

Una aproximación al lugar de las mujeres en la conformación del campo de las artes decorativas

GALLOTTA, Bárbara / UBA, FFyL, ITHA «Julio E. Payró» – guaruru@gmail.com

Eje: enfoques y rupturas en las producciones en los márgenes de la historia del arte

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Artes decorativas – Bordado – Arts and Crafts.

Resumen

Las mujeres han desarrollado, muchas veces en los márgenes de las historias del arte, una serie de prácticas sensibles en la intimidad del hogar, con el propósito de adornar y embellecer el interior doméstico, y como parte de su educación en el complejo arte de llevar adelante un hogar y una familia. El proceso de modernización inscripto en la llamada «segunda» revolución industrial a partir de la segunda mitad del siglo XIX, implicó para las mujeres una redefinición de roles y una reorganización de tareas y funciones en la sociedad. En este contexto, muchas mujeres encontraron en espacios como el movimiento *Arts and Crafts*, la posibilidad de desarrollar su creatividad y llevar adelante acciones para sacar de la marginalidad a las artes «domésticas» o «femeninas». El bordado y las labores de aguja constituyen un caso ejemplar de estos desplazamientos a través de los cuales dichas prácticas serán recuperadas como un valioso acervo cultural y resignificadas en una trama de producción y consumo en plena configuración.

Como contrapartida al imperativo moderno de originalidad y novedad como marcas de calidad y de modernidad en el arte, surgen en la Europa de la «segunda» revolución industrial una serie de prácticas que se empeñan en la recuperación de los oficios y la modalidad productiva colectiva del taller. Estas propuestas crecen durante las últimas décadas del siglo XIX en Europa y son apoyadas por la creación de diversas instituciones

cuya finalidad es promover, proteger, legislar, agrupar y organizar las actividades en artes decorativas, aplicadas, artesanales y diseño.¹

El movimiento *Arts and crafts* es un referente ineludible de estos intentos de redefinición y reorganización de saberes al interior del campo artístico. En este contexto, prácticas tradicionalmente asociadas al ámbito femenino y del hogar, como el caso de las labores de aguja en las cuales nos centraremos en el presente artículo, fueron recuperadas e inscritas en una nueva trama de producción y consumo que implicaría la resignificación de dichas prácticas y daría los primeros pasos para replantear el lugar de las mujeres en el recientemente conformado campo de las artes decorativas.

El proceso de modernización de la «segunda» revolución industrial, implica para las mujeres una redefinición de roles y una reorganización de tareas y funciones en el hogar y en la sociedad. Habiéndose desplazado el núcleo productivo de la familia hacia las fábricas, el hogar y lo doméstico adquieren un valor de espacio de resguardo y alivio al turbulento mundo del trabajo fabril y el comercio. Mientras las mujeres de las clases más bajas se encontraban forzadas a emplearse de obreras en condiciones muchas veces precarias, para las mujeres de clase media que aspiraban al ideal de la mujer victoriana como guardiana del espacio doméstico, el empleo fuera de casa era mal visto. Las labores y la tarea artesanal que podía realizarse en la casa era la opción socialmente aceptada para que las amas de casa de clase media pudieran trabajar y aportar un ingreso auxiliar a la familia (Callen, 1984).

Las labores de aguja (costura, tejido, bordado) formaban parte de la educación básica de cualquier mujer desde su infancia y su oficio era transmitido de una generación a otra manteniéndose casi imperturbable a lo largo del tiempo. Desde niñas, las aprendices realizaban a modo de ejercicio muestras de puntadas sobre lienzo sencillos como el lino, exhibiendo las habilidades adquiridas a la hora de dar ilusión de volumen a la hoja de un árbol, trazar las letras de un salmo o delinear una guarda geométrica. El Victoria and Albert Museum guarda algunas de estas muestras como registros de una práctica signada por la repetición y el seguimiento de patrones preestablecidos [figura 1].



Figura 1. Muestra de bordado realizada por E. Pratt, en 1886, en Victoria and Albert Museum no. B.547-2016, Londres

¹ La creación de instituciones como National Association for the Advancement of Art and its Application to Industry, en 1887; o de Arts and Crafts Exhibition Society en 1888 (Arthur, 1980, p. 18); City and Guild Embroidery (Cluckie, 2008, p. 162); en el caso puntual de Reino Unido, Art Worker's Guild en 1884 (Callen, 1984, p. 6), entre otros.

