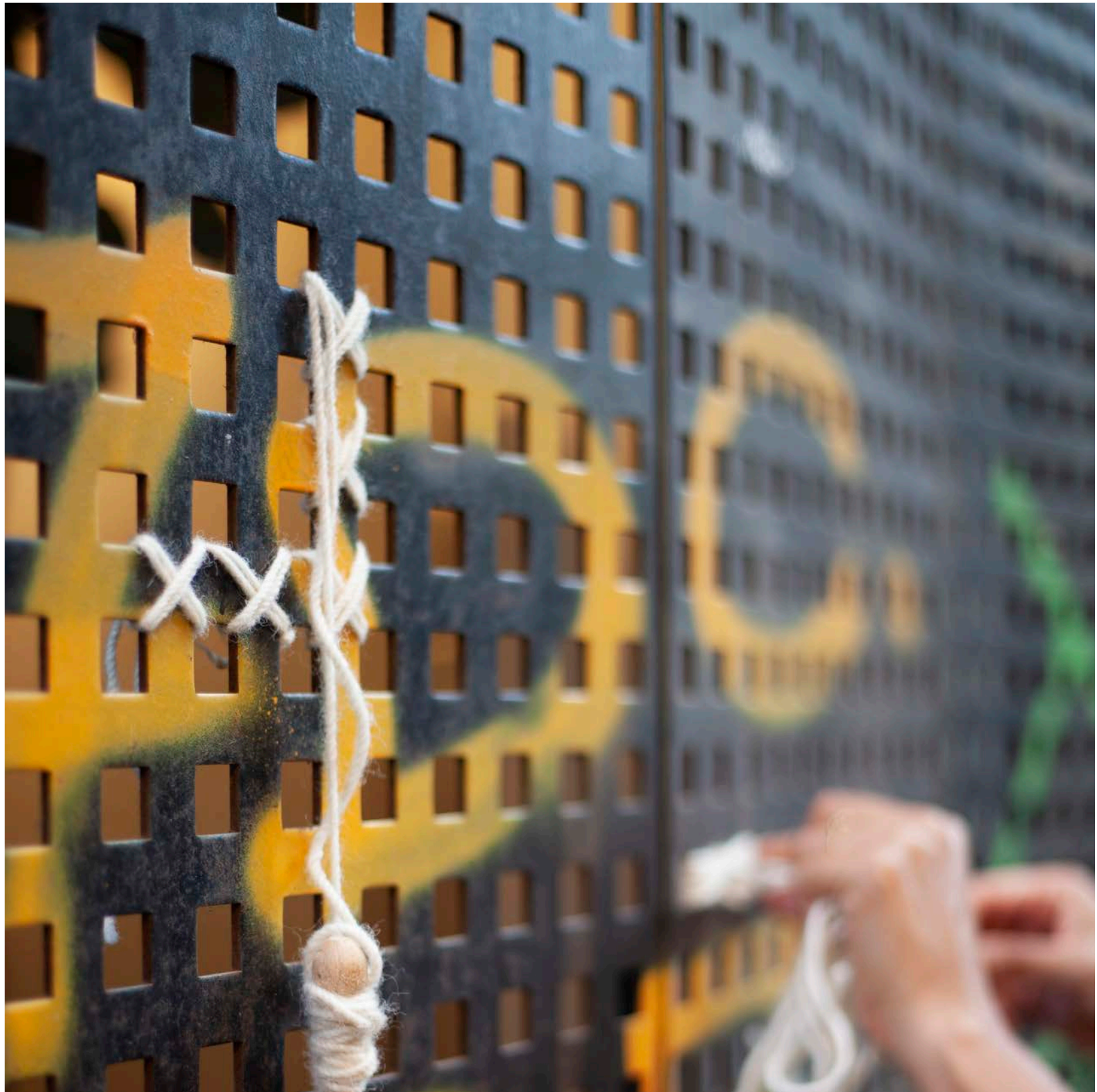




Estas últimas son las fronteras intransigentes, que separan a las personas y los territorios, a menudo de forma violenta. El Colectivo Arpa, preocupadas por acontecimientos como las guerras que enfrentan a pueblos, se preguntaba qué sentido tienen estas luchas de poder, cómo hacer las fronteras más visibles, permeables y porosas, más justas, o mejor aún, qué hacer para que desaparezcan. Las prácticas textiles también crean bordes, márgenes que delimitan espacios y objetos, y crean nuevos. Los tejidos separan los espacios de una casa, protegen suelos y techos, cubren camas, embellecen otros espacios y les dan nuevos usos estéticos y funcionales. La exposición cuestionaba las dualidades duro/suave, flexible/rígido, humano/no humano, percepción del cuerpo propio/ajeno, cuerpo-yo/sociedad, y campo/ciudad.



Simultáneamente se organizaron unos talleres con la intervención de las personas que pasaban por la calle o que conocían los Talleres Abiertos. Tejer las rejas trataba de dar visibilidad a unas verjas, habitualmente invisibles, actuando creativamente sobre la verja que divide el espacio privado de trabajo del espacio público de la calle, en un trabajo colectivo con materiales textiles reciclados. El segundo taller fue Subvirtiendo desde los márgenes con Núria Benet, que consistió en bordar colectivamente una sábana, en la que se había copiado una carta de Lola Anglada a Francesca Bonnemaison en 1949, y en la que le compartía su proceso creativo. Se trataba de valorar la escritura callada de las mujeres con la técnica de bordado, tradicionalmente asignado al mundo doméstico femenino.





El proyecto actual parte de una libreta de colegio de Aurèlia Muñoz de cuando tenía siete años. Es de 1934, en plena República, con un nivel de conocimiento muy alto y escrita en catalán. Contiene operaciones matemáticas y textos, enmarcados por frisos dibujados de estilo art decó. Hemos escogido catorce servilletas bordadas por Aurèlia Muñoz en 1949, en las que bordamos sus propios textos y dibujos de la libreta. Es una obra conjunta, una especie de diálogo con ella, que se realiza en la galería de la casa donde ella también bordaba en los años sesenta. El proceso ha consistido en digitalizar, calcar, escoger paleta de colores y bordar. Cada persona ha escogido una página, y establece una relación especial con su servilleta de trabajo. Nos olvidamos por un rato de nuestro trabajo individual para compartir noticias del mundo textil, como exposiciones, residencias de artistas o talleres abiertos. Estas “filandones”, a la manera de la meditación o la natación, nos proveen de información, un humor positivo y una nueva relajación, y nos invitan a reflexionar sobre lo que representa el hilo y el tejido en la sociedad actual.

Colectivo Arpa

Silvia Ventosa es licenciada en Filosofía, doctora en Antropología, exconservadora de tejidos y moda del Museo del Diseño de Barcelona. Ha publicado artículos y libros sobre artesanía, vestidos populares, moda, museología, tejidos históricos y de diferentes culturas. Es comisaria de exposiciones de moda, fotografía de moda y arte textil.

Del escombro a la estética emocional de Eva Hesse



Pilar
Úcar Ventura

Cuando la ideología se convierte en arte, cuando el pensamiento se plasma en escultura, nos damos de bruces con Eva Hesse. Durante la década de los sesenta, brilló y lo sigue haciendo en la actualidad.

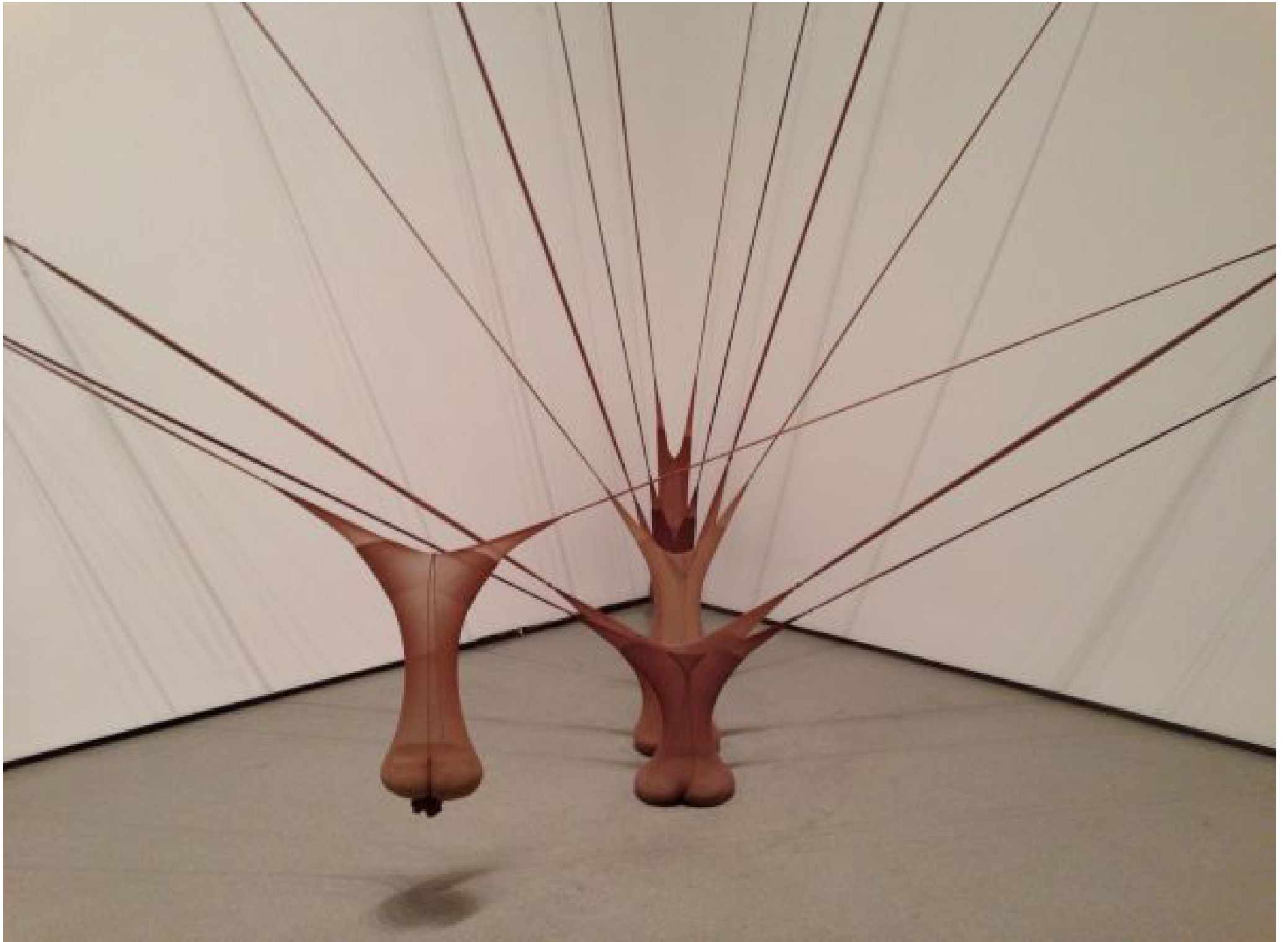
De la broza y el desguace a las salas más famosas, la artista cincela experiencias vitales ejerciendo una disciplina para dar forma de albañil sabio a los cascotes abandonados en plena ruina urbana.

Todo un riesgo desafiante de quien emprende el doble salto mortal sin red: materiales paradójicos, elementos en pleno oxímoron se conjugan para dar ¿sentido?, mejor, para dar vida a figuras, imágenes, ideas y casi ensoñaciones en las que se amalgaman el látex, el poliéster, la fibra de vidrio en un maridaje de formas

mínimas y máximas, texturas y tacto imposibles, o no tanto.

Eva Hesse (Hamburgo 1936- Nueva York 1970) trabaja y fantasea con piezas inspiradoras de genuina consistencia real y profunda raigambre evocadora de otros tiempos, lo suyos y los ajenos, sin duda: momentos futuros tal vez, visionaria siempre.

Palpamos sentidos extravagantes y descubrimos sensualidad plástica: poco en ciernes, mucho resuelto. Intentos ejecutados con valor final. Una cartografía innovadora que sorprendió a propios y extraños por su excentricidad tan estudiada, tan inteligente y perspicaz. Lo grotesco choca y atrae.



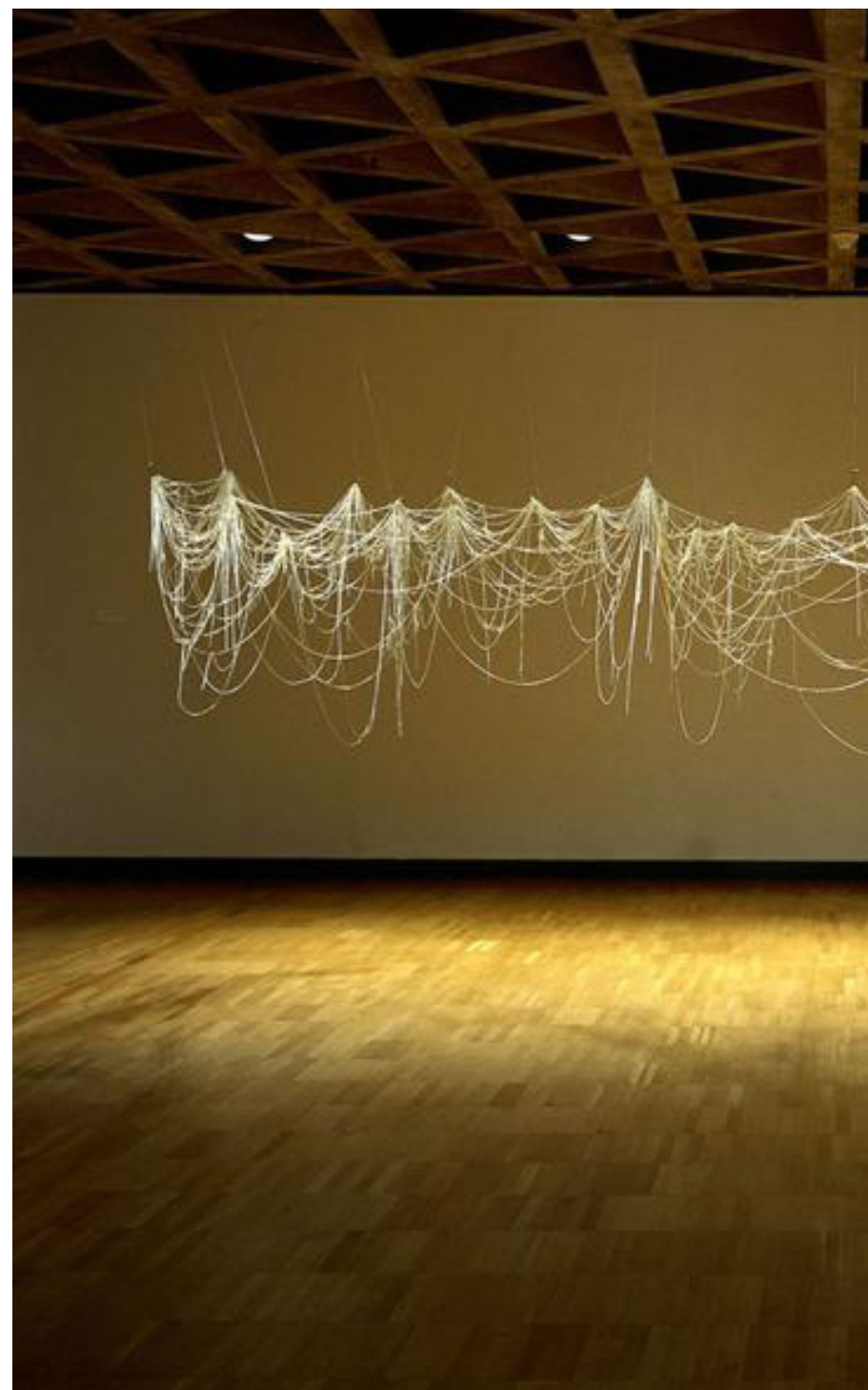
Pin page, Eva Hesse, fuente Pinterest

Diseña originales coreografías poliédricas que componen escenas sugerentes de películas por filmar entonces y ahora.

