



Los Textiles en el Arte Contemporáneo y su conservación. *Estado de la cuestión*

Alazne Porcel¹; Enara Artetxe²

Recibido: 19 de diciembre de 2018 / Aceptado: 5 de octubre de 2019

Resumen. Hoy en día, la presencia de los textiles en el ámbito artístico contemporáneo, museos y colecciones es innegable. A pesar de ello, la crítica no siempre ha aceptado su estatus como material artístico, así como los procesos y técnicas asociados a su práctica, que siguen siendo cuestionados. A partir del siglo XX se dará una nueva valoración de los materiales textiles y su utilización en el contexto artístico se ampliará infinitamente. La producción artística a considerar en este estudio, contempla la ampliación de tipologías dentro de ese renovado ámbito artístico contemporáneo y sus características, ya que se evidencia que las especificidades formales, materiales y conceptuales de cada obra, así como la intención y opinión del artista, tienen enormes implicaciones en su conservación. Consideramos que debe realizarse una revisión de los planteamientos asentados en torno a la producción artística realizada con estos materiales, así como de las necesidades que puedan presentar de cara a su conservación y adecuada transmisión.

Palabras clave: Textiles; arte contemporáneo; tipologías artísticas; materiales modernos; conservación.

[en] Textiles in Contemporary Art and their Conservation. *State of Art*

Abstract. Nowadays, the presence of textiles in the contemporary artistic field, museums and collections is undeniable. In spite of this, the critics have not always accepted its status as an artistic material, as well as the processes and techniques associated with its practice, which continue being questioned. During the twentieth century, a new appreciation of textile materials will be achieved, and its use in the artistic context will be widely extended. The artistic production considered in this study, contemplates the extension of typologies within this renewed contemporary artistic field and their characteristics, since it becomes evident that the formal, material and conceptual specificities of each work, as well as the artist's intent and opinion, have enormous implications for its conservation. We believe that a revision of the established approaches around the artistic production made with these materials should be made, as well an evaluation of the needs that they may require, in order to conserve and transmit them adequately.

Keywords: Textiles; contemporary art; art typologies; modern materials; conservation.

Sumario: 1. Introducción. 2. Textiles en el Arte y arte con textiles. 2.1. Antecedentes históricos. 2.2. La consideración textil en el mundo del arte cambia. 3. La conservación de textiles en el arte contemporáneo. 3.1. Problemática de Conservación en obra contemporánea. 3.1.1. Nuevas Tipologías de Arte Contemporáneo realizado con textiles y nuevos condicionantes para su conservación. 3.1.2. Los nuevos materiales del siglo XX y su presencia en las obras de Arte contemporáneas. 3.1.3. El artista ante la conservación de su obra. 4. Reflexiones en torno a una metodología para la conservación de obra contemporánea realizada en textil. Referencias.

¹ Universidad del País Vasco UPV/EHU (España)
E-mail: alazne.porcel@ehu.es

² Universidad del País Vasco UPV/EHU (España)
E-mail: enara.artetxe@ehu.es

Cómo citar: Porcel, A.; Artetxe, E. (2020) Los Textiles en el Arte Contemporáneo y su conservación. *Estado de la cuestión. Arte, Individuo y Sociedad* 32(1), 173-194.

1. Introducción

Hoy en día, la existencia de los textiles en el ámbito artístico contemporáneo y su presencia en museos, instituciones y colecciones es una realidad innegable. A pesar de ello, la crítica no siempre ha aceptado su estatus como material artístico y los procesos y técnicas asociados a su práctica siguen siendo cuestionados todavía por su histórica asociación con la artesanía y las labores femeninas.

Existe todavía una falta de estudios específicos dirigidos a este tipo de obras, los materiales, elementos y derivados sintéticos que las constituyen, así como sobre los medios técnicos que se han venido utilizando para su creación en el contexto contemporáneo, lo que hace que muchas obras actualmente conservadas en museos no estén debidamente clasificadas ni caracterizadas.

Esto, que a priori no parece presentar más que un problema de catalogación, puede llegar a suponer un problema de conservación importante. En muchos casos se observan deterioros que, en cierta medida se deben al empleo de protocolos de conservación, restauración, almacenaje y exposición inadecuados o inexistentes para las múltiples tipologías que podemos englobar en el arte hecho con textiles y otros materiales como la piel o el pelaje.

Veremos, como señala Moreno Meneses (2012), que las obras contemporáneas realizadas con textiles toman diferentes connotaciones dependiendo del contexto. También la intención del creador o quien valida la obra (Larrea Príncipe, 2010), será determinante a la hora de interpretar un trabajo realizado con tejidos o elementos textiles como *arte textil* o *arte visual*, siguiendo la consideración de Moreno Meneses (2012) de que el arte textil no es necesariamente arte visual y el arte visual, aunque esté hecho con textiles, no siempre es arte textil. Esta diferenciación puede llegar a ser decisiva a la hora de establecer criterios de intervención para conservar las diferentes creaciones contemporáneas que en este trabajo se revisan.

Los estudios realizados hasta el momento sobre los materiales textiles se han dirigido principalmente a tejidos de origen natural presentes en obra antigua, arqueológica o de carácter etnográfico y, más recientemente, hacia la indumentaria histórica³. Pero con el gran cambio que se da a nivel material y formal a partir de finales del siglo XIX con la introducción de los nuevos polímeros plásticos y la incorporación de procesos industriales al mundo del arte, nos encontraremos con obras de gran complejidad y difícil identificación.

³ Durante la última década el campo de la conservación y restauración de textiles se ha desarrollado y difundido de forma espectacular poniendo en valor tipologías como la moda e implementando nuevos métodos de conservación preventiva extensibles en muchos casos a obras contemporáneas. El esfuerzo realizado desde las instituciones mediante exposiciones, congresos y publicaciones ciertamente ha ayudado a visibilizar este tipo de trabajos y con ello a generar conciencia sobre la necesidad de su conservación. Son también esenciales las aportaciones realizadas desde organismos como el International Institute for Conservation (ICOM) y su *The Textiles Working Group*, *Textiles Specialty Group* del American Institute for Conservation (AIC) o el Comité Nacional de Conservación Textil de Chile (CNCT), una de las primeras instituciones creadas para impulsar la conservación del patrimonio textil, pero hemos de señalar que la gran mayoría de investigaciones se centran en patrimonio histórico.

En el contexto contemporáneo su investigación debería extenderse a los textiles y materiales semi-sintéticos y sintéticos, así como a otros materiales de imitación que pueden encontrarse en la obra de artistas más experimentales. A esto, habría que añadirle el estudio de los diferentes procesos técnicos y decorativos asociados a estos materiales (aplicaciones, bordados, técnicas pictóricas, estampaciones, impresiones, etc.) que pueden complicar su conservación y comprometer su estabilidad.

Partimos de la convicción de que conocer las obras que conforman este campo de la producción artística contemporánea es el primer paso para garantizar su conservación. Su estudio histórico, técnico y material, así como la comprensión y conocimiento de aspectos creativos y conceptuales son esenciales para establecer necesidades de conservación en Arte Contemporáneo. Para ello, la presente revisión realiza inicialmente un recorrido por la historiografía del arte contemporáneo identificando la presencia de múltiples artistas cuya obra ha sido en menor o mayor medida realizada con textiles y que actualmente se conservan en instituciones encargadas de la salvaguarda y transmisión del patrimonio.

Durante el siglo XX se dará una nueva valoración de los materiales textiles donde encontramos importantes ejemplos de su empleo en las vanguardias artísticas, así como en escuelas como la Bauhaus o Vhuktemas, en Rusia. Posteriormente, tras la Segunda Guerra Mundial, el empleo renovado de tejidos como la arpillera y los nuevos textiles y tejidos sintéticos es inmediatamente reconocible en la obra de los informalistas europeos de posguerra como se observa en la obra de Burri, Millares o Tàpies, aunque su utilización se generalizará principalmente a partir de los años 60. Artistas povera como Jannis Kounellis, Marisa Merz o Pistoletto comienzan también entonces a introducir fibras textiles, tejidos y materiales como la piel o el pelaje en sus esculturas e instalaciones. Joseph Beuys establece una relación con el fieltro en su obra sin precedentes, mientras que Robert Morris trabajará con la versión industrial y sintética de este material en la serie *Felts*.

