

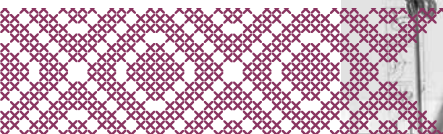


III Coloquio de Investigadores
en Textil y Moda

Enseñar y aprender

La transmisión del conocimiento
en la moda y el textil

LIBRO DE RESÚMENES



Fundación Historia del Diseño
Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Terrassa

**ENSEÑAR Y APRENDER.
LA TRANSMISIÓN DEL CONOCIMIENTO EN LA MODA Y EL TEXTIL
LIBRO DE RESÚMENES DEL III COLOQUIO
DE INVESTIGADORES EN TEXTIL Y MODA
18 y 19 de noviembre de 2021
Centre de Documentació i Museu Tèxtil**

COORDINACIÓN GENERAL

**Isabel Campi
(Fundación Historia del Diseño)**

ORGANIZAN

**Fundación Historia del Diseño
Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Terrassa**

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Txeni Gil

COLABORAN

**Museu de l'Estampació de Premià de Mar
Can Marfà Gènere de Punt. Museu de Mataró
Museu de la Punta d'Arenys de Mar
Museu del Disseny de Barcelona
Ajuntament de Terrassa**

EDICIÓN DE TEXTOS

**Anna Titus
(Fundación Historia del Diseño)**

COMITÉ ORGANIZADOR

**Isabel Campi, Sílvia Carbonell, Conxita Gil,
Neus Ribas, Carme Torm, Silvia Ventosa**

FOTO CUBIERTA

**© Quico Ortega
(Museu Tèxtil, Terrassa)**

COMITÉ CIENTÍFICO

**Sílvia Carbonell, Assumpta Dangla, Conxita Gil,
Joan Miquel Llodrà, Neus Ribas, Sílvia Rosés,
Sílvia Saladrigas, Silvia Ventosa
Coordinación: Isabel Campi**

SECRETARÍA DE LA PUBLICACIÓN

**Fundación Historia del Diseño
C. Còrsega, 176, bajos interior
08036 Barcelona
Tel. 936 139 729
info@historiadeldisseny.org**

SECRETARÍA TÉCNICA

**Cecília Jané y Anna Titus
(Fundación Historia del Diseño)**

© DE LOS TEXTOS

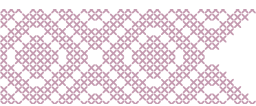
**Todos los textos publicados
han sido registrados bajo
una licencia Creative Commons
By-NC-SA.**

LOGÍSTICA Y SEDE DEL EVENTO

Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Terrassa



Sumario



Isabel Campi _____	10
Presentación	
Ignacio Aldanondo Segovia y Catuxa Fernández Viñas _____	12
Aprendices y maestros de la artesanía del calzado	
Walter O. Arias Estrada _____	14
La indianilla mexicana	
Núria Bitria _____	16
Aprender a enseñar. El telar como herramienta de evolución y desarrollo de las capacidades	
Núria Braut Cabo _____	18
Maestros y artesanos en los departamentos de vestuario de los grandes estudios del Hollywood clásico: La fidelidad en la recreación histórica como herramienta transmisora de la historia de la indumentaria	
María Luz Calisto _____	21
El Paisaje de la memoria. Intercambio de saberes textiles con comunidades indígenas en Ecuador	
Sílvia Carbonell Basté _____	24
La enseñanza técnica textil en Cataluña: del Col·legi d'Art Major de la Seda a las escuelas superiores de ingeniería textil	
Anais Civit López y Eulàlia Grau Costa _____	26
Recuperando el patrimonio textil. Una experiencia didáctica con motivo del Día internacional de la eliminación de la violencia contra la mujer (25N)	
Noemí Clavería _____	28
El <i>Design for All</i> en la enseñanza de moda	

Ariadna Comas Leria	30
Els contractes d'aprenentatge de teixidor a Castelló d'Empúries (1341-1356)	
Lala de Dios	32
La Asociación de Creadores Textiles de Madrid: un referente en la formación en los oficios textiles artesanales	
Ruth de la Puerta Escribano	34
La adquisición y transmisión de conocimientos sobre arte, moda y estilismo en vestuario	
Saga Esedín Rojo	36
Abrir la universidad española a la Historia de la moda	
Elena Gabriela Fraj Herranz <i>et al.</i>	38
Relaciones entre género, tecnología y transmisión de conocimiento en el proyecto Històries del Punt	
Silvia García González	40
Entre el arte y el diseño. El aprendizaje interdisciplinar y el trabajo por proyectos en la docencia del diseño de moda	
Guillermo García-Badell y Mercedes Rodríguez Sánchez	42
La especialización en un contexto global. La necesidad de enseñar el diseño desde sus sinergias	
Ana Milena Gómez G.	45
Nutrir el vacío. Calados y bordados de Cartago	
Laura Guerrero-Mercado	47
Autoevaluación de las competencias adquiridas por los estudiantes de diseño de moda en Cataluña	
Laura Jiménez, Francesca M^a Lliteres y M^a José Peiró	49
Tejiendo con los hilos del conocimiento histórico: La reconstrucción de la indumentaria para la didáctica de la historia	

Víctor Ligos Hernando	51
L'ensenyament de tall i confecció a l'Escola d'Arts i Oficis de Mataró de 1898 a 1986	
Joan Miquel Llodrà Nogueras	53
L'ensenyament de les puntes a Catalunya. Ofici i art	
Roser Masip Boladeras	55
Estructuras y volúmenes: su pervivencia en la moda contemporánea. Un estudio de caso desde la enseñanza del Grado en Diseño de Moda	
Annie Michie	57
Hilos narrativos	
Daniel Palet	59
Notas sobre la Escola Tèxtil d'Arts i Oficis de Sabadell	
Mercedes Pasalodos Salgado	61
Modernidades de antaño. La formación en corte y confección por correspondencia durante los años cuarenta y cincuenta	
Joan Miquel Porquer Rigo i Eulàlia Grau Costa	63
El Taller de Materials Tous. Un espai docent per la recerca i la transferència de coneixement a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona	
Guillermo León Ramírez Martínez	65
¿Estudiar la moda sin museos? Una aproximación al estudio de la historia de la moda en México en ausencia de museos y archivos especializados	
Mariña Regueiro y González-Barros	67
La enseñanza contemporánea de los encajes en España 1984-2021	


Neus Ribas San Emeterio	70
Josefa y Pilar Huguet: de la excelencia a la enseñanza de los encajes	
Laura Rodríguez Peinado	72
El oficio de bordadora en Colmenar Viejo (Madrid)	
Sílvia Rosés Castellsaguer i Mariona Genís Vinyals	74
Gènere, classe i moda: la precarietat formativa durant l'etapa daurada de l'alta costura	
Nathalie Santisteban-D	76
El bordado <i>maquinasqa</i> de Cuzco	
Victoria Solanilla	78
Transmisión de los conocimientos de las tejedoras precolombinas a las actuales tejedoras sudamericanas	
Lluís To Figueras	80
Mobilitat d'artesans i difusió de coneixement en la manufactura tèxtil a la Catalunya medieval	
David Torres del Alcázar	82
Los talleres de bordado de la ciudad de Lorca	
Igor Uria Zubizarreta	84
Enseñar y aprender por correspondencia, desde San Sebastián	
Maria Varona Gandulfo	86
Concordancias proyecto y textil	
Marta Velasco Velasco	88
<i>Roba de llengües</i>: aprendizaje y transmisión de saberes y afectos en el espacio del taller	

Presentación

Presidenta de la Fundación Historia del Diseño

Presentamos aquí los resúmenes del III Coloquio de Investigadores en Textil y Moda que lleva por nombre *Enseñar y aprender. La transmisión del conocimiento en la moda y el textil*. Si en el anterior coloquio (2018) nos proponíamos descubrir los “nombres en la sombra”, en este III Coloquio ITM, queremos dar a conocer a personas, empresas e instituciones que se han dedicado a transmitir técnicas y conocimientos, y a aquellas personas que los han recibido.

Se trata de 37 comunicaciones en las que se analiza, en primer lugar, cómo se transmiten conocimientos y habilidades técnicas en el mundo de los saberes artesanos. El maestro transmite oralmente y muestra cada fase del proceso de trabajo con una gestualidad de las manos y un movimiento corporal concretos que el aprendiz escucha y observa atentamente para imitar posteriormente lo que ha visto, en muchas ocasiones sin instrucciones escritas.

Al mundo de los talleres artesanales hay que añadir la transmisión en empresas semiindustriales e industriales, a lo largo de la historia. Nos ha parecido también imprescindible analizar cómo se enseñan los procesos de trabajo en las escuelas de artes y oficios, ingenierías y en las escuelas de diseño, y los cambios introducidos por las nuevas tecnologías, así como nuevos escenarios, que convierten el aprendizaje presencial de habilidades técnicas y contenidos en virtual. Se trata de dar a conocer experiencias de aprendizaje interesantes, tanto individuales como colectivas, así como trayectorias de profesionales que han transmitido conocimientos o que los han recibido, en todas las áreas del mundo textil y de la moda. 

Resúmenes

Ignacio Aldanondo y Catuxa Fernández

Aprendices y maestros de la artesanía del calzado

Aldanondoyfdez son **Ignacio Aldanondo** y **Catuxa Fernández**. Licenciados en arquitectura, aprendieron la artesanía del calzado con los maestros artesanos Pitu Cunillera y Carlos Piñol, formando su propia marca de calzado en el 2015. Combinan su labor en el taller con la docencia en diversas escuelas de moda y diseño.

contact@aldanondoyfdez.com

En un tiempo donde las enseñanzas mal llamadas “intelectuales” han desbancado a la formación de los oficios, hemos tenido la inmensa fortuna de toparnos con dos maestros artesanos que nos han transmitido el centenarío oficio de la zapatería artesana de maneras diferentes pero complementarias: uno de ellos mediante el clásico aprendizaje maestro-aprendiz, dejando que el cuerpo interiorice el oficio y aprendiendo de la prueba-error. El otro, con una didáctica más metódica, con la acción reforzada por el verbo.

Nuestro aprendizaje de lo que supone la teoría y práctica de la artesanía lo han completado un abanico de pensadores, desde Diderot hasta Juhani Pallasmaa, y, como no, el sociólogo Richard Sennett. Entre otros conceptos, Sennett habla de la necesidad del refuerzo de la comunidad en torno a la artesanía, que la opone directamente al individualismo. El artesano tiene la responsabilidad de transmitir el saber adquirido para evitar la desaparición de los oficios, cuyo saber es complicado almacenar en los libros.

La transmisión del oficio artesano va más allá del aprendizaje de las distintas técnicas: se transmiten también los valores y la ética asociados a la artesanía al ámbito vital. El oficio es el hilo conductor pero el fin es más amplio: formar ciudadanos inquietos y críticos. Como dice el filósofo y escritor Jorge Larrosa el maestro es el que “abre el mundo”. A


través de la artesanía se potencia la conexión entre manos y mente, ayudándonos a comprender mediante las restricciones, simultaneando diseño y ejecución.

Existe una cierta contrariedad entre el mundo de la moda y los ritmos de la artesanía: hablamos de indumentaria para diferenciar la artesanía dentro de la moda. Por el contrario, la moda busca lo nuevo por lo nuevo y “pasa de moda”, mientras que la artesanía nunca lo hace, ya que es milenaria.

Por otro lado, está nuestra experiencia como docentes, que hemos experimentado tanto en escuelas de diseño y moda como con aprendices individuales. También, mostramos nuestro proceso de trabajo en las redes sociales, ya que esta es una manera muy rápida y fluida de compartir conocimientos con otros zapateros o futuros zapateros a lo largo del mundo.

De cualquier modo, pensamos que la enseñanza de la artesanía se debe hacer a pequeña escala, ya que los aprendices necesitan un seguimiento más o menos continuado.

En el ámbito del diseño nos ha influenciado mucho la figura de Víctor Papanek: por un lado, el hecho de diseñar para las necesidades de las personas, y no para el mercado, y, por otro, la conveniencia de la interdisciplinariedad para una formación más amplia.

Creemos firmemente en la necesidad del contacto físico en la formación de la artesanía. Las tecnologías han servido de ayuda en tiempos de pandemia, pero hemos palpado también como el mal uso de la “innovación” ha entorpecido en ocasiones la calidad formativa de los alumnos. 

Walter O. Arias Estrada

La indianilla Mexicana


Walter Octavio Arias Estrada es Doctor en Historia por la Universidad Pompeu Fabra. Docent de la Universidad Abierta a Distancia de México.

arias.walter@gmail.com

El estampado y la indiana forman parte de la historia de Cataluña, donde el textil se convirtió en una importante industria que influyó en la historia económica de España. Pero ¿hasta dónde tuvo influencia este sector fuera de las fronteras ibéricas? En la presente comunicación conoceremos la trayectoria y el desarrollo de la fábrica de indianas y pintados del barcelonés Francisco Iglesias Capdevila, quien llevó hasta la ciudad de México la experiencia y conocimiento del estampado que había obtenido de la tradición familiar. Mientras que la fábrica de su padre Oleguer Iglesias, en Barcelona, no llegó a ser significativa en comparación con los grandes fabricantes, Francisco Iglesias aprovechó las oportunidades que ofrecía el Nuevo Mundo para desarrollar sus actividades en medio de un panorama prometedor: un mercado potencial con alto poder adquisitivo de los consumidores.

El caso de Iglesias Capdevila fue el más emblemático de entre todos los estampadores y tejedores que existieron en el reino de Nueva España a finales del siglo XVIII, pues el natural de Barcelona, apodado “el cojo Iglesias”, destacó con su técnica y habilidad al grado de llegar a ser el mayor fabricante que haya existido en aquel reino americano, convirtiéndose también en instructor de otros estampadores. En consecuencia, su trayectoria llegó a significar una importante competencia para los fabricantes barceloneses que enviaban sus manufacturas al Nuevo Mundo desde Cataluña.

¿Qué ingredientes y materiales fueron los utilizados en el Nuevo Mundo por Francisco Iglesias?, ¿Cuáles fueron las

diferencias entre las fábricas de pintados y de indianas de Cataluña y la de Iglesias en la Ciudad de México? En esta ponencia expondremos el funcionamiento de la fábrica del mencionado personaje y de acuerdo con la información que revelan las fuentes, apreciaremos la adaptación de las técnicas, ingredientes y diseños que condicionaron el éxito de su estampado en el territorio americano más poblado del siglo XVIII. 

Nuria Bitria

Aprender a enseñar. El telar como herramienta de evolución y desarrollo de las capacidades

Nuria Bitria es Directora creativa de TEIXIDORS. Profesora del Taller Tèxtil en el Postgrado en Artes Aplicadas y Profesora de tejido de bajo lizo y diseño textil en CFGS d'Art Tèxtil, Escola Massana, Centre d'Art i Disseny de Barcelona.

nuria@teixidors.com

El objetivo de esta investigación es contrastar los resultados de un proyecto de aprendizaje del tejido manual, puesto en marcha por la psicóloga Marta Ribas, en el año 1983, cuyo fin fue potenciar el desarrollo de capacidades en personas con dificultades de aprendizaje, a través de la adquisición del oficio de tejedor, mediante telares de contramarcha.


El marco teórico en el que se sitúa es la concepción de la práctica artesana como un medio en sí misma, para impulsar el desarrollo de capacidades cognitivas, conectando con la pedagogía de las escuelas de enseñanza libre.