Si bien en períodos precedentes, como la Edad Media, el bordado había sido un oficio altamente calificado y realizado por varones, el avance de la industrialización en la sociedad victoriana y la división sexual del trabajo que trajo aparejada (Callen, 1984) hizo que las labores de aguja quedaran relegadas al ámbito doméstico y se asociaran indisolublemente con «oficios femeninos», «labores del hogar» o incluso referidas en ocasiones como labores «junto al fuego» (Macbeth & Spence, 1925) ya que estas prácticas solían realizarse alrededor de la chimenea como núcleo doméstico.

William Morris, uno de los principales impulsores del movimiento *Arts and Crafts*, en su deseo de acercar las artes «mayores» y «menores» había incursionado en el oficio de bordar partiendo de la recuperación de técnicas y motivos medievales. Fue su hermana Emma, que en su rol de esposa de un alto clérigo anglicano estaba familiarizada con el arte del bordado, quien le dio a conocer las mejores muestras de tapicería y bordado que adornaban las más importantes iglesias metodistas y residencias señoriales de Derbyshire (Reino Unido). Morris realizó un exhaustivo trabajo de investigación de las técnicas empleadas por los artífices medievales, así como una recopilación de motivos que luego utilizaría tanto en su obra pictórica como en su producción textil (Watkinson, 1988).

El interés de Morris en las técnicas antiguas de bordado, como así también en antiguos métodos de teñido de telas, de estampación y vitral entre otros, se sustentaba en su deseo de convertirse en arquitecto y en una concepción de la arquitectura como obra total compuesta tanto por el aspecto constructivo como por el decorativo. Cuando en 1861 inicia su firma Morris & Co, el propósito era brindar un servicio integral que abarcara arquitectura y decoración basado en el trabajo artesanal en talleres. En esta organización, Morris reservará para sí la realización del diseño y delegará al taller la confección, perpetuando una división entre diseñador y ejecutante que a menudo fue una división entre un trabajo masculino y una labor femenina (Callen, 1984:4 y ss).

Si bien la presencia de las mujeres en *Arts and crafts* fue significativa, los prejuicios de género y la división sexual del trabajo persistieron al interior del movimiento y las mujeres fueron relegadas a «labores femeninas» como el bordado o la decoración de la cerámica. Mientras que la arquitectura y la realización de muebles eran realizadas por varones.

Morris enseñó las artes del bordado a su esposa Jane Burden que pasaría a ocuparse de los encargos de tapicería y bordado de la empresa, a pesar de haber alcanzado premiaciones con sus piezas (Morris, 2003), Burden es recordada mayormente como «musa» del prerrafaelismo dado su carácter de modelo en las pinturas de Dante Gabriel Rossetti y Edward Burne-Jones. Tiempo después, las hijas de la pareja Morris-Burden, aprenderán el oficio y a temprana edad comenzarán a participar de las tareas del taller. En 1885 y contando con 23 años, May Morris, la menor de las hijas del matrimonio, asume el

liderazgo de la producción de bordados con un taller compuesto íntegramente por mujeres, en su mayoría hijas o esposas de trabajadores vinculados a la firma (Callen, 1984).

La labor de May Morris habría contribuido a la valorización y jerarquización del trabajo de las mujeres en el movimiento *Arts & Crafts* en diversos aspectos. Por un lado, su acción no solo se plasmó en lo estético sino también en el plano político con la fundación de la *Women's Guild of Art* en 1907, luego de haber sido rechazada en la *Worker's Guild*, asociación compuesta íntegramente por varones, ya que «los gremios de diseño de Londres excluían directamente a las mujeres» (Shiner, 2004, p. 326). Habría que esperar hasta la segunda mitad del siglo XX para que esta institución admitiera mujeres en su membresía (Thomas 2015). La creación de la *Women's Guild of Art* se proponía proveer un espacio de contención, apoyo e intercambio a las mujeres que llevaban adelante tareas artesanales, muchas veces en aislamiento en sus hogares devenidos en talleres (Callen, 1984; Thomas, 2015). Como describe Thomas en su investigación sobre los archivos de la *Women's Guild of Art*, en sus estatutos se encuentra el propósito de socializar las producciones realizadas por las mujeres, así como la afirmación del deseo colectivo de elevar el estatus de las artes aplicadas.

Por otro lado, May Morris realizaba ella misma muchos de los diseños para bordar [figura 2] e inculcaba a las mujeres la importancia de involucrarse activamente en el diseño tanto como en la realización del bordado. En el artículo publicado en *The decorator and furnisher* en 1893, señala que si no pudieran crear sus propios motivos, por lo menos no perdieran de vista la «necesidad de asegurarse diseños apropiados y realizables» (Morris, 1893, p. 179). En este sentido, destaca que la bordadora en tanto portadora del saber hacer, es la mejor capacitada para realizar el diseño. En su libro *Decorative Needlework*, May Morris señala que si no pudieran crear sus propios motivos, por lo menos no perdieran de vista la «necesidad de asegurarse diseños apropiados y realizables» (Morris, 1893, p. 179). En este sentido, señala que la bordadora en tanto portadora del saber hacer es la mejor capacitada para realizar el diseño y dedica varios capítulos al tema del diseño, desarrollando cuestiones conceptuales tales como

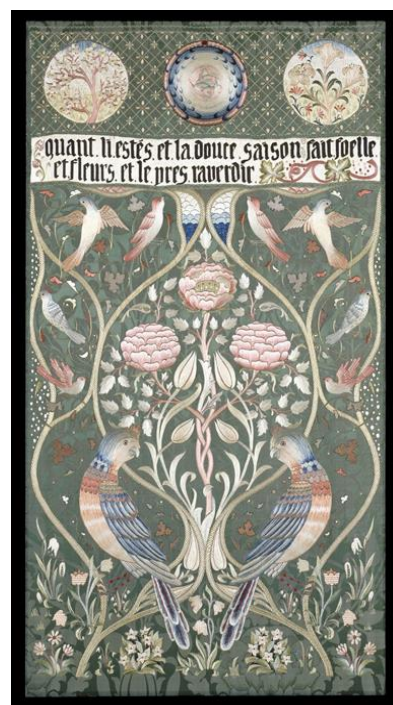


Figura 2. Panel *Spring and Summer*, diseñado y bordado por May Morris, c. 1895-1900, Colección privada, © William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest

la disyuntiva entre convencionalismo y naturalismo —en pleno debate en el campo de las artes decorativas de la época (Schvartz y Baeza, 2003)— y cuestiones estéticas como el contraste y la repetición, el empleo de líneas, la curva, y el color.²

En el camino iniciado por May Morris, se inscribió el colectivo de bordadoras nucleadas en el Departamento de Bordado de la Escuela de Artes y Diseño de la ciudad de Glasgow (Escocia, Reino Unido). Esta entidad había sido creada en 1894 como consecuencia del éxito de las clases de bordado abiertas a la comunidad llevadas adelante por Jessy Newbery. En tramos previos de esta investigación,³ hemos podido constatar que la actividad de este grupo contribuyó a la revalorización de los saberes y habilidades «femeninas» basándose en el trabajo colectivo, la creación de diseños propios y el empleo de materiales sencillos de bajo costo que les permitieron ofrecer productos de manufactura artesanal a precios accesibles para la clase trabajadora, sector social al que las producciones del *Arts and Crafts* de Morris no lograban llegar.

La participación de las mujeres en la escuela de Glasgow fue intensa y significativa. Las hermanas Frances y Margaret Macdonald, estuvieron entre las más destacadas y sus producciones se desplegaron en diversidad de técnicas, materiales y productos, incluyendo labores de aguja. En 1902, las hermanas Macdonald junto a sus esposos (Herbert McNair y Charles R. Mackintosh) participaron en la exhibición internacional de Artes Decorativas llevada a cabo en la ciudad de Turín (Italia). Allí presentaron ambientaciones interiores donde el factor arquitectónico, los objetos utilitarios, decorativos y ornamentales conformaban una totalidad u «obra total» primando la preocupación por una estética orgánica sobre los estilos individuales. El almohadón diseñado y bordado en seda, hilo y abalorios de vidrio por Frances Macdonald para la ambientación *A lady's room* presentada por el grupo en Turín, se integra a la propuesta decorativa integral [figura 3].



Figura 3. Almohadón diseñado y bordado por Frances Macdonald, original perdido [réplica confeccionada por Liz Arthur sobre tela de algodón bordado con hilos de seda, de algodón t canutillos de vidrio según el diseño de Hunterian Art Gallery collection (GLAHA 52303)] medidas: 69 x 69 cm

² La figura de May Morris, opacada en la historiografía tradicional por la omnipresencia de su padre, está siendo recuperada en las últimas décadas y valorada por sus aportes estéticos y técnicos al arte del bordado, así como por su labor por la inclusión y consideración de las mujeres en el campo de las artes decorativas en pleno proceso de reconfiguración en los últimos años del siglo XIX. La exhibición *May Morris: Arts & Life* realizada en 2018 en William Morris Gallery, junto a la publicación de textos críticos sobre el rol de las mujeres en el *Arts and crafts*, dan cuenta de este proceso de revalorización de su figura.

³ Cfr. Gallota, 2016.

La exposición de Turín fue la primera exclusivamente destinada a las artes decorativas, y su finalidad apuntaba a conferirles valor económico y dignidad cultural en la nueva sociedad industrializada. Allí expusieron bordados, tejidos, cerámica, gráfica, muebles, fotografía artística alrededor de 40 mujeres artistas, «muchas de ellas estaban involucradas en el área de manufactura de varias empresas en el rol de directivas, gerentes o colaboradoras. Otras pertenecían a escuelas y organizaciones de artes decorativas» (Franchini 2015, p. 52). Los bordados de Ann Macbeth, asistente del Departamento de Bordado de la escuela de Glasgow, ganaron medallas de plata. Sus labores fueron asimismo premiadas en París, Budapest, Chicago y Ghent; y firmas como Liberty and Co., Alexander Morton and Co., Knox Linen Tread Co. solicitaron sus diseños para su comercialización. Según la investigación llevada a cabo por Franchini (2015) acerca de la

participación de las mujeres en Turín, la medalla de oro en bordados también se la llevó una estudiante de la Escuela de Glasgow: Jessie Marion King, quien había ingresado a la escuela en 1892 y fuera años más tarde reconocida por sus ilustraciones. Estos galardones son muestra no solo de la calidad de los productos realizados por las bordadoras de Glasgow, sino de su reconocimiento internacional en eventos de prestigio.

Dado lo expuesto, entendemos que la labor de las mujeres en torno al movimiento *Arts and Crafts* entre finales del siglo XIX y comienzos del XX significaría un aporte fundamental en la conformación del campo de las artes aplicadas. Del mismo modo, sus aportes a la técnica del bordado, su interés por el diseño propio y el abandono de patrones preestablecidos, su producción teórica a través de la publicación de artículos y libros⁴ y su acción en la creación de instituciones gremiales contribuiría a dar reconocimiento y elevar el estatus social de las producciones de las mujeres en el campo de las artes decorativas, así como a sacar de la marginalidad artística y cultural a oficios «femeninos» como el tejido, el crochet y el bordado.

⁴ Nos referimos a los artículos publicados por Jessy Newbery y Ann Macbeth en la reconocida revista de artes y diseño *The Studio*; a los escritos de May Morris para *The Decorator and furnisher*; los libros publicados por Ann Macbeth (*Countrywoman's rug Book*, 1926; *Educational Needlework*, 1911; *School and Firesidecrafts* junto a May Spence, 1925; *Embroidered lace and leatherwork*, 1924); y a otras publicaciones de las bordadoras de Glasgow como *An embroidery Book*, de Ann Knox, de 1920, entre otras.

Referencias

- Arthur, E. F. (1980). Glasgow School of Art Embroideries, 1894-1920. *The Journal of the Decorative Arts Society 1890-1940*, (4), 18-25. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/41806400>
- Callen, A. (1984). Sexual Division of Labor in the Arts and Crafts Movement. *Woman's Art Journal*, 5, (2), 1-6. Doi:10.2307/1357958
- Cluckie, L. (2008). *The Rise and Fall of Art Needlework: Its Socio-economic and Cultural Aspects*. Suffolk, UK: Arena Books.
- Franchini, C. (2015). Women's creativity at the International Exhibition of Modern Decorative Art (Turin, 1902). *Res Mobilis*, 4, (4), 51-68. Retrieved from: <https://reunido.uniovi.es/index.php/RM/article/view/10432/10199>
- Gallota, B. (2016). Prácticas comunitarias de bordado en la Glasgow School of Art (Escocia, Reino Unido 1894-1920). *Actas IV Congreso Internacional Artes en Cruce "Constelaciones de Sentido"*. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras – UBA. Recuperado de: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/artesenecruce/AEIV2016/paper/viewFile/3352/1860>
- Macbeth, A. & Spence, M. (1925). *School and Fireside Crafts* (third edition). London, UK: Methuen & Co.
- Morris, M. (1893). *Decorative Needlework*. London, UK: Joseph Hughes & Co.
- Morris, B. (2003). *Victorian Embroidery: An Authoritative Guide*. New York, USA: Dover Publications.
- Schvartz, A. y Baeza, F. (2003). La conformación del campo de las Artes Decorativas. Relaciones entre Arte e Industria. *III Jornadas de Arte y Universidad*. Rosario, Argentina: Facultad de Humanidades y Artes. Escuela de Bellas Artes. Centro de Estudios de Investigación de Propuestas Híbridas.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona, España: Paidós.
- 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.
- Watkinson, R. (1988). Morris beginnings in embroidery. *Journal of the William Morris Society*, 8, 25-28.