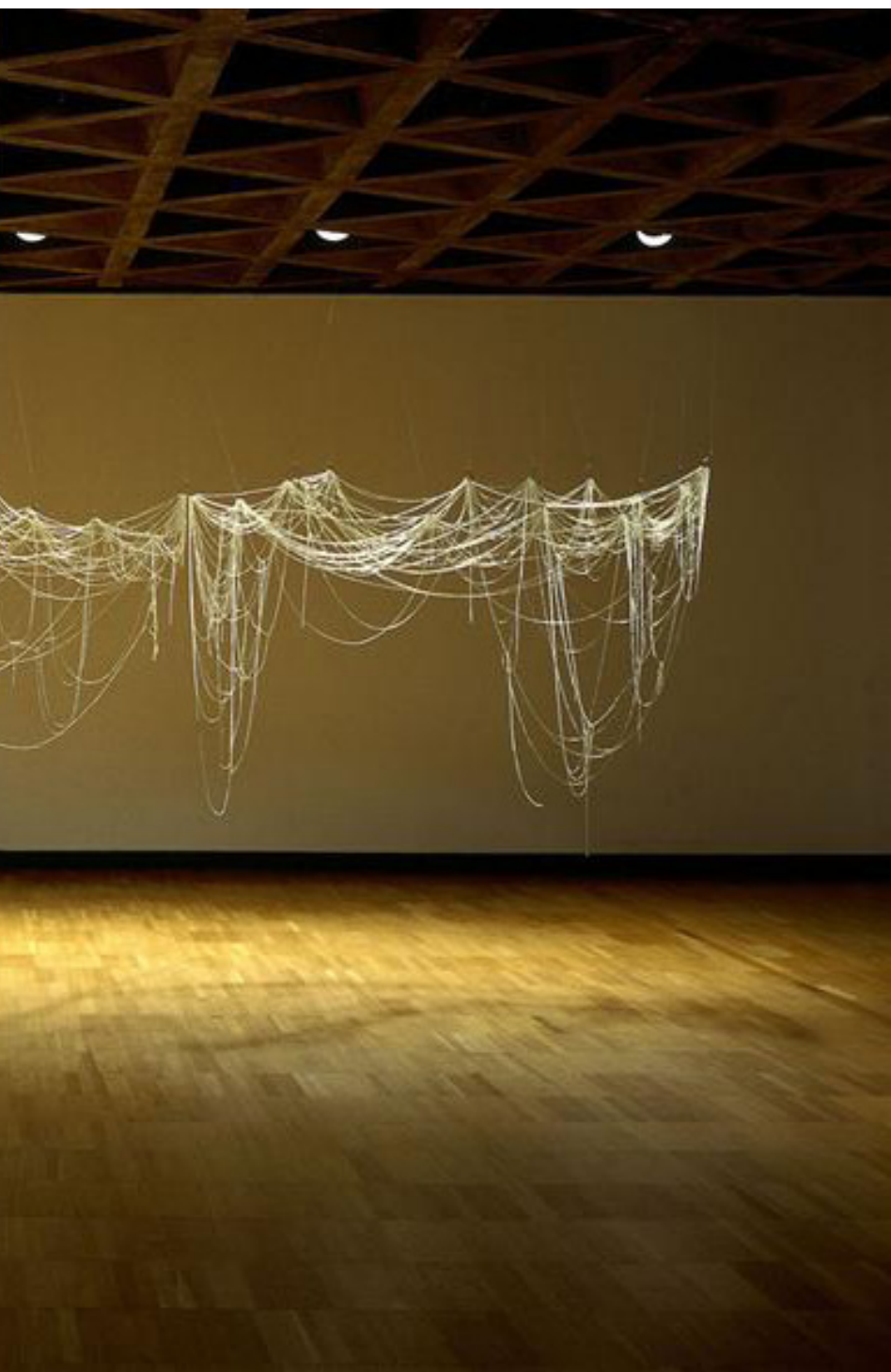
La escultora ha sido catalogada con diferentes etiquetas en un esfuerzo por encuadrar su producción caleidoscópica: un alarde monumental de una personalidad tan extrema como su obra, llena de antítesis anímica y artística; la maraña de gasa y postes, lo flexible y lo rígido se mantienen en un inestable equilibrio que rompe muros y los deja reblandecidos; y ella, con la habilidad del demiurgo, recrea en sus criaturas todo el poder de la imaginación. Como el agua a la superficie, se muestral genial e ingeniosa y se acomoda a un

enclave descomunal. Juega y retuerce, se estira y se encoge. Asombro entre sus coetáneos: la década de los 60 convulsa y en plena mixtura como sus producciones dan paso a la sorpresa de rabiosa actualidad en el siglo XXI. Su contemplación revuelve las tripas como vísceras apretadas que pugnan por salir del marco, un traje de hechuras apretadas que pide espacio.

No sé si coincidió con Beckett, pero habrían compartido surrealismo actoral, y con Ionesco brindaría por el absurdo vital, mientras robaba alguna pieza del zoo de cristal para reanimarla entre las telas de araña que cuelgan evanescentes, frágiles y firmes suspendidas en el aire.



Right After, Eva Hesse, fuente WikiArt.org



Extremismo y contradicción son los mimbres de una vida llena de impulsos. Lo efímero se incardina en la dureza pétrea rechazando la destrucción de la materia y enarbolando su transformación.

De Alemania a Holanda y de Inglaterra a Estados Unidos. Nueva York será testigo de su crecimiento estético: a partir de un incipiente embrión pictórico y de una personalidad voluble y errática -oscilaba de la genialidad a las sesiones terapéuticas para recomponer su maltrecho carácter- culminará su carrera con importantes logros escultóricos cuya influencia permanece hasta nuestros días.

Sus obras nos invitan a conocer la medición de piezas

en un laboratorio de metrología, a caminar por una nave industrial y a visitar el cartón piedra de un plató cinematográfico. Color y erotismo, reminiscencias atávicas. Lo femenino se abre paso y cobra peso en una década marcadamente machista para una mujer de talento indiscutible. Popularidad y fama alcanzadas por un trabajo llamativo: reinventa el detritus, eleva el desperdicio y lo inservible a materia estética; la belleza despreciada por el uso.

La cirugía no pudo solventar un tumor cerebral que la llevó a la muerte con 34 años.

Consciente de la caducidad temporal, aprisiona el momento vanidoso entre la arcilla sin cocer y los barnices, el papel maché y los cables



Ringaround Arosie, Eva Hesse, fuente Wikiart

eléctricos, los restos de maquinarias, cuerdas y cordones, cera y virutas, cinta adhesiva ... la humildad material grita con su altavoz de artista consagrada.

Toda una vida entretejida de vaivenes emocionales en una producción vistosa sin carcasa fútil, con enjundia y esencia vitales. En alguna de sus exposiciones podría haber conocido a Ana María Matute y entre ambas componer piezas plúmbeas y literarias, o a Carmen Laforet y dedicar un elogio escultórico a Nada. Féminas sitiadas por una misoginia atornadora sin coordenadas espaciales ni fronteras geográficas. Artista admirada y reconocida internacionalmente, la autora



Ennead, Eva Hesse, fuente ICA Boston

de *Ringaround Arosie*, *Right After*, *Hung up*, sólida y frágil, despliega un elenco de imágenes sinestésicas ante la contemplación de su obra: oímos la arruga del papel, olemos el crujido del vidrio; una oratoria escultórica poderosa.

La estructura superficial da lugar a una polisemia profunda: percepción intuitiva de que la escultura esconde mucho más de lo que el ojo atisba en un maravilloso juego de espejos que transmuta la realidad conceptual en sueño figurado y abstracto.



The Work & Life of Eva Hesse, fuente Toast Magazine

Pilar Úcar Ventura (Pamplona, 1962) es Doctora en Ciencias de la Educación y filóloga. Especialista en el teatro y la poesía del siglo de Oro. Profesora de Lengua y Literatura en la universidad Pontificia Comillas de Madrid. Autora de numerosos artículos sobre didáctica, lingüística y análisis del discurso. Polígrafa literaria y divulgativa. Sus dos últimos libros: *Mira al suelo, que hoy están secas* y *La voz literaria de mujeres singulares*, han recibido el beneplácito de público y crítica.

Joana Vasconcelos



**Bárbara
Velasco**

Portuguesa nacida en París en 1971, es una de las artistas con mayor proyección internacional de su generación. Primera mujer artista en exponer en el Palacio de Versalles (2012), tiene en su haber numerosas exposiciones y premios, incluyendo su participación en la Bienal de Venecia como representante de Portugal (2005), o la exposición antológica en el Guggenheim de Bilbao “Soy tu espejo” (2018), que reunía hasta treinta de sus obras realizadas desde 1997. Del mismo modo, en los últimos años, ha expuesto a lo largo de diversos países como China, Brasil, Rusia, Estados Unidos, Italia o Reino Unido.

Son muchos los materiales utilizados por Vasconcelos, incluyendo objetos del ámbito cotidiano. La propia artista afirma que explora la carga emocional e histórica del material para entablar un diálogo con el espectador. Deudora de la cultura popular portuguesa, podemos encontrar en su obra reiteradas referencias a la iconografía del país, como el gallo de Barcelos, las cerámicas de Bordallo Pinheiro o el corazón de Viana.

Egeria, fuente Guggenheim Bilbao



Espléndidamente simbólica en sus creaciones, muchas de sus piezas tienen un toque cómico y, en ocasiones, irónico en su reflexión sobre el uso de la tecnología o los procesos industriales, la migración, lo local frente a lo global, la revisión del pasado, el poscolonialismo y el feminismo, como se observa en “La Novia” (2001-2005), una monumental instalación compuesta por 25.000 tampones blanquísimos que componen una lámpara de estilo cercano al chandelier, una punzante crítica hacia el concepto de pureza, lo doméstico y lo decorativo referidos a la mujer europea.

Las piezas de Vasconcelos no son nunca simples, ya que juega y entrelaza técnicas, materiales, discursos y motivaciones en cada proyecto, poniendo además el foco, cuando trabaja lo textil, en la laboriosidad del trabajo manual de las artesanas con las que colabora. Tal es el caso de su famosa serie “Las Valquirias”, enormes esculturas textiles, inspiradas en las entidades femeninas de la mitología nórdica que devolvían al Valhalla a los guerreros más valientes muertos en batalla, y que, lánguidas, complejas y sorprendentes, despliegan sus extremidades en una suerte de formas que recuerdan a artrópodos y cefalópodos.



Finisterre, fuente Joana Vasconcelos





Gallo Pop, fotografía del Guggenheim Bilbao



La novia, fuente befresh.pg



Walkiria Mumbet, fotografia Will Howcroft



Walkiria

Creadas en diferentes momentos, conforman una serie que, dependiendo de la pieza, suman al comentado otros significados de carácter feminista, como es el caso de “Valkyrie Mumbet” (2020), que rinde homenaje a la afroamericana y esclavizada Elizabeth Mumbet Freeman, primera mujer en ganar una demanda por su libertad en 1781.

La obra textil de Vasconcelos es atrevida, de corte claramente posmoderno, casi barroca en su exuberancia, y se despliega, sin perder el mimo hacia el detalle, en un sinfín de colores, volúmenes, reflejos y texturas que invitan tanto a la reflexión como al disfrute.

Judith Scott

representante del arte outsider



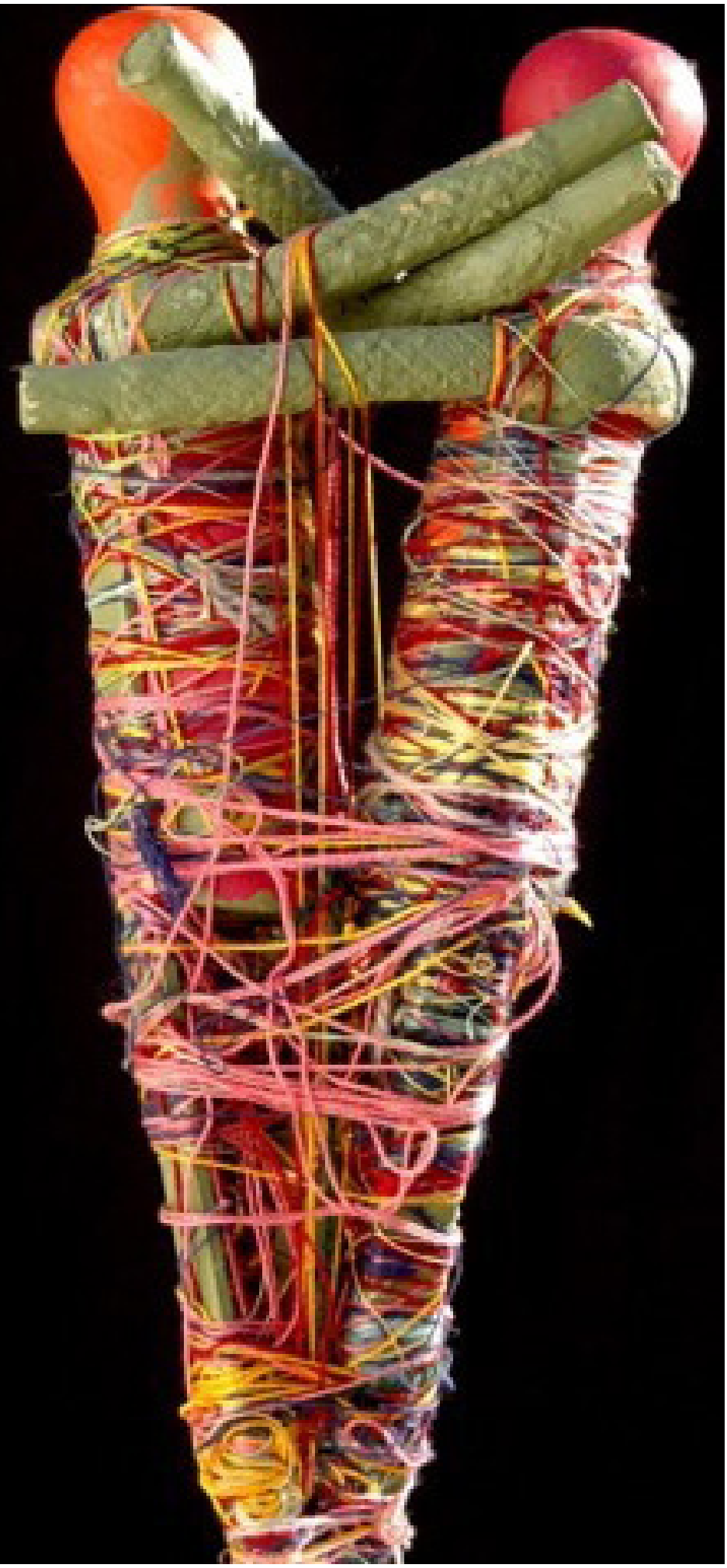
Dora
Román

'Twins': dos cuerpos torpes que parecen abrazarse, unificados por numerosos hilos gruesos de tela, es una de las obras más destacadas de Judith Scott. Una obra no tan simple como se pensó, en la que se utilizaron multitud de hilos de colores y que, probablemente, se refería a la relación existente entre ella y su hermana melliza, ambas con limitaciones genéticas.

Judith Scott nació en 1943, en la ciudad de Cincinnati, Ohio. Muy unida a su melliza Joyce, ambas estuvieron firmemente conectadas a través del arte, terreno en el que las dos encontraron un modo de creación singular y enigmática. En 1987, cuando contaban 36 años,

Joyce llevó a su hermana al Creative Growth Art Center de Oakland, California, una institución artística donde todos los usuarios eran considerados artistas, independientemente de sus capacidades, y en donde las personas con dificultades mentales y/o psicológicas se expresaban con total libertad, trabajando conjuntamente con artistas locales. Durante una larga temporada, Judith no respondió a estímulos de pintura o escultura, realizando únicamente algunos collages cuya realización pronto abandonaba. Sin embargo, en el taller de arte de fibra textil, con la artista Sylvia Seventy, se le reveló un talento innato que le permitió conocer un mundo nuevo, el de la

Twins, Judit Scott, fuente Fennuguerza.com





Muerto, Judith Scott, fuente fenmuguerza.com

creación continua, que se convirtió en su fuente de comunicación tras muchos años de aislamiento y bloqueo social a causa del síndrome de Down y sordera profunda que padecía.

Un talento que la llevó a anudar y envolver con hilo y lana, compulsivamente, trozos de madera, revistas o cualquier objeto que pudiera tener en sus manos, desde una silla a una rueda de bicicleta. Sin ninguna pretensión económica o de reconocimiento, al margen de la cultura ofi-

cial y sin contacto con instituciones artísticas, fueron surgiendo trabajos a base de materiales y técnicas inéditos.

Su discapacidad no le impidió a crear potentes obras y a lo largo de sus dieciocho años de trayectoria su proceso de creación fue puramente instintivo, iniciando una tradición de obras en las que los materiales textiles, hilos y largas tiras de tela, envolvían diversos cuerpos como si hubieran sido atrapados por una tela de ara-



Work at the Brooklyn Museum, Judit Scott, 2014, fuente fenmuguerza.com.

ña. Surgieron así obras que se inmortalizaron para la posteridad, llegando a ser reconocida como una de las escultoras más famosas de los Estados Unidos.

La primera exposición de sus obras en 1999 coincidió con el lanzamiento del libro de John MacGregor 'Metamorphosis - The Fiber Art of Judith Scott', hecho que ayudó a que su trabajo se difundiese más y a que fuera reconocida internacionalmente como artista 'outsider', siendo tenida en cuenta por sus propios méritos y quedando su discapacidad en un lugar secundario. Judith fue la primera artista con síndrome de Down que se presentó en el Museo de San Francisco de Arte Moderno y su trabajo se puede ver en colecciones permanentes de ciudades como Nueva York, París y Londres.





