



**La técnica y sus lugares de enunciación: Artesanía textil y arte textil, Medellín-Bogotá  
(1960-1985)**

Carolina Fernández Pérez

Trabajo de grado presentado para optar al título de Historiadora

Asesora

Sara Fernández Gómez, Doctora en Filosofía

Universidad Pontificia Bolivariana  
Escuela de Teología y Humanidades  
Pregrado en Historia  
Medellín  
2025

El contenido de este documento no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o en cualquiera otra universidad.

## **Dedicatoria**

*Al tejido por la vida,  
y a la vida por el tejido.*

## Agradecimientos

Escribir esto parece un momento suspendido en el tiempo, los recuerdos florecen, la cronología se hace difusa y solo queda el sentimiento. En este texto se ve materializado y recogidos sueños que no solo han sido míos, Cecilia Vicuña ya lo dijo: *La palabra y el hilo son el corazón de la comunidad*, y he tenido la fortuna de que el hilo y la palabra se han convertido en una extensión de mi cuerpo, que me han permitido crear lazos que van más allá del tiempo. Si algo me enseñó estudiar historia, es que siempre podré volcar la mirada al pasado, encontrar una voz ajena que me devuelve la mirada y me da la fuerza de creer en el futuro.

En gran parte hacer una investigación es un trabajo colectivo, para mí, fue el ejercicio de sentirme envuelta entre todas las manos que me han querido, que me han brindado caricias y me han sostenido. Gracias a Sara Fernández, que desde el momento en que le pregunté si le gustaría acompañarme en este enredo, me dio un sí rotundo y desde eso, no ha dejado de ser así, gracias por brindarme un lugar de confianza, de acompañamiento y de abrir paso para que nuevas perspectivas estén dentro de la historia, mi admiración siempre.

Continuando con las ideas de Vicuña, *el hilo está muerto cuando está suelto, pero está animado en el telar: la tensión le da un corazón*. A mis padres, hermanos y tías, gracias por ser esa tensión que me da vida y corazón.

Llegué a la historia por el azar, era un hilo suelto, y en ella encontré amores profundos. Este camino muchas veces fue: mirar al abismo y que este respondiera, afortunadamente me topé con personas maravillosas, que en ellas encontré la afirmación de que estaba en el camino correcto, gracias siempre a mis amistades por permitirme afirmarme en ellos y sentir que tengo un lugar en el mundo, gracias por tejer comunidad.

Por último, gracias porque “*el adivino se acuesta sobre un tejido de wik’uña para soñar*”, mi tejido, aquellos que me han enseñado a hablar en silencio, que saben todos mis secretos, los guardan y convierten en caricias, a Terra, Phoebe y Socio, gracias por ser el lugar en donde me atrevo a soñar.

¡A la Historia! Gracias por ser el gran telar, espero poder seguir siendo una aguja en la urdimbre del tiempo.

## Tabla de contenido

Resumen.....	7
Abstract.....	8
Introducción.....	9
1. La historia como la aguja que intercepta el tiempo: el análisis histórico de los lugares de enunciación de las labores de aguja.....	17
1.1. Los lugares por fuera de la modernidad de la técnica: las labores de aguja previamente y después a la jerarquía conceptual moderna.....	17
1.1.1. El tapiz en la Edad Media: las labores de aguja como medio para la creación de objetos de lujo.....	27
1.2. La modernidad: El arte, el genio y lo estético versus El artesano, la cotidianidad y la utilidad.....	35
1.2.1. Las labores de aguja en la modernidad (siglos XVIII al XIX).....	46
1.2.2. Los últimos esbozos de lo moderno: El retorno a la artesanía y la pérdida de la jerarquía.....	53
1.3. La tardía llegada de la modernidad a Colombia.....	62
1.3.1. Modelar la nación: arte, técnica y enseñanza en el siglo XIX colombiano.....	66
1.4 Las mujeres y la enseñanza del quehacer manual: cómo se han enseñado las artes y los oficios.....	72
1.4.1 Las labores de aguja como espacio femenino: la posibilidad de la mujer de tener voz propia.....	87

---

2. La aguja en el pajar: un análisis comparativo entre la formación del Pregrado en artes de la Universidad de los Andes y el trabajo manual de la Asociación para el Rescate de las Artes Manuales en Antioquia (ARAMA), 1960–1985 .....	92
2.1. Umbrales de lo contemporáneo: contexto histórico sobre el surgimiento del sistema de arte contemporáneo .....	92
2.1.1. El tiempo del textil: la desjerarquización del objeto y la entrada de nuevas técnicas al campo del arte .....	98
2.2. ¿Qué pasó con el sistema de arte contemporáneo en Colombia? .....	111
2.3. El lugar de enunciación como herramienta analítica: dos casos de estudio .....	122
2.3.1. Las técnicas textiles en las artes, la apertura del campo artístico: El caso del Programa de Artes y Textiles en la Universidad de los Andes, Bogotá .....	125
2.3.2. La reinención de la artesanía, su naturaleza singular: El caso de la Asociación para el Rescate de las Artes Manuales en Antioquia, Medellín .....	138
3. Conclusiones.....	152
Referencias.....	157
Fuentes primarias.....	166
Lista de figuras.....	169

## Resumen

La distinción entre arte y artesanía ha configurado jerarquías estéticas e institucionales en el relato de la Historia del Arte en Occidente. En Colombia, estas distinciones fueron reproducidas a través de modelos modernos eurocentrísticos que marginaron saberes, como las labores de aguja. Este estudio analiza la cultura material producida por técnicas textiles en Bogotá y Medellín entre 1960 y 1985, a partir de los archivos documentales del Programa de Artes y Textiles de la Universidad de los Andes y de la Asociación para el Rescate de las Artes Manuales en Antioquía. A través de las nociones de *técnica* y *lugar de enunciación*, se examina cómo estas prácticas fueron clasificadas y jerarquizadas, y cómo desde la actualidad permiten hacer una relectura sobre las narrativas del arte y la artesanía desde una perspectiva situada, material y transgeneracional.

*Palabras clave:* Cultura material, Técnicas textiles, Arte y Artesanía, Lugar de enunciación, Enseñanza de las artes y oficios, Historia del Arte en Colombia

### Abstract

The dichotomy between art and craft has shaped aesthetic and institutional hierarchies throughout the history of Western art. In Colombia, these distinctions were reproduced through Eurocentric modern models that marginalized embodied knowledge such as needlework. This study analyzes the material culture generated by textile techniques in Bogotá and Medellín between 1960 and 1985, based on documentary and oral archives from the Program of Arts and Textiles of the Universidad de los Andes and the Asociación para el Rescate de las Artes Manuales en Antioquía. Using the conceptual frameworks of *technique* and *locus of enunciation*, it examines how these practices were classified and hierarchized, and how they offer possibilities today, for rethinking art history from a situated, material and transgenerational perspective.

*Keywords:* Material culture, Textile techniques, Art and craft, Locus of enunciation, Education in Arts and Crafts, Art history in Colombia

## Introducción

*Cada cosa en su sitio, y un sitio para cada cosa* es una expresión coloquial que sirve como punto de partida para pensar el lugar de enunciación de la cultura material desde una lógica histórica. Para esta investigación el concepto se aborda a partir de distintos autores –por lo que es importante aclarar cómo es utilizada esta noción dentro del trabajo–. Aunque ha sido principalmente desarrollado por Walter Mignolo en su obra *La idea de América Latina (2007)*<sup>1</sup>, no es exclusivo de su obra. Mignolo propone que toda producción de conocimiento está condicionada por el lugar desde el cual se enuncia, dicho lugar no se limita a una ubicación geográfica, sino que abarca también coordenadas sociohistóricas, culturales, económicas y políticas. En este sentido, ningún enunciado es neutro: cada uno porta una carga contextual que incide en su legitimidad y recepción. El mismo Mignolo reconoce su ubicación epistémica al afirmar:

Yo podría haber organizado mis ideas desde una perspectiva europea aunque haya nacido y me haya educado en América del Sur...Por el contrario, yo sitúo mi teoría en el contexto del paradigma de conocimiento decolonial...<sup>2</sup>

La afirmación de Walter Mignolo, pone en relieve la importancia de reconocer que todo conocimiento se produce desde una ubicación particular, atravesada por relaciones de poder y por la historia. Esta conciencia sobre el lugar de enunciación ha sido clave para los estudios decoloniales, que buscan rescatar la voz del *otro*, para así poder contrastar la historiografía tradicional. Ahora bien, la idea de un lugar desde donde se enuncia no es exclusiva de los estudios decoloniales. Michel Foucault, en *La Arqueología del Saber (1969)*<sup>3</sup>, analiza los enunciados como unidades discursivas que poseen un espesor material<sup>4</sup>, es decir, se abren las preguntas sobre ¿Quién enuncia? y ¿Por qué puede enunciar?, indicando que la validez del

---

<sup>1</sup> Walter Mignolo, *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial* (Barcelona: Gedisa, 2007).

<sup>2</sup> Mignolo, *La idea de América Latina*, 17.

<sup>3</sup> Michel Foucault, “El enunciado y el archivo”, en *La arqueología del saber*, 1ª ed. (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002).

<sup>4</sup> Foucault, “El enunciado y el archivo”, 167.

enunciado está condicionada por el campo<sup>5</sup> desde el cual se formula y que hacen posible su existencia.

En el contexto de esta investigación, dicho espesor material se manifiesta, específicamente, a través de las técnicas propias de las labores de aguja. En este sentido, el lugar de enunciación de la técnica se convierte en una herramienta clave para analizar ciertos objetos de la cultura material. Esta última se entiende como el conjunto de objetos fabricados, utilizados y dotados de significado dentro de una sociedad<sup>6</sup>, en los cuales se entrelazan dimensiones técnicas, funcionales y simbólicas. Ahora bien, el enfoque de esta investigación se centra particularmente en los objetos producidos mediante labores de aguja, tales como el tejido, el bordado o el telar. Desde esta perspectiva, el lugar de enunciación permite analizar no sólo la materialidad de estos objetos, sino también los discursos que los legitiman, lo cual evidencia que ambos aspectos —lo material y lo simbólico— son móviles, históricos y sujetos a transformación.

Así pues, para este trabajo, el textil se constituye como una tecnología que ha acompañado a las sociedades humanas a lo largo de su historia. Sin embargo, su presencia constante en la vida cotidiana ha provocado que su papel dentro del desarrollo de las civilizaciones sea con frecuencia desestimado. En consecuencia, el lugar común del textil ha sido asociado tradicionalmente a lo doméstico, lo utilitario y lo repetitivo.

Es precisamente por ello que surgen interrogantes cuando dicho lugar comienza a desplazarse: ¿Qué ocurre cuando el textil se convierte en un objeto de lujo? ¿Cuando es asumido como soporte para el arte? ¿Qué sucede con su lugar común cuando se reconfigura o se deslocaliza? ¿Y cómo se resignifica lo utilitario y lo cotidiano al ingresar en otros circuitos de valoración?

---

<sup>5</sup> El concepto de campo propuesto por Bourdieu en su obra *Campo de poder, campo intelectual: Itinerario de un concepto*, se refiere a un espacio social estructurado y relativamente autónomo en el que los actores (instituciones, críticos, artistas) compiten por distintos tipos de capital (económico, simbólico, cultural) y donde se establecen relaciones de poder y legitimidad. En el caso del campo artístico, esta dinámica determina qué prácticas son reconocidas como arte legítimo y cuáles son excluidas o desvalorizadas. Véase Bourdieu “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística.” En *Campo de poder, campo intelectual: Itinerario de un concepto*, 63–103. Buenos Aires: Montessor, 2002.

<sup>6</sup> “Material culture consists of the tools, art, buildings, written records, and any other objects produced or used by humans” *Encyclopaedia Britannica*. Actualizado recientemente. Consultado el 2 de julio de 2025.

Estas preguntas abren la posibilidad de examinar las condiciones históricas y simbólicas que han configurado la relación jerárquica que existe entre el arte y la artesanía –idea que se irá desarrollando a lo largo de la investigación–, así como los criterios que determinan qué objetos son legitimados como artísticos y cuáles como artesanía –o quedan relegados al ámbito de lo manual o lo decorativo–. En este punto, resulta pertinente considerar la reflexión de Arthur Danto en su obra *La transfiguración del lugar común*<sup>7</sup>, quien plantea que lo que distingue a una obra de arte de un objeto ordinario no es su composición material, sino el discurso teórico e institucional que la enmarca<sup>8</sup>. Desde esta perspectiva, cuando un objeto creado a partir de estas técnicas –tradicionalmente asociado a lo doméstico o a lo utilitario– es insertado en el campo del arte, no lo hace necesariamente por un cambio en su forma, sino por una reconfiguración de su contexto interpretativo, es decir, el “lugar común” del textil puede ser transfigurado, desplazado hacia nuevos regímenes de sentido donde adquiere un nuevo valor, sin abandonar su materialidad original.

Antes de iniciar el recorrido histórico que permitirá abordar los interrogantes previamente planteados, es necesario tener claros los puntos sobre los cuales se construye esta urdimbre. Para comprender el análisis y tratamiento de la cultura material en este trabajo, se parte del sistema de catalogación de objetos<sup>9</sup> que se ha construido desde Occidente. Dentro de la amplitud de este sistema, aquí se profundiza en una de sus vertientes: aquella que refiere a los objetos en una esfera cultural<sup>10</sup>, especialmente en lo concerniente al campo artístico y al campo artesanal, ya que es en estos espacios donde es posible rastrear el objeto de estudio: las labores de aguja. Ahora bien, dentro de estos campos se ha creado una estructura clasificatoria que otorga valor y legitimidad a ciertos objetos materiales. Esta catalogación no solo distingue<sup>11</sup> al objeto en sí, sino también el contexto social, político y cultural que lo enmarca y legitima.

---

<sup>7</sup> Arthur Danto, *La transfiguración del lugar común: Una filosofía del arte* (Barcelona: Paidós, 2002).

<sup>8</sup> Danto, *La transfiguración del lugar común*, 27.

<sup>9</sup> Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, ed. digital Ascheriit, versión ePub base r1.2, [s.f.].

<sup>10</sup> Terry Eagleton, “Modelos de la cultura,” en *La idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales*, (Barcelona: Paidós, 2001), 11–55.

<sup>11</sup> Pierre Bourdieu, *La distinción*, 2.ª ed. (Madrid: Taurus, 1998), 172.

Este sistema clasificatorio<sup>12</sup> corresponde a lo que diversos autores han identificado como el *Sistema de Arte Moderno*<sup>13</sup>, cuyos orígenes pueden rastrearse a partir del Renacimiento –más adelante, en el recorrido histórico se profundizará en el surgimiento de este–, pero cuya consolidación se da en el siglo XVIII. En el marco de la creación de este discurso narrativo histórico, y comprendiendo su contexto tempo-espacial, puede afirmarse que el sistema de arte moderno se inscribe dentro de la tradición de las ideas ilustradas, en las cuales Europa busca redefinirse y posicionarse como potencia cultural e intelectual. Es precisamente en este contexto histórico donde se establecen los principios normativos que permitieron definir qué podía ser considerado arte y qué no –pues fue en la modernidad europea donde se consolidó un concepto específico de arte; antes de ese momento histórico, la noción de arte era completamente distinta–. De este modo, se delimitaron los criterios de inclusión y se creó el campo artístico moderno. Una de las consecuencias más significativas de este sistema fue la división de los quehaceres: es decir, la consolidación de las nociones de arte y artesanía. Previo a su instauración, el término “arte” se refería principalmente al saber hacer y a la destreza manual que podía adquirirse en el dominio de una técnica.

Sobre este marco discursivo nace la necesidad de definir las artes –siguiendo la tradición moderna europea– bajo unos ideales que representaran lo que era el arte desde Europa –ideas como la originalidad, la autonomía y el genio del artista se crearon en esta temporalidad<sup>14</sup>–. Uno de los autores que indagan sobre el despliegue del sistema de arte moderno es Larry Shiner en su obra *La invención del arte (2004)*<sup>15</sup>, en la cual expresa como este sistema generó la ilusión narrativa de proyectarse anacrónicamente sobre la producción manual que le antecedió, es decir, el pensamiento moderno interpretó bajo sus consideraciones y de manera anacrónica al arte creado incluso antes de su temporalidad, creando así una narrativa histórica moderna que hasta la actualidad se conserva para entender e interpretar la cultura material. Esta perspectiva también es

---

<sup>12</sup> Es necesario aclararle al lector que un sistema es un conjunto de elementos interrelacionados que funcionan como un todo organizado. En este caso los elementos son las ideas, normas, instituciones, procesos y símbolos que configuran la legitimación de la cultura material creada a partir de las labores de aguja, ya sea que la cataloguen como arte o como artesanía.

<sup>13</sup> Larry Shiner, *La invención del arte* (Madrid: Paidós Estética, 2004), 24.

<sup>14</sup> Władysław Tatarkiewicz, “El arte: Historia de un concepto”, en *Historia de seis ideas*, 3ª ed. (Madrid: Tecnos, 1992), 39–71.

<sup>15</sup> Shiner, *La invención del arte* (Madrid: Paidós Estética, 2004).

compartida por Ernst Gombrich, quien advierte sobre los peligros de asumir la existencia de un concepto universal y atemporal de arte:

Sólo hay artistas. Antaño eran hombres que cogieron un puñado de polvos de colores y garabatearon las formas de un bisonte sobre las paredes de una caverna... No hay problema en que llamemos a estas actividades arte siempre y cuando tengamos presente que esa palabra puede querer decir cosas diferentes en épocas y lugares diferentes y seamos conscientes de que el Arte con mayúscula no existe. El Arte con mayúscula se ha convertido en una especie de espantajo o de fetiche<sup>16</sup>.

En continuidad con lo anterior, también es importante reafirmar que cada objeto cultural está atravesado por las condiciones históricas y simbólicas de su tiempo –su lugar de enunciación–, así como por las múltiples interpretaciones que se producen sobre él a lo largo de la historia. Así se puede entender como el paso del tiempo le afecta, pues en sus inicios el objeto existe como artificio, es decir como producto material insertado en un contexto social y temporal determinado, en el cual se encuentran las intenciones de su creador y las funciones que este le atribuyó. Sin embargo, como los objetos culturales no permanecen estáticos pues con el paso del tiempo estos pueden ser reconfigurados a partir de nuevas lecturas y marcos interpretativos que otorgan y cambian su función o significado original, en otras palabras, los objetos son susceptibles al paso del tiempo, no solo a un nivel material, sino también en una dimensión simbólica.

Tal como lo advirtió Shiner, en el sistema de arte moderno se evidencia el cambio de significado sobre la cultural material, creando una decisión histórica<sup>17</sup> de separarla entre arte y artesanía, adjudicando al primero un estatus elevado vinculado a la creatividad individual y al genio, y vinculando a la artesanía a lo funcional y lo repetitivo. Esta decisión –discursiva más que estética– ha sido naturalizada al punto que en la actualidad se suele pasar por alto que previo a la modernidad existieron otras formas de comprender el quehacer manual y la producción material. Así, se pasa por alto que un mismo objeto, por ejemplo un tapiz, puede haber sido valorado en su época como una obra de prestigio y poder, mientras que en otro momento de la historia pudo ser clasificado como artesanía decorativa. Del mismo modo, por ejemplificar con otras técnicas, una

---

<sup>16</sup> Ernst H. Gombrich, *La historia del arte*, 13.<sup>a</sup> ed. (Madrid: Editorial Debate, 1997), ed. digital Titivillus, EPUB.

<sup>17</sup> Shiner, *La invención del arte*, 24.

vasija precolombina puede leerse como una pieza arqueológica, como una obra de arte o como un artefacto utilitario, dependiendo del contexto institucional y discursivo desde el cual se interprete.

Estos ejemplos permiten ver cómo la cultura material no tiene un único significado, sino que su sentido se construye históricamente desde diferentes lugares de enunciación. Por ello, es fundamental examinar no sólo al objeto en sí, sino también los sistemas que lo definen, lo valoran o lo excluyen.

Así pues, entendiendo esta base teórica y metodológica, el objetivo principal de este trabajo es analizar cómo se configuraron las jerarquías entre arte y artesanía en Colombia, especialmente a partir de las técnicas textiles y su inscripción en prácticas sociales e institucionales. Específicamente, se examina de qué manera las labores de aguja, como forma de producción material y saber técnico, fueron clasificadas como arte o artesanía, lo cual evidencia una narrativa histórica e ideológica. Este análisis implica rastrear las condiciones bajo las cuales ciertas técnicas fueron excluidas del relato hegemónico de la historia del arte y cómo estas decisiones estuvieron mediadas por nociones de clase, género y colonialidad.

Para ello, se estudian dos lugares de enunciación que permiten observar estas dinámicas desde perspectivas contrastantes: por una parte, la formación artística en la Universidad de los Andes a través del Programa de Artes y Textiles, y por otra, la formación y el trabajo de la Asociación para el Rescate de las Artes Manuales en Antioquia (ARAMA), entre los años 1960 y 1985. A partir del análisis de archivos documentales, se busca comprender cómo se transmitieron los saberes textiles, qué tipo de discursos se construyeron en torno a ellos y cómo fueron resignificados a lo largo del tiempo. Asimismo, se analiza cómo estos saberes se relacionaron con los procesos de institucionalización del arte en Colombia y cómo, a través de los discursos modernos que se adoptaron, se creó una jerarquización estética sobre dichos saberes.

Aunque el foco inicial está puesto en las técnicas textiles y sus lugares de enunciación —que tienen puntos geográficos concretos: Bogotá y Medellín—, la investigación se expande hacia preguntas más amplias sobre la cultura material, la técnica y el valor simbólico de los objetos. Así, el trabajo propone una lectura que no se limita a la dicotomía entre arte y artesanía, sino que indaga en los mecanismos mediante los cuales dichas oposiciones se construyen y reproducen, a partir del lugar de enunciación desde donde se producen. En ese sentido, se busca aportar una revisión crítica de la historia del arte en Colombia.

Finalmente, por la naturaleza interdisciplinar de la investigación, se hila un diálogo con las contribuciones de distintos expertos cuyas investigaciones han sido fundamentales para el análisis crítico del arte, la técnica y la cultura material. Entre ellos se encuentran autores como Pierre Bourdieu, cuyas nociones sobre el campo artístico y el gusto social permiten comprender los mecanismos de jerarquización cultural; pensadoras como Judith Butler y Joan Scott, cuyas investigaciones ofrecen herramientas clave para pensar las relaciones entre género, práctica y discurso; y Larry Shiner, cuya historia cultural del arte problematiza la división moderna entre arte y artesanía. Asimismo, se retoman las perspectivas de Marta Traba y Álvaro Medina, pioneros en la crítica del arte en Colombia, así como estudios más recientes que abordan los saberes textiles desde enfoques feministas, decoloniales y materiales. Este enfoque interdisciplinario permite una comprensión más amplia y situada de las dinámicas históricas que han configurado los valores estéticos y simbólicos en torno a las técnicas textiles.

Todas estas contribuciones conceptuales y metodológicas constituyen la base sobre la cual se estructura el análisis desarrollado a lo largo de este trabajo. A partir de esta base, fue posible construir y emplear las nociones de técnica y lugar de enunciación como herramientas analíticas que permiten un acercamiento desde la disciplina histórica a la cultura material. En particular, se propuso –como se ha explicado a lo largo de la introducción– una lectura situada de los objetos producidos mediante las labores de aguja, entendidas no sólo como prácticas técnicas, sino también como portadoras de significados sociales, simbólicos y estéticos. Estudiar estas técnicas permite no solo rescatarlas del lugar marginal al que han sido relegadas por los discursos modernos del arte, sino también reconocerlas dentro de la historiografía como manifestaciones significativas de cultura visual y material. Asimismo, este análisis abre la posibilidad de escuchar las voces de las mujeres a través de una fuente, que en muchos casos fue producida por y para ellas. lo que enriquece la comprensión y construcción de las mujeres dentro de su experiencia histórica.

El despliegue y uso del marco teórico conceptual de la investigación se pone en uso al recurrir a una multiplicidad de fuentes que permiten abordar el análisis desde una perspectiva amplia y situada. Se consideran fuentes documentales, visuales, orales, así como objetos de la cultura material. Esta diversidad de registros permite dar cuenta de voces y experiencias que han sido tradicionalmente excluidas de los relatos historiográficos del arte, y al mismo tiempo evidencian la necesidad de poner en valor las labores de aguja como prácticas culturalmente

significativas. Desde la disciplina histórica, trabajar con la cultura material como fuente primaria implica no solo ampliar el repertorio documental, sino también asumir un ejercicio riguroso de contraste e interpretación de fuentes heterogéneas. A través de este cruce crítico, es posible reconstruir los sentidos atribuidos a los objetos, rastrear sus desplazamientos simbólicos y comprender sus múltiples inscripciones en contextos sociales e institucionales específicos.

**1.La historia como la aguja que intercepta el tiempo:** el análisis histórico de los lugares de enunciación de las labores de aguja

**1.1 Los lugares por fuera de la modernidad de la técnica:** las labores de aguja previamente y después a la jerarquía conceptual moderna

En línea con lo planteado anteriormente sobre la construcción histórica del sistema del arte moderno y sus efectos en la clasificación de los objetos culturales, resulta clave examinar el lugar que ocupa la técnica como categoría transversal. Esta no solo atraviesa la producción material, sino que también permite rastrear los procesos históricos que consolidaron la división conceptual entre arte y artesanía.

La palabra técnica proviene del griego *téchne*, que remite a un saber hacer, tanto manual como intelectual. En este sentido *téchne* no solo designa una habilidad práctica, sino también un conocimiento estructurado vinculado a la creación. Como sostiene Tatarkiewicz en *Historia de seis ideas (1975)*<sup>18</sup>, la técnica fue durante siglos, comprendida como parte inseparable del arte, pues no existía una distinción entre la habilidad técnica del artesano y la creatividad del artista. Como se mencionó anteriormente, esta separación emergió en la modernidad occidental, cuando el arte comenzó a concebirse como una expresión del genio individual.

Desde esta perspectiva, estudiar las técnicas de las labores de aguja implica no sólo entender a una destreza manual, sino reconocer un conjunto de saberes que producen y transmiten por medio de la materialidad, es decir, son un *saber hacer cultura*<sup>19</sup>. En este caso, la técnica no se reduce a un proceso instrumental, sino que contiene en sí valores, contextos y sistemas de legitimación de su momento histórico. Así, al interrogar por el lugar de enunciación de la técnica es preguntarse por las condiciones históricas, sociales y simbólicas desde las cuales esta ha sido comprendida, clasificada o excluida.

Ahora bien, el papel de la técnica dentro del arte ha creado múltiples debates en el campo de la historia del arte, especialmente desde que se consolidó como disciplina moderna. Uno de los puntos claves sobre esta discusión gira en torno a cómo la historia del arte ha sido narrada particularmente desde el siglo XX, como una narración de rupturas estilísticas –discurso que fue

---

<sup>18</sup> Tatarkiewicz, “El arte: Historia de un concepto”, 37-71.

<sup>19</sup> Germán Navarro Espinach, “El arte de la seda en el Mediterráneo medieval”, en *la España Medieval*, n.º 27 (2004): 10.

influenciado por el legado de las primeras vanguardias–, lo que ha privilegiado una lógica de innovación constante y de “superación” de formatos anteriores, lo cual ha estructurado un relato teleológico que proyecta un supuesto clímax tecnicista, como si el desarrollo del arte debiera orientarse hacia un perfeccionamiento técnico. Este discurso histórico ha contribuido a marginalizar o desdeteriorar las prácticas que no responden a este modelo, como aquellas que funcionan bajo otras lógicas –como la tradición o el quehacer repetitivo–, entre ellas las labores de aguja.

En contraposición a este entendimiento de la técnica, Walter Benjamin, en su ensayo *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica (1935)*<sup>20</sup>, propone una comprensión más compleja sobre esta noción. Para Benjamin, la técnica no implica un progreso lineal, sino un conjunto de procedimientos que permiten al ser humano<sup>21</sup> relacionarse de forma ampliada con su entorno. Desde esta perspectiva, la técnica es una manera de experimentar, una mediación entre el sujeto y el mundo, que transforma tanto la percepción de este como las posibilidades de poder expresarse, es decir la posibilidad de *transmitir*<sup>22</sup>. Siendo así la técnica no debe entenderse únicamente como un medio al servicio del quehacer manual, sino como una dimensión constitutiva del objeto creado –es decir la técnica es indivisible de la comprensión del objeto de cultural<sup>23</sup> material que se estudia–.