Aplicamos una metodología de campo, con entrevistas directas a un grupo de tejedores que aprendió a tejer de la mano de Marta Ribas en las décadas de los ochenta y noventa, y que a través de la práctica diaria del oficio han logrado una exquisita ejecución. Averiguaremos cómo el aprendizaje de este oficio conformó su manera de relacionarse consigo mismo y con el entorno. El éxito del proyecto se asienta sobre tres pilares. En primer lugar, la calidad de la observación y la escucha de la persona que enseña, quien, paradójicamente, debe olvidarse de lo que sabe y confiar en su propia intuición. El aprendizaje en la ejecución de los ligamentos se da a partir de la capacidad de avanzar y retrasar en el pedalaje o “pisada”.

En segundo lugar, en la modulación de la exigencia a cada momento y alumno. Hay que olvidarse de objetivos,

contenidos, programaciones didácticas, etc. y concentrarse en lo que cada alumno puede aprender o integrar en cada momento. La tensión de los hilos de urdimbre es una metáfora perfecta de la importancia de exigirle al alumno lo justo, ni más de lo que puede integrar, ni menos de lo que puede aprender.

En tercer lugar y quizás el más decisivo, la confianza plena en el alumno. Esta confianza vencerá el miedo al aprendizaje, así como el miedo a no aprender lo suficiente, y se convertirá en su propio maestro. Leer la evolución de los hilos, saber ver los errores en el tejido, poder deshacer (desandar) y volver a tejer, resulta un ejercicio muy reparador a varios niveles tales como: el emocional, el psicológico y el conductual.

El tema que presentamos tiene interés dentro de los estudios de textil porque sitúa el aprender a enseñar como centro de un proyecto vivo y sostenible en el tiempo. Habitualmente, la enseñanza del tejido sigue unas pautas que en nuestro caso son inservibles. La escucha de la capacidad de movimiento, de los ritmos y de las tensiones corporales y emocionales son nuestras fuentes de información sobre el aprendizaje del alumno. Actualmente, la pedagogía insiste en que debemos enseñar a aprender. Esta experiencia nos demuestra que antes debemos aprender a enseñar. Nuestro estudio señala, que la capacidad y la disposición del maestro es previa e imprescindible para que se dé la transmisión de cualquier conocimiento. Además, cuestiona si el conocimiento que detenta el maestro o profesor es necesario e imprescindible, para que se dé el verdadero aprendizaje, ese aprendizaje que cambia la vida de aquél que aprende tanto como la de aquél que “enseña”. 

Núria Braut Cabo

Maestros y artesanos en los departamentos de vestuario de los grandes estudios del Hollywood clásico: La fidelidad en la recreación histórica como herramienta transmisora de la historia de la indumentaria

Núria Braut Cabo es Técnico Superior de Artes Plásticas y Diseño de Indumentaria por la Llotja. Graduada en Historia del Arte y Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte por la UB. Elaborando la Tesis doctoral: “Del b/n al color: Evolución y simbología del lenguaje cromático en el vestuario cinematográfico: Estudio de los musicales MGM bajo la producción de Arthur Freed”.

traviata11@hotmail.com

Desde el nacimiento del cine y hasta la década de los años 30 del siglo xx, la mayoría de los oficios vinculados a este se estaban perfilando y definiendo. Cuando Hollywood se postula como creciente industria las grandes productoras desearon tener en nómina a los mejores artesanos de cada especialidad. Escenógrafos, directores de fotografía, maquilladores, peluqueros..., y evidentemente diseñadores de vestuario. Maestros en su oficio, que ayudarían a dibujar la imagen individualizada de cada estudio otorgándoles su sello personal.

Alrededor de 1920, los estudios comienzan a contratar diseñadores expertos que consiguieron con maestría artesana que el oficio de diseñador de vestuario fuera considerado un trabajo especializado. Hacia 1930, la mayoría de los estudios dispondrían de un importante departamento de investigación textil y de bibliotecas especializadas. Aquellos incipientes departamentos de vestuario estarían formados en origen por uno o dos diseñadores de prestigio, acreditados maestros respaldados por un sólido equipo que incluía

figurinistas, asistentes de vestuario y costureras, a los cuales transmitirían sus conocimientos y oficio desde la tradicional técnica a medida.

Desde su carácter simbólico, funcional y de lenguaje, el vestuario cinematográfico nos habla no solo de la psicología de cada personaje, sino que también aporta pistas para que el espectador identifique rápidamente el contexto histórico en el cual se desarrolla la acción dramática. Desde sus valores de carácter tonal, formal, plástico y de textura, el vestuario permite la identificación de un estatus social, profesión o cultura del personaje, al tiempo que lo ubica en una época y tiempo determinado.

Las herramientas con las que el diseñador recrea diferentes épocas responden a diferentes tipologías de fuentes y técnicas. Los grandes de la costura al frente de los departamentos de diseño de Hollywood transmitieron y perfeccionaron esas herramientas a lo largo de los años. Estudio de piezas originales, manuales de corte y confección, revistas específicas de moda e indumentaria, sin olvidar la importante fuente documental, que representa la pintura anterior al nacimiento de la fotografía.

El mismo Adrián (Adrian Adolph Greenburg 1903 Nauvaton, Estados Unidos-1959 Hollywood) en sus años en Hollywood estudiaría con microscopio diferentes pinturas de época para reflejar con riguroso detalle complementos, texturas y joyas recreando con máxima fidelidad el vestuario específico de cada producción de época.

Por otro lado, cuando lo que se pretendía era la integración de vestuario de orígenes diversos, los departamentos de vestuario trabajaban el “envejecimiento” artificial de las prendas, para acercarse a ese grado de expresividad, de “pátina” de realidad vivida. El concepto “autenticidad” adquiere en el vestuario cinematográfico una importancia vital respaldado por una escenografía y ambientación coherentes, factores determinantes en la identificación y ubicación del personaje ya sea en tiempos pretéritos, contemporáneos o futuros.

Maestros de la costura como Adrian, Lucille, Cassini, Orry-Kelly o Jean Louis entre muchos otros creadores, transmitieron su saber hacer, a los equipos con los que trabajaron, ayudando a construir la magia de ese nuevo escenario que sería el cine. Espejo de fantasías que desde sus inicios y hasta hoy día nos permite viajar desde nuestra butaca a otros mundos, otras épocas, otras vidas..., viajes que nos llevan también de la mano por la historia de la indumentaria.



María Luz Calisto

El Paisaje de la memoria. Intercambio de saberes textiles con comunidades indígenas en Ecuador

María Luz Calisto PhD es diseñadora y Directora de la Fundación Familiar de Desarrollo –FADES– Directora de Punto Diseño Lab Quito-Ecuador. Docente e investigadora de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Doctora en Investigación y creación en arte por la Universidad del País Vasco. Estudió Diseño Gráfico en México. Ha desarrollado diversos proyectos de diseño gráfico y textil para varias instituciones y empresas. Además, en conjunto con la Fundación Familiar de Desarrollo –FADES– que dirige desde 1992, ha desarrollado consultorías en Proyectos de desarrollo textil artesanal y proyectos culturales y museales interactivos en Ecuador y en Honduras.

Se ha desempeñado como Docente en el Metropolitano Instituto de Diseño y en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Desde el 2007 ha realizado la investigación y archivo documental sobre la historia del diseño gráfico en el Ecuador, sobre el que ha publicado el libro: “Diseño Gráfico en Quito-Ecuador 1970-2005”, publicado en el 2014.

marialuzcalisto@gmail.com

El *Paisaje de la memoria* es un proyecto que surge a partir de la petición de capacitación en textiles artesanales formulada por algunas comunidades indígenas y agrupaciones de mujeres de diversas comunidades indígenas de zonas vulnerables del país. Nos planteamos trabajar a través de los textiles que, en estos sectores, se han ido perdiendo a lo largo de su historia a la par de elementos de su cultura, de su vestimenta, simbologías, ritos, mitos, celebraciones ancestrales y, en algunos casos, su lengua. Por los procesos de colonización, las comunidades han perdido sus capacidades creativas, sus técnicas y simbologías culturales propias, por lo que vemos la necesidad de revalorizar estas prácticas y costumbres potenciando la creatividad y la producción autónoma de las comunidades.

Para lo cual propusimos entablar un diálogo exploratorio con las comunidades a fin de intercambiar conocimientos desde la tradición textil, simbólica y cultural del sector, los


conocimientos académicos de la innovación del diseño y la investigación de estos temas con el objeto de fortalecer algunos componentes del proyecto como la recuperación de la memoria oral e historiográfica de estas culturas comunitarias, y todos los aspectos relacionados con los textiles como son: el cuidado y limpieza de las fibras, el hilado, el teñido y el tejido en telares manuales.

A fin de cumplir con los objetivos, nos planteamos implementar una serie de procesos de investigación-acción-participativas, desarrollando procesos de co-diseño, diseño participativo y *design thinking*, con el objeto de crear productos textiles identitarios, que apunten al turismo vivencial, otro de los objetivos del proyecto.

Con estas premisas, se han desarrollado talleres de enseñanza-aprendizaje en todo lo relacionado con los textiles, en primera instancia y, los aspectos identitarios y culturales como parte del proceso cultural y de empoderamiento de las mujeres y de las comunidades, en general. Para esto, se motiva a las mujeres a contar sus experiencias y compartir sus conocimientos durante el desenvolvimiento de los talleres. Se invita a participar a las personas mayores de las comunidades a fin de que cuenten sobre la vida cultural pasada y transmitan sus conocimientos. Igualmente se convoca a niños para que aprendan a valorar todos estos aspectos culturales y técnicos que identifican a su comunidad.

Pretendemos estimular la expresividad de las comunidades en general y de las mujeres en particular mediante la simbología y los tejidos ancestrales aplicados a una nueva producción que fortalezca la identidad comunitaria, que aporte a la comercialización turística y mejore la calidad de vida de las familias de cada sector.

Creemos fundamental motivar la formación de redes intercomunitarias para levantar las memorias orales, simbólicas, rituales, visuales, a fin de fortalecer y difundir las manifestaciones propias de las comunidades del sector. Buscamos mecanismos para informar y propagar los avan-

ces de la producción simbólica comunitaria que incentiven a las organizaciones locales, con énfasis en las agrupaciones de mujeres, a involucrarse en estos procesos productivo-culturales. 

Sílvia Carbonell Basté

La enseñanza técnica textil en Cataluña: del Col·legi d'Art Major de la Seda a las escuelas superiores de ingeniería textil

Sílvia Carbonell Basté es Doctora en historia del arte.
Directora-gerente del Museu Tèxtil, Terrassa

scarbonell@cdmt.cat


El objetivo de este trabajo es estudiar la evolución de la enseñanza técnica textil en Cataluña, concretamente desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Conocer qué escuelas se crearon, donde y para qué, qué enseñanzas impartían, como se modificaron los planes de estudios o quienes fueron los principales profesores y sus discípulos. Conocer cómo eran los apuntes que tomaban los alumnos en clases, como por ejemplo en teoría de tejidos, cuáles fueron los primeros libros que estudiaban en las escuelas, y a qué títulos podían optar a partir de sus estudios.

Con la desaparición del sistema gremial de enseñanza empieza una nueva era marcada en un principio por la Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona, fundada para apoyar a las manufacturas algodoneras dedicadas a la estampación de indianas. Pero se puede decir que el punto de salida de los estudios textiles reglados se inicia en Cataluña a mediados del siglo XIX. La industria, cada vez más mecanizada y competitiva necesita más técnicos y especialistas, no sólo de dibujo aplicado al textil, sino también de teoría, mecánica, tisaje, química, física, ingeniería, etc. Desde finales del siglo XIX proliferan las academias particulares, los ateneos obreros o las escuelas de artes y oficios que se crearon en ciudades como Terrassa, Sabadell, Barcelona, Igualada, Vilanova i la Geltrú, Olesa de Montserrat, Badalona y Man-

resa, entre otras, y que dieron el impulso al nacimiento de las Escuelas Superiores de Ingeniería, primero en Terrassa y después en Barcelona.

A principios del siglo xx encontramos enseñanzas para todas las especialidades y niveles: desde obreros, a mayordomos o encargados, a directores, ingenieros, tintoreros, etc. Se impartían los cursos según las necesidades de la industria local.

El papel de las escuelas y de los profesores fue fundamental para el desarrollo de la industria textil catalana, pero desgraciadamente con las sucesivas crisis las escuelas fueron cerrando. Creemos necesario recuperar esta parte de la memoria textil que contribuyó al auge de la industria catalana gracias a personajes como Arañó, Miralles, Lluch, Batlle, Ribas, Blanxart, Rodon Folch, Llorens, grandes maestros de la transmisión del conocimiento textil.

A partir de las fuentes bibliográficas especializadas y documentales de archivos se puede conocer con suficiente profundidad cuales eran los estudios y sus principales actores. Se revisarán textos, artículos, libro especializados y apuntes de alumnos de varias escuelas que se conservan por lo menos desde el año 1854 hasta el 1974, para conocer de primera mano como se impartían los estudios y como evolucionaron. En las hemerotecas, sobre todo desde principios del 1900, encontramos revistas como Industria Textil, Mercurio o Cataluña Textil que aportan gran información sobre el tema. 

Anaïs Civit López y Eulàlia Grau Costa

Recuperando el patrimonio textil. Una experiencia didáctica con motivo del Día internacional de la eliminación de la violencia contra la mujer (25N)

Anaïs Civit López es Profesora asociada del Departamento de Artes y Conservación-Restauración de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Graduada en Bellas Artes. acivitlo7@gmail.com


Eulàlia Grau Costa es Profesora titular y directora del Departamento de Artes y Conservación-Restauración de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Doctora en Bellas Artes. eulaliagrau@ub.edu

En esta comunicación se presentan los resultados del proyecto *Memòria, Recuperació d'Artesania i Sostenibilitat* de colaboración entre la Facultad de Bellas Artes (UB) y el Instituto de secundaria Rovira-Forns de Santa Perpètua de Mogoda. El proyecto, dirigido por un equipo docente perteneciente al Grup d'Innovació Docent Consolidat ATESI Gindo-UB/162, tiene como objetivos los siguientes puntos: dotar de las herramientas y los conocimientos necesarios para la producción artesanal específica vinculada con el entorno inmediato y la memoria histórica local; recuperar los sistemas productivos tradicionales de la artesanía para aplicarlos a la producción artística y al diseño; intercambiar con la población las costumbres y tradiciones en relación con la producción artesanal tanto textil, inicialmente, como otros procedimientos y tecnologías; valorar, desde una perspectiva de economía feminista, el trabajo de las mujeres en el ámbito doméstico o en la economía sumergida, en la evolución socio-económica e histórica local.

Con motivo del 25 de noviembre (Día internacional de la eliminación de la violencia contra la mujer) como marco teórico de fondo, se propone la valorización de la tradición cultural textil mediante la expresión artística, la sostenibili-

dad y el reciclaje, extrayendo patrones de piezas textiles con memoria de usos y anécdotas, a partir de las que trabajar su descontextualización construyendo un relato colectivo desde la empatía, los valores simbólicos y miradas hacia la transformación social. El proyecto se vehicula con la rica tradición textil de la población de Santa Perpètua de Mogoda y el proceso de recuperación del edificio fabril del Vapor Aranyó.

A nivel metodológico, se establece un convenio de colaboración entre el Grado de Bellas Artes, donde participa, mediante ApS (aprendizaje-servicio), alumnado de tercer y cuarto curso y el Instituto de secundaria Rovira-Forns con alumnado de tercero de la ESO mediante el Servicio Comunitario gestionado por el Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Santa Perpètua de Mogoda y con la ayuda del Museo y la Biblioteca Municipal. Mediante la ficha didáctica *Identitats truncades* de Eulàlia Grau Costa, en clave de metodología del descubrir, se invita al alumnado a explorar la realidad de la producción textil, la creatividad y la producción artística. Cabe señalar que la realidad pandémica actual, ha brindado la oportunidad de replantear las formas de enseñanza de nuestro sector dada la inevitable adaptación a la virtualidad. Para ello, se ha desarrollado un soporte videográfico que acompaña la ficha y que permite al alumnado la visualización del procedimiento. Solventamos así la imposibilidad de compartir espacio de taller a la vez que ensayamos nuevas estrategias pedagógicas.