Judith Scott, fuente experimentarycrear.blogspot.com

Scott falleció en 2005. Ese mismo año su vida dio lugar al documental '*¿Qué tienes debajo del sombrero?*', co-dirigido por Lola Barrera. En 2006 la obra de Judith Scott también protagonizó el documental '*Outsider: The life and art of Judith*', dirigido por la cineasta Betsy Bayha.

Webgrafia:

<https://www.fenmuguerza.com/judith-scott/>

<https://espacioabiertoqm.com/programacionarchive/alamanerade-judith-scott-trabajando-sin-limitaciones-2/>

<https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/woman-art-house-judith-scott/>

Magdalena Abrakamovic



**Cristina
Guirao**

En la historia del arte las mujeres son piezas de un puzzle difíciles de encajar. Por no decir imposibles. Andan sueltas y desclasificadas, al margen de las corrientes que la historiografía canónica sitúa como dominios en la historia universal.

Y esta verdad que se nos ha hecho tan evidente, sin embargo y sorprendentemente, no ha envejecido nada. Seguimos buscando a las mujeres en la historia del arte y seguimos preguntándonos dónde están las maestras, cuáles son las causas de su exclusión, de su invisibilidad y de la falta de legitimidad de sus trabajos artísticos.

Pero sospecho que las mujeres artistas de hoy nacen sabiendo esto. Nacen sabiendo que el campo artístico, ese espacio que se tensiona fácilmente por el liderazgo en la

producción, el reconocimiento y la mercantilización del hecho artístico, está profundamente masculinizado.

Tejer redes y encontrar los hilos que enhebran las experiencias artísticas de las mujeres forma parte de la resistencia a la dominación heteroartística. Pero... ¿cómo tejer redes?, ¿cómo visibilizar la producción artística de las mujeres?, ¿cómo resistir a las narrativas dominantes, transgredirlas y enhebrar ese hilo rojo que cruce a contrapelo la supuesta historia universal que las ha ignorado y las encuentre y las vincule a sus maestras y las sienta a una mesa a cenar y teja el gran tapiz de la memoria de todo lo que han producido?



Multitud de Bronce, Magdalena Abakanovic, fuente ivam.es



Magdalena Abakanowicz at Tate Modern review, fuente standard.co.uk

“Veo la fibra como el elemento básico que construye el mundo orgánico de nuestro planeta, como el mayor misterio de nuestro entorno. De la fibra se construyen todos los organismos vivos, el tejido de las plantas, las hojas y nosotros mismos”.¹

Magdalena Abakanowicz (1930-2017), nacida en Falenty, localidad perteneciente a la provincia de Varsovia (Polonia), creció en un contexto marcado por la segunda guerra mundial y la invasión de su país por la Alemania nazi. Es-

tudió en la Academia de Bellas Artes de Varsovia y comenzó a experimentar con diferentes materiales y técnicas. Encontró en los tejidos la materia principal para dar forma a sus conocimientos escultóricos. Los tejidos y las fibras fueron el hallazgo, ese hilo rojo, que le permitió abrir nuevos caminos en el arte, resignificar lo que entendía por ser escultor/a y mostrar a otros/as artistas las posibilidades de trabajar con la fibra. Pionera del arte textil, Abakan es su serie más famosa. Producida en la década de 1960, fusiona la escultura con el tejido, sisal, para crear grandes

1. PAC Redacción (2023, 11 de enero). Magdalena Abakanowicz, pionera de la escultura orgánica. Plataforma de Arte Contemporáneo, PAC. <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/magdalena-abakanowicz-pionera-de-la-escultura-organica/>



What she did was so radical that it starties even today, foto Guy Bell Rex Shutterstock, fuente theguardian.com

tapices tridimensionales, suspendidos en el espacio con una gran calidad figurativa, que transgreden las categorías tradicionales del arte textil al ser tanto piezas escultóricas como pictóricas. Los “Abakans” son instalaciones que parecen flotar en el espacio, tienen una presencia orgánica y visceral, como un gran bosque totémico, e invitan al espectador a interactuar con ellos. Esta obra se presentó en la VII Bienal de Sao Paulo, elevando al arte textil de Abakanowicz al estatus de arte contemporáneo.

Durante el siglo XX, en particular con el auge del feminismo, muchas artistas empezaron a utilizar el textil como un medio para explorar y expresar la identidad de las mujeres y reivindicar sus experiencias (el rol del cuidado y del espacio doméstico). Hilos y tejidos representan en el arte contemporáneo la continuidad generacional, la creación de

comunidad y la visibilización de un arte de mujeres históricamente denostado como arte menor. Y ciertamente lo es. Lo es, en el sentido como Deleuze define la literatura menor², una verdadera máquina de combate que, nacida y crecida en los márgenes de lo canónico, desterritorializada, busca romper con el canon y crear nuevos mecanismos de expresión.

El arte textil es un arte menor que reivindica las producciones artísticas de todas las mujeres que han sido deslegitimadas e invisibilizadas. Frente al arte mayor, el textil es un arte de activismo y compromiso que teje la memoria histórica de las mujeres y vehicula su resistencia.

2 Deleuze , Gilles y Guattari, Felix (1978): Kafka, por una literatura menor. Ciudad de México, Ediciones Era.



Magdalena Abakanowicz

fuelle marlboroughgallerylondon.com



En los años 70 la obra de la artista polaca evolucionó y aparecen las primeras figuras humanas, hieráticas y sin cabeza, hechas de sisal y yute que remiten a la obra de Giacometti y Fontana y que son un precedente de sus figuras en bronce posteriores. También en estos años ampliará los materiales de trabajo con el empleo de madera, arcilla, metales, piedra y bronce. Una década después, en los 80, realizará sus grandes proyectos en espacios abiertos, esculturas de figuras multiplicadas, animales o personas, que hablan de la condición humana, de cómo habitamos el mundo, la tensión entre lo individual y lo social, la identidad y el anonimato. La fascinación por la naturaleza y el monumentalismo espacial de sus esculturas, caracterizarán la producción artística de estos últimos años.

Abakanowicz recibió numerosos reconocimientos en vida. En 1965 el gran premio de la VII Bienal de São Paulo, que le valió el reconocimiento internacional como escultora. En 1996, la Universidad de California, los Ángeles, la eligió miembro honorario de la Academia Americana de las Artes y las Letras; en 1997 recibió el doctorado honoris causa por la Academia de Bellas Artes de Lodz (Polonia); en 1999 recibió el oficial de la Orden de las Artes y las Letras de París; en el 2000 el premio Leonardo da Vinci y el nombramiento como doctora honoris causa por el Pratt Institute de Nueva York. En España, coincidieron en el mismo año 2008, sus dos grandes exposiciones individuales; en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) y en el Palacio de Cristal, del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).

Magdalena Abakanowicz murió en 2017 en Varsovia a los 87 años. La academia de arte de Poznań en donde fue profesora hasta 1990 pasó a llamarse Universidad de las Artes Magdalena Abakanowicz.

Cristina Guirao es licenciada en Filosofía por la Universidad de Murcia y doctora en Sociología por la Universidad de Alicante. Catedrática de filosofía en Enseñanza Media, y Profesora Titular del departamento de Sociología en la Universidad de Murcia. Experta en Estudios de Género, realizó la Tesis doctoral sobre la Construcción Social del Problema de la Conciliación de la Vida Familiar y Laboral en España (1999-2009), siendo Premio Extraordinario de Doctorado en 2012.

Olga de Amaral: hilos de arte



**Montserrat
Casado**

Con más de 90 años, la artista colombiana Olga de Amaral sigue muy activa. En octubre de 2024 inaugurará una gran exposición retrospectiva en la Fundación Cartier de París. Se trata de un acontecimiento importante. Será una gran oportunidad para dar visibilidad en Europa a los trabajos realizados durante más de siete décadas.

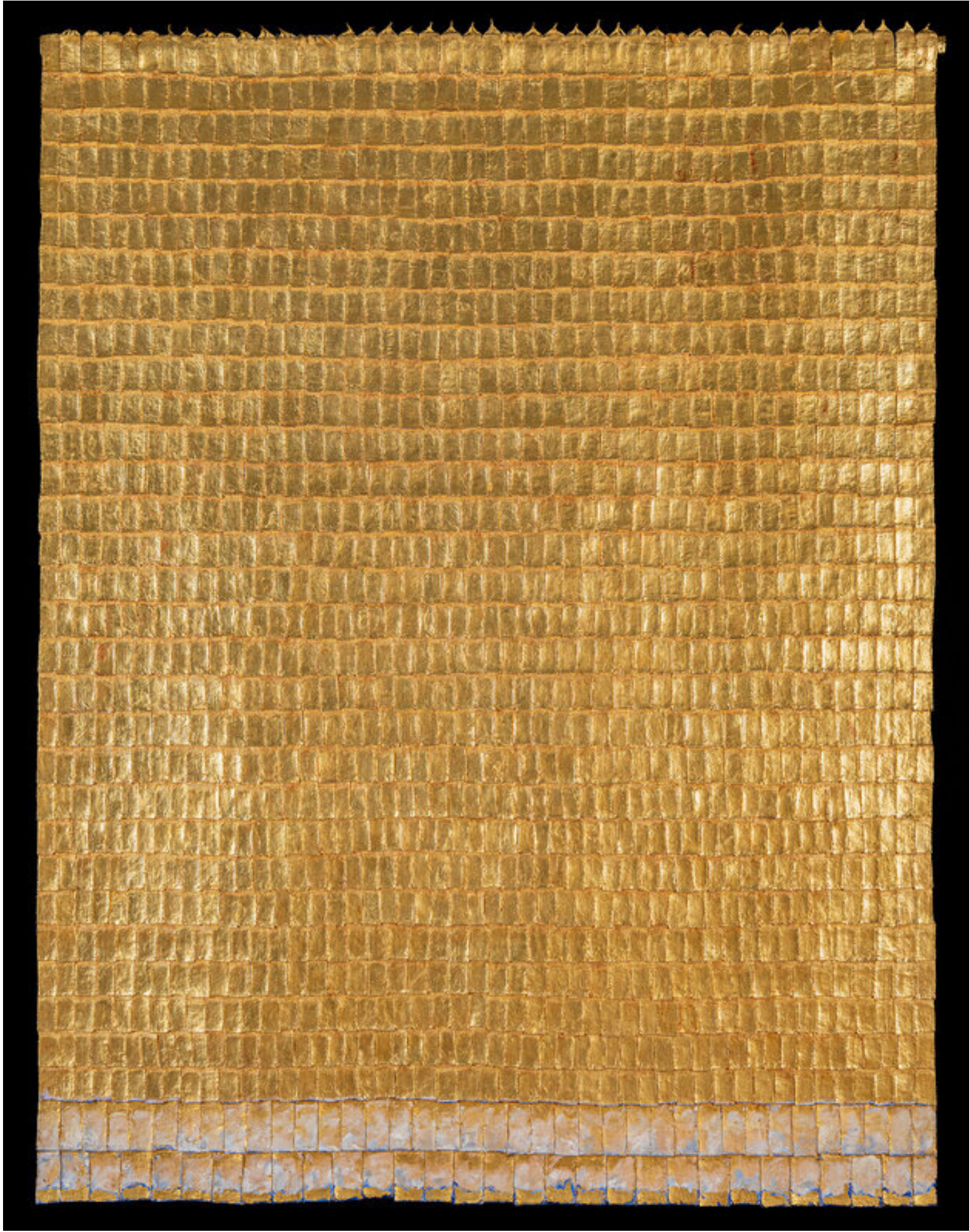
Olga de Amaral estudió diseño arquitectónico en el colegio mayor de Cuadínamarca. Allí, el diseño y la arquitectura se convirtieron en sus principales intereses. Con 22 años se va a Estados Unidos donde prosigue

sus estudios de diseño y arte textil. Se matricula en el Canbrook Academy of Art de Michigan. Entre sus maestros estaba Marianne Strengell, pionera en el uso de fibras sintéticas y una de las primeras referencias de la modernidad en el diseño textil.

Esta artista colombiana cultivó desde el principio la abstracción. A lo largo de su carrera ha logrado una notable proyección internacional. De ello dan cuenta las exposiciones en diversos países y el hecho de que sus obras se exhiban en centros de gran relevancia, como el museo de arte moderno de Nueva York.

Olga de Amaral, fuente El Universal.com





Alquimia 81, Olga de Amaral, fuente Artsy.net

Olga de Amaral vive y trabaja en Bogotá. A lo largo de los años ha ido creando su propio lenguaje en el medio textil, donde emplea tanto fibras, como pintura, yeso o metales preciosos, generando una compleja práctica artística. Desde sus primeros trabajos en los años sesenta, la artista ha ido moviendo las fronteras del arte textil. Por un lado, por sus experimentaciones con materiales diversos, tales como el lino, el algodón, los pelos de caballo... Y, por otro, con la práctica de diversas técnicas, como coser o trenzar, por citar algunos ejemplos.

El arte de Olga de Amaral está instalado en la contemporaneidad. Sus trabajos hunden sus raíces en dos campos complementarios. Por un lado, en las corrientes modernistas que aprendió de Marianne Strengell en Michigan. Y por otro, en la tradición prehispánica. Ella ha jugado un papel indiscutible en lograr que el arte textil dejara de encuadrarse en la categoría de “artes decorativas” para ser catalogado Arte en el sentido más elevado. No podemos obviar el hecho de que, tradicionalmente, el arte textil era practicado por mujeres, por lo que el calificativo de “decorativo” implicaba un cierto menosprecio a estas obras que, los expertos, se resistían a catalogar como piezas de arte.

Los trabajos de Olga de Amaral rezuman delicadeza. Como sostiene Eduardo Serrano (1): “las obras de esta artista deben disfrutarse centímetro a centímetro, puntada a puntada, nudo a nudo e hilo a hilo”. Una brillante descripción para entender que sólo así, el espectador puede deleitarse con la finura, la exquisitez y la de cada pieza.

Si hay un rasgo que define a Olga de Amaral es el uso de oro en sus trabajos. Este hecho engarza su trayectoria artística en lo, que bien puede denominarse, tránsito de la humanidad. El empleo de metales preciosos para elaborar objetos está presente en la historia de las civilizaciones. Desde el comienzo, el hombre ha deseado exhibir, tanto en la vida como en la muerte, su riqueza. Las joyas, los tesoros funerarios en diversas culturas nos ofrecen magníficas piezas trabajadas en oro. El mundo prehispánico de Colombia, por referirnos a la herencia de la artista, nos ha legado piezas de indiscutible belleza. Baste una visita al museo de América de Madrid y contemplar El Tesoro Quimbaya para comprender ese vínculo.

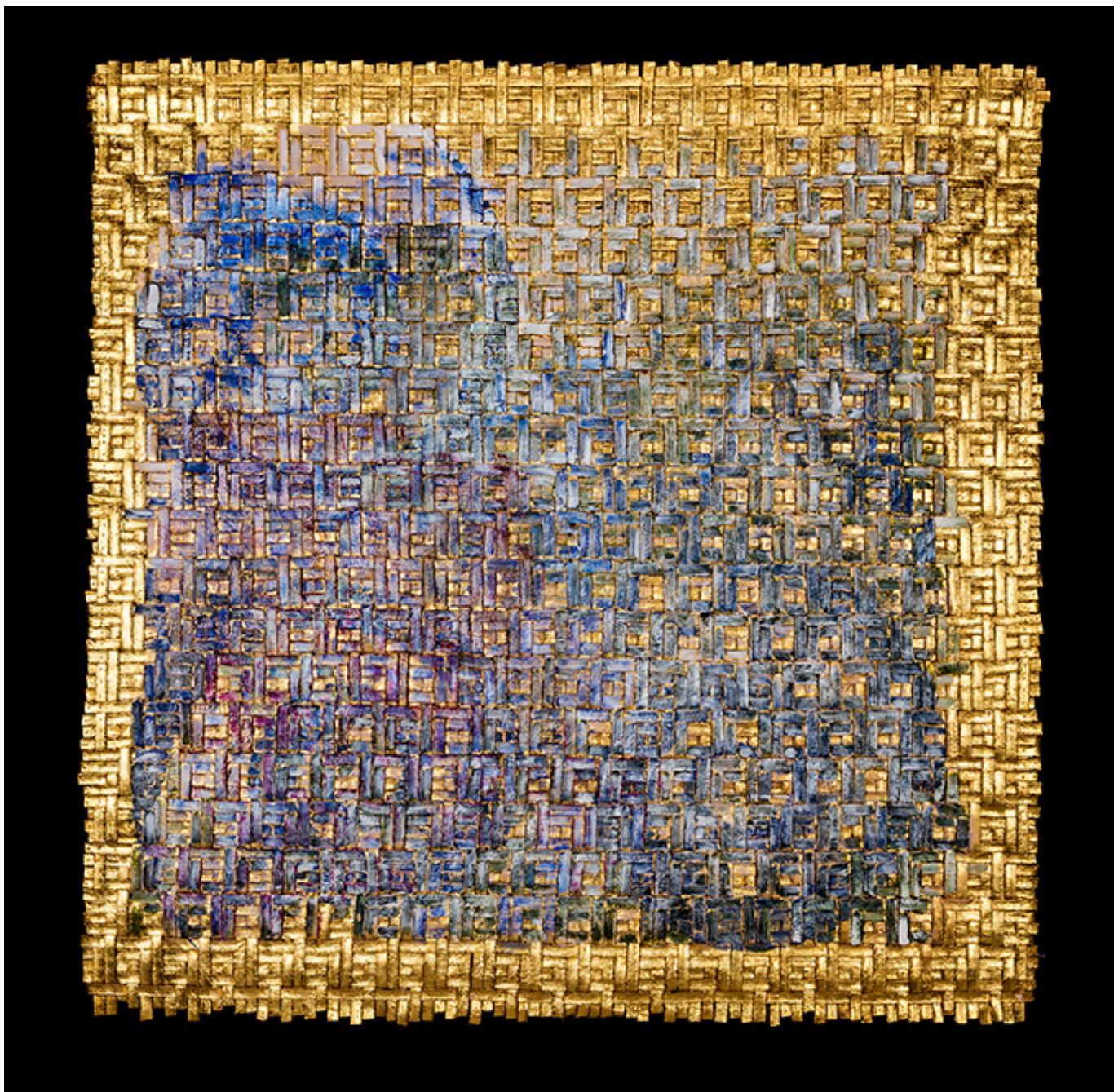
13, Fragmento 15, Olga de Amaral, Fuente Phillips.com



El oro es uno de los elementos más raros del mundo; razón por la cual su valor es muy elevado. Si en el pasado este metal precioso sirvió para reflejar el poder, en la actualidad el mercado del oro se rige por múltiples razones, desde factores socio culturales, a condiciones de mercado o políticas públicas. De hecho, en términos generales, hoy día, más de la mitad de la demanda de oro se destina a joyería; un 35 por ciento como activo real que funciona como refugio seguro ante los vaivenes del mercado; un 7 por 100 para actividades industriales (piezas industriales, instrumental...) y el restante 13 por 100 lo atesoran los bancos centrales como respaldo a las finanzas públicas.