De modo que, más que construir el proceso mismo de transmisión, la técnica desempeña un papel fundamental dentro de los procesos mediante los cuales se transmite el conocimiento y se sostiene parte de la continuidad cultural de una sociedad. Así tal como lo plantea Régis Debray, los objetos de la cultura material pueden ser comprendidos como huellas de la memoria materializada, que permiten traer al presente experiencias e ideas del pasado. Desde esta perspectiva, el conocimiento técnico, se configura como una herramienta clave para la conservación y reproducción de saberes situados, es así como la técnica permite la producción de objetos y determina su inscripción dentro de una tradición cultural, lo que explica porque es la

---

<sup>20</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros ensayos sobre arte, técnica y masas*, 1.ª ed. (Madrid: Alianza, 2021).

<sup>21</sup> Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros ensayos sobre arte, técnica y masas*, 30.

<sup>22</sup> Régis Debray, *Introducción a la mediología*, 1.ª ed. (Barcelona: Paidós, 2001), 17-18.

<sup>23</sup> Es posible entender las categorías de arte o artesanía y su producción bajo la idea de objeto cultural, pues este es entendible como cualquier producción humana dotada de sentido, que circula dentro de un entramado material, simbólico y social.

herramienta analítica idónea para esta investigación, ya que permite rastrear las transformaciones históricas del lugar de enunciación de las labores de aguja.

Así pues, para esta investigación la técnica es la aguja que intercepta el tiempo, pues permite crear nuevas lecturas sobre los discursos historiográficos que se han creado en el mundo moderno. La técnica entendida de esta manera desmonta la idea de un quehacer, de un arte progresivo lineal y teleológico, afirma que la división entre el arte y la artesanía corresponde precisamente a discursos historiográficos más que a una característica formal en el objeto creado. Es decir, la técnica es una cualidad del quehacer humano y permite hilar entre los relatos que se han creado para entender las maneras en las cuales se crean y cómo estas se han relacionado con su momento histórico.

El conocimiento técnico y el desarrollo de una destreza asociada a este cumplen un papel central en los procesos de transmisión cultural, continuando con los postulados de Debray, los objetos de la cultura material pueden entenderse como huellas del pasado que al ser conservadas, activadas o reinterpretadas, permiten traer al presente experiencias del pasado. En este sentido, la técnica no constituye el proceso de transmisión en sí, sino que es uno de los hilos con los cuales este proceso se sostiene en la cultura, ya que su dominio posibilita la continuidad práctica y simbólica de determinadas formas de crear la cultura material. El objeto creado a partir de una técnica específica se convierte en un punto de convergencia donde se intersectan el pasado, el presente y las posibilidades de un futuro, pues en este objeto se materializa un saber situado, transmitido a través del saber hacer, que puede ser interpretado desde distintos marcos históricos.

Esta flexibilidad interpretativa que reside en la cultura material es lo que George Didi-Huberman desarrolla en su texto "*Ante el tiempo*" (2015)<sup>24</sup>, en donde explora la plasticidad del tiempo y cómo nada se queda estático, todo cambia, especialmente las convenciones que se dan en la cultura, y cómo dentro de estas existe la posibilidad de *múltiples tiempos*<sup>25</sup>, como es el caso de las categorías culturales como: arte o artesanía, pues no son fijas ni universales, sino construcciones históricas que se transforman a lo largo del tiempo. En otras palabras, un objeto cultural inicialmente concebido como utilitario o doméstico puede, bajo nuevas condiciones de lectura, circulación y legitimación, adquirir el estatus de objeto de lujo, pasando de ser considerado artesanía a ser considerado arte. Su lugar dentro del sistema simbólico se ve entonces

---

<sup>24</sup> Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 1.<sup>a</sup> ed. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011).

<sup>25</sup> Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 40.

dislocado, es decir, desplazado respecto a las categorías que inicialmente lo definían. Esta posibilidad de múltiples tiempos –en este caso múltiples lecturas de distintos tiempos– que coexisten en un mismo objeto permite observar cómo la historia cultural no se construye en línea recta, sino que se compone de discontinuidades en donde se presentan retornos de representaciones, resignificaciones o rupturas con el pasado. Es precisamente esta lógica discontinua, y no una evolución progresiva, la que hace posible rastrear los cambios en la valoración histórica de las labores de aguja, uno de los ejes centrales de esta investigación.

En este orden de ideas, rastrear los lugares de enunciación de las técnicas asociadas a las labores de aguja permite analizar históricamente las prácticas sociales, económicas y políticas que configuran a la cultura material analizada en el trabajo. Abordar el objeto desde su lugar de enunciación implica reconocer que ningún objeto cultural es neutral, en el sentido que su creación, circulación o recepción en la sociedad están mediadas por condiciones históricas y sociales del contexto en el cual se inscribe. Es decir, los objetos no existen por fuera de los sistemas de valoración que los define, cada uno porta significados que le son adjudicados por quienes los crean, usan, interpretan o legitiman en su respectivo campo. Comprender esta dimensión del objeto, permite rastrear cómo las valoraciones sobre el mismo pueden transformarse a lo largo del tiempo. Tal como se desarrollará más adelante, un objeto elaborado mediante una técnica que es legitimada en el campo artesanal, puede en otro momento histórico bajo otros criterios, ser resignificado como pieza de arte, desplazándose así de la esfera artesanal –con valores como lo cotidiano y lo ritual– a la esfera artística –donde adquiere nuevos valores por ejemplo de exhibición–.

Para comprender las valoraciones que rodean a los objetos culturales, resulta importante acudir al concepto de *campo*<sup>26</sup> propuesto por Pierre Bourdieu. Este autor define el campo como un espacio que se construye por medio de relaciones de poder, en el que los agentes disputan el reconocimiento y legitimación de sus prácticas. En este sentido, cada campo establece sus propios criterios de valor y legitimidad, y define quién puede participar, qué prácticas son aceptadas y cómo se distribuye el capital simbólico dentro de él.

---

<sup>26</sup> Según Bourdieu el campo es aquel sistema de fuerzas que se sostiene porque tiene sus propias reglas, dinámicas y estructuras de poder, las cuales son aceptadas y replicadas por cada uno de los agentes que conforman el campo. Para ser reconocido dentro de este, se necesita tener distintos tipos de capitales -ya sea económico, social o simbólico-, pues el capital es el medio para tener autoridad y autonomía dentro del espacio social y que permite que un sujeto u objeto se posicione y sea legitimado dentro de su respectivo campo.

Este concepto aplicado al análisis de las técnicas permite entender que su enunciación –es decir, el modo en que se practican, se enseñan, se registran y se valoran– ocurre en contextos históricos específicos. Los lugares de enunciación de la técnica no se reducen a coordenadas físicas, sino que remiten a posiciones dentro de un campo de relaciones donde influyen factores como el género, la clase, la formación académica o el acceso a instituciones que doten a la técnica de validación. Así, la técnica y el lugar de enunciación se convierten en herramientas analíticas para mapear el campo en el que un objeto cultural se inscribe y desde donde adquiere sentido.

Desde esta perspectiva, también se puede abordar la construcción histórica de las categorías de arte y artesanía. Estas nociones no son neutras ni universales, sino que han sido configuradas dentro de campos específicos, a partir de disputas por el valor y reconocimiento que puede llegar a tener el quehacer manual. Tal como lo sugiere Bourdieu, los objetos culturales no valen por sí mismos, sino por el lugar que ocupan dentro del campo y por las estrategias de legitimación que los acompañan, lo cual permite entender cómo las labores de aguja han sido históricamente desestimadas por estas asociadas al ámbito doméstico, femenino –más adelante se ahondará en estas ideas– y cómo en determinados contextos, pueden ser resignificación dentro del campo del arte<sup>27</sup>.

Desenredar los hilos del pasado permite visibilizar uno de los problemas centrales de esta investigación, que es rastrear cómo han cambiado las valoraciones sobre los objetos culturales elaborados a partir de las técnicas textiles. Apelando a las ideas de March Bloch –uno de los fundadores de la *Escuela de los Annales*<sup>28</sup>–, se reconoce que el pasado solo puede ser comprendido en función de las preguntas que le formula el presente<sup>29</sup>. Desde esta perspectiva, los objetos no son únicamente restos materiales, sino portadores de memoria, cuyas formas, usos y

---

<sup>27</sup> Pierre Bourdieu, "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística", en *Campo de poder, campo intelectual: Itinerario de un concepto* (Buenos Aires: Montessor, 2002), 66.

<sup>28</sup> La escuela de los Annales marcó un giro fundamental en la historiografía al ampliar el campo de estudio más allá de los acontecimientos políticos y militares, incluyendo aspectos sociales, económicos, culturales y materiales. Además fue una de las primeras corrientes historiográficas en valorar a la cultura material como huellas del pasado, es decir, considerarlos como elementos que condensan memoria sociales y permiten acceder a representaciones simbólicas de una época. Esta perspectiva resulta clave para esta investigación, pues abrió las puertas para el análisis de la cultura material (como los textiles) como fuente histórica legítima.

<sup>29</sup> Marc Bloch, *Introducción a la Historia*, 1.<sup>a</sup> ed. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1952), 23.

significados remiten a estructuras sociales, relaciones de poder y sistemas de representación del pasado.

Así pues, en esta discusión se plantea el problema histórico-cultural del soporte textil durante el siglo XX. Como se ejemplifica en los casos de estudio más adelante, estas técnicas han transitado por múltiples valoraciones, de lo cotidiano a la posibilidad estética, de lo utilitario a lo contemplativo, se diluyeron aquellas características que dentro del sistema de arte moderno justificaban y dividían lo que era arte de lo que era artesanía, permitiendo que materiales y técnicas previamente excluidos del campo artrítico ingresaran a espacios de exposición y valoración estética. Comprender estas transformaciones implica atender a los desplazamientos históricos en cuanto a los sistemas de valoración y los límites de los campos que permiten crear la definición y entendimiento de lo que es arte y que es artesanía.

De manera ilustrativa para comprender mejor las tensiones que se crearon entre las categorías modernas de arte y artesanía, durante la Tercera Bienal de Coltejer en Medellín, en 1972, dos de las figuras más influyentes en la crítica de arte en Colombia –Marta Traba y Romero Brest–, descalificaron públicamente la exposición principal del evento, refiriéndose a ella despectivamente como “*Una exposición de cositas*” (figura 1). Su comentario no sólo expresó un juicio estético negativo, sino que evidencia los límites de un campo artístico que aún operaba bajo una lógica moderna, en la cual ciertos criterios –de técnica y soportes– eran considerados ajenos o inferiores en cuánto a la posibilidad de ser considerados como arte.

Sin embargo, esta descalificación no fue unánime. Otros críticos, defendieron las nuevas exploraciones artísticas. Este caso ilustrativo revela que el límite del arte no responde exclusivamente al objeto ni al acto creador del artista, sino que está determinado por las condiciones históricas, institucionales y discursivas desde las cuales se emiten los juicios de valor que permiten legitimar y determinar lo que es arte. Lo cual al tiempo habla del horizonte de posibilidades históricas que determinan estos límites, afirmando así que lejos de ser categorías fijas –arte y artesanía–, son en realidad un conjunto de disputas en el que los agentes determinan el poder, el valor simbólico y tienen la capacidad de inscribir o excluir objetos dentro de un régimen de legitimidad.



*Figura 1. Recorte de Periódico (1972), Archivo Museo de Antioquia. Esta columna periodística permite abrir una ventana al pasado sobre la importancia de la crítica del arte en aquel entonces<sup>30</sup>.*

Este episodio de la Tercera Bienal de Coltejer permite observar con claridad cómo las fronteras entre arte y artesanía son el resultado de discursos históricos. Tal como quedó registrado en el catálogo oficial del evento, muchas de las piezas presentadas desafiaban los soportes tradicionales del arte moderno, alejándose de la pintura y la escultura para explorar materiales y técnicas considerados periféricos en ese momento –como sucede con las labores de aguja, que para 1972 se encontraban en un espacio liminal entre las nociones de arte y artesanía–.

<sup>30</sup> "Recorte de Periódico", 1972 \*El archivo no guarda la información completa sobre esta columna, datos como a qué periódico pertenecía y en qué fecha fue realizado. Fondo: 68, 70 y 72, Archivo Sala de la Lectura Museo de Antioquia, Medellín.

Dentro de esta misma exposición se incluyeron diversas propuestas que indagan nuevas formas de representación, entre ellas tres creaciones elaboradas a partir del textil. Por mencionar dos de estas piezas que se encontraron en el archivo estaba *Naciente* realizada por Jacques Douchez y *Gran Disco* por Norberto Nicola, artistas brasileños que intengraban lenguajes del arte moderno –como la abstracción– con técnicas textiles. En el statement publicado en el catálogo de la Bienal, el periodista y crítico Geraldo Ferraz destacó el carácter innovador de estas propuestas y la potencia expresiva de su materialidad, incluso resalta la capacidad de estas obrar para romper con las jerarquías impuestas por el canon artístico dominante del momento:

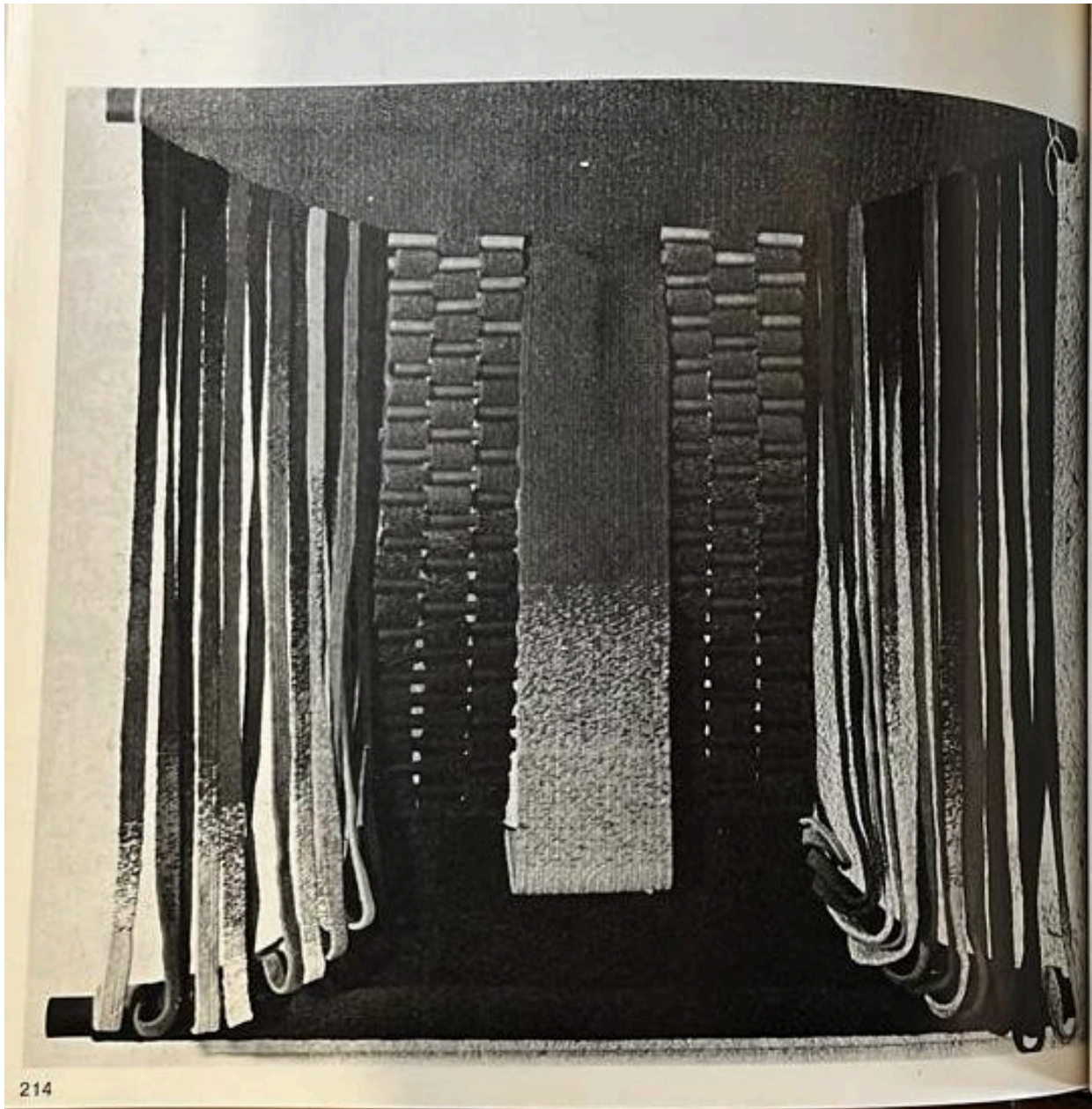
...Porque hay tapices y tapiceros, pero la motivación artística que implicó esta nueva aventura de sensibilidad...Autónoma porque sin cambiar de nombre, se sitúa más allá de lo que el tapiz pretendía<sup>31</sup>.

Las fuentes expuestas para ilustrar el ejemplo de cómo la valoración de un objeto –y todo lo que reside en sí, como la técnica, la intención del creador expresada en la materialidad– depende no solamente de su lugar de enunciación, sino también de cómo se encuentre configurado el campo en el momento de su lectura, es decir, las distintas apreciaciones sobre estas obras, demuestra cómo los objetos en sí siguen siendo tapices –en términos formales se usan las mismas técnicas que se usarían en un tapiz doméstico–, pero es el campo –el lugar en el que se está exhibiendo, que haya recibido críticas de arte, que a los artistas se enmarquen dentro de una institucionalidad– lo que valora a estos tapices, como obras de arte. Tal como propone Danto: “...un objeto material o artefacto se dice obra de arte cuando así se considera desde el marco institucional”<sup>32</sup>.

---

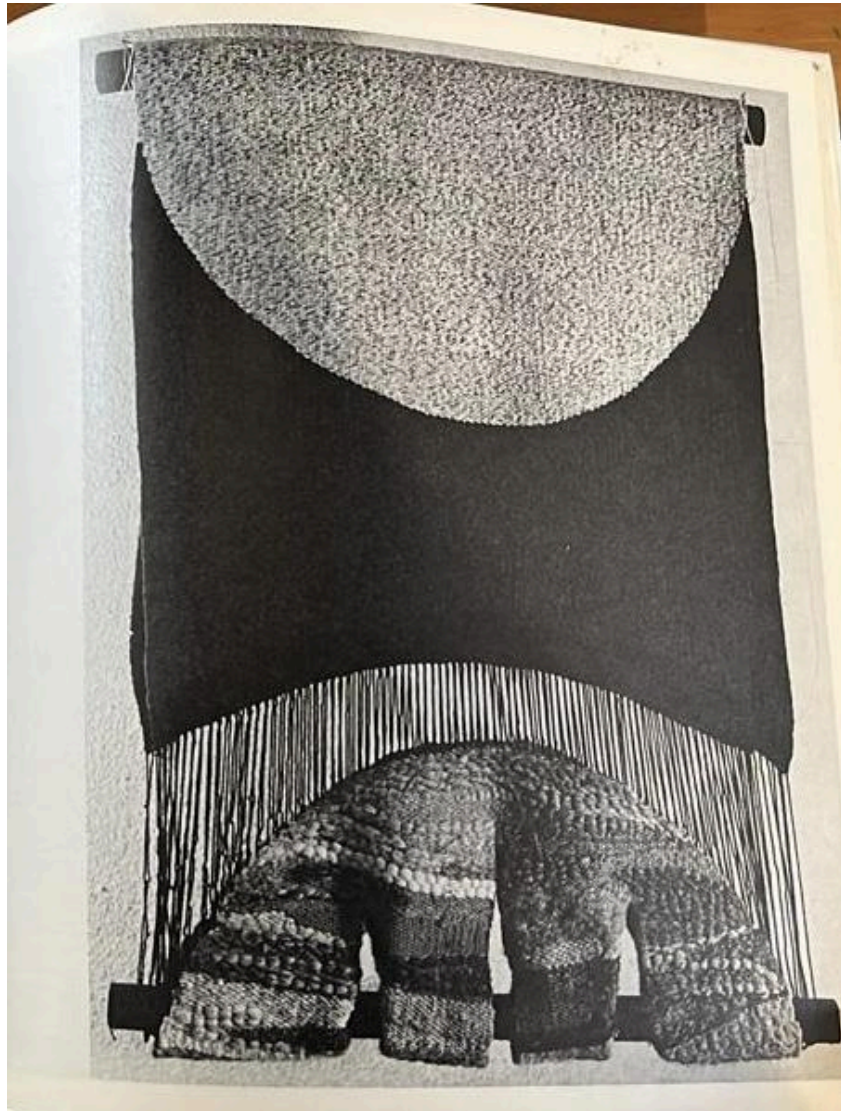
<sup>31</sup> Catálogo “Tercera Bienal de Coltejer: Los artistas y sus obras” (1972). En el archivo de Sala para la lectura del Museo de Antioquia. Fondo: Bienales 68. 70 y 72, identificación del libro: 707. 418.B646 1972 III ej. 3.

<sup>32</sup> Danto, *La transfiguración del lugar común*, 27.



*Figura 2. Naciente (1972), Jacques Douchez, Archivo Museo de Antioquia. La obra de Douchez demuestra cómo para la década de los 70 algo había cambiado en la percepción de las técnicas textiles, pues ya no estaban relegadas solamente al ámbito femenino y doméstico, sino que se convirtieron en una posibilidad para el arte, haciendo parte del espacio público, tanto así que incluso podían ser utilizadas desde un lugar de enunciación masculino<sup>33</sup>.*

<sup>33</sup> “Naciente”, Jacques Douchez, 1972. Catálogo de la Tercera Bienal de Coltejer: Los artistas y sus obras, *Archivo Sala de la Lectura Museo de Antioquia*, Medellín.



**Figura 3.** *Gran Disco* (1972), Norberto Nicola, Archivo Museo de Antioquia. Al igual que la obra de Douchez, Nicola muestra la transfiguración del lugar común de las técnicas textiles durante el siglo XX<sup>34</sup>.

Ahora bien, considerando que las labores de aguja han atravesado múltiples valoraciones a lo largo del tiempo y que históricamente han sido utilizadas dentro de discursos que buscaron encasillar el acto creador de las mujeres a lo privado, lo artesanal y lo doméstico, resulta fundamental interrogarse por las condiciones históricas que hicieron posible la dislocación de ese lugar común. ¿Qué transformaciones históricas llevaron a que las técnicas textiles dejaran de ser

---

<sup>34</sup> “Gran Disco”, Norberto Nicola, 1972. Catálogo de la Tercera Bienal de Coltejer: Los artistas y sus obras, *Archivo Sala de la Lectura Museo de Antioquia*, Medellín.

entendida exclusivamente como prácticas utilitarias o decorativas y comenzaran a ocupar un lugar legítimo dentro del sistema de arte contemporáneo? ¿Cómo se produjo el proceso por el cual la rígida frontera entre arte y artesanía comenzó a desdibujarse, abriendo paso a nuevas formas de reconocimiento simbólico?

Estas preguntas conducen directamente al problema central que se abordará en los siguientes apartados: el lugar incómodo que ha ocupado el textil a lo largo de la historia. Una posición que vista por fuera de la modernidad, es ambigua, desde la cual es posible interrogar los criterios que han determinado qué se ha considerado arte, la figura del artista y el artesano, y bajo qué condiciones se legitima y valora un objeto en distintas temporalidades.

### **1.1.1 El tapiz en la Edad Media:** las labores de aguja como medio para la creación de objetos de lujo

Si bien la distinción entre arte y artesanía se consolida como una categoría conceptual del siglo XVIII, ya que marca la configuración moderna de un sistema de clasificación que legitima ciertas técnicas y prácticas y las organiza en un orden jerárquico. Es precisamente durante este periodo –la ilustración, el surgimiento de estética como disciplina filosófica y la institucionalización del arte a través de la academia y los museos– cuando se establece una jerarquía entre las bellas artes y las artes mecánicas, que dividían el quehacer entre lo contemplativo y lo funcional –más adelante se profundizará en estas ideas—.

No obstante, para comprender el lugar de los textiles y cómo estos se configuran por fuera de la lógica moderna, en este apartado se reconoce como incluso antes del siglo XVIII, los textiles ocupaban una posición ambigua en la sociedad medieval europea, pues eran vistos como objetos de alto valor material y simbólico, que relataban grandes historias del momento. Se toma como punto de partida la Edad Media para comprender cómo se tejió el concepto de artesanía y arte en el mundo de occidente, y para ejemplificar que previo a la modernidad esta división y catalogación de los saberes no existía.

Durante la Edad Media, una de las técnicas más valoradas para la representación de imágenes fue el tapiz. Esta elección no fue casual, el tapiz era elaborado en telares que permitían crear superficies de gran formato que integraban tanto la narración visual como la complejidad técnica, además, a diferencia de la pintura o la escultura, el tapiz ofrecía la capacidad de fácil movilidad, lo que lo convertía en un formato de representación visual supremamente funcional.

Así pues, estas piezas no solo eran objetos decorativos y funcionales –ya que servían para aislar el frío–, sino que también operaban como dispositivos de representación que permitía reforzar visualmente el poder (político, económico y social) de quien lo encargaba.

Desde esta perspectiva, el tapiz va más allá de ser una técnica y se convierte en un medio de hacer cultural. En otras palabras, esto significa que su valor no reside únicamente en la destreza técnica que requiere su elaboración, sino también en su capacidad para transmitir narrativas, ideologías y valores de la época. En este sentido, el tapiz funciona como un soporte en el cual se inscriben discursos culturales, así la técnica del telar no solo remite a rastrear una tradición material, sino también a comprender los modos en que la cultura se ha tejido a través de sus prácticas materiales.

Como se ha mencionado anteriormente, el tapiz se convierte en una de las formas predilectas para la representación de imágenes durante la *Baja Edad Media*, por la destreza técnica y material que habían desarrollado, a pesar que ya clasificaban el saber como parte de las artes mecánicas, durante este periodo las cosas hechas a mano debían reflejar el perfeccionamiento de las herramientas y la capacidad del hombre de aprovechar el mundo que lo rodeaba<sup>35</sup>. El nivel de sofisticación que adquirió esta técnica fue posible gracias a la profesionalización de los oficios a partir de la infraestructura de producción que articularon los gremios medievales. Estas corporaciones, que regían la formación, la producción y la calidad del trabajo artesanal, jugaron un papel clave en la producción de tapices, además representó una transmisión de conocimiento intergeneracional que se preocupaba por la destreza técnica que debían adquirir los tejedores en los talleres medievales.

El esplendor técnico y simbólico del tapiz durante la Baja Edad Media no solo se explica por el grado de sofisticación alcanzado de la técnica sino también por la transformación del rol del tejedor dentro de las estructuras productivas de la época. Como señala Leleland Hunter en su obra *Tapestries their origin, history and renaissance*<sup>36</sup>, los tapices adquirieron una centralidad cultural y estética gracias a la figura del tejedor, quien no debe ser entendido únicamente como un artesano técnico, sino como un *artífice* o *hacedor*, figura que permite integrar las habilidades técnicas, estéticas y narrativas en un mismo proceso creativo.

---

<sup>35</sup> Georges Duby, *Arte y sociedad en la Edad Media* (Madrid: Taurus, 2011), 69.

<sup>36</sup> George Leland Hunter, *Tapestries their origin, history and renaissance* (Nueva York: John Lane Co., 1912), 33.

Como se mencionó anteriormente, en los talleres medievales –organizados bajo una lógica gremial, es decir, una profesionalización y especialización alrededor del quehacer–, no existía una separación entre el diseño de la pieza y la ejecución de esta. Los oficios se enseñaban y practicaban en un mismo espacio, en este sentido, los tejedores trabajaban a partir de los mismos cartones o bosquejos utilizados para las pinturas, trasladando a la superficie textil narrativas complejas que, en muchos casos reproducían composiciones religiosas, mitológicas y cortesanas. Esta articulación entre el la narrativa y la destreza técnica contribuyó a que el tapiz alcanzara su época dorada en el tránsito del arte gótico al renacimiento. Autores como Thomas P. Campbell, en su estudio<sup>37</sup> sobre la manufactura de tapices flamencos del siglo XV y XVI, han profundizado como el textil construía su propio lenguaje narrativo, y permitía que dentro de lo doméstico y lo privado el tapiz se constituye como un objeto que articula el espacio que decoraba y a su vez era un símbolo en sí mismo, que representaba poder y opulencia.

