

¿ES POSIBLE UN PICASSO DE LOS TAPETES DE CROCHET?

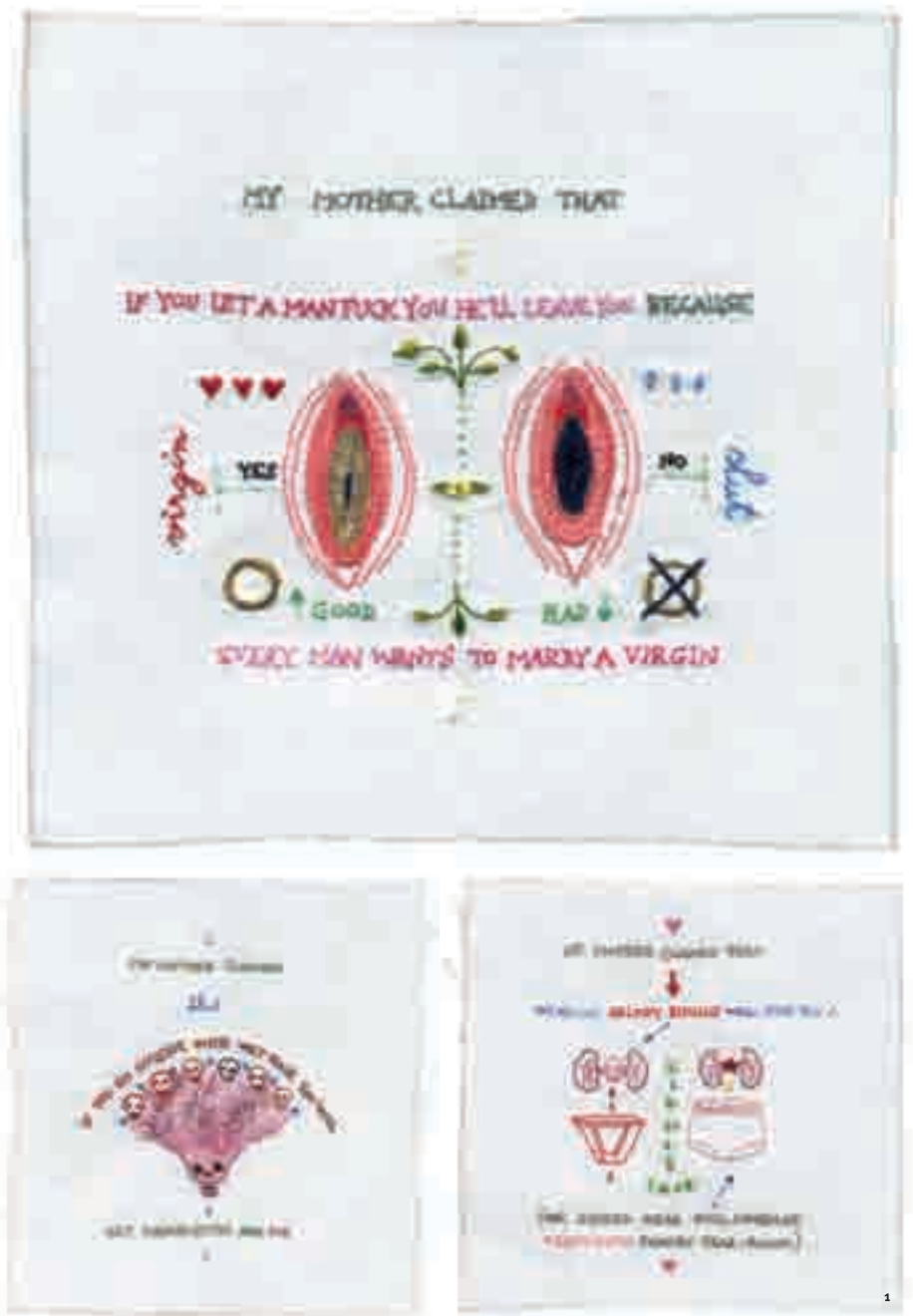
—
Texto

IVÁN LÓPEZ MUNUERA

—

En Occidente sólo hay sitio para unos pocos en los habituales listados de artistas más importantes de la Historia. Y ninguno de ellos utiliza el petit point o el encaje de bolillos como técnica y agente de prestigio. Sin embargo, en la actualidad, multitud de autores enfocan su producción hacia los textiles. ¿Serán por fin incluidos los manteles en los libros de arte más allá de la mera curiosidad?

—

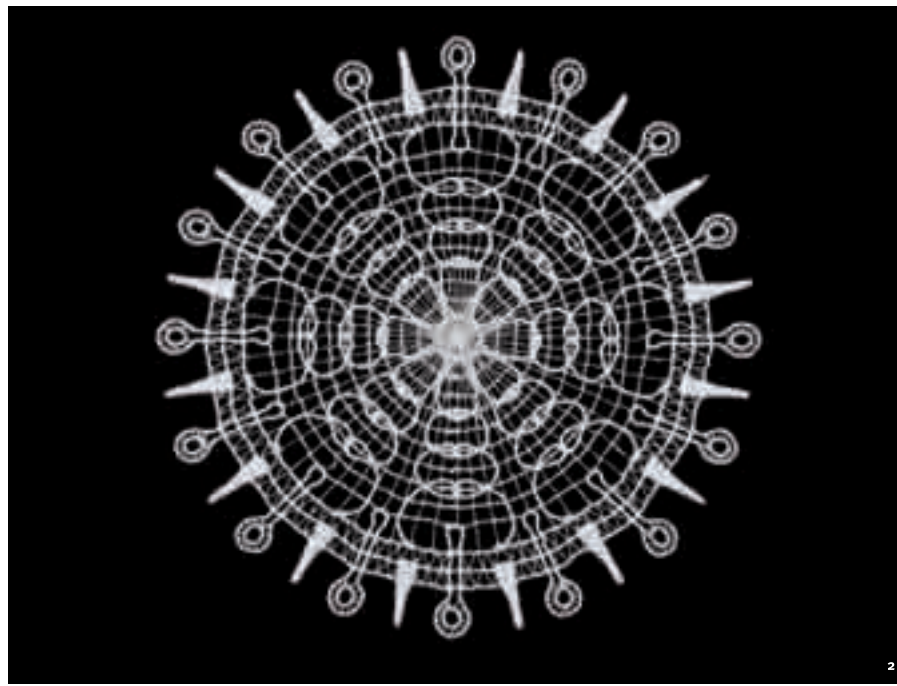
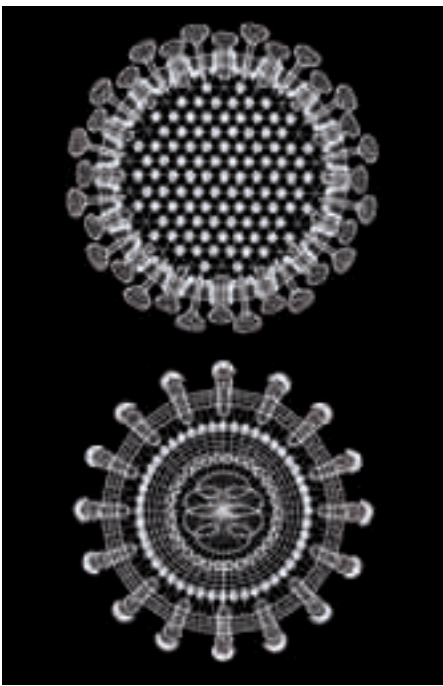


En 1971 Linda Nochlin se preguntaba a través de un artículo del mismo nombre “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (“Why Have There Been No Great Women Artists?”). Se refería a su exclusión de la Historia del Arte oficial en un momento en que los marcos jurídicos, científicos y sociales afirmaban que hombres y mujeres eran iguales. Nochlin se interrogaba sobre la ausencia de autoras equiparables a figuras como Picasso o Mies van der Rohe, del mismo modo que tampoco parecía haber grandes compositoras o filósofas consideradas influyentes. Lo máximo que encontraba en estas ordenaciones eran salvedades, como Artemisia Gentileschi o Marie Curie. Excepciones cuyas aptitudes eran rebajadas al ser parangonadas con las de sus homólogos masculinos, casi como si se tuviera que cumplir una cuota, como si hubiera que dejar constancia de algo que podía haber sido pero que de cualquier modo, nunca fue.

La respuesta que Nochlin daba a través de su texto era que su interpelación

era incorrecta. La cuestión no era por qué no había grandes mujeres artistas, del mismo modo que tampoco era acertado examinarse por la ausencia de artistas negros, de obras colectivas o anónimas. La pregunta más acuciante era ¿quién escribe la historia y cómo la escribe?, es decir, ¿quién hace las preguntas? La contestación era que la ideología implícita a tanta lista con tantos hombres correspondía a un sujeto masculino, blanco, occidental, clase media y heterosexual, verdadero protagonista de todo aquello. El error era, por tanto, no pertenecer a ninguna de esas categorías.

Esa era la primera equivocación, el primer signo de exclusión que conllevaba otros, ya que, hasta bien entrado el siglo XIX, sólo los hombres podían recibir una enseñanza reglada completa en las academias. Aquellas mujeres pintoras, como Sofonisba Anguissola, que compitieron con sus coetáneos, procedían de contextos familiares artísticos capaces de introducirlas en las diferentes técnicas. Pero no pasaban de ser una curio-



sidad. Era la Academia quien designaba qué era arte, quién era artista y por qué. Por esta misma razón, porque la institución lo decidía, otras disciplinas como la repostería, la decoración o el diseño de joyería no eran consideradas *gran arte*, sino oficios artísticos. Se consideraban trabajos manuales, necesitados de cierta habilidad, pero no de un desarrollo intelectual. No obstante, a la hora de optar a puestos de responsabilidad tales como vestir al jefe del estado o dirigir su cocina, la preponderancia masculina volvía a ser clamorosa. Era (y es), sobre todo, una cuestión de poder.

En el año 2008, gracias a artículos como el de Nochlin —así como al resto de teoría feminista, poscolonial, *queer studies* y movimientos multiculturales—, estos discursos hegemónicos están en crisis. Se han demostrado opresivos y falsarios, pero no han demostrado superados. No es que no haya artistas mujeres u obras anónimas, es que, simplemente, no gozan de la misma visibilidad, no se les otorga

igual importancia. Y no sólo eso. Ciertos enfoques siguen siendo marginados y, al ser introducidos en los discursos artísticos, en las bienales o en las colecciones museísticas, aparecen, de nuevo, como excepciones. Es el caso de los tejidos y de sus técnicas derivadas, desde la realización de encajes hasta el *petit point*. Pese a ello, gran número de artistas contemporáneos trabajan estos materiales.

Exposiciones patrocinadas por el Museum of Arts & Design de Nueva York, como *Pricked. Extreme Embroidery* o *Radical Lace & Subversive Knitting*; revistas específicas sobre el tema como *KnitKnit*, dirigida por Sabrina Gschwandtner; o estudios como *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (1984) de Rozsika Parker, han servido para desterrar ciertos estereotipos vertidos sobre el textil. Sobre todo a partir de 1960, pero también antes, autoras imprescindibles como Sonia Delaunay, Anni Albers, Louise Bourgeois, Magdalena Abakanowicz, Olga de Amaral, Judy Chicago, Eva

Hesse, Sheila Hicks o Faith Ringgold, reivindicaron el arte producido con telas e hilos, contraponiendo el cliché de lo delicado, de lo manual y de lo laborioso a los machistas atributos asignados a la figura del artista, como son la dominación, la intelectualidad y lo proteico.

Porque considerar arte todo aquello que ha sido clasificado como oficio, desafía los discursos de poder. Lo mismo sucede al resaltar la preponderancia de ciertos sentidos respecto a otros, ya que la Historia del Arte en Occidente ha sido, ante todo, una historia visual y, sin embargo, técnicas como el crochet invitan a otras acepciones sensoriales como el tacto. Así ocurre en la obra de Elaine Reichek, quien en *First Morse Message* (2003) decide bordar el primer mensaje enviado por Samuel F. B. Morse. Reichek, al utilizar una máquina industrial de alta tecnología y materiales sintéticos, desmonta ese lugar común que considera la costura como algo propio de las novelas de Jane Austen, repletas de heroínas victorianas que zurcen con refinamiento

1 'Lessons From My Mother' de Andrea Dezsó. 2 'SARS', 'HIV' e 'Influenza' de la serie 'Dollies' de Laura Splán. 3 'My Young Lover' de la serie 'Hair Embroideries' de Kate Kretz. 4 Portada de la revista 'KnitKnit'.



en la intimidad de sus hogares. Pero, por otro lado, también invita a considerar la palabra como algo físico, constatable, que se desarrolla en el espacio, permanece y advierte.

De la misma manera, Andrea Deszö resume en *Lessons From My Mother* (2005-2006), lo que su madre espera de ella según los proverbios, supersticiones y restos de sabiduría popular propios de su Transilvania natal. Preceptos alejados de ese ambiente de domesticidad amable y delicadeza que se presupone a los bordados. Y lo hace a través de un formato extendido por toda la región que cumple una doble función. Consistente en un cuadrado de algodón blanco donde se cosen diferentes frases, por un lado protege las paredes de los salpicones de grasa y, por otro, alecciona a las mujeres de la familia con una filosofía que Deszö sintetiza en “cómo cazar a un buen esposo, cómo reconocer a un ama de casa decente y cómo salvaguardar a tu propio marido de la madurita mujer del vecino”. En *Lessons From My Mother* puede leerse todo aquello que nunca se dice en públi-

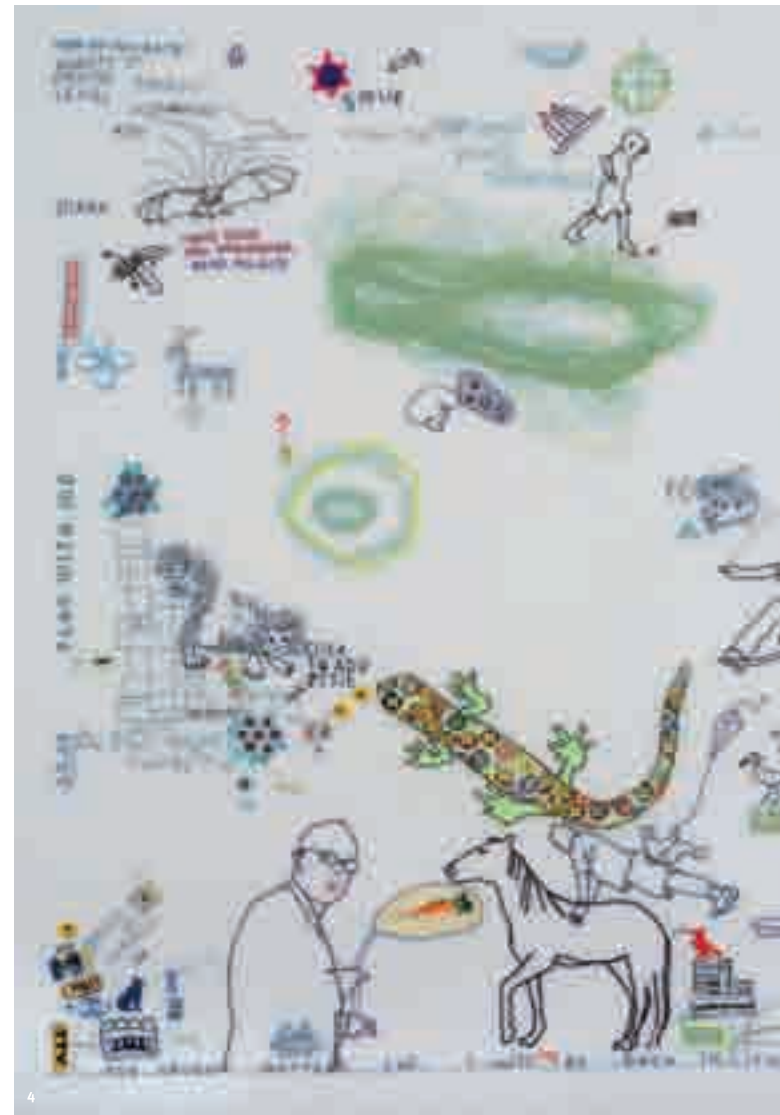
co, ya sea que “no conocerás a un hombre hasta que te cases con él, y entonces será demasiado tarde” o que “si llevas tanga, tendrás cistitis”.

También Laura Splan desmonta esos estereotipos de gracia y finura ligadas a los tejidos al realizar laboriosos tapetes de encaje que en realidad responden a formas de enfermedades infecciosas de transmisión sexual, como el VIH o el herpes. Splan desactiva esas connotaciones de lo hogareño y lo afectuoso, mientras que otros autores como Kate Kretz las reformulan. En *Ebb* (2006) y *My Young Lover* (2005), hilvana sobre almohadas y sábanas los ojos, la boca y las orejas de la persona que allí ha dormido con su mismo pelo, afianzando, de alguna manera, la huella no sólo física sino inmaterial del que por allí ha pasado. De igual forma, Tilleke Schwarz hace composiciones cosidas o con punto de cruz que incorporan frases de sus amigos, anotaciones insulsas y dibujos variados, a la manera de una carpeta adolescente o de un altarcillo cotidiano.

Nava Lubelski, en *Clumsy* (2007)

borda las manchas y quemaduras de un mantel utilizado en una fiesta con sus amigos. Es el arte entendido como marca, que relata historias íntimas de memoria, redención y reparación. Pero lo íntimo no es algo exclusivo de la técnica, ni del género de aquél que realiza la obra. También Wolfgang Tillmans, Woody Allen o Beck recurren a su mundo afectivo a la hora de desarrollar su producción artística. En el propio contexto de los tejidos, un artista de sexo masculino como Stephen Beal en *Periodic Table of the Artist's Colors* (2004), apela a su historia personal para hacer una tabla periódica de los colores imprescindibles en su educación sentimental: *Paredes de Marrakech, Los ojos de Isabel, Claridad*.

De un modo parecido, Ghada Amer imbrica en su producción el contexto sociopolítico que le rodea con su devenir personal. En ella, expone el mundo excluyente que sufrió en su estricto hogar islámico y en su formación superior en Francia y Estados Unidos, a través de los diferentes idiomas utilizados en estos países, en obras como *The Definition*



of the Word Fear in English, French and Arabic (2007). Porque algo que no suele destacarse es que el tratamiento de los tejidos no se ha ocupado en exclusiva de lo interior, sino que también ha sido reflejo de diversos momentos o ideologías. Por ejemplo, durante la ocupación soviética de los ochenta en Afganistán, país con una rica tradición textil, los motivos principales que se incorporaron a alfombras y tapices fueron aquellos que tenían que ver con su día a día, proliferando las representaciones de explosiones, granadas y *kalashnikov*.

Por eso Petter Helsing utiliza en su proyecto *A Little Cabin in the Woods* (2002-2007) los bordados como medio de comunicación para relatar la historia de los inmigrantes de Flemingsburg, un suburbio de Estocolmo. En *Sarki's Story*, cuenta la persecución a la que se vio sometido Sarki en Turquía por su origen armenio, cómo llegó hasta Suecia, cómo fue recibido, su trabajo, sus obsesiones, su jubilación. También Paddy Hartley, en piezas como *Spreckley I* o *Lumsey*, donde reflexiona sobre la labor del cirujano

plástico de la Primera Guerra Mundial Sir Harold Gillies, quien innovó en la cirugía facial aplicada al tratamiento de las desfiguraciones causadas por la explosión de bombas. De alguna manera, como recuerda Hartley a través de sus trajes y máscaras de tela, estos hombres sí que llevaban su historia (y la de los demás) grabada en su rostro.

Con mayor grado de ironía, María E. Piñeres hace en *petit point* los típicos retratos de detenidos célebres, desde Paris Hilton (2007) hasta Michael Jackson (2005), narrando un contexto social más frívolo, pero contexto al fin y al cabo; u Orly Cogan, quien se sirve de sábanas, manteles o servilletas con bordados industriales para después coser encima otras ficciones de inspiración pornográfica.

Todos los artistas anteriores utilizan, de diversos modos, las diferentes técnicas que ofrecen los tejidos para desarrollar una trayectoria que les aleja del estereotipo denunciado por Nochlin en 1971. Abren, a través de su producción, una grieta a partir de la cual destruir el dis-

curso hegemónico, descubriendo nuevas vías que parecen restituir aspectos relegados a un segundo plano en la ideología occidental. Pero, ¿es esto verdad? Es decir, ¿ciertamente se alejan tanto del cliché criticado por Nochlin? No del todo. Por un lado continúan siendo autores únicos, con un nombre y una producción definida, admitidos en el mundo académico y en los museos porque sus obras responden a la categoría de expresividad definida e intencionalidad propias de las políticas de autor. Pero, por otro, al introducir un medio alejado de aquellos otros de autoridad como el videoarte o la arquitectura, abren la posibilidad de que, en algún momento, la sastrería del siglo XIX, las edificaciones anónimas de los años cincuenta o, quien sabe, incluso los encajes de bolillos de punto de Malinas sean confirmados como agentes de prestigio.

1 'Monkey See and Do' de Nava Lubelski. 2 'Sarki's Story' del proyecto 'A Little Cabin in the Woods' de Petter Helsing. 3, 4 'Beware of Embroidery' y 'Play With Me', de Tilleke Schwarz.