El interés temático radica en la transferencia de conocimiento, desde una formación reglada como es el Grado, para mantener vivo y transmitir el saber de los oficios relacionados con el ámbito textil y en la tarea de recuperación de conocimientos que a menudo eran aprendidos por transmisión oral y generacional. Se potencian valores sociales como la reutilización, un modelo textil más sostenible, la recuperación de la memoria textil local, así como la difusión y normalización de lenguaje técnico específico textil ya desde la educación secundaria. 

Noemí Clavería

El Design for All en la enseñanza de moda

Noemí Clavería es Profesora de ESDAP Catalunya Campus Llotja. Licenciada en Bellas Artes (especialidades de Diseño y Dibujo).

nclaveri@esdapcatalunya.cat

Esta investigación se enmarca dentro de los Estudios Superiores de Diseño (especialidad de Moda) impartidos en ESDAP Catalunya Campus Llotja y, más concretamente, en las experiencias llevadas a cabo en la asignatura de Antropometría y Ergonomía a lo largo de varios cursos académicos.

El objetivo fundamental de la investigación es indagar sobre cómo introducir el *Design for All* en la enseñanza del diseño de indumentaria. Así, por una parte, se potencia la reflexión crítica de los estudiantes en relación a la trascendencia que sus proyectos tienen sobre las vidas de las personas; por otra parte, aunque la asignatura de partida es teórica, se dota a los estudiantes de herramientas que puedan utilizar en su práctica proyectual con el propósito de generar vestimentas más inclusivas.

La metodología utilizada se circunscribe a la investigación a través del diseño (*Research Through Design*) que se caracteriza por desarrollar un proceso circular en el que se parte de nociones teóricas para enriquecer la práctica del diseño y, a su vez, los resultados obtenidos en dicha práctica sirven para ampliar las nociones teóricas.


En cuanto al marco teórico del estudio, éste parte del interés que el diseño de vestimenta demuestra hacia la diversidad. Así, el Council of Fashion Designers of America presentaba en 2019 *Insider / Outsider*, un informe sobre la importancia de la diversidad en la moda. El mismo año, Brianne Garrett explicaba en la revista *Forbes* cómo grandes marcas (Gucci, Chanel, Prada o Burberry) cuentan con jefes

de diversidad e inclusión. Otra prueba de que el *Design for All* está adquiriendo relevancia son piezas como la ropa deportiva creada por ASOS en colaboración con Chloe Ball-Hopkins, o el bolso de Mia Tui diseñado junto con Samantha Renkeson. También cabe destacar el surgimiento de marcas especializadas en *Design for All* como Kintsugi.

Esta tendencia se concibe desde la unidad conceptual cuerpo-vestido, entendiendo que la vestimenta es capaz de modificar o complementar el cuerpo teniendo en cuenta las condiciones sociales y culturales de las personas, más allá de la simple estilización. (Fernández y Velásquez, 2018)

En conclusión, el interés del tema radica en el cuestionamiento de convencionalismos y estereotipos reflejados en la vestimenta. Así, y siguiendo las palabras de Lipovetsky, la adopción del *Design for All* es un reflejo del ideal democrático:

“La moda inclusiva, que aspira a que se reconozcan todas las categorías de belleza (...) es en esencia democrática. Impulsada por el imaginario de la igualdad, expresa el rechazo a cualquier élite, a cualquier jerarquía estético-corporal.”
(Lipovetsky, 2020)

Por tanto, la introducción del *Design for All* en los estudios de moda puede suponer un cambio de paradigma, una oportunidad para avanzar hacia un futuro más igualitario e inclusivo en el que el diseñador perciba la vestimenta como una oportunidad para adaptarse a las necesidades reales de las personas, teniendo en cuenta diversos contextos e identidades. 

Ariadna Comas Leria

Els contractes d'aprenentatge de teixidor a Castelló d'Empúries (1341-1356)


Ariadna Comas Leria. Màster en Recerca en Humanitats. Universitat de Girona.

ariadna.cl27@gmail.com (Tutor: Lluís To Figueras) lluisto@udg.edu

Aquesta recerca pretén endinsar-nos en el món del treball dels teixidors medievals a la vila de Castelló d'Empúries, important centre tèxtil a l'època, a través de l'anàlisi dels contractes d'aprenentatge. Un dels principals objectius és demostrar la importància d'aquest sector a través de l'estudi del col·lectiu dels aprenents. També ens vam proposar el fet de demostrar l'ús dels contractes d'aprenentatge com a mètode d'accés al món del treball per als nens i nenes.

L'aprenentatge és un tema recurrent en els estudis medievals però pocs treballs s'han realitzat a Catalunya que englobin un volum tan ampli de contractes durant un període tan breu de temps. S'han analitzat fins a 240 contractes, dels quals se n'ha estudiat la durada, l'edat dels aprenents i les clàusules econòmiques presents en el contracte. La recerca es centra en un període a cavall de la Pesta Negra, cosa que ens permet d'analitzar la incidència que aquesta va tenir en el món de l'aprenentatge i la manufactura tèxtil a la vila empordanesa. Això ha permès d'analitzar també la importància d'alguns obradors castellanins així com del col·lectiu dels teixidors en la vida social i econòmica de la vila a mitjans del segle XIV.

Aquesta recerca pot ser interessant en el món del tèxtil ja que aporta una visió nova, no de professionals ja formats en el sector, sinó de noies i nois joves que busquen aprendre aquesta professió i fer-se un lloc en el món del treball. Això ens permetrà entendre l'impacte, a tots els nivells, que va

tenir l'arribada de la pesta negra en el món de l'aprenentatge tèxtil, l'origen eminentment rural dels aprenents, i ha posat de manifest la presència femenina en el sector. A més, l'anàlisi de la clàusula salarial ha permès constatar la fina línia que existeix entre un aprenent i un treballador assalariat. 

Lala de Dios

La Asociación de Creadores Textiles de Madrid: un referente en la formación en los oficios textiles artesanales

Lala de Dios es Historiadora del Arte y tejedora vocacional con larga trayectoria docente y divulgativa en España y en el extranjero.


ddioslala@gmail.com

La Asociación de Creadores Textiles de Madrid (en adelante ACTM) fue fundada en 1988 como una asociación de ámbito autonómico madrileño, aunque muy pronto acogió afiliadas/os procedentes de todos los puntos del estado español.

Los años 80 y 90 del siglo pasado presenciaron el nacimiento de una serie de asociaciones profesionales de artesanos a lo largo y ancho del Estado. La mayoría deben su formación a la organización de ferias y mercadillos en la calle, muy populares en aquellos días, ya que había que negociar con las administraciones locales y autonómicas, desde los permisos para ocupar la vía pública hasta las ayudas económicas y esto hacía que agruparse fuese casi inevitable. La ACTM fue desde el principio una asociación bastante atípica porque no muchas de sus afiliadas participaban en este tipo de ferias, en tanto que otras mostraban obras de tipo artístico en exposiciones en salas de circuitos alternativos, generalmente al margen del mercado del Arte con mayúsculas... pero eso es otra historia.

Lo que verdaderamente definió y diferenció a la ACTM fue su decidida apuesta por la formación. Aunque las Juntas Directivas estaban generalmente formadas por artesanas “profesionales”, la asociación siempre estuvo abierta para todas aquellas personas “amantes” de los textiles, como decía su publicidad de la época. Se trataba de que la ACTM

fuese un instrumento útil para mejorar la calidad de los trabajos y el nivel de conocimientos de las socias, no solo sobre técnicas textiles, también sobre los aspectos históricos de esas mismas técnicas. Se ponía el énfasis en recordar que el tejido en telar, el punto, los tintes naturales, el bordado, la estampación, o la fabricación manual de fieltro, por citar algunos ejemplos, no eran manualidades sino oficios artesanos antiquísimos cuya historia debía ser conocida para poder avanzar e incluso innovar a partir de la tradición histórica. Al mismo tiempo, se buscaban figuras de renombre, internacionales muchas veces, conocidas por su uso innovador de las técnicas a las que se invitaba a impartir talleres intensivos en Madrid.

Los principales instrumentos utilizados en los planes de formación fueron, además de los talleres, visitas guiadas, viajes de estudios por España y otros países y la organización de exposiciones en las que la selección de participantes era realizada por un jurado externo e independiente. Se esperaba que una exposición con obras de calidad sirviese de acicate y estímulo para la producción propia y, dado que la mayor parte de las socias hacían complementos de moda, se convocó Suave, una exposición internacional de complementos de moda que, al principio fue bienal, y luego pasó a ser trienal llegando a las cinco ediciones con exposiciones en el Museo del Traje y Museo Nacional de Artes Decorativas en Madrid, Centro de Documentación y Museo Textil de Terrassa además de otros espacios en Barcelona, Toledo y Lugo, sin olvidar la cuarta edición que tuvo lugar en el Centro Cultural Español en Costa Rica. El objetivo de estas bienales era marcadamente didáctico, aunque, por supuesto, se promocionaba también el trabajo de las participantes. 

Ruth de la Puerta Escribano

La adquisición y transmisión de conocimientos sobre arte, moda y estilismo en vestuario

Ruth de la Puerta Escribano es Doctora en Geografía e Historia (especialidad Historia del arte) por la Facultat de Geografia i Història (Universitat de València) en 1999 y Técnico superior en Asesoría de imagen personal y Comunicación (Tevian-Generalitat Valenciana, 2011). Experta en historia del traje, profesora de historia del arte ESCAL-EASD (Universitat Jaume I, Castellón) y de arte y moda en el máster en Comunicación de moda y Belleza Vogue UC3M. Profesora de la escuela de arte y superior de diseño de Valencia (EASDV). Ha trabajado en moda como modelo, escritora, investigadora, docente y creadora en seda

rpuerta@easdcastello.org, ruth.puerta@escal.es

Objetivos generales de la investigación

El objetivo principal de esta comunicación es contribuir a reconstruir una historia del aprendizaje y de la docencia sobre el sector textil y la moda, dando a conocer a personas, empresas e instituciones que me han transmitido técnicas y conocimientos como alumna y cómo los he transmitido a lo largo de mi vida académica y profesional como docente en diversas instituciones y en la Universidad.

Marco teórico


El estudio trata del modo de aprendizaje y transmisión de conocimientos en el marco del sector textil, del arte y la moda.

Metodología

La metodología de investigación empleada ha sido la histórica por su carácter holístico, científico, artística (iconología, técnica, formalista) con estudio de campo etnológico (entrevista y cuestionario de artesanos). La metodología docente es el constructivismo de Ausbel basado en el aprendizaje significativo, la taxonomía de Bloom con el fin de inculcar a los alumnos la importancia de la reflexión, el conocimiento

analítico a través de la observación de cuadros, escenas de películas de época, lectura de textos de libros, así como despertar la creatividad del alumnado al hacerle trabajar con las manos, creando y diseñando productos e ilustraciones basados en la historia del arte y la moda y analizando la relación del arte con la moda través de la pintura. El modelo de clase empleado ha sido la clase magistral alternada en ocasiones con el método de la clase invertida.

Interés del tema en el contexto de la historia y los estudios de textil y moda

El interés del tema radica en comprender el proceso de aprendizaje relacionado con la investigación y el estudio previo a la docencia y cómo somos capaces de transmitir los conocimientos adquiridos sobre el sector textil y la moda a alumnos que serán futuros profesionales guiándoles a través de nuestra experiencia utilizando los mejores métodos docentes de enseñanza. Solo los mejores investigadores pueden llegar a ser los mejores maestros. 

Saga Esedín Rojo

Abrir la universidad española a la Historia de la Moda


Saga Esedín estudió Historia del arte en la Escuela del Louvre. Actualmente realiza un doctorado en Historia de la moda.

sagaesedin@gmail.com

El patrimonio español relacionado con la moda y el textil es extremadamente rico. Nuestro país tiene un pasado cargado de saber hacer artesanal, tendencias genuinas y maestros del diseño, y un presente lleno de dinamismo y creatividad. Tan importante como perpetuar el aprendizaje de los oficios de la moda es transmitir todo el conocimiento de esa historia. Y sin embargo, la enseñanza académica de la Historia de la moda en España es residual. Asignaturas con ese objeto se imparten casi exclusivamente dentro de grados en diseño de moda en universidades y escuelas privadas. El único rastro de esta materia que parece existir entre las universidades públicas se incluye en un posgrado de Arquitectura, Moda y Diseño. En él, todo lo que precede a los años 1920 es denominado “Inicios de la moda.”

La exclusión de esta disciplina del ámbito universitario tiene varios efectos perjudiciales: muchos de los estudios y artículos publicados en relación con el tema carecen de rigor científico y no reflejan la seriedad del sector. Además, el sistema no fomenta la especialización: un alumno que desee investigar esta materia debe inscribirse en Historia del arte, Sociología, Antropología, Ciencias de la comunicación... y hacer frente a la falta de expertos que los dirijan. Por otro lado, aunque es cierto que los coloquios reúnen puntualmente a los investigadores, los especialistas del tema están muy dispersos, a falta de un punto de encuentro académico estructural.

En otros países, el reconocimiento de la Historia de la moda como disciplina universitaria no se ha hecho esperar tanto. En Reino Unido, Suecia o Francia, un alumno que desee formarse en este campo puede encontrar sin dificultad asignaturas optativas que cursar durante su grado y expertos que les dirijan en su máster o doctorado. Por no hablar de Estados Unidos, donde importantes instituciones académicas se dedican a profundizar en el estudio de la moda y su impacto sociocultural.

Es indudable que incluir el estudio histórico y sociológico de la moda en la universidad española redundaría en la valorización del patrimonio textil y vestimentario de este país y supondría un gran apoyo para los investigadores que hoy trabajan aisladamente. Pero ante la posibilidad de integrarla en la academia, surgen varias preguntas: ¿en qué disciplina general enmarcarla? ¿Cómo enfocar su estudio, que durante mucho tiempo se centró en los aspectos formales del traje? ¿Qué podemos aprender de los países que llevan años impartiendo Historia de la moda en sus universidades? Aprovechando mi experiencia como estudiante y, más tarde, como profesora de esta materia en la Escuela del Louvre (París), propondré respuestas a estas preguntas tomando como especial punto de referencia el ejemplo francés. 

Elena Gabriela Fraj Herranz *et al.*

Relaciones entre género, tecnología y transmisión de conocimiento en el proyecto Històries del Punt

Dra. Elena Fraj es Profesora en el departamento de Artes Visuales y Diseño de la Facultad de Bellas Artes (Universitat de Barcelona) elefracjb@ub.edu

Co-autoras:

Dra. Soliña Barreiro (Profesora Universidade de Santiago de Compostela)

Dra. Aina Fernández Aragonés (Profesora TecnoCampus. Universitat Pompeu Fabra)

Dra. Carlota Frisón (Profesora Asociada. TecnoCampus. Universitat Pompeu Fabra)

Dra. María Luna Rasa (Profesora Asociada. TecnoCampus. Universitat Pompeu Fabra)

El proyecto Històries del Punt propone rescatar la memoria de las trabajadoras de la industria textil en la ciudad de Mataró, una industria que sostuvo la identidad cultural y económica de la ciudad a lo largo de todo el siglo xx. La especialización en el trabajo textil tiene un claro sesgo de género, en el cual el trabajo realizado por las mujeres ha tenido una consideración sociocultural claramente distinta al trabajo realizado mayoritariamente por los hombres dentro de esta industria (entre otras).