Cuando contemplo la obra de Olga de Amaral, inevitablemente, pienso en el cuadro de Las Hilanderas de Diego Velázquez. La artista colombiana es una Aracne actual, sin necesidad de retar a la diosa Atenea, con una trayectoria de más de medio siglo, en la que ha ido tejiendo para los mortales hilos de arte.

(1) Serrano, Eduardo: “La contemporaneidad de lo ancestral”. Artículo escrito para la última exhibición de Olga de Amaral en la galería Duque de Arango de Medellín. Colombia.



Caliza II, Olga de Amaral, Fuente Arteinformado

Montserrat Casado es Doctora en Economía por la Universidad Complutense de Madrid. Coleccionista y mecenas de arte mural.

Tabita Rezaire y la orisha Yemoja



Concha
Mayordomo

Dentro de la exposición *‘Tabita Rezaire. Nebulosa de la calabaza’* que hasta el 12 de enero puede visitarse en el Museo Nacional Thyssen Bornemisza, hay una pieza que destaca sobremanera, se trata de la obra textil *‘OMI. El templo de Yemoja’* diseñada por la propia Tabita en colaboración con el arquitecto norteamericano Yussef Agbo-Ola.

Tabita Rezaire nació en París en 1989 y actualmente reside en Cayena (Guayana Francesa), es una artista afrociberfeminista multidisciplinar que explora en sus obras las conexiones existentes entre tecnología y espiritualidad. Mediante sus performances y piezas

artísticas Rezaire recupera conocimientos y prácticas ancestrales y fusiona saberes indígenas africanos y de culturas no occidentales con elementos digitales. Para ello utiliza prácticas espirituales y de sanación como herramientas para la resistencia, la emancipación, la reconstrucción de identidades y la de comunidades.

La exposición, comisariada por la gallega Chus Martínez, recoge tres grandes instalaciones artísticas, la primera titulada *‘Omo Elu’* está compuesta por seis piezas textiles, que a modo de banderolas, representan las encarnaciones de la orisha Yemoja, la deidad controladora de todas las aguas y figura materna por



excelencia. En estas piezas aparece en sus facetas como madre, agua, creadora, sanadora, gobernante y bailarina.

En el centro del círculo que componen las piezas se encuentra un tambor de agua, realizado con calabazas sumergidas en ese elemento, que ofrece sonidos únicos, no exentos de resonancias.

‘Des/astres’ es la pieza que ocupa el espacio expositivo central. Se trata de una construcción circular revestida de hoja de palma, a modo de lugar de reunión, en el que se encuentran unas hamacas artesanales y que tiene la peculiaridad de ser de cielo abierto como espacio simbólico, precisamente en esa representación de cielo abierto se proyectan diferentes imágenes argumentales.

Finalmente, y a modo de construcción, se encuentra la instalación textil ‘OMI. El templo de Yemoja’. Como en el caso de ‘Omo Elu’, la pieza rinde homenaje a la orisha Yemoja, existe además otra conexión entre ambas instalaciones, las dos están construidas con pigmentos de color índigo que la propia Tabita extrae de su cosecha en la Guayana Francesa.

El índigo es una tonalidad que se encuentra entre el azul y el violeta, al que se le ha otorgado un profundo significado en diversas culturas que le reconocen la propiedad de evocar sensaciones de introspección, sabiduría, espiritualidad y conexión con lo divino.





La instalación ` OMI. El templo de Yemoja´ representa un espacio sagrado acotado por una serie de piezas textiles, inspiradas en las fabricadas por indígenas africanas, que recuerdan las formas de criaturas oceánicas y corales, todas ellas ensambladas crean un recorrido hacia una sala central, que considera habitado por seres físicos y espirituales, y en el que pueden realizarse ofrendas por medio de copos de coco, miel y pigmentos de color índigo.

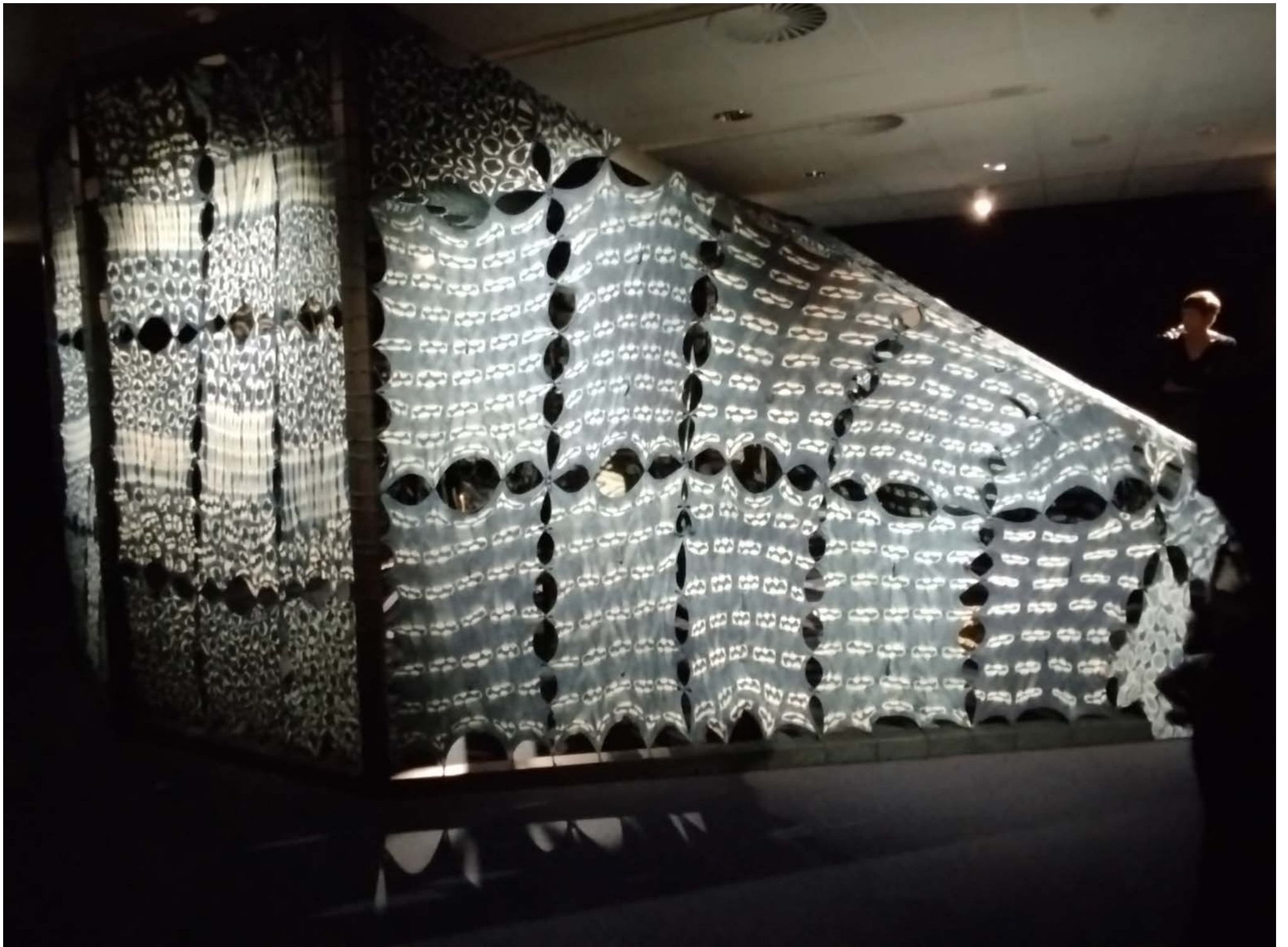
Tabita invita a rememorar un culto que se remonta a antiguas tradiciones espirituales del pueblo yoruba, un grupo etnolingüístico originario del África Occidental que posee una cultura centenaria en países como Niger, Nigeria, Ghana, Togo y Benín, y que cuenta con casi 30 millones de adeptos.

La exposición `Nebulosa de la calabaza´ supone además una inmersión en una atmósfera intimista para sensibilizar y reconsiderar el daño ecológico que sufre el planeta y la búsqueda de soluciones acordes con la naturaleza.















Teresa Lanceta.

El telar, un arte ligado a la vida



**Canal
Bedia**

“Tejer como p[ro]ceso creador simultáneo de objeto y lenguaje”

Teresa Lanceta, artista catalana (Barcelona 1951) multidisciplinar, trabaja la pintura, la escritura, el vídeo, pero su eje creativo gravita en torno al telar, el ámbito textil lo domina de tal forma que su obra dignifica la artesanía, la eleva a la categoría de arte por derecho propio. Lanceta se inició en la actividad de tejer (tejido) en los años 70, elaborando tapices en los que integraba formas y colores con un lenguaje único. *“El arte es lo que tú decides que sea”* afirma, y por esta razón eligió el telar como forma directa de expresión.

Teresa Lanceta, fotografía Miguel Coll, fuente información.es



En los años 80 viajó al Atlas (Marruecos) donde contactó con las mujeres beréberes, tejedoras ancestrales que le enseñaron las técnicas de su tradición viva y artística, lo cual influiría de forma determinante en sus creaciones, hasta el punto de que Teresa Lanceta estuvo tejiendo como único medio artístico de expresión durante 20 años, creando obras textiles hasta que, llegado un momento, necesitó un cambio, servirse de otras técnicas de manifestación mas inmediata y directa, de una ejecución más breve, decantándose entonces por los bordados y zurcidos sobre bastidores.

La artista trabaja en su estudio, ubicado en la localidad alicantina de Mutxamel, donde desarrolla su actividad sola, en concentración, “La concentración en el telar es la inspiración” asegura, y así, a medida que teje, va entrando en ella misma, en una suerte de intimidad personal de la que emana su creatividad, la realización de sus particulares obras de una rica y variada composición. Para ello emplea una antigua técnica de lenta elaboración, horas y horas, días y días, incluso meses tejiendo para componer un solo tapiz, aprendiendo del propio telar, de su trabajo, sin dibujo previo, porque afirma la creadora, a medida que va trabajando “ya sabe lo que va a hacer”.





28_Exposición Teresa Lanceta © Miguel Lorenzo-IVAM., fuente Vogue.es



Rosas Blancas I. Adiós al rombo, Teresa Lanceta, fuente información.es

Para la creación de los tapices la artista usa materiales como lana, algodón o jarapa (prendas usadas). En cuanto a las formas elegidas generalmente acentúa las estructuras de repetición y la geometría, característica presente en las artes populares. Por lo que se refiere a los colores, varían según los temas y las épocas. En sus últimas exposiciones elige el rojo y el negro, que identifica con el barrio de El Raval de Barcelona, donde vivió en su juventud, y donde habitan personas de todas las nacionalidades.

En las trascendentes exposiciones realizadas en el MACBA de Barcelona y en el IVAM de Valencia, bajo el título “ *Tejer como código abierto*” Teresa Lanceta nos revela que tejer es como un código binario, coger un hilo si y otro no, conjunción de urdimbre y trama que a su vez incorpora una intimidad personal y una intimidad cósmica. A lo largo de los siglos este código binario nos ha acompañado. Tejer como proceso estructural que posibilita la creación simultánea del lenguaje y el objeto. Se trata de un lenguaje y un modo de comunicación. Un código de carácter universal que desarrolla ideas e incorpora realidades personales y colectivas, un arte ligado a la vida. Así afirma, los tejidos no solo cumplen una utilidad, sino que también son lenguaje, un modo de “habla” que desarrolla ideas, propicia tiempos íntimos y tiempos colectivos.

Teresa Lanceta reivindica el trabajo de las mujeres, como en el caso de los vídeos grabados de las “Cigarreras de Elche”, donde une las voces de aquellas mujeres obreras y luchadoras de la industria tabaquera, para que puedan tener un lugar, un espacio donde expresar su libertad. Y con la obra “El paso del Ebro” referencia de la batalla del Ebro de la guerra civil española, elabora 5 tejidos que representan los 5 meses de tan cruel contienda.

Sorprendida por el reconocimiento actual de su obra, al ser distinguida con el Premio Nacional de Artes Plásticas 2023, con exposiciones en importantes Museos nacionales e internacionales y, después de haber tejido durante 50 años, afirma convincente que no dejará el telar, y que seguirá trabajando “hasta que pueda” en sus particulares obras, tapices, pinturas, vídeos y textos, avanzando en sus investigaciones y aportando al arte contemporáneo el resultado de la majestuosa combinación de una técnica milenaria con las formas, estructuras y colores más vanguardistas.



Cojin I-V, fuente información.es

Las artistas textiles de la Bauhaus



Eduardo
Montagut

Aunque ya William Morris y el movimiento Arts and Crafts, tan asociado a este fascinante personaje entre el arte y el socialismo, plantearon de forma evidente que no podía mantenerse por más tiempo el tradicional divorcio entre el arte y la artesanía, es decir, que debía derribarse la vieja jerarquía entre artes mayores y artes menores, no sería hasta la Bauhaus a partir de 1919 con un programa inicial que englobaba arquitectura, diseño y arte, cuando claramente se rompieron con esas categorías, a todas luces, obsoletas.

Por otro lado, la Bauhaus planteaba que no se podía innovar si no se emprendía una reforma profunda de las enseñanzas artísticas. Además, al igual que había pasado, en cierta medida, en el ámbito anglosajón en el siglo anterior, la Bauhaus también pretendía cambiar, en cierto sentido la sociedad del momento. Si el mundo a cambiar por Morris era el sucio y anodino derivado del humo y la estandarización de la Revolución Industrial, ahora se trataba de la sociedad que acababa de salir de la Gran Guerra. La vida no podía ser igual que antes de 1914, y debía construirse, diseñarse y decorarse bajo otros principios. Walter Gropius, el fundador y alma de la Bauhaus, nos ha dejado una frase inmortal: “la forma sigue a la función”. La estética debía estar estrechamente unida al uso del objeto que se creaba.



