


Textiles en el arte y arte con textiles. Contribuciones de mujeres a su legitimación artística entre los siglos XIX y XX

Alazne Porcel-Ziarsolo

Universidad del País Vasco EHU <https://dx.doi.org/10.5209/aris.101143>

Recibido: 24 de febrero de 2025 / Aceptado: 7 de noviembre de 2025

Resumen. La siguiente revisión muestra las aportaciones de diversas autoras relevantes en el desarrollo del textil en el diseño y el arte entre finales del siglo XIX y las primeras tres décadas del siglo XX, considerando las distintas tipologías desarrolladas, su contexto histórico y su recepción crítica. Durante ese periodo, como resultado de la institucionalización de las enseñanzas artísticas femeninas en Europa, se dará un proceso de reconsideración de las prácticas relacionadas con los textiles. Condicionadas por su asociación con lo femenino y su proximidad a la artesanía, la historia no ha favorecido la difusión del trabajo realizado por muchas creadoras que participaron en los movimientos y círculos artísticos de la época contribuyendo de manera decisiva a su legitimación artística.

Palabras clave: textiles; arte; artesanía; diseño; mujeres

ENG Textiles in art and art made with textiles. Contributions of women to their artistic legitimization between the 19th and the 20th centuries

Abstract: The following review examines the contributions of several important female authors to the development of textiles in design and art between the late 19th and early 20th centuries, considering the different typologies developed, their historical context, and their critical reception. During this period, as a result of the institutionalization of women's artistic education in Europe, a process of reconsideration of textile-related practices took place. Conditioned by their association with femininity and their proximity to craftsmanship, History has not favored the dissemination of the work produced by many female creators who participated in the artistic movements and circles of the time, contributing decisively to their artistic legitimization.

Keywords: Textiles; art; craft; design; women

Sumario: 1. Introducción, 2. Presentes en la producción artística, excluidas de la historia del arte, 3. El movimiento *Arts & Crafts* y las aportaciones modernistas, 3.1. *The Glasgow Girls*, 3.2. El modernismo vienés y la Wiener Werkstätte: *The Wiener Frauenkunst*, 4. Textiles en el Arte, Diseño y Moda en el siglo XX, 4.1. Los talleres Omega, 4.2. Las creadoras de las vanguardias rusas, 4.3. Las *Bauhausmadel*s del taller textil, 4.4. Arte y Moda en las Vanguardias Europeas, 5. Reflexiones finales, Referencias

Cómo citar: Porcel-Ziarsolo, A. (2026). Textiles en el arte y arte con textiles. Contribuciones de mujeres a su legitimación artística entre los siglos XIX y XX. *Arte, Individuo y Sociedad*, 38(1), 1-15. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.101143>

1. Introducción

A pesar de que el diseño y las prácticas artísticas asociadas a la creación textil se han considerado tradicionalmente de dominio femenino, las mujeres no se involucraron de forma definitiva en el campo hasta las décadas de 1920 y 1930. Antes del siglo XX, con algunas excepciones, era difícil para estas recibir formación en áreas de artesanía o diseño, históricamente asignadas a los hombres.

La lenta incorporación de la mujer al mundo del diseño se origina en las escuelas de Artes y Oficios junto con las corrientes modernistas de finales del siglo XIX, que contaron, sin embargo, con importantes, pero poco reconocidas figuras femeninas descritas por autoras como Callen (1979) o Elliot y Helland (2002).

Para muchas mujeres, los modos de producción artesanales eran los únicos medios disponibles porque, en general, no tenían acceso ni a las fábricas del sistema industrial ni a gran parte de la capacitación ofrecida por las nuevas escuelas de diseño, por lo que su labor se restringía generalmente al trabajo en el sector textil (Torrent, 1995). Por otro lado, es cierto que, así como en muchos casos estas actividades fueron impuestas, otras muchas las eligieron como vía de realización y medio de expresión.

De este modo y, a pesar de su “desclasificación” como género artístico¹, veremos que, como resultado de la institucionalización de las enseñanzas artísticas femeninas en Europa a partir de la década de 1860 (Chadwick, 1992) y, precisamente gracias al impulso de muchas autoras femeninas, se dará a finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, un proceso de reconsideración de las prácticas textiles más allá de su concepción como arte aplicada y decorativa.

Lamentablemente, la crisis económica de los años 30 y el inicio de la segunda Guerra Mundial terminarían con estas primeras investigaciones realizadas en torno al diseño y al arte realizado con textiles, relegando al olvido a muchas grandes artistas que trabajaron durante este periodo.

Debido a diferentes razones que se exponen y analizan en el presente texto, su participación en los círculos artísticos de la época se ha mantenido a la sombra en la historia del arte y del diseño y habrá que esperar a los años sesenta y setenta para que, junto con la reivindicación de la mujer como sujeto creativo, su trabajo sea nuevamente puesto en valor gracias al esfuerzo de artistas e investigadoras feministas (Viñao, 2019).

Como pequeña aportación a dicha puesta en valor, esta investigación tiene como objetivo revisar las contribuciones de mujeres al uso del textil como lenguaje y medio artístico entre finales del siglo XIX hasta las primeras tres décadas del siglo XX, teniendo en cuenta las distintas tipologías textiles desarrolladas, su contexto histórico y su recepción crítica.

Entendemos que, como apunta Ruiz Garrido (2018), las intervenciones feministas en la historia del arte deben ir más allá de un simple «ejercicio de recuperación de nombres» (p.146) pero coincidimos con la autora en que la mera visibilización de estas creadoras ayuda en la toma de conciencia y el cuestionamiento sobre el relato establecido. En todo caso, el presente texto no pretende “insertar a las autoras” aquí revisadas en dicho relato, si no evidenciar que siempre han sido parte de él.

El estudio y revisión de fuentes históricas, artísticas y documentales, así como de publicaciones especializadas y archivos hemerográficos de la época, ha permitido observar la incorporación de los textiles al ámbito del arte como resultado de procesos sociales, técnicos y culturales desarrollados principalmente entre los siglos XIX y XX, periodo durante el cual numerosas artistas mujeres utilizaron materiales y medios textiles, tradicionalmente asociados al ámbito doméstico o artesanal, como medio de expresión contribuyendo a su reconocimiento dentro del discurso artístico. Asimismo, se busca identificar los factores que favorecieron o dificultaron dicho reconocimiento, tanto desde el punto de vista institucional como social.

Se busca con este enfoque no solo reconstruir la evolución y presencia del textil en el arte, sino también visibilizar las estrategias mediante las cuales las mujeres desafiaron jerarquías estéticas, institucionales y de género, contribuyendo de manera decisiva a su legitimación artística entre los siglos XIX y XX.

2. Presentes en la producción artística, excluidas de la historia del arte²

Maddoni (2020) señala como causas directas a que el reconocimiento de lo textil dentro del sistema artístico se viera postergado durante tanto tiempo su asociación con la artesanía y con las denominadas artes decorativas, su vinculación y origen doméstico, su filiación con lo femenino y la consideración utilitaria y ornamental de la producción con estos materiales.

Estos factores propiciaron la generación de un contexto en el que las prácticas relacionadas con textiles eran, consecuentemente, clasificadas como medios artísticos de segunda categoría, en el que a las mujeres les fueron asignadas aquellas actividades en cierto modo desprestigiadas frente a las masculinas en los pocos espacios y centros en los que se permitía su participación, lo cual evidentemente tendría un enorme impacto en el alcance y posterior difusión del trabajo que allí realizaban, quedando en ocasiones totalmente excluidas de la historia del arte.

El desarrollo de una «ideología de la feminidad» (Chadwick, 1992, p.148) coincidió históricamente con una separación claramente definida entre el arte y la artesanía (Parker, 1984) lo que, según ha sido señalado desde la investigación feminista, se tradujo claramente en una devaluación del trabajo de las mujeres para evitar que estas se convirtieran en competidoras en una sociedad patriarcal y capitalista.

¹ Como es sabido, durante el siglo XIX se consolida la división entre arte y artesanía, lo que llevará a que técnicas como la cerámica o a las prácticas relacionadas con lo textil sean consideradas como artes menores.

² Epígrafe obtenido del artículo homónimo de Lourdes Méndez (1997).

Esta división se reflejó también en los cambios que se dieron en la educación artística y en la evolución de los talleres basados en la artesanía a las escuelas y academias, precisamente en el momento, entre el siglo XVIII y el XIX, en el que dicho ideal femenino iba definiéndose. Caracterizado por actividades como la labor de aguja, contribuyó directamente a consolidar una identidad en la cual las mujeres gozaban de la placentera comodidad de cultivar sus dotes artísticas como mero pasatiempo.

Este descredito de las artesanías por parte del capitalismo industrial, así como de la academia, favoreció la feminización de este sector haciendo que la artesanía, y especialmente lo asociado a los textiles, quedara sentenciado como “cosas de mujeres”. Adicionalmente, el hecho de que medios de creación como el bordado, el punto tejido u otras técnicas aplicadas estuvieran generalmente dirigidas al uso doméstico, fueron históricamente reforzando la concepción de que se trataba de disciplinas «naturalmente consustanciales a la feminidad» (Ruiz Garrido, 2018, p.147) relacionándose con virtudes como la paciencia o la calma (Vadillo, 2009) ya que estas prácticas requerían de gran minuciosidad, aunque eran consideradas de escaso valor artístico.