Histories del Punt, es un proyecto de investigación/creación realizado desde el grupo Narrativas de la Resistencia en el que participan profesoras de TecnoCampus, la Universidad Santiago de Compostela y la Universidad de Barcelona. También cuenta con la colaboración del Museo de Mataró.


En la contribución anterior presentada en este congreso se planteó la memoria como herramienta pedagógica como una de las líneas conceptuales del proyecto (Barreiro y Fernández, 2019). La presente propuesta se enfoca en esta línea y tiene por objetivo central indagar en el aprendizaje de los oficios de las mujeres que se transmitían en las fábricas textiles. Este aprendizaje involucraba la transmisión de conocimiento de las mujeres trabajadoras con mayor experiencia en los oficios de la industria textil a las aprendices más jóve-

nes, en muchos casos menores de edad, que se iniciaban en el mundo del trabajo textil.

La división de género en el trabajo industrial ha sido una cuestión estudiada por autoras como Cynhthia Cockburn o Judy Wacjman, especializadas en el sesgo de género en el ámbito tecnológico e industrial, desde una perspectiva materialista. Mientras que el aprendizaje del trabajo artesano ha despertado más interés de estudio, el trabajo repetitivo y alienante de los sistemas de producción industrial se ha tenido en menor consideración. Por esto la intención de este proyecto es rescatar esta memoria del aprendizaje de las overlockistas, remachadoras y demás trabajadores de la industria textil en Mataró.

El método que nos permite indagar e interpretar estas historias consiste en una aproximación cualitativa desde entrevistas semi-estructuradas a las mujeres trabajadoras de las fábricas textiles; la consulta del archivo fotográfico de fondos diversos del material disponible en las instituciones del Maresme (Arxiu Comarcal del Maresme, Arxiu Santa Maria de Mataró) y finalmente; la selección de testimonios clave centrados en el aprendizaje de oficios y su montaje gráfico y divulgación que alimentan la plataforma interactiva de investigación/creación de Històries del Punt.

Finalmente, en el caso de los procesos históricos vinculados a la industria de la moda, creemos que se ha examinado poco la historia de la comunicación de estos aprendizajes de métodos industriales en contextos marginales. En este caso particular, por ejemplo, el proyecto contribuiría a rescatar experiencias como las del trabajo infantil en la mayoría de fábricas de la ciudad de Mataró a mediados de siglo, o de las mujeres inmigrantes, generalmente del sur de España que conformaban la mayor parte del personal trabajador de las fábricas textiles que transmitían entre generaciones de trabajadoras.

Somos un grupo que investiga conjuntamente y hemos desarrollado la ponencia *Género, tecnología y transmisión de conocimiento*. 

Silvia García González

Entre el arte y el diseño. El aprendizaje interdisciplinar y el trabajo por proyectos en la docencia del diseño de moda

Silvia García González. Facultad de Bellas Artes y Profesora en el máster universitario en diseño y dirección creativa de Moda (Universidad de Vigo)

silviagarcia@uvigo.es

Objetivos

El objetivo de esta investigación es la revisión de algunos de los trabajos por proyectos que en el ámbito de la moda combinan la investigación en los archivos textiles con la exploración del arte contemporáneo.

El marco teórico

El trabajo por proyectos es una metodología docente ampliamente utilizada en el ámbito de la ingeniería y el diseño, pero es necesario analizar, desde una perspectiva docente, cual debe ser la escala de los proyectos que los estudiantes pueden abarcar en las diferentes etapas formativas


La metodología

La metodología de la investigación se basa en el estudio de casos, en el que analizamos ejercicios propuestos en los primeros cursos y los proyectos finales de los estudios de moda.

Contexto

En el ámbito docente del diseño de moda, los planes de estudio tienen que buscar un equilibrio entre las competencias técnicas que los estudiantes deben adquirir y los fundamentos culturales y artísticos que son necesarios para que consigan llevar a cabo un proyecto de moda con identidad propia. En este artículo pretendo mostrar algunas propuestas de ejercicios que llevamos a cabo en el contexto de los Estudios

de moda que impartimos en la Facultad de Bellas artes de Pontevedra.

Los ejemplos incluyen referencias de arte contemporáneo como las piezas escultóricas y los libros textiles de Louise Bourgeois, pero las propuestas de ejercicios también promueven la investigación en colecciones textiles y archivos. La retroalimentación que desde el ámbito del arte y la investigación textil se produce en la formación inicial de los futuros diseñadores, es fundamental para la posterior ideación de un proyecto complejo en el que se desarrolla una investigación para crear una iconografía propia. 

Guillermo García-Badell y Mercedes Rodríguez

La especialización en un contexto global. La necesidad de enseñar el diseño desde sus sinergias

Guillermo García-Badell es Director del Centro Superior de Diseño de Moda de Madrid. Universidad Politécnica de Madrid. Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid y Doctor en Marketing por la Universidad Complutense de Madrid. Centro Superior de Diseño de Moda de Madrid. Universidad Politécnica de Madrid.

Guillermo.garciabadell@upm.es

Mercedes Rodríguez es Subdirectora Jefe de Estudios del Centro Superior de Diseño de Moda de Madrid. Universidad Politécnica de Madrid. Licenciada en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid, Doctora en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Centro Superior de Diseño de Moda de Madrid. Universidad Politécnica de Madrid.

Mercedes.rodriguez@upm.es

Objetivos generales de la investigación

En el Centro Superior de Diseño de Moda de Madrid de la Universidad Politécnica de Madrid (CSDMM-UPM), llevamos más de 30 años enseñando Diseño de Moda en el marco de la Educación Superior universitaria.

En ese tiempo el contexto ha cambiado enormemente. En la industria de la moda, hoy operan actores diversos con altos niveles de especialización. Preparar a profesionales requiere enseñarles a trabajar en equipos multidisciplinares e internacionales: las sinergias son más importantes que nunca.

El objetivo fundamental de esta comunicación no es otro que poner el acento en esta situación y sus necesidades, y presentar experiencias educativas innovadoras concretas que se enfrentan a ella.

Marco Teórico

El presente estudio se basa en una situación actual del sector de la Moda, donde los equipos de trabajo son cada vez más interdisciplinares, especializados e internacionales.

El Marco está basado, además, en la experiencia del CSDMM-UPM, de más de 30 años, y con un programa académico oficial, que actualmente cubre todos los escalones de la formación universitaria (Grado, Máster y Doctorado).

Los proyectos presentados en concreto le deben mucho a metodologías pedagógicas derivadas del “Aprendizaje Basado en Proyectos”, en particular, el “Aprendizaje Basado en Retos”, en inglés *Challenge Based Learning* (CBL), un enfoque que involucra al estudiante en una situación problemática real, relevante y de vinculación con el entorno.

Metodología

La comunicación se estructura como un estudio, o presentación, de casos, tres experiencias concretas ligadas a tres tipos de relaciones, de sinergias, identificados en el sector:

- Sinergias del trabajo en equipo: CSDMMag, la revista de moda del CSDMM-UPM:

Desde hace 3 años, en el CSDMM-UPM todos los trabajos realizados en todas las asignaturas independientemente del nivel, se articulan en una revista, CSDMMag, que sirve de coordinación vertical de los estudios y enseña, en la práctica, sobre los valores del trabajo en equipo.


- Sinergias entre disciplinas profesionales distintas: Desfiles de Moda, un trabajo para Arquitectos, Ingenieros en Diseño Industrial, y Diseñadores de Moda:

En el CSDMM-UPM, se trabaja, codo con codo, con otras escuelas y áreas de conocimiento dentro de la Universidad Politécnica de Madrid. En este proyecto de innovación docente se plantea el diseño de un desfile de moda, trabajando con equipos interdisciplinares de estudiantes de arquitectura, ingeniería de diseño industrial, y moda, recreando exigencias y relaciones similares a las del mundo profesional.

- Sinergias internacionales. Presentar moda y diseño en China:

En los últimos años, desde el CSDMM-UPM se han impulsado las relaciones con las mejores instituciones en China, poniendo en marcha proyectos donde los trabajos realizados por estudiantes en Madrid han participado en exposiciones y desfiles en Museos y Universidades del gigante asiático.

**Interés del tema en el contexto de la historia
y los estudios de textil y moda**

Enseñar y aprender: el trabajo y objetivos diarios en CSDMM-UPM. En esta propuesta se pretende compartir sus mejores y más innovadoras prácticas, ligadas de manera muy directa al contexto actual del sector: un sector dinámico, especializado, interdisciplinar y global. 

Ana Milena Gómez

Nutrir el vacío. Calados y bordados de Cartago

Ana Milena Gómez es Magíster en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia, docente y tejedora.

anamilenaria2@gmail.com

El **dechado** es una pieza clave en el aprendizaje y la enseñanza del oficio, es un catálogo personal, una tela literata, una tela-texto que habla del saber-hacer de cada bordadora; también de un tiempo que no transcurre linealmente y sí de la ocupación del mismo. Los dechados se tienen en la mano, circulan en los costureros; se utilizan para imitar y repetir las puntadas, al formar parte de un proceso de creación personal, permite a la bordadora inventar sus propios diseños.

En espacios domésticos las bordadoras instalan su cuerpo y la cercanía permite al aprendiz observar y repetir, hacer y deshacer, la mano aprende, recuerda y el saber se incorpora en un ejercicio que no pasa sólo por la racionalización de una instrucción.


Los costureros devienen espacios de creación, de solidaridad, de cura y construcción colectiva: se anudan afectos, se hacen y deshacen pensamientos, se cortan hilos, se remienda, se perfora, se hacen duelos y también se celebra la vida y la belleza, se tejen redes de apoyo que sostienen; se crean imágenes, objetos cargados de memoria, hechos de materiales y cosas corrientes que son parte de la cotidianidad y son esencialmente relacionales. (Rolnik, 2001)

Los Objetivos generales son:

- Reconocer en el calado y bordado una práctica de cuidado que ha representado para muchas mujeres colombianas una opción de sustento y la permanencia del oficio.

- Reconocer los dechados como herramienta fundamental para el aprendizaje y la enseñanza de la práctica artesanal.
- Propiciar el diálogo de saberes entre artesanas y otras disciplinas.

Me acerco a la investigación desde mi propia práctica artística donde el hacer construye sentido, a través de la observación y la repetición del gesto el saber se incorpora; aprendo sobre el calado, calando. Situar la investigación sobre los bordados y calados en los contextos cotidianos de la práctica artesanal permite pensar desde y con ellos, es fundamental la participación en los espacios colectivos, escenarios domésticos donde se realizan las labores y sucede la enseñanza y el aprendizaje.

Las labores textiles de bordados y calados llegan a Sur América de la mano de las comunidades religiosas durante la colonia, estas labores estaban destinadas a mujeres de la clase media alta que podían acceder a los colegios de monjas. Cartago es considerada la capital del bordado en Colombia, en sus talleres se han elaborado piezas para diseñadores reconocidos, políticos y altos representantes de la iglesia católica; el aprendizaje del bordado nace como un pasatiempo de mujeres privilegiadas que enseñaron a sus empleadas domésticas y a presos en la cárcel. Al tornarse oficio y labor de subsistencia precaria, se sostiene de modo frágil en un escenario en donde mujeres de diferentes grupos sociales y hombres reclusos, dependen mutuamente. (Pérez-Bustos; Márquez Gutiérrez, 2015). 

Laura Guerrero-Mercado

Autoevaluación de las competencias adquiridas por los estudiantes de diseño de moda de Cataluña

Laura Guerrero-Mercado es coordinadora de Especialidad Moda en Esdap Catalunya-ESDA Llotja. Profesora de Grado en Diseño. Ingeniera Técnica Industrial Textil(UPC). Ingeniera Superior en Organización Industrial(UPC). Suficiencia investigadora en el programa de Administración de Empresas de la UPC. UPC(doctoranda)/ ESDAP Catalunya-ESDA Llotja (Docente).

lguerrer@xtec.cat

Después más de 15 años prestando un servicio público como docente en Estudios Superiores de Diseño de Moda, mi profesión ya forma parte de mi ADN y planteo una inocente y necesaria pregunta: ¿lo que impartimos va a ser lo realmente útil para mejorar la empleabilidad de los futuros diseñadores? Para poder hacer una tesis doctoral, como reto personal, quería poder estudiar algo que mejorara mi entorno, la calidad y efectividad de mi profesión, pensé que haciendo preguntas al alumnado y a las empresas del sector que las acoge sería lo más directo y efectivo.

Esta investigación se centra en la percepción del grado de adquisición de competencias en los estudios de Grado en Diseño, Especialidad Moda en Cataluña. Estas competencias están definidas en la normativa que rige los estudios de Grado en Diseño.


Se pretende preparar la base para poder hacer un futuro estudio comparativo con empresas del sector, para así poder trabajar los posibles desajustes entre las competencias adquiridas y las competencias que realmente son valoradas en las empresas empleadoras, para fomentar cierta efectividad de competencias trabajadas desde las escuelas con la mirada puesta en la empleabilidad.

Con la colaboración de tres centros donde se imparte el Grado en Diseño se ha podido encuestar al alumnado de último año para conocer su percepción de las competencias adquiridas y a qué nivel durante 2018 y 2019. El nuevo es-

cenario de la pandemia global de la Covid-19, en el último año, ha podido cambiar la percepción de las competencias que han sido adquiridas por los estudiantes que en 2021 finalizan los estudios de diseño y seguramente sus valores y la percepción de lo que les rodea.

Originariamente el estudio se plantea de forma transversal, pero debido al nuevo escenario derivado de la pandemia, y para poder ajustar los resultados a la nueva realidad, se plantea una repetición de las encuestas durante el primer semestre de 2021, para conocer las nuevas percepciones y pasar a realizar un estudio más longitudinal añadiendo interés y actualización a la propuesta.

Desde las teorías del aprendizaje basado en competencias y la definición de las mismas en la normativa que rige la definición de los estudios, el objetivo está siendo trabajar en dos periodos de tiempo diferentes y así poder valorar también los efectos de la pandemia en la percepción de las competencias adquiridas.

En esta investigación en ciencias sociales, el origen de los datos es de tipo primario, ya que se realiza encuesta muestral, siendo de naturaleza cualitativa. 

**Laura Jiménez Martínez, Francesca M. Lliteres
y M^a José Peiró Delgado**

Tejiendo con los hilos del conocimiento histórico: La reconstrucción de la indumentaria para la didáctica de la historia

Francesca M. Lliteres es Licenciada en Historia del Arte y máster en Historia de las religiones antiguas y modernas (UB). Vinculada a la educación patrimonial y proyección de diferentes tipos de actividades culturales. Coordinadora ocasional de eventos de Recreación y Reconstrucción Históricas.

Maria José Peiró Delgado es Maestra por la UJI y estudiante de Grado en Geografía e Historia en la UNED. Diseña programas didácticos relacionados con la Historia y el Patrimonio y continúa formándose mediante la participación en cursos, congresos y diversos grupos de Recreación Histórica.

Laura Jiménez Martínez es Medievalista y docente de Didáctica de las CCSS en la Universitat de Barcelona. Más de 10 años vinculada a la reconstrucción histórica y a la arqueología experimental.

peneloperesearch21@gmail.com

La Historia de la Indumentaria y el estudio de la evolución de las técnicas textiles, juegan un papel fundamental en la Didáctica de la Historia y de la Historia del Arte a través de la Reconstrucción Histórica y la Arqueología Experiencial. Tales estrategias metodológicas permiten trasladar al gran público a un periodo histórico y tecnológico concreto y nos ayudan a conocer al ser humano en su cotidianidad.

Recientes investigaciones desarrolladas en el marco europeo (Exarc¹) e incipientemente en España (Español, 2019; Jiménez, 2020 y 2021; Peiró, 2020 y 2021, etc.) indican que el estudio y reconstrucción de la indumentaria se muestran indispensables en los proyectos de socialización de la Historia e interpretación del Patrimonio de calidad.