Casa Sommerfeld, fuente Urbipedia

Bahuaus, fuente xlsemanal.com



Anni Albers trabajando en el telar manual, fuente elojodelarte.com



Gunta Stölzl, fuente Metalocus



Textile-Art-ST1, Anni Albers,

Pero el sentido revolucionario de la Bauhaus adolecía de una profunda contradicción interna, y era en relación con la mujer. Si la República de Weimar de la nueva Alemania democrática estaba consagrando desde su Constitución y con el desarrollo de una nueva política el reconocimiento y la garantía de la igualdad de derechos entre ambos sexos, y no sólo en el ámbito de la participación política, sino también en el de la educación, en cambio, en la Bauhaus, aunque se abrió a las mujeres, en realidad se plantearon restricciones hacia las mismas al comprobar que ellas estaban demostrando un evidente interés por entrar en la misma para aprender y participar en el innovador programa formativo. Parecía que se estaba desbordando el ansia reprimida por el sufrimiento padecido por la guerra y porque eran conscientes de sus derechos, ya que, habían demostrado que el mundo podía funcionar sin hombres, esos compañeros que habían ido al frente a destrozarse con otros hombres de otros estados e imperios. El mundo de la creación artística, como es bien sabido, ha reproducido esquemas patriarcales desde tiempo inmemorial, y hasta artistas y genios indudables, interesados en revolucionar el arte, y en este caso, llevar al diseño a la categoría de arte, rompiendo principios que parecían indiscutibles desde siglos, no han querido mujeres protagonistas en estos procesos de cambio y avance. Así pues, si las mujeres querían entrar en la escuela serían dirigidas hacia los talleres de cerámica y textiles, principalmente, porque la arquitectura, la escultura y el diseño industrial debían seguir siendo de dominio masculino. Parecía que, si por un lado, se revolucionaba el arte y el diseño, en el fondo se mantenían otras limitaciones vinculadas al género, es decir, se reproducía otra jerarquía, en una suerte, creemos, de íntima contradicción. Pensemos que, por ejemplo, Gertrud Arndt, que deseaba estudiar arquitectura sería reorientada hacia el tejido, es decir, a lo que parecía una actividad “femenina”. Al final, Arndt sería una fotógrafa sobresaliente.



African Chair, Gunta Stölzl y Marcel Breuer. Fuente Historia del Traje FADU UBA

En todo caso, el tesón de las mujeres en momentos de cambios y crisis como fueron los del período de entreguerras puede ser muy fuerte. De ese modo, un taller que podría parecer menor, como el textil, precisamente porque el trabajo con los tejidos se asociaba a las mujeres, terminó por ser un éxito, precisamente por su productividad y por las novedades que allí no se pintaron, ni se esculpieron, ni tan siquiera se fraguaron, sino que se tejieron. Allí se experimentó con las técnicas tradicionales, pero también con las más modernas e industriales. Se tejía y se teñía, se hacía crochet, macramé, se bordaba y se aplicaba el tejido a la pintura rompiendo también las fronteras entre las disciplinas artísticas. Las artistas textiles de la Bauhaus fueron osadas, descubriendo que los tejidos eran un campo donde poder experimentar con mucha libertad y porque el avance de las Revoluciones Industriales ofrecía técnicas e instrumentos modernos. Solamente hacía falta ponerlos al servicio de la imaginación y de la creatividad, y ellas tenían de sobra. De ese modo experimentaron con materiales que no parecían, en principio, destinados al trabajo textil como el celofán, un polímero artificial derivado de la celulosa que había sido inventado por un químico suizo a principios del siglo XX, y que, en principio, servía como envoltorio. También consiguieron producir tejidos con propiedades acústicas o que reflejaban la luz. Los tejidos, además, recogieron los cambios que se estaban produciendo en la pintura, especialmente gracias al genio de Paul Klee y de Wassily Kandinsky.



Anni Albers, fuente elojodelarte.com

En los tejidos apareció por vez primera la revolucionaria abstracción, así como los motivos geométricos, y algo que no se veía en Occidente, aunque hoy sea muy común, los motivos de origen étnico. En los tejidos se experimentó con el color y con el diseño geométrico. Esas artistas estimularon en un mundo ya muy tecnificado la importancia del tejido manual también, es decir, que la alta tecnología y la producción industrial para una nueva y creciente demanda no debían ir reñidas con el trabajo personal.

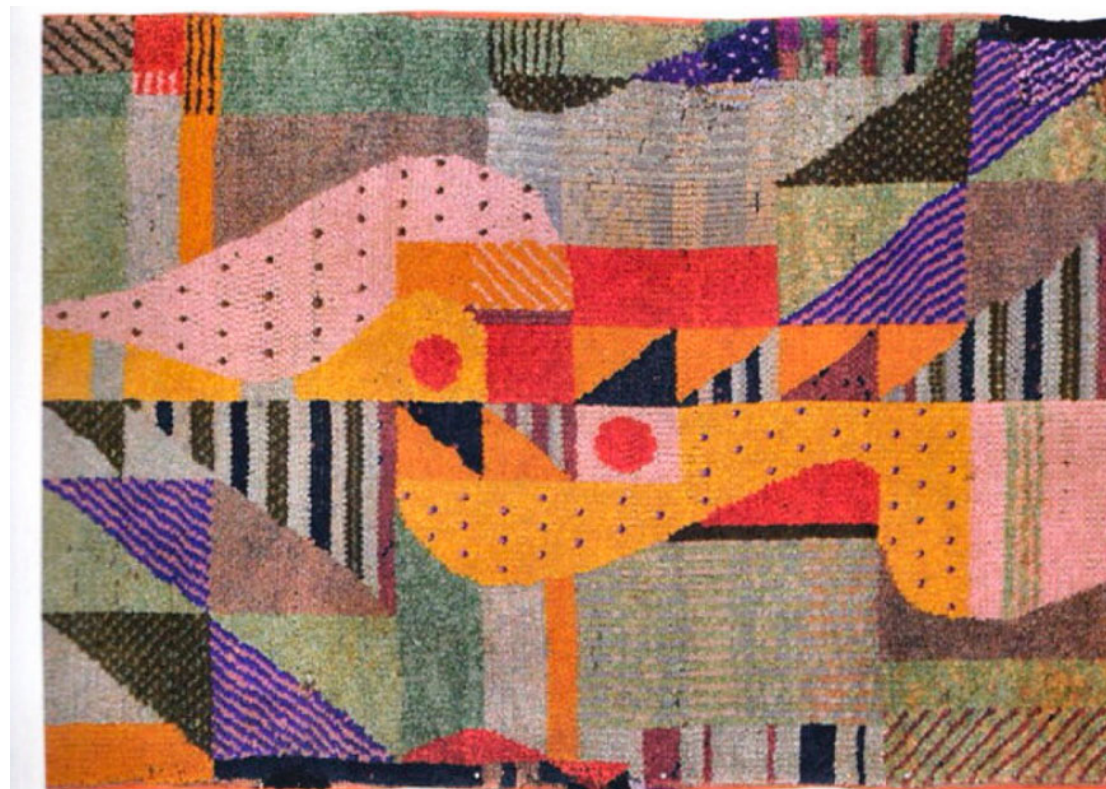
De aquel taller salieron tejidos para revolucionar la decoración de las paredes y muros, con nuevas tapicerías y alfombras. Para que el mundo conociera esta desbordante creatividad, aprovecharon las casas que se levantaron desde la Bauhaus. En primer lugar, estaría la Casa Sommerfeld, en un barrio berlinés, diseñada por Walter Gropius y Adolf Meyer entre 1920 y 1921, y que lamentablemente fue destruida en la Segunda Guerra Mundial. Pero también se aprovechó la casa Haus am Horn, construida por Georg Muche y con la intervención también de Adolf Meyer y del propio Gropius para la exposición de

la Bauhaus en Weimar en 1923. El objetivo era demostrar que se podía combinar el máximo de confort con la economía. Allí, por tanto, aparecieron también las contribuciones textiles de la Bauhaus.

Pero, ¿contamos con nombres, con figuras sobresalientes en este trabajo textil? Así es y con la misma luz y el mismo color que aquellos tejidos que salieron del taller de la Bauhaus. Dos artistas merecen que nos detengamos en ellas: Gunta Stölzl (1897-1983) y Anni Albers (1899-1994).

Gunta Stölzl entró como alumna en la Bauhaus en 1919 terminando como maestra junior en 1927. Stölzl se destacó muy pronto entre sus compañeros y compañeras. Pero en el taller de tejido regían las ideas de su director el arquitecto, pintor y grabador Georg Muche que, en realidad, era un exponente del prejuicio de género en relación con el textil. Esa filosofía no ayudaba, precisamente, a avanzar en este campo, obligando a los alumnos y alumnas a experimentar por su cuenta, con el problema de que no solían tener experiencia previa. Pero la inquietud de Stölzl era tal que decidió tomar la iniciativa, y con algunos compañeros viajó en 1921 a Italia en busca de inspiración. Pero, además, ella sí contaba con experiencia, ya que aprobaría el examen de oficial tejedora y aprendió las cuestiones del teñido en la escuela de Krefeld. Así pues, en realidad sabía mucho más que el director del taller. En ese mismo año de 1921 colaboraría con Marcel Breuer en la conocida como “Silla Africana” que era de madera, pero con un tejido de colores. Después, nuestra protagonista y sus compañeros y compañeras del taller colaboraron en la decoración del edificio Haus am Horn, en la exposición de 1923, que sirvió de escaparate de la Bauhaus, como hemos mencionado. Allí aparecieron alfombras, tapices y distintos objetos textiles. Después de aquel éxito, en el taller comenzaron a pensar que había que introducir la abstracción en los tejidos, al modo de Kandinsky.

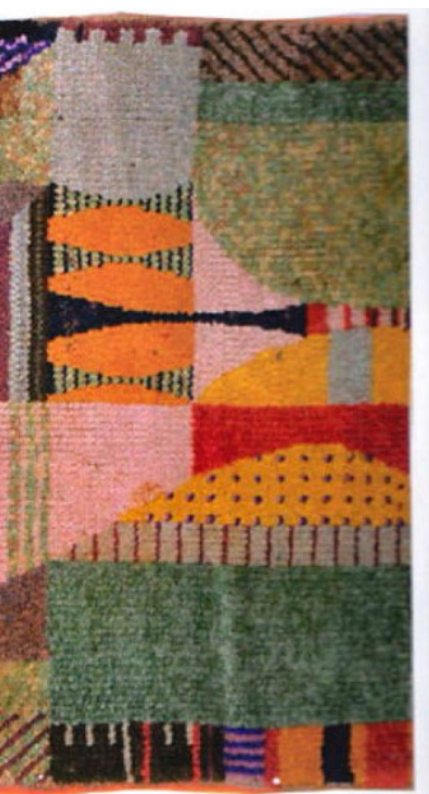
En la segunda etapa de la Bauhaus en Dessau en 1926 regresó Stölzl, que había ya dejado la escuela para ayudar en el montaje de los talleres de tejido Ontos, cerca de Zúrich. Ahora volvía como profesora, aunque el título de maestra junior no le llegaría hasta el año siguiente. En realidad, el taller era dirigido por la pareja compuesta por Muche y Stölzl,



Alfombra Knotted Floor, Gunta Stölzl. 1923. Cortesía de la Fundación

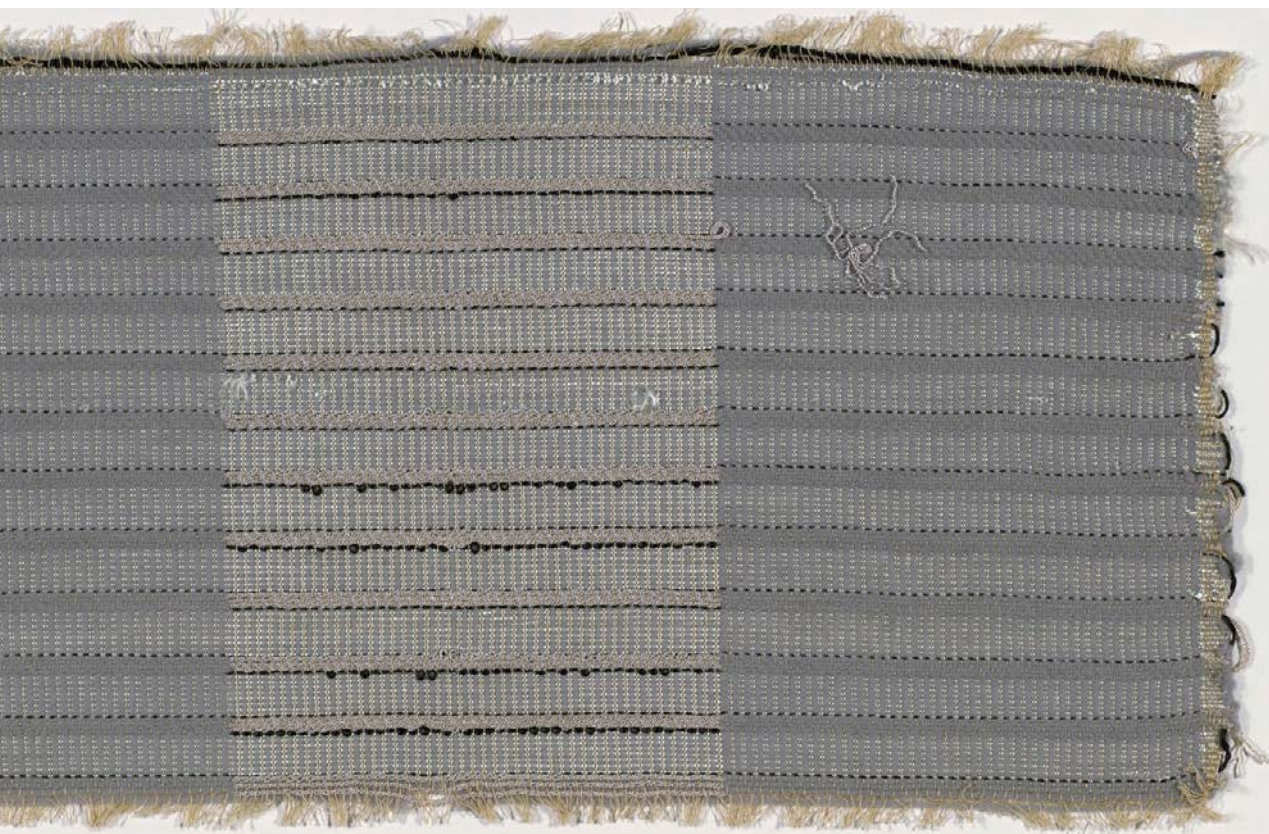
Material de corti





h Gunta Stölzl. fuente Metalocus

na reversible, Gunta Stölzl. 1923-28. fuente Metalocus



pero no funcionaba porque tenían ideas distintas, como hemos podido comprobar. Al final, ella consiguió dirigir el taller en solitario. Debemos recordar que tras una verdadera revuelta estudiantil Muche tuvo que dejar la dirección.

Con mejores medios y con su habitual entusiasmo Stölzl hizo mucho por desprender las connotaciones de género al arte textil. A Stölzl le gustaba la experimentación, pero también la improvisación. Potenció el empleo de los telares manuales y la plena formación de quienes venían a aprender, incluyendo conocimientos matemáticos y de geometría. Y como hemos comentado anteriormente, ese trabajo manual del textil debía combinarse para diseñar con destino a la producción industrial. Había que conocer bien las propiedades del tejido, y trabajar con fibras sintéticas. Parecía necesario probar todo tipo de materiales, descubriendo y experimentando con sus cualidades, es decir, con los colores, las texturas y la resistencia ante el evidente desgaste que podría sufrir. Pero también interesaba la flexibilidad, y la relación del tejido con el color y con el sonido.

Stölzl puso en marcha un proyecto de colaboración entre el taller de la Bauhaus y la empresa textil Polytex, que tejía y vendía los diseños realizados en el taller. Fundamental fue también su aportación teórica, especialmente a través de un artículo publicado en 1931, “El desarrollo del taller de tejido de la Bauhaus”, que se incluyó en el Bauhaus Journal.

La presión nazi terminó con su presencia en la Bauhaus. Pero, sin lugar a dudas, Stölzl puede ser considerada la artista textil más influyente del pasado siglo XX, en primer lugar, por la revolución que supuso su etapa en la Bauhaus, y luego por su trabajo creativo posterior. Sus diseños terminarían entrando en centros de arte fundamentales, como el Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Victoria Albert Museum de Londres.

Por su parte, Anni Albers llegaría a la Bauhaus como alumna después de haber estudiado pintura y arquitectura en el estudio berlinés de Martin Brandenburg. Su siguiente objetivo sería la Escuela Superior de Bellas Artes de Dresde pero no pudo ingresar. En 1919 sí se matricularía en la Escuela Textil de la Escuela Superior de Arte de Hamburgo, pero en 1922 llegó a la Bauhaus. No pudo entrar, después de superar el curso preliminar, en el taller de vidrio y optó por el de tejido donde estaba Gunta Stölzl. Albers fue una alumna muy destacada, como lo probaría que terminara creando un tejido muy moderno por sus propiedades, ya que era insonoro y reflectante, es decir, que había conseguido coronar con éxito las investigaciones sobre las relaciones del tejido con la luz y el sonido, algo que preocupaba mucho en el taller de tejido. Además, era un tejido lavable, y realizado con el clásico algodón, pero también con el material casi fetiche del taller, el celofán. Albers fue, en consecuencia, una gran investigadora porque creó tejidos nuevos, y muchos de sus diseños serían publicados, además de conseguir distintos encargos para realizar tapices. Fue alumna también de Klee, y se casó con Josef Albers que, además de su importancia artística fue uno de los profesores de educación artística más importantes del pasado siglo. Anni Albers sería nombrada en 1931 directora del área y fábrica de tejido de la Escuela, sustituyendo a Stölzl hasta la llegada de los nazis. Anni Albers siguió trabajando incansablemente, y fue muy importante su vinculación con las culturas prehispánicas de América Latina, plasmada en los tapices que realizó a partir de la segunda mitad de los años treinta.