En la actualidad obras realizadas con textiles llenan las salas y galerías contemporáneas de la mano de artistas como Louise Bourgeois, Annette Messager, Ernesto Neto, Alighiero Boetti o Sterling Ruby, entre muchos otros.

Por otro lado, los protocolos de conservación dirigidos a este tipo de obras en las instituciones museísticas, así como el estudio de bibliografía especializada en conservación de arte contemporáneo, han mostrado la necesidad de adaptar algunas prácticas asimiladas desde la conservación tradicional para hacer frente a las nuevas problemáticas derivadas de las características propias de la producción artística contemporánea. Las especificidades tanto formales como materiales de cada obra tienen enormes implicaciones en su conservación, así como su uso pasado y presente, función o carga conceptual, que pueden condicionar tratamientos y criterios de intervención de modo determinante.

2. Textiles en el arte y arte con textiles

2.1. Antecedentes Históricos

A pesar de que los textiles han sido utilizados a lo largo de la historia en las prácticas artísticas y decorativas, los problemas de conservación que han sufrido se pueden remontar al Renacimiento, cuando se produce la separación definitiva ente artesanía y

arte. Como recoge Shiner (2004) esto tendría como consecuencia un mayor prestigio de los artistas sobre los artesanos. Catherine Good (2010 citada en Freitag, 2015) comenta que, por tradición, la distinción entre bellas artes (*fine arts*) y artes utilitarias (*crafts*) se ha reflejado también en los museos e instituciones que se encargaron de canonizar, principalmente, lenguajes como la pintura y la escultura por encima de prácticas como la creación de textiles.

Como bien indica Iratxe Larrea Príncipe en su investigación (2007), durante los siglos siguientes el trabajo con textiles se va, además, a vincular a las prácticas femeninas por considerarse una labor manual, repetitiva, funcional, de carácter decorativo y carente de intelecto (Callen, 1984), propia de mujeres.

Durante el siglo XIX se consolida la división entre arte y artesanía, lo que llevará a la consideración de este tipo de labor como arte menor, llamado por Chadwick (1992) el “desdeñado hermano pobre del arte elevado” (p.366). Como señalará Bermingham (1992) “la denigración de la artesanía a comienzos del siglo XIX, tanto por parte del capitalismo industrial como por parte de la academia, favorecieron la feminización de este sector que, a su vez, hizo que la artesanía quedara marginada como “arte de mujeres” (p. 162 citado en Shiner, 2004, p.175-276). Se refuerza todavía más la vinculación de las mujeres con esta disciplina artesanal y decorativa y directamente se “desclasifica” como arte o género artístico posible. Esta clasificación se mantendrá a lo largo del siglo XX y todavía en el siglo XXI sigue constituyendo un tema de debate.

Será en este mismo contexto histórico y, desde la reivindicación ante las condiciones de trabajo y la pérdida de valores derivados de la industrialización (entre ellos las prácticas artesanales), donde se den los primeros intentos para poner en valor los textiles, primero como arte aplicada y después como vehículo o medio para la expresión artística.

Las escuelas de artes y oficios y diseño jugarán un papel esencial en ese camino hacia “la categorización del textil como obra de arte” (De la Colina Tejada y Chinchón Espino, 2012, p.183). Ha de señalarse que la división de género entre artesanías conllevó una devaluación del trabajo de las mujeres para evitar que se convirtieran en competidoras del nuevo panorama industrial y económico. En el ámbito académico esto se tradujo en que, en las primeras escuelas de diseño en el siglo XIX, “las mujeres estuvieron relegadas a aquellas actividades que se suponían «femeninas» y que, por serlo, estaban desprestigiadas frente a las masculinas” (Torrent, 2008, p.57), lo cual tendría impacto en la posterior difusión de su trabajo.⁴

Algunos de estos ejemplos se dan finales del siglo XIX con la creación de la Escuela de Glasgow o La Escuela Central de Artes y Oficios de Londres, entre otras. La exposición universal de 1851 había supuesto un impulso para el movimiento renovador de las artes decorativas, del que formarán parte también las escuelas, donde el textil comienza a ponerse en valor gracias al empuje del movimiento nacido en Gran Bretaña bajo el nombre *Arts and Crafts* y el pensamiento de artistas como John Ruskin o William Morris. Durante este periodo, se recuperan técnicas tradicionales de estampación y obra de telar de la mano de *Morris & Co.*, empresa fundada por el propio William Morris (Ginsburg, 1993), cuyos ejemplos se conservan hoy en día en

⁴ Esto, tal y como han investigado desde el revisionismo feminista repercutió negativamente en la visibilización de obras realizadas por mujeres, lo que consideramos que también ha tenido repercusiones negativas en cómo se han interpretado y conservado.

conocidos museos como el Victoria & Albert Museum de Londres o el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, entre otros (Figura 1).



Figura 1. Montaje de un tapiz de *Morris & Co* (c.1907) para su exhibición en el Museo y Galería de Arte de Birmingham. Imagen recuperada de <https://bit.ly/2NAEJPt>

Vinculada a la escuela escocesa, es recal cable el papel de Jessie R. Newbery, *embroider* o bordadora que formó parte del grupo conocido como las muchachas de Glasgow junto con otras creadoras como Margaret Macdonald Mackintosh o Anne Macbeth (Ginsburg, 1993). Hacia 1894 entró a dirigir el *Departamento de bordado en la Escuela de Arte de Glasgow*, donde estableció la práctica de la costura y el bordado al nivel de la creación artística y el diseño (The Glasgow School of Art, 2018). Actualmente los Archivos y Colecciones de la escuela conservan y difunden el mejor trabajo de estas creadoras.

2.2. La consideración textil en el mundo del arte cambia

La aceptación del textil como categoría del arte no se da realmente hasta las primeras décadas del siglo XX gracias a las aportaciones de las vanguardias y al impulso de centros como la Bauhaus o la escuela de artes y oficios rusa Vkhutemas. Estas redefinieron el diseño contemporáneo mediante la recuperación de métodos artesanales con la intencionalidad de elevarlas al resto de las disciplinas mayores, permitiendo así, que el público pudiese disfrutar y adquirir objetos artísticos (Ginsburg, 1993). Gracias a estas iniciativas el textil irá adquiriendo una nueva presencia en el ámbito artístico y su práctica irá abandonando poco a poco su condición puramente artesanal.

Artistas como Anni Albers o Gunta Stölzl⁵ trabajaron impartiendo clases tanto en la Bauhaus como en su posterior versión americana Black Mountain College. Será en la primera, donde en el conocido como *Textiles Workshop* se trabajarán técnicas textiles aplicadas al diseño, de donde saldrán tapices y colgaduras (*wall hangings*),

⁵ En los últimos años y, especialmente en 2019 con motivo del centenario de la paradigmática escuela alemana, el trabajo de las muchas mujeres que pasaron por el taller y sus posteriores trayectorias artísticas están siendo estudiadas por parte de autoras como Tái Smith, Patrick Rössler o Elizabeth Otto.

diseños textiles o lo que Albers llamaría “tejidos pictóricos” (*pictorial weavings*), “con la intención de reivindicar para estos trabajos textiles un estatus análogo al del arte pictórico” (Danilowitz et al. 2006, p.15).

Gran parte de la obra realizada en esta época se conserva en *The Josef & Anni Albers Foundation*, que ha realizado un gran trabajo preservando y poniendo en valor el trabajo de la artista y su marido. Las obras actualmente conservadas e intervenidas en caso de requerir tratamiento (Figura 2), son también testigo de la introducción de las primeras fibras artificiales (rayón, acetato, etc.) a la producción textil industrial y artística moderna. Como se observa en el catálogo disponible en su página web, una correcta catalogación e identificación de las obras como la que llevan a cabo en la fundación es especialmente importante a la hora de conocer los materiales constituyentes y conservarlos.



Figura 2. Intervenciones de restauración sobre obras de Anni Albers en redes sociales (Twitter, Facebook, Instagram, etc). Fig 2A. (Izda.) Consolidación y creación de soporte expositivo en la obra *Untitled*, 1941. Rayón, lino, algodón, lana y jute. Fig 2B. (Dcha.) Restauración de la obra *Maze*, 1979, Poliéster impreso. Imágenes © 2019 The Josef and Anni Albers Foundation/ARS, NY.