1. <https://exarc.net/>

En el presente trabajo analizaremos tres casos prácticos de Reconstrucción Histórica.

Los dos primeros centrados en la recreación de una mujer de la cultura íbera y una mujer de la cultura Hallstatt. Para ello, nos serviremos de la investigación en el campo del tejido y la moda avalada por el estudio de las fuentes primarias.

Seguidamente presentaremos el tercer caso práctico, un evento de Reconstrucción Histórica aplicada a la Historia Pública. El evento, que viene realizándose desde 2018 en el Centro de Interpretación Medieval del Carrer del Balç de Manresa, demuestra una vez más la importancia del estudio de la indumentaria como punto de partida de cualquier actividad educativo-patrimonial.

Por último, mostraremos algunos ejemplos de Arqueología Experiencial y Didáctica del objeto en relación con el mundo textil, desarrollados a partir de los casos expuestos.



Víctor Ligos Hernando

L'Ensenyament de tall i confecció a l'Escola d'Arts i Oficis de Mataró de 1898 a 1986

Víctor Ligos Hernando actualment és jubilat, Llicenciat en Geografia i Història per la UAB. Professor de FP i Secundària.

vligos@hotmail.com

Objectiu general és donar a conèixer una activitat que durant molts anys, va estar impartida en les antigues escoles d'Arts i Oficis, com la de Mataró. Des del 1898 que es va introduir aquesta matèria a l'Escola va tenir èxit. La idea de impartir-la quasi exclusivament adreçada a les noies, tenia una doble finalitat: que poguessin aprendre un ofici, molt lligat a la seva activitat fabril en el tèxtil, gènere de punt a Mataró, que les possibilités de confeccionar-se la roba pròpia o els servís per establir-se autònomament, i alhora adquirissin uns rudiments de cultura general. L'assistència d'alumnes a aquesta especialitat durant molts anys no va baixar de 50 noies.


En desaparèixer la major part d'Escoles d'Arts i Oficis transformades o absorbides per la Formació Professional reglada cap els anys 60 molt poques escoles de FP van incloure entre en els seus plans d'estudi l'especialitat de Tall i Confecció. Van treballar altres aspectes del tèxtil com podia ser el patronatge industrial però no l'ensenyament d'un ofici que van considerar obsolet.

Aquest abandó oficial per aquesta especialitat va permetre la proliferació de moltes acadèmies privades de Tall i Confecció seguint diferent mètodes d'ensenyament de tall de patrons. S'abandonava el que en moltes escoles femenines equivalia a l'assignatura de Labors.

A Mataró, donades les característiques, la nova Formació Professional s'impartia en el mateix edifici de l'antiga Escola d'Arts i Oficis de propietat municipal, i que la Formació Professional mai va ser de la xarxa pública sinó que els gestors era un Patronat Municipal. Aquests van arribar a l'acord de mantenir l'ensenyament de Tall i Confecció fins que la mestre encarregada de la classe es jubilàs, sempre a l'espera que s'obris una línia oficial de l'ofici. No va arribar mai i així hi va haver aquest ensenyament, fora de la línia de F.P. fins 1986, any que la mestra va jubilar-se.

A nivell teòric cal reflexionar perquè aquest ensenyament, que des dels seus inicis fins quasi bé els anys 70 tenia una assistència mitja de 40 alumnes, i des d'aquells anys fins el final una mitja de 25 alumnes, no va estar dins els ensenyaments reglats i facilità que passes totalment a acadèmies privades.

Analitzarem les dades i actes de l'antiga Escola d'Arts i Oficis de Mataró fins 1959, any que l'Escola deixa pas a la FP. I les dades de 1960 a 1986 en que l'aula i ensenyament de Tall i Confecció es segueix impartint dins l'edifici de la FP de Mataró.

Crec que el tema pot tenir força valor històric doncs fins ara pocs investigadors han abordat aquest tema. Jo vaig tractar-lo preparant una exposició entorn a l'Escola dels Arts i Oficis de Mataró. 

Joan Miquel Llodrà Nogueras

L'ensenyament de les puntes a Catalunya. Ofici i art

Joan Miquel Llodrà Nogueras es licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona ha centrado su investigación en la historia de los encajes, especialmente en Cataluña, entre finales del siglo XIX y principios del XX. Actualmente lleva a cabo la catalogación e inventario del patrimonio encajero conservado en diversos centros religiosos del país. Sus trabajos se centran, por un lado, en encajeros, merceras, proyectistas y coleccionistas, y en repertorios ornamentales y técnicas, por el otro. Algunos han sido publicados en *Indumentaria* (revista del Museo del Traje), *Datatèxtil* (revista del Circuit de Museus Tèxtils de Catalunya) y en el boletín de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. Ha colaborado con el Museu Tèxtil de Terrassa, el Museu del Disseny de Barcelona i el Museu d'Arenys de Mar, en el que ha coordinado las exposiciones: *Els Castells. Uns randers modernistes* (2007), *Les Puntes de la Capella de Sant Jordi. El cant del cigne d'una indústria artística catalana* (2012) o *Un mar de tul. El ret fi o la punta d'Arenys* (2020).


llodrajoan73@gmail.com

Contrariamente a lo que suele pensarse, la enseñanza del arte de los encajes de bolillo en Catalunya no ha sido siempre una labor doméstica transmitida de madres a hijas. A finales del siglo XVIII, en sus viajes por el Principado, Francisco de Zamora mencionaba algunas mujeres que recibían dinero para enseñar este oficio a las más pequeñas. Lo mismo sucedía en muchas familias acomodadas, si bien con dos diferencias fundamentales: el aprendizaje de esta actividad tenía lugar o bien en escuelas privadas o en cada hogar —generalmente por parte de una nodriza, criada o institutriz— y, lo más importante, en ningún caso iba dirigida a hacer de ella un medio de subsistencia económica; se trataba simplemente de una parte más de la educación que cualquier niña de aquella posición social.

Desde finales del siglo XIX, sin embargo, comienza a aparecer otro tipo de enseñanza con respecto a esta artesanía, la cual se efectúa —por voluntad expresa de la alumna interesada— desde una escuela o centro educativo especializado. Allí, más que unas técnicas, se adquirirán unos conocimientos mucho más amplios, especialmente centrados en el

diseño o en la proyección de nuevos modelos, coincidiendo en ámbito general con el auge de los bellos oficios —o las llamadas artes decorativas— y la renovación de sus repertorios. Además, la aprendiz recibirá unos conocimientos complementarios vinculados a aspectos técnicos o artísticos.

En este sentido Cataluña, seguramente por el peso que esta artesanía industrial tenía desde hacía dos siglos, tuvo un papel decisivo entre finales del ochocientos y el primer tercio del siglo xx. Más allá de la Llotja —la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona—, fueron numerosos y diversos los centros en los que se pudieran recibir estos estudios dirigidos a la formación de profesionales: de la Escuela Municipal de Labores y Oficios de la Mujer en la Escuela de Bolillos de Sarrià, entre tantas otros. Además, son muchas las personalidades, hombres y mujeres de todo el país, que se pueden vincular, de una manera u otra, a este campo pedagógico: del industrial encajero Josep Fiter a quien fuera alumna suya, Adelaida Ferré Gomis, pasando por Aurora Gutiérrez Larraya que, como hicieron otros antes que ella, exportó su saber a otros rincones del Estado. La culminación de todo este proceso se materializaría en 1962 con la creación de la Escola de Puntaires (Escuela de Encajeras) de Barcelona, a cargo de las hermanas Raventós, herederas y continuadoras de este interés en mantener viva esta variante del arte del tejido.

La última parte de la comunicación se centra en la figura de Clotilde Pascual, encajera catalana de la que el Museu d'Arenys de Mar conserva un pequeño pero suculento fondo artístico y documental dado por su familia que nos permite ilustrar, más allá de su formación y trayectoria profesional, lo que podía haber sido el aprendizaje de muchas mujeres de la época, en busca no sólo de un oficio sino también de una realización personal en la sociedad catalana de principios de siglo. 

Roser Masip Boladeras

Estructuras y volúmenes: su pervivencia en la moda contemporánea. Un estudio de caso desde la enseñanza del Grado en Diseño de Moda

Dra. Roser Masip Boladeras es Profesora Titular de la Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona. Colabora en la Escuela Superior de Diseño LCI Barcelona (Grado Diseño de Moda).

rmasipbo@ub.edu


Es conocido el interés que ha tenido la moda, a través de su genealogía, en experimentar y desafiar el volumen de algunas prendas de indumentaria. Tanto es así que la necesidad de estructuras para sostener magnitudes desproporcionadas de ciertos ropajes, ha caracterizado a épocas determinadas y dado nombre a artilugios sin los cuales, la historia de la moda sería otra.

Inmersa en un contexto que vincula pasado y presente, la comunicación que presentamos deriva sus objetivos hacia una doble vertiente: por una parte, nos serviremos de un posicionamiento genérico desde la fundamentación histórica para proyectar, las referidas estructuras y volúmenes, hacia la contemporaneidad. Y en segundo lugar, haremos énfasis en el tránsito requerido pedagógicamente, para que la pervivencia de dichas estructuras puedan formar parte del diseño de moda vigente.

Se presentará y analizará el interés que sigue teniendo para los creadores y diseñadores de moda contemporáneos, la investigación del volumen en sus creaciones. Para ello, siguen recursos novedosos propios de los materiales y tecnologías del siglo XXI, pero pervive pretendidamente en muchos casos, un guiño hacia el reencuentro de estructuras y volúmenes propios de pasado, dando origen a novedosas reinter-

pretaciones creativas, resultado de la hibridación entre lo rigurosamente actual y el pretérito.

De entre los objetivos planteados, el segundo surge desde la mirada docente relacionada con la enseñanza y aprendizaje del diseño de moda. Si el interés por la sobredimensión sigue tan vigente en la investigación creativa de la moda, ¿cómo podemos aproximar a nuestros estudiantes hacia este tipo de experimentaciones volumétricas, para que sean consciente de asumir la invención e innovación que supone?

Como profesora que participa en la formación de estudiantes del Grado en Diseño de Moda, se van a presentar a modo de estudios de caso, metodologías experimentales aplicadas al diseño de moda, a través de diversos ejercicios que se llevan a cabo con alumnos de 2º curso, en la materia Fundamentos del diseño, concretamente en la asignatura de Percepción Visual. La misión esencial de esta praxis es inculcar conocimientos sobre conceptos, principios, datos empíricos, procesos técnicos, hallazgos fortuitos y teorías que enfrenten al alumno a comprender la forma, el espacio y el comportamiento de los materiales como elementos esenciales para la creación de volumen en prendas y complementos de moda. 

Annie Michie

Hilos narrativos

Annie Michie es una artista británica residente en Barcelona. Es profesora de Art & Design en IES Study Abroad, y Bordados en IED.

anniemichie@hotmail.com

Llevamos ropa según cómo deseamos ser vistos, mostrarnos al mundo, declarar nuestra identidad o explicar nuestra historia. La propia tela tiene su historia, un origen, al igual que cómo ha sido cosida, y las técnicas aplicadas y desarrolladas a lo largo del tiempo en diferentes partes del mundo.


Llevamos ropa según cómo deseamos ser vistos, mostrarnos al mundo, declarar nuestra identidad o explicar, ya sea con fines prácticos o decorativos. Cada prenda, nos recuerda algún lugar o acontecimiento importante de nuestra vida. Así pues, al llevar esa prenda podemos revivir aquel momento. Nuestra ropa está impregnada de historias...

Mi propuesta, se basa en los 30 años que llevo enseñando tanto bellas artes, como técnicas de bordado, en varios programas de artesanía hasta nivel de máster. He aprendido muchísimo sobre el carácter recíproco de enseñar-aprender. Un proceso tiene que ser: poroso, abierto a nuevas ideas, a las historias, los bagajes y las motivaciones de las personas. Al mismo tiempo, también me ha ayudado a ser consciente de mí misma. Todo indica que aprender, a menudo tiene mucho que ver con compartir, reunirse, escuchar con respeto, observar, ayudar, hacer-deshacer, arriesgarse, probar cosas, des-conocer, tener ambiciones, expandirse, ser curiosa, querer saber, ver, saber cuándo desandar el camino, cuestionarse, acompañar, conectar, hacer posible, mostrar, des-aprender, y un largo etcétera.

Se trata también, según mi experiencia, de descubrir lo que los estudiantes desean alcanzar y cómo cumplir ese ob-

jetivo lo mejor posible. A continuación, me gustaría hablar de un taller en concreto que yo misma ideé titulado *Narrative Threads*, o *Hilos narrativos*. Es un curso que he impartido y que examina la relación entre “las historias”. Contar una historia, la narración de nuestras vidas y el arte. Cómo hacer imágenes con los materiales que nos rodean, en el ámbito textil, siguiendo mi lema de: “lo personal es político”.

Estudiamos todos estos componentes para separarlos, como si fueran “hilos” de un trozo de tela entero, para luego volver a juntarlos en una pieza propia y particular de cada alumno. En este sentido, cada individuo se entiende como tal, con su propio mundo, “historia” pero también como parte de una comunidad-universo. Participamos estimulando la discusión y fomentando su creatividad y haciéndola accesible a todos los niveles de su experiencia previa. Se aborda una historia como esencia, arquetipo, con un principio, contenido, final y consecuencia, además de entender sus puntos de vista. Las voces de las personas como una forma de recordar y de contar. En mi comunicación incluiré 2 o 3 testimonios de participantes, con ejemplos de su trabajo, así como muestras de mis propias creaciones.

Enseño a mis estudiantes técnicas concretas ya sea mediante presentaciones en Powerpoint en estos tiempos de pandemia o en persona; la proximidad (física) es un factor clave para acompañar a las personas en su trabajo. La pandemia ha hecho evidente la necesidad de explicar nuestras historias, de entender nuestras vidas como si fueran narraciones a través de las obras que creamos, una necesidad más esencial y urgente que nunca, que afecta a muchos niveles. Me gustaría mostraros algunas de estas historias... 

Daniel Palet

Notas sobre la Escola Tèxtil d'Arts i Oficis de Sabadell

Daniel Palet es Ingeniero Textil. *Fellow Textile Institute* de Manchester. Fue director y profesor de l'Escola Tèxtil d'Arts i Oficis de Sabadell. Miembro de la Asociación de Ingeniería del Ennoblecimiento Textil, AEETT. Terrassa.

daniel.palet@upc.edu

La Escola Tèxtil d'Arts i Oficis inició su andadura en octubre de 1986. Fue una iniciativa del Gremi de Fabricants de Sabadell, entidad patronal fundada en 1559. Dicho Gremi ya tuvo un destacado protagonismo en la fundación de la Escola Industrial i d'Arts i Oficis de Sabadell en 1902 y en otras propuestas relacionadas con la formación.

Las escuelas de artes y oficios aparecen en Europa a mediados del siglo XIX, canalizando corrientes anteriores: en Francia (Écoles d'Arts et Métiers), en Reino Unido (*Arts and Crafts*) y en Alemania (*Gewerberschulen*). En España se desarrollan a finales del siglo XIX y comienzos del XX, adaptando las especialidades impartidas a la industria predominante en la localidad de ubicación y zonas limítrofes; entre las textiles podemos citar Terrassa (1886), Sabadell (1902), Alcoy (1887) y Béjar (1886).

La Escola Tèxtil d'Arts i Oficis de Sabadell se instituyó con la finalidad de formar personal especializado en los procesos textiles. Durante su período de actividad ofreció adecuada respuesta al vacío que se produjo en la formación textil, de nivel medio, en los años ochenta del siglo pasado.