De igual manera, la función primordial del tapiz era dentro del espacio doméstico, se utilizaba para cubrir las paredes de los castillos y edificios religiosos, con el fin de conservar el calor durante el invierno y mejorar la acústica de los espacios, es decir el tapiz se configuró como parte del mobiliario de las élites cortesanas. Sin embargo, y es aquí donde comienza a configurarse su lugar incómodo, estos mismos objetos, realizados para funciones utilitarias, contenían a su vez una carga simbólica y suntuosos, pues representaban superficies que comunicaban el poder<sup>38</sup> o el linaje del comitente.

Dentro de esta ambigüedad –la coexistencia de lo utilitario y lo ornamental con la narrativa y la representación– desafía la lógica moderna con la cual se ha intentado dar una lectura y perspectiva de la cultura material. Bajo la lógica moderna, consolidada a partir del sistema de arte que se consolida en el siglo XVIII, la función práctica y la ornamentación suelen ubicarse en una jerarquía inferior frente a características como la autonomía y la originalidad. Sin embargo, en el contexto medieval no existía una división tajante entre estas características, lo funcional debía ser bello y simbólico al mismo tiempo.

Por esto, el tapiz constituye cuando se piensa desde la lógica moderna un ejemplo de lo paradigmático que ha sido el textil, pues ocupa un “lugar incómodo”, ya que es un objeto que no

---

<sup>37</sup> Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2002), 133.

<sup>38</sup> Georges Duby, *Tiempo de catedrales: El arte y la sociedad 980–1420*, 1.ª ed. (Barcelona: Ediciones Argot, 1980), 23.

encaja la categoría de arte ni de artesanía –entendidas como nociones modernas. Más bien, se sitúa en un espacio de frontera, lo que evidencia que estas categorías son históricas y no universales. Analizar este lugar incómodo permite revisar críticamente las nociones de lo ornamental, lo decorativo y lo útil, comprendiendo que en la edad media estas características hacían parte esencial del arte de la época, pues reforzaban el sentido cultural y político de los objetos, los oficios y del saber hacer.

Por otra parte, la naturaleza del tapiz bajo una lógica medieval –donde las fronteras entre arte y artesanía aún no estaban claramente definidas– es mejor comprendida cuando se aborda desde la figura de quién lo crea. La figura del *artífice*, término que emplea Ernst Gombrich en su obra *La Historia del Arte (1950)*<sup>39</sup>, refleja precisamente esta condición ambigua –presente en las técnicas textiles–, pues el sujeto que produce no es ni artista, ni artesano, sino una persona que contenía los saberes manuales sobre distintas técnicas y que . Demostrando que categorías que desde la actualidad parecen estables, son en realidad construcciones históricas que dependen del lugar de enunciación desde el cual se valoran las prácticas y los saberes que envuelven el acto creador.

Tal como lo argumenta Gombrich, los artífices medievales ponían en práctica una representación visual que no buscaba únicamente imitar la realidad –la mimesis es otra de las grandes características que destaca la lógica moderna–, sino transmitir el sentir espiritual y social de su época, es decir, pusieron en práctica la representación de aquello que *sentían*<sup>40</sup>. La técnica, en ese sentido, se convertía en un medio de conexión con lo trascendente. Comprender esta articulación entre técnica, fe y construcción de narrativas, permite cuestionar la idea historiográfica moderna con la cual se ha reinterpretado la cultura material y reubicar la producción textil como parte de un sistema en donde lo ornamental, lo útil y lo simbólico no eran excluyentes, sino que debían estar entrelazados.

A pesar de su fuerte carga simbólica y representativa, el tapiz en la Edad Media también cumplía una función práctica, como se ha mencionado anteriormente, estos tejidos tenían la finalidad de proteger los interiores del frío, especialmente en espacios religiosos y en palacios. Sin embargo, esta función comenzó a transformarse durante el periodo gótico, cuando los avances arquitectónicos modificaron la estructura y uso de los espacios. En su artículo *Gothic*

---

<sup>39</sup> Gombrich, *La historia del arte*.

<sup>40</sup> Gombrich, “La Iglesia Militante”, en *La historia del arte*.

*Tapestry* (1965)<sup>41</sup>, el historiador de arte francés Pierre Verlet analiza cómo el desarrollo del estilo gótico –caracterizado por el uso de bóvedas de crucería, arcos apuntados y muros sostenidos por esbeltos estribos<sup>42</sup>– permitió abrir grandes ventanales en los muros, especialmente de los espacios religiosos. Sobre estas superficies se instalaron los vitrales, cuya función, además de iluminar, era darle la sensación a quién entrara en estos espacios de cercanía con la divinidad, a través de la experiencia visual que creaban los vitrales.

Ahora bien, la introducción del uso de los vitrales redujo significativamente el espacio disponible en los muros para colgar tapices, al igual que sustituyeron la simbología y narratividad de los tapices, esto quiere decir que dentro de los espacios religiosos, el tapiz pasó a un segundo plano, es precisamente lo que afirma Verlet, esta transformación arquitectónica relegó al tapiz a un rol secundario<sup>43</sup> en los lugares eclesiástico, ya que sus funciones originales –decorativa, didáctica en el sentido que le enseñaba a la gente la ideología que el comitente quisiera representar y funcional– fueron reemplazada o asumida por otras piezas, como los vitrales. No obstante, la producción de tapices no desapareció, aunque perdió su función dentro de los espacios religiosos, el tapiz continuó siendo elaborado y valorado por clase cortesana, lo cual demuestra su persistencia como objeto cultural con múltiples significados más allá de la utilidad. Esta permanencia afirma la idea de cómo las técnicas textiles, incluso en condiciones de transformación en cuanto a su uso y significado, mantuvieron su presencia e importancia dentro de los sistemas simbólicos y visuales de la época.

Tal como se mencionaba previamente, la función utilitaria del tapiz dentro de los espacios eclesiástico –consecuencia de las transformaciones arquitectónicas del estilo gótico–, abrió paso a su integración en el mundo secular. Nuevamente retomando las ideas de Verlet, el desuso del tapiz en las iglesias no significó su desaparición, sino su reubicación en otros contextos sociales. En particular, el tapiz comenzó a cobrar un valor especial dentro de las cortes y los palacios, donde sirvió como símbolo de estatus, poder y prestigio. Esta transición es clave, ya que marca una separación significativa en el mecenazgo para la creación artística, pues antes estaba ligada al ámbito religioso y para esta época (siglos XII-XV) comienza a responder a intereses seculares. Esta distinción –entre cual clase financiaba la producción del tapiz– no solo tiene implicaciones

---

<sup>41</sup> Pierre Verlet, “Gothic Tapestry,” en *Great Tapestries: The Web of History from the 12th to the 20th Century*, ed. Joseph Jobé (Lausanne: Edita Lausanne, 1965).

<sup>42</sup> Verlet, *Gothic Tapestry*, 23.

<sup>43</sup> Verlet, *Gothic Tapestry*, 30.

estéticas, sino también sociales e históricas, pues señala el ascenso de una nueva clase con capacidad adquisitiva y aspiraciones culturales propias, lo que posteriormente configuraría el desarrollo de la burguesía y los comerciantes urbanos, actores fundamentales en la transformación del orden feudal europeo.

Por lo tanto, rastrear estos círculos seculares, permite adentrarse en las nuevas funciones del tapiz, si bien su uso como objeto funcional para aislar el frío persistió en los castillos y residencias nobles, lo que realmente reforzó su valor fue la facilidad con la cual se podía transportar. A diferencia de otras manifestaciones artísticas como la pintura o la escultura, los tapices se podían: “enrollar, empacar, desempacar, desenrollar y colgar en clavos específicamente hechos para sostener al tapiz”<sup>44</sup>, permitiendo que los nobles llevaran consigo sus símbolos de riqueza y linaje, cuando se trasladaban de un castillo a otro –fuera por cuestiones políticas, sociales o climáticas–. La adaptabilidad del tapiz, lo convirtió en un soporte privilegiado para representar escenas heráldicas, mitológicas o bélicas que exaltaban los valores cortesanos y los intereses dinásticos.



**Figura 4.** *Los Vicios conducen al Hombre al Pecado* (1510), Procedencia del Legado del Obispo Fonseca, Catedral de Palencia, España. realizado por el taller de manufactura de tapices en Bruselas. Este tapiz es un claro ejemplo de la narrativa religiosa que podía contener este medio. además de afirmar que el arte secular tiene más

<sup>44</sup> Ibid.

posibilidades de perdurar en el tiempo, no solo por los medios que poseía la Iglesia, sino también porque los bienes eclesiásticos no sufrían tanto en las guerras civiles del momento<sup>45</sup>.

No obstante, es importante considerar que la permanencia de muchos de estos tapices en el tiempo ha sido una excepción, pues la conservación del arte secular resultaba mucho más difícil que la del arte religioso, pues las condiciones inestables de los castillos afectados por guerras civiles y religiosas entre los siglos XII y XV, impidieron la conservación de este tipo de bienes seculares. Mientras tanto, las iglesias gozaban de un mayor respeto durante los conflictos y a su vez tenían mejores medios para facilitar la conservación de sus bienes. Así lo ilustra el caso del *Tapiz de Bayeux*, una pieza fundamental para la historia del arte textil occidental. Según relatado por Gombrich, este tapiz que narra la conquista normanda de Inglaterra en la Batalla de Hastings (1066), sobrevivió gracias a que fue resguardado durante siglos en la Catedral de Notre-Dame de Bayeux, en Normandía<sup>46</sup>.



**Figura 5.** *Tapiz de Bayeux (1070)*, se desconoce quién realizó el tapiz o en qué taller fue manufacturado, se sabe que fue encargado por la Reina Matilde, esposa de Guillermo el Conquistador. Además de la gran historia que relata el tapiz, vale la pena mencionar que esta pieza histórica realmente no es un tapiz –ya que no usa la técnica del telar– sino que es un gran bordado. Además de esto la historia misma del tapiz resulta interesante, pues fue conservado gracias a que fue guardado en la Catedral de Bayeux en Normandía, nuevamente afirmando, no sólo la fragilidad del soporte textil, sino también la capacidad que tenía la Iglesia de conservar las fuentes históricas<sup>47</sup>.

Por ello, la conservación de tapices medievales hasta la actualidad resulta un hecho excepcional, dado que la fragilidad del soporte textil dificulta su permanencia en el tiempo. Esta dificultad no solo incrementa su valor como objeto cultural, sino que también los convierte en huellas materiales fundamentales para la comprensión de una historia muchas veces marginada

---

<sup>45</sup> Taller de Manufactura de tapices en Bruselas, *Los Vicios conducen al Hombre al Pecado*, tapiz, 1510. Wikimedia Commons, consultado el 13 de julio de 2025, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PM\\_071158\\_E\\_Palencia\\_n.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PM_071158_E_Palencia_n.jpg).

<sup>46</sup> Gombrich, “El arte occidental en el crisol”, en *Historia del Arte*.

<sup>47</sup> “Tapiz de Bayeux”, Catedral de Bayeux, Normandía, 1070. Wikimedia Commons, consultado el 13 de julio de 2025, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tapiz\\_de\\_Bayeux\\_%28het\\_begin\\_van\\_het\\_70\\_mtr\\_lange\\_wandkleed%29.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tapiz_de_Bayeux_%28het_begin_van_het_70_mtr_lange_wandkleed%29.jpg).

dentro de los relatos dominantes de la historia del arte. En este sentido, el tapiz medieval ejemplifica cómo la historia se construye a partir de la intersección entre discurso y materialidad, pues solo es posible narrar aquello que ha logrado resistir el paso del tiempo y quedar registrado en el presente como evidencia.

En continuidad con la reflexión anterior sobre la fragilidad del textil y su papel en la historia del arte, es precisamente esa condición material –flexible y transportable– lo que permitió que el tapiz adquiriera un valor particular como objeto “móvil”. Esta movilidad fue clave en contextos históricos donde las élites se desplazaban constantemente entre territorios. Como se ha mencionado anteriormente, la nobleza y la incipiente burguesía transportaban consigo sus pertenencias más valiosas, como afirmación de estatus y continuidad simbólica de su poder en cada lugar que llegaban. El tapiz, en tanto como objeto de lujo portátil, respondía a ambas necesidades, la necesidad funcional y la narrativa-representativa.

Siglos más tarde, esta cualidad nómada del tapiz sería recuperada por el arquitecto Le Corbusier, quien exploró su potencial como *murales nómadas*<sup>48</sup>. Para el arquitecto moderno, el tapiz dejaba de ser un simple elemento decorativo y se transformaba en un dispositivo activo que modelaba el espacio interior, dotándolo de sentido y carácter<sup>49</sup>. En el siglo XX marcado por la movilidad forzada –por guerras, desplazamientos y crisis económicas–, Le Corbusier encuentra en el tapiz un medio adaptable que acompaña al sujeto moderno en su tránsito y reconfigura su relación con el espacio<sup>50</sup>. Así, la transfiguración del tapiz como objeto móvil y espacialmente constitutivo permite trazar una línea de continuidad histórica entre las prácticas de representación textil de las élites medievales y las búsqueda estéticas del arte y la arquitectura moderna.

Por otra parte, resulta fundamental comprender el lugar de enunciación de las técnicas de las labores de aguja antes de la consolidación del sistema de arte moderno. En otras palabras, es necesario examinar quiénes fueron los sujetos que aprendieron, practicaron y transmitieron estos saberes técnicos, así como los espacios en los que se formaron. El primer lugar claramente definido en este recorrido es el taller, donde el tejedor –más cercano a la figura del *artífice* que a la del artista o artesano en el sentido moderno del término– desarrollaba su oficio mediante

---

<sup>48</sup> Antoni Gelabert Amengual, “Arquitectura y tapiz de Le Corbusier. La trama y la urdimbre de la casa nómada” en *Le Corbusier. 50 años después*, ed. Editorial Universitat Politècnica de València (Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2016), 821.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Ibid.

procesos de aprendizaje que articulaban lo manual, lo estético y lo simbólico. Estos espacios eran también lugares de transmisión intergeneracional, donde el saber técnico se entrelaza con las estructuras de la época –como lo eran los gremios– que condicionaban la creación de los objetos como los tapices.

Es por esto que en estas ideas se centra en la historia de los tapices en el contexto medieval, pues funciona como un ejemplo concreto de por qué es necesario rastrear históricamente las labores de aguja. A través de ellas se pueden recuperar dimensiones sociales, políticas, simbólicas y materiales que permiten cuestionar los discursos dominantes en torno a la producción de la cultura material. Este ejemplo no solo contribuye a visibilizar prácticas y técnicas que tradicionalmente han sido marginadas por la historiografía, sino que también revela cómo se han configurado jerarquías de valor en cuanto a ciertos lugares de enunciación.

Finalmente, repensar el lugar de enunciación de estas técnicas implica también cuestionar la lógica anacrónica impuesta por el sistema de arte moderno, sobre el cual se tendió a aplicar categorías que no correspondían con los contextos históricos. Por ello, proponer nuevas lecturas sobre la cultura material es importante, lecturas que reconozcan su contexto histórico y que permitan ampliar el horizonte de interpretación hacia otras epistemologías. Como en este caso que se propone a las labores de aguja no solo como un saber manual, sino un lugar desde el cual se han tejido narrativas, memorias y disputas de poder a lo largo de la historia.

## **1.2 La modernidad:** El arte, el genio y lo estético *versus* El artesano, la cotidianidad y la utilidad

Ahora se centrará la atención en rastrear los procesos históricos que llevaron a la creación de la diferencia conceptual entre arte y artesanía, entre artista y artesano, la cual dentro del discurso de la modernidad terminó configurando el campo del arte moderno, es decir, se crearon nuevos hábitos de consumo, de creación y de enunciación, que terminaron alterando la valoración y catalogación de la cultura material y sus creadores. La creación de un nuevo sistema que clasificaba a los objetos dentro de la esfera cultural, concibió una jerarquía conceptual que es materializada por medio del arte moderno, impuso un orden vertical a las nociones de arte y artesanía, lo cual terminó causando que dentro de este sistema las técnicas, objetos y creadores se vieran afectados, pues sus prácticas y procesos –es decir su quehacer intelectual y manual–, se

vieron inmersas en un discurso que se sostenía sobre la distinción que la sociedad le otorgaba al objeto bajo estas dos nociones.

Sobre el cambio de paradigma que se da en la modernidad Shiner<sup>51</sup> en su obra *La invención del Arte*, menciona, como el concepto arte ya no hacía referencia a un quehacer, sino que se convierte en un concepto que representa a unas instituciones, clases sociales y sistemas de valoración que terminaron reconfigurando la noción de *arte* y que dio paso al sistema del arte moderno, donde era claro que el lugar de enunciación del creador tomaba fuerza: "Tras significar durante dos mil años toda actividad humana realizada con habilidad y gracia, el concepto se descompuso en la nueva categoría de las bellas artes, en oposición a la artesanía y las artes populares"<sup>52</sup>. Esta separación sucede por los acontecimientos históricos específicos que llevaron a comprender el quehacer de otra manera, pues ya no solo se trataba de la destreza técnica y manual que una persona pudiera llegar alcanzar, sino que, como se explicará más adelante, al quehacer se le otorgaron características específicas para poder catalogarlo y de esta manera poder comprenderlo y apreciarlo bajo la perspectiva moderna.

La revolución industrial<sup>53</sup>, se toma como punto de partida para comprender este cambio de entendimiento del acto creador. Este proceso histórico, como lo planteó Thomas Kuhn en *La estructura de las revoluciones científicas (1962)*<sup>54</sup>, tras la invención de las máquinas se transformó el entendimiento de la producción *manual*, ya que el campo de lo artístico quería ser diferenciado del campo de lo artesanal, lo industrial y lo masificado. De alguna manera se podría afirmar que una de las consecuencias directas de la revolución industria sobre el arte, fue que creó la necesidad de resaltar la habilidad manual de los artistas dotándola de sentidos y características como *lo original, el ingenio* (genio kantiano), la experiencia estética, la mimesis, no solo como representación de la belleza, sino también como en el arte se plasmaba la *verdad*<sup>55</sup> y lo monumental del ser humano. En parte esto fue posible gracias a que con la Revolución

---

<sup>51</sup> Shiner. *La invención del arte*.

<sup>52</sup> Shiner. *La invención del arte*, 24.

<sup>53</sup> Para dar una periodización clara sobre la primera revolución industrial, se suele situar dentro de los años 1760 y 1840, como menciona Hobsbawm. Pero es importante comprender que al igual que la creación de las nociones de arte y artesanía, la revolución industrial y otros de los acontecimientos históricos que son abordados a lo largo de este recorrido, se comprenden mejor cuando son entendidos como procesos, que más que tener una fecha de inicio que señala concretamente a un suceso, son trayectorias que tienen ciertas características y lograron un cambio de paradigma sobre la sociedad.

<sup>54</sup> Thomas S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004).

<sup>55</sup> Tatariewicz, "El arte: Historia de un concepto", 55.

Industrial el acceso a los materiales necesarios se volvió mucho más asequible, lo cual dotó al artista de libertad para crear, sin la necesidad de estar bajo el comando de algún mecenazgo. De este modo el artista alcanzó un grado de autonomía que le permitía explorar y decidir sobre las representaciones que realizaba.

Otro de estos acontecimientos históricos que afectaron al entendimiento del arte y la creación de los conceptos modernos de arte y artesanía fue la Revolución Francesa. Durante las décadas de 1880 y 1890, es decir, en el contexto de la caída del Antiguo Régimen y la consolidación de la primera República Francesa, el arte tomó una gran importancia política, pues durante los periodos de cambio y de crisis, la ruptura de la tradición, el cambio del poder y las mentalidades, se pueden observar a través de la cultura<sup>56</sup>. Así, el arte después de la Revolución Francesa debía esclarecer que dejaba de representar a la monarquía y comenzaba a hablar sobre el naciente pueblo francés.

Además, este cambio en el significado de la categoría arte, que incluso puede rastrearse en *La Enciclopedia*<sup>57</sup>, también tuvo repercusiones en la idea del museo, de la obra de arte en sí misma y de cómo se comprendía el arte una vez se encontraba en una institución que fue creada para comprender al arte como patrimonio y monumento de la humanidad. Lo cual también se puede comprender como consecuencia de los expolios de bienes culturales de la monarquía, cuando el tercer Estado pretendía que el arte pudiera ser apreciado por el pueblo, lo que causó que las obras que estaban pensadas para pertenecer a las iglesias, a las salas de los palacios de la monarquía y la nobleza en donde tenían sentido por el lugar para el cual habían sido realizadas y ser apreciadas, fueran abstraídas de estos lugares y la obra tuviera que comenzar a representar algo por sí misma<sup>58</sup>.

Como consecuencia de ello, el campo del arte tuvo que reorganizarse y empezar a pensar en términos de una formación necesaria para comprender las imágenes y acercarse a los museos, especialmente en clases sociales que antes no habían tenido aproximación al arte, en tanto el gusto y la distinción eran elementos reservados a las altas clases sociales. Este suceso –la apertura del arte– terminó consolidando la crítica del arte con Diderot como padre de la misma. Pero, adicional a ello, se dio paulatinamente paso a la necesidad de configurar un campo que

---

<sup>56</sup> Jacob Burckhardt, "De las tres potencias," en *Reflexiones sobre la historia universal* (México: Fondo de Cultura Económica, 1961), 106.

<sup>57</sup> La Encyclopédie (1751-1772) de Diderot y D' Alembert.

<sup>58</sup> Shiner. *La invención del arte*, 328.

sostuviera la autonomía de la obra y del artista, siendo la academización e institucionalización del arte la forma ideal de lograrlo. De ese modo se dio paso a la creación de la *Academia de las Bellas Artes* de París en 1648.

Ahora, antes de ahondar sobre la creación de la academia de las Bellas Artes, es importante recordar que la división de arte y artesanía, corresponde a unas necesidades de cierta época, convirtiéndola en un discurso histórico que se ha naturalizado y utilizado para el análisis de los objetos de todas las épocas; es este discurso moderno es sobre el cual se creado toda una historiografía que abarca, bajo el lente moderno al arte, el artista y los sistemas que los sostienen, unas características específicas y unos límites marcados, sobre los cuales quedaba por fuera ciertas técnicas y soportes, como llegó a ser el caso de las técnicas de las labores de aguja y de los textiles.

La consolidación de la academia en torno a las artes durante el siglo XVIII no sólo institucionalizó los saberes, sino que también amplificó la discusión de la jerarquización de las nociones de arte y artesanía, estableciendo distinciones entre lo considerado arte legítimo y otras formas de quehacer manual. En otras palabras, este proceso acentuó el debate en torno a qué prácticas debían ser incluidas bajo la noción de arte y cuáles quedarían excluidas o subordinadas como labores menores. Una de las fuentes cruciales para el entendimiento de la división de los quehaceres y la invención del concepto de arte moderno es *Principios filosóficos de la literatura: ó Curso Razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes* de Charles Batteaux (1746), en el primer tratado *Las Bellas Artes Reducidas Á un Principio*, Batteaux define como las Bellas Artes son aquellas que imitan a la naturaleza y están regidas por el espíritu, y las divide de las artes mecánicas, porque las artes bellas son aquellas que se hacen por placer y no por necesidad:

Unas tienen por objeto las necesidades del hombre. La Naturaleza, que le ha expuesto á mil incomodidades y que parece le ha abandonado á sí mismo desde que nació, ha querido que los remedios y preservativo; que le son necesarios fuesen el premio de su industria y trabajo. De aquí tienen origen las Artes mecánicas...Otras tienen por objeto el placer. Estas no pueden haber nacido sino en el seno de la alegría y de las dulces sensaciones que produce la abundancia y la tranquilidad. Llamanse Bellas

Artes por excelencia: tales son la Música, la Poesía, la Pintura, la Escultura, y el arte del gesto, ó el Bayle<sup>59</sup>.

De este modo, Batteaux uno de los teóricos más conocidos para la teoría unificadora del arte, permitió comprender y definir claramente lo que era el arte. Como consecuencia, para el siglo XVIII, el arte era un conjunto de reglas que se regían bajo un mismo principio, representar la naturaleza. Sin embargo, se hace necesario reiterar que esta idea del arte como conjunto de reglas corresponde a la mentalidad ilustrada del momento, en donde la idea principal era demostrar cómo el hombre estaba regido por la razón y el arte se convirtió en uno de los medios predilectos para demostrar preeminencia del hombre ilustrado –tal como lo planteaban Kant y Schiller–. Sin embargo, de los teóricos que más trataron sobre este tema en su momento fue Hegel, quien en su obra *La fenomenología del espíritu* (1807), plantea como el arte es la demostración de la existencia del espíritu racional. A su vez está de acuerdo con el principio que plantea Batteux pues comprende al arte como aquello que es interpretado por medio de los sentidos humanos, es tomado como una significación de algo universal y estas sensaciones solo pueden ser representadas por la fuerza y por el arte, es decir, el arte es aquello que permite la representación de la naturaleza por medio de nuestra experiencia cognitiva.

Es así como las características que se le atribuyeron al concepto moderno de arte –como la originalidad, la autonomía y la genialidad individual– reconfiguraron profundamente la figura del artista y su rol social. Antes de esta transformación, no se hablaba de “artista” en el sentido moderno, sino como se ha mencionado anteriormente, se hablaba de artífice, término que, como señala Vasarri se deriva de la unión del concepto *ars* (arte/técnica/saber hacer) y *facere* (hacer), es decir, aquel que posee el conocimiento para crear<sup>60</sup>. Esta figura del artífice estaba inserta en una lógica diferente del saber hacer, en esta la obra no se producía desde una supuesta autonomía individual, sino que respondía a encargos específicos y funciones determinadas. Por ejemplo, los tapices medievales de los cuales ya se ha hablado, su diseño estaba subordinado a las necesidades simbólicas o políticas del comitente. Lo mismo puede decirse de muchas obras renacentistas, como los frescos de Giotto en la Capilla Scrovegni, encargados por familias pudientes de la época con intereses devocionales y de prestigio social.

---

<sup>59</sup> Charles Batteaux, “Tomo I: Las artes reducidas a un solo principio”, en *Principios filosóficos de la literatura: o Curso Razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes*, (Madrid: Sancha, 1797).

<sup>60</sup> Giorgio Vasari, “Preface to the whole work”, en *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects*, (London: Macmillan, 1912-15), XXIV.

Con la consolidación del sistema de arte moderno, que comienza a configurarse con aún más fuerza tras la primera Revolución Industrial –ya que el vínculo entre destreza técnica y el objeto artístico se debilita–, pues la producción en masa cambia por completo la idea de destreza técnica y emerge con fuerza la noción de una obra autónoma, es decir que tiene valor por el lugar de enunciación que rodeaba al acto creador y al artista. Este cambio respondió a transformaciones de larga duración que afectaron al mundo moderno. Como advierte Estela Ocampo en *Apolo y la máscara* (1985)<sup>61</sup>, esta figura del artista moderno se funda sobre la idea del *genio* del artista, es decir se convierte en una especialista individual, lo que causa que la obra de arte sea valorada por su valor formal e intrínseco<sup>62</sup>. Esta idea de artista causa que se resalten las condiciones históricas de la producción del arte, pues sitúa al artista dentro de su contexto, como consecuencia se construyó un discurso totalizante sobre quién podía ser artista y qué era el arte, invisibilizando otras formas de creación –como las labores de aguja– por considerarlas subordinadas, femeninas o artesanales, por mencionar algunos de los lugares que han sido marginados en el discurso historiográfico dominante.

De este modo, el ser artista comienza a resaltar la capacidad de representar su momento, se convierte en la persona que tenía la posibilidad de reflexionar por medio de otros lenguajes, pues el interés de la artista sobre retratar su tiempo y hablar sobre este se hace más evidente dentro de este periodo. Tal como lo menciona Giulio Argan: “el artista no se abstrae de su realidad histórica, sino que manifiesta explícitamente que pertenece y quiere pertenecer a su tiempo, y como artista, aborda con frecuencia temáticas y problemáticas actuales”<sup>63</sup>. Es esa consciencia histórica es lo que le permite al artista adquirir su autonomía, en tanto el artista moderno buscaba otorgarle al arte la capacidad de representar y hablar sobre la naturaleza y la realidad, es decir, no busca imitarla, sino que más bien pretendía encarnar en esa representación lo social y lo emocional del ser humano como puede rastrearse en la estética del Romanticismo.

Para este momento histórico, el artista comienza a ser comprendido, por primera vez en la historia, como una figura que no solo domina las habilidades técnicas, sino también que posee facultades estéticas, filosóficas e intelectuales. Esta transformación en el imaginario sobre el

---

<sup>61</sup> Estela Ocampo, *Apolo y la máscara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas* (Barcelona: Icaria, 1985).