Bibliografía

Existen tres trabajos fundamentales sobre las mujeres y las cuestiones de género en la Bauhaus. En primer lugar, estaría libro de Anja Baumhoff, que publicó en Frankfurt y Nueva York en 2001, y que en castellano se titularía, El mundo de género de la Bauhaus. La política del poder en el primer instituto de arte de la República de Weimar, 1919-1931. Después, contaríamos con el libro de Elizabeth Otto, y Patrick Rössler, que salió en 2019 en Londres, y se podría traducir como Cuerpos Bauhaus: género, sexualidad y cultura corporal en la legendaria escuela de arte del Modernismo. En ese año los mismos autores y también en la capital británica publicaron, Mujeres de la Bauhaus: una perspectiva global. En castellano contamos con la monografía de Josenia Hervás y Heras, Las mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espacio total. Buenos Aires, 2015.



Tejedoras en el taller de la Bauhaus 1928, fuente elajodelarte.com

Sala 4

BNM hacia dentro

Nuestras tertulias y visitas

El pasado 8 de octubre tuvimos la gran oportunidad de contar en nuestra tertulia con la artista colombiana Adriana Marmorek, recién llegada de la inauguración de su exposición Nueva York. Nos presentó su proyecto *`Cementerio del romanticismo alemán'*, una gran propuesta que se llevó a cabo en el cementerio alemán de Bogotá y que trata sobre el mito del amor romántico. Por medio de las piezas que componen el proyecto, Marmorek rinde homenaje a la vida y al legado de sus abuelos paternos que fallecieron en un accidente automovilístico en 1945, seis días después del final de la Segunda Guerra Mundial.

Las socias de Blanco, Negro y Magenta en este encuentro online disfrutamos de las explicaciones de una artista con una gran trayectoria internacional.

Adriana Marmorek Cementerio del Romanticismo Alemán

Curador: Sebastián Mesa

reserva la fecha

8 octubre 19h

Charla virtual de la Artista Colombo-Austriaca sobre su proyecto de investigación Eros - Tánatos en Anolaima.

Para asistir escribenos a:
blanconegroymagenta@yahoo.com



ASOCIACIÓN
Blanco Negro
y Magenta



Culturas

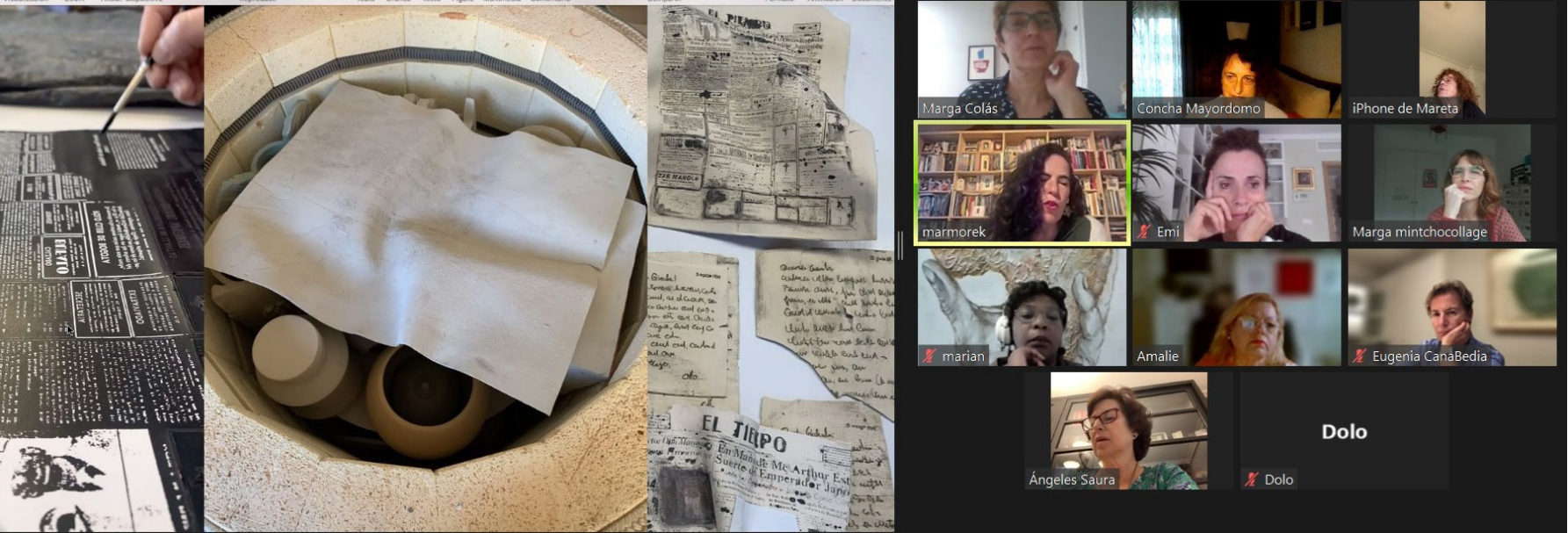
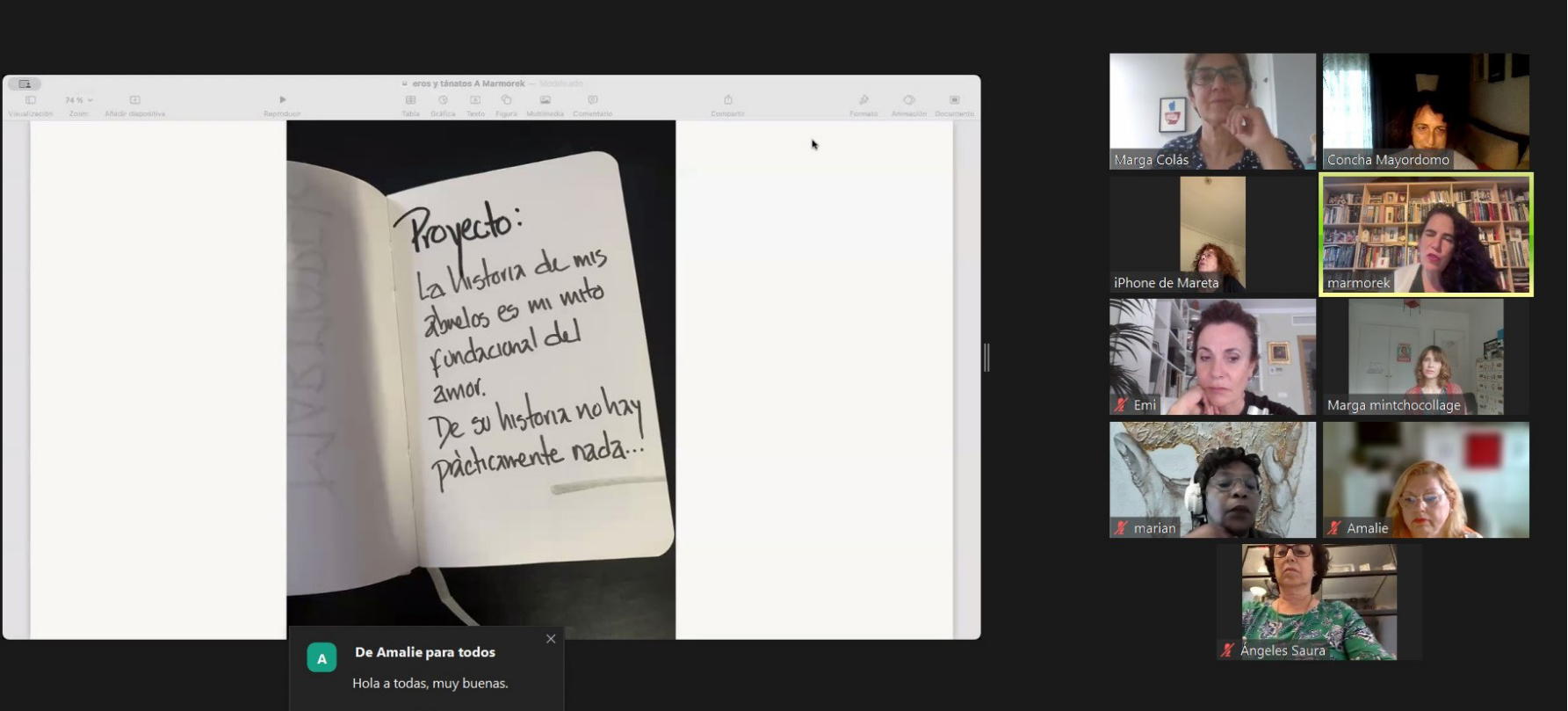


Colabora:

 Embajada
de Austria
Bogotá

NOHRA HAIME GALLERY









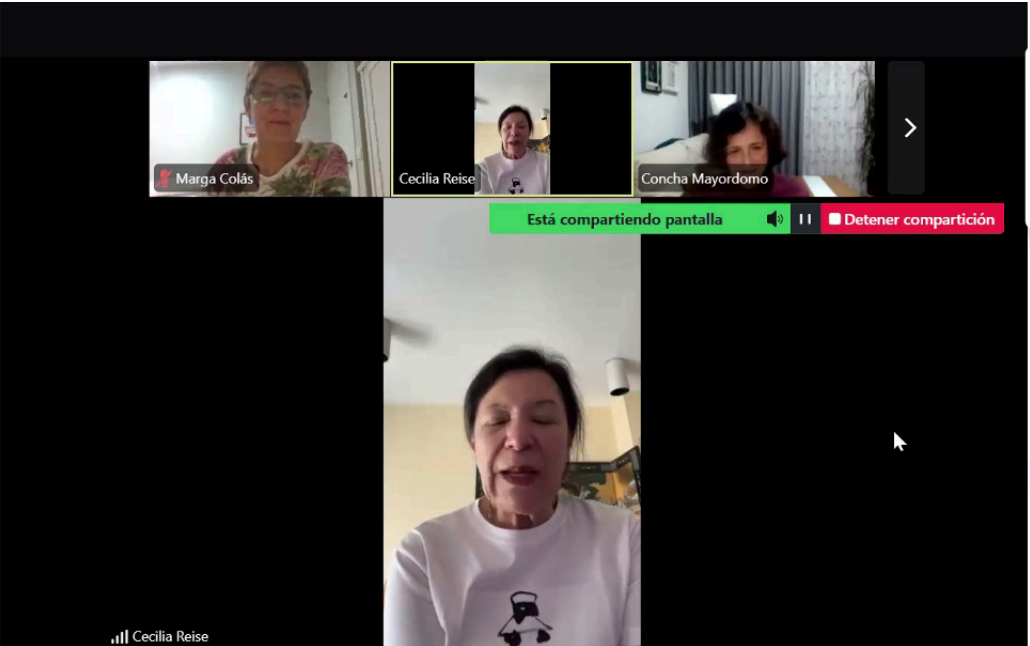
VISITA GUIADA VIRTUAL
Exposición "HISTORIAS ERRANTES"
con la artista CECILIA PAREDES

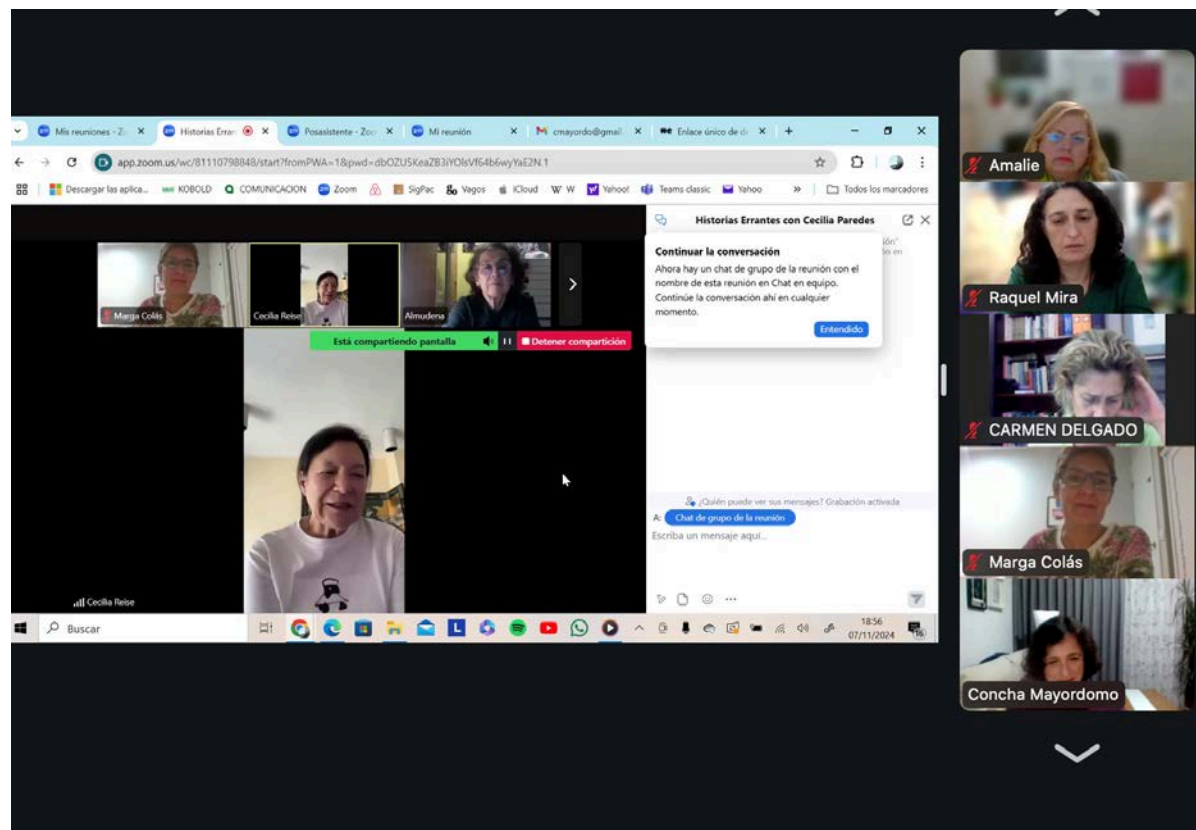
Galería Blanca Berlín, Madrid.
Jueves 7 noviembre, 18.30 h.
Inscripciones: blanconegroymagenta@yahoo.com



Por primera vez en Blanco, Negro y Magenta se hizo una visita guiada virtual a una exposición. Para inaugurar esta nueva iniciativa se contó con una de las artistas más queridas de la asociación: la gran Cecilia Paredes.

La propia autora nos comentó las obras que, con el título “Historias errantes”, se pudo ver en la Galería Blanca Berlín de Madrid hasta el 8 de noviembre. La simpatía y la generosidad de Cecilia, y la calidad de sus obras hicieron del acontecimiento un éxito y con ello, un impulso para seguir realizando más visitas guiadas virtuales, ya que permite dar a conocer eventos a las socias que no viven cerca del lugar donde exponen,





Visita a la exposición Rosario de Velasco

Agradecemos al Museo Thyssen Bornemisza la generosidad con la que siempre nos trata, en esta ocasión nos proporcionó disfrutar de una visita guiada a la exposición `Rosario de Velasco`, que nos permitió conocer de cerca la producción realizada entre los años 20 y 40 del siglo pasado, de esta singular pintora.

De entre la treintena de obras expuestas, llamó la atención “Adán y Eva”, una pieza perteneciente al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, cedida para esta exposición. El conjunto de las obras puso en valor el trabajo de una de las grandes artistas españolas de la primera mitad del siglo XX.