Los constantes avances tecnológicos del sector precisan una adecuada cualificación de los recursos humanos, tendiendo hacia una polivalencia que permita la flexibilidad para asumir los cambios. Ello es especialmente necesario para los mandos intermedios (*cadres*).


El Patronato rector de la Escola estuvo constituido, por el propio Gremi de Fabricants, por las Agrupacions Professionals Narcís Giralt y por el Institut Sallarès i Pla, ambas entidades de Sabadell. Como organismos colaboradores se deben citar al Instituto Nacional de Empleo (INEM) y la Direcció General d'Ocupació del Departament de Treball de la Generalitat de Catalunya.

En la Escola, ubicada en el edificio de los antiguos Docks, se impartieron de forma regular las especialidades de Hilatura y Diseño de Hilos, Diseño de Tejidos y Tintes y Acabados. En 1989 se incorporó un curso preparatorio, destinado a los futuros alumnos de las especialidades que carecieran de los conocimientos para acceder al examen de ingreso.

El cuadro de profesores de la Escola estaba formado por técnicos cualificados de la propia industria así como por algunos profesores universitarios de reconocido prestigio. En toda la formación siempre se persiguió un equilibrio entre teoría y práctica, disponiendo para ello de los talleres y laboratorios adecuados.

Durante la jornada laboral establecida, los alumnos trabajaban en la empresa; al simultanear estudio y trabajo se producía la llamada “formación dual”. La docencia se impartía de las 18 a las 21 horas.

Otras actividades de la Escola fueron la organización de conferencias, cursos monográficos, visitas, viajes y la edición de una colección de CD's sobre procesos textiles. El Premi Sallarès i Pla, convocado por dicho Instituto, premiaba los mejores proyectos presentados por los alumnos.

La Escola Tèxtil d'Arts i Oficis de Sabadell fue depositaria y continuadora de aquellas ideas y valores que dieron lugar a dichas escuelas, y enlazando con la tradición de las Escuelas de Artes y Oficios. En el año 2006 se produjo el cierre de la Escola. El departamento de formación del Gremi de Fabricants ha continuado su labor formativa con propuestas adaptadas a la realidad actual. 

Mercedes Pasalodos Salgado

Modernidades de antaño. La formación de corte y confección por correspondencia durante los años cuarenta y cincuenta

Mercedes Pasalodos Salgado es Doctora por la Universidad Complutense de Madrid. Jefa de Servicio del Museo de la Biblioteca Nacional de España. Tiene amplia experiencia como comisaria de exposiciones y como autora de publicaciones y ponencias de moda histórica. Miembro del Comité Científico del Museo del Traje en el Dpto. de Investigación en la especialidad de Indumentaria Histórica (Siglo XIX).

mercedes.pasalodos@bne.es

Los métodos de enseñanza multimedia, la enseñanza telemática o, más recientemente, los métodos *e-learning* han abierto ilimitados caminos a la formación y al conocimiento. Los nuevos canales tecnológicos, la permanente conexión y la interactividad son fenómenos a los que no podemos renunciar. Sin embargo, desde finales del siglo XIX se fueron ensayando nuevos mecanismos de formación que supusieron un hito frente a la enseñanza y aprendizaje tradicionales: la enseñanza por correspondencia. Si en nuestros tiempos es importante la conectividad, entonces, los programas formativos a distancia se pudieron desarrollar por la existencia de servicios postales, vehículo indispensable para el triunfo de una nueva forma de relación entre el alumno, los contenidos y el profesor.

Pionero en la enseñanza por correspondencia fue el Centro para la cultura y el conocimiento y Centro de estudios por correspondencia (Academia CCC) que inició su andadura en 1939, con sede en San Sebastián. A la enseñanza de idiomas siguieron otras disciplinas como cursos comerciales, cursos de cultura general y ortografía, cursos técnicos dedicados a la radio, televisión y cine sonoro, cursos artísticos de música y solfeo, cursos de formación deportiva y los cursos de corte y confección *Fémína*.

A partir de los años 40 las publicaciones sobre el aprendizaje de la confección proliferaron, atendiendo a una demanda creciente. *El método Eva*, así como los trabajos de Patrocínio Serrano Hernández, Marta Fontán, Asunción Rodríguez Jiménez, Rosa Serra Constantino circularon en los espacios domésticos a lo largo de toda la geografía española.

El objeto de este trabajo es profundizar en esta metodología a través del estudio de varios de los textos editados entre los años 40 y 50 para la enseñanza del corte y confección por correspondencia, como recogen los títulos de las publicaciones.

Un estudio comparativo permitirá profundizar en los contenidos, su estructura, metodología y didáctica, evaluación y entrega de ejercicios. Sin olvidarnos de establecer paralelismos entre estos cursos y los métodos comunes de la enseñanza en esta materia.

Las prendas de moda seleccionadas, la ilustración de los manuales, recomendaciones y consejos, las autoras, los canales de difusión de los programas formativos, así como, las motivaciones de seguir esta formación y sus destinatarios serán desgranados sin distanciarnos de las circunstancias históricas y socioeconómicas de mediados del siglo pasado.



Joan Miquel Porquer Rigo y Eulàlia Grau Costa

El Taller de Materials Tous. Un espai docent per la recerca i la transferència de coneixement a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona


Joan Miquel Porquer Rigo és Professor Lector al Departament d'Arts i Conservació-Restauració de la Universitat de Barcelona. **Eulàlia Grau i Costa** és Professora Titular d'Universitat adscrita al Departament d'Arts i Conservació-Restauració de la Universitat de Barcelona. Treballen conjuntament des del 2013 en projectes vinculats a la didàctica de les metodologies de creació artística (*Metodologies del descobriment*) i a la seva transferència. Coordinen el Taller/Laboratori de Materials Tous a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona. Formen part del Grup d'Innovació Docent Consolidat ATESE (Art, Territori, Estratègia docent, Sostenibilitat i Intervenció social, GINDC-UB/162), del Grup d'Innovació Docent ApS(UB) (Grup d'Aprenentatge Servei de la Universitat de Barcelona – GINDO-UB/174) i del Grup Promotor d'Aprenentatge Servei a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona.

Joan Miquel Porquer Rigo. joanmiquelporquer@ub.edu

Eulàlia Grau Costa. eulaliagrau@ub.edu

El Taller-laboratori de Materials Tous és un espai localitzat a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona (UB) que dona servei als projectes i assignatures dels estudis que s'imparteixen al centre (Belles Arts, Disseny i Conservació-Restauració). Es tracta d'un equipament adscrit als tallers d'escultura del centre, nascut el curs 2002-2003 al caliu de projectes de docència i recerca vinculats a la perspectiva de gènere en els estudis de Belles Arts, per atendre les necessitats expressades per l'alumnat de disposar d'un espai on desenvolupar treballs no inclosos en les classificacions canòniques del llenguatge escultòric —aquells que incorren en la utilització, precisament, de materials “tous” i que es popularitzen a partir de la segona meitat del segle xx: teixits i tèxtils, feltres i sintètics, els seus recobriments i tractaments (tints, estampacions, termofixats).

El que s'inicia com espai per cobrir una necessitat, evoluciona per convertir-se —de la mà de grups i projectes d'innovació docent— en un context on es reivindiquen, difonen i actuen tècniques i sabers tradicionalment “generitzats”, vinculats a la memòria del femení (cosir, teixir, tenyir). Aquesta tasca es desenvolupa a través de diversos eixos de treball interconnectats: *a)* oferir a l'alumnat el contacte directe amb les tècniques, procediments i mètodes, a través de formacions pràctiques de laboratori creatiu incloses en plans docents de diverses matèries (obligatòries i optatives) de Grau universitari; *b)* nodrir docents i alumnes amb nous coneixements, a partir de formacions —dins i fora de l'espai— impartides per professionals externes en tècniques de cistelleria, estergit, *patchwork*, tapís i brodat i en materials com vidre, suro o resines vegetals; *c)* establir col·laboracions estables amb la xarxa de centres de formació i exposició d'art tèxtil en el territori català, a través de visites i d'activitats temàtiques; *d)* realitzar accions en clau d'aprenentatge servei artístic o art social vinculades a l'art tèxtil, on l'alumnat aplica el que aprèn en el taller i ho transmet al públic en obres cocreació; *e)* formar transversalment en competències sobre gènere, ètica professional i sostenibilitat en art, en línia dels Objectius de Desenvolupament Sostenible; i *f)* fer accessibles les metodologies i els materials docents desenvolupats en el taller a través de la xarxa, des de la filosofia del coneixement en codi obert.

A partir de l'explicació genealògica del taller i de la concreció dels eixos de treball que s'hi desenvolupen, la present comunicació té com a objectiu difondre'ls, generar sinergies amb entitats i centres culturals del territori proper, detectar punts de millora i reivindicar la funció docent, de recerca i de transferència d'aquest tipus d'espais en els centres d'educació superior contemporanis. 

Guillermo León Ramírez Martínez

¿Estudiar la moda sin museos?

Una aproximación al estudio de la historia de la moda en México en ausencia de museos y archivos especializados

Guillermo León Ramírez Martínez es Diseñador de Moda, Maestro en Estudios de Diseño, Candidato a Doctor en Estudios Transdisciplinarios de la Cultura y la Comunicación. Ciudad de México.

gleon@guillermoleon.com.mx

A partir del inicio del siglo XXI los estudios escolarizados en Diseño de moda en México han experimentado un auge gracias al surgimiento de las licenciaturas oficiales en el tema. El desarrollo del sector productivo de la moda, y su cadena de valor intangible, ha experimentado un desarrollo modesto, en tanto que la investigación académica en el área es discreta. En años recientes, específicamente 2015 y 2016, se ha reflexionado sobre la importancia de la presencia de la moda en los museos y la formación de archivos que permitan estudiar, de primera mano, objetos, prácticas y métodos de elaboración relacionados con el vestido en este país.


¿Para qué se recurre al museo dentro del ámbito escolar y académico en los estudios sobre la moda?, ¿cómo se resuelve en Latinoamérica, específicamente en México, la ausencia de espacios museísticos dedicados a la moda?, ¿qué oportunidades se han abierto a partir del COVID-19, y su respectivo aislamiento social, para consultar los archivos museísticos de indumentaria y moda?

Autoras como Valerie Steele, Tanya Meléndez, Ana Elena Mallet, Teresa Bastardes, Silvia Ventosa o Verónica Kuhlinger han reflexionado, desde distintos puntos de vista, sobre la pertinencia del estudio de la moda dentro de los museos.

Ya sea desde el ámbito de la conservación de textiles, el estudio de la transformación del cuerpo y la identidad, el rescate de las prácticas y métodos de elaboración de tejidos y prendas de vestir, la documentación histórica del sector, o la inspiración *a posteriori* que otorga un archivo histórico de prendas, pueden ser, entre otras, parte de las propuestas que se han discutido sobre el tema.

El objetivo de esta investigación es reflexionar y analizar los recursos que se han utilizado en el aprendizaje de la historia de la moda en México —específicamente durante el periodo comprendido entre marzo de 2020 y mayo de 2021— y estimar su relevancia a partir de la consulta activa de bibliografía y archivos digitales producidos por diferentes museos.

La metodología utilizada será la observación participativa y la entrevista en profundidad de cinco estudiantes de Diseño de moda mexicanos, hispanoparlantes, quienes durante el periodo mencionado hayan estado matriculados en la asignatura de Historia de la moda.

Como cualquier disciplina creativa, la moda requiere de recursos de inspiración constantes, así como documentar la historia del sector productivo. Para ello, entre otros asuntos y líneas de investigación, es indispensable apoyarse en el trabajo de los investigadores, curadores y conservadores que trabajan dentro de los museos especializados. 

Mariña Regueiro

La enseñanza contemporánea de los encajes en España 1984-2021

Mariña Regueiro González-Barros es Historiadora y Docente del Encaje. Licenciada en Filología UCM, Mariña Regueiro ha unido la fascinación por los encajes con el amor por la Historia.

encajes@gmail.com

Objetivos generales

Narrar la existencia de la primera Escuela de Encajes con métodos contemporáneos de enseñanza en España.

Marco Teórico

Transmisión de conocimientos de una técnica de más de 500 años a través del dibujo manual en el siglo xx e informático en el siglo XXI.

Metodología

Uso de los diagramas textiles de colores que dotan de toda la información necesaria para la realización del encaje y establecen la fijación de información de su técnica para generaciones futuras.

Relevancia del tema

1. Esta metodología permite que los encajes españoles estén siendo enseñados en otros países al poder prescindir de un idioma para transmitirlos.
2. Los estudiantes de Diseño y Moda están accediendo a una técnica compleja de una manera sencilla. En los planes de estudios oficiales de las Escuela de Moda la asignatura de encajes está contemplada pero la omiten por la dificultad de su enseñanza.

La Escola de Palilleiras da Costa da Morte, A Coruña, se establece en 1984 como Escuela de verano para el aprendizaje de los encajes.

En aquellos años sólo impartían estudios de encajes: la Escola de Puntaires de Barcelona en el Palau de la Virreina (1962) y el Seminario de Encajes de la Escuela de Cerámica de Moncloa (1911). Cursé los 3 años de estudios en la Escuela de la Moncloa que contaba con encajes de toda España y una biblioteca completísima de toda la literatura sobre el tema. Es entonces cuando comprendí la dimensión histórica de los encajes.

Pero ¿cómo enseñar?

Para poder enseñar se necesitaba un método:

Yo lo desarrollé preguntándome ¿ cómo me hubiera gustado aprender?

La respuesta era: con independencia.

Las clases empezaban construyendo un mundillo con paja de centeno.

Se procedía al llenado de 36 bolillos con tanza de nylon para memorizar los movimientos y que ese aprendizaje quedara sellado.

Cada alumna dibujaba su propio patrón con un lápiz en papel pautado. Esa conexión con el dibujo era importante para sentirse dueña e independiente.

Cada estudiante empezaba su propia puntilla que tenía 18 pares de bolillos para que el movimiento del punto a aprender fuera ancho y continuo.

En esa primera puntilla se aprenden los puntos: Punto de Lienzo, Punto Entero, Medio Punto, Trenza. El método iba desarrollándose de manera que cada puntilla tuviera un elemento de aprendizaje nuevo hasta completar un manual de 50 horas de clase. Todo el proceso de dibujo de patrón, empuje y remate de la pieza, se dejaba en manos de la alumna.

En 1985 se incorporan los diagramas textiles: los dibujos que dan toda la información sobre cómo hacer una puntilla sin necesitar palabras:

Constituyen al encaje lo que los pentagramas a la música o la fonética a las lenguas...


Las líneas reciben colores:
El lila es Punto de Lienzo
El verde es Medio Punto
El rojo es Punto Entero
La Trenza es azul

Con este sencillo método se comunican las encajeras de toda Europa, dado que es en Europa donde nacen los encajes y todos los países están involucrados en su factura.

Al igual que la Música, las técnicas podían quedar fijadas “para el futuro”... y las alumnas recibían un método completo para poder ser docentes por sí mismas. No existe en España enseñanza reglada de la técnica encajera.

Los diagramas habían sido desarrollados en Bélgica a principios de siglo xx, en el siglo xxi incorporamos el programa Knipling para hacer patrones de encaje por ordenador. Posteriormente llegó la investigación sobre encajes del pasado... El encaje de Hinojosa del Valle, de Badajoz, El Encaje de Cándida, de Sevilla, La Punta Capitana, de Huelva, El Encaje de Málaga... encajes perdidos en el tiempo que, gracias al empleo de diagramas han fijado áreas de la Historia del Encaje español para el futuro.

El momento presente se asemeja a los años 60. El encaje tradicional se acumula en cajas en los centros encajeros que quedan en el país: de ahí la importancia de seguir investigando las técnicas del pasado para el futuro.