Pero paradójicamente, a pesar de ser el sector del textil uno de los pocos ámbitos del diseño y creación en los que la presencia de mujeres será mayoritaria, el reconocimiento de su contribución a la legitimación y categorización del textil como disciplina artística ha sido tardío y proporcionalmente muy reducido.

A pesar de que es sabido que la revisión de conceptos como artesanía, diseño o arte fue radical durante el siglo XX, especialmente a partir de las Vanguardias y de escuelas como la Bauhaus, incluso dentro de estas áreas, se intuye la existencia de jerarquías con la consecuente discriminación de género.

Según Cheryl Buckley (1985) el diseño de textiles a nivel industrial, por ejemplo, ha sido mejor considerado que los tejidos, campo donde no casualmente se ha dado un mayor grupo de diseñadores reconocidos.

Es cierto que la presencia de las mujeres no se irá normalizando en este ámbito hasta después de la Primera Guerra Mundial, ya que previamente era complicado para ellas acceder a estudios relacionados con el diseño. Pero igualmente cierto es el hecho de que, en países como Inglaterra o Francia, con una importante tradición de diseño de textiles, las aportaciones de diseñadoras como Barron o Larcher, mencionadas más adelante, fueron esenciales para su desarrollo.

El siglo XX deja un legado de nombres masculinos vinculados a esta disciplina, considerándose al artista Raoul Dufy como el precursor del diseño textil artístico que se desarrollaría con gran éxito a partir de los años 40 (Rayner, Chamberlain y Stapleton, 2011).

Algo similar sucederá durante las primeras tres décadas del siglo con el diseño de moda. El diseño de prendas o indumentaria³ es sistemáticamente considerado “cosa de mujeres” mientras que cuando se habla de Moda, relucen nombres de grandes diseñadores y modistos del siglo XX, destacando el francés Paul Poiret, a quien se atribuye haber elevado la moda al estatus de arte.

Se dará también una curiosa valorización de los diseños de prendas vanguardistas y vestuario de teatro realizados por parte de artistas que van desde Gustave Klimt u Oskar Schlemmer, diseñador del Ballet Triádico de la Bauhaus, a artistas relacionados con las vanguardias como Salvador Dalí o Max Ernst, que colaboraron asiduamente en el diseño de prendas para teatro y ballet. Vladimir Tatlin o Alexander Rodchenko estuvieron implicados en el diseño de prendas y tejidos constructivistas al igual que Giacomo Balla o Fortunato Depero crearían sus conocidos trajes y prendas futuristas.

Incluso los bordados y otras denominadas artes de costura, consideradas prácticamente un entretenimiento femenino, se tienen en alta consideración cuando se tratan de diseños masculinos. La gran mayoría de hombres relacionados con el diseño textil de finales del siglo XIX, realizaron propuestas para bordados o encajes que eran luego ejecutadas por mujeres (Callen, 1984), estableciendo que esa primera fase de la creación exigía cierto intelecto del que ellas carecían.

El estudio de los movimientos artísticos de finales del siglo XIX deja, sin embargo, constancia de la existencia de importantes creadoras textiles, diseñadoras de moda o bordadoras asociadas a diferentes instituciones y escuelas de artes y oficios.

Posteriormente durante el siglo XX, estrechamente vinculadas al Surrealismo, la italiana Elsa Schiaparelli o Meret Oppenheim, con la que colaboraría en el diseño de prendas y accesorios de indumentaria, son dos importantes ejemplos de exitosas artistas de su tiempo a las que la historiografía no ha dado demasiada relevancia dentro de las narrativas oficiales hasta recientemente.

En los últimos años se han ido poco a poco recuperando las importantes aportaciones de Sophie Tauber- Arp, Sonia Delaunay o las muchas creadoras vinculadas a la Bauhaus entre las que destaca Anni Albers, tras décadas de haber sido su trabajo relegado a un segundo plano respecto a la obra artística de las que fueran sus parejas sentimentales y compañeros de los círculos de vanguardia.

A continuación, se realiza un recorrido por los principales movimientos y centros artísticos que acogieron a múltiples figuras dentro de las tendencias artísticas modernistas, así como durante los años de oro de las vanguardias, cuya obra se va considerando en la actualidad de gran importancia y decisiva en el desarrollo y legitimación artística de las prácticas asociadas al textil.

³ Traducido como *dressmaking* en las fuentes anglosajonas para denominar prendas de ropa en contraste con *fashion design* o *costume* cuando se habla de moda o diseño de vestuario.

3. El movimiento Arts & Crafts y las aportaciones modernistas

A finales del siglo XIX, el empuje del movimiento nacido en Gran Bretaña y Norteamérica bajo el nombre *Arts & Crafts*, junto con las nuevas tendencias modernistas de principios de siglo como el *Art Nouveau* o el *Art Decó*, supusieron un enorme avance en el campo de la creación textil. Abogando por la desaparición de la jerarquía entre artes mayores y menores, se recuperarían prácticas artesanales y técnicas de estampación textil, sobresaliendo como referente el nombre de William Morris y su empresa *Morris & Co*.

El destacable trabajo de su hija **May Morris** (1862-1938), sin embargo, ha pasado desapercibido durante años tras la figura de su padre a pesar de haber sido altamente reconocida por sus diseños textiles y bordados. Rosalía Torrent (2008) subraya la importancia de que se le atribuyera esta primera fase del diseño, ya que, como ya se ha señalado, la mayoría de las mujeres «se dedicaban únicamente a la realización técnica de unos proyectos elaborados por diseñadores varones» (p.223).

Fue además miembro del Gremio de Mujeres Artistas (*Women's Guild of Arts*) creado en 1907 en respuesta al rechazo a que estas formaran parte del Gremio de Trabajadores del Arte (*The Art Workers Guild*) (Thomas, 2015), lo que nos indica la brecha existente entonces en Inglaterra en cuestiones de género.

El propio Morris había preconizado el fin de las divisiones por sexo dentro del movimiento *Arts & Crafts*, aunque en la práctica la realidad era bien diferente. Si bien los talleres de bordado eran dirigidos por mujeres como en el caso de su hija May, que condujo el taller de la empresa familiar a partir de 1885, los hombres eran los diseñadores acreditados (Callen, 1979 citada en Chadwick, 1992).

Sus aportaciones al diseño textil dentro del movimiento británico *Arts & Crafts* junto con el trabajo de otras coetáneas vinculadas a escuelas de arte y diseño inglesas fueron notables (Elliot y Helland, 2002; Mason et al, 2017). Sobresalen aquí la diseñadora **Phyllis Barron** (1890-1964) y su compañera de taller **Dorothy Larcher** (1884-1952), conocidas por desarrollar la técnica de estampación a mano con bloques que liderará el diseño textil a partir de los años 20. La primera estudió en *The Slade School of Fine Art*, considerada como una de las escuelas de arte y diseño más prestigiosas y Larcher se formó en *Hornsey School of Art*, dedicada también a los estudios de diseño textil, aunque las dos recibieron formación en pintura.

Su colaboración en el desarrollo de textiles estampados está documentada a partir del año 1923 (Coatts, 1997) y el reconocimiento a su trabajo en el ámbito de la artesanía fue tan notable como novedoso en especial en lo relativo a su aportación técnica al campo del diseño textil. Su contribución en un ejemplo de los cambios que se dieron en la esfera de los textiles durante las dos primeras décadas del siglo XX y de los factores que los impulsaron como los avances tecnológicos y materiales aplicados al sector o la cada vez mayor incorporación de mujeres a las escuelas de arte (Morton, 2016) gracias a los cambios sociales impulsados por los movimientos feministas y la progresiva apertura de espacios educativos formales que antes les estaban vetados.

Actualmente *The Crafts Study Centre* en Bath alberga y conserva la mayor colección de textiles de estas autoras aunque parte de su trabajo se conserva en importantes colecciones de museos como el Victoria & Albert Museum o la Galería de Arte de Whitworth en Manchester donde tuvo lugar en 2017 la importante muestra *Revolutionary Textiles 1910-1939*. Su planteamiento expositivo ayudó, además de visibilizar el trabajo de estas autoras, a consolidar el textil como disciplina de diseño y arte más allá de su carácter utilitario, generando una nueva tendencia hacia la investigación sobre la historia del diseño textil y promoviendo la reevaluación del rol de piezas textiles en colecciones de arte (Sampson, 2017).

3.1. The Glasgow Girls

En Escocia, la escuela de Arte de Glasgow, con una amplia trayectoria en el textil que llega hasta la actualidad, fue pionera en ofrecer un departamento de bordado que desde 1894 sería dirigido por Jessie Rowart (1864-1948), conocida como **Jessie Newbery** tras casarse con el artista y profesor de la escuela Francis Newbery. A ella se le atribuye el haber elevado la costura y el bordado al estatuto de creación artística y diseño (*The Glasgow School of Art*), rompiendo con la preestablecida creencia de que una ejecución laboriosa era más importante que la originalidad del diseño, lo que según ella generaba obras estereotipadas de poco mérito artístico (Arthur, 1980).

Actualmente clasificada como bordadora, esta diseñadora y artista formó parte del grupo *The Glasgow Girls* junto con **Ann Macbeth** (1875-1948) o **Margaret Macdonald Mackintosh** (1864 -1933). Esta última constituye otro de los ejemplos de artistas modernas cuyo trabajo fue eclipsado por el de su marido, Charles Rennie Mackintosh, reconocido arquitecto y uno de los máximos exponentes de las artes decorativas de tendencia *Art Nouveau*.