<sup>62</sup> Ocampo, *Apolo y la máscara*, 34-35.

<sup>63</sup> Giulio Carlo Argan, *El arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, 2ª ed. (Madrid: Akal, 1998), 3.

creador coincide con la emergencia del ideal ilustrado de la autonomía del arte y del “*genio artístico*”. La idea del genio encuentra sus fundamentos filosóficos en *La crítica del juicio* (1790) de Kant<sup>64</sup>, donde se establece que el genio es aquel, cuya facultad de creación no responde al acto repetitivo o preestablecido, sino de quién va más allá de la imitación de la naturaleza. En este marco, el arte se emancipa de la utilidad y pasa a ser la expresión del espíritu individual, elevando la figura del artista por encima del artesano –o del artífice–.

Así pues, la transformación en la figura del artista no sólo redefinió su papel dentro de la esfera cultural, sino que también consolidó un discurso histórico que comenzó a trazar una línea divisoria entre diferentes formas del quehacer manual. A partir de este momento, se fortalecieron los sistemas narrativos que distinguieron el hacer del artista, del hacer del artesano, jerarquizando sus prácticas en función de criterios asociados al pensamiento ilustrado. Mientras al artista se le atribuía el espíritu del genio, la contemplación de la vida y la creación autónoma, al artesano se le relegaba al ámbito de lo funcional y lo necesario. Esta distinción no era neutra, es decir, estaba determinada por el lugar de enunciación de cada sujeto, por las redes sociales a las que pertenecía, el tipo de formación que recibió (académica o gremial) y los espacios en los que circulaban sus productos.

Por otro lado, sucesos históricos como la expansión y consolidación de los imperios coloniales europeos –especialmente en América, África y Asia entre los siglos XVI y XIX– contribuyeron a que se consolidara una visión jerárquica entre arte y artesanía. Ya que, en el marco del régimen colonial, la artesanía fue concebida como una forma de expresión asociada a los pueblos colonizados<sup>65</sup>, marcada por la repetición, la funcionalidad y la falta de reflexión, en contraste con el quehacer europeo, entendido como la expresión del genio, la razón y el progreso. Así, se construyó una narrativa que situó al artista en un plano superior, en consonancia con las ideas ilustradas del espíritu racional, el placer estético y la individualidad. Como lo plantea Ticio Escobar en *El mito del arte y el mito del pueblo* (2021)<sup>66</sup>, este binomio moderno entre arte y artesanía es una de las consecuencias más persistentes de la herencia dualista de la cultura occidental, que termina imponiendo una noción de arte basada en la hegemonía europea. Cuando

---

<sup>64</sup> Immanuel Kant, *Crítica del juicio: seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime* (Madrid: Librería de Iruvredra, 1876).

<sup>65</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, “Capítulo V: Certeza y verdad de la razón,” en *Fenomenología del espíritu*, trad. y ed. por Siglo del Hombre Editores (Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2022).

<sup>66</sup> Ticio, Escobar, “El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre el arte popular”, en *Contestaciones: arte y política en América Latina*, Primera edición. (Buenos Aires: CLACSO, 2021).

en el quehacer contrario al europeo, tal como advierte Escobar, la forma estética no se impone de manera autónoma, sino que se entremezcla con lo ritual, lo funcional y lo simbólico<sup>67</sup>, lo que ha llevado a que estas expresiones sean ubicadas fuera del dominio del arte, despojándolas así de legitimidad.

Durante casi tres siglos, esta división conceptual alimentó una historiografía del arte que invisibilizó gran parte de la cultura material no europea, proyectando sobre ella un marco de análisis anacrónico. Es decir, la historiografía moderna del arte –desde Europa– no solo organizó la producción de la cultura material según sus propios cánones, sino que los aplicó retrospectivamente a contextos donde esas categorías no eran operativas. Esta forma de narrar la historia no solo fue excluyente –con nociones como lo artesanal, lo femenino o lo no occidental–, sino que también impuso una idea única y universal de lo que debía considerarse arte. Por esto, resulta importante volver sobre la historiografía y proponer nuevas miradas que permiten entender a la artesanía desde su propio campo, como por ejemplo rastrear en las prácticas como las labores de aguja, elementos sociales, políticos y simbólicos que la narrativa dominante ha silenciado.

En este marco de clasificación jerárquica impuesto por la modernidad europea, surge la categoría de *artesanía*. Este término, se utilizó para designar toda producción manual que no se ajustara al canon. Como señala el historiador Glenn Adamson, la artesanía como concepto no surge de manera autónoma, sino en oposición directa al arte<sup>68</sup>. En otras palabras, la artesanía fue construida como el “*otro*” del arte, creando así, a partir de esta invención la división de relación jerárquica conceptual que existe entre arte y artesanía, pues aquello que se entiende como artesanía está ligado a lo que se entiende como arte.

Desde esta perspectiva, se puede comprender que esta oposición no fue neutra, pues obedecía a un proceso histórico propio del proyecto ilustrado, cuyo objetivo era clasificar, nombrar y delimitar los aspectos de la vida social y cultural. Así, la modernidad configuró un sistema de pensamiento que separó y jerarquizó los saberes, afectando la forma en que se entendían y apreciaban las prácticas, técnicas y saberes del quehacer manual.

Por otra parte, dentro del sistema de arte moderno, los límites entre arte y artesanía estaban claramente definidos, como ya se ha explicado. Así pues, tal como Batteaux había

---

<sup>67</sup> Escobar, *Contestaciones: arte y política en América Latina*, 90.

<sup>68</sup> Glenn Adamson, *Thinking Through Craft*, 1.ª ed. (London: Bloomsbury, 2013), 2.

establecido un conjunto de reglas para delimitar las *Bellas Artes*, Hegel también abordó esta distinción en su análisis, en este afirmó que la artesanía se vinculaba con la producción manual repetitiva, funcional y utilitaria. Estas características eran consideradas de una práctica subordinada a la necesidad, comprendiendo de esta manera la división conceptual respondía a un proceso histórico más amplio, en el que la Revolución Industrial tuvo un papel determinante, pues el trabajo manual fue desvalorizado frente a los procesos de mecanización y producción en masa, lo que reforzó la idea de que la producción artesanal pertenecía a una etapa premoderna, que se encontraba por fuera de las ideas del progreso europeo.

Teniendo en cuenta este contexto, Hegel consideró que el arte auténtico –lo que denominó *arte absoluto*– sólo podía emerger en sociedades que hubieran superado la inmediatez de la naturaleza mediante el desarrollo de la costumbre, la cultura y la conciencia histórica. Es decir, el arte –en tanto entendida como manifestación del espíritu– sólo podía darse en civilizaciones que hubieran alcanzado un nivel de racionalidad y justificación que les permitiera crear desde la libertad y no desde la mera función:

Más tarde, el espíritu va más allá del arte para alcanzar su más alta presentación; la de ser no solamente la sustancia nacida del sí mismo, sino también, en su presentación como objeto de este sí mismo... de tal modo que el concepto y la obra de arte creada se saben mutuamente como uno y lo mismo<sup>69</sup>.

Así, la oposición entre arte y artesanía no solo se establecía en términos estéticos, sino también como una forma de jerarquización cultural y civilizatoria que afectó profundamente la forma en que se valoraron los objetos materiales a lo largo del tiempo. De esta manera, entendiendo al arte absoluto como aquel proceso que vincula al creador y su obra, en donde en ambos es visible la capacidad del espíritu de la razón, lo que permite que el artista represente la naturaleza por medio de la experiencia cognitiva, cualidad que, para el caso de la artesanía no se encuentra presente según Hegel, pues el trabajo del artesano y en su producto “el espíritu entero, no se ha manifestado aún, sino que es todavía la esencia interior aún oculta, que como un todo, sólo se da escindida en la autoconciencia activa y en el objeto hecho surgir por ella”<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> Hegel, “Capítulo VII:La Religión”, 45.

<sup>70</sup> Hegel, “Capítulo VII:La Religión”, 406.

Así, Hegel establece una diferencia fundamental entre el trabajo del artesano y el del artista, basándose en la idea de la ausencia del espíritu de la razón en el artesano y en la naturaleza repetitiva de su oficio, según esta perspectiva, el quehacer artesanal estaría ligado a una ejecución práctica, guiada por la costumbre y la necesidad, y no por una intención estética o reflexiva. El artesano reproduce prácticas ya establecidas, aprendidas a través de la tradición, sin un proceso de innovación que parta de una reflexión filosófica o de una búsqueda individual de expresión. Lo que tuvo como consecuencia que a la artesanía se le adjudicaran aquellas características opuestas arte, tal como analiza Danto, en la lógica Hegeliana, la artesanía era todo aquello que se quedaba por fuera *del linde de la historia*<sup>71</sup>, en otras palabras, aquellos objetos que no tenían como justificación el pasado y transcurrir histórico vinculado al desarrollo del espíritu de la razón, eran marginalizados de la historia –entendiendo la historia como el relato que crean los hombres para narrar su pasado–.

Volviendo a la idea de las características planteadas bajo el sistema de arte moderno –por mencionar algunas que aún no se han mencionada: la separación entre forma y función, la autonomía de la obra, y las ya mencionadas– dieron origen a campos claramente diferenciados dentro de la cultura material, creando así una nueva forma de catalogar la producción manual e intelectual del hombre. De este modo, no sólo se establecieron criterios estéticos y conceptuales para valorar los objetos, sino que también se jerarquizó a sus creadores. El sistema de arte moderno configuró una red de distinciones que definió quién podía ser reconocido como artista y quién quedaba relegado a la categoría de artesano. Estas distinciones eran profundamente históricas, pues el valor de una obra estaba condicionado por el lugar de enunciación de su creador, su clase social, su formación y vínculos. Causando que la obra dejaba de ser evaluada por su complejidad técnica y pasaba a ser comprendida como resultado de una posición específica dentro del campo artístico.

En consecuencia, los lugares de enunciación no son ubicaciones ideológicamente neutras, desde si un objeto es entendido como arte o artesanía -o como ninguna de las dos cosas, pues es importante recordar que no toda la cultura material se encuentra valorada bajo estos sistemas<sup>72</sup>-, es posible rastrear discursos políticos y económicos, tal como lo plantea Escobar, se puede dar

---

<sup>71</sup> Arthur Danto, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, versión ePub (Madrid: Paidós, [s.f.]), 47.

<sup>72</sup> Baudrillard, *El sistema de los objetos*, [s.f.].

una relectura a la creación de las nociones de arte y artesanía, y a los lugares que le adjudicó la modernidad a los distintos objetos de cultura material producidos. La relectura que realiza Escobar es interesante, pues, permite esclarecer como la catalogación de la cultura material por medio de estas dos nociones, no es una decisión aleatoria, sino que es una determinación que involucra a los sistemas económicos, políticos y discursos hegemónicos del momento:

Es que la oposición arte/artesanía no es ideológicamente neutra. En primer lugar encubre ciertas consecuencias derivadas de la mercantilización del objeto artístico...se ha emancipado de su destino utilitario, pero no de su función de mercancía, que lo sujeta a nuevas dependencias y funciones...<sup>73</sup>

Con la propuesta de Escobar se entiende cómo el nombrar a un objeto –sea artesanía o sea arte–, depende de los sistemas de valoración que definen y sostienen los campos de estos conceptos, es decir, bajo el lente del sistema de arte moderno los objetos estaban definidos por las características que se han mencionado previamente, si era arte entonces debía ser original, contemplativo y realizado por la inspiración como lo planteaba Hegel, por la expresión del espíritu racional o como planteaba Batteaux por el placer. Mientras que, si era artesanía era ornamental, utilitario y realizado por medio de un proceso manual repetitivo.

Lo anterior permite abrir la discusión hacia el objeto de estudio de esta investigación, los oficios textiles –las labores de aguja– cuyo lugar de enunciación ha experimentado múltiples transformaciones a lo largo del tiempo. Tal como se ha visto en el recorrido histórico, técnicas como el telar y el bordado estuvieron durante siglos, vinculadas al estatus social y económico de sus creadores y propietarios –como es el caso de los tapices medievales, considerados objetos de lujo tanto por su función simbólica como por su compleja manufacturación–. Sin embargo, hacia el siglo XVII y con mayor fuerza en el XVIII, el avance de nuevas tecnologías textiles fue desplazando el valor de estas prácticas manuales. Este proceso se intensificó con la Revolución Industrial, cuando muchas de las labores que antes se realizaban a mano, como la confección de vestimenta, ropa de casa, tapices y otros textiles de uso cotidiano, comenzaron a ser reproducidas por máquinas, entre las que destaca el telar de Jacquard, inventado en 1804.

Este cambio no solo transformó los modos de producción, sino también la percepción social de estos oficios. Las técnicas que antes requerían tiempo, conocimientos, una importante

---

<sup>73</sup> Escobar, *Contestaciones: arte y política en América Latina*, 90.

inversión de recursos y tenían un estatus como medio de representación para la historia cortesana, comenzaron a considerarse actividades repetitivas que requerían un mayor costo de financiación. Dentro del mundo moderno, se consolidó una jerarquía que desvalorizó progresivamente el saber hacer tradicional y desplazó a las labores de aguja hacia los márgenes de lo artesanal, otorgándoles un lugar subordinado dentro del relato hegemónico de la historia del arte –sobre estas ideas se profundizará más adelante–.

De esta manera, hacia finales del siglo XVIII, el textil se consolidó como un objeto doméstico y cotidiano, y las técnicas textiles perdieron progresivamente su valor simbólico, ritual y estético que habían tenido durante siglos. En términos de Benjaminianos, al ser uno de los pilares fundamentales del desarrollo de la Revolución Industrial, el textil se vio inmerso en un proceso de reproducción técnica que debilitó su sentido aurático<sup>74</sup>, es decir, aquella cualidad única e irrepetible que posee un objeto cuando es producido manualmente, que está ligado a un contexto ritual –por la práctica que conlleva su quehacer, es decir, el rito del hacer– o a una experiencia singular del sujeto que crea. En la medida en que las técnicas manuales fueron reemplazadas por procesos mecánicos –como el uso del telar de Jacquard–, los objetos producidos dejaron de ser valorados por su singularidad o por su carga cultural para ser entendidos principalmente, por su valor de uso dentro de una sociedad industrial.

Estas ideas permiten afirmar que la creación de las máquinas, sumada a la progresiva pérdida de estatus de estas prácticas, provocó que en los siglos posteriores se reconfiguraron las ideas sobre el textil como medio para la representación, también sobre las narrativas que podía contener y sobre la legitimidad de su lugar dentro del sistema de arte moderno. Esta transfiguración histórica dio lugar a una serie de debates que incluso en la actualidad, permiten interrogar las jerarquías que organizan la cultura material y resituar las técnicas textiles no sólo como formas o prácticas de creación de objetos domésticos y cotidianos con una función meramente utilitaria, sino como lugares cargados de memoria que permiten comprender los relatos históricos desde otra perspectiva.

### **1.2.1 Las labores de aguja en la modernidad (siglos XVIII al XIX)**

---

<sup>74</sup> Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros ensayos sobre arte, técnica y masa*, 29.

A comienzos del siglo XIX , el lugar común del textil se encontraba estrechamente vinculado a la enseñanza femenina. Las labores de aguja, como el bordado, el crochet e incluso el telar, dejaron de ser únicamente prácticas utilitarias realizadas en talleres –como se ha explicado anteriormente, la creación y uso de estas técnicas estaba ligada al taller y a la figura del artífice– para consolidarse como elementos centrales dentro de los programas educativos dirigidos a mujeres. Este nuevo lugar de las labores de aguja se puede observar como una consecuencia de la Revolución Industrial, al mecanizar gran parte de la producción textil, desplazó el valor económico del trabajo manual, y al mismo tiempo afianzó su dimensión simbólica dentro de la estructura patriarcal de la época. Enseñar estas técnicas no solo respondía a una lógica de utilidad doméstica, sino que también contribuía a enseñar ideales de feminidad ligados al orden, la paciencia, la delicadeza y la sumisión. Más adelante se ahondará en cómo esta relación entre las labores de aguja y la educación femenina consolidó un discurso moral y disciplinario sobre el cuerpo y el tiempo de las mujeres, entendiendo que la designación de estas técnicas a un espacio, privado y femenino tuvo repercusiones sobre la valoración de estas prácticas dentro del sistema de arte moderno.

Antes de abordar con mayor profundidad la relación entre las labores de aguja y la enseñanza femenina, es necesario cerrar el análisis sobre el lugar que estas técnicas ocuparon dentro del sistema de arte moderno. Durante los siglos XVIII y XIX, las labores de aguja fueron clasificadas dentro de las llamadas artes menores o artes decorativas, categorías que, tomando como referencia al pensamiento ilustrado –con ideas como las de Bataillon y Hegel–, se diferenciaban de las bellas artes por estar ligadas a la necesidad y la repetición, más que al placer y a la expresión del espíritu. En este sentido, estas técnicas fueron ubicadas dentro del grupo de las denominadas “artes mecánicas”, debido a su carácter funcional y supuestamente carente de intención autónoma.

Como se mencionó anteriormente, el concepto de arte en la modernidad, fue profundamente restrictivo, delimitado por parámetros formales, políticos, sociales y económicos. Dentro del sistema de arte moderno, que un objeto se denominara como arte no solo implicaba una determinada forma de hacer, sino también de pertenecer a ciertos espacios de validación –académicos, expositivos y comerciales– esto quiere decir que el campo del arte durante la modernidad, era uno excluyente y que prácticas como las textiles quedaron sistemáticamente por fuera del campo, consolidando así su relegación a los márgenes del discurso artístico dominante.

Al mismo tiempo, en este contexto es fundamental considerar cómo los movimientos artísticos del momento como, el Neoclasicismo y Romanticismo expresaron desde el arte las tensiones y transformaciones de su época. El inicio del siglo XIX marcó un punto de inflexión para la sociedad occidental, pues se dio la caída del Antiguo Régimen en las grandes potencias como en Francia –con la Revolución y el ascenso de Napoleón–, la pérdida definitiva del poderío imperial español tras su *siglo de oro*<sup>75</sup> y el surgimiento de las nacientes repúblicas y nacionalismos tanto europeos como americanos<sup>76</sup>. Estos procesos implicaron una reconfiguración de los valores políticos, sociales y culturales, lo cual transformó los lenguajes del arte y las formas de representar la realidad.

Como causalidad de este cambio de paradigma –producido por la caída del Antiguo Régimen–, es rastreable en la producción de la cultura material, cómo la sociedad occidental estaba experimentando en sus formas de representación la manera de encontrar a través de estas nuevas identidades. Tal como ha señalado G. Carlo Argan en *El arte moderno (1991)*<sup>77</sup>, los estilos artísticos no surgen de manera aislada, sino como respuesta histórica a las necesidades simbólicas de su tiempo, en este sentido, el Neoclasicismo emergió como una propuesta estética que buscaba rescatar los valores de la razón, el orden y la moral de la Antigüedad clásica, en un momento de crisis institucional, se buscaba volver al lugar en donde se sembró la semilla de la cultura occidental. Mientras que, por otro lado, el Romanticismo, exploró las emociones individuales, como la angustia, una de las emociones que trajo consigo la pérdida de referentes colectivos –como la pérdida de los ideales de la presencia del monarca o la representación de la figura del héroe–. Así, el arte se convirtió en un espacio de disputa discursiva, donde los imaginarios modernos se tensionaron entre la búsqueda de estabilidad y el reconocimiento de la inestabilidad inherente al nuevo orden.

Continuando con las ideas de Argan, tanto el Romanticismo como el Neoclasicismo deben entenderse dentro de un marco más amplio que denomina el *Romanticismo Ampliado*<sup>78</sup>, corriente que reflejaba el debilitamiento de los valores ilustrados del siglo XVIII y reflejaba una búsqueda

---

<sup>75</sup> Francisco Gómez Martos, “*Literature and Historiography in the Spanish Golden Age. The Poetics of History*,” *Estudios Filológicos* 70 (2022): 237–240, <https://doi.org/10.4067/S0071-17132022000200237>.

<sup>76</sup> Eric Hobsbawm, *La era del imperio, 1875–1914*, (Buenos Aires: Crítica, Grupo Editorial Planeta, 2010), 66–67.

<sup>77</sup> Giulio Carlo Argan, *El arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, 2ª ed. (Madrid: Akal, 1998).

<sup>78</sup> Giulio, *El arte moderno*, 2.

nostálgica de sentido en medio del colapso de los antiguos sistemas de autoridad. Según Argan, “Tras la caída del héroe se produjo una sensación de vacío, y los jóvenes se sintieron descorazonados... Se vuelve a la idea del arte como inspiración..un estado de recogimiento y de reflexión...”<sup>79</sup>. En este sentido, el arte reforzó su función reflexiva, esta vez ligada a las emociones, la subjetividad y la memoria histórica, abandonando el ideal universalista que lo había caracterizado durante La Ilustración.

Así, volviendo sobre las ideas del objeto de estudio de la investigación, más que alejarse de lo cotidiano, el arte decimonónico lo resignificó, lo cotidiano dejó de ser un simple reflejo de la vida diaria y se convirtió en una vía de expresión simbólica que reflejaba las tensiones sociales y culturales del momento. Un ejemplo interesante para ilustrar esta transformación es el caso de Francisco de Goya, quien siendo pintor de la corte española bajo el mandato de Carlos IV<sup>80</sup>, dirigió su mirada hacia la vida popular, las supersticiones y las violencias de su tiempo. En obras como *Los Caprichos (1798)* o *3 de mayo (1808)*, Goya no solo retrata la cotidianidad española, sino que la convierte en un medio para cuestionar los valores imperantes, anticipando con ello nuevas formas de sensibilidad estética y crítica que abrían el cambio para las discusiones sobre los lugares marginalizados por el poder del momento.

Como se mencionó en el párrafo anterior, Francisco de Goya ocupó un lugar central en su tiempo al ser nombrado pintor de la corte. Esta posición le otorgó prestigio y visibilidad dentro del campo artístico del momento, sin embargo y de manera paradójica, fue precisamente ese lugar de legitimación el que le otorgó la autonomía necesaria para explorar nuevas formas de representación y capacidades para expresar a través de su obra, una profunda crítica a las estructuras sociales, políticas y religiosas que sostenían al Antiguo Régimen. Goya no fue un artista ajeno al sistema, al contrario operó desde adentro y encontró una forma de expresar sus propias ideas, nuevamente en obras como *Los Caprichos (1798)*, es notorio su distanciamiento respecto a la idealización de la monarquía o de la nobleza, representando las tensiones internas que contradicen al Goya de la corte, quien ilustra el discurso oficial. Esta tensión entre su lugar institucional y su voz crítica pone de manifiesto como ciertos agentes dentro del campo artístico lograron llevar más allá los márgenes del arte de la época, cuestionando desde dentro las

---

<sup>79</sup> Giulio, *El arte moderno*, 20.

<sup>80</sup> Harold Donaldson Eberlein, “Goya as a Designer of Tapestry,” *Art & Life* 11, no. 7 (1920): 359–362, <https://doi.org/10.2307/20543127>.

narrativas dominantes y abriendo espacios a otros modos de enunciación, más personales, más sociales y más políticos.

Esta tensión entre el artista y el campo que lo legítima, entre la autonomía creativa y la necesidad de responder a encargos específicos, pone en evidencia la compleja posición del arte en el descenso de la modernidad. El caso de Goya ilustra bien esta dicotomía, aunque logró consolidar una voz crítica y experimental, su producción también estuvo condicionada por las demandas institucionales del campo artístico. Este contexto es el que nos permite conectar a la figura de Goya con el lugar del textil a finales del siglo XVIII y el siglo XIX, es importante recordar que durante la Ilustración el textil perdió el estatus social que tenía durante la Edad Media y la Modernidad temprana.

Pero la monarquía borbónica bajo el reinado de Felipe IV retomó la idea del tapiz como un símbolo de estatus social. Goya recibió la dirección de la Fábrica de Santa Bárbara en 1775, él era el encargado de realizar los *cartones* –o bosquejos– sobre los motivos que llevarían los tapices. Ahora bien, la elección del tapiz como soporte no fue aleatoria, como se ha señalado anteriormente, durante la Edad Media –en especial entre los siglos XII y XV– el tapiz fue un objeto de alto prestigio asociado al poder feudal y eclesiástico, pues era un símbolo de riqueza y de distinción que encontraba en lo textil una forma de representar estos aspectos.

Es así cómo bajo la mentalidad ilustrada y especialmente las reformas borbónicas<sup>81</sup> Felipe IV consciente del potencial simbólico de este soporte, buscó revitalizar el uso de los tapices como instrumento de legitimación dinástica. En un contexto de reformas ilustradas y centralización del poder, el tapiz recuperó su función representacional y narrativa al servicio de una monarquía que buscaba reafirmar su hegemonía luego de haber perdido poder –en comparación a lo que había vivido durante su *siglo de oro*–, lo que significaba que necesitaba reconsolidar su poder e imagen dentro del escenario europeo. Es por esto que el encargo de cartones para tapices a artistas como Goya no solo respondía a una demanda estética, sino a una estrategia política, reactivar una tradición visual que en otros siglos había sido un símbolo de dominio y que debía actualizarse para construir un imaginario monárquico moderno. En este sentido, el lugar del textil dentro de la cultura material del siglo XVIII se articuló con dinámicas de poder, memoria y representación que dialogaban tanto con su pasado medieval como con las transformaciones ideológicas de la modernidad.

---

<sup>81</sup> Eberlein, *Goya as a Designer of Tapestry*, 361.

Por esta razón y en coherencia con la intención política y simbólica del proyecto borbónico, Francisco de Goya –desde su lugar como pintor de la corte– fue encargado del diseño de los cartones que servían para la elaboración de los tapices en la Real Fábrica de Santa Bárbara. Los motivos elegidos para estos tapices no fueron casuales, respondían a una estrategia que buscaba proyectar una imagen idealizada de la nación y consolidar el vínculo entre la monarquía y el pueblo. La temática giraba en torno a escenas de la vida cotidiana, especialmente la rural, que retrataban tanto las costumbres de las clases populares como ciertos aspectos de la vida cortesana, esta intención se hace evidente en obras como *La caza de la codorniz* (1775), que representa una escena de cacería en clave burguesa, o en el más famoso *El Quitasol* (1777), donde la gestualidad evocan un relato costumbrista.

Además de estos ejemplos, Goya también abordó en sus cartones el paso del tiempo, como en la serie *Las estaciones* (1786-1787), donde la vida de los vasallos del reino se muestra atravesada por las labores agrícolas y el ritmo de la naturaleza. En este contexto, los tapices no solo eran elementos decorativos para los palacios reales, sino que cumplían con una función narrativa, representaban a un pueblo idealizado, importante para reforzar la imagen paternalista de una monarquía que demostraba su poder por medio de la tradición histórica. Así los tapices de Goya deben leerse como parte de una política visual, en la que el textil seguía operando como soporte de enunciación del poder, adaptado al contexto de los últimos esbozos de La Ilustración.

Esto no es lo único que permite comprender los tapices diseñados por Goya, también revelan cómo, dentro de los sistemas modernos de valoración del arte, ciertas técnicas y soportes han sido privilegiados sobre otros. A pesar de que en el siglo XVIII estos tapices formaban parte de un ambicioso proyecto visual y político impulsado por la monarquía borbónica, en la actualidad no se conservan muchos de los tapices originales producidos por la Real Fábrica de Santa Bárbara. Lo que ha llegado hasta el presente, son los cartones que Goya realizó como modelos para su elaboración, esta ausencia no es menor, los tapices fueron considerados durante mucho tiempo como objetos menores, más cercanos a la artesanía y a la producción utilitaria que al arte “legítimo”. A esto se le suma su fragilidad material, lo que contribuyó a su deterioro, reemplazo o incluso desecho.

Por lo tanto, es un hecho que no sólo da cuenta de las condiciones materiales de conservación, sino que también evidencia un sistema de enunciación específico que operó históricamente para legitimar ciertos objetos como arte y relegar otros al ámbito de lo decorativo,

lo funcional o lo popular. Mientras que la pintura y la escultura fueron canonizadas como formas artísticas dignas de preservación, el tapiz –a pesar de su importancia simbólica y social en el contexto cortesano– fue desplazando, perdiendo su estatus y con él, su lugar en el relato oficial de la historia del arte. La desaparición física de los tapices y la conservación de los cartones no es solo un dato técnico, sino una manifestación concreta del modo en que la modernidad organizó los discursos del gusto, la técnica y la cultura material.



**Figura 6.** *El Quitasol* (1777), Francisco de Goya, cartón realizado para el diseño de uno de los tapices realizados en la Fábrica de Santa Bárbara (óleo sobre lienzo). Es importante acentuar el hecho de que lo que se conservó fue el “cartón”, aquello que en su momento histórico era lo que no tenía tanta relevancia, ya que, lo que importaba era el tapiz. Este ejemplo de los cartones de Goya permite comprender que el relato que crea la historia también influye en las fuentes que se conservan <sup>82</sup>.

Otro punto importante a resaltar es que, en los cartones de Goya, se puede identificar con claridad la autoría, lo cual responde a una de las condiciones impuestas por el sistema de arte

<sup>82</sup> Francisco de Goya, *El Quitasol*, óleo sobre lienzo, 1777, Museo del Prado, Madrid. Wikimedia Commons, , consultado el 13 de julio de 2025, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El\\_Quitasol.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Quitasol.jpg).

moderno, la valorización del artista como individuo creador, dotado de genio y autonomía. En contraste, los tapices realizados a partir de esos cartones carecen de autoría –más allá de saberse que se hicieron en la Real Fábrica de Santa Bárbara, no se sabe quienes hicieron parte del proceso–, lo cual revela cómo el sistema moderno de valoración artística desestimó el trabajo colectivo y técnico propio de los oficios tradicionales. Esta diferencia concreta ilustra de manera clara cómo el sistema de arte moderno desarrolló un aparato institucional –representado en la academia, el museo y la crítica– que jerarquizó los saberes manuales, ubicando a la artesanía en un plano secundario al arte. No se trata simplemente de una diferencia de materiales o de técnicas, sino de una distinción profunda sustentada en discursos históricos que asignaron mayor valor simbólico, cultural y económico a aquellas prácticas asociadas a la autoría, la originalidad y la contemplación.

Sin embargo, comprender este sistema como una construcción narrativa con pretensiones de universalidad, permite cuestionar la supuesta naturalidad de tales jerarquías. A pesar de que estos discursos aspiraron a consolidarse como verdades incuestionables y dotadas de validez absoluta, los momentos de crisis y transformación generaron movimientos artísticos que se posicionan en oposición a los paradigmas dominantes. De ahí que, hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX, surgieran iniciativas como el movimiento *Arts and Crafts* en Inglaterra y posteriormente, el *Art Nouveau*, que buscaron devolverle valor a lo ornamental, lo artesanal y lo utilitario. Estos movimientos propusieron repensar el arte desde otras coordenadas, revalorizando precisamente aquellos elementos que el sistema de arte moderno había despreciado y marginalizado. En ese gesto, la artesanía dejó de ser vista únicamente como un residuo de prácticas premodernas y comenzó a ser reconsiderada como un núcleo desde el cual era posible reconstruir una nueva sensibilidad estética.

### **1.2.2 Los últimos esbozos de lo moderno:** El retorno a la artesanía y la pérdida de la jerarquía

El movimiento de *Arts and Crafts* constituye un caso ejemplar para analizar las tensiones que dentro del mismo momento histórico existían, por una parte la división entre las nociones de arte y artesanía –las cuales ya se explicaron en el apartado anterior– y por otra la idea de lo artesanal como núcleo de lo artístico, estas tensiones permiten afianzar la idea de cómo la catalogación de los objetos de la cultura material corresponde a narrativas históricas que se

adhieren a ideologías económicas, sociales y políticas, y no a estructuras inamovibles, es decir, este sistema de catalogación –el sistema de arte moderno– naturalizó como un *deber ser* su perspectiva del arte, cuando en realidad son categorías históricas que cambian con el transcurrir del tiempo.

En este contexto, resulta fundamental revisar el movimiento *Arts and Crafts*, surgido en Gran Bretaña durante la segunda mitad del siglo XIX como una respuesta crítica<sup>83</sup> a los avances tecnológicos provocados por la Revolución Industrial –particularmente en el sector textil–. Este movimiento no solo reaccionó contra las transformaciones materiales generadas por la producción en masa, sino que también cuestionó los valores estéticos promovidos por el sistema de arte moderno, como la autonomía del artista, la originalidad de la obra y la idea de que el arte debía estar separado de la artesanía.

En oposición a estas posturas modernas, este movimiento reivindicó la artesanía como el núcleo del arte, afirmando que la dimensión estética de un objeto no dependía únicamente de su forma o autoría, sino del proceso manual que lo originaba. Desde esta premisa, propuso un reencuentro entre arte y artesanía, ubicando ambas prácticas en un mismo plano de valor al compartir como punto de partida la creación manual, en vez de reforzar la lógica jerárquica que, durante la modernidad, había privilegiado al arte como expresión única, original y elevada, mientras relegaba la artesanía a la repetición y lo utilitario. Además, propuso un retorno a la lógica del taller y a los oficios medievales, donde la destreza técnica ocupaba un lugar central. Al recuperar técnicas como el telar manual, el bordado, el crochet o el tejido a dos agujas<sup>84</sup>, se posicionó también en contra del olvido y la desvalorización de estas prácticas provocadas por la mecanización. Así, el *Arts and Crafts* no fue únicamente una propuesta estética, sino una crítica profunda a los efectos sociales, culturales y simbólicos de la industrialización, planteando una visión alternativa donde lo artesanal no equivalía a lo masivo, sino a lo singular.

De esta manera, es posible comprender que estas posturas no fueron sólo teóricas, sino que también se manifestaron en prácticas concretas, cómo cuestionar la separación entre arte y

---

<sup>83</sup> National Association for the Advancement of Art, *Art and Its Producers, and The Arts and Crafts of To-day: Two Addresses Delivered Before the National Association for the Advancement of Art* (Londres: Longmans & Co., 1901), consultado el 15 de Noviembre de 2024, <https://designmanifestos.org/william-morris-the-arts-and-crafts-of-today/>.

<sup>84</sup> Michele Krugh. Joy in Labour: The Politicization of Craft from the Arts and Crafts Movement to Etsy. *Canadian Review of American Studies*, vol. 44, núm. 2 (2014): 284.

artesanía. Un caso emblemático es el de William Morris, arquitecto, diseñador y fundador de *Morris & Company* (establecida en 1862), un taller especializado en artes aplicadas y en la producción de objetos domésticos. A través de esta fábrica, Morris propuso revalorizar elementos tradicionalmente asociados a la artesanía –como la utilidad y la ornamentación–, argumentando que tales cualidades no eran ajenas al arte, sino que debían formar parte integral de él.

Dentro de *Morris & Co.* se producían sillas, tapices, bordados, biombos pintados a mano y diversos objetos decorativos, todos fabricados con técnicas manuales y atención al detalle. Estos productos evidencian que dentro del mismo contexto moderno –marcado por la industrialización y la reproducción en masa– coexistieron otros modelos de pensamiento y creación que resistían la lógica jerárquica impuesta por el sistema de arte moderno. El caso de esta compañía permite visibilizar cómo, a pesar del discurso historiográfico dominante que durante los siglos XVIII y XIX consolidó la división entre arte y artesanía, también existieron propuestas que buscaron restituir el valor de lo manual y lo cotidiano. Este ejemplo resulta fundamental para comprender que el sistema de clasificación del arte no fue homogéneo ni incuestionado, sino atravesado por tensiones internas que permiten repensar las categorías mismas desde las que se ha interpretado la cultura material.

En continuidad con esta crítica al sistema de arte moderno, el movimiento *Arts and Crafts* ofrece un escenario clave para analizar la revalorización de las labores de aguja a partir del siglo XIX. Como se ha señalado, el movimiento buscó recuperar prácticas manuales tradicionales, cuestionando la separación entre arte y artesanía y a su vez la jerarquización que existía entre ambas nociones. En ese marco, las técnicas textiles como el bordado, el tejido o el telar manual, que habían sido clasificadas desde el siglo XVI como parte de las *artes menores* o *decorativas* –categoría que implicaba su subordinación al arte “legítimo”– comenzaron a ser resignificadas en tanto expresiones válidas de creación artística<sup>85</sup>.

Durante la época victoriana, caracterizada por un ideal búrques de domesticidad y por el uso del decoro<sup>86</sup> como forma de exhibición del estatus social, estas técnicas textiles recobraron un lugar relevante en el diseño de interiores y los objetos domésticos. Sin embargo, su recuperación

---

<sup>85</sup> Shiner, *La invención del arte*, 24.

<sup>86</sup> Clare Paterson, “Displays of Wealth: Accessories in Victorian Britain,” *University of Glasgow Library Blog*, abril 26, 2017, <https://universityofglasgowlibrary.wordpress.com/2017/04/26/displays-of-wealth-accessories-in-victorian-britain-26417/>.

en el movimiento no sólo respondió a una moda decorativa, sino que estuvo impulsada por una ética crítica que valoraba el trabajo manual y el compromiso con el oficio. En este sentido, la reivindicación de las labores de aguja se inscribió en una lógica estética y política que cuestionaba la producción industrial en masa, otorgándoles a estas técnicas un nuevo significado de simbolismo frente al vaciamiento cultural de la modernidad industrial –en cuanto a los objetos que se producían–.

En esta misma línea, el *Arts and Crafts* no solo revalorizó la producción artesanal en general, sino que como se mencionó anteriormente propició un cambio significativo en la percepción social de las labores de aguja. Este retorno a lo manual, no puede entenderse sin atender a las críticas más amplias que conformaron un pensamiento frente a los efectos de la industrialización, autores como Marx en *El Capital* (1867)<sup>87</sup>, Mumford en *Técnica y civilización* (1934)<sup>88</sup> e incluso Benjamin en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (1936)<sup>89</sup> reflexionaron sobre cómo el progreso técnico deshumanizó el trabajo, fracturó los círculos comunitarios y transformó la relación entre el sujeto y objeto producido. En este contexto, el *Arts and Crafts* retomó ideas previas del movimiento ludita<sup>90</sup>, que proponía el trabajo manual como una forma de resistencia frente al carácter alienante de la producción en masa. Como ejemplo para ponerlo en términos de las labores de aguja, el bordado dejó de ser visto únicamente como una labor doméstica y comenzó a asociarse con el decoro burgués y con ideales estéticos más elevados; este desplazamiento permitió que las labores de aguja fueran recuperadas por ciertos sectores sociales, como prácticas valiosas, anunciando un giro en la manera en que estas técnicas serían comprendidas en el marco de la cultura material para finales del siglo XIX y comienzos del XX.

---

<sup>87</sup> Karl Marx, *El capital: Crítica de la economía política. Tomo primero. Libro 1: Proceso de producción del capital* (Moscú: Editorial Progreso, 1990).

<sup>88</sup> Lewis Mumford, *Técnica y civilización* (Madrid: Alianza Editorial, 1992).

<sup>89</sup> Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros ensayos sobre arte, técnica y masa*.

<sup>90</sup> El movimiento ludita fue una protesta obrera en la Inglaterra de principios del siglo XIX, donde artesanos textiles destruyeron máquinas industriales en rechazo a la automatización, que amenazaba sus empleos y condiciones laborales. Su lucha era contra la explotación y los bajos salarios impuestos por los dueños de fábricas. Su nombre viene del mítico "Ned Ludd", un obrero que habría roto máquinas como protesta. Fueron reprimidos duramente, pero su legado simboliza la resistencia obrera frente a cambios tecnológicos injustos.

En este contexto histórico —el de la segunda mitad del siglo XIX en Gran Bretaña, marcado por el surgimiento del movimiento *Arts and Crafts* y el clima social de la era victoriana—, es fundamental destacar cómo la revalorización de las técnicas textiles brindó a las mujeres nuevas posibilidades para intervenir en el campo de la creación material. Técnicas como el bordado, el crochet o el tejido a dos agujas, tradicionalmente enseñadas como parte del ideal doméstico femenino, formaban parte esencial de la educación que debía recibir toda “buena esposa” y “buena madre”<sup>91</sup>. Estas prácticas estaban profundamente ligadas al modelo de feminidad burguesa que se promovía desde los manuales de conducta y las instituciones educativas del periodo.

A partir de esta estructura, y debido al lugar que estas técnicas ocupaban en la vida cotidiana de las mujeres, comenzaron a emerger posibilidades para su enunciación, es decir, para que pudieran expresar ideas, ejercer propiedad intelectual sobre sus creaciones y participar del mercado. Esta transformación no fue inmediata, pero significó una reconfiguración paulatina tanto del lugar de enunciación de las mujeres como del lugar de las labores de aguja, que, al ir ganando reconocimiento en espacios públicos, empezaron a insertarse progresivamente en el campo artístico —ideas que se profundizará más adelante—.

Ahora bien, particularmente en Gran Bretaña este cambio fue visible en la manera en que las labores de aguja desafiaron tanto las jerarquías de género como las jerarquías disciplinares y teóricas entre arte y artesanía. Como se mencionó en el párrafo anterior, estas técnicas ofrecieron a las mujeres un espacio donde los discursos dominantes que las confinaban a lo privado, pudieran tener un lugar desde el cual enunciar y crear. Al mismo tiempo esto permitió que las mujeres se convirtieran en un sujeto que desestabilizaba la distinción entre lo funcional y lo estético, lo decorativo y lo autónomo —elementos que estructuraban el sistema de arte moderno—. Así, se hace evidente que los límites de dicho sistema nunca fueron absolutos ni fijos, sino que respondían a movimientos, tensiones y rupturas propias de cada época y de los actores que intervenían.

De este modo, pueden señalarse algunos casos concretos del siglo XIX en los que la producción de cultura material combinó la destreza técnica con la expresión personal, desde un lugar de enunciación femenino vinculado a las labores de aguja. El caso que se mostrará a

---

<sup>91</sup> Florence Hartley, *The Ladies' Book of Etiquette and Manual of Politeness* (Boston: G.W. Cottrell, 1860), consultado el 12 de febrero de 2025, <https://www.gutenberg.org/files/35123/35123-h/35123-h.htm>.

continuación demuestra cómo históricamente lo asociado a lo doméstico, lo femenino y lo manual trascendió del ámbito privado y accedió a un estatus más alto dentro del campo artístico y cultural, es el caso de Jane Morris, quien convirtió la aguja en un vehículo de agencia cultural en su época. Si bien es más conocida por haber sido una de las grandes musas del movimiento prerrafaelita —inmortalizada en obras de Dante Gabriel Rossetti—, también fue una bordadora y diseñadora destacada dentro de *Morris & Co.*. Allí participó activamente en la creación de textiles, biombos, tapices y patrones de bordado, lo que evidencia cómo las mujeres, desde sus prácticas manuales, pudieron ejercer un rol creativo, intelectual y productivo que contradecía las jerarquías impuestas por el sistema de arte moderno.

En esta misma línea, resulta importante señalar que los bordados y diseños de Jane Morris no son fáciles de rastrear, debido a la lógica de producción colectiva que regía en *Morris & Co.*, la cual se inspiraba en la estructura del taller medieval. En este modelo, todos los integrantes participaban activamente en el proceso creativo, por lo que la autoría individual tendía a diluirse, sin embargo, de los pocos bordados que hoy pueden identificarse bajo su nombre, es posible observar cómo Jane Morris respondía tanto al estilo estético de la época como a la filosofía del movimiento. Sus obras encarnan la idea de una revalorización del trabajo manual y, al mismo tiempo, una redefinición de lo femenino dentro del campo artístico. Asimismo, en la producción general de *Morris & Co.* se hace evidente la influencia del movimiento *Arts and Crafts*, tanto en el tratamiento formal como en el uso del color, lo cual permite comprender cómo este movimiento sentó un precedente estético e ideológico para corrientes posteriores, como el *Art Nouveau*.

En consecuencia, hacia el tránsito entre los siglos XIX y XX, dentro de los sistemas de la industrial cultural<sup>92</sup>, la discusión sobre la jerarquía entre arte y artesanía comenzó a complejizarse, pues ya no se limitaba a esta dicotomía, sino que se introdujo un nuevo campo: el diseño. Este último articulaba lo utilitario, lo ornamental y lo cotidiano con elementos tradicionalmente reservados al arte, como la experiencia estética, la originalidad y la autonomía. De este modo, se amplificó la discusión en torno a cómo debían nombrarse, clasificarse y valorarse los objetos culturales, lo cual implicó una revisión desde los marcos conceptuales de la estética y la teoría del arte. Tal como lo presenta Danto, el ornamento —históricamente relegado a

---

<sup>92</sup> Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, “La industria cultural”, en *Dialéctica de la Ilustración* (Madrid: Editorial Trotta, 1998).

lo artesanal— comenzaba a irrumpir en el mundo del arte —nuevamente—, evidenciando así un giro, una grieta en el sistema de arte moderno, en el que las fronteras entre los géneros, las funciones y los lenguajes visuales ya no eran tan estables ni incuestionables:

...del art nouveau, empezaban a mezclarse las historias del ornamento y la pintura, y hubiera sido sensible al modo en que la decoración se había vuelto una motivación artística en la obra de los que siguieron a Gauguin, y a como durante la apertura del salón de París -en la década de 1890- había crecido el interés por las artesanías y el mobiliario de diseño<sup>93</sup>.

Así finaliza el siglo XIX, marcado por profundas tensiones y transformaciones en el campo artístico, una proliferación de estilos sin precedentes, posturas divergentes sobre la definición del arte y múltiples propuestas estéticas que coexistían y se influenciaban mutuamente. Tres fenómenos principales se entrelazan en este momento de transición: el retorno a la artesanía, el surgimiento del diseño como campo y la paulatina disolución del paradigma moderno. A estos procesos se le sumó un debate teórico en el seno del academicismo y fuera de él, en donde surgieron propuestas que cuestionaban las nociones instituidas por las academias, claro ejemplo, el *Arts & Crafts*. Por último, estos fenómenos pueden entenderse como parte de una reconfiguración del sistema de arte en respuesta a la consolidación del capitalismo industrial, cuyas dinámicas de globalización facilitaron la circulación de ideas, técnicas y estéticas que desdatabilizaron las jerarquías tradicionales.

En este contexto de cierre del siglo XIX e inicios del XX, el mundo del arte y la artesanía —es decir, la esfera cultural de la sociedad europea— respondió activamente a los profundos cambios que se estaban gestando. La consolidación del capitalismo industrial, los crecientes conflictos entre los Estados-Nación y las tensiones sociales internas produjeron una crisis de los valores decimonónicos, cuyos efectos se hicieron plenamente visibles tras las guerras mundiales y las crisis económicas que marcaron las primeras décadas del siglo XX<sup>94</sup>. Como se ha mencionado anteriormente, estas crisis y rupturas de paradigmas pueden rastrearse a través de las transformaciones en el arte, particularmente a través del lugar de enunciación de la técnica.

---

<sup>93</sup> Danto, *Después del fin del arte*, 85.

<sup>94</sup> Eric J. Hobsbawm, *Historia del siglo XX: era de los extremos: el corto siglo XX (1914–1991)* (Buenos Aires: Crítica, 1999).



**Figura 7.** *The Homestead and the Forsest*, May Morris (1889), Jane Morris, este bordado demuestra la estética de la *Morris & Co.*, además permite apreciar el detalle y destreza técnica que tenía Jane Morris con las labores de aguja, al mismo tiempo el diseño también muestra el retorno a unas formas similares a las de la edad media<sup>95</sup>.

Durante el siglo XX, ese cambio de paradigma afectó directamente los dos campos que articulan esta investigación, por una parte, el sistema de arte moderno comenzó a disolverse, dando paso a las lógicas del sistema de arte contemporáneo. Por otra, las nociones de arte y artesanía, así como las figuras del artista y el artesano, dejaron de sostener una jerarquía rígida. Esta transformación se produjo por varios factores, en primer lugar, por el interés de recuperar el

---

<sup>95</sup> Jane Morris, *The Homestead and the Forsest*, May Morris, 1889. Se desconoce su ubicación actual. Wikimedia Commons, [commons.wikimedia.org/wiki/File:May\\_Morris\\_Embroidery,\\_The\\_Homestead.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:May_Morris_Embroidery,_The_Homestead.jpg), consultado el 15 de julio de 2025.

vínculo entre arte y experiencia vivida, un propósito central de las vanguardias históricas, pero que fue abandonado por las vanguardias de mediados del siglo XX, cuyo énfasis en la autonomía del arte —como lo planteó Clement Greenberg en *La pintura moderna y otros ensayos (1939-1960)*<sup>96</sup>— llevó a un aislamiento del objeto artístico de su contexto vital. En segundo lugar, porque el artista contemporáneo dejó atrás la figura del “genio creador”, tan arraigada en la estética y teoría del arte de los siglos XVIII y XIX —en autores como Kant—, para abrirse a otras formas de producción colectiva, colaborativa o conceptualmente distintas. Así, los límites entre arte y artesanía se volvieron cada vez más porosos, ampliando los márgenes del sistema artístico y las posibilidades de enunciación desde diversas técnicas.

Asimismo, el siglo XIX legó al XX una compleja trama de transformaciones sociales, políticas y económicas inconclusas, entre las cuales destacaba la redefinición del rol femenino en la sociedad occidental. Este proceso, impulsado por el contexto industrial que incorporó a las mujeres dentro del espacio público, sentó las bases para que durante el siglo XX emergiera con mayor fuerza el acto creador femenino. En el caso específico de esta investigación, dicho acto se manifestó desde el lugar de las labores textiles como posibilidad de práctica artística. Historiadoras como Joan W. Scott han contribuido significativamente a esta discusión al proponer en obras como *Gender and the Politics of History (1988)*<sup>97</sup> y en *Género e Historia (2009)*<sup>98</sup> el concepto de mujer —femenino— como categoría analítica histórica. Por su parte la teoría de Judith Butler, con textos como *El Género en disputa (1990)*<sup>99</sup> ayudó a enriquecer esta discusión comprendiendo los roles de género y cómo afectan estos la performatividad y recepción de las personas dentro de la sociedad. A su vez, filósofas como Linda Nochlin en su ensayo *Why have there been no great Women Artist? (1988)*<sup>100</sup> se preguntaron por el papel de la mujer dentro del arte.

En este contexto, puede comprenderse por qué fue precisamente en este periodo cuando cobró mayor fuerza la reflexión sobre las técnicas textiles y los lugares de enunciación de sus

---

<sup>96</sup> Clement Greenberg, *La pintura moderna y otros ensayos* (Madrid: Ediciones Siruela, 2006).

<sup>97</sup> Joan Wallach, Scott, *Gender and the Politics of History*, edición del 30.º aniversario (Nueva York: Columbia University Press, 2018).

<sup>98</sup> Joan Wallach Scott, *Género e Historia* (México: Fondo de Cultura Económica, 2008).

<sup>99</sup> Judith Butler, *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, 2ª ed. (Barcelona: Editorial Paidós, 2007).

<sup>100</sup> Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?" in *Women, Art, and Power and Other Essays* (New York: Harper & Row, 1988).

creadoras. La posibilidad de pensar las labores de aguja como expresión artística se volvió viable gracias a la confluencia de estos debates y transformaciones. No obstante, la posición de estas mujeres —como artistas o artesanas— se vio atravesada por los sistemas del mercado, es decir, por estructuras discursivas, económicas y políticas que influyeron directamente en la valoración y apreciación de sus producciones dentro de la cultura material de su época.

### 1.3 La tardía llegada de la modernidad a Colombia

En anteriores apartados se ha rastreado cómo se configuraron las tensiones entre arte, artesanía y género dentro del sistema de arte moderno en Europa, este apartado se propone examinar cómo dichos discursos fueron apropiados, reinterpretados o transformados en el contexto colombiano durante el siglo XIX. Lejos de ser una mera “copia” de los modelos europeos, la experiencia y lógica moderna en Colombia adquirió matices particulares, marcados por inestabilidad política, los proyectos de construcción nacional y los conflictos internos como las guerras civiles. En este escenario, las prácticas artísticas y artesanales no solo se vieron atravesadas por los ideales europeos, sino que fueron instrumentalizadas como herramientas para consolidar una identidad nacional. Así, se abordará cómo el contexto histórico colombiano condicionó la enseñanza del arte y la artesanía, la institucionalización de los oficios y la producción cultural, con especial énfasis en el rol que jugaron las mujeres y las labores de aguja en la configuración del ideal femenino decimonónico colombiano.

Para comprender el contexto nacional del siglo XIX, resulta fundamental analizar cómo se configuraron los discursos sobre arte y artesanía durante la consolidación de la República. Tres procesos históricos fueron determinantes en este periodo: las sucesivas guerras civiles, las crisis económicas derivadas de estos conflictos y la consecuente dificultad para establecer una institucionalidad para la enseñanza del arte y los oficios. Esta situación se evidenció en la tardía creación de las academias de arte y escuelas de oficios —siendo la primera fundada en 1886 por Alberto Urdaneta<sup>101</sup>—.

En contraste con disciplinas como la pintura o la escultura, que dependían de la existencia de instituciones formales para su enseñanza, las labores textiles no enfrentaron los mismos

---

<sup>101</sup> Ana María Rodríguez Sierra, “De lo útil a lo bello. Inicios de la historia del concepto arte en Colombia: Urdaneta, Cano y Santamaría,” *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte* 18, no. 33 (2022): 54–71, <https://doi.org/10.14483/21450706.19940>.

obstáculos, por el contrario su transmisión se realizaba en el ámbito doméstico como parte de un proceso cultural intergeneracional en el que las mujeres aprendían estas técnicas de sus madres o abuelas. Estas labores desempeñaron un papel fundamental en la construcción del ideal de mujer republicana, cuyo rol se centraba en la formación moral de los futuros ciudadanos. Sobre esta figura –la mujer republicana– recaía la responsabilidad de garantizar los valores de la nueva nación: debía ser virtuosa, discreta y laboriosa, en tanto custodiaba la moral de la república.

Por eso, si el análisis del contexto europeo reveló cómo los procesos de modernización e industrialización afectaron al sistema de arte moderno y con esto el entendimiento de la época de las nociones de arte y artesanía, en el caso del Nuevo Reino de Granada las tensiones independentistas crearon un escenario distinto, planteando así unas lógicas locales que si bien se influenciaron de la mentalidad Europea contuvo en sí sus propios fenómenos. Los siglos XVIII y XIX marcaron el ocaso del Antiguo Régimen en el territorio<sup>102</sup> y los cimientos de la identidad nacional donde las expresiones culturales –fueran artísticas o artesanales– cumplían un rol político fundamental.

Durante este periodo de transformación –que se puede comprender entre 1780 y 1830– el territorio experimentó una creciente agitación política que evidenciaba el agotamiento del régimen colonial. Eventos como la Revolución de los Comuneros, ocurrida en la década de 1780, constituyeron una de las primeras expresiones del descontento social frente al orden colonial. En las últimas décadas del siglo XVIII comenzaron a consolidarse nuevas ideas políticas y sociales que a lo largo de las dos primeras décadas del siglo XIX<sup>103</sup>, dieron forma al proceso de ruptura con la monarquía española y al surgimiento del proyecto republicano en el territorio, creando así la discusión principal que se daría en Colombia durante todo este siglo, el proyecto de la creación de identidad colombiana, el cual requería de dispositivos simbólicos que cohesionaran la naciente nación. Durante este proyecto las producciones artísticas y artesanales operaban como vehículos que permitieron la materialización de la identidad<sup>104</sup>.

Mientras en Europa el siglo XIX consolidaba la idea del sistema de arte moderno como se desarrolló anteriormente, el caso colombiano presentó otros sucesos y fenómenos históricos

---

<sup>102</sup> Germán Colmenares, *Las convenciones contra la cultura: Ensayos sobre la historiografía hispanoamericana del siglo XIX* (Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2006), 20.

<sup>103</sup> David Bushnell, *Colombia. Una nación a pesar de sí misma: De los tiempos precolombinos a nuestros días* (Bogotá: Editorial Planeta, 2002).

<sup>104</sup> Ibid.

marcados por la inestabilidad política y transformación de las estructuras coloniales a las republicanas. Este desfase que presentó Colombia –si lo comparamos con el proceso europeo de la misma época– requiere de un análisis contextual para poder desarrollar y comprender las ideas sobre cómo dentro del territorio se aplicó el sistema de arte moderno y cómo se dió la división entre arte y artesanía<sup>105</sup>. Estos procesos se vieron afectados por las crisis económicas consecuencia de las guerras civiles que afectaron la producción cultural del momento, y la persistencia de las ideas coloniales que se tenían alrededor de las prácticas artísticas y artesanales.

Ahora bien, el desarrollo de la modernidad en Colombia durante el siglo XIX fue un proceso particular, marcado por una progresión lenta y fragmentada. A diferencia del modelo europeo, este proceso enfrentó obstáculos derivados de la prolongada inestabilidad política y militar posterior al desmoronamiento del régimen colonial. Entre 1810 y 1902 el territorio vivió ocho guerras civiles, incluida la guerra de independencia, que generaron una profunda crisis en las estructuras económicas y sociales<sup>106</sup>. Esto tuvo como consecuencia que el sistema de arte moderno, con su correspondiente división jerárquica entre arte y artesanía, apenas comenzara a manifestarse hacia las últimas décadas del siglo.

Sin embargo, este desfase no puede entenderse como un retraso frente al modelo europeo, sino como la expresión de un proceso distinto, condicionado por la persistencia de estructuras coloniales y por las urgencias propias de una nación en construcción. Es por esto que es apenas hacia la década de 1880 es cuando puede hablarse del surgimiento de un arte republicano colombiano, entendido como una producción visual institucionalizada, reflexiva y articulada a un proyecto de nación<sup>107</sup>.

Como documenta el historiador Eugenio Barney Cabrera en su ensayo *La actividad artística en el siglo XIX*<sup>108</sup>, la lógica colonial que rigió la creación artística en el territorio persistió incluso después del siglo XVIII. Según su análisis, dicha producción estaba regida por tres grandes instituciones: la nobleza criolla, la emergente burguesía comercial y la Iglesia católica, estos agentes sociales condicionaban los modos de producción cultural, tanto en su dimensión técnica como simbólica, generando una preferencia por las expresiones asociadas a los

---

<sup>105</sup> Eugenio Barney Cabrera, "XVI. La actividad artística en el siglo XIX", en *Manual de historia de Colombia*, 3ª ed., dir. Instituto Colombiano de Cultura, vol. [2] Bogotá: Procultura, 1984).

<sup>106</sup> Bushnell, *Colombia. Una nación a pesar de sí misma*, 71.

<sup>107</sup> Barney Cabrera, "XVI. La actividad artística en el siglo XIX", 594-595.

<sup>108</sup> *Ibid.*

estilos renacentistas y barracos. Esta influencia se manifestaba, entre otros aspectos, en la predilección por ciertos medios y soportes, las *artes mayores* (pintura, escultura y arquitectura) eran valoradas por encima de las *artes menores* (orfebrería, textiles y mobiliario). Esta jerarquización no respondía necesariamente a criterios estéticos, sino que reproducía una estructura social en la que las formas de creación manual estaban ligadas al lugar que tenían las personas –quienes encargaban la pieza y quienes la realizaban– dentro del orden colonial.

Más que una diferenciación conceptual entre arte y artesanía –nociones propias del sistema de arte moderno europeo– lo que existía era una clasificación funcional y social de las técnicas, en donde su valor dependía del uso, del encargo y la posición social del comitente. Esta estructura jerárquica hizo que la autonomía del arte, entendida como separación del campo religioso o utilitario y como esfera independiente de producción simbólica, no se configurara plenamente en el contexto colombiano sino hasta finales del siglo XIX, cuando se comienzan a instalar de forma más estable las instituciones modernas del arte. Tal como señala Barney Cabrera:

La actividad artística y artesanal necesariamente responde a exigencias decorativas en primer término, o delujos y de suntuosidades aparentes...Es arte de encargo, sumiso a los requerimientos del contratista ostentoso y agradable o anecdótico y premonitorio en el campo de lo sagrado y piadoso...<sup>109</sup>

De esta manera, el sistema de arte moderno se caracterizó por establecer criterios específicos que determinaban la valoración de los objetos culturales y el estatus de sus creadores, como se ha mencionado anteriormente, tres elementos destacan dentro de sus características, la distinción conceptual entre arte –asociado a la creatividad y autonomía, tanto del artista como de la obra– y artesanía –vinculada a la utilidad práctica. Esto se representaba y materializaba por medio del segundo elemento, la institucionalización de espacios para cada noción fueran museos y academias para el arte, y ferias y escuelas de oficios para la artesanía; por último y de la mano de los anteriores, la profesionalización e institucionalización del lugar de las técnicas y su transmisión por medio de los espacios, en donde cada objeto recibe su valoración y catalogación y así su *colocación*<sup>110</sup> y rol dentro de la sociedad.

<sup>109</sup> Barney Cabrera, "XVI. La actividad artística en el siglo XIX", 567.

<sup>110</sup> Baudrillard, *El sistema de los objetos* (México: Siglo XXI Editores, 2007).

En otras palabras, el despliegue del sistema de arte moderno demuestra como la valoración y catalogación de los objetos corresponde a los discursos históricos, que más allá de ser entendidos dentro de una temporalidad precisa, para lograr un análisis correcto sobre la cultura material, es concreto comprenderlos como un proceso que se va construyendo y se va afianzando por medio de la ampliación del campo, es decir, para el caso del sistema de arte moderno que se planteó desde occidente, las ideas sobre el progreso y la civilización fueron sus agujas que permitieron ir construyendo la urdimbre sobre la cual se sostenía esta perspectiva sobre el quehacer estético y la adecuación de las destrezas técnicas. Pero esta urdimbre no se construyó simultáneamente en todo el mundo, sino que al igual que las semillas, las ideas viajan, toman su tiempo en arraigarse y en cada territorio toman sus características propias.

En el contexto colombiano, esto implica reconocer que las nociones modernas de arte no se establecieron de forma simultánea con respecto a los centros europeos, sino que se fueron consolidando de manera desigual y fragmentada. La comprensión de la cultura material en Colombia requiere analizar cómo discursos –vicolados al progreso, la civilización y la técnica– fueron apropiados, reinterpretados o incluso resistidos desde las lógicas locales, en diálogo con los procesos sociales y políticos que marcaron el siglo XIX, como las guerras civiles, la lenta consolidación de un Estado republicano y la construcción de una identidad nacional<sup>111</sup>.

Es por esto que a mediados del siglo XIX en Europa se pueden rastrear movimientos como el *Arts and Crafts*, que comienza a cuestionar las ideas y posturas del sistema de arte moderno, pues ya ha logrado tal despliegue que llega cierto tipo de límite, en donde para expandir esta urdimbre y los límites, no queda de otra que cuestionar lo ya planteado. Pero, para el caso de Colombia, la implementación de este sistema presentó un desfase significativo, a comparación del proceso europeo significativo debido a las condiciones históricas particulares. Solo hacia la segunda mitad del siglo XIX –con la creación de las academias de dibujo y las escuelas de oficios en las grandes ciudades como Medellín y Bogotá– comenzaron a establecerse y desarrollarse los elementos previamente mencionados que permitían que la producción artística se insertase sobre un discurso moderno.

### 1.3.1 Modelar la nación: arte, técnica y enseñanza en el siglo XIX colombiano

---

<sup>111</sup> Rodríguez Sierra, “De lo útil a lo bello,” 58.

Como ha señalado Eugenio Barney Cabrera, el primer intento de sistematización de las prácticas artísticas en el territorio neogranadino se dio a través de la Expedición Botánica que lideró José Celestino Mutis, realizada entre 1783 a 1816. Este proyecto constituye un ejemplo de la mentalidad ilustrada presente en el virreinato, al estar orientado a clasificar y documentar científicamente los recursos naturales del territorio, sin embargo, esta aproximación también implicó una lectura de la cultura material que ignoraba los modos de producción artística preexistentes a la colonización europea.

La expedición no sólo impulsó el registro visual del paisaje, la fauna y la flora del Nuevo Reino de Granada, sino que también instituyó un sistema de organización del trabajo artístico, al reconocer formalmente la labor de los dibujantes mediante salarios y jerarquías internas. Se trataba de un modelo de aprendizaje estructurado, donde el pintor principal contaba con aprendices y estaba subordinado a una figura directiva, en una lógica que prefiguraba el funcionamiento posterior de las academias de arte<sup>112</sup>. De hecho, la expedición sentó las bases para la creación de la Escuela de Dibujo, en este contexto, la producción artística dejó de responder exclusivamente a los encargos religiosos o coloniales y se orientó hacia una función científica y pedagógica, con el objetivo de sistematizar el conocimiento sobre el territorio y contribuir así a la construcción simbólica de una identidad nacional en gestación.

Esta articulación entre la cultura material y la identidad emergente no se limitó al caso de la Expedición Botánica. La producción de objetos materiales es intrínseca a la construcción identitaria de un pueblo, en este caso, de una república en formación<sup>113</sup>. Tanto el arte como la artesanía funcionaron como vehículos simbólicos para consolidar un sentido de pertenencia territorial, no solo a través del uso de materiales autóctonos –como pigmentos naturales, fibras vegetales, madera o arcilla–, sino también mediante las representaciones contenidas en esos objetos, que narraban la relación de las comunidades con su entorno. Como señala Tin Ingold, la cultura material no solo refleja un modo de vida, sino que participa activamente en su constitución al inscribir en los objetos los modos de habitar y significar en el mundo<sup>114</sup>.

---

<sup>112</sup> Barney Cabrera, "XVI. La actividad artística en el siglo XIX", 570.

<sup>113</sup> Natalia Majluf, *¿Indios nobles o mestizos reales? Memoriales, legitimidad y liderazgo entre la Colonia y la Independencia*, en *Visión y símbolos: Del virreinato criollo a la república peruana* (Lima: Banco de Crédito, 2006), 43–71.

<sup>114</sup> Tim Ingold, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture* (Londres: Routledge, 2013), 20. <https://doi.org/10.4324/9780203559055>.



**Figura 8.** *Pasiflora laurifolia* (1783–1816), Anónimo. Esta es una de las piezas de estudio que se realizó durante la Expedición Botánica de Mutis, la obra de Mutis transformó la sociedad novogranadina, el taller de pintura contó con alrededor de 61 dibujantes<sup>115</sup>.

Durante todo el siglo XIX fue clara esta intención en las artes, con el ejemplo anterior de La Expedición Botánica, también se encuentra el proyecto de le precedió La Comisión Corográfica, la cual buscaba terminar de explorar, identificar, cartografiar y construir un acervo sobre las costumbres que habitaban el espacio que conformaba a la Colombia de aquel entonces. Pero en estos proyectos hay algo más allá de la creación del imaginario visual<sup>116</sup> de la conformación del nacionalismo colombiano; y es que estos proyectos fueron los antecesores de la formación de las academias de arte y a las escuelas de oficios.

No obstante, esta sistematización visual y cultural de la nación no se desarrolló de manera lineal, por la inestabilidad política, económica y social del país fue un proceso que se desarrollaba

---

<sup>115</sup> Anónimo, *Pasiflora laurifolia*, 1783–1816. Pieza que hizo parte de la exposición *Mutis al natural: ciencia y arte en el Nuevo Reino de Granada*, en el Museo Nacional de Colombia (2008–2009). <https://www.museonacional.gov.co/sitio/mutis/iconografia.html>, consultado el 15 de julio de 2025.

<sup>116</sup> Carlos, Reyero Hermosilla, “El reconocimiento de la nación en la Historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España, *Revista ARBOR, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, núm. 190 (2009). doi: 10.3989/arb.2009.740n1085

de manera interrumpida. Lo que causó que en lugar de consolidar una estructura sólida para la producción artística e institucionalización de las prácticas culturales, el siglo XIX colombiano estuvo atravesado por conflictos ideológicos y disputas territoriales, principalmente derivadas de la formación de los partidos políticos, las luchas por la tierra y los intereses regionales que dificultaban un proyecto nacional unificado. Este escenario debilitó las nuevas empresas republicana<sup>117</sup>s, cuyas aspiraciones de modernización chocaban con una realidad marcada por guerras civiles, crisis económicas y fragmentación social. Como señala Barney Cabrera “...del siglo XIX, la confusión bélica y la dramática situación política debilitaron los vínculos existentes entre quienes producían arte y quienes lo adquirían”<sup>118</sup>. Sin una infraestructura cultural consolidada ni una economía estable que sostuviera el desarrollo artístico, el siglo XIX finalizó con un sistema de arte débil, institucionalmente disperso y con reflexiones en torno a la cultura material que no correspondían con los estándares ni los debates del contexto europeo.

No es sino hasta finales del siglo XIX, tras la llamada Guerra de Las Escuelas (1876-1877) –conflicto entre liberales y conservadores por el control del sistema educativo y su carácter laico o condesional<sup>119</sup>– y posterior al proyecto político de la La Regeneración (1880-1886), liderado por Rafael Núñez y Miguel Antonio Caro, que comienza a consolidarse en Colombia una preocupación estatal por la formación de las nuevas generaciones. Este proyecto buscaba centralizar el poder, estabilizar el país y promover un identidad nacional que unificara a un pueblo fragmentado por décadas de conflicto. En este context, se reconoció la necesidad de cimentar una identidad sólida, lo cual se manifestó no solo en la educación formal, sino también en el auge de publicaciones, como *El Papel Periódico Ilustrado* (por Alberto Urdanneta) como medio para difundir imágenes, narrativas y símbolos que ayudaran a cohesionar el tejido nacional en pleno período de los Estados Unidos de Colombia<sup>120</sup>.

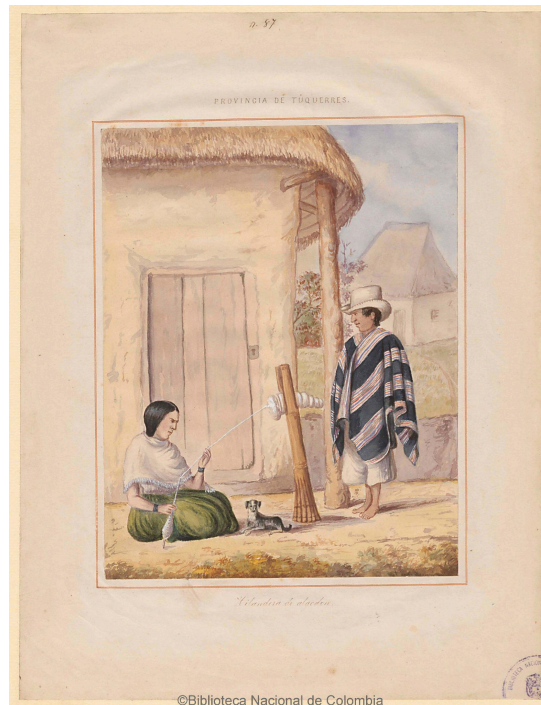
---

<sup>117</sup> Rodrigo Hernán Torrejano Vargas, *Historia de la educación en Colombia: un siglo de reformas (1762–1870)* (Bogotá: Fondo de Publicaciones, Corporación Universitaria Republicana, 2012).

<sup>118</sup> Barney Cabrera, "XVI. La actividad artística en el siglo XIX", 570.

<sup>119</sup> Malcolm Deas, “Gramática y poder en Colombia,” en *Del poder y la gramática: y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas* (Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1993), 25–52.

<sup>120</sup> Pilar Moreno de Ángel, “El 'Papel Periódico Ilustrado' y sus creadores: Urdaneta, Paredes, Racines y la fotografía,” *Credencial Historia* (Bogotá, Colombia), marzo de 1996, 8–12, consultado el 15 de julio de 2025, <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1098646#c=&m=&s=&cv=&xywh=-39%2C-46%2C2445%2C1888>.



**Figura 9.** *Hilander de algodón* (1853), Manuel María Paz. Esta es una de las acuarelas realizadas durante la Comisión Corográfica que ejemplifican los oficios que habían en el territorio, en este caso el de una hilander en la provincia de Túquerres<sup>121</sup>.

Esta intención de construir identidad también alcanzó el campo artístico, expresada en la creación de academias de Bellas Artes inspiradas en modelos europeos. Como señala Marta Traba en *Historia Abierta del Arte Colombiano*, Barney Cabrera entendió este proceso respondió más a una lógica de imitación que de creación auténtica, de hecho, desde la época colonial, la producción artística en el territorio había seguido patrones foráneos, y la independencia no significó una ruptura radical con estas prácticas. Por el contrario, la persistencia del modelo imitativo demuestra cómo el arte republicano colombiano se articuló más como un ejercicio de réplica que como una forma de crítica o representación de las necesidades sociales del país, tal como presentaba Traba:

Copiar a los pintores europeos de época pasadas...he allí la máxima ambición del artista colombiano finisecular...Todos se acomodaron sumisos, comprometidos y suavemente dirigidos, aún sistema en boga, a

<sup>121</sup> Manuel María Paz, *Hilander de algodón*, 1853. Biblioteca Nacional de Colombia, consultado el 15 de julio de 2025. [https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es\\_ES/search/asset/3026/0](https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/3026/0).

una sociedad patriarcal, campechana en algunos aspectos, pero vanidosa y engreída en sus estamentos superiores que continuaban viviendo etapas ya superadas por el mundo<sup>122</sup>.

De este modo, puede afirmarse que hacia finales del siglo XIX apenas comenzaban a gestarse los primeros indicios del sistema de arte moderno en Colombia. Sin embargo, su despliegue fue lento y fragmentado, de modo que no sería sino hasta la década de 1930 que empezaron a consolidarse ciertos elementos fundamentales de este sistema en el campo artístico nacional. La consolidación de academias de arte y escuelas de oficios fue un paso crucial en la configuración de una identidad republicana a través de la producción cultural, y permitió que se fueran sedimentando los ideales de lo que debía ser un artista o un artesano, así como los valores asociados a sus prácticas. No obstante, este proceso no estuvo exento de tensiones: la llegada de una estética moderna con figuras como Andrés de Santa María<sup>123</sup> —quien introdujo el impresionismo a finales del siglo XIX— fue inicialmente rechazada por el público y la crítica de su tiempo, pues sus propuestas rompían con los cánones academicistas aún dominantes. Sólo décadas más tarde, cuando el arte moderno<sup>124</sup> adquirió legitimidad institucional y simbólica —especialmente a partir del triunfo de Alejandro Obregón en el Salón Nacional de 1962—, la crítica de Marta Traba comenzó a trazar un relato historiográfico que reivindicó retrospectivamente la obra de Santa María como uno de los puntos de partida del arte moderno colombiano.

Una vez instaurado este sistema, se abrió el campo para pensar las prácticas artísticas desde nuevas preguntas, cómo el lugar de enunciación de las técnicas, la división moderna entre arte y artesanía, el rol del género en la creación y circulación de la producción manual, y las

---

<sup>122</sup> Marta Traba, *Historia Abierta del Arte Colombiano*, primera edición (Ministerio de Cultura: Biblioteca Nacional de Colombia, 2012), 105.

<sup>123</sup> Eugenio Barney Cabrera, “Andrés de Santamaría y su época,” en *Temas para la historia del arte en Colombia* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1970), 145–186.

<sup>124</sup> El concepto de *sistema moderno de arte* no debe confundirse con el de *arte moderno*. El primero hace referencia a una estructura institucional, teórica y de mercado que comenzó a configurarse en Europa desde el siglo XVIII, con la consolidación de ideas como la autonomía del arte, la figura del artista-genio y la separación entre arte y artesanía. En cambio, el *arte moderno* corresponde a una corriente estética específica que se desarrolla entre finales del siglo XIX y mediados del siglo XX, asociada a movimientos como el impresionismo, el cubismo o el surrealismo. Por tanto, el sistema moderno de arte precede cronológicamente al arte moderno y le brinda parte de su marco de legitimación y circulación.

dinámicas particulares que marcaron el mercado del arte y la artesanía a lo largo del siglo XX en Colombia –ideas que serán abordadas en los siguientes apartados–.

#### **1.4 Las mujeres y la enseñanza del quehacer manual:** cómo se han enseñado las artes y los oficios

El lento despliegue del sistema de arte moderno en Colombia –que comenzó a visibilizarse hacia finales del siglo XIX y se consolidó en la década de 1930<sup>125</sup>– permitió que, en el marco del proyecto de nación, surgieran discusiones teóricas modernas en torno a la valoración de las técnicas, así como al rol y la construcción de las figuras del artista y el artesano, junto con el inicio del debate sobre el lugar de la mujer en estas dinámicas culturales. Para este contexto, la figura de Andrés de Santa María resulta central para comprender las tensiones que se estaban dando entre tradición y modernidad. El pintor bogotano realizó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes en París y allí tuvo la oportunidad de empaparse del entorno y de darse a conocer en eventos como el Salón de Artistas Franceses en 1888. Su regreso a Colombia en 1894, tras realizar su formación en París, significó una introducción temprana del impresionismo en Colombia. Además, como profesor de paisaje en la Escuela Nacional de Bellas Artes, y posteriormente como su director desde 1904, Santa María promovió una ruptura con la pintura académica tradicional, y al fundar la Escuela Profesional de Artes Decorativas e Industriales, donde se formalizaba la enseñanza de oficios como la cerámica o la talla en madera<sup>126</sup>.

De esta manera, la influencia de Santa María –regida por el postimpresionismo europeo– contrastó fuertemente con el carácter historicista y patriótico del arte nacional, en un momento en que este estaba asociado a los ideales de la Regeneración<sup>127</sup>. Este último aspecto –el político– adquiere especial relevancia al analizar la formalización, institucionalización y academización de las prácticas artísticas y los oficios en Colombia, por la manera en la que se estructuró la educación y la producción femenina durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX.

---

<sup>125</sup> Traba, *Historia abierta del arte colombiano*, 2016.

<sup>126</sup> Banco de la República, “Andrés de Santa María,” *Enciclopedia Banrepcultural*, Banco de la República. Consultado el 24 de julio de 2025. [https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Andr%C3%A9s\\_de\\_Santa\\_Mar%C3%ADa](https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Andr%C3%A9s_de_Santa_Mar%C3%ADa).

<sup>127</sup> Miguel Ángel Urrego, *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia: de la guerra de los Mil Días a la constitución de 1991* (Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2002).

Así pues, en este apartado se rastrean específicamente las posibilidades de formación artística y artesanal que tenían las mujeres durante este periodo, con el fin de sentar las bases del análisis que más adelante se realizará sobre el lugar de enunciación de las labores de aguja, la mujer creadora y sus aportes a la sociedad colombiana para una época posterior –como lo fue el periodo de 1930 a 1950–. La educación de las mujeres en artes y oficios<sup>128</sup> resulta significativa porque el sistema de arte moderno –tras el despliegue de la modernidad en el territorio a partir de diversas instituciones, como lo fueron las escuelas, institutos y posteriormente la academia– asignó ciertas técnicas (como el bordado o el tejido) al ámbito femenino, creando así una valoración social sobre estos objetos, en la que se les asociaba a la esfera doméstica y ornamental, y no a la creación artística, autónoma y original. Es decir, los objetos creados por mujeres<sup>129</sup> con estas técnicas diferían del acto creador masculino –asociado a disciplinas como la escultura, la pintura y la arquitectura<sup>130</sup>–, el cual pertenecía a la esfera pública y estética<sup>131</sup>.

Estas concepciones sobre el género y las técnicas manuales persistieron durante gran parte del siglo XX, gracias a que encontraron su fundamento en los modelos educativos desarrollados desde el periodo colonial, entrelazados con la mentalidad moderna, dando como resultado la educación republicana<sup>132</sup>. El análisis y rastreo de cómo funcionaba la enseñanza en Colombia, especialmente en Bogotá y en Medellín, demuestran que la educación femenina revela cómo estas divisiones se institucionalizaron y materializaron. Si bien para el siglo XIX se promovía

---

<sup>128</sup> Ismaria Zapata Hoyos, *Las escuelas de artes y oficios: Una forma de mundializar el trabajo técnico y disciplinar de los artesanos* (Trabajo de grado de Maestría en Estudios Humanísticos, Universidad EAFIT, 2016), 82.

<sup>129</sup> Juan G. Uribe Echeverri, “Algunos aspectos de la mentalidad sobre la mujer en Medellín en los años 40,” en *Débora Arango: Patrimonio vivo, patrimonio artístico*, ed. Museo de Arte Moderno de Medellín (Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, 2000), 8–11.

<sup>130</sup> Las prácticas artísticas ya mencionadas se asociaban a este lugar de enunciación –al quehacer masculino y a la esfera pública– debido a la configuración histórica de la división de género en el trabajo, reforzada por los ideales académicos europeos que jerarquizaron ciertas técnicas. Esta lógica fue heredada en el contexto colombiano a través de los procesos de institucionalización del arte impulsados en el siglo XIX. Benjamin expuso en su obra *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, cómo en la época de la reproductibilidad técnica, el aura de la obra de arte —ligada a la ritualidad, la unicidad y la tradición— comenzó a transformarse, sin que esto implicara de inmediato una ruptura con las estructuras patriarcales que gobernaban la producción y legitimación del arte en Occidente. Véase Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, (Madrid: Alianza, 2021).

<sup>131</sup> Sofía Arango Restrepo, “Comienzos de la enseñanza académica de las artes plásticas en Colombia”, *Historia y Sociedad*, no. 21 (2011): 147–172.

<sup>132</sup> Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*, trad. Ofelia Castillo (México: Fondo de Cultura Económica, 2010).

cierta alfabetización femenina –limitada a las élites y a la clase comerciante–, la cual comenzó a ser una preocupación desde el siglo XVIII – ya que desde las ideas de la Ilustración en Europa proponían que las mujeres debían ser personas letradas y el país trataba de copiar los modelos europeos<sup>133</sup>. Esto, por supuesto, no aplicaba a todas, sino únicamente a aquellas que pertenecían a las clases altas. La educación femenina no era la misma que la masculina, pues se pensaba que la mujer no debía interesarse por temas científicos y políticos, ya que estas ideas podrían distanciarla de sus labores principales: ser una esposa y madre ideal. Como explica la historiadora colombiana Aída Martínez Carreño, para la época se creía que las mujeres no necesitaban los mismos conocimientos que los hombres, pues la educación femenina planteaba que debía estar orientada a: “...formar madres y esposas, no estimulaba un real interés por la ciencia y dejaba de lado una enseñanza que condujera a ganar la propia subsistencia...”<sup>134</sup>. Así pues, a pesar de tener acceso a la educación y al aprendizaje básico de las letras y las matemáticas, para el siglo XIX la mayoría de las mujeres seguían dependiendo de la jurisdicción de un hombre –generalmente su esposo, padre, hermano o incluso la Iglesia–, ya que el sistema de valores de la época no daba cabida a la agencia ni a la autonomía femenina.

A pesar de esto, para el proceso de modernización en Colombia la mujer fue un actor social importante. La creciente industrialización y la crisis económica que enfrentó el país a comienzos del siglo XX, como consecuencia de las guerras del siglo XIX, hicieron de la mujer el sujeto adecuado para cubrir sectores de la vida pública<sup>135</sup> que la sociedad le permitía. Es así como el mundo laboral femenino se amplía: desde la posibilidad de ser maestra u obrera. Trabajos, que claro está no alejaban a las mujeres de su función primordial: *ser madres y esposas ejemplares*. Por ende, la apertura de la mujer a la vida pública tuvo como necesidad y consecuencia la formación de un sistema de educación femenina, donde la creación de escuelas normales

---

<sup>133</sup> Azuvia Licón Villalpando, «“Es cosa muy grave y seria la de criar”»: Soledad Acosta de Samper frente a los discursos sobre educación y maternidad», *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, no. 7 (octubre de 2016): 35–54, <https://doi.org/10.5354/0719-4862.2016.43531>.

<sup>134</sup> Aída Martínez Carreño, “Los oficios Mujeriles”, *Historia Crítica*, núm. 9 (1994): 18. <https://doi.org/10.7440/histcrit9.1994.02>

<sup>135</sup> Marco Palacios, "Capítulo 2: Liberalismo económico, conservatismo político," en *Entre la legitimidad y la violencia: Colombia 1875-1994* (Bogotá: Editorial Norma, 1995).

femeninas –como la Escuela Normal Superior en 1927<sup>136</sup>– permitió el acceso formal a profesiones “socialmente aceptables”, principalmente en la enseñanza primaria y la enfermería. No obstante, tal como advierte Martínez, esta apertura mantenía intacta la división de género en el trabajo: mientras los hombres accedían a carreras universitarias, la formación femenina se enfocaba en las virtudes domésticas.

De este modo, durante las tres primeras décadas del siglo XX se desarrolló el marco legal e institucional para la educación femenina, el cual adquirió forma definitiva a lo largo de las reformas liberales de los años treinta. En este periodo se articularon tres componentes clave. En primer lugar, el Decreto 227 de 1933 –expedido bajo el mandato presidencial de Enrique A. Olaya Herrera y con Julio Carrizosa como Ministro de Educación– reformó y legalizó el acceso de las mujeres a la educación secundaria mediante las “disposiciones sobre la enseñanza secundaria para señoritas”, que les otorgaban el derecho a obtener el título de bachiller o de institutora<sup>137</sup>. En segundo lugar, la apertura de las escuelas normalistas para mujeres fortaleció las posibilidades de formación institucionalizada. Finalmente, como tercer componente, se produjo una reconfiguración en el imaginario social sobre el rol de la mujer: ya no se la relegaba exclusivamente a la vida privada, sino que se le reconocía un papel activo en la formación moral, valorativa y ciudadana de las nuevas generaciones, lo cual legitimó su presencia en el espacio público.

Sin embargo, como Sofía Arango menciona en su texto “*Comienzos de la enseñanza académica de las artes plásticas en Colombia*”<sup>138</sup>, el avance en el acceso de las mujeres a la educación artística no implicó necesariamente una igualdad de condiciones dentro del campo del arte. La formación femenina respondió a procesos diferenciados según el tipo de enseñanza. Por una parte, se fomentaba una instrucción orientada a consolidar el ideal de mujer como madre y esposa, en la cual se promovían los oficios considerados femeninos –como el bordado, el tejido y en general la costura– sin que estas prácticas fueran reconocidas como parte del ámbito artístico.

---

<sup>136</sup> Miryam Báez Osorio, “El surgimiento de las escuelas normales femeninas en Colombia,” *Revista Historia de la Educación Latinoamericana* 4 (2002): 157–180, consultado el 9 de diciembre de 2024, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2480630>.

<sup>137</sup> Decreto 227 de 1933. Recuperado de la Corte Suprema de Colombia: <https://www.cortesuprema.gov.co/corte/wp-content/uploads/subpage/mujer/mujer/Leyes%20Mujer%20PDF/Decreto%20227%20de%201933.pdf>

<sup>138</sup> Arango Restrepo, “Comienzos de la enseñanza académica,” 152.

Estas técnicas asociadas a la paciencia, la pulcritud y la decoración del hogar, reforzaban la vinculación entre lo femenino y lo doméstico.

Bajo esta misma premisa –la desigualdad de condiciones dentro del campo del arte– es que a la par también se crearon espacios en los que las mujeres podían formarse como artistas, accediendo a técnicas como la pintura o la escultura. No obstante, este acceso estaba restringido por diversas limitaciones sociales asociadas al género. Aunque algunas mujeres lograron destacarse en el arte académico, en las décadas de 1920 y 1930, en su mayoría se dedicaban a géneros considerados apropiados para su lugar en este campo, como el paisaje, el bodegón y la naturaleza muerta<sup>139</sup>. Además, el ingreso a las academias de Bellas Artes estaba mediado por normas que regulaban estrictamente la participación femenina. Un ejemplo de esto es la advertencia enviada por el presidente de la Universidad Nacional en 1894, al director de la Escuela director de la Escuela de Bellas Artes, en la cual prohibía expresamente la presencia de las mujeres en este espacio:

En repetidas ocasiones ha hecho presente a Usted el infrascrito Ministro verbalmente, que no conviene el uso de modelos tomados de mujeres al natural, en esa Escuela, para las clases de pintura y escultura, porque eso pugna contra la moral y las costumbres de nuestra sociedad. Sin embargo se han seguido pasando cuentas de dichos modelos, y desde ahora aviso a Usted que en adelante no se reconocerán en este Ministerio servicios de esta naturaleza<sup>140</sup>.

Estas restricciones –la exclusión de las mujeres de los talleres de anatomía humana y dibujo del desnudo<sup>141</sup>–evidencian como persistía la idea de que las mujeres no estaban hechas

---

<sup>139</sup> *El Colombiano*, “Periscopio. Film de una exposición de arte,” *Colección patrimonial UdeA*, 10 de julio de 1937, 3, 5.

<sup>140</sup> Liberio Zerda, Bogotá, al Director de la Escuela de Bellas Artes, Bogotá, 4 de abril de 1894, Archivos de la Escuela de Bellas Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

<sup>141</sup> Este fenómeno se puede comprender como una consecuencia de la historia del arte de Vassari la cual desde el renacimiento termina instaurando un ideal de artista que es exclusivamente masculino. Es por esto que en la historiografía tradicional y en el relato de la Historia del Arte, las mujeres son un sujeto que es escaso, pues tal como lo mencionó Nochlin y reafirmó Jaramillo, no era porque no existieran sino porque no eran "el ideal". Véase: Vasari, *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors & Architects*, Nochlin, “*Why Have There Been No Great Woman Artists?*” y Banrepcultural, “Carmen María Jaramillo: Educación, arte y género en Colombia”.

para el arte académico moderno, al asumir que ciertas prácticas del arte exigían atributos como el genio artístico, históricamente entendido como una característica masculina.

Es así como este desfase cronológico en la institucionalización artística –donde la inclusión femenina llegó con mayor retraso a comparación del panorama europeo–, se hace evidente al comparar los procesos de Bogotá y Medellín, las dos ciudades que lideraron en el país sobre las ideas de progreso, modernidad y centros importantes para la consolidación del sistema del arte moderno, dando a entender que la preocupación por la formación de la mujer moderna era un tema poco importante para el momento, y que la figura femenina realmente destacaba por su importancia a la hora de resguardar la moral nacional. Tanto en Medellín como en Bogotá, entre las últimas décadas XIX y en las primeras del siglo XX, se instalaron las escuelas de Bellas Artes, proyectos que se venían augurando a lo largo del siglo XIX..

Los modelos institucionales adoptados en las principales ciudades del país revelan la tensión entre los ideales de modernización y el lugar asignado a la mujer moderna. En Medellín, la Escuela de Artes y Oficios, fundada por la Sociedad de Mejoras Públicas (SMP) bajo la dirección de José A. Gaviria<sup>142</sup>, se enfocaba en la enseñanza de oficios útiles para la sociedad, como la carpintería y la ebanistería, pensados principalmente para varones. De manera paralela, en Bogotá se fundó en 1886 la Escuela Nacional de Bellas Artes, dirigida por el General Alberto Urdaneta<sup>143</sup>, también orientada a la formación masculina, pues formaban parte del proyecto modernizador del país.

Sin embargo, esta caracterización de las Escuelas de Bellas Artes, presenta matices importantes para la investigación. Por ejemplo, en Medellín, también por iniciativa de la SMP, se creó en 1910 el Instituto de Bellas Artes, el cual comenzó a operar en 1911. La participación de las mujeres en la SMP no se limitó a ser pasiva, pues desde sus primeros años esta institución contó con una sección femenina, creando así la Escuela de Dactilografía en 1912, esta institución

---

<sup>142</sup> Fundación Bellas Artes, “Historia,” *Bellas Artes Medellín*, consultado el 17 de julio de 2025, <https://bellasartesmed.edu.co/institucional/historia/>.

<sup>143</sup> William Vásquez Rodríguez, “Alberto Urdaneta y la Escuela Nacional de Bellas Artes en Colombia,” *Banrepcultural*. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-314/alberto-urdaneta-y-la-escuela-nacional-de-bellas-artes-de-colombia>

funcionaba como un espacio práctico para las mujeres que no eran aún aceptadas ni en la escuela de música ni en la de pintura.

Aún así, no fue sino hasta 1915 cuando las actas de la SMP registraron por primera vez las discusiones sobre la apertura de una sección dedicada a la formación artística femenina. Esta tardía consideración institucional evidencia los múltiples obstáculos que enfrentaron las mujeres para acceder a la educación artística formal. Su ingreso estuvo mediado por una diferenciación de limitaciones, por ejemplo, se les prohibía compartir clases con hombres y su enseñanza se remitía a la copia de otros artistas, lo que restringía sus posibilidades de expresarse a través de estos nuevos medios y de explorar la formación técnica.

A pesar de esto, la apertura de la Escuela para las mujeres tuvo una respuesta inmediata, lo que motivó a que un año más tarde se le permitiera el ingreso a las clases de escultura, dibujo y pintura. Durante los primeros meses se inscribieron alrededor de 50 señoritas y las clases se desarrollaban en la casa de las señoritas Ana y Sofía Villamizar —es importante recordar que se seguía sosteniendo la división de espacios por género—, quienes estaban al frente del funcionamiento del espacio y rendían cuentas ante la comisión de la escuela de varones. Este modelo, basado en una vigilancia indirecta, muestra cómo la formación de las mujeres continuaba respondiendo a una autoridad masculina.

Todos estos avances en términos de acceso a la educación femenina no significó un avance en la moral de la época, pues persistieron distintas formas de control que condicionaban la permanencia de las estudiantes, es el caso de las faltas de compostura, las cuales eran sancionadas con amonestaciones e incluso con la cancelación de la matrícula, siendo así, la educación continuaba reforzando el ideal femenino decimonónico, en donde la conducta de la mujer estaba asociada con la moralidad. Tal como lo evidencia el caso de Débora Arango, durante décadas se confundió en el trabajo artístico femenino, lo estético con lo moral, un enredo que era punitivo para las mujeres. La situación era distinta cuando la formación la habían adquirido en el exterior, es el caso de Lucía Cock Quevedo, quien para la década de 1920, a pesar de no haber terminado sus estudios en Europa, logró participar activamente en exposiciones y concursos. Al igual que ellas, otras mujeres encontraron en el Instituto un espacio de formación que, aunque limitado, permitió su entrada progresiva al campo artístico.

Es así como durante los 20 y los 30, el Instituto de Bellas Artes de Medellín vivió un proceso de consolidación institucional, reforzando técnicas como la acuarela y el pastel a cargo de los maestros Cano y el profesor belga George Brasseur, lo cual atrajo a más estudiantes –tanto hombres como mujeres– y a su vez creó un estilo propio dentro del Instituto, influenciado por perspectivas locales e internacionales. Volviendo a la apertura del campo artístico, fue especialmente durante la década de 1930 que aumentó la presencia femenina en el Instituto. Este fenómeno puede relacionarse con el declive del régimen conservador y con el ascenso del liberalismo, que impulsó reformas orientadas hacia la ampliación del acceso a la educación, de esta manera el Instituto comenzó a consolidarse como un espacio para la trayectoria artística femenina, aunque siempre bajo las tensiones propias de una época que seguía marcada por los sesgos de género. Quienes rompieron con estos sesgos fueron Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez, su llegada no sólo implicó una renovación formal en los métodos de enseñanza, sino que marcó un cambio profundo en la concepción del arte y el artista.

Ambos comprendían la docencia como un compromiso ético y pedagógico, lo que se tradujo en una actitud nueva. En este escenario es que emergieron figuras como Débora Arango y Lucía Cock, como representantes de una generación femenina que comenzaba a adquirir visibilidad en el campo artístico. Para el caso colombiano, la consagración de Débora en el Salón de los Amigos del Arte de 1939, demuestra la aceptación por parte del campo de la figura femenina, esto fue determinante, pues pese a las restricciones, la figura de Débora representa en sí un camino que se comenzaba a arar, para que la mujer fuese considerada como posibilidad de creación, agencia y enunciación en el arte y en la historia del arte<sup>144</sup>.

Así pues, gracias a estos ejemplos que ilustran el paulatino ingreso de las mujeres en las academias de arte durante las primeras décadas del siglo XX, es que pueden comprenderse los planteamientos de la historiadora del arte estadounidense Linda Nochlin, cuya pregunta central indaga por qué no han existido grandes mujeres artistas. Desde allí, analiza las posibilidades históricas que han condicionado el reconocimiento de la mujer dentro del campo artístico. A partir de sus postulados, es posible afirmar la importancia de comprender el lugar de enunciación –como herramienta anítica– para profundizar y ofrecer nuevas perspectivas sobre la trayectoria

---

<sup>144</sup> Entrevista con Sara Fernández, ex directora del Instituto de Bellas Artes, sobre los primeros años del instituto, 24 de julio de 2025.

de las mujeres en el ámbito del arte. El propio discurso que articulaba el sistema de arte moderno, mediante categorías como la del genio<sup>145</sup> –parte de su metarrelato–, junto con las estructuras de lo masculino, excluían a la mujer de la construcción de este relato..

Comprendiendo que las mujeres estuvieron por fuera del sistema de arte moderno durante gran parte del siglo XIX y XX, la pregunta que se hace Linda Nochlin –¿por qué no han existido grandes mujeres artistas?– permite comprender que no es que no existieran, sino que la producción de arte y el reconocimiento del objeto cultural y de su creador dependían de “elementos integrales de esta estructura social, que están mediados y determinados por instituciones sociales que son específicas y definibles...”<sup>146</sup>. Es decir, sí existían mujeres que manejaban las técnicas de pintura y escultura –los dos medios de arte predilectos para ese entonces, más asociados con el quehacer masculino–, pero, al no ser reconocidas por la academia<sup>147</sup> y por otras instituciones como los museos y las galerías, estas quedaban por fuera del campo, resultando ilegítimas.

Es por esto que el lugar de enunciación de las mujeres permite comprender la producción artística femenina desde otra perspectiva, previa al reconocimiento por parte del campo. El lugar de enunciación está compuesto por los elementos que la sociedad le otorga al sujeto –en este caso, la mujer– la capacidad de enunciar, ser reconocida y ser vista. Como lo menciona la historiadora del arte colombiano Carmen María Jaramillo, las mujeres siempre han estado ahí, pero las condiciones y límites del discurso histórico-narrativo del momento las *invisibilizan*:

¿Qué pasó? ¿Por qué se invisibilizaron a las mujeres?...La invisibilidad, no es estar ausente, es estar presente pero que nadie lo vea a uno, entonces ¿Cuáles son esas condiciones que tuvo la sociedad para que esos personajes que estaban ahí en la escena no fueran vistos?...¿Cuál era la luz en ese momento y qué era lo que iluminaba en ese momento para que esas mujeres no pudieran ser vistas?<sup>148</sup>.

---

<sup>145</sup> Nochlin, “Why Have There Been No Great Woman Artists?”, 153.

<sup>146</sup> Nochlin, “Why Have There Been No Great Woman Artists?”, 158.

<sup>147</sup> Tal como se planteó anteriormente por el relato que se creó durante el Renacimiento, en donde aquello que se relataba era la historia de los grandes artistas –en masculino–. Véase Giorgio Vasari, *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors & Architects*.

<sup>148</sup> Banrepcultural, “Carmen María Jaramillo: Educación, arte y género en Colombia”.

La invisibilidad de la cual habla Jaramillo opera como un mecanismo de exclusión dentro del campo artístico, y puede entenderse como el reconocimiento –o no– del campo de las artes. Esta exclusión se generaba por medio de los procesos institucionales, tal como señalaba Marta Traba en su obra *Historia Abierta del Arte Colombiano*: “la academia liquidaba la voluntad particular del artista. Quien quedaba fuera de la academia quedaba también fuera de la verdad y de la fortuna...”<sup>149</sup>. Es decir, las instituciones funcionan como dispositivos de poder que legitiman o marginan –a ciertas técnicas o personas–. Como se explicó anteriormente, las mujeres fueron excluidas de estas instituciones, como la academia y los museos, creando así un sistema de validación excluyente para ellas, quienes se enfrentaban a estas barreras para ser reconocidas dentro de su quehacer.

Sin embargo, un grupo de mujeres logró introducirse en el campo del arte, y es necesario mencionarlas. Entre 1880 y 1920, aquellas mujeres que contaban con un lugar de enunciación que les permitía tener el poder y el capital –cultural, social y económico– para adquirir las herramientas y obtener las oportunidades para estudiar y hacer arte, eran precisamente quienes cumplían con los elementos que mencionaba Nochlin: características sociales específicas y definidas. De estas características, la más importante era la clase social, pues el capital económico permitía que mujeres de clase alta, como Carolina Cárdenas, Margarita Holguín y Caro, entre otras, tuvieran la posibilidad de viajar a Europa y participar en academias de arte donde eran admitidas y contaban con menos limitaciones que en la enseñanza colombiana. El poder viajar y acceder a círculos en los cuales generalmente eran invisibilizadas en su propio contexto, les permitía regresar con mayores posibilidades de ser aceptadas como artistas en el país, tal como lo expone Jaramillo:

...estas mujeres...todas tenían como unas características comunes y eran que eran mujeres solteras...tenían un espacio para ellas...una habitación propia, habían estudiado en academias europeas o habían vivido en europa...mantuvieron una producción artística, ejercieron sistemáticamente o la gestión cultural y el arte, y establecieron vínculos

---

<sup>149</sup> Traba, *Historia Abierta del Arte Colombiano*, 106.

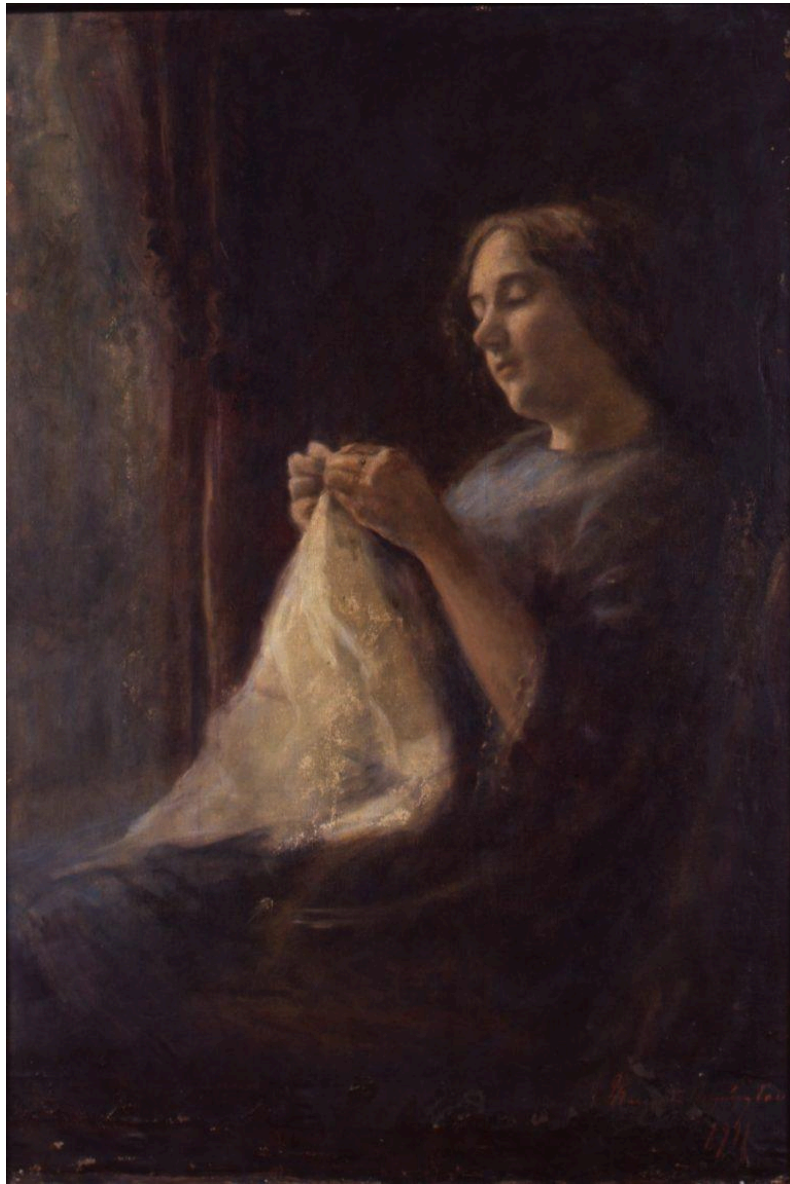
con artistas, críticos, con coleccionistas y sus obras circularon en eventos públicos...<sup>150</sup>

Aun así, la accesibilidad al reconocimiento y la legitimación del proceso artístico permaneció inalcanzable para la mayoría de las mujeres. Tal como lo señala Jaramillo, la mayoría no cumplía con las condiciones necesarias: la posibilidad de viajar, contar con redes sociales para entrar al campo del arte y disponer de los medios para acceder a la educación. Estas barreras provocaron que la producción femenina continuara limitándose a la esfera privada. Esta segregación no solo restringió el acceso de las mujeres al campo artístico, sino que además consolidó una estética vinculada a lo femenino, determinada por las condiciones materiales, institucionales y simbólicas desde las cuales cada una producía.

Continuando con esta última idea de la estética vinculada a lo femenino, en relación con la producción artística femenina, es importante resaltar el papel que desempeñaba la educación que recibían –centrada en habilidades decorativas–, ya que esta generaba una producción con características distintivas. Más allá de ser una cuestión de género, es necesario comprenderla desde su lugar de enunciación. Las mujeres creaban con lo que tenían a su alcance y representaban lo que veían a su alrededor; es decir, el lugar de enunciación –que es el lugar que cada una ocupa dentro del campo, determinado por las condiciones culturales, económicas y sociales de cada sujeto– también determina las posibilidades de representación y los medios disponibles para la creación. Al estar su educación en los quehaceres plásticos y manuales vinculada a las cualidades de buena esposa, buena madre o al ámbito privado y doméstico, es común encontrar que las mujeres de este periodo se centraran en dichas representaciones, y que, a su vez, emplearan los medios y métodos que más se les enseñaban –como la música, la danza, la pintura y las labores textiles– para llevar a cabo su acto creativo.

---

<sup>150</sup> Banrepcultural, “Carmen María Jaramillo: Educación, arte y género en Colombia”.



**Figura 10.** *La costurera* (1911), Margarita Holguín y Caro. Esta imagen habla de la importancia de que las mujeres representaran a otras mujeres en medio de su cotidianidad<sup>151</sup>.

Como ejemplo de esto, la obra *La costurera* (1911) de Margarita Holguín y Caro (figura 10) muestra, a través de su técnica de óleo sobre lienzo, la representación del quehacer femenino como un acto de agencia y reflexión –ideas que se exponen más adelante–. En primer lugar, de la composición destaca la atmósfera que se crea cuando una mujer trabaja en sus labores de aguja:

---

<sup>151</sup> Margarita Holguín y Caro, *La costurera*, 1911. Banco de Archivos Digitales de Artes en Colombia (BADAC), consultado el 15 de julio de 2025, <https://badac.uniandes.edu.co/portal/wp-content/uploads/2020/11/La-costurera-768x1149.jpg>.

mediante el fondo oscuro se enfatiza el carácter íntimo del espacio y la relación que hay entre la mujer y su labor. Lejos de ser un mero escenario, la obra es un diálogo simbólico entre Holguín y Caro y lo representado (la costurera). Desde una perspectiva iconológica siguiendo las ideas de Panofsky<sup>152</sup>, la pintura revela la importancia del papel de la mujer como sujeto activo en la producción y representación artística. Es decir, no se trata solo del retrato y lo que retrata, sino que, dentro del contexto histórico, puede rastrearse a través de esta imagen el lugar de la mujer creadora: la mujer que crea representando a sus pares y generando discursos visuales<sup>153</sup> sobre las experiencias femeninas.

Esta obra, a su vez, permite abordar cómo las labores de aguja funcionaron como un punto de partida para crear y cuestionar el concepto de *genio* en el género femenino –entendido, según Nochlin, como aquel poder atemporal encarnado en los grandes artistas<sup>154</sup>–. A pesar de que dicha característica fuera negada sistemáticamente a las mujeres dentro del sistema de arte moderno, el paso del tiempo deshilo la urdimbre de este sistema. Creando así nuevas narrativas históricas que han permitido revalorizar la educación textil femenina, entendiéndola más allá de una actividad doméstica: este quehacer ahora se puede leer como el puente más cercano para que las mujeres incursionaran en la práctica artística.

Dentro de esta relectura, la aguja se convierte en un símbolo de poder y agencia: la entrada que la mayoría de las mujeres tenía como primer paso hacia la construcción de su propia experiencia plástica –ya fuera desde el arte o desde la artesanía–. Como se ha mencionado anteriormente, estas técnicas textiles se enseñaban a las mujeres desde una temprana edad, anteriormente ya se ha mencionado, tanto en el ámbito escolar como en el doméstico, constituyendo una educación imprescindible asociada a su rol social como amas de casa y esposas. La obra y la figura de Margarita Holguín y Caro dialoga precisamente con esta realidad; a pesar de que no se conservan o no se tienen registros sobre sus labores textiles, se sabe que Holguín y Caro era una gran bordadora y tejedora, es decir, tenía tanto la formación tradicional en las técnicas domésticas, como en las técnicas modernas para una mujer, como lo es la

---

<sup>152</sup> Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, trad. EPL FS ([1962] 2017).

<sup>153</sup> Peter Burke, *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Cultura Libre, 2005).

<sup>154</sup> Nochlin, “Why Have There Been No Great Woman Artists?”, 153.

pintura<sup>155</sup>. Por fortuna, Holguín y Caro perteneció a ese grupo de mujeres que contaban con el lugar de enunciación que le permitió explorar otras técnicas, lograr adentrarse al mundo de las artes y participar de la academia que para ese entonces comenzaba abrirse para las mujeres.

Precisamente en este contexto de apertura gradual de oportunidades para las mujeres, aunque la aguja y las labores textiles fueran un eje fundamental en la formación de la mujer creadora, los objetos realizados a partir de estas técnicas aún no eran considerados como arte. Durante las primeras décadas del siglo XX, si bien las mujeres ya comenzaban a frecuentar las instituciones del mundo del arte, aún faltaba un buen trecho por recorrer y luchas por conquistar para reivindicar el lugar de la mujer creadora, pues todavía debían ganar la aceptación en el campo artístico y, además, lograr que las creaciones textiles alcanzaran el mismo estatus que los medios tradicionales.

Las labores textiles, en ese momento, no eran consideradas parte de las artes –retomando las ideas y nociones de arte durante la Ilustración, como se explicó anteriormente–; muchas veces ni siquiera recibían la cualidad de artesanías. Si eran producidas por mujeres, eran más bien entendidas como objetos del entorno doméstico. Las características de lo decorativo y ornamental, sumadas a las acciones repetitivas –en términos de inspiración de diseños y patrones, en los cuales, bajo el sistema de arte moderno, no se encontraba ni originalidad ni autonomía–, hacían que tanto su quehacer, como su producción y su resultado final, no hicieran parte del campo de lo artístico ni de lo artesanal. Como se ha mencionado anteriormente, el lugar de la mujer creadora no era reconocido dentro de la esfera pública, sino que quedaba completamente relegado al ámbito privado, creando así un tipo de narrativa circular, donde por no ser considerada de ser nombrada artista, no se educa a la mujer formalmente y como consecuencia directa quedaba relegada a ser copista o productora de imágenes ornamentales, lo cual vuelve a referir a la imposibilidad de ser reconocida como artista.

No obstante, como la mujer ya había comenzado a abrirse camino dentro del mundo del arte, existen casos de exposiciones y espacios públicos en los que este tipo de medios comenzaban a mostrarse. Es el ejemplo del que habla Carmen M. Jaramillo en la conferencia

---

<sup>155</sup> Natalia Gutiérrez Tovar, “Cinco claves para entender la pintura de Margarita Holguín y Caro,” *BADAC*, consultado el 17 de julio de 2025, <https://badac.uniandes.edu.co/cinco-claves-para-entender-la-pintura-de-margarita-holguin-y-caro/>.

*Educación, arte y género*, en la que menciona una exposición realizada en 1899: en el salón se dividía por género, creando así un espacio para que las señoritas del momento participaran y no fueran comparadas ni juzgadas con los mismos estándares que los masculinos.

Los objetos que se expusieron en este salón no llegaron a considerarse arte en su momento, incluso, ni siquiera medio siglo después, tal como lo expone Jaramillo, la crítica del arte en Colombia se tardó más de cincuenta años en aceptar a las técnicas de aguja y la mujer como parte del campo:

...la exposición de 1899 participaron 41 varones y 66 mujeres y los trabajos de estas últimas que fundamentalmente fueron bordados y pinturas...medio siglo después Eugenio Barney se refiere al hecho diciendo: {el jurado exhaltó el arte de imitación, la pintura de flores, la disciplina de lo inútil, las labores de adorno y de entretenimiento}<sup>156</sup>.

Es así como, para comienzos del siglo XX, el campo artístico moderno aún requería transformaciones fundamentales –como la revolución textil e industrial en Colombia, el derecho al voto femenino, el acceso a la educación superior para la mujer y la consolidación de la figura de la mujer obrera– para que el lugar de enunciación de la mujer le permitiera enunciar, crear y ser aceptada por su campo de interés. Como se pudo observar con los ejemplos dados, el lugar de las mujeres dentro de la sociedad de aquel entonces las invisibilizaba, pues, desde lo que creaban –aquello que tenían cerca, lo que se les enseñaba, los medios en los que se les permitía dominar la técnica, lo formal y lo estético– eran lugares no vistos; es decir, ilegítimos y muchas veces ignorados.

El campo no las reconocía como artistas y no lo haría hasta bien entrado el siglo XX. Es por esto que el lugar de enunciación de la técnica permite comprender las condiciones de producción y creación, permite situar a la mujer creadora y no solo entender el valor que ella y su creación tuvieron en su momento, sino también cómo la historia, el paso del tiempo, permite comprender las distintas valoraciones que estas han tenido y los lugares que su creadora y su objeto han ido recorriendo, dependiendo de las narrativas y discursos históricos que se están hilando desde el presente, rastreando así cambios de larga duración por medio de estas narrativas.

---

<sup>156</sup> Banrepcultural, “Carmen María Jaramillo: Educación, arte y género en Colombia”.

### 1.4.1 Las labores de aguja como espacio femenino: la posibilidad de la mujer de tener voz propia

Históricamente, las labores de aguja han construido un espacio de expresión y creación para las mujeres, al menos en Occidente<sup>157</sup>. En este lugar de enunciación, las mujeres han ejercido su posibilidad de nombrar y crear; sin embargo, la mirada del sistema de arte moderno ha relegado estas prácticas a un segundo plano, en donde tanto la creadora como su producción han sido invisibilizadas.

No todas las mujeres tuvieron el lugar de enunciación preciso que les permitiera acceder a las instituciones y contar con los medios para practicar otro tipo de técnicas, lo que convirtió a las labores textiles en técnicas accesibles. Desde la enseñanza hasta la adquisición de los materiales, estas prácticas estaban relativamente al alcance de todas las mujeres, aunque los distintos lugares de enunciación dotaban de fines diversos a estas técnicas.

La enseñanza de estas labores se daba muchas veces en el ámbito doméstico. Es una educación que se caracteriza por su capacidad de transmisión y de generación entre madre e hija: las destrezas con la aguja eran el espacio de formación de relaciones entre las mujeres. Hasta el día de hoy se realizan los famosos *costureros* o tertulias, caracterizados por ser momentos de aprendizaje, no solamente de las técnicas, sino también de construcción de comunidad e identidad. En estas reuniones, mujeres de todo tipo de clase social llevaban a cabo discusiones sobre temáticas de la vida privada, en las cuales ellas llevaban el control: la economía doméstica, la creación de relaciones como matrimonios y alianzas, entre otras.

Pero este aprendizaje que comenzaba en casa se reforzaba también en la educación primaria y secundaria. Tanto los colegios laicos como los religiosos instruían a las señoritas en estas técnicas. Dentro del currículo de la educación femenina, el bordado y *todo género de obras de mano* eran una asignatura más, así como lo eran la economía doméstica o la historia. La educación femenina estaba centrada en forjar a la mujer ideal de aquel entonces: aquella que supiera controlar y construir una familia, así como servirle a su esposo. Esto se evidenciaba en los anuncios que publicaban los colegios para informar a los padres de familia que tenían

---

<sup>157</sup> Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (Londres: I.B. Tauris, 1984).

inscripciones abiertas, donde se mostraba el currículo de asignaturas y conocimientos que recibirían las señoritas. Así, en la revista mensual *La Caridad: lecturas del hogar. La Caridad o Correo de las Aldeas*, de Bogotá, impresa durante la segunda mitad del siglo XIX, se pueden encontrar distintos anuncios de colegios que notifican sobre su currículum. Está, por ejemplo, el caso del Colegio de la Concepción, el cual decía:

Este establecimiento de alumnas externas continuará sus tareas el día 7 de enero de 1865. Se enseñarán las materias siguientes: Religión, urbanidad, historia sagrada, gramática castellana, aritmética, francés, geografía, escritura, dibujo, música vocal e instrumental, costura, bordados, tejidos y demás obras de aguja y flores artificiales<sup>158</sup>.

Otro anuncio de misma cualidad fue el que realizó el *Colegio La María*, este también exponía un currículum muy similar al del Colegio de la Concepción, pues dictaba las siguientes asignaturas:

...Las materias de enseñanza son: religión e historia sagrada; moral y urbanidad; caligrafía y ortografía castellana; aritmética y cálculo de memoria; geografía general y de Colombia; historia patria e historia natural; higiene y economía doméstica; lengua francesa, flores artificiales de todas clases, bordados y todo género de obras de mano <sup>159</sup>.

En estas fuentes, por medio de la presentación del currículo que recibían las señoritas, se puede observar la intención que tenía la educación femenina a lo largo del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX. Les enseñaban lo básico de las matemáticas, para la manutención del hogar; historia, religión y moral, pues era el lugar de lo femenino representar el ideal de los valores y la moral de la identidad de la república colombiana. Sobre todo, en estos planes de estudio, destaca el enfoque en la enseñanza de habilidades artísticas y manuales, como la música, el dibujo y, especialmente, las labores textiles.

---

<sup>158</sup> Archivo Biblioteca Nacional de Colombia, fondo Soledad Acosta de Samper, Prensa del siglo XIX. En Revista Mensual *La Caridad*, Año I, núm. 17 de 1865, “Colegio de la Concepción” (Anuncio).

<sup>159</sup> Archivo Biblioteca Nacional de Colombia, fondo Soledad Acosta de Samper, Prensa del siglo XIX. En Revista Mensual *La Caridad*, Año XI, núm. 13 de 1875.

Por ende, la enseñanza de estas técnicas se inscribía en el proyecto educativo que tenía como fin principal preparar a las mujeres para el rol doméstico y social que se esperaba de ellas. Estas enseñanzas otorgaban a las mujeres valores que se asociaban a este ideal, como la paciencia, la perseverancia, la prudencia y la atención al detalle. Asimismo, buscaban capacitarlas en el *buen gusto*, enseñándoles sobre la armonía de los colores, la composición y la ornamentación, con lo cual se reforzaba la idea de la feminidad asociada a la belleza y al cuidado del hogar.

A pesar de que toda mujer que tuviera acceso a la educación recibía los conocimientos necesarios para realizar labores de aguja, no todas las realizaban con el mismo fin. Para las mujeres de clase alta, estos conocimientos y la producción de labores de aguja estaban más asociados a un pasatiempo, una manera de decorar sus hogares e incluso a una habilidad para socializar, pues podían organizar tertulias y reuniones alrededor de estas. Mientras que, para las mujeres de clase media o clase baja, la producción de sus labores de aguja se convertía en una manera de obtener sustento económico; generalmente, una manera que les permitía a las mujeres aportar a la economía del hogar y al sustento propio.

Como más adelante se ahondará en la manera en que las labores de aguja ayudaron a que las mujeres, en contextos como el de ciudades industriales –como Medellín, centrada en el desarrollo textil–, pudieran acceder al trabajo y a la fábrica. Por el momento, es importante subrayar cómo esta educación fue el motor de creación artística para muchas mujeres, al ser el medio predilecto en el cual las propias instituciones las impulsaban a ser duchas en este oficio.

Uno de los casos que ejemplifica cómo las labores de aguja constituyeron un poder de enunciación y creación para las mujeres, tanto en el ámbito artístico como artesanal, es el de Emma Reyes, artista colombiana conocida por sus pinturas. Sin embargo, lo que le permitió acceder al medio pictórico fueron sus capacidades con la aguja, especialmente con el bordado en hilo de oro. En la correspondencia que mantuvo durante tres décadas con su amigo, el historiador colombiano Germán Arciniegas, Reyes relata cómo, en el convento de María Auxiliadora en Bogotá, aprendió las técnicas de las labores de aguja. Allí se destacó particularmente en el bordado con hilo de oro, siendo reconocida por su destreza en este arte y pasando largas horas en

el cuarto de labores<sup>160</sup>. Este aprendizaje marcó su primer acercamiento al rol de mujer creadora. Su lugar de enunciación la privó de otros tipos de educación, pero su sensibilidad plástica, desarrollada a partir del trabajo con la aguja, le permitió abrirse camino de forma autónoma. Así accedió a academias de arte en distintos países europeos, donde pudo desarrollar su voz como artista y ser reconocida hacia la década de 1950.

Para la segunda mitad del siglo XX, se dio un punto de inflexión en la valoración social de las labores de aguja y su relación con la construcción del rol de la mujer. Con los cambios que se estaban produciendo en torno a las ideas sobre lo que significaba ser mujer —como la reforma del 36<sup>161</sup> a la constitución de 1886, que otorgó a las mujeres la capacidad de ocupar cargos públicos, reconociéndolas como parte de la vida pública, y el sufragio femenino en 1957<sup>162</sup>, que les concedió el derecho al voto y el reconocimiento como ciudadanas—, estas habilidades, que antes hacían parte fundamental de la formación femenina, comenzaron a perder relevancia. Además, la producción industrial y en masa hizo que los objetos elaborados mediante estas técnicas fueran mucho más accesibles si eran fabricados en serie. Esto provocó que los objetos hechos manualmente comenzaran a valorarse, más que por su destreza técnica, por el significado íntimo y personal que podían adquirir.

Estos cambios sociales hicieron que el lugar de enunciación de la mujer en la sociedad colombiana cambiara; y, con ello, también el lugar de las labores de aguja. Comenzaron a surgir nuevos espacios de institucionalización y academización de esta técnica, tanto en el mundo del arte —como el *Programa de Artes y Textiles de la Universidad de los Andes* en Bogotá, que en sus inicios se planteó como una Escuela de Bellas Artes y Oficios—, como en el ámbito artesanal, con la creación de la *Asociación para el Rescate de las Artes Manuales en Antioquia (ARAMA)*. Esta última surgió como una iniciativa de mujeres preocupadas por conservar este tipo

---

<sup>160</sup> Todas su correspondencia está recopilada en el libro *Memoria por Correspondencia*. Editorial Laguna Libros, séptima edición, 2012.

<sup>161</sup> Artículo 8 del Acto Legislativo de 1 de 1936, dictó: *La calidad de ciudadano en ejercicio es condición previa indispensable para elegir y ser elegido, y para desempeñar empleos públicos que llevan anexa autoridad o jurisdicción. Pero la mujer colombiana mayor de edad puede desempeñar empleos, aunque ellos lleven anexa autoridad o jurisdicción, en las mismas condiciones que para desempeñarlos exija la ley a los ciudadanos.* <https://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?id=1824914>

<sup>162</sup> Decreto 247 de 1957, Sobre plebiscito para una reforma constitucional. Artículo 1, dictó: *Las mujeres tendrán los mismos derechos políticos que los varones.* <https://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Decretos/1055550>

de técnicas y su enseñanza, ya que su transmisión en las instituciones escolares comenzaba a entrar en desuso.

Pero para que este cambio y transformación en los lugares de las mujeres y en las técnicas textiles se dieran, fue necesario que ocurrieran también modificaciones dentro del sistema de las artes. El siglo XX es un periodo reconocido por el cuestionamiento que, desde sus primeras décadas, se dirigió al sistema de arte moderno. Así pues, para comprender los nuevos lugares de enunciación que comenzaban a forjarse, es fundamental entender cómo se gestó el proceso que permitió la formación de un nuevo discurso histórico-narrativo en torno a las artes –ideas que se presentan en el siguiente capítulo–. Este proceso implicó transformaciones profundas en las instituciones, en la comprensión de los límites entre arte y artesanía, y en el rol de la mujer como creadora. Todo ello permitió rastrear los primeros esbozos de lo que, años más tarde, se configuraría como el sistema de arte contemporáneo, tanto a nivel internacional, como a nivel nacional –con sus debidas particularidades históricas–.

Fue precisamente gracias a estos cambios que las mujeres y las técnicas textiles comenzaron a adquirir nuevos roles, lugares y significados. Así, como lo mencionan en el contexto internacional Danto y Belting, y para el caso colombiano Traba y Serrano, el siglo XX se caracterizó por una crítica sistemática al paradigma moderno del arte, y esa crítica se convirtió en el terreno fértil donde tales transformaciones pudieron tener lugar. En ese nuevo marco, se desdibujaron las fronteras tradicionales entre arte y artesanía, se relativizaron nociones como el genio, la autonomía y la originalidad, y se abrió paso a un discurso más inclusivo, dentro del cual la posición de la mujer creadora y la valoración de las técnicas de aguja pudieron ser reinterpretadas y revaloradas.

**2. La aguja en el pajar:** un análisis comparativo entre la formación del Pregrado en artes de la Universidad de los Andes y el trabajo manual de la Asociación para el Rescate de las Artes Manuales en Antioquia (ARAMA), 1960-1985.

**2.1 Umbrales de lo contemporáneo:** contexto histórico sobre el surgimiento del sistema de arte contemporáneo

La intención de este apartado no es realizar un recorrido profundo por los distintos movimientos artísticos que se dieron durante el siglo XX. Antes bien, lo que se pretende es trazar la transformación del campo, el discurso y las dinámicas que se dieron durante la primera mitad del siglo XX que permiten comprender cómo estos cambios y procesos que atraviesan a los movimientos artísticos, dan paso a la creación y consolidación de un *nuevo* sistema de valoración, en el cual, el objeto de estudio –conformado por las técnicas de las labores de agujas y su lugar de enunciación–, se adhiere a los procesos del momento y su valoración en la sociedad, su rol e importancia se ven afectados.

La complejidad del siglo XX la han estudiado historiadores como Eric Hobsbawm, debido a su multiplicidad y a las rupturas radicales experimentadas, propuso una periodización distinta a la tradicional, denominando a este período de tiempo como *El siglo corto*<sup>163</sup>. El historiador británico considera que el siglo XX empieza en 1914 pues con el estallido de la Primera Guerra Mundial, las transformaciones sociales que comenzaron en el siglo XIX, como el sufragismo y el sindicalismo, toman cuerpo. Luego, Hobsbawm determina que el siglo acaba con suceso como la disolución de la URSS<sup>164</sup> en tanto acontecimiento marca el fin del comunismo como sistema en práctica, además de la consolidación de Estados Unidos como superpotencia– , dentro de esta periodización se logra entender los procesos históricos de mediana duración que afectaron a este momento. Adicional a ello, Hobsbawm afirmó que el siglo XX no se puede entender sin comprender lo que denominó como la *Era de las catástrofes*, es decir, las crisis sucesivas que redefinieron el orden global, entre estos sucesos están: la Primera Guerra Mundial (1914-1918), el ascenso de los totalitarismos (fascismo, nazismo, estalinismo, por mencionar los más conocidos), la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) junto con sus consecuencias geopolíticas y de avances en armamentista militar –como los desplazamientos masivos de distintas

<sup>163</sup> Eric J. Hobsbawm, *Historia del siglo XX: era de los extremos: el corto siglo XX (1914-1991)*. Buenos Aires: Crítica, 1999), 7.

<sup>164</sup> Abreviación para la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

comunidades europeas que fueron atacadas por los totalitarismos y migraron alrededor del mundo y el desarrollo de la bomba atómica que cambió por completo la visión del ser humano por sí mismo—.

Más allá de Europa, el siglo XX también se caracterizó por ser un momento de cambios, en tanto acontecimientos como la Guerra Fría terminaron repercutiendo en Asia Central y Latinoamérica con situaciones como la emergencia de las dictaduras de derecha. A estos contextos se le suman el fin de los regímenes coloniales en Asia y África, y las revoluciones tecnológicas que transformaron a la sociedad —como la revolución de las comunicaciones y la información, del transporte y la movilidad—. Por lo tanto el enfoque de Hobsbawm, de mirar al siglo XX como un siglo corto, no solo resalta la violencia política, sino también cómo estos eventos reconfiguraron las instituciones, las economías e incluso las identidades nacionales en sentidos de corta, media y larga duración (Braudel)<sup>165</sup>.

Comprendiendo el *siglo corto* y en especial su primera mitad, como un momento bisagra a nivel mundial, podemos afirmar que el contexto del momento terminó transformando al campo del arte: el para qué de este, el quiénes lo pueden realizar, quiénes lo consumen, dónde se consume, por qué se consume. Esto porque, como se ha mencionado anteriormente, más que entender a la historia como un relato de sucesos desarticulados, la apuesta es comprenderla como una gran urdimbre, en donde se debe entender cómo se construye la trama y esto significa que todos los hilos están entrelazados. Así, para entender cómo se gestó el cambio dentro del campo del arte y cómo este era afectado por otras esferas —como lo político, lo económico y lo social—, tomamos como punto de partida a los historiadores Hans Belting con su obra *La historia del arte después de la modernidad*<sup>166</sup> y a Arthur Danto con *Después del fin del Arte*<sup>167</sup>, ya que, ambos rastrean cómo surgió este nuevo sistema de valoración del arte, y, especialmente, cómo este sistema se enfoca en el cambio que se dio sobre la producción de la esfera cultural. Por ende, como se mencionara más adelante, el siglo XX fue un momento en donde, como consecuencias del caos social, político, económico y cultural, se cuestionaron todos los valores y pilares

---

<sup>165</sup> Fernand Braudel, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, 1.ª ed. en español (México: Fondo de Cultura Económica, 1953).

<sup>166</sup> Hans Belting, *La historia del arte después de la modernidad* (México: Editorial Universidad Iberoamericana, 2010).

<sup>167</sup> Danto, Arthur, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, versión E-pub.

modernos sobre el arte, los cuales no solo se vieron afectados sino que además, en el contexto de crisis, se destruyeron y reformularon.

Tanto Hans Belting como Arthur Danto analizaron este momento bisagra en la historia del arte comprendiendo que los sistemas artísticos no se reducen únicamente a las prácticas desarrolladas por los artistas o a las instituciones que conforman el campo del arte —museos, academias, galerías—, sino que implican también un cambio profundo en el sistema mismo del arte. Este cambio, que marcaría la transición de la modernidad a lo contemporáneo, conllevó asimismo una transformación en la narrativa histórica. Ya no se trataba solo de registrar estilos o escuelas, sino de responder a las nuevas necesidades simbólicas de una sociedad que, tras las dos guerras mundiales de la primera mitad del siglo XX, requería nuevas formas de representación sobre las cuales construir identidades renovadas.

Para la década de 1940, el protagonista del relato artístico pasó a ser el “Nuevo Mundo”. Tanto artistas como historiadores del arte eran conscientes de que algo nuevo estaba ocurriendo, y reconocían que el motor de ese cambio se encontraba en Estados Unidos, país que, tras la Segunda Guerra Mundial, se había consolidado como potencia mundial. En *La historia del arte después de la modernidad*, Hans Belting reflexiona sobre la construcción de una conciencia histórica en el campo del arte estadounidense. Con ello, señala cómo el arte participó activamente en la consolidación política y económica de Estados Unidos entre las décadas de 1940 y 1960.

Como ejemplo de este proyecto artístico, Hans Belting menciona al pintor estadounidense Barnett Newman, quien no solo reconocía, sino que además argumentaba abiertamente el “fracaso del arte europeo”. Esta afirmación no debe entenderse como una simple provocación individual, sino como parte de un proyecto cultural más amplio que posicionaba la producción artística norteamericana más allá del logro estético: se trataba de consolidar a Estados Unidos como una nueva potencia cultural. Este proyecto, en el contexto de la posguerra y la Guerra Fría, tuvo también claros trasfondos políticos y económicos. A través del arte, Estados Unidos desplegó una campaña de afirmación ideológica que buscaba evidenciar su influencia sobre las tendencias artísticas globales. Belting señala que esta estrategia no fue un proceso azaroso o espontáneo, sino un ejercicio de gran conciencia histórica: la producción artística estaba respaldada por un discurso articulado desde la crítica, la historia del arte y los propios artistas, con el objetivo de legitimar el ascenso cultural de Estados Unidos en el escenario mundial..

Otro ejemplo que plantea Belting para demostrar cómo el arte norteamericano se dotó de una conciencia histórica y se integró a un proyecto que trascendía lo estrictamente artístico es el caso del crítico estadounidense Clement Greenberg. Este reconocía que el arte —en particular, los movimientos de las primeras vanguardias en Estados Unidos— marcaba una ruptura con las tradiciones anteriores, al distanciarse de vínculos con el Estado o la religión. En su lugar, estas nuevas expresiones artísticas se anclaban en los sentimientos, tensiones y valores que caracterizaban a su época, afirmando así una sensibilidad moderna que respondía al contexto político y cultural de la posguerra. Señala el historiador: “Críticos de arte como Clement Greenberg apoyaron una campaña en la que los artistas estadounidenses eran invitados a reafirmar su propia importancia y a esgrimir sus argumentos<sup>168</sup>”.

Todos estos debates y ejemplos que se han dado con respecto al significado y función sobre el arte, correspondían a los fenómenos y nuevas dinámicas creadas por los contextos políticos, económicos y sociales que se estaban dando en aquel momento, el arte dentro de su producción artística comenzó a tener un principio muy claro, representar y conectarse con la vida, lo que significaba una ruptura con el arte anteriormente producido que era más de vincularse con las instituciones de la sociedad —como el Estado o la Iglesia—. Pero tras las catástrofes vividas que se entendieron como sucesos orquestados por las instituciones tradicionales, el arte debía ir más allá y reencontrarse con lo *humano*.

Es decir, que las décadas de 1940 a 1980 fueron momentos marcados por profundas transformaciones, contrastes y tensiones, causadas por los conflictos globales anteriormente mencionados —como lo fue el afianzamiento del fascismo y el nazismo en Europa, que desató la Segunda Guerra Mundial—. Los años posteriores, es decir, luego de los 80, estuvieron marcados por conflictos que quedaron sin resolver tras la serie de acuerdos y juicios realizados al finalizar las guerras del Pacífico o con el comienzo de la Guerra Fría. Estos sucesos terminaron de posicionar a Estados Unidos como la potencia pacificadora del momento, lo cual llevó a que esta nueva potencia mundial buscara proponer sus políticas en el resto del mundo. Como un efecto dominó, entre los 70 y los 80, desde Asia Central con las guerras de Afganistán, Irán e Irak, hasta las convulsiones de las dictaduras en toda América del Sur, se hacía evidente que se trataba de un fenómeno global, un momento de cambio, en el cual se requería que alguien creara y posicionara

---

<sup>168</sup> Belting, *La historia del arte después de la modernidad*, 67.

un nuevo norte. Para el caso del arte, como se mencionó anteriormente, esa tarea fue asumida por Estados Unidos.

Así pues, la segunda mitad del siglo XX estuvo marcada por el discurso Estadounidense, que para el caso del arte reconfiguró por completo la manera en la cual este se realizaba y pensaba. Estos procesos históricos, hicieron hincapié en la conformación y surgimiento del sistema de arte contemporáneo, generando una nueva narrativa sobre la función y la representación del arte en la sociedad. El contexto y los ejemplos dados muestran cómo durante este *siglo corto*, en el campo del arte no se dieron solamente cambios en las prácticas artísticas —que es lo que se suele analizar cuando se habla de las vanguardias y movimientos de esta época—, sino que, al analizar estas dinámicas históricas, no solamente como rupturas, sino como continuidades, se pueden rastrear las nuevas propuesta sobre los soportes de arte o nuevas técnicas que comenzó aceptar el sistema de arte contemporáneo —un ejemplo de las nuevas técnica y soportes del arte que ingresaron en el sistema contemporáneo son las labores de aguja—, además de proponer una lectura sobre las dinámicas que estaban sucediendo terminaron creando cambios dentro de la construcción de relatos que se utilizaban para contar la historia del arte. Este periodo bisagra es posible rastrearlo porque el arte moderno se relataba de una manera lineal, su discurso hablaba en términos de evolución y progreso y al mismo tiempo, estas dos nociones terminaban permeando el quehacer artístico.

Por otro lado, como plantea Danto, el sistema poco a poco se desligó de las nociones de evolución y progreso a partir de la idea del fin del arte. Parte de la construcción de esta nueva narrativa histórica consistió en la reconfiguración de nuevos modos de consumo sobre la cultura material. La producción en masa reacondicionó la manera en que se pensaba el quehacer manual, pues la discusión que había planteado Benjamin a comienzos del siglo, sobre cómo la reproductibilidad técnica hacía que el objeto perdiera su condición *aurática*<sup>169</sup>, se transformó con artistas como Marcel Duchamp, quienes demostraban que la creación y producción artística dependía de la aceptación del campo hacia el creador y el objeto creado —es decir, sobre la práctica artística que va más allá de la mera realización del objeto: se trata de la conceptualización e intencionalidad del gesto realizado—. Lo que hizo Duchamp en su obra *La*

---

<sup>169</sup> Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, 29.

*Fuente* por R. Mutt (1917) se denominó como *ready-mades* y marcaría todo el desarrollo del siglo..

Luego, movimientos como el Nuevo Realismo y el *Fluxus* —por mencionar algunos— recogían la herencia intrépida que dejaron las primeras vanguardias del siglo y demostraban cómo el arte se había desligado de los medios, técnicas y soportes tradicionales. Esto provocó que consumir arte implicara cambios en las formas en que las instituciones lo exponían y en cómo el observador interactuaba con la obra, dando lugar a museos, galerías y exposiciones donde el ambiente se volvía más ecléctico debido a la diversidad de medios, representaciones y prácticas que podían dialogar entre sí. En términos del observador, el arte contemporáneo exige un espectador participante: alguien dispuesto a interrogarse sobre lo que está experimentando a través de la obra y su contexto, alguien que intenta comprender la intención y el trasfondo del artista al crear, intervenir o realizar el gesto artístico.

Sobre la reflexión del surgimiento del arte contemporáneo, Arthur Danto ha afirmado que no existe un estilo contemporáneo<sup>170</sup> —es importante recordar que el estilo fue una de las características que marcó al sistema de arte moderno—. Este nuevo sistema de valoración se desliga en parte de dicha noción. Esto se debe a que, para mediados del siglo XX, la variedad y diversidad en las posibilidades de creación, medios y soportes del arte llegó a tal clímax, que clasificar a un artista o a una generación dentro de un estilo concreto resultaba complicado. Así pues, hablar de arte contemporáneo significó que el historiador del arte tuviera que acercarse a estas manifestaciones de nuevas maneras, alejadas de lo continuo y lineal, que permitieran relatar las fisuras del momento.

Si bien no se puede hablar de un estilo contemporáneo, sí es posible rastrear un sistema del arte. Conformado por las complejidades de su tiempo, este relato histórico permitió que, dentro de los límites del campo artístico, una gran multiplicidad de lugares de enunciación, técnicas y soportes —que antes permanecían fuera de este borde— se incorporaran. El horizonte de posibilidades dentro del arte se expandió. Fue un proceso que precedió a la década de los

---

<sup>170</sup> Danto, *Después del fin del arte*, 53.

sesenta y creó un ambiente que condujo a la *crisis de la modernidad*<sup>171</sup>. Posterior a ese periodo del siglo XX, era más que evidente que algo había cambiado.

Todos estos cambios y procesos históricos que se dieron a lo largo del corto siglo XX terminaron causando un cambio de discurso, o de construcción del relato en la historia del arte, en el cual los bordes y límites que había planteado el sistema de arte moderno se desdibujaron o se volvieron difusos. Esta ampliación, diversificación y apertura por parte del campo artístico fue lo que permitió que soportes, técnicas y prácticas —como las labores de aguja y la figura de la mujer creadora— entraran en escena. En síntesis, el recorrido histórico del siglo XX, al menos hasta la década de los sesenta, puede comprenderse como un periodo de transición, un momento bisagra que construyó y posibilitó los cambios necesarios para que nociones como *arte* y *artesanía* tomaran un nuevo sentido.

### **2.1.1 El tiempo del textil:** la desjerarquización del objeto y la entrada de nuevas técnicas al campo del arte

Las transformaciones culturales de la primera mitad del siglo XX —particularmente la crítica al canon artístico moderno y la revalorización de los saberes y técnicas tradicionales excluidos por este— permitieron que objetos creados mediante las labores de aguja (bordados, tapices, telares y tejidos) trascendieran el estatus utilitario que les había asignado el sistema de arte moderno, para ingresar al campo del arte. Este proceso no fue espontáneo, sino que respondió al paso del tiempo y a fenómenos de mediana duración que se gestaron entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. Uno de estos acontecimientos que posibilitaron el ingreso de las labores de aguja al campo del arte fue el cuestionamiento de la jerarquía existente entre los conceptos de arte y artesanía, impulsado por movimientos como la Bauhaus (1919–1933), donde artistas como Anni Albers y Lenore Tawney reivindicaron el textil como un lenguaje plástico —más adelante se ahondará en estos casos—. Otro de estos fenómenos fue el auge del feminismo entre la primera y la segunda ola, que politizó estas técnicas asociadas históricamente al conocimiento y a la educación femenina. Por último, la expansión del campo artístico en términos de prácticas, soportes y mercado fue lo que permitió que estas técnicas comenzaran a ser consideradas como arte.

---

<sup>171</sup> Belting, *La historia del arte después de la modernidad*, 145.

Sin embargo, antes de analizar el rol específico de la mujer dentro del sistema de arte contemporáneo —especialmente en lo que