Las vanguardias de las primeras décadas del siglo tuvieron también un papel crucial en la introducción de materiales textiles al mundo del arte y al diseño. Son conocidos los textiles y prendas diseñados por las artistas rusas Varvara Stepanova, Lyubov Popova o Aleksandra Ekster que se conservan y exhiben hoy en prestigiosos museos modernos y contemporáneos como el Victoria & Albert Museum o la Tate (Kiaer, 2001; Lodder, 2010). Otros artistas constructivistas como Alexander Rodchenko e incluso Vladimir Tatlin, fueron algunos de los que crearon obra basada en textiles, indumentaria dirigida al proletariado que aunaba funcionalidad y diseño, o prendas para el teatro y el ballet. Este será también un importante momento para el desarrollo de nuevas fibras en busca de materiales adecuados para la confección de estas prendas (Stern, 2003) y de creación de nuevas tipologías artísticas a considerar.

Relacionada en un principio con las vanguardias rusas, Sonia Delaunay constituye una figura importante en el desarrollo de los textiles en el arte durante las primeras décadas del siglo XX. Comenzó diseñando indumentaria para los ballets rusos y posteriormente su trabajo se vinculó al círculo de Bretón y Dadá, llegando a ser una de las artistas que más trabajó creando, diseñando y manipulando tejidos para sus obras y prendas “simultaneas” (Dorival, 1980; Damase, 1991). Sus incursiones en

el ámbito textil, que ha sido durante años ensombrecidas por la obra de su marido el pintor Robert Delaunay, han sido nuevamente visibilizadas mediante diversas exposiciones y publicaciones.

Además de las vanguardias rusas, de la mano de Surrealistas como Salvador Dalí, Elsa Schiaparelli o Jean Cocteau, o de artistas metafísicos como Giorgio de Chirico, se establece a partir de los años 30 una interesante asociación moda y arte que tendrá continuidad durante las décadas siguientes. Sus prendas y vestimentas se contextualizaron por primera vez en un marco artístico contemporáneo que exploraba la influencia del movimiento artístico en el mundo del diseño en la exposición *Cosas del Surrealismo*, llevada a cabo en 2007 en el Victoria & Albert Museum de Londres (*Surreal Things: Surrealism and Design*, 29/03/2007- 22/07/2007. y en 2008 en el Museo Guggenheim de Bilbao (*Cosas del Surrealismo*, 29/02/2008 – 07/09/2008)

Pero el gran cambio se da en los años 60. Al término de la Segunda Guerra Mundial las renovadas corrientes vanguardistas, principalmente el Informalismo precediendo al movimiento Povera en Italia, y las nuevas tendencias como el Pop o el Fluxus habían ido incorporando materiales blandos y tejidos muy diversos a sus obras. Será gracias, sobre todo, al desarrollo de movimientos contraculturales y feministas, cuando se reivindique la importancia y el estatus de las prácticas asociadas a “esta labor” como obras de arte (de la Colina Tejada & Chinchón Espino, 2012, p.183). La introducción de textiles y fibras en el “gran arte” (Chadwick, 1991) comenzó a ser visible con el movimiento feminista en los años sesenta y setenta, para reclamar la inclusión de prácticas artísticas que tradicionalmente habían sido relegadas al estatus menor por su consideración de “trabajo de mujer”.

Además de creadoras clasificadas actualmente como “artistas textiles” como Magdalena Abakanowicz, Sheila Hicks o Debra Rapoport (Constantine & Lenor Larsen, 1972), entre los años 60 y 70 sobresalen artistas como Jann Haworth o Dorothea Tanning, pioneras en la utilización de tejidos como materia principal de sus esculturas e instalaciones. Claes Oldenburg realizará sus conocidas *Soft Sculpture*, término que se acuña entonces (Ward, 2009), en todo tipo de materiales textiles y plásticos imitando piel. Otros nombres destacables durante esta última década, especialmente por su vinculación a las prácticas artísticas feministas serán Judy Chicago, Miriam Schapiro o Faith Ringold, cuyas obras contienen importantes ejemplos del empleo del textil.

Múltiples autoras (De la Colina Tejada & Chinchón Espino, 2012; Jefferies, Wood Conroy y Clark, 2016; Larrea Príncipe, 2007) señalan como punto de inflexión en la visibilización y puesta en valor del textil dos exposiciones basadas en la publicación *La puntada subversiva* (*The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*) escrita por Rozsika Parker en 1984⁶. Se tratará de un punto culminante y emancipador de esta disciplina como género artístico en un contexto museístico contemporáneo.

Durante las décadas posteriores, se seguirá investigando la relación entre textiles y la identidad cultural a través del vestido o mediante la recuperación de técnicas tradicionalmente vinculadas a la artesanía. Serán especialmente importantes artistas británicos como Grayson Perry, conocido por sus tapices de gran formato

⁶ Bajo el título común *La Puntada Subversiva*, se organizan en 1988 “*El bordado en la vida de las mujeres 1300-1900*” y “*Mujeres y tejidos en la actualidad*” en The Withworth Art Gallery y en Cornerhouse, en Manchester. *The Subversive Stitch Revisited: The Politics of Cloth*. [Exhibitions- Goldsmith University of London].

o Tracey Emin. También en Estados Unidos, esta incorporación de técnicas textiles tradicionales se verá plasmada en la utilización del cosido o de técnicas tradicionales como el *quilt*, de mano de artistas como la anteriormente mencionada Faith Ringold y sus colchas narrativas (*story quilts*). Paradójicamente, los estudios más recientes apuntan a una nueva tendencia hacia la recuperación de técnicas y sistemas de trabajo tradicionales hasta ahora considerados marginales, que incluso son adjetivados como “subversivos” (Grace & Gandolfo, 2014) como el bordado o el *patchwork*.

Para finales del siglo XX, términos como *Textile Art* (Arte textil) o *Fiber Art* (Arte de Fibra), donde destacan actualmente artistas como Sheila Hicks o Simon Pheulpin, estarán asumidos casi como géneros independientes dentro de las prácticas artísticas contemporáneas y muestra de ellos son las múltiples bienales, ferias y asociaciones dedicadas a su difusión a lo largo del mundo como la *World Textil Art* (WTA), festival FIBRAS o las Redes Textiles Iberoamericanas y europeas, etc. (Bondia Fernandez, 2014).

Desde el campo de la conservación de bienes culturales artísticos contemporáneos, esta última clasificación no sería fiel a la variedad y complejidad de las prácticas y expresiones artísticas en las que el textil está presente. En la actualidad, los museos y galerías de Arte Contemporáneo exponen de forma habitual, aunque no siempre consciente, una multitud de obras realizadas en textiles de la mano de reconocidos artistas, así como de otros emergentes que recurren a su uso como medio de expresión.

Siguiendo el debate abierto por autoras como la conservadora textil Ann French sobre el conflicto terminológico y conceptual que existe actualmente en relación a lo que es considerado como práctica textil o Arte⁷ (*¿arte o artesanía?*) (*¿arte textil o arte con textiles?*), queremos subrayar que no pueden ser entendidos como términos totalmente excluyentes entre sí, al menos desde un enfoque de conservación patrimonial. De cara a contemplar protocolos de conservación, French (2010) indica que:

En la mayoría de los casos, la elección del medio textil es parte integral del trabajo y su base conceptual. El resultado es una obra de arte que debe exhibirse como tal, y no como una pieza de arte aplicada que puede haber tenido o estaba destinada a tener una función o uso anteriormente. (p.283)

Independientemente de la denominación o estatus artístico bajo el que se encasillen estas obras, su propia naturaleza las hace susceptibles de sufrir una serie de deterioros previsibles como los producidos por ataques de insectos, como sucedería irrecuperablemente con el traje de Beuys en 1989 en la Tate Gallery de Londres (Barker & Braker, 2005) o con la obra de Emin “*Hate and Power Can be a Terrible Thing*, 2004, donde al revisarse en el departamento de conservación al ser adquirida por la misma institución, pudieron observarse signos de haber sufrido anteriormente un ataque de insectos por la que fue tratada como medida preventiva (Glen-Martin & Bery, 2004).

A pesar de la evidencia constatada del empleo de materiales textiles en las prácticas artísticas a lo largo de la historia que pueden verse en los museos hoy en día,

⁷ El debate se viene dando ya desde los años 70, especialmente por parte de las investigaciones sobre arte y género, aunque se plantea aquí la visión desde el campo de la conservación para corroborar como este sesgo tiene implicaciones también en cómo se entiende la obra y, por tanto, en la toma de decisiones respecto diferentes aspectos que influyen en su conservación.

puede afirmarse que no han obtenido el suficiente reconocimiento y que, por ello, la conciencia sobre su conservación ha sido bastante reducida o en algunos casos nula (prendas de ropa, indumentaria) más allá de su vida útil. En este punto, es importante señalar la relativamente reciente aparición de múltiples textos y bibliografía que estudia el empleo y significación del textil en obras de arte contemporáneas, lo que pone en valor este tipo de trabajos y prácticas artísticas y, además, ayuda a generar una conciencia sobre la importancia de preservarla y transmitirla a generaciones futuras.

El texto de Laura de la Colina Tejada y Alberto Chinchón Espino (2012), *El empleo del textil en el arte: aproximaciones a una taxonomía* o la publicación de las autoras Marty Grace y Enza Gandolfo (2014), son algunos de los textos que ponen en cuestión ese difuso límite entre arte y artesanía. Otras investigaciones recientes muestran la actualidad del tema como puede verse en la tesis de posgrado *Arte textil y textiles en el arte: esbozo para una historia y definición del arte textil* de Sylvia Paola Moreno Meneses (2012) o la tesis doctoral titulada *Textil: del mito del origen a la era multimedia* de M^a. Eugenia Ylandes Nieto (2015).

Entre los trabajos que estudian la vertiente más conceptual, además de la matérico-formal, de las obras modernas y contemporáneas realizadas con textiles encontramos el importante trabajo de recopilación y análisis realizado en la tesis doctoral de Iratxe Larrea Príncipe *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas* en 2007, la investigación de Sarah Ann O'Mahony (2011) o el trabajo titulado *La indumentaria como confección de identidad en el arte contemporáneo* de Alejandra Mizrahi (2008) que ayuda a contextualizar la indumentaria en un nuevo campo de estudio artístico y conceptual alejado de la moda.

También importantes exposiciones museísticas realizadas durante la última década han querido, utilizando los tejidos como hilo conductor de sus discursos expositivos, explorar el poder creativo de estos materiales en el ámbito artístico. Seguramente la más notable sería la muestra *Art & Textil: Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present* que tuvo lugar en el Kunstmuseum de Wolfsburg, entre el 12 de octubre de 2013 y el 2 de marzo de 2014, que además derivó posteriormente en una importante publicación (Brüderlin, 2013).

3. La Conservación de Textiles en el Arte Contemporáneo

“How Do You Conserve Art Made from Textiles? ... Very, Very Carefully”
Esther Chao, *Conservator of the Guggenheim Museum, NY* (Dover, 2016).

Una vez evidenciada la importancia y presencia de los textiles a lo largo de nuestra historia del arte más reciente y de cara a su preservación, sería necesario definir una metodología de conservación dirigida a las problemáticas y características materiales, formales y conceptuales que presentan las diversas tipologías contemporáneas que puedan encontrarse.

Se ha constatado que existen diversos estudios y trabajos académicos que vinculan las prácticas artísticas, en su mayoría con enfoques de género, con técnicas y procesos textiles, pero son escasos los textos que ahondan en la problemática de conservación existente en obra contemporánea realizada con textiles o elementos derivados.

Es interesante a este respecto el trabajo de Clara Bondía Fernández (2012) que supone una importante reflexión sobre la necesidad de actualizar los protocolos de conservación dirigidos a prácticas artísticas contemporáneas realizadas con textil. Deben también, nombrarse los trabajos de investigación y tesis doctorales que tratan específicamente sobre la conservación de obra textil e indumentaria contemporánea y que son esenciales para la revisión del contexto y el estado de la cuestión. La tesis doctoral de la actual conservadora textil del Museo de Londres Emily Austin (2014), así como el trabajo de investigación de la conservadora del Museo Nacional de Escocia, Danielle Connolly (2012) son algunas de estas interesantes aportaciones.

Asimismo, sobresalen algunos nombres propios en la bibliografía especializada en conservación de textiles y obra contemporánea, como el de la conservadora del Whitworth Art Gallery de la Universidad de Manchester Ann French o la profesora de conservación de textiles de la Universidad de Glasgow Frances Lennard, que muestran en sus publicaciones la problemática actual asociada a este tipo de obras y exponen la imposibilidad de sistematizar tratamientos o protocolos para su conservación sin estudios previos.

3.1. Problemática de conservación en obra contemporánea

Tal y como indica French (2004), la principal problemática en las obras textiles modernas y contemporáneas deriva básicamente de cuatro grupos de factores: los materiales y técnicas empleadas en su ejecución, los métodos de exposición, los sistemas de almacenaje y factores implicados en su transporte y, finalmente, el papel y la opinión del artista en la transmisión material y conceptual de la obra. French (2010), además, hace especial hincapié en la importancia de clasificar adecuadamente las tipologías existentes para detectar las problemáticas de conservación asociadas a cada una, incluso por encima de la aplicación de protocolos sistematizados.

Lo cierto es, que resulta casi imposible estandarizar los sistemas expositivos (Figura 3) o de almacenaje en el caso de las obras o expresiones de arte contemporáneo, ya que estos pueden variar significativamente de una exposición a otra.



Figura 3. Diferentes sistemas expositivos para la obra de Rosemarie Trockel *Balaklava*, 1986. Lana tejida. Fig 3A. (Imagen izda.). Piezas expuestas en cabezas de maniquí. Museo VG Bild-Kunst, *Hamburger Kunsthalle*, Foto: Elke Walford, Bonn (2016). Imagen recuperada de <https://bit.ly/2LzLvCp>. Fig 3B. (Imagen dcha.). Balaclavas en cajas de cartón en una estantería de madera, Galería Zwirner & Wirth, Imagen recuperada de <https://bit.ly/2xs55Iv>

Ya en los años 80, Heinz Althöfer (1985) considerado pionero de la teoría de la restauración del arte contemporáneo, establecía una subdivisión de tipologías contemporáneas que requerían valorarse individualmente de cara a su conservación. Al igual que autoras como Llamas Pachecho (2014) o Carlota Santa Bárbara (2016), consideramos debe ser ampliada en la actualidad, aunque “supone un interesante intento de categorizar, no ya la obra de arte en tanto que objeto material, sino los diversos problemas a los que el conservador de arte contemporáneo podría enfrentarse” (Llamas Pachecho, 2014, p. 200). Por su parte, De la Colina Tejada y Chinchón Espino (2012) realizan una primera aproximación taxonómica, que ayuda a establecer una clasificación de subcategorías a tener en consideración dentro del arte realizado con textiles. Tomando estas dos referencias como punto de partida, intentaremos realizar una revisión sobre las principales tipologías detectadas y los condicionantes materiales, formales o conceptuales que pueden tener implicaciones en su conservación.

3.1.1. Nuevas tipologías de Arte Contemporáneo realizado con textiles y nuevos condicionantes para su conservación

Las tipologías más fácilmente identificables serían aquellas directamente relacionadas con las disciplinas de escultura o pintura, aunque bastante alejadas de su concepto tradicional tanto a nivel formal como material. Cabría mencionar aquí, las obras bidimensionales de gran materialidad propias de movimientos como el informalismo matérico, caracterizadas por sus lienzos de telas recicladas y arpilleras cosidas, adheridas o quemadas de mano de artistas como Alberto Burri, Manuel Millares o Antoni Tàpies, donde el deterioro adquiere una nueva significación como valor plástico y forma parte integral de la obra.

Entre los formatos bidimensionales, se contemplan tipologías tradicionales como los tapices, alfombras, colchas o *quilts* expuestos de diverso modo, como vehículo para la transmisión de ideas y conceptos muy contemporáneos. Artistas, como las ya mencionadas Sonia Delaunay o Anni Albers, Alighiero Boetti, el autodenominado artista textil Greyson Perry, Faith Ringgold o Tracey Emin serán algunas de las figuras que trabajen con esta clase de piezas.

La línea difusa entre tipologías que nos deja la realidad del arte contemporáneo se ilustra a la perfección con la obra de Robert Rauschenberg. Tanto sus composiciones de textiles cosidos a modo de banderas, como sus series *Hoarfrosts*, en las que transfiere imágenes a diferentes tejidos sin tensar, son representativas del uso experimental de estos materiales en el ámbito artístico. Su estudio y problemática de conservación, debida precisamente a transportes poco cuidadosos y su fragilidad material, han sido ya referenciadas por Frances Lennard (2006) o los restauradores Oscar Chiantore y Antonio Rava (2012).

La utilización del textil cobra especial importancia en trabajos a caballo entre la escultura y la instalación, visibles en la obra de artistas como Dorothea Tanning o Jann Haworth, con sus escenografías repletas de personajes y criaturas acolchadas. La inmensa variedad de objetos y materiales empleados, así como de métodos de exhibición de este tipo de obras amplifican infinitamente las posibles problemáticas de conservación que puedan darse.

Hablamos, además, de la presencia de prendas que pueden hallarse en dichas obras; camisones o vestidos presentes en obras o instalaciones como las *Cells* de Louise

Bourgeois, las instalaciones que aúnan collages de tejidos, prendas y audiovisuales de la artista vasca Txaro Arrazola, las prendas amontonadas de Michelangelo Pistoletto o las *Histoire des Robes Installation* compuestas de enigmáticas prendas en cajas y ataúdes de Annette Messager. La ropa y otros complementos y accesorios tienen también una importante presencia en las obras hiperrealistas de Duane Hanson, Ron Mueck o John de Andrea. Los criterios de intervención y conservación varían notablemente dependiendo del origen y significancia de estas prendas, así como del criterio de los autores.

Este tipo de vestimenta debe diferenciarse de la indumentaria y la moda contemporánea albergada en instituciones y museos a lo largo del mundo como la Fundación Museo Cristóbal Balenciaga en Guipúzcoa, el Museo Galliera en París, el Museo del Traje en Madrid, The Costume Institute del Metropolitan de Nueva York, El departamento de Textiles & Vestido del Victoria & Albert de Londres, etc. Como bien señala Silvia Montero Redondo (2011), estas piezas “presentan una serie de particularidades, principalmente técnicas y materiales, y, a diferencia de la indumentaria histórica de siglos precedentes, estas obras requieren de un especial planteamiento en materia de restauración y conservación”(p.1), destacando la presencia de materiales y fibras sintéticas, así como los procesos de elaboración industriales como principales factores de deterioro en este tipo de prendas, sin dejar de incluir deterioros derivados de su uso/función y del biodeterioro.

Deben mencionarse también aquellas performances artísticas que dejan objetos “residuales” que son finalmente conservados y expuestos en las instituciones, como la serie de trajes de fieltro de Joseph Beuys, cuyo diseño se origina en una acción protesta (la performance colaborativa *Isolation Unit*) realizada en 1970 contra la intervención americana en la guerra de Vietnam en la que Beuys llevaba un traje hecho de fieltro con las mangas y piernas alargadas (*Snyder, 2016*) o los famosos objetos derivados de las performances de Rebecca Horn. Piezas como la máscara unicornio, la de lápices o las extensiones corporales realizadas en tejidos y plumas, pueden verse en museos como la Tate (Finbow, 2016) junto con los videos y documentación de dichas acciones artísticas para una correcta y más completa interpretación.

Obras de carácter efímero como el denominado graffiti tejido o *Knitting Art* se han popularizado en la última década a lo largo del mundo. En esta práctica destacan nombres como Bill Davenport, Lauren O’Farrell (alias *Deadly Knitshade*) o Magda Sayeg (2015). Aunque inicialmente fuera clasificado como arte urbano, en la actualidad pueden encontrarse obras realizadas en punto tejido en salas y museos de la mano de artistas como Olek, Mike Kelley o Sheila Peep. Estas obras requieren de unos protocolos de montaje y desmontaje en los que la participación del artista o la existencia de instrucciones precisas para su instalación son esenciales.

Especial atención requieren instalaciones interactivas como las del artista Ernesto Neto, realizadas en ganchillo y tejidos sintéticos en las que el público interactúa con la obra y, consecuentemente, existe un enorme impacto en su conservación. Los protocolos de intervención en estos casos se llegan a convertir prácticamente en medidas de mantenimiento para poder garantizar su función durante el periodo de exposición.

Otros artistas nada vinculados al textil como Alexander Calder o Paul Klee, también lo insertaron en algunas de sus obras menos conocidas, pero consideradas de gran importancia en la actualidad. Un curioso ejemplo es el circo de Calder, que ha

sido recientemente intervenido en el Whitney Museum of Art (2012), precisamente por la fragilidad y débil estado de conservación que presentaban principalmente los tejidos empleados, o las Marionetas de Paul Klee realizadas para su hijo entre 1916 y 1925 (2005) con papel mache y fragmentos de tela.

Al igual que el presente texto pretende poner en valor estas prácticas artísticas, museos e instituciones como la propia Tate Modern o el Guggenheim han mostrado públicamente su compromiso respecto a la transmisión y difusión (y, por tanto, su conservación) de este tipo de obras. Esta nueva filosofía es visible en exposiciones como las dedicadas a Sonia Delaunay entre 2014 y 2017 (*Sonia Delaunay: Les couleurs de l'abstraction*, 17/10/2014- 22/02/2015, Museo de Arte Moderno de París; *The Ey Exhibition: Sonia Delauney*, 15/04/2015-09/08/2015, TATE Modern de Londres; *Sonia Delaunay. Arte, diseño y moda*. 04/07/2017-15/10/2017, Museo Nacional Thyssen Bornamisza) o en la muestra monográfica sobre la obra textil de Anni Albers que tuvo lugar el pasado 2017 en Museo Guggenheim de Bilbao (*Anni Albers Tocar la Vista*, 06/10/2017-14/01/2018). Previamente, este mismo museo dedicaba en 2016 una exposición a la artista Louise Bourgeois (*Louise Bourgeois. Estructuras de la existencia: las celdas*, 18/03/2016-04/09/2016), donde pudieron verse sus instalaciones repletas de prendas memoria y esculturas tejidas y cosidas.

3.1.2. Los nuevos materiales del siglo XX y su presencia en las obras de arte contemporáneas

Frances Lennard indica (2006) que la mayoría de los problemas a los que conservadores y conservadoras textiles deben enfrentarse en la actualidad tienen relación con el uso de materiales y/o técnicas no tradicionales. La introducción e incorporación de nuevos materiales intrínsecamente inestables puede llegar a acelerar el envejecimiento de estas obras. Además se generan problemas de incompatibilidad y múltiples deterioros que son visibles en el arte contemporáneo en general y, especialmente notables, en las frágiles obras realizadas con textiles.

Durante el siglo XX se van introduciendo al mercado nuevos materiales y textiles semi-sintéticos y sintéticos, que se incorporan a las creaciones artísticas y a la indumentaria de la época. La aparición de materiales derivados de la celulosa como el rayón o el acetato, así como la introducción de la primera fibra sintética de poliamida comercializada en los años 30 como nailon, supuso un enorme cambio en un ámbito que estaba tradicionalmente reducido al uso de fibras de origen natural.

Posteriormente, el desarrollo de tejidos de poliéster o las fibras acrílicas supondrá una ampliación de los materiales a tener en cuenta a la hora de estudiar las obras tanto tradicionales como de carácter más experimental. Otros materiales sintéticos como el PVC o el poliuretano comienzan paralelamente a ser habituales como medio de imitación del cuero o la piel, o como material de relleno, generando en la actualidad importantes problemas de conservación relacionados con su deterioro químico. Algunos ejemplos del empleo de estos nuevos materiales sintéticos y plásticos pueden verse en la obra de artistas como Sarah Lucas, Henk Peeters, Ernesto Neto o el ya mencionado Claes Oldenburg y sus conocidas esculturas de PVC.

Ann French (2004) llega incluso a describir gran parte de las obras clasificadas como arte textil (*textile art*) como esculturas o instalaciones *multimedia* (p.38), lo que evidentemente complica tanto su identificación y catalogación como su

conservación. A esto se le suma la infinidad de técnicas asociadas y aplicadas en los tejidos que, en muchas ocasiones, suponen una fuente de deterioro desde el momento de su creación.

Entre los ejemplos más visuales de lo mencionado arriba, cabría citar la paradigmática obra de la artista feminista Judy Chicago, *The Dinner Party*. Aunque la autora no se considere artista textil, emplea aquí este medio “como un lenguaje con el que poder llevar a término la pieza” (De La Colina Tejada & Chinchón Espino, 2012, p.191). Producida desde 1974 hasta 1979, supone un despliegue de técnicas y materiales orgánicos e inorgánicos (Figura 4) que, en palabras del departamento de conservación del Brooklyn Museum (Brooklyn Museum, 2018) donde se conserva e investiga la obra en la actualidad, representa un gran reto para su conservación y exhibición permanente.



Figura 4. Detalles de diferentes técnicas aplicadas utilizadas en la obra *The Dinner Party* de Judy Chicago. Fig 4A y Fig 4B (Imágenes izda. y centro). Detalles de bordado y decoración con *punch needle* o punto ruso. Loomis, K (5 de enero 2015). International Honor Quilt project. [Mensaje en Blog *Ragged Cloth Cafe, serving Art and Textiles*]. Imágenes recuperadas de <https://raggedclothcafe.com/2015/01/>. Fig 4C (Imagen dcha.) Detalle de una muestra de tejido © Judy Chicago 1979. The Brooklyn Museum. Imagen recuperada de: <https://bit.ly/30ck1H9>

Otro ejemplo que ilustra bien la definición de escultura multimedia, lo representa la obra de Duane Hanson, cuyas personificaciones hiperrealistas vestidas y portantes de todo tipo de objetos y accesorios, plantean diversas problemáticas derivadas de los materiales que las constituyen. Mientras que el problema principal de su conservación se ha venido centrando en el estudio y preservación de la fibra de vidrio o la resina de poliéster que usa para construir sus esculturas, la ropa de estas figuras ha ido paralelamente envejeciendo y deteriorándose, por su consideración secundaria (Huerta, 2010), lo cual resulta paradójico teniendo en cuenta la gran importancia que adquieren la ropa y accesorios en la obra de Duane Hanson.

El conserje (*The Janitor*, 1973), por ejemplo, está realizado de manera que sus ropas no pueden separarse de la escultura para poder ser tratadas, como se comprobó durante su restauración en el Museo de Arte de Milwaukee (Buchanan, 2012) (Figura 5). En cambio, el conjunto conocido como Los turistas (*The Tourists*, 1970), conservado en las Galerías Nacionales de Escocia (National Galleries Scotland, 2017) pudo desvestirse y tratarse cada pieza por separado. La complejidad que supone intervenir este tipo de obras queda también patente en la extensa investigación realizada antes de restaurar la obra Mujer comiendo (*Woman Eating*, 1971) (Smithsonian American Art Museum, 2016) o Mujer en el Supermercado (*Supermarket Lady*, 1971) (Ludwing Forun Achen, 2004), debido a que los tratamientos variaban en el caso

de cada uno de los elementos y prendas del conjunto. Se evidencia que cada una de estas obras, a pesar de pertenecer a una misma tipología deben estudiarse y evaluarse individualmente⁸.



Figura 5. El conservador del Museo de Arte de Milwaukee embalando la obra “*El conserje*” de Duane Hanson para su transporte. Fotografía de Terry White. (Buchanan, 2012). Imagen recuperada de: <https://bit.ly/2XNVkTN> ; <http://www.mam.org>

3.1.3. El artista ante la conservación de su obra

No menos importante que los aspectos formales y materiales señalados arriba serían la intencionalidad y la opinión del artista a la hora de tomar decisiones sobre la conservación o posible intervención sobre su trabajo. En la actualidad es evidente que desde el campo de la conservación de arte contemporáneo es necesario conocer la “intencionalidad plástica, el discurso y el universo intelectual de los y las artistas” (Llamas Pacheco, 2016, p. 280) así como el posicionamiento que puedan tener ante la conservación o intervención directa sobre sus obras.

Por ejemplo, se da el caso de las colchas de Tracey Emin en las que, siguiendo las instrucciones de la artista, es necesario mantener las manchas, desgaste y otros deterioros presentes para respetar el carácter reciclado y la esencia del uso previo de los tejidos utilizados en su obra (Glen-Martin & Bery, 2004).

⁸ En 1996, la investigadora Truus Jooste contactó con el artista para documentar sus ideas y criterios de restauración de sus esculturas y la posibilidad de sustituir o reponer objetos de sus obras, pero desafortunadamente murió ese mismo año antes de que las estrategias de restauración pudieran establecerse. Posteriormente la opción de reemplazar los objetos por facsímiles o copias ha sido descartada favoreciendo la conservación de los originales.

En las instalaciones de Pistoletto, por su parte, el artista deja indicaciones sobre la necesidad de reponer y/o sustituir las prendas de colores con otras prendas reutilizadas en obras como *La Venus de los Trapos* (*Venere degli stracci*, 1967,1974) para mantener el mensaje de la obra (Sanger, 2009). La obra originariamente estaba compuesta por los trapos utilizados por el propio artista para pulir y limpiar la serie *Specchio* que comenzó a elaborar en los años 60, pero en reproducciones posteriores las instituciones artísticas pueden, con la autorización del artista, reponer el montón de prendas con otras similares siempre que sean de colores.

Dependiendo de cuál sea la actitud del autor/autora respecto a la preservación de su obra, los planteamientos pueden variar desde una restauración tradicional hasta la reposición/ sustitución parcial de una pieza o incluso la reedición total de la obra. La opinión del artista, lejos de suponer un condicionante, es un factor que favorece la colaboración entre artistas y personal de conservación a la hora de buscar soluciones que respeten la intencionalidad de su trabajo.

4. Reflexiones en torno a una metodología para la conservación de obra contemporánea realizada en textil

Esta revisión partía de la necesidad de reconocer la presencia y el empleo de materiales textiles en el Arte Contemporáneo como punto de partida para su conservación como bien artístico. El estudio de artistas modernos y contemporáneos desde finales del siglo XIX hasta el siglo XXI deja, efectivamente, constancia de la existencia de una amplia tipología de obras de arte que contiene este tipo de materiales de modo parcial o total.

Su consideración secundaria dentro de los materiales y categorías artísticas, debido en parte a su asociación histórica con las prácticas femeninas, durante años le costó la atribución de arte decorativa y aplicada. Consideramos que esto ha repercutido negativamente a la hora de contemplarlas como obras que merecieran ser conservadas, corroborando las palabras de Elizabeth Bird (1983)(como se citó Buckley,1986) cuando sugería que “los objetos producidos por mujeres están para ser usados, el lugar de ser conservados como un bien de valor...”(...) los textiles se desgastan⁹.

Los ejemplos mostrados evidencian la importancia que progresivamente adquirieron los diseños textiles a partir del siglo XX junto con la introducción de nuevos objetos y categorías artísticas por parte de las vanguardias y las escuelas. Estas potenciaron su empleo mediante diversas expresiones artísticas de gran importancia dentro de la historia del arte, que merecen ser puestas en valor e interpretadas adecuadamente. Se observa de este modo, que el arte realizado con textiles va desarrollado durante este siglo nuevas formas y lenguajes que involucran el empleo de materiales y procesos creativos, así como una importante carga conceptual que pueden llegar a ser decisivos en la conservación de estas obras.

Finalmente en cuanto al contexto histórico, quisiéramos señalar que, a pesar de las importantísimas aportaciones a la revalorización de las obras realizadas con estos materiales realizadas por investigadoras y artistas feministas como Judy Chicago

⁹ Traducción del original “*The objects women produce have been consumed by being used, rather than preserved as a store of exchange-value. Pots get broken and textiles wear out*”.

o Faith Ringold a partir de los años 70, no podemos afirmar que todas las artistas que trabajan con fibras y textiles sean mujeres, feministas o recurran a este medio debido a las connotaciones políticas y sociales que conlleva el uso y recuperación de técnicas tradicional. Simplemente emplean textiles e hilos como materia creativa. De hecho, es destacable la presencia de múltiples artistas masculinos en cuya obra el estatus de estos materiales nunca ha sido cuestionado como es el caso de Joseph Beuys, Robert Rauschenberg o Robert Morris.

Por otro lado, basándonos en lo revisado en el estado de la cuestión relativo a la conservación de obras textiles contemporáneas, se constata que el papel de los y las profesionales debe centrarse mayormente en el control de riesgos y en implementar medidas preventivas que contemplen los “condicionantes” formales, materiales y conceptuales de estas obras. A pesar de que, en ocasiones, habrá que intervenir una obra y restaurarla, el esfuerzo debe centrarse en prevenir el daño.

La ampliación de nuevas tipologías y su carácter multi-matérico evidencia, una vez más, la necesidad de estudiar cada obra individualmente, teniendo en cuenta sus especificidades y características. Desde la conservación preventiva los esfuerzos deben centrarse en evitar problemas habituales que pueden darse en los materiales que integran estas obras. Es especialmente importante en el caso de los textiles tomar medidas para garantizar un buen control de plagas (French, 2001), establecer unas condiciones climáticas equilibradas¹⁰ que tengan en cuenta los estándares adecuados para preservar, además de los textiles naturales, los tejidos sintéticos así como otros materiales habituales como la piel, el cuero, el pelaje o los diferentes plásticos utilizados para su imitación (PVC, fibras acrílicas, etc). Protocolos de limpieza y mantenimiento especialmente rigurosos para algunas de las obras más sensibles (Figura 6) son esenciales para prevenir patologías en estos materiales.

¹⁰ Para la mayoría de los tejidos se recomiendan parámetros de humedad relativa aproximada de %50, iluminación no superior a 50 LUX y temperaturas entre 18°C- 22°C, así como una buena ventilación para evitar la proliferación de microorganismos y plagas.



Figura 6. El terciopelo es especialmente proclive a acumular suciedad superficial por lo que requiere limpieza constante. Personal de conservación del Dallas Museum of Art microaspirando la obra de Dorothea Tanning “*Pincushion to Serve as Fetish,*” 1979. Terciopelo negro, madera metal, pintura y cobre. Collection of Deedie and Rusty Rose and the Dallas Museum of Art. Imagen recuperada de: Hanson, L. (2 de abril 2010). *Pincushion*. [Mensaje en Blog *The Dallas Art Museum Family Blog*] Imagen recuperada de <https://bit.ly/2XGvuRP>

Se ha podido ver, asimismo, que las inusuales y variadas formas y tamaños con los que nos encontramos en esta disciplina, suponen un reto a la hora de exponer y almacenar este tipo de obras. Recuperamos, a este respecto, el término “*Imaginative Preventive Conservation*” acuñado por la conservadora textil Anne French (2010, p.289), ya que entendemos que estos aspectos de la conservación han de afrontarse de forma rigurosa pero también creativa, encontrando soluciones que beneficien su preservación, pero respeten la intencionalidad de las obras.

Habiendo confirmado en diversas fuentes, que las principales problemáticas que nos encontramos en obras textiles en el ámbito del arte contemporáneo derivan de las características tipológicas, de su naturaleza material, de los métodos de exposición y almacenaje, de su manipulación y de la consideración del artista, consideramos que una metodología básica a seguir a la hora de conservar obra tan diversa como la descrita hasta ahora, debería contemplar los siguientes aspectos:

- La caracterización y clasificación de las tipologías artísticas contemporáneas de obra textil a tratar y de los materiales constituyentes, así como su carga conceptual o función para realizar una buena identificación y valoración de los factores que afectan a la permanencia y estabilidad de las técnicas y de los procesos artísticos utilizados en estas creaciones.

- La realización de estudios dirigidos a detectar y evaluar los deterioros y la conservación de los materiales y elementos más habituales en estas obras, para establecer una clasificación de las problemáticas de conservación más recurrentes en cada una de ellas.

Consideramos que estos puntos son especialmente importantes para poder establecer prioridades y necesidades de conservación individualizadas en cada caso.

- El diseño de protocolos para el cuidado en la manipulación, almacenamiento, montaje y exposición de las obras contemporáneas realizadas con textiles que presenten problemáticas debidas a su especificidad formal y material. En la actualidad los sistemas y métodos diseñados para textiles e indumentaria histórica desde la conservación preventiva, dan magníficos resultados en la mayoría de los casos evitando que las obras se deterioren aceleradamente o sufran más de lo necesario durante su exhibición o transporte. Esto debería extrapolarse a obra de características similares que forme parte de instalaciones o tipologías mixtas como las de Louise Bourgeois.
- La opinión del o de la artista respecto a los criterios de conservación. Además de ser una valiosa fuente para la obtención de información sobre materiales y procesos creativos, creemos que documentar y registrar esta información mediante entrevistas se convierte en un medio más para garantizar la conservación y transmisión adecuada de las obras de arte contemporáneo.

Especialmente importante suele ser el criterio del artista de cara al diseño de las condiciones de exhibición, que no siempre coinciden con los parámetros de conservación ideales respecto a iluminación (especialmente importante en el caso de los tejidos), sistemas expositivos o el empleo de medidas de protección. Por ello, ha de establecerse un equilibrio entre fidelidad a la intencionalidad de la obra y su preservación.

En la actualidad, la práctica de la conservación de Arte Contemporáneo resulta inseparable de aspectos relacionados con su exposición e interpretación por lo que la colaboración entre los diversos agentes implicados (artistas, profesionales de la conservación y la restauración, de la historia del arte y del comisariado, etc.) es esencial para poder transmitir y conservar adecuadamente la obra de arte en esa doble vertiente material y conceptual. Paralelamente vemos necesario reivindicar la presencia de estas obras realizadas con textiles dentro de la historia del arte más reciente para generar una conciencia, tanto a nivel artístico como de cara a sus necesidades específicas de conservación, de modo que se eviten daños irreversibles y se asegure su adecuada transmisión en el futuro.

Referencias

- Althöfer, H. (1985). *Restauración de pintura contemporánea, tendencias, materiales, técnicas*. Editorial Istmo: Madrid.
- Austin, E. (2014). *Contemporary fashion collections within museums and the role of the conservator*. (Tesis doctoral). University of Glasgow, Glasgow, Scotland.

- Barker, R. & Bracker, A. (2005). *Beuys is Dead: Long Live Beuys! Characterising Volition, Longevity, and Decision-Making in the Work of Joseph Beuys. Tate Papers no.4.* Recuperado de <https://bit.ly/2LIYgdW>
- Birmingham, A. (1992). *The origin of painting and the Ends of Art: Wright of Berby's Corinthian Maid.* En Barrel, John, (comp.) *Painting and the Politics of culture: New Essays on British Art, 1700-1800,* Oxford, Oxford University Press
- Bird, E. (1983). "Threading the Beads: Women Designers and the Glasgow Style 1890-1920". Comunicación no publicada. Citado en: Buckley, 1986.
- Bondia Fernández, C. (2012). *Nuevas tendencias en el arte textil contemporáneo. Preservación material y conceptual.* (Tesis de maestría). Universidad Complutense de Madrid & Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España. Recuperado de https://issuu.com/clarabf/docs/texto.proyecto_reducido
- Bondia Fernández, C. (2014). *Nuevas tendencias en el arte textil contemporáneo. Preservación material y conceptual. Pátina, 17-18,* 243-254. Recuperado de <https://bit.ly/2NEGP0Z>
- Brooklyn Museum. (2018). *Conservation of the Dinner Party.* Elizabeth Sackler Centre for Feminist Art, Brooklyn Museum of Art. Recuperado de <https://bit.ly/2FYhfgW>
- Brüderlin, M. (ed.). (2013). *Art & Textiles: Fabric as Material and Concept in Modern Art to the Present.* Ostfildern, Alemania: Germany Hatje Cantz.
- Buchanan, M. (24 de abril de 2012). Restoring Duane Hanson's Beloved "Janitor". [Mensaje en Blog *Milwaukee Art Museum Blog*]. Recuperado de <https://bit.ly/2XNVkTN>
- Buckley, C. 1986. *Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design. Design Issues The MIT Press,* Vol. 3, núm. 2: 3-14. Recuperado de: <https://bit.ly/2Xy3fjW>
- Callen, A. (1984). *Sexual Division of Labor in the Arts and Crafts Movement. Woman's Art Journal,* 5(2): 1-6.
- Chadwick, W. (1991). *Women artists and the politics of representation.* En : Raven, Langer, y Frueh (eds.). *Feminist Art Criticism: An Anthology.* Nueva York: Icon Editions. (pp. 177-180).
- Chadwick, W. (1992). *Mujer, arte y sociedad.* Barcelona: Ediciones Destino
- Chiantore, O. & Rava, A. (2012). *Conserving Contemporary Art. Issues, Methods, Materials and Research.* Los Ángeles, Estados Unidos: The Getty Conservation Institute.
- Connolly, D. (2012). *The Textile Conservators Role in the Conservation of Contemporary Textile-Based Art.* (Tesis doctoral). University of Glasgow, Glasgow, Scotland.
- Constantine, M & Lenor Larsen, J. (1972). *Beyond the Craft: the art fabric.* New York, Estados Unidos: Van Nostrand Reinhold Co.
- Damase, J. (1991). *Sonia Delaunay. Fashion and Fabrics.* London, Reino Unido: Thames & Hudson Ltd.
- Danilowitz, B; Albers, A; Brugnoli, P; Hoces de la Guardia, S; Csoma, J; Gilderhus, K; Albers, J; Anger, J & Palmarola Sagredo, H. (2006). *Anni y Josef Albers. Viajes por Latinoamérica. Madrid, España:* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía- Citado en: *Anni Albers: tocar la vista.* Exposición 6 de octubre, 2017 – 14 de enero, 2018, Museo Guggenheim de Bilbao. Recuperado de <https://bit.ly/2Jv9Mag>
- De La Colina Tejada, L & Chinchón Espino, A. (2012). *El empleo del textil en el arte: aproximaciones a una taxonomía. Espacio, tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea, t. 24,* 179-194, Recuperado de <https://bit.ly/2JIESST>
- Dorival, B. (1980). *Sonia Delaunay. Sa vie, son oeuvre 1885-1979.* París, Francia: Jacques Damase.

- Dover, C. (20 de septiembre 2016). How Do You Conserve Art Made from Textiles? Very, Very Carefully. *Interview to Esther Chao, Conservator of the Guggenheim Museum of New York*. [Mensaje en Blog *Guggenheim Blogs*]. Recuperado de <https://bit.ly/2S1LM24>
- Finbow, A. (2016). Performance at Tate: Into the Space of Art, **Rebecca Horn** born 1944-*Moveable Shoulder Extensions* 1977. *Tate Research*. Recuperado de <https://bit.ly/30k5etW>
- Freitag, V. (2015). La invención del arte. Una historia cultural. Reseña en *Alteridades*, vol.25 no.49. Recuperado de <https://bit.ly/30lQU4e>
- French, A. (2001). Skins, shoes and 2500 Sanplings: Combining Integrated Pest Management and Contemporary Art. En: Kingsley, H. *Integrated Pest Management for Collections: Proceedings of 2001: A Pest Odyssey*, London, Reino Unido: James & James, 174-179
- French, A. (2004). Textile or art? The conservation, display and storage of modern textile art. *Studies in Conservation*, 49 (2), 34-38, doi: <http://dx.doi.org/10.1179/sic.2004.49.s2.008>
- French, A. (2010). Modern and contemporary textile art: issues for textile conservators. En: Lennar, F & Ewer, P. *Textile Conservation. Advances in Practice*. Oxford, Reino Unido: Butterworth –Heinemann, 283-289.
- Ginsburg, M. (coord.) (1993). *La Historia de los textiles*. Madrid, España: Libsa.
- Glen-Martin, J. & Bery, B. (26 de agosto de 2004). *Interview to Tracey Emin, 'Hate and Power Can be a Terrible Thing'*, 2004. *Tate Museum online*, <https://bit.ly/2Xwfe1x>
- Good, C. (2010). Expresión estética y reproducción cultural entre indígenas mexicanos: problemas teórico-metodológicos para el estudio del arte, en Elizabeth Araiza Hernández (ed.), *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*, El Colegio de Michoacán, Zamora, pp. 45-65.
- Grace, M. & Gandolfo, E. (2014). Narrating complex identities: Contemporary women and craft. *Women's Studies International Forum*, 47, 56–62, doi: <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2014.07.010>
- Huerta, M.I. (2010). *Encountering Mimetic Realism: Sculptures by Duane Hanson, Robert Gober, and Ron Mueck*. (Tesis Doctoral). The University of Michigan, Michigan, Estados Unidos. Recuperado de <https://bit.ly/2NDLAI0>
- Jefferies, J., Wood Conroy, D., and Clark, H. (eds.) (2016). *The Handbook of Textile Culture*. London: Bloomsbury Publishing
- Kiaer, C. (2017). “The short life of the equal woman”. *Tate ETC*, Issue 15. En <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-15-spring-2009/short-life-equal-women>
- Larrea Príncipe, I. (2007). *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas*. (Tesis doctoral). Universidad del País Vasco UPV/EHU, Leioa, España.
- Larrea Príncipe, I. (2010). *Sobre el arte y la artesanía*. 4:07 [Wiki-Historias]. Recuperado de <https://vimeo.com/12456556>
- Lennard, F. (2006). Behaving badly? The conservation of modern textile art. *Restauro*, 5, 328-334. Recuperado de <http://eprints.gla.ac.uk/44887>
- Llamas Pacheco, R. (2014). Una aproximación axiológica a la restauración del arte contemporáneo. de materia y de valores esenciales en la obra. *Qunitana*, 13: 199-210. Recuperado de <https://bit.ly/2L4TEQ6>
- Llamas Pacheco, R. (2016). El artista contemporáneo ante la transformación de su obra. El paso del tiempo y su efecto sobre la significación de la materia. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(2) 277-296, doi: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n2.48436
- Lodder, C. (2010). Liubov Popova: From Painting to Textile Design. *Tate Papers*, no.14, (Autumn 2010). Recuperado de <https://bit.ly/2meZOfK>

- Ludwing Forum Achen. (2004). Duane Hanson's "Supermarket Lady". Recuperado de <https://bit.ly/2RQtz7E>.
- Mizrahi, A.(2008). La indumentaria como confección de identidad en el arte contemporáneo. *Disturbis*, 4. Recuperado de <https://bit.ly/2LMhQWZ>
- Montero Redondo, S. (2011). La indumentaria contemporánea en el museo: su conservación y restauración. *12. Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. (pp. 259-271).
- Moonmaw, K. (2016). Participatory art. Collecting participatory art at the Denver Art Museum. *Studies in Conservation*, 61 (2), 130-136, doi: <https://doi.org/10.1080/00393630.2016.1190904>
- Moreno Meneses, S.P. (2012). *Arte textil y textiles en el arte: esbozo para una historia y definición del arte textil*. (Tesis de Magister). Universidad de Chile, Chile. Presentación de la defensa de la tesina recuperada de <https://bit.ly/2LHM100>
- National Galleries Scotland. (2017). Conserving Duane Hanson's Tourists. Recuperado de <https://www.nationalgalleries.org/research/projects-263/conserving-tourists/figures/>
- O'Mahony, S.A. (2011). *In search of a language textile and text in contemporary women's art*. (Tesis doctoral) Mayo Institute of Technology, Galway, Ireland. Recuperado de <https://research.thea.ie/handle/20.500.12065/217>
- Sanger, A. (2009). Michelangelo Pistoletto, Venus of the Rags, 1967, 1974. *TATE online*, Recuperado de <https://bit.ly/1qX6qKy>
- Santa Bárbara, C. (2016). Heinz Althöfer, el inicio de la teoría de la restauración del arte contemporáneo. *e-rph*, 18, 52-69. Recuperado de <https://bit.ly/30bGoMI>
- Sayeg, M. (2015). *Como el bombardeo de hilos se convirtió en movimiento mundial*. [Ted talk TEDYouth]. 5.30'. Recuperado de <https://bit.ly/2S3IJGF>
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós
- Smithsonian American Art Museum. (23 de junio de 2016). Conserving Duane Hanson's Woman Eating, [Mensaje en Blog *Smithsonian American Museum of Art Blog*] Recuperado de <https://s.si.edu/2Xtff6h>
- Snyder, F. (16 de octubre de 2014). Isolation Unit, a Collaborative Anti-War Performance. [Mensaje en Blog *Guggenheim Blogs*] Recuperado de <https://bit.ly/2JtdelO>
- Stern, A. (2003). *Against Fashion: Clothing as Art (1850–1930)*. Cambridge, Reino Unido: The Mit Press.
- The Glasgow School of Art. (2018). *Archives and Collections Catalogue*. <http://www.gsaarchives.net/archon/?p=creators/creator&id=510>
- Torrent, R. (1995). Mujeres y diseño industrial: la escuela de la Bauhaus. *Asparkia, Investigació Feminista*, (5), 57-69. Recuperado de <https://bit.ly/2XcpmkK>
- Ward, L. (2009). *Soft Sculpture*. National Gallery of Australia. Recuperado de <https://nga.gov.au/softsculpture/essay.cfm>
- Whitney Museum of American Art. (2012). *Conserving Calder's Circus*. 13.12'. Recuperado de <http://whitney.org/Collection/Conservation>
- Ylandes Nieto, M.E. (2015). *Textil: del mito del origen a la era multimedia*. (Tesis de Magister). Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España. Recuperado de <https://bit.ly/2NCDYpj>
- Zentrum Paul Klee (ed.). (2005). *Zentrum Paul Klee Bern*. Bern, Suiza: Hatje Cantz.