Mientras a lo largo del siglo XX se ha creído que él diseñaba y ella ejecutaba las obras, la mayoría de su trabajo textil de mayor reconocimiento, habría sido, realizado en estrecha colaboración con Margaret (Billcliffe, 1993).

Paradójicamente, fue gracias a la recuperación del trabajo de este durante los años 80, lo que renovó el interés sobre su círculo de amigos y artistas visibilizando el trabajo realizado por estas mujeres entre 1894 y 1920 (Fig. 1).

Mackintosh formó parte del grupo conocido como *The Glasgow Four* junto con Margaret, su hermana Frances Macdonald y su marido Herbert MacNair, que desarrollaron mediante el diseño aplicado a las artes decorativas el distintivo *estilo Glasgow* (Charles Rennie Mackintosh Society) dejando constancia de la participación y aportaciones de estas mujeres en los círculos culturales y artísticos de la época.



Figura 1. A. Fotografía del grupo de estudiantes de la Escuela de Glasgow conocido como los Inmortales (De izquierda a derecha): Frances Macdonald, Margaret Macdonald, Katherine Cameron, Janet Aitken, Agnes Raeburn, Jessie Keppie, John Keppie, Charles Rennie Mackintosh, Herbert MacNair, c.1893. Creative Commons License. B. Margaret Macdonald Mackintosh. Paneles bordados, seda aplicada sobre lino y aplicaciones decorativas, 1902-1904. © Glasgow School of Art Archives y Collections.

3.2. El modernismo vienés y la *Wiener Werkstätte*: *The Wiener Frauenkunst*

En Viena, inspirados por el movimiento *Arts & Crafts* inglés, destacan los talleres de la *Wiener Werkstätte*, formados por un grupo de artistas y artesanos vinculados al movimiento modernista austriaco. La agrupación constituida por artistas, arquitectos y diseñadores, tuvo una especial vinculación con el diseño de textiles e indumentaria, y especialmente el bordado.

Junto a los reconocidos fundadores masculinos del grupo Koloman Moser, Josef Hoffmann y Fritz Waerndorfer, existieron numerosas mujeres que, a pesar de participar activamente en el movimiento, han quedado excluidas de su historia. Durante el periodo de entreguerras, creadoras formadas en la Escuela de Artes y Oficios de Viena como **Mathilde Flögl** (1893-1958), **Maria Likarz** (1893 – 1971), **Felice Rix** (1893-1967) **Lotte Frömel-Fochler** (1884-1972) o **Rosa Krenn** (1884-1970), entre otras muchas, desempeñaron un papel fundamental en la configuración estética de la *Wiener Werkstätte*, aportando innovadores diseños textiles que definieron su identidad visual (Johnson, 2012; MAK, 2021) y mediante el diseño de tejidos y moda dentro de los departamentos creados en los talleres vieneses entre 1909 y 1911. Algunas de ellas, como María Likarz dirigirían departamentos de tejidos e indumentaria durante los años posteriores y formarían parte de la asociación de mujeres artistas creada en 1926 que fue conocida como *The Wiener Frauenkunst* (El arte de las mujeres vienesas).

El trabajo de estas artistas y diseñadoras ha sido en los últimos años puesto en valor mediante diversos estudios y exposiciones evidenciando la importancia de estas subestimadas diseñadoras que ampliaron significativamente el espectro creativo del movimiento de artes decorativas vienes. La muestra *Women Artists of the Wiener Werkstätte* que tuvo lugar en 2021 en el Museo de Artes aplicadas de Viena-MAK es un buen ejemplo de ello (MAK, 2021).

Por otro lado, el relato sobre el movimiento modernista Secesión con Gustave Klimt a la cabeza, ha obviado la importancia de la diseñadora de textiles y moda que fuera la máxima colaboradora del artista, **Emilie Louise Flöge** (1874-1952), que ha pasado a la historia como la musa de Klimt. Esta diseñó textiles y vestidos durante las primeras décadas del siglo XX para la tienda de moda *Schwester Flöge* gestionada íntegramente por las hermanas Flöge, que se mantuvo en activo desde 1904 hasta 1938.

Mientras la creación de indumentaria vanguardista creada por el mismo Klimt ha sido reconocida como parte de su universo creativo (Urdea, 2015), el trabajo de Flöge resulta más bien desconocido, aunque también diseñó vestidos sin corsé a modo de vestido saco y túnicas simbolistas (Fig.2). Estos, al parecer, resultarían demasiado innovadores para la sociedad de la época y no tuvieron mucho éxito (Furman, 2018), aunque sus aportaciones a la moda deberían compartirse con Poiret, a quien históricamente se ha atribuido la desaparición del corsé.



Figura 2. Louise Emilie Flöge y Gustave Klimt, entre 1900 and 1909 con sus túnicas y vestidos saco. Fotografías de Heinrich Böhrer (Husslein-Arco y Weidinger, 2012).

Dentro de las corrientes modernistas, es también mencionable **Margareta von Brauchitsch** (1865-1959) descrita ya en su época como una artesana y bordadora de gran talento (Chadwick, 1992). Figura destacada del *Jugendstil*, movimiento modernista alemán, su contribución al diseño del siglo XX, aunque muy poco conocido en la actualidad, fue notable. Formada principalmente en pintura, desde finales de la década de 1890 trabajó con diversas técnicas y materiales, como el vidrio artístico, azulejos o papeles pintados, aunque los textiles fueron el centro de sus actividades (Un/Seen Designers).

4. Textiles en el Arte, Diseño y Moda en el siglo XX

Los autores Rayner, Chamberlain y Stapleton (2011) establecen que la relación arte-diseño textil-moda se inicia a principios del siglo XX, hacia 1911, fruto de la colaboración entre el artista fauvista Raoul Dufy y el modisto francés Paul Poiret en su estudio de artes decorativas École Martin. Sin embargo, algunas importantes, pero no tan conocidas autoras se encontraban trabajando paralelamente en el ámbito de los textiles y el diseño en Europa.

4.1. Los talleres Omega

A principios del siglo XX en Inglaterra destaca **Vanessa Bell** (1879-1961), diseñadora vinculada a los talleres Omega, donde la creación de textiles y accesorios de indumentaria tuvieron una gran importancia junto con la producción de bordados y tapicerías.

Los talleres Omega creados entre 1912 y 1913 por Roger Fry junto con varios diseñadores del grupo Bloomsbury, contribuyeron al debate sobre el significado de lo decorativo y su importancia para la pintura moderna en un momento en que la pintura abstracta fue criticada porque era «aceptable como diseño, pero inadecuada como arte» (Gale, 2012, p.154).

Bell, supervisó durante esos años la producción de abrigos kimono pintados y chales de colores vibrantes, que aunaban moda y artes decorativas (Gerstein, 2009 citada en Tobin, 2017).

Tal y como describe Anscombe (1981) también la fusión pintura-moda se puso en marcha hacia 1915 con una iniciativa para incluir la confección de vestidos en los talleres por parte de la propia Bell junto con las pintoras y diseñadoras **Winifred Gill** (1891-1981) y **Nina Hamnet** (1890-1956) (Fig.3), aunque lamentablemente no tuvieron demasiado éxito (Chadwick, 1992).