La *Escola de Palilleiras* ha constituido un centro de innovación en el país y como todas las artes de aguja, ha salido del armario y forma ya parte de la enseñanza contemporánea del siglo xxi. 

Neus Ribas

Josefa y Pilar Huguet: de la excelencia a la enseñanza de los encajes


Neus Ribas San Emeterio. Directora del Museu d'Arenys de Mar. Licenciada en historia general y geografía por la Universidad de Barcelona y postgrado en Dirección y Gestión de Instituciones, Empresas y Plataformas Culturales por la Universidad Pompeu Fabra. Es directora del Museu d'Arenys de Mar desde 2001. Ha realizado las exposiciones *Carmen Tórtola Valencia, passió pel col·leccionisme* (Museu d'Arenys de Mar octubre 2010 - setiembre 2011), *Vestits per a l'ocasió. La indumentària en els ritus de pas* (Museu d'Arenys de Mar enero-diciembre 2016) y *Carmen Tórtola Valencia. La ballarina d'estil lliure* (Sala d'Exposicions Ramon de Capmany de Canet de Mar, setembre 2018). Ha publicado diversos artículos y colaboraciones en publicaciones sobre Carmen Tórtola Valencia, la historia de los encajes y la organización del trabajo de las encajeras.

nieves.ribas@gmail.com

Josefa y Pilar Huguet Creixells eran hijas de Rosa Creixells, procedente de L'Hospital de Llobregat, una de las encajeras más reconocidas del Madrid de la segunda mitad del XIX. Las dos aprendieron el oficio de su madre y participaron activamente en los intentos que se produjeron a principios del siglo XX para revitalizar los negocios de encaje de bolillos. Josefa Huguet, encajera de la casa real, fue profesora de la Escuela y Hogar para la Mujer, institución fundada con el objetivo de promover la autonomía profesional de las mujeres, también participó en la organización de diversas exposiciones. Su hermana Pilar se dedicó profesionalmente a la educación, la enseñanza de los encajes formaba parte de las disciplinas que ella impartía en la Escuela de Artes y Oficios de Toledo y la Escuela Aguirre de Madrid. Sus conocimientos sobre los encajes quedaron recogidos en el primer libro dedicado a la historia del encaje publicado en España en 1912.

La enseñanza de los oficios en el ámbito textil generalmente dirigida por y para las mujeres ha sido considerada una disciplina menor debido a una sectorización de la enseñanza según el género. Por otra parte, el encaje de bolillos, una artesanía y por tanto catalogada de forma peyorativa

como una arte menor, tiene una escasa representatividad en los estudios teóricos. A través del estudio del trabajo realizado por Josefa y Pilar Huguet, me propongo presentar la labor de recuperación del oficio de encajera y los intentos de modernización del oficio a principios del siglo xx de estas dos maestras de encajes.

Las principales fuentes de documentación de este estudio son la prensa escrita de la época, algunas muestras del trabajo de las dos maestras que se conservan en el Museo del Traje y la Escuela de Artes y Oficios de Toledo y finalmente expedientes y documentación que se conservan en algunos de los centros educativos. 

Laura Rodríguez


El oficio de bordadora en Colmenar Viejo (Madrid)

Laura Rodríguez Peinado es Doctora en Historia del Arte y Profesora Titular de Universidad. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid.

lrpeinado@ghis.ucm.es

Desde finales del siglo XIX a la década de los 70 del siglo XX, uno de los oficios tradicionales a los que se dedicaron las jóvenes en este pueblo de Madrid, situado al pie de la sierra de Guadarrama, fue a bordar en blanco, basado en técnicas de bordado libre y practicado sobre bastidor. Su función fue sobre todo crear ajuares domésticos compuestos fundamentalmente por juegos de sábanas, mantelerías y toallas, además de prendas de lencería. Este oficio se practicaba en talleres a cargo de la maestra que distribuía el trabajo de las oficialas y adiestraba a las aprendizas. La maestra recibía los encargos de comercios o particulares y organizaba el trabajo del taller y contaba con un repertorio de dibujos donde se puede observar la evolución del estilo. Generalmente este estaba ubicado en una sala bien iluminada de su casa y no contaba con mucha más infraestructura, porque las aprendizas y oficialas tenían que aprovisionarse de los útiles propios para ejecutar la labor: aro o bastidor, agujas, tijeras, dedales, punzones y agujas de refinar. Adquirían la categoría de maestras aquellas bordadoras que conocían la técnica, mostraban algunas cualidades para el dibujo y la creación de diseños -aunque en la mayoría de los casos provenían de las revistas especializadas- y, sobre todo, tenían una mínima capacidad económica, contactos para los encargos y un espacio adecuado para montar el taller.

La transmisión de conocimientos y el proceso de aprendizaje iban unidos a la práctica, comenzando por los puntos y labores más básicas hasta que el adiestramiento permitía a las bordadoras ir encargándose de labores sencillas. Solo la práctica, la capacidad de aprendizaje y la destreza convertía a una aprendiz en oficiala capaz de llevar a cabo cualquier labor que le fuera encomendada.

El oficio de bordadora de Colmenar Viejo no era muy diferente al practicado en otros lugares de España, con técnicas y diseños muy similares y destinado a formar los ajuares domésticos en un periodo en el que las mujeres casaderas se hacían o mandaban hacer su “equipo de novia” para aportar en el matrimonio. Tuvo su época de mayor esplendor hasta los años 60 del siglo xx y en la actualidad se ha perdido por completo por el cambio de costumbres y sobre todo por la incorporación de la mujer al mundo laboral en condiciones más favorables que las de nuestras progenitoras. 

Sílvia Rosés i Castellsaguer i Mariona Genís i Vinyals

Gènere, classe i moda: la precarietat formativa durant l'etapa daurada de l'alta costura

Dra. Sílvia Rosés Castellsaguer, professora de BAU, Centre Universitari de Disseny és Doctora especialista en història de la moda per la Universitat de Barcelona. Professora de grau universitari en centres com BAU, ELISAVA, Escola Massana o la Universitat Ramon Llull.

silvia.roses@bau.cat

Dra. Mariona Genís Vinyals es professora de BAU, Centre Universitari de Disseny, és Doctora Arquitecta per l'ETSAB, UPC (2014). La seva recerca està vinculada a la innovació docent en l'àmbit de la Restauració Arquitectònica i el Disseny i en nous mètodes de Restauració i Rehabilitació. Com a docent, és professora agregada del grau en Disseny i coordinadora de l'àrea d'innovació pedagògica en BAU, Centre Universitari de Disseny (UVIC-UCC).


mariona.genis@bau.cat

A partir del segle XVIII, l'aprenentatge gremial, en el qual l'únic objectiu era la producció, es trasllada progressivament cap a les escoles de dibuix i de disseny, ja amb una finalitat vinculada a la formació. Aquestes primeres institucions educatives sorgeixen de la necessitat d'obtenir professionals més qualificats dedicats al que llavors encara es denominaven "arts útils". Aquests estudis van incorporar formació humanística en els seus programes educatius, però no es treballava la creativitat. Van ser els estudis de Belles Arts, que al s. XIX van esdevenir superiors, els que es van ocupar de l'estètica i la creativitat. Aquest fet va generar una fractura amb les arts útils. En la Revolució pedagògica de principis del segle XX sorgeixen projectes educatius que intenten resoldre aquesta fractura. Escoles com la *Bauhaus* o *Vkhutemas* equiparen els aprenentatges dels diferents tallers a les activitats intel·lectuals i creatives.

Aquest canvi de paradigma va implicar de forma progressiva la creació de noves escoles i institucions educatives, reconegudes i regulades, en la majoria dels àmbits del disseny. Però en l'àmbit de la moda i en el context de l'etapa

daurada de l'alta costura a Espanya, els processos d'ensenyament-aprenentatge continuaven incorporant, de forma majoritària, les estructures formatives gremials pròpies de les "Arts útils". Fins ben entrada la segona meitat del segle xx, professions com la de brodadora, patronista o cosidora són sovint poc reglades i reconegudes, les cursen essencialment dones en tallers o en espais domèstics i mantenen, com és el cas de l'alta costura, les jerarquies gremials d'aprenent, oficiala o mestre de taller.

Les causes d'aquest paradigma formatiu, allunyat del progrés que viuen els altres àmbits del disseny, poden recaure precisament en la perspectiva de gènere i a dos aspectes que se'n deriven directament. Per una banda, que el treball manual i productiu vinculat a la moda s'ha associat històricament a l'àmbit domèstic i al de les cures i, per tant, l'aprenentatge ha quedat reduït i associat a aquest entorn i al de les accions "formatives" dutes a terme per la *Sección Femenina* de la *Falange*. I, per altra banda, al context precari de moltes de les aprenentes, les quals, procedents d'entorns humils, sovint no consideraven necessari el reconeixement del seu procés formatiu.

L'objectiu d'aquest article és analitzar la influència de la perspectiva de gènere en els processos formatius de l'àmbit de la moda i, en concret, de l'alta costura. A partir d'aquest anàlisi, es vol indagar com aquesta perspectiva pot haver influït en el decalatge d'aquestes formacions respecte a d'altres projectes d'innovació pedagògica, que sí va viure el país en altres àmbits del disseny. La metodologia a seguir es basarà en l'anàlisi comparatiu de fonts bibliogràfiques que s'ocupin per una banda l'evolució en la formació del Disseny, en el context espanyol i internacional, especialment pel que fa als projectes innovadors de principi del segle xx i per l'altra, els processos formatius de les dones en l'àmbit de la moda durant el règim franquista. Paral·lelament, es realitzarà un treball de camp amb testimonis vius de treballadores de cases d'alta costura del moment. 

Nathalie Santisteban-D


El bordado *maquinasqa* de Cuzco

Nathalie Santisteban-D es Investigadora del vestido, tejido etnográfico, rituales y fiestas andinas del sur del Perú. Grup d'Estudis Precolombins. Universitat Autònoma de Barcelona.

mbnathaliesd@gmail.com

En el Cuzco se llama “vestido tradicional” al conjunto de prendas que vestía la población indígena en los siglos XVIII y XIX. Cada uno de los pueblos del Cuzco tiene “su” vestido que al mismo tiempo los identifica como miembros del mismo pueblo y los distingue de otros. Uno de los vestidos tradicionales más conocidos del Cuzco es el de los pueblos de Tinta y de San Pablo que forman la provincia de Canchis. Este vestido ha sufrido un cambio importante en la ornamentación, en la primera mitad del siglo XX, aparece el arte del bordado a máquina, convirtiéndose en una de las características principales del vestido de estos pueblos. Esta ornamentación vestimentaria fue considerada como un símbolo de distinción social, de suerte que el vestido adquirió un carácter pecuniario (cf. Veblen 2000 [1899]).

La tradición oral identifica como “creador” de la técnica del bordado a máquina a un costurero de San Pablo, los costureros contemporáneos de los pueblos de Tinta y de San Pablo han seguido y siguen adornando las piezas vestimentarias tradicionales con bordados a máquina hasta el día de hoy. Este estudio trata de la aparición del bordado a máquina, y de cómo los costureros locales adquirieron y transmiten el conocimiento de este bordado y de la ornamentación del vestido tradicional de San Pablo y de Tinta, y de si el bordado a máquina y los adornos del vestido siguen siendo un símbolo de distinción social actualmente. El estudio está basado en la tradición oral del vestido indígena de estos pueblos, en los testimonios y experiencias de los costureros locales y en el

análisis comparativo de las imágenes de fines del siglo XIX y de fotografías de la primera mitad del siglo XX en adelante, entendidas como imágenes de moda. 

Victoria Solanilla

Transmisión de los conocimientos de las tejedoras precolombinas, a las actuales tejedoras sudamericanas

Dra. Victòria Solanilla Demestre. Grup d'Estudis Precolombins. Departament d'Art i Musicologia. Universitat Autònoma de Barcelona. Es Profesora del Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) desde 1974 y Profesora Emérita de la misma universidad, desde septiembre 2018.


victoria.solanilla@uab.cat

Este estudio que tiene dos partes, se centrará en primer lugar en la figura de la tejedora en Amerindia, tanto la de la Zona Mesoamericana como la de la Zona Andina. Y después se demostrará cómo ha influido hasta nuestros días, y de qué manera ha sabido transmitir sus conocimientos.

De Mesoamérica se conserva documentación escrita y gráfica de época precolombina que certifica la importancia del trabajo de las tejedoras, pero no abundan, a día de hoy, los restos físicos (o sea, los textiles) producto de su trabajo. En cambio, en la Zona Andina ocurre totalmente lo contrario: sí, tenemos gran cantidad de ejemplos de textiles —debido a la configuración de los suelos, que conservan a la perfección estos materiales—, pero no hay documentación escrita que nos hable de ellos antes de la Conquista, ni documentación gráfica por dicho motivo, puesto que eran sociedades ágrafas. Por ello, una parte de nuestro estudio estará dedicada a conocer lo que sobre ellas explican los cronistas españoles (Garcilaso, Cobo, Guamán Poma de Ayala, Bernardino de Sahagún, entre otros).

Nos centraremos en su consideración social, en las fases cronológicas por las que pasaba su dedicación a dicho trabajo y en los medios con los que contaban para poderlo realizar, principalmente telares y materiales para tejer. Esto se hará para las dos épocas: la antigua y la actual.

Y a continuación, en la segunda parte, haremos un seguimiento de la figura de la tejedora en América Central y del Sur, desde después de la conquista hasta hoy en día (s. XXI). Veremos que actualmente es un trabajo de mujeres mayormente, para ayudar a su economía familiar y daremos unos cuantos ejemplos, de personas en lugares distintos (México y Perú), que nos darán a conocer sus creencias y costumbres actuales, a la vez que veremos la importancia social de su trabajo.

Finalmente se llegará a la conclusión de que ser tejedora en estas zonas de América Central y del Sur siempre ha sido un trabajo que se lleva en el ADN y que por tanto, se ha transmitido de abuelas, a madres e hijas, dándole un doble significado: en los tejidos tendremos que ver y “leer” sus maneras de pensar y de creer, influidas por el cristianismo pero conservando sus orígenes; a la vez que a medida que transcurre el tiempo, hasta el siglo XXI, serán un puntal básico y por tanto muy importante de su economía, porque estos tejidos se venden a quien los aprecia, y por tanto se han creado importantes redes de venta. 

Lluís To Figueres

Mobilitat d'artesans i difusió de coneixement en la manufactura tèxtil a la Catalunya medieval


Lluís To Figueres és Professor d'Història Medieval de la Universitat de Girona.

lluis.to@udg.edu

Diverses poblacions de la Catalunya Vella van experimentar un gran creixement de la manufactura tèxtil a les darreres dècades del segle XIII i primeres del XIV. Aquesta expansió es relaciona amb una forta demanda interna i externa, però també amb canvis en les tècniques utilitzades en diversos estadis de la producció, des del cardat de la llana fins al tint. Un famós memoràndum adreçat per mercaders catalans als reis d'Aragó i de Mallorca, l'any 1306, proposava impedir les importacions de draps de llana del regne de França per tal d'enfortir així la manufactura local. Uns mercaders de Perpinyà van ser capaços de calcular detalladament la diferència entre el cost de les matèries primeres emprades i els preus de venda dels teixits importats per tal de ressaltar els guanys que es derivarien de la seva manufactura a l'interior dels regnes. La iniciativa no va prosperar del tot però algunes viles catalanes van fer un esforç per introduir millores productives que permetessin competir amb la qualitat dels teixits forans. Un dels mecanismes utilitzats va ser la captació d'experts especialitzats que es comprometien a residir i desenvolupar la seva activitat en una vila concreta a canvi d'allotjament i avantatges diversos.

