

# DISCURSOS EXPOSITIVOS SOBRE EL TEXTIL EN LA ACTUAL ESCENA VASCA

ELENA OLAVE DUÑABEITIA

elenaolave@gmail.com

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

## Resumen

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

## Palabras clave

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

## Abstract

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

## Keywords

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

## CREACIÓN TEXTIL, GÉNERO Y ARTE.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

### TRES CASOS EXPOSITIVOS A ANALIZAR

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

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

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

---

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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



*Exposición "Adiós al Rombo" en Azkuna Zentroa, Bilbao, 2016.  
Teresa Lanceta, foto de su blog.*

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

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

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

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



*Exposición "Adiós al Rombo" sala2, Azkuna Zentroa Bilbao, 2016.*

En esta exposición confluyen, mediante la obra textil de trece mujeres<sup>19</sup> aspectos ligados a lo tradicional y lo contemporáneo. Al contrario que en las dos anteriores, se muestran los frutos de un proceso colaborativo entre artistas y artesanas, lejos de ser una exposición convencional ligada a la idea del individuo-genio.

Antes de nada, reparamos en la arquitectura del continente de esta exposición, la cual lejos de ser un cubo blanco, es una casa reutilizada, lo que hace entre otras cuestiones, que el interior contenga luz natural debido a las ventanas. Esto, a su vez, hace que este espacio tome otro carácter, e influya de diferente manera en las obras aquí expuestas. A la hora de estructurar la exposición, según comenta Ansa<sup>20</sup> lo más complicado fue la decisión de las instalaciones. Entre las mujeres que participaron en la exposición, algunas se consideraban artistas y otras artesanas, lo que creo una diferencia de posturas a la hora de elegir el modo en

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

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

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



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

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

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

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



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

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



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



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

## CONCLUSIONES

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

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

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



## BIBLIOGRAFÍA

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

## IMÁGENES

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

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

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

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

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

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

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

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