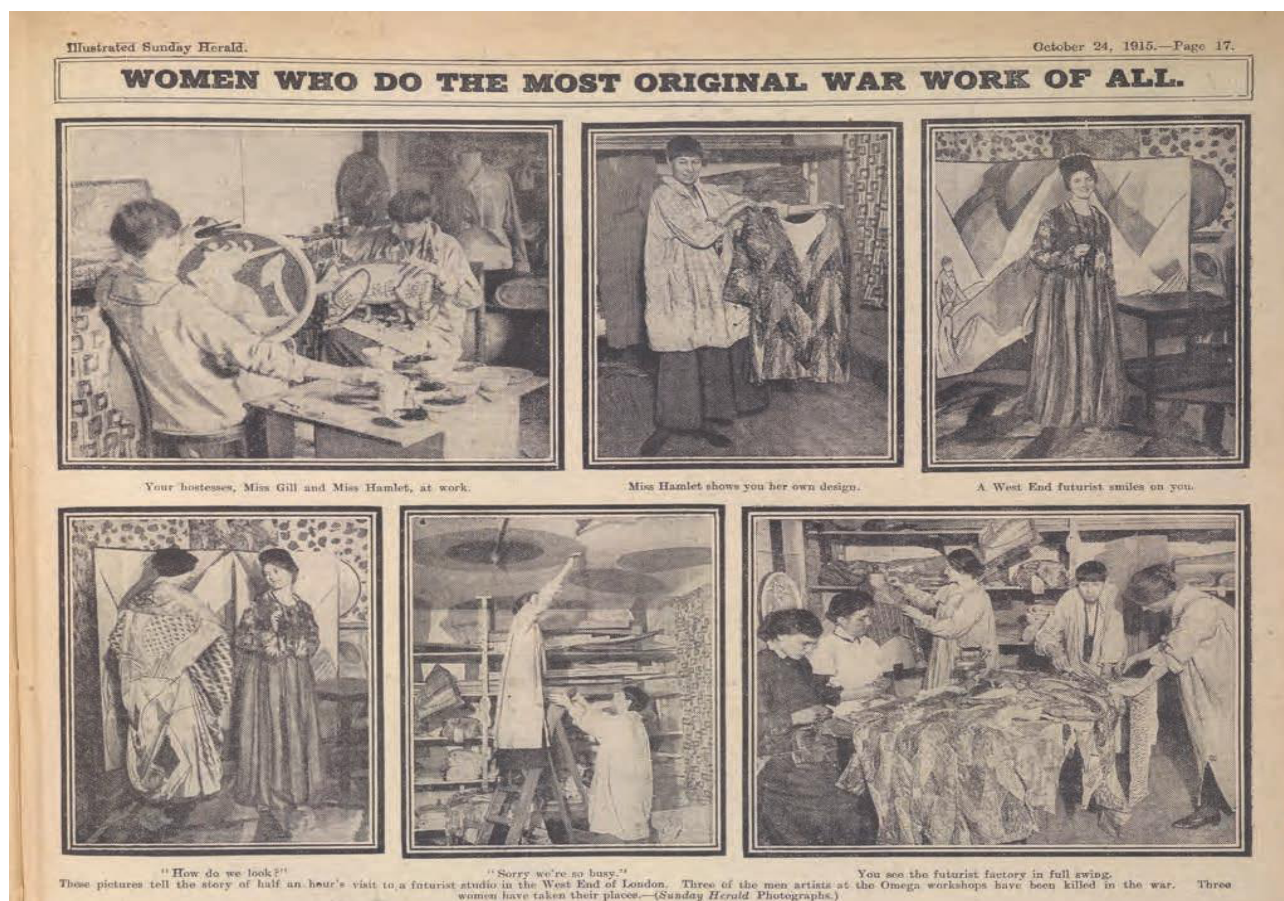


Figura 3. Winifred Gill y Ninna Hamnett con diseños de indumentaria y tejidos en los Talleres Omega fotografiadas en *The Illustrated London Herald*, octubre 24, 1915 (Hitchmough, 2024, p.107).

El trabajo que se venía realizando en Europa será trasladado y desarrollado en América por importantes autoras como **Marion Dorn** (1899-1964), **Martha Ryther** (1896- 1981) y en especial **Ruth Reeves** (1892-1966), considerada como la diseñadora textil americana más importante del siglo XX.

La última será conocida por sus diseños de estilo Art Decó realizados en colaboración con el pintor cubista Fernand Léger durante los años que residió en París entre 1921 y 1928 en donde trabajó en estrecho contacto con las vanguardias artísticas que allí se venían desarrollando (Blausen, 1992).

Fiel defensora de la categorización del diseño textil como disciplina artística en su opinión «el diseño textil pertenecía legítimamente a la categoría de Bellas Artes; como arte, es tan importante como la buena arquitectura y, ciertamente, está más estrechamente asociado con nuestra vida cotidiana que la pintura»⁴ (Reeves, 1946, p.6).

Tras estas primeras aproximaciones, será la contribución de las vanguardias a la revalorización de los materiales y prácticas textiles en el contexto artístico la que será determinante para su definitiva aceptación como expresión artística. Asimismo, serán clave las artistas involucradas en la escuela de artes y oficios rusa Vkhutemas y la Bauhaus, ambas instituciones imprescindibles para el desarrollo artístico y legitimación de las creaciones textiles.

Las creadoras de las vanguardias rusas

En Rusia, la estrecha vinculación de la ideología postrevolucionaria y las vanguardias artísticas soviéticas produjo durante las primeras décadas del siglo XX una gran cantidad de creaciones de carácter utilitario y doméstico impulsando el desarrollo de artes aplicadas y el diseño industrial, entre los que el diseño textil tuvo una gran importancia. La escuela estatal de Artes y técnicas de Moscú *Vkhutemas* creada en 1920, fue centro de los principales movimientos artísticos de vanguardia. La capital disponía, además, de una poderosa industria textil y los diseños de tejidos y vestidos se consideraron valiosos para llevar a la práctica las ideas constructivistas (Chadwick, 1992).

Según Kiaer (2009), la campaña bolchevique por la emancipación de la mujer y el rechazo constructivista a las nociones tradicionales de genio masculino y a la jerarquía entre Bellas Artes y Artes Aplicadas propiciaron una participación femenina excepcionalmente amplia en el emergente panorama artístico soviético.

Especialmente conocidas son las artistas **Varvara Fiódorovna Stepánova** (1894-1958) y **Lyubov Popova** (1889-1924) cuyos diseños textiles y prendas de teatro e indumentaria se exhiben actualmente en diferentes museos del mundo (Lodder, 2010). Estas dos mujeres fueron figuras clave del movimiento vanguardista ruso y diseñadoras textiles de renombre para la Primera Fábrica Estatal de Estampado Textil.

⁴ Del original: "It is my personal opinion the fabric design rightfully belongs in the category of the Fine Arts, as an art, it is just as important as good architecture, and certainly is more closely associated with our everyday living than are paintings"

Stepanova, siempre dentro de la filosofía postrevolucionaria y, bajo la convicción de que el diseño debía ser accesible para el pueblo, creó prendas para el proletariado denominadas “*Prozodezhda*” (indumentaria para producción) y “*Spetsodezhda*” (indumentaria especializada para oficios) junto con una tercera tipología llamada “*Sportodezha*”, aunando funcionalidad y diseño (Wallenberg y Kollnitz, 2019).

A pesar de que McCabe (2021) la incluye en su revisión de mujeres eclipsadas por sus compañeros artistas, la que fuera la pareja del conocido artista Alexander Rodchenko, mantuvo según Pérez Martínez (2024) su independencia creativa mientras trabajaba en estrecha colaboración con uno de los máximos exponentes del constructivismo. Continuó aún después de la Revolución su producción artística al tiempo que destacó como educadora y directora del Departamento de Tejido de la escuela Vhuktemas (Randle, 2021).

Popova por su parte, además de sus notables aportaciones como pintora, profundizó en el diseño de escenografías teatrales y vestuario funcional y trabajó en la ya mencionada Primera Fábrica Estatal Textil con su camarada Varvara Stepanova, diseñando estampados para telas.

Otras diseñadoras de moda e indumentaria para teatro como **Aleksandra Aleksándrovna Ekster** (1882-1949), **Nadezhda Lamanova** (1861-1941) o la diseñadora **Liudmila Mayakovska** (1884-1972), que desarrolló exitosamente tejidos y textiles durante la misma época (Ginsburg, 1993), han pasado silenciosamente a la historia a pesar de haber tenido un gran éxito en su entorno durante las primeras décadas del siglo.



Figura 4. Modelos con diseños de Nadezhda Lamanova presentados durante la Exposición de Artes decorativas e industriales modernas de 1925 (L'Art Decoratif et Industriel de l'U.R.S.S., 1925:43)

Estas diseñadoras rusas se moverían entre la alta costura y el arte de vanguardia (Bartlett, 2016), mostrando interés en los aspectos y principios artísticos propios del diseño de indumentaria más allá de la preocupación de la manufacturación en masa propia del pensamiento revolucionario ruso (Sarabianov y Adaskina, 1990)

Puede afirmarse, por tanto, que, aunque reducida en el tiempo, la importancia de estas mujeres entre los artistas de su tiempo fue notable (Kiaer, 2009). Ejemplo de ello es el hecho de que, en 1924 tras la muerte de Popova, la revista de izquierdas *Lef*, *The Left Literary and artistic Avangarde* dedicara un monográfico a su obra (Kiaer, 2001).

4.3. Las Bauhausmadels del taller textil

Mientras se ha asegurado que la participación de las mujeres en la vanguardia rusa era igualitaria respecto a la de sus colegas masculinos, la revolucionaria escuela alemana que lideró la unión entre el diseño, arte y artesanía, al parecer no resultó ser tan progresista respecto a los cambios que se estaban dando en la sociedad durante las primeras décadas del siglo XX.

Diferentes autores y autoras (Isaak, 1996; Kiaer, 2017; Yabloskaya, 1990) han argumentado que los logros de las mujeres en las vanguardias artísticas rusas fueron equiparables a las de los hombres, dejando en evidencia la disparidad entre el número de mujeres que participarán en las vanguardias de occidente (Isaak, 1996).

En el caso de la Bauhaus, esta desigualdad ha sido analizada desde el campo del diseño textil y, especialmente en la arquitectura (Baumhoff, 2001; Droste, 1990; Hervás y Heras, 2015; Müller, 2009; Smith, 2010; 2014; Torrent, 1995; 2008; Vadillo, 2013), debido a la flagrante negativa de los miembros masculinos de la escuela a integrar a las mujeres en esta última disciplina, considerada la de mayor importancia en la Bauhaus.

Tras la guerra, la nueva constitución de Weimar concedió a las mujeres acceso ilimitado a los estudios y un gran número de mujeres optó por recibir estudios en las academias que hasta entonces les había prohibido la entrada. Pero, a pesar de la igualdad predicada por parte de sus directivos⁵ y teniendo en cuenta la consideración del textil en la época, no es de extrañar, que durante su formación estas fueran “direccionadas” casi indistintamente hacia un mismo taller. Este inicialmente se llamaría Clase de mujeres para más tarde convertirse en el Taller de Tejido o Taller Textil (Droste, 1990; Vadillo, 2010: 1116).

El taller de tejidos se creó en 1919 en la primera etapa de la escuela en Weimar bajo la dirección de la tejedora **Helene Borner** (1870-1938) y fue, desde su inicio, el principal destino de las mujeres que se matriculaban en la escuela (Droste, 1990). Vadillo (2016) diferencia dos grupos formativos de diseñadoras textiles; el primero, dedicado a trabajar un producto más artesanal y artístico basado en la elaboración de prototipos formado por autoras como Gunta Stölzl, Else Mögelin, Anni Albers o Margarete Reichardt. El segundo desarrollaría trabajos de orientación más industrial con figuras como Margarete Leischner u Otti Berger.

Gunta Staldler-Stölz (1897-1983) antigua alumna de la escuela, dirigió posteriormente el taller de Dessau y su trabajo, junto al de **Anni Albers** (1899-1994) ha sido el más estudiado y valorado de entre todas las mujeres que pasaron por la tejeduría. En 1931 Gunta se verá obligada a abandonar la escuela y asumen entonces la dirección del taller, sucesivamente, Anni Albers, **Otti Berger** (1898-1944) y, ya durante la etapa Berlín, la arquitecta **Lilly Reich** (1885-1947), que llega a la escuela en 1932 (Hervás y Heras, 2014).

La obra de Albers se ha puesto “nuevamente” en valor durante los últimos años gracias a múltiples exposiciones monográficas dedicadas a su trabajo. De hecho, fue la primera artista y diseñadora en tener una exposición individual de piezas textiles en el MoMA de Nueva York en 1949. Sin embargo, no sería hasta años más tarde, en 1990, cuando el mismo museo recuperaría el trabajo de las diseñadoras de la Bauhaus con una nueva exposición dedicada esta vez a Gunta Stölzl.

A pesar del temprano reconocimiento obtenido, tuvo que rendirse a la evidencia de que su trabajo iba a ser sistemáticamente infravalorado por otra razón ya señalada en este texto. Para los años 60 se alejó de la práctica textil a la que había dedicado gran parte de su trabajo por sentir que su obra era considerada de segunda clase. Años más tarde, en 1985 durante una entrevista afirmaría «Encuentro que, cuando el trabajo se hace con hilos, se considera artesanía; cuando está en papel, se considera arte»⁶ (Albers, A. en: Hammer, 2018, p. 6).

Ida Kerkovius (1879-1970) o **Margarete Leischner** (1908-1970) desarrollaron tras la escuela exitosas carreras (Vadillo, 2009) y Benita Otte (1892-1976), considerada como una de las estudiantes de mayor talento del taller, ha sido también reconocida como una de las mejores tejedoras de Alemania.

El trabajo de algunas de las diseñadoras textiles que pasaron por la Bauhaus como **Lis Beyer-Volger** (1906-1973), **Margaretha Reichardt** (1907-1984) o el de la italiana **Corona Krause** (1906-1948) (Kousidi, 2014) ha evidenciado la importancia de estas creadoras también en el ámbito del diseño de indumentaria de teatro o vestidos Bauhaus- *Bauhauskleider*.

Aunque en la mayoría de los casos su trabajo en el ámbito textil solo ha sido estudiado parcialmente, sus aportaciones van gradualmente recibiendo reconocimiento como sucede con la arriba mencionada Otti Berger, destacada diseñadora textil cuyas innovadoras creaciones transformaron la concepción del textil y su función. Considerada actualmente un miembro clave del enfoque experimental de la Bauhaus, hasta 2024 su trabajo textil había sido estudiado de forma fragmentada.

La exposición *Otti Berger. Weaving for Modernist Architecture* organizada por el Archivo Bauhaus – Museo del Diseño (Berlín) ese mismo año junto con la publicación monográfica derivada (Raum, J & Bauhaus Archives Berlín, 2024) han sido claves para dar a conocer y visibilizar el trabajo de esta autora de origen croata.

Desde la primera publicación importante que recopiló y mostró el trabajo que estas mujeres llevaron a cabo en la escuela de mano de Sigrid Wortmann Weltge (1993) otras autoras ya citadas como Ulrike Müller, Anja Baumhoff o Magdalena Droste han estudiado y analizado el tema en profundidad desde una perspectiva de género.

Durante la última década la historiadora Tai Smith ha sido una de las principales investigadoras en continuar con esta labor. Precisamente, con motivo del centenario de la Bauhaus en 2019 varias publicaciones (Otto & Rössler (2019a); Otto & Rössler (2019b); Rössler (2019) revisaron el excepcional trabajo realizado por estas *Bauhausmadels*.

Estas mujeres se formaron en su mayoría en el Taller de Tejidos, que tuvo continuidad y éxito durante las diferentes etapas de la escuela entre los años 1919-1933. Mientras varios talleres de la conformación inicial de Weimar fueron desapareciendo por no ser económicamente viables y fueron sustituidos por nuevos talleres de publicidad o diseño de muebles, el taller de tejidos se mantendría activo durante las etapas de Weimar, Dessau y Berlín (Smith, 2014).

⁵ Walter Gropius durante el mensaje inaugural de la Bauhaus en 1919 afirmó que no se haría “Ninguna diferencia entre el bello sexo y el sexo fuerte. Absoluta igualdad, pero absolutamente las mismas obligaciones. Ninguna consideración hacia las damas, en el trabajo, todos artesanos” (Bauhaus Berlín - Citado en Hervás y Heras, 2015, p.50).

⁶ *I find that, when the work is made with threads, it's considered a craft; when it's on paper, it's considered art* Albers, Annie entrevista por Richard Polsky, 11 de enero de 1985. American Craftspeople Project: The Reminiscences of Anni Albers, 21.

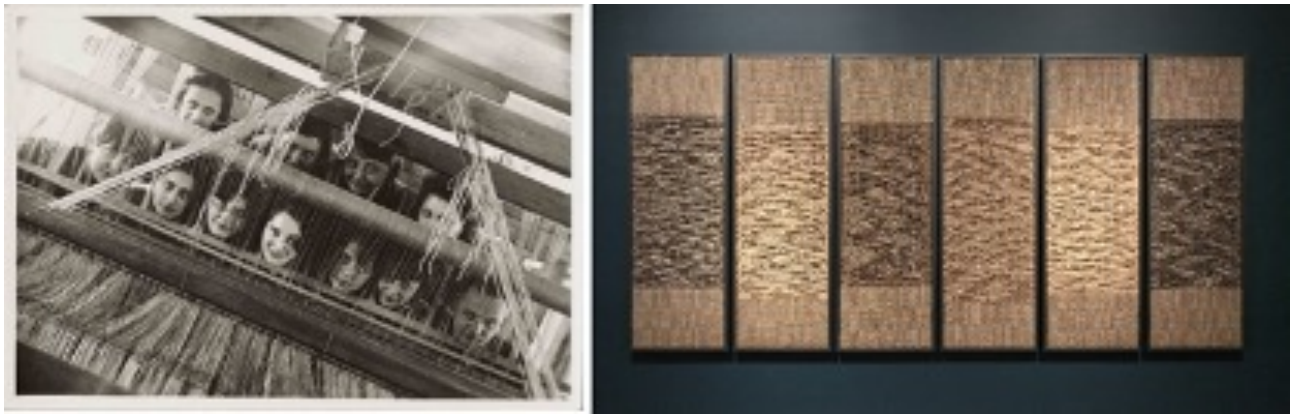


Figura 5. A. Estudiantes del taller de tejidos de la Bauhaus. 1927-1928. Autoría desconocida. Bauhaus Photography. B. Anni Albers. *Six Prayers* (1965-1966). Paneles de algodón, lino, e hilo de plata. The Jewish Museum Collection, Nueva York © 2003 The Josef and Anni Albers Foundation/ Artists Rights Society (ARS) New York

Así como la historia ha afirmado que la Bauhaus definió el diseño moderno del siglo XX, lo cierto es que las aportaciones al diseño textil por parte de sus estudiantes se desarrollaron de un modo igualmente innovador y creativo llegando a afirmarse que “ellas inventaron el concepto del diseño textil contemporáneo” (Wortmann Weltge, 1993, p.10).

4.4. Arte y Moda en las Vanguardias Europeas

El diseño textil y la moda se vieron también influenciados por los experimentos formales de las vanguardias artísticas de principios de siglo en Europa, así como por los movimientos modernistas, que lanzaron la propuesta de llegar a una armonía total alrededor de la persona. Para ello, los tejidos e indumentaria tendrían un papel crucial (Fortunati y Danese, 2005 en: Kousidi, 2014).

Alejándose de la funcionalidad predicada por el movimiento constructivista de las vanguardias rusas, en el círculo de París se desarrollaría una tendencia más esteticista vinculada a la moda y la alta costura, donde las habituales colaboraciones con artistas vanguardistas, aportaron un diseño artístico radical a la indumentaria.

Ya desde comienzos de siglo, grandes nombres masculinos de la costura habían reivindicado el estatus artístico de sus creaciones. Poiret afirmaba «Soy un artista, no un modista» (Poiret, P. en Troy, 2003, p. 47). Trabajando por el reconocimiento de la moda como arte, durante estas primeras décadas la relación entre estas dos áreas se estrechó de manera que los diseñadores y diseñadoras formaban equipo con artistas en busca de nuevas fuentes de inspiración.

Ha sido ampliamente revisada la especial relación de la diseñadora de origen italiano **Elsa Schiaparelli** (1890-1973) con el Surrealismo (Blum, 2003; Martin, 1987; Talley, Menkes & Lacroix, 2017), etc. Sus diseños han sido siempre descritos como el resultado de la colaboración o la reinterpretación de las obras de otros artistas del círculo surrealista como Dalí o Jean Cocteau aunque, como indica De Givry (1998, p.22), su trabajo es muestra de los vínculos que existen entre el mundo del arte y el de la moda y no únicamente un medio instrumental.

El encuentro entre Schiaparelli y la notable artista surrealista **Meret Oppenheim** (1903-1985), conocida por el empleo del pelaje y la creación de accesorios de indumentaria, «constituye un verdadero revulsivo en la trayectoria de Schiaparelli» (Palmegiani, 2018, p.75).

Especialmente importante en el estudio de los textiles en el arte resulta también, **Sonia Delaunay** (1885-1979). Relacionada inicialmente con el diseño de vestuario de ballet y teatro en las vanguardias rusas, pasó a la historia principalmente como pintora y colaboradora de su marido Robert Delaunay. Menos difundida hasta la pasada década ha sido su faceta como diseñadora de textiles e indumentaria a pesar de haber sido revisada en profundidad por diversos autores como Brentjens (1988), Damase (1991) o Morano (1999) y más recientemente Ruiz del Árbol, Godefroy & Leew de Monti (2017).

Su famosa obra creada en 1911 a partir de retales reciclados (seda, terciopelo, lana o pana) para su hijo Charles terminaría siendo una de las primeras piezas del siglo en constituirse casi, según la propia artista, como una pintura a base de textiles, que sería determinante para su producción posterior. La propia Delaunay describe la reacción de su círculo amistoso al ver esta obra que había realizado a base de retales de tejidos siguiendo la tradición de las campesinas rusas

¡Pero es cubista! Este mosaico de telas fue espontáneo, eso es todo. Continué aplicando esta construcción a otros objetos. Los críticos de arte han visto allí una “geometrización” de formas y una gama de colores que anuncian mi obra de los años siguientes⁷ (Delaunay, Sonia 1978, p.33 en Rosseau y Ameline, 1999, p.218).

⁷ Del original: «Mais c'est cubiste! Cette mosaïque de tissus, c'était spontané, voilà tout. J'ai continué à appliquer cette construction à d'autres objets. Des critiques d'art y ont vu une “géométrisation” des formes et un chat de couleurs qui annoncent mes travaux des années suivantes» Delaunay, S. (1978). *Nous irons jusqu'au soleil*. Ed. Laffont.

Esta primera obra bidimensional evolucionó hacia la creación de prendas y accesorios que terminaría comercializando primero en Casa Sonia, una exitosa fórmula de la que abrirá sucursales en Bilbao, San Sebastián y Barcelona, y posteriormente en sus *Ateliers Simultanees* de París.

Además de diseñar exitosamente textiles estampados dentro de las tendencias modernistas o prendas para los espectáculos dadaístas en colaboración con Tristan Tzara, sus prendas *simultáneas* fueron admiradas por artistas y crítica de la época. Este término será utilizado por la artista para definir estas primeras creaciones realizadas hacia 1914 que seguían la estética creada por los Delaunay un años antes y que Sonia extendería a sus diseños para tejidos, prendas y accesorios de indumentaria (Montfort y Godefroy, 2015, p.157).

A partir de 1922 aparecen también sus vestidos-poema y trajes poemáticos (Méndez y Hurtado, 2018) que representan buenos ejemplos de creaciones basadas en la síntesis de pintura con otras disciplinas como el diseño de moda o la poesía.

La gran depresión del año 1929 puso fin a gran parte de la prosperidad de posguerra que se había podido disfrutar durante los años 20 y a la experimentación de muchas de estas artistas. Entre otros, la crisis económica llevó a la bancarrota a los *Ateliers Simultanees*, cesando los experimentos de Sonia Delaunay en el ámbito del vestuario. Pero su legado artístico textil, ensombrecido hasta hace poco por el trabajo de su compañero y su producción de carácter pictórico, está siendo nuevamente puesta en valor por la historiografía artística y visibilizada en los museos.

Por su parte, la suiza **Sophie Taeuber-Arp** (1889-1943), se perfila a día de hoy como una figura central del movimiento de vanguardia dadaísta, aunque su aportación y amplia obra quedó, una vez más, empalidecida por ser la mujer del artista Jean (Hans) Arp.



Figura 6. Diseños de Sophie Taeuber-Arp para vestuario dadaísta, c. 1922. A. Gouache y crayón sobre papel. 50 x 34,9 cm. © Arp Museum Bahnhof Rolandseck. Photo Mick Vincenz. B. Sophie y Erika Taeuber llevando los trajes © Archivos de la Fondation Arp, Clamart. C. Reproducción de uno de los diseños.

Según la historiadora Estrella de Diego⁸ la artista fue “valorada tanto por su marido como por sus contemporáneos. Es después cuando los historiadores de arte y los museos no se interesarán por ella” (De Diego en García, 2009, s.p).

La pareja de artistas comenzó su colaboración con una serie de objetos dada (Lancher, 1981) collages y piezas bordadas tituladas “*Duo-Collages*” realizadas a partir de 1916 y, paralelamente empezó a enseñar diseño textil en la Escuela de Artes y Oficios de Zürich. Trabajó con diversos materiales explorando la relación del color con la forma, bajo la creencia de que no había gran distinción entre lo considerado decorativo y el arte considerado superior (Chadwick, 1992).

Menos conocida todavía es la faceta como diseñadora textil y de indumentaria de la artista alemana **Hanna Höch** (1889-1978) que comenzó su experimentación incorporando tejidos, bordados e imágenes relacionadas con la domesticidad y la moda a sus famosos collages y fotomontajes dadaístas (Kiaer, 2001).

De menor alcance que su obra gráfica y fotográfica por la que es principalmente conocida es el trabajo desarrollado en el ámbito del diseño de textiles e indumentaria, la realización de bordados o la creación de sus muñecas dadaístas (Fig.8) durante su etapa Dada en Berlín (Makela y Boswell, 1996). Esta tuvo, sin embargo, una enorme importancia en su trayectoria artística.

Escribió varios artículos y manifiestos defendiendo el estatus artístico de sus diseños textiles y bordados en los que animaba a sus coetáneas a utilizar las nuevas formas abstractas en sus creaciones textiles. A finales de 1918 escribe en un ensayo «El bordado... es un arte, y tiene derecho a exigir ser tratado como tal»⁹ (Höch, H. en: McEwen, 2013, p. 64).

Höch continuó trabajando activamente hasta los 70, años después del final de Dada en Berlín hacia 1922. Cuando falleció en 1978, seguía siendo todavía conocida como “la pequeña mujer” que formó parte del grupo

⁸ Comisaria de la exposición *Sophie Taeuber-Arp. Caminos de vanguardia* 19/10/2009-24/01/2010. Museo Picasso de Málaga. <https://bit.ly/2FFYgHT>

⁹ Del original: «Sie ist eine Kunst und darf beanspruchen, als solche behandelt zu...» Höch, Hanna (1918). Vom Sticken, Stickerei- und Spitzen- *Rundschau*, 18, no. 12, p. 220.

de “machos” de Dada en Berlín (Makela y Boswell, 1996, p.150) aunque ella siempre defendió no ser una simple “*Bubikopfmuse*” si no una artista y creadora de derecho propio.



Figura 7. Hanna Höch con sus marionetas dadaístas en las que ensamblaría e incluiría tejidos y otros materiales reciclados. *Dada dolls*, 1916 © Berlinische Galerie.

5. Reflexiones finales

Los ejemplos aquí expuestos constatan la presencia de numerosas creadoras de gran significancia en el desarrollo del arte y del diseño textil en sus diferentes vertientes entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX al tiempo que se constituyen como ejemplo y confirmación de la existencia de los diferentes factores que dificultaron su reconocimiento.

Por un lado, podemos afirmar que estas artistas estuvieron, dentro de sus posibilidades, muy presentes para sus coetáneos y que, en cierta manera, ha sido la propia Historia del Arte construida a lo largo del siglo XX, con sus discursos, análisis y cánones, la que se ha encargado de rebajar la importancia de sus aportaciones.

Un ejemplo de ello lo ilustra la última publicación de Rössler (2019) que presenta una exhaustiva relación de las mujeres hasta ahora desconocidas que estudiaron en la Bauhaus, rescatando del olvido a muchas importantes creadoras que pasaron por la escuela.

También en el contexto ruso, Sarabianov y Adaskina (1990) denuncian, precisamente, la contradicción existente entre las evidencias que indican la importancia de artistas como Popova en su tiempo con el lugar que les ha sido otorgado posteriormente en la historia del arte oficial.

Sin embargo, a pesar del supuesto valor atribuido ya en su tiempo a muchas de estas artistas dentro de sus círculos culturales y artísticos, no puede contundentemente afirmarse que fueran relaciones ni tratamientos igualitarios como bien apuntaba May Morris al escribir a finales del siglo XIX: “Soy una mujer notable. Siempre lo fui, aunque ninguno de vosotros parecía pensarlo”¹⁰ (The William Morris Society, 2024).

Por otro lado, la recuperación de estas artistas vinculadas a las creaciones textiles saca a la luz el debate aún vigente entre arte vs. artesanía y su pugna con la etiqueta de “lo decorativo” y “lo femenino”. Es innegable a este respecto el papel de las nuevas Escuelas de Artes y oficios, la Bauhaus o la escuela rusa Vhuktemas en el proceso de redefinición y valoración de medios considerados artesanales junto con la reivindicación

¹⁰ Del original: “I’m a remarkable woman...though none of you seemed to think so”.

sobre el valor artístico de las prácticas textiles por parte de las propias diseñadoras y artistas a lo largo de los años de producción revisados.

Asimismo, la «esfera de los textiles» considerada tradicional e inherentemente femenina fue, siguiendo a Tobin (2017) radicalmente reinventada por artistas vinculadas a las vanguardias como Sonia Delaunay, Sophie Tauber-Arp o Hanna Höch. La unión entre disciplinas como la pintura o el diseño de moda de mano de las vanguardias ayudó también a que, en cierta manera, «la jerarquía entre bellas artes y artes decorativas quedará desactivada» (Méndez y Hurtado, 2018, p.207).

Se observa, a pesar de estas importantes aportaciones, que las mujeres que trabajaron durante estas primeras décadas por difundir y poner en valor sus creaciones textiles en el ámbito artístico, tuvieron que asumir muchas veces que su trabajo era considerado secundario, tanto por su condición como mujeres como por la disciplina artística menor por la que habían “optado”.

Las escuelas de artes y oficios a finales del siglo XIX o la mencionada política de la Bauhaus no dejaban realmente mucho espacio para una elección alternativa. Se evidencia, tras la revisión realizada, que la historia ha transmitido de manera descuidada la existencia del taller más duradero y exitoso de la Bauhaus, y esto parece responder a varias de las razones analizadas: el factor textil, que en la jerarquía artística y del diseño de la época eran considerados además “labor de mujeres”, como ya señalaría Sigrid Weltge Wortmann en 1993.

Sin embargo, paralelamente las evidencias muestran que muchas de las creadoras mencionadas como Albers y Gunta Stözl, Otti Berger o la americana Ruth Reeves, rehusaron la comprensión de los textiles como una mera artesanía femenina equiparándola a la creación artística propia de las demás disciplinas de las Bellas Artes.

Hanna Höch, por su parte, equiparaba sus creaciones textiles a aquellas realizadas en pintura o escultura (Makela y Bosell, 1996) aclamando que el bordado en sí mismo era un arte. Tampoco Sonia Delaunay diferenciaba entre los méritos artísticos atribuidos a sus pinturas o a sus diseños textiles de moda y Schiaparelli fue una de las pocas diseñadoras que pensaba que su oficio no tenía nada que envidiar al arte.

Finalmente, otra de las cuestiones a destacar es el hecho de que el trabajo de muchas de estas mujeres ha sido sistemáticamente ocultado o reiteradamente ensombrecido por la obra de los miembros masculinos de su entorno o por favorecerse el trabajo de sus cónyuges masculinos. Muestra de ellos son los casos de la propia May Morris, Sonia Delaunay o la mencionada Sophie Tauber-Arp. Tampoco casualmente, Tái Smith recurre, al analizar el papel de las mujeres de la Bauhaus, al irónico epígrafe *Anni Albers: Wife (and Synthesizer)* (Smith, 2010, p.164).

La revisión aquí presentada ha permitido reconstruir la evolución del textil en el arte del periodo analizado y visibilizar las aportaciones mediante las cuales estas creadoras contribuyeron de forma decisiva a su legitimación dentro del discurso artístico e institucional. Se espera así que esta pequeña aportación se sume al importante trabajo de redefinición de paradigma que se viene realizando desde la historiografía crítica feminista para recuperar y poner en valor el trabajo de muchas artistas cuyo trabajo fue relegado a un segundo plano o, en palabras de Marsh (2017) incluso a un “tercer plano”, debido entre otras cuestiones ya señaladas, a su vinculación con la artesanía y lo femenino.

Referencias

- Anscombe, I. (1981). *Omega and After: Bloomsbury and the Decorative Arts*. Ed. Thames and Hudson.
- Arthur, E. F. (1980). Glasgow School of Art Embroideries, 1894-1920. *The Journal of the Decorative Arts Society* 1890-1940, 4, 18-25.
- Bartlett, D. (2016). Nadezhda Lamanova and Russian Pre-1917 Modernity: Between Haute Couture and Avant-garde Art. *Fashion Theory-The Journal of Dress Body & Culture*, 21(1), 1-43. <https://doi.org/10.1080/1362704X.2016.1144953>
- Bauhaus Photography. Imágenes online Fricke, Roswitha (ed.) (1982). *Bauhaus Fotografie*. Ed. Marzona. <https://bit.ly/2NtttBQ>
- Baumhoff, A. (2001). *The Gendered World of the Bauhaus: The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919-1932*. Ed. Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag Der Wissenschaften.
- Billcliff, R. (1993). *Charles Rennie Mackintosh Textile Designs*. Ed. Pomegranate Artbooks.
- Blausen, W. (1992). Ruth Reeves. Personal Prints. Printed Textiles from The 1930'S And 40's. *Textile Society of America Symposium Proceedings*. University of Nebraska, 163-168. <https://bit.ly/2ZWvwIM>
- Blum, D. E. (2003). *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*. Ed. Philadelphia Museum of Art.
- Brentjens, Y. (1988). *Sonia Delaunay. Dessins*. Ed. Nederlands Textielmuseum.
- Buckley, C. (1985). Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design. *Design Issues The MIT Press*, 3(2), 3-14. <https://bit.ly/2ZCFPNc>
- Callen, A. (1979). *Women Artists of the Arts and Crafts Movement, 1870-1914*. Ed. Phanteon Books.
- Callen, A. (1984). Sexual Division of Labor in the Arts and Crafts Movement. *Woman's Art Journal*, 5(2), 1-6.
- Coatts, M. (1997). *Pioneers of Modern Craft: Twelve Essays Profiling Key Figures in the History of Twentieth Century Craft*. Ed. Manchester University Press.
- Chadwick, W. (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Ed. Ediciones Destino.
- Charles Rennie Mackintosh Society. <https://bit.ly/2smexyq>
- Damase, J. (1991). *Sonia Delaunay. Fashion and Fabrics*. Ed. Thames y Hudson Ltd.
- De Givry, V. (1998). *Art et Mode. L'inspiration artistique des créateurs de mode*. Ed. Éditions du Regard.
- Droste, M. (1990). *Bauhaus 1919-1933*. Ed. Benedikt Taschen Verlag.

- Elliott, B. y Helland, J. (2002). *Women Artists and the Decorative Arts, 1880-1935: The Gender of Ornament*. Ed. Asghate Publishing.
- Furman, A. (19 de septiembre, 2017). Before Coco Chanel There Was Emilie Flöge: A Designer the Fashion Industry Forgot. *Harper's Bazaar*. <https://bit.ly/2QsbBvO>
- Gale, M. (2012). Vorticism: Planetary Abstraction en: Dickerman, L. (Ed.). *Inventing Abstraction, 1910-1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*. Exhibition catalogue. (pp. 154-156). Museum of Modern Art.
- García, A. (17 de octubre, 2009). Performance permanente. *El País Digital*. https://elpais.com/diario/2009/10/17/babelia/1255738354_850215.html
- Gerstein, A. (2009). *Beyond Bloomsbury: Designs of the Omega Workshops 1913-16*, exhibition catalogue. Ed. Courtauld Gallery.
- Ginsburg, M. (coord.) (1993). *La Historia de los textiles*. Ed. Libsa.
- Hammer, S. (2018). To Let Threads Be Articulate Again: Reading Anni Albers's Calligraphic Weavings. *Bowdoin Journal of Art*, 1-31. <https://bit.ly/2ToSiTE>
- Hervás y Heras, J. (2014). *El camino hacia la arquitectura: las mujeres de la Bauhaus*. [Tesis Doctoral]. Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. <https://bit.ly/2IV4ju1>
- Hervás y Heras, J. (2015). La Bauhaus de Weimar. Ellos (y ellas) en pos de una meta común: la arquitectura, *REIA-Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, 3, 43-62. <https://bit.ly/36aRcOI>
- Hitchmough, W (2024). *The Bloomsbury Look*. Ed. Yale University Press.
- Husslein-Arco, A. y Weidinger, A. (eds). (2012). *Flöge. Fotografien*. Ed. Prestel Verlag,
- Isaak, J.A. (1996). *Feminism and Contemporary Art. The revolutionary Power of Women's Laughter*. Ed. Routledge.
- Kiaer, C. (2001). The Russian Constructivist Flapper Dress. *Critical Inquiry*, 28 (1), 185-243. <https://doi.org/10.1086/449038>
- Kiaer, C. (2009). The short life of the equal woman. *Tate ETC*, 15. <https://bit.ly/31Z6NiL>
- Kousidi, M. (2014). The thread of Corona Krause, beyond the Bauhaus. *Journal of the Italian Association of Design Historians "Italian Material Design. Learning from History*, 4, 1-14
- Lanchner, C. (1981). *Sophie Tauber-Arp*. Ed. The Museum of Modern Art MOMA. <https://mo.ma/2IV081w>
- Larrea, I. (2007). *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas*. [Tesis Doctoral]. Universidad del País Vasco EHU.
- Lodder, C. (2010). Liubov Popova: From Painting to Textile Design. *Tate Papers*, 14. <https://bit.ly/4nHc1s6>
- Maddonni, M. K. (2021). Las prácticas artísticas textiles contemporáneas abordadas a través de la lente del afecto. *Papeles De Cultura Contemporánea Hum*, 736, (23), 193-217. <https://doi.org/10.30827/pcc.vi23.21726>
- Makela, M. & Boswell, P. (coords.) (1996). *The photomontages of Hannah Höch*. Ed. Walker Art Center & The Museum of Modern Art MOMA. <https://mo.ma/2CqotqX>
- Marsh, J. (2017). Feminist, socialist, embroiderer: the untold story of May Morris. *Royal Art Magazine*. <https://bit.ly/2CWLcP3>
- Martin, R. (1987). *Fashion and Surrealism*. Ed. Rizzoli Edition.
- Mason, A; Marsh, J.; Lister, J.; Bain, R. & Faurby, H. (2017). *May Morris, Arts & Crafts Designer*. Ed. Thames & Hudson.
- Mccabe, K. (2021). *Más que una Musa. Relaciones Creativas que Eclipsaron a las Mujeres*. Ed. Garbui Books.
- McEwen, K.E (2013). *Hand/arbeit/buch/schrift: Approaching the Female Hand*. [Tesis Doctoral]. Ed. Vanderbilt University. <http://bit.ly/4bgrURr>
- Méndez, L. (1997). Excluidas de la historia del Arte, presentes en la producción artística en: Emakunde (ed). *Artistas Vascas*. (pp.12-22). Instituto Vasco de la Mujer.
- Méndez, M. y Hurtado, I. (2018). La alianza de arte y poesía en las vanguardias: los vestidos-poema de Sonia Delaunay. *Anales de Historia del Arte*, 28, 201-224. <http://dx.doi.org/10.5209/ANHA.61612>
- Montfort, A. y Godefroy, C. (eds.) (2015). *Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction*. Catálogo de la exposición 17/10/2014-22/02/2015. Ed. Musée d'Art Modernes de la Ville de París.
- Morano, E. (1999): *Sonia Delaunay. Art into Fashion*. Ed. George Braziller Inc.
- Morton, C. (02 de mayo, 2016). Whitworth textiles exhibitions review. *Open College of the Arts*. <https://www.ooca.ac.uk/weareoca/textiles/whitworth-textiles-exhibitions-review/>
- Müller, U. (2009): *Bauhaus Women: Art, Handicraft, Design*. Ed. Flammarion, S.A.
- Otto, E. & Rössler, P. (2019a). *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*. Ed. Bloomsbury Academics.
- Otto, E. & Rössler, P. (2019b): *Bauhaus Women: A Global Perspective*. Ed. Herbert Press-Bloomsbury Publishing. Bloomsbury Visual Arts.
- Palmegiani, M.E. (2018). Elsa Schiaparelli y su relación con el Surrealismo. *Liño-Revista anual de Historia del Arte*, 24, 3-84.
- Parker, R. (1984). *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Ed. The Women's Press.
- Pérez Martínez, M. (2024). Sinergias creativas entre el Constructivismo Ruso y la Bauhaus en el arte textil a través de: Popova-Stepanova y Stölzl-Albers. *I+Diseño. I+Diseño. Revista Científico-Académica Internacional De Innovación, Investigación y Desarrollo en Diseño*, 19, 98-110. <https://doi.org/10.24310/idi-seo.19.2024.19645>
- Randle, C. (5 de Mayo, 2021), Varvara Stepanova's Socialist Fashion. *Tribune*. <https://tribunemag.co.uk/2021/05/varvara-stepanovas-socialist-fashion/>

- Raum, J. & Bauhaus Archives Berlin (eds.) (2024). *Otti Berger. Weaving For Modernist Architecture*. Ed. Hatje Cantz Verlag.
- Rayner, G.; Chamberlain, R. y Stapleton, A.M. (2012). *Textile Design. Artist's Textiles 1940-1976*. Ed. Antique Collectors' Club Ltd.
- Reeves, R. (1946). Design Creates Opportunities. *Craft Horizons*, 5(13), 6-7. <https://bit.ly/41rNEGV>
- Rosseau, P. y Ameline, J.P. (eds.) (1999). *Robert Delaunay 1906-1914. De L'Impressionisme à l'abstraction*. Catálogo de la exposición 3/06/1999-16/08/1999. Editions du Centre Pompidou.
- Rössler, P. (2019). *Bauhausmadels a tribute to pioneering women artist*. Ed. Taschen
- Ruiz Garrido, B. (2018). Prácticas textiles para subvertir los espacios públicos. Del sufragismo al contra-feminicidio. *Dossiers Feministes*, 23, 143-168. <http://dx.doi.org/10.6035/Dossiers.2018.23.9>
- Ruiz Del Árbol, M.; Godefroy, C. & Leew De Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay: Art, Design And Fashion*. Ed. Fundación Thyssen-Bornemisza.
- Sampson, E. (2017) 'Revolutionary Textiles 1910-1939', Whitworth Art Gallery, Manchester, UK, 26 March 2016-29 January 2017, *Textile History*, 48(2), 274-278, <https://doi.org/10.1080/00404969.2017.1379665>
- Sarabianov, D.V. y Adaskina, N. L. (1990). *Liubov Popova*. Ed. Harry N. Abrams.
- Smith, T. (2010). A Collective and its Individuals: The Bauhaus and its women en: Butler, C. y Schwartz, A. (eds.). *Modern Women: Women artists at the Museum of Modern Art*. (pp. 159- 173). The Museum of Modern Art MOMA. <https://bit.ly/2RGmNI0>
- Smith, T. (2014). *Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design*. Ed. The University of Minnesota Press.
- Talley, A.L., Menkes, S. & Lacroix, C. (2017). *Schiaparelli and the Artists*. Ed. Rizzoli International Publications.
- The Glasgow School of Art. (2018). *Archives and Collections Catalogue*. <https://bit.ly/2Yhcx4W>
- The William Morris Society (8 de marzo, 2024). I'm a remarkable woman - always was, though none of you seemed to think so. - May Morris [publicación de estado]. Facebook. <https://bit.ly/3LkaCKx>
- Thomas, Z. (2015). At Home with the Women's Guild of Arts: gender and professional identity in London studios, c. 1880-1925. *Women's History Review*, 24(6), 938-964, <https://doi.org/10.1080/09612025.2015.1039348>
- Tobin, C. (2017). Decoration, Abstraction and the Influence of Middle Eastern Textiles en Brockington, G. (ed.). *In Focus: Abstract Painting c.1914 by Vanessa Bell*, Tate Research Publication. <https://bit.ly/2YiYpZ2>
- Torrent, R. (1995). Mujeres y diseño industrial: la escuela de la Bauhaus. *Asparkia, Investigació Feminista*, 5, 57-69. <https://bit.ly/2XcpmkK>
- Torrent, R. (2008). Sobre diseño y género: mujeres pioneras. *Millars: Espai i historia*, 31, 221-231. <https://raco.cat/index.php/Asparkia/article/view/108111>
- Troy, N. J. (2003). *Couture Culture. A Study in Modern Art and Fashion*. Ed. Massachusetts Institute of Technology.
- Tulovsky, J. (2016). *Avant-Garde Textiles: Designs for Fabric*. Ed. Tatlin Publishing.
- UnSeen and See Designers (s.f). Innovative Women in Graphic Design 1865-1919 & Today. <https://www.unseen-women.design/en/designerinnen/>
- Urdea, O. (2015). Klimt, from Painting to Fashion. *Annals of the Oradea University*, Fascicle of Textile - Leatherwork. vol. XVI, 89-95. <https://bit.ly/2KNFxy8>
- Vadillo, M. (2009). El triunfo de las diseñadoras invisibles: la Bauhaus en femenino. *Revista I+Diseño. Revista Científico-Académica Internacional De Innovación, Investigación Y Desarrollo En Diseño*, 1, 27-34. <https://doi.org/10.24310/ldiseno.2009.v1i.12730>
- Vadillo, M. (2010). Una élite inesperada: las diseñadoras de la Bauhaus. *Actas de II Congreso Universitario Nacional Investigación y Género*, 1115-1137. <https://bit.ly/47CaFZx>
- Vadillo, M. (2013). La Bauhaus y sus "experimentos innecesarios": las arquitectas prófugas. *Arte, Individuo y Sociedad*, 25(3), 358-375. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2013.v25.n3.39131
- Vadillo, M. (2016). *Las diseñadoras de la Bauhaus: Historia de una revolución silenciosa*. Ed. Editorial Cántico.
- Viñao, S. (2019). Del auge del arte textil a la investigación personal, *Arte y Políticas de Identidad*, 21, 160-177. <https://doi.org/10.6018/reapi.416791>
- Wallenberg, L. y Kollnitz, A. (2019). *Fashion and Modernism*. Ed. Bloomsbury Visuals.
- Wortmann Weltge, S. (1993). *Bauhaus Textiles. Women artist and the weaving workshop*. Ed. Thames and Hudson.
- Yablonskaya, M. N. (1990). *Women artists of Russia's New Age, 1900-1935*. Ed. Rizzoli.