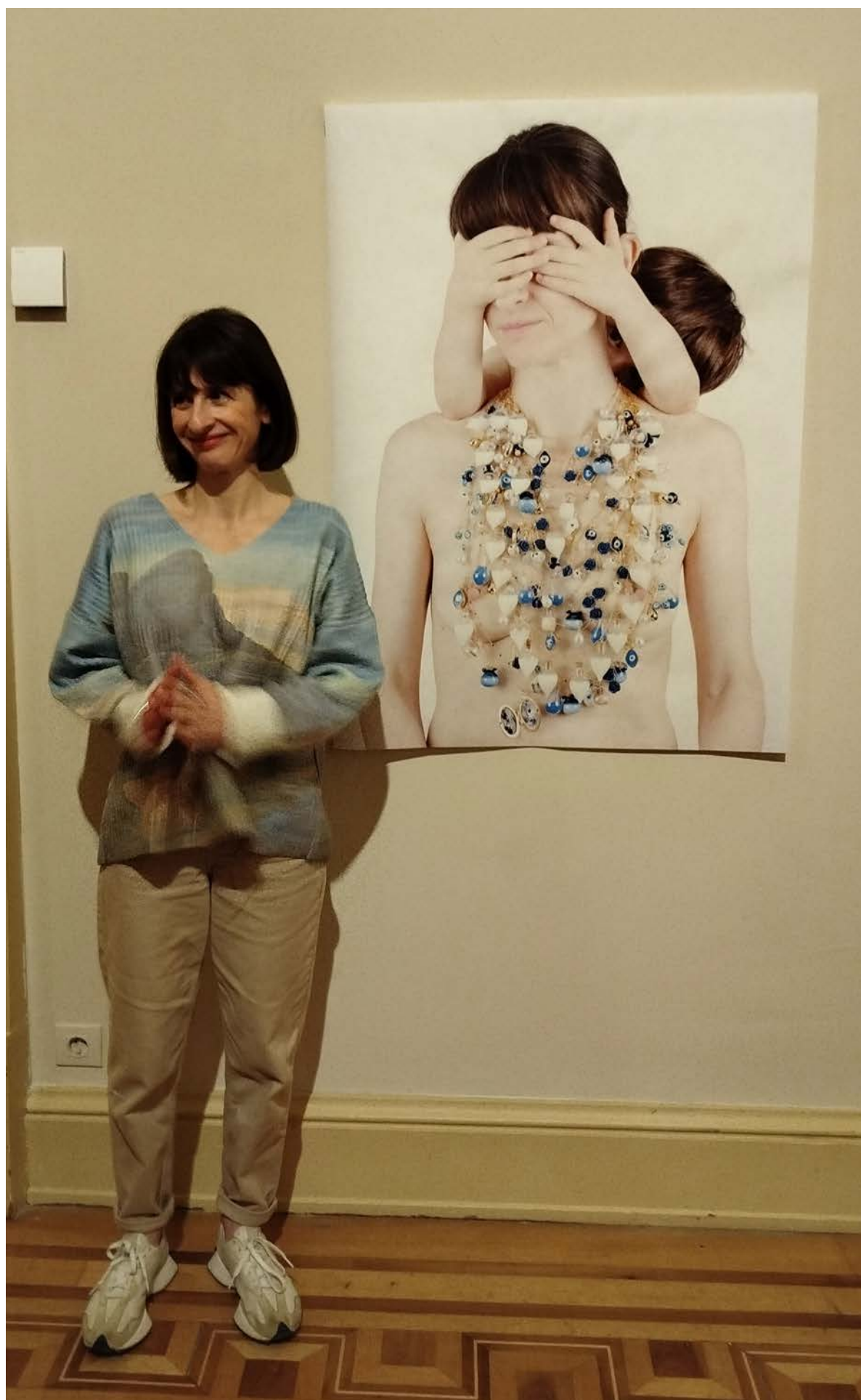


Visita a la exposición *‘Mater Oblatio. Soledad Córdoba’*

Soledad Córdoba es amiga de Blanco, Negro y Magenta desde hace años. Fue la artista invitada en la exposición *‘Una de cada tres. Violencia de género y discapacidad’* que pudo verse en Mieres hace ahora cinco años y lo hizo con las piezas *‘Rito XXIV’* y *‘Chamana II’*.

Con ocasión de su exposición *‘Mater Oblatio’* en el Museo Lázaro Galdiano, tuvo la gentileza de guiarnos por las salas en las que pudimos disfrutar de sus abalorios, máscaras, fotografías y su impresionante instalación, piezas repletas de sensibilidad, mensaje y elegancia que, como siempre, acompañan a esta singular artista. Poder escuchar el proceso creativo que le ha llevado a realizar cada una de las obras, es un lujo que nos regaló y que seguiremos recordando durante mucho tiempo.











El Taller

Las artistas **magentas**

Emi Azor

Nací en Baza, un pueblo del norte de Granada. Pertenezco a una numerosa familia en la que aprendí de mis padres el amor por la naturaleza y el valor tanto de la belleza como de la actividad física. Así, llegué a mi juventud con la tesitura de tener que elegir entre mis estudios de Bellas Artes o INEF. Me decanté por la segunda, no sin esfuerzo. Llevo años

trabajando como profesora en un Ciclo Formativo sobre la Actividad Física, en la capital de la provincia. Mi entorno laboral siempre ha sido un mundo lleno de testosterona y egos masculinos, donde las mujeres hemos sido pocas y nuestra voz ha quedado opacada ante la contundencia de su mayoría.





Encontré en la fotografía una forma de reencontrarme, escucharme, de reafirmar mi propia identidad y mis valores, tantas veces desestimados.

Para mí, El Taller no es sólo un es-

cio físico, El Taller soy yo, ese ente no matérico que habita en mí y que necesita del silencio, la soledad buscada, la tranquilidad, la quietud de la que alimentarse, hablarme y contarme cómo quiere expresarse.



Emi Azor

Cuando tengo mucho ruido, dentro o fuera de mi cabeza, está dormido, no tiene afán de comunicarse conmigo, o si lo hace, yo no lo escucho... Mi estado natural y deseable sería estar tranquila, serena, atenta para poder dedicarme a escucharlo y plasmar en imágenes o lienzos nuestras conversaciones. No sé hacerlo de otra manera...Necesito, sin que suene pretencioso, señalar el absurdo de los convencionalismos, la irracionalidad de muchas de las normas que obedecemos ciegamente. Necesito señalar que el mundo puede y debe ser más justo, que todos estamos en el mismo barco y que si el barco flota, flotamos todos y si se hunde, también lo haremos todos. La igualdad es racionalidad, no es sólo una cuestión emocional.

Cuando pienso en expresarme, mi mente siempre busca materiales de-

teriorados, olvidados, casas ruinosas, fibras naturales, colores tierra. Quizás sea una analogía de las segundas oportunidades, no lo sé...

Mi obra siempre ha estado centrada en la mujer. Una mujer real, que es capaz de llorar, pero también de reír, de trabajar, pero también de ser madre, de ser bella por fuera y por dentro, capaz de plantearse los términos comunes en los que se entiende” la feminidad”, capaz de morir, pero también de volver a nacer. “Renacer de la situación más desesperada, rota, ruinoso, siempre hay una salida”

Se puede decir que mi herramienta es la fotografía, pero también me gusta expresarme con la pintura . Fabrico marcos de madera que después entello. Esto tiene su historia...





La comunión, como todo rito iniciático, tiene sus reglas. No hace tantos años, junto con los juguetes y accesorios que te regalaban para la ocasión, el dinero que se recaudaba iba a parar comúnmente a la compra del futuro ajuar (en el caso de las niñas) que algún día necesitarías al casarte. Sí, tal cual. La bicicleta no era siempre una suerte de regalo. Era más útil el ajuar.

Así las cosas, en mi casa teníamos un rollo de buena tela, puntillas y demás “necesidades” que me negué siempre a coser en mi tiempo de ocio y durante los largos veranos. Rebelarme contra ese destino no fué siempre fácil ni entendible.



Las telas quedaron guardadas en el olvido durante años pero ,cuando las recuperé, empecé a darles un uso completamente distinto, a mi manera... Como acto de insumisión y rebeldía, las hice fondo y forma de mis cuadros: telas arrugadas, sucias, rotas, mal cosidas, con agujeros, hechas jirones, también las puntillas en todas sus variantes, manteles, paños, todo lo que formaba parte de nuestro “ajuar” lo disfruté. Esos cuadros colgados por casa me confirman que estoy en el camino correcto, que la libertad no es una opción negociable, que podemos revelarnos, salir de las obligaciones que nos imponen y a veces nos autoimponemos.



Emi Azor



El arte como forma de expresión, crea un diálogo sin palabras con el espectador y creo firmemente que, además, es una forma universal y maravillosa de promover el cambio individual y social que necesitamos.

A través del arte podemos ser una persona diferente, gritar lo que de otra forma no podrías sin que te llamasen loca (en el mundo del arte, el término “loca” sí está socialmente aceptado).

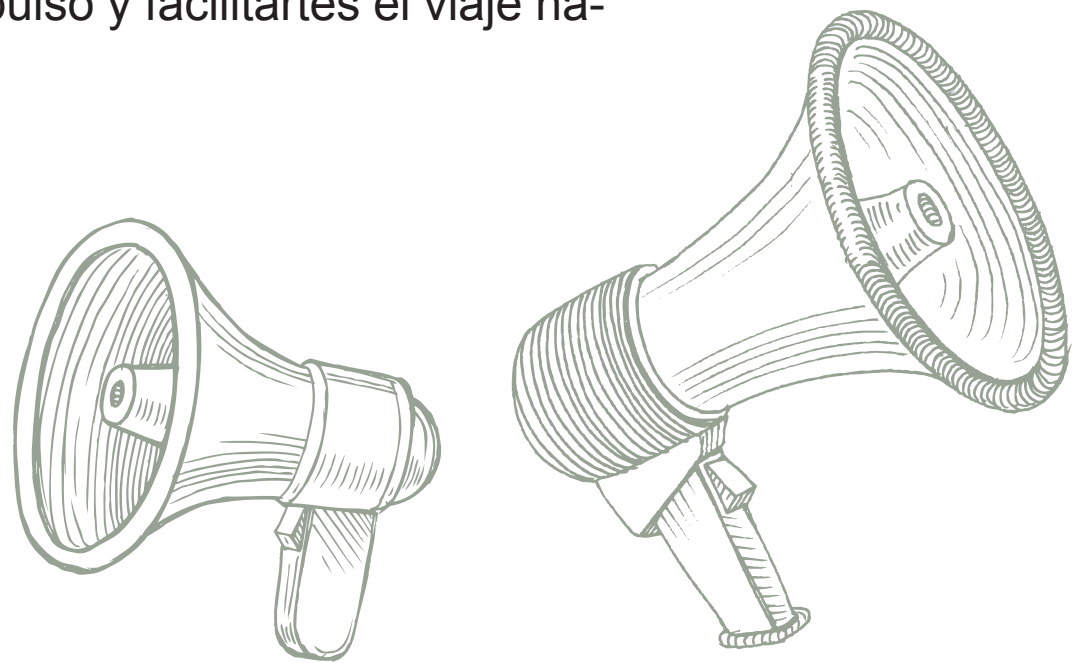
Mi encuentro con Blanco Negro y Magenta se produce en una Exposición que yo realizo en la Universidad Autónoma de Madrid en Noviembre de 2019, donde tengo la suerte de conocer a Concha Mayordomo, que me dió la posibilidad de pertenecer a esta Asociación con la que comparto los mismos objetivos: trabajar por la igualdad real entre hombres y mujeres.





La Incubadora

A través de esta sección incorporamos a Blanco, Negro y Magenta a estudiantes relacionadas con las Bellas Artes y el Diseño Gráfico, que están aún en proceso de aprendizaje y búsqueda. Desde la Asociación queremos darles un impulso y facilitarles el viaje hacia su destino.





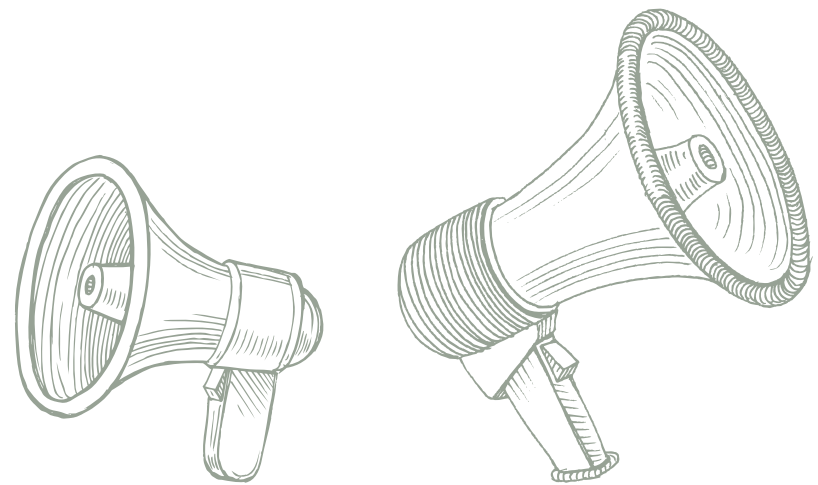
CECILIA DÍAZ



**Blanca
Prendes**

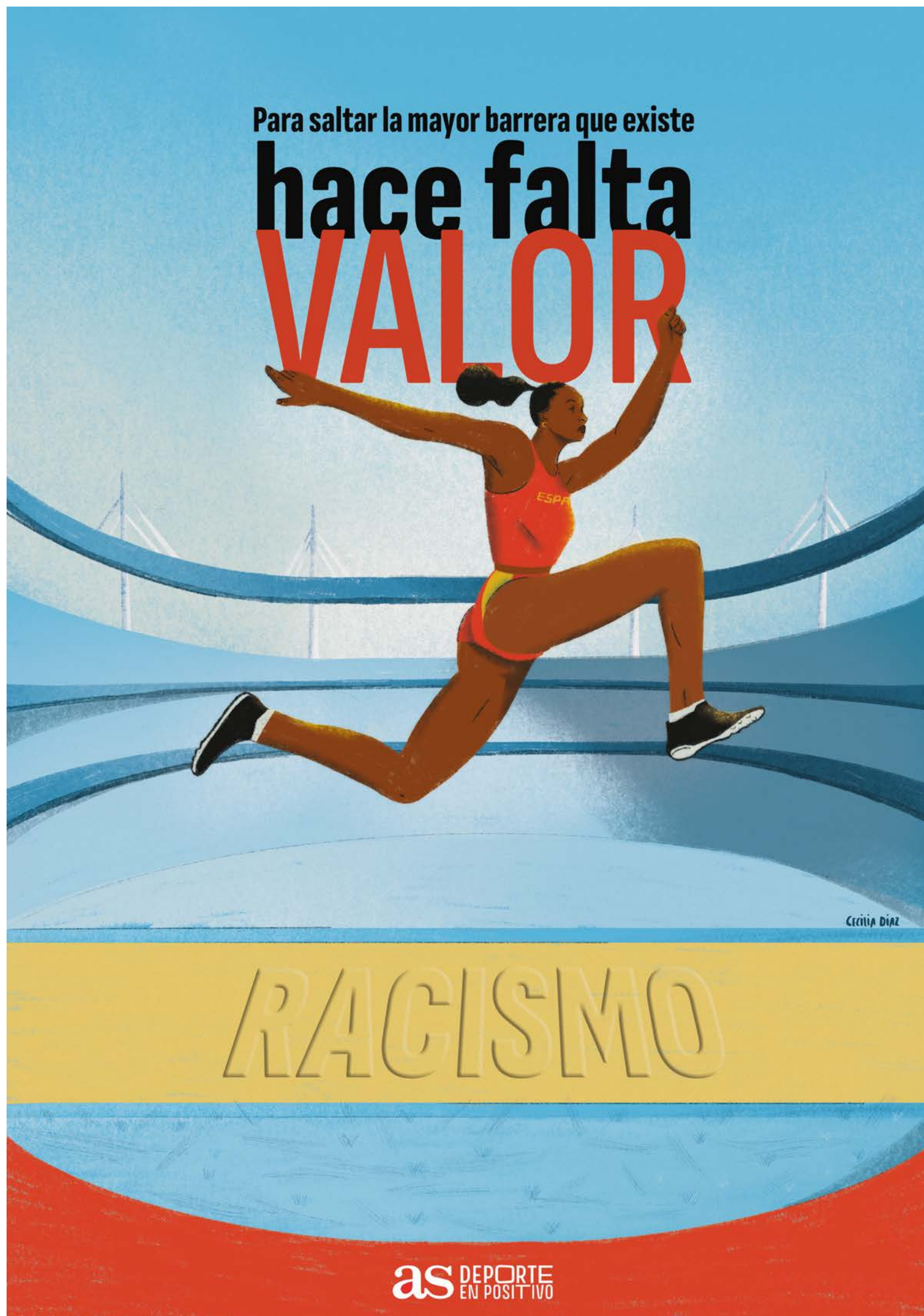
A Cecilia la vida familiar la ha envuelto con mensajes feministas, mensajes que la hicieron detectar rápidamente las injusticias que te ofrece el patriarcado en el ámbito laboral, algo que la llevó a trabajar por su cuenta. Cecilia Díaz (@helloceciliadiaz) es diseñadora gráfica, ilustradora y desde niña, animada por su madre, disfrutó de la lectura de Austen y de las Brontë, entre otras.

Recuerdo en la Escuela una conversación con ella cuando era mi estudiante en Diseño Gráfico, Cecilia estaba preocupada porque no encontraba un estilo personal en sus ilustraciones. Ahora su trabajo tiene su sello, sus dibujos se construyen con colores que van definiendo las formas con detalle. Los escenarios se cubren de texturas y diferentes estampados y estos espacios son habitados por figuras de mujeres.



Cecilia crea mujeres grandes, sin curvas sinuosas, mujeres protagonistas de su entorno, tal y como ella dice, mujeres que ocupan su sitio, que no flotan, huyendo de ciertas construcciones de la figura femenina.

La representación del cuerpo de la mujer en cómics y dibujos animados ha sido históricamente marcada por estereotipos que enfatizan la sexualización y la exageración de rasgos femeninos. En muchas ocasiones, los personajes femeninos han sido dibujados con proporciones imposibles, cuerpos muy delgados, cinturitas de avispa, insinuantes escotes y posturas sugerentes. Este enfoque, básicamente diseñado para atraer a una audiencia masculina, reflejaba las normas de género dominantes durante el siglo XX.





CECILIA DÍAZ



Calles en Navidad

Un ejemplo son Betty Boop, Catwoman, Wonder Woman en sus primeras etapas o incluso personajes animados como Jessica Rabbit. Esta representación no hizo más que reforzar las expectativas de la sociedad sobre la femineidad y los cánones físicos de las mujeres, las cuales eran creadas con personalidades muy simples y que muchas veces eran un accesorio del héroe masculino. Cecilia rechaza estas representaciones como las de Betty Boop y recoge una pulsión que comenzó de manera tímida a partir de finales del siglo XX, con la llegada de la Segunda Ola feminista. Las mujeres dejaron de ser exclusivamente figuras estilizadas y sexualizadas para convertirse en personajes con personalidades y conflictos más complejos, alejándose del estereotipo de “mujer perfecta”.



Sus ilustraciones recogen situaciones en las cuales han pasado de ser el “premio” o interés romántico a protagonistas activas que luchan por sus propios objetivos, siendo heroínas completas con motivaciones, fallas y fuerzas que van más allá de lo físico. Este tipo de representación responde al creciente interés por mostrar personajes femeninos más complejos, con roles que no se definen únicamente por su apariencia. Las ilustraciones de Cecilia reflejan una mayor conciencia sobre la diversidad corporal y la importancia de mostrar a las mujeres como individuos multifacético. Al alejarse de los ideales de belleza inalcanzables, estas representaciones nos acercan a estados más realistas y menos exigentes.

Cecilia necesita rodearse de cosas bonitas, agradables. Así fue como descubrió su faceta de diseñadora. En sus proyectos de ilustración apuesta firmemente por su estilo y eso le lleva a posicionarse como una profesional comprometida con su mensaje feminista. Esta postura no siempre es fácil de mantener, como bien sabemos, pero al final deriva en cierta selección natural de los proyectos que le llegan.

Cecilia, gracias por tu mirada.







Transgresoras

Una historia cultural de las mujeres



Marifé
Santiago-Bolaños

Elegir bien los ejemplos simbólicos que recorren este ensayo es uno de sus no pocos méritos. Con ellos, Cristina Guirao, filósofa, crítica cultural, profesora de la Universidad de Murcia, propone una epistemología arriesgada capaz de resignificar la historia cultural de las mujeres todavía por escribir. Entre tales ejemplos, convertidos en declaración de intenciones, me detengo en la eficacia de *El gran nadador* de Kafka, donde un medallista olímpico es patrióticamente recibido con todos los honores que el caso requiere y, en su turno de intervención, con-

fiesa no haber entendido ni una palabra de lo que han dicho quienes lo han precedido, e ignorar por qué está en un lugar desconocido celebrando un absurdo, puesto que él no sabe nadar. Eso mismo podríamos decir en relación a la historia cultural de las mujeres: no sabemos nadar, las medallas que se nos dan no tienen que ver con nosotras, se nos define en un idioma que no entendemos, y desaparecemos en generalidades donde no es posible reconocernos.

TRANSGRESORAS

Una historia cultural de las mujeres

Cristina Guirao Mirón

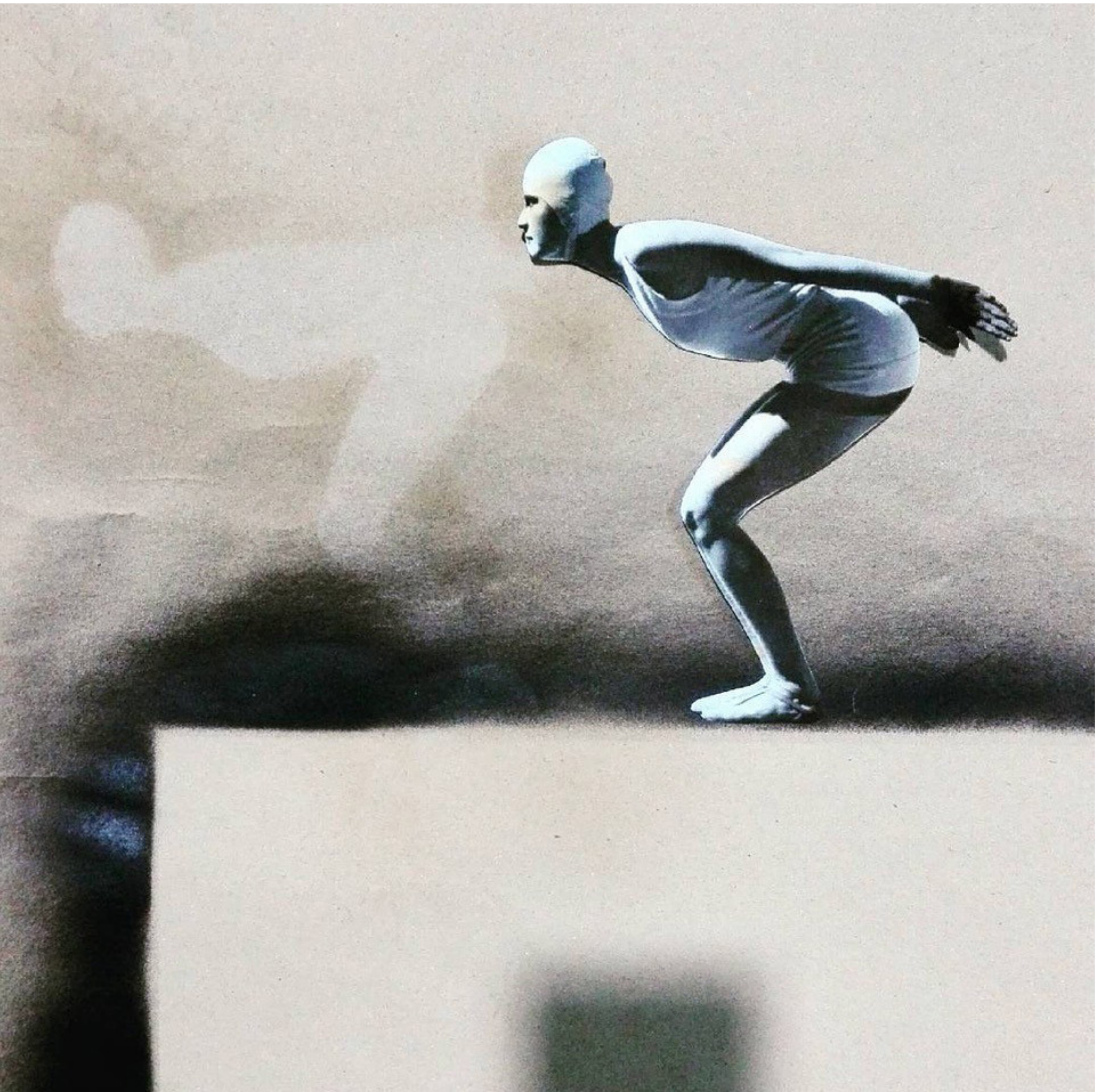




Tertulia, Ángeles Santos, fuente Museo Reina Sofía

Así que:

La vida de las mujeres infames podría ser el primer capítulo de una historia cultural de las mujeres con nombre propio. Historias de vidas no destinadas a la gloria ni a la fama, más bien a la infamia que lleva consigo la difícil tarea de transgredir normas y límites y desestabilizar el poder (p. 10).



Nadadora 1, Miriam Martínez Abellán



Fractal 3, Miriam Martínez Abellán



Cristina Guirao en el centro de la imagen presentando *'Transgresoras'* junto con María José Centenero y Ana Solar en *'Café para dos'* fuente *orm.es*

Cristina Guirao invita a quebrantar, o sea, a avanzar desobedeciendo, las órdenes y los órdenes que impiden a las mujeres estar en los espacios desde los que se legitima el relato que pactará el espacio de lo común. Sin duda, en *Transgresoras* hay brillante teorización; pero lo que convierte el libro en indispensable es que no se conforma con hacer un recuento expositivo, sino que deja sendas abiertas en cada tramo de su paseo cívico apelando, capítulo a capítulo, a “las preguntas esenciales” que hemos de hacernos, asumiendo que “una habitación propia no es suficiente”.

La autora nos mira feminista y directamente a los ojos políticos, sin que haya posibilidad de esquivarla o de seguir enredándonos en discursos obstinados en negar su obsolescencia:

El pensamiento feminista contemporáneo no ha elaborado una sólida teoría de la emancipación. Hay una abundante literatura crítica con el humanismo androcéntrico y la dominación patriarcal desde la perspectiva de género, raza, colonialismo, etc.; sin embargo, se está obviando la importancia de pensar también qué proyectos de vida en común necesitamos explorar; proyectos de emancipación que pongan en relación significativa lo que nos está pasando y lo que hay que hacer para cambiarlo (p. 42).

Así, con el rigor y la solvencia que tales asuntos requieren, Cristina Guirao no se retrae con excusas ante muros obstaculizadores, ni ante techos ni ante pasillos intelectuales. El más difícil de solventar, sin duda, es el de no temer ser honesta consigo misma:

Y tuve que hacer un largo y doloroso duelo para ir desvinculándome del amor autorreferencial hacia aquellas construcciones de conocimiento erigidas bajo una única voz, con capacidad de apelar a un logos universal que excluía a las mujeres y las enterraba vivas bajo esa supuesta universalidad (p. 57).

Es aquí donde Transgresoras da un paso definitivo, pide nuestra colaboración protagónica en el convencimiento, más que avalado con datos precisos y experiencias significativas, de que la mirada personal y diversa de las mujeres configurará, porque lo ha hecho, porque lo está haciendo, un nuevo espacio público, una trama cívica que tenga en cuenta genealogía, es decir, respeto, y sueño creador, es decir, praxis transformadora. Un espacio público donde nadie sienta que se le hurta el presente porque “se le obliga a nadar” aunque ni sepa ni quiera. Donde la hora en la historia cultural de las mujeres sea la hora de la historia cultural de la humanidad, sin que el término vuelva a ser un genérico con falaces pretensiones de inclusión, sino un pacto de paz inédito en la otra historia que habíamos aceptado como irremediable.

Ese epílogo que titula “Ellas mismas”, porque en nuestros días “el sujeto colectivo declinado en femenino es una subjetividad plural e irreductible a descripciones unívocas, esencialistas y cerradas” (p. 102), hace que la lectura no concluya, que el libro no acabe pues ahora empieza la caminata reveladora. Tuve la sensación de que gracias a Transgresoras, aunque lo ignoren, las mujeres sin voz ni esperanza dejarán pronto de estar abandonadas porque Cristina Guirao enseña el valor de estar juntas, trazando ese “nosotras mismas” posible que no es tan difícil ni tan utópico.

Háganme caso y lean este libro, subráyenlo, coméntenlo y echen a andar sin miedo: tienen en sus manos una “guía para flâneuses de la libertad”.



Dama escribiendo, Johannes Vermeer, fuente google art project

Marifé Santiago-Bolaños es poeta, filósofa, profesora de Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía de la UCM. Patrona de la Fundación María Zambrano y Académica Correspondiente de la Real Academia de Historia y Arte de San Quince, sus investigaciones establecen un diálogo entre el pensamiento y la creatividad, especialmente desde el teatro entendido como camino de conocimiento.

Blanco, Negro y Magenta está compuesta por:

Aitana San Juan González (La Rioja)
Almudena Armenta (Madrid)
Amalie Leschamps (Cataluña)
Ana de Blas (Madrid)
Anabel Pedrajas (Madrid)
Ane Etxeberria Sartal (Euskadi)
Ángeles Saura (Madrid)
Anubis Muñoz Orta (Comunidad Valenciana)
Bárbara Velasco (Madrid)
Beatriz Morales (Castilla La Mancha)
Blanca Prendes (Asturias)
Blanca Tejerina (Cantabria)
Canal Bedia (Cataluña)
Carmen Calvo (Comunidad Valenciana)
Carmen Imbach (Argentina)
Cecilia Díaz (Asturias)
Charo Corrales (Andalucía)
Claudia Gallart (Aragón)
Concha Mayordomo (Madrid)
Dolo Fernández (Castilla La Mancha)
Dora Román (Madrid)
Elena del Moral (Andalucía)
Emi Azor (Andalucía)



ASOCIACIÓN
Blanco, Negro
y Magenta

Esperanza Durán (Comunidad Valenciana)

Eva Rodríguez (Madrid)

Leticia Reyero (Madrid)

Mareta Espinosa (Madrid)

Marga Colás (Asturias)

Marga Villaverde (Madrid)

María Vega (Comunidad Valenciana)

María Jesús Manzanares (Extremadura)

Marian Davies (Guinea)

Marta Albarrán (Madrid)

Miren Manterola (Asturias)

Narges Bazarjani (Irán)

Pilar Belmonte (Comunidad Valenciana)

Raquel de la Coba (Madrid)

Rebeka Elizegi (Euskadi)

Rocío Anhert (Cataluña)

Soniya Amrit Patel (India)

Teresa Blanco (Madrid)

Violeta Andreu (Madrid)

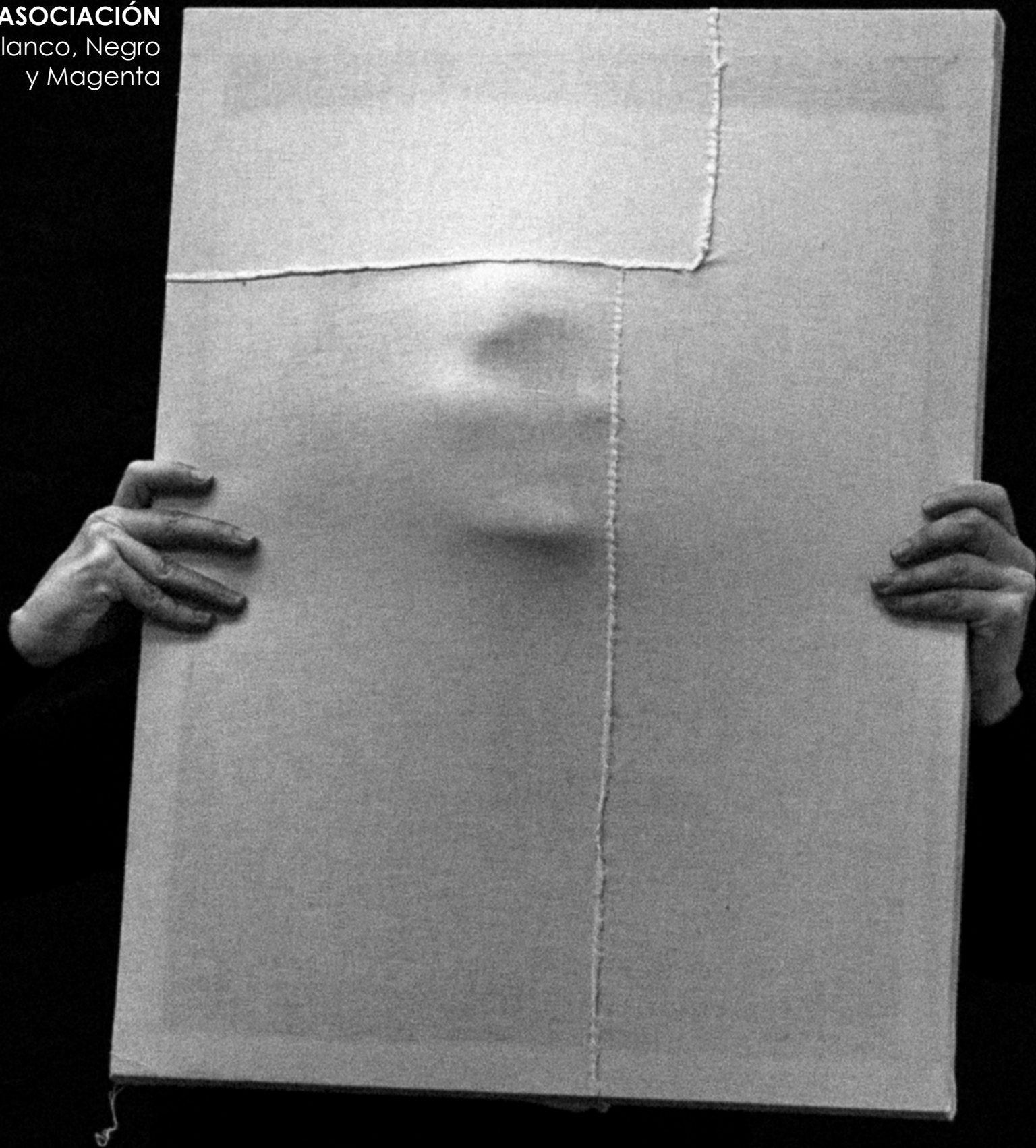
Virginia D'Angelo (Argentina)

Virginia Montesinos (Madrid)

Virginia Rivas (Extremadura)



ASOCIACIÓN
Blanco, Negro
y Magenta



Correo: blanconegroymagenta@gmail.com
www.blanconegroymagenta.com