L'objectiu d'aquesta comunicació es examinar diversos casos relacionats amb l'àmbit del tint que demostren la importància que els governs urbans medievals atribuïen a les operacions de captació d'artesans especialitzats. Amb mo-

dalitats contractuals diverses, artesans occitans, italians o catalans, van contribuir a millorar la producció tèxtil en poblacions com Vic, Torroella de Montgrí o Besalú, des del segle XIII i fins a mitjans del XIV. Es pretén demostrar que la mobilitat física dels artesans va ser un dels canals a través dels quals es van difondre coneixements i noves tècniques de tint, en particular les que permetien aconseguir colors llampants i duradors sobre els draps de llana. Aquestes tècniques eren imprescindibles per aconseguir teixits d'una aparença semblant als que es feien a centres com Narbona, Châlons, Ieper o París. Els artesans nouvinguts desenvolupaven una activitat en una etapa del procés productiu que permetia millorar els productes acabats, a més de disseminar nous mètodes entre la comunitat.

No es fàcil conèixer la repercussió de l'activitat d'aquests artesans allà on es van instal·lar. Però les manufactures catalanes van anar substituint les importacions franceses, tant en el consum interior com també en alguns mercats exteriors com el de Sicília durant el segle XIV. Els exemples analitzats recalquen el paper crític que va tenir la mobilitat dels artesans. Alguns d'ells eren immigrants procedents de centres on la manufactura tèxtil estava clarament més avançada i per això el procés pot ser comparat amb el que es produïa a Anglaterra amb l'arribada dels teixidors flamencs a l'època d'Eduard III. L'exemple de la Catalunya Vella s'afegiria així a altres casos que Stephen R. Epstein proposava estudiar per analitzar l'impacte de la difusió del coneixement a finals de l'Edat Mitjana i la seva contribució a la integració econòmica. 

David Torres del Alcázar

Los talleres de bordados de la ciudad de Lorca

David Torres del Alcázar. Universidad de Murcia. Historiador del arte y profesor, es Director del **ciuFRONT**, Museo medieval de Lorca.

torresdelalcazar.lorca@gmail.com


En el siglo XVI, tras el encargo continuado de obras textiles ricamente decoradas con hilos de oro, plata y seda a talleres de Jaén y Granada o a bordadores itinerantes, se asientan en la ciudad de Lorca una serie de bordadores que, encabezados por Alonso Cerezo, comenzarán una larga tradición artística que llega hasta nuestros días y que se ha convertido en signo de identidad de la Ciudad del Sol.

La creciente demanda de este tipo de obras, en especial por la necesidad de crear un ajuar digno de la aspiración de la ciudad de recuperar su sede episcopal, con la fábrica catedralicia de San Patricio, fue convirtiendo a Lorca de forma paulatina en un centro de creación del bordado que se plasma más tarde en las festividades del Corpus, la Semana Santa y los ajuares de los Patronos de la ciudad. La relevancia que adquiere el bordado de Lorca se manifiesta con la declaración como Bien de Interés Cultural de la técnica del bordado lorquino y la candidatura oficial presentada por el Gobierno de España para que esta tradición artística sea declarada Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

La labor creativa de estos artistas gira desde sus comienzos hasta nuestros días en torno a los talleres como centros neurálgicos de innovación, formación y transmisión de técnicas y oficio, de ahí su protección con las figuras legales anteriormente mencionadas. Hasta finales del siglo XIX, el funcionamiento de los talleres se centra en una actividad de carácter tradicional en la que el maestro transmite sus conocimientos a un aprendiz que, el día de mañana pasará a

oficial y, eventualmente, a maestro. Este perfil se conserva de algún modo en los talleres de carácter privado que dan continuidad a este oficio en Lorca donde hoy se mantienen los métodos de trabajo, las técnicas, los materiales... incluso con innovaciones propias de los artífices que se encuentran al frente o sus antepasados.

Durante la época decimonónica tiene lugar un cambio de perfil de la mayoría de los talleres de la ciudad dejando su vinculación con artistas para pasar a titularidad de instituciones que contratan bordadoras y directores artísticos con el fin de que estos diseñen y confeccionen las obras. Esta evolución nos dota de fuentes de gran valor como son libros de actas, contratos o publicaciones en prensa debido a la vinculación del grueso de la producción de estos talleres a manifestaciones culturales de gran calado como son la Semana Santa o las Festividades de San Clemente, entre otras.

En los últimos años, con la incorporación en la ciudad de los estudios de moda en el IES Bartolomé Pérez Casas de Lorca y el empuje de esta institución docente para la creación de la Cualificación Profesional de Operaciones artesanales de bordado, premiada por el Gobierno de la Región de Murcia, se ha abierto un nuevo campo de trabajo para estos talleres mediante el cual jóvenes diseñadores comienzan a incorporar elementos bordados a sus creaciones o denotan la influencia de los mismos en sus diseños. 

Igor Uria Zubizarreta

Enseñar y aprender por correspondencia, desde San Sebastián

Igor Uria Zubizarreta es Director de Colecciones de la Fundación Cristóbal Balenciaga. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco, en la especialidad de Conservación y Restauración. Con diversos estudios de especialización en las universidades de Deusto y Alcalá de Henares. Cursó estudios de *Curating Fashion and Dress* en el International Training Course of V&A de Londres. En este momento, está cursando el doctorado de “Arquitectura, diseño, moda y sociedad”, en la Universidad Politécnica de Madrid. Actualmente es el Director de Colecciones del Cristóbal Balenciaga Museoa, cargo que ocupa desde el mes de mayo de 2014, anteriormente, y desde el año 2004, había desempeñado el cargo de Jefe Departamento de Conservación y Registro en la misma institución.

igor.uria@fbalenciaga.com

Aprender en la edad adulta es un ejercicio de disciplina, superación personal y gran motivación, con el objetivo de ampliar conocimientos y/o las posibilidades profesionales.

A principios de los años 40, tras la Guerra Civil, surgieron en la ciudad de San Sebastián una serie de academias que permitían a cualquier persona, indistintamente del género y la edad, aprender nuevos conocimientos, sin necesidad de moverse de su hogar. Se trataba de un novedoso sistema de enseñanza por correspondencia, facilitando el modo que el alumnado pudiese gestionar su tiempo, forma y lugar en el que realizar la formación.

Las circunstancias que estaba viviendo el país, favorecían que muchas personas trabajadoras pudieran realizar esta formación fuera de su jornada laboral, adaptándola a su vida diaria. Los ingresos correspondientes a su trabajo eran imprescindibles para el sustento familiar; por lo que se hacía muy difícil compatibilizarlo con la asistencia a una academia nocturna o, incluso, tener que acudir a una localidad distinta a la de residencia.

La Academia Cursos de Comercio por Correspondencia, más conocida como CCC, comenzó su andadura empresarial


en 1941, bajo la dirección de Víctor Zabala, Juan Morera y José Azcárate. En sus inicios ofrecía cursos de idiomas, sin embargo, fue ampliando su oferta formativa y uno de los cursos que incorporó era el correspondiente a Corte y Confección.

Este curso de Corte y Confección iba dirigido, en aquel momento, a un público mayoritariamente femenino, con objeto de que, como había sucedido en décadas anteriores, las mujeres dispusieran de conocimientos de costura, que les permitiera realizar su propio guardarropa o enfocar su futuro profesional hacía el oficio del corte y la confección.

A lo largo de esta década de los años 40 y la de los años 50 se fundaron otras academias, con el mismo objetivo y sistema. La acreditación de sus estudios y la garantía que suponía para una mejora profesional eran algunos de los incentivos para que las mujeres se inscribieran en ellos. Las campañas publicitarias se llevaban a cabo en diferentes medios de comunicación impresos, dándoles una mayor visibilidad y difusión.

La fidelización de las estudiantes se afianzaba con la aportación de publicaciones o revistas en las que se les describían las novedades que se habían presentado en la capital de la moda. Las motivaciones personales de muchas mujeres para acceder a ese mundo de glamour y elegancia hicieron que hubiera un gran número de matriculaciones a nivel nacional, ampliándose a nivel internacional a partir de los 60.

Este trabajo de investigación pretende dar a conocer la historia de estos centros de formación. Destaca el hecho de que estas academias o institutos de enseñanza a distancia tuvieran su sede en la ciudad de San Sebastián. Circunstancia que se puede explicar porque en la capital donostiarra, la moda era un motor de prosperidad económica, apoyada al ser una ciudad de veraneo y en la que se ubicaban grandes casas de moda y lujo, como Loewe, Derby, Pedro Rodríguez y Cristóbal Balenciaga.

Una iniciativa empresarial que podría ser innovadora y pionera en el siglo xx, que se asemeja a tantas ofertas educativas “on line” que se ofrecen en el siglo xxi. 

María Varona Gandulfo

Concordancias proyecto y textil

María Varona Gandulfo es Arquitecta desde 1998, artesana desde 2011 y artista textil desde 2019. He participado desde 2011 en convocatorias nacionales e internacionales de artesanía contemporánea, moda sostenible y arte. Gerente de María Varona Textil.

mariavaronagandulfo@gmail.com

En la presente comunicación se quieren establecer las relaciones existentes entre Textil y Educación desde un ámbito más general de Arte y Educación, auxiliándome del instrumento del proyecto arquitectónico como elemento vertebrador de experiencias de naturaleza diversa y que posibilita realizar una síntesis propositiva y transmisible. Tal como se nombra en las bases, ciertamente la transmisión de los saberes y técnicas propios de lo artesanal se basa en presencialidad, gestualidad y cuerpo, en definitiva, en elementos trasmisores de actitud mas que de aptitud. Dado que la capacitación técnica sí se ve fácilmente transmisible virtualmente, lo necesario es cómo transmitir esa actitud a través de lo virtual. De ahí nace la idoneidad del instrumento proyecto que traduce y ordena lo sensible y lo hace materia apta para la técnica, que, en la arquitectura, al igual que en arte, o como debiera ser en artesanía, es una materia tanto física como conceptual. El marco teórico vendrá dado por el estudio de metodologías y teorías vinculadas a la unión de arte y enseñanza. Uno de los puntos de partida más estructurado es la Bauhaus, Marisa Vadillo lo señala en su Tesis Doctoral “Las artistas de la Bauhaus: una revisión del arte y del diseño femenino” visibilizada (@dmujerand) por las Campaña de sensibilización Mujer y Diseño en Andalucía. De lo micro a lo macro. 2020. US. La necesidad de vincular arte y educación, acerca al primero a lo social alejándolo de los protocolos elististas museificados e instrumentalizándolo y enriquece a la segunda aportando diversidad e innovación. Lo textil siempre más cercano a lo do-

místico dispone de una habilidad especial, una naturaleza fluida, para establecer una paridad entre arte y educación. Para identificar y ejemplificar los procesos de generación se realiza un estudio paralelo de obras y/o artistas icónicos en el textil (Alexander McQueen, Iris Van Herpen, Aurèlia Muñoz Ventura, Louise Joséphine).

Visibilidad y conciencia: la visibilidad de la actividad artística depende en gran medida de donde se aloje el objeto final, en este sentido, el textil siempre ligado más a lo doméstico y artesanal (en el ámbito de la moda salvada por servir de soporte al mercado del lujo) dispone de visibilidad limitada a entornos reducidos. La interacción, contaminación y paridad con otras disciplinas, activan su aparición social. En cuanto a la conciencia, se trata de separar procesos de ámbitos. Los procesos de creación proyectual son paralelos en arquitectura y arte textil sin embargo el ámbito en que se producen son muy diferentes (universidades/talleres/enseñanza no regladas, de lo social a lo casi íntimo). Al focalizar en el proceso se permite establecer el estatus quo entre disciplinas, ayudado actualmente por la virtualización que desmaterializa las diferencias de transmisión de materias.



Marta Velasco

Roba de llengües: aprendizaje y transmisión de saberes y afectos en el espacio del taller

Marta Velasco es Licenciada en BA Textiles Print (Honours) en Central Saint Martins de Londres (2014), con un MA Textiles en la Royal College of Art de Londres (2017). Estudió también arte y diseño en Parsons Paris y en ELISAVA (Bcn). Artista visual, investigadora y educadora, su práctica abarca el téxtil, el vídeo, la instalación, la fotografía, la pintura y los libros de artista. En 2015 fue galardonada con una Beca de dos años de la Fundación La Caixa para su MA. En 2017 fue finalista del Waxman Textile Prize y seleccionada como una de “20 WORLD’S BEST DESIGN GRADUATES ‘17” por Design Indaba; en 2019 fue finalista para la “Fellowship at pARTage” de Gasworks (London); es ganadora del Premio Sala Art Jove 2021 y residente 2021 en la Fabra i Coats + Sant Andreu Contemporani.

Ha mostrado su trabajo en forma de instalaciones, video y exposición en: Watermans Arts Centre (London); The Invisible Dog Art Center (NYC); Hockney Gallery (London); Gallery House (NYC); Sonar +D (Bcn); Lethaby Gallery (London); The Internet Yami-ichi by Arebyte Gallery (London); Royal College of Art (London); Central Saint Martins (London), Sala Montserrat Roig (Bcn); Material Lab (London) entre otros. Su último proyecto, en colaboración con la poeta, teórica y performer Sara Torres, conjuga video, performance y la creación de todo un imaginario visual de múltiples capas yuxtapuestas. *Phantasmagoria* ha sido proyectado y presentado en Festival Internacional Cosmopoética (Córdoba); Instituto Cervantes de Londres; Queen Mary University (London); Centro Hispanoamericano de la Cultura (Habana); Espacio Miscelanea (Bcn) y fue seleccionado para el festival Deep Trash Escoria by CUNTemporary (London).

marta.velasco@network.rca.ac.uk

“No existen fotografías no mediadas ni cámaras oscuras pasivas en las versiones científicas de cuerpos y máquinas, sino solamente posibilidades visuales altamente específicas, cada una de ellas con una manera parcial, activa y maravillosamente detallada de mundos que se organizan.”

Donna J. Haraway


Mengikat llengües es un proyecto de investigación artística en torno a la “roba de llengües”, un tejido tradicional de Mallorca que se fabrica con la técnica milenaria del ikat, originaria de Indonesia. El término deriva del malayo *mengikat* (atar, ligar, anudar o envolver), refiriéndose a los nudos que se hacen para evitar la entrada del tinte en partes de los hilos. Tanto la implantación de este método en la isla balear posiblemente a través de las ru-

tas comerciales, como su desarrollo vernacular en pequeños talleres familiares desde el siglo XVIII, está muy poco rastreado, estudiado y visibilizado.

El proyecto plantea una investigación en torno a la “roba de llengües” como artefacto híbrido y vernacular, constituido por múltiples historias entrelazadas. Busco reflexionar sobre las capas de significados y las emociones que se movilizan en torno a la realidad material de las piezas textiles que decoran las casas tradicionales mallorquinas.

Mi investigación que comienza en marzo, se situará en el espacio de fabricación, haré dos estancias en Teixits Vicens, uno de los talleres familiares con el que llevo años en contacto, para explorar los encuentros personales de las artesanas con la realidad material y simbólica de la tela. Usaré el video y fotografía para la recolección de memorias y saberes situados, también tendré acceso a su archivo fotográfico y de muestras textiles y materiales.

Mi propuesta para el coloquio es una presentación multimedia (presencial), un relato fragmentado sobre las experiencias de las tejedoras, usando video, fotografía, sonido y presentación oral.

El proyecto está siendo desarrollado como parte de una residencia en Fabra i Coats + Sant Andreu Contemporani, también ha sido galardonado con el premi Sala Art Jove 2021. 

Organizan:



Colaboran:



MUSEU DE MATARÓ



Museu del Disseny
de Barcelona

Ajuntament  de Terrassa

III Coloquio de Investigadores en Textil y Moda

18 y 19 de noviembre de 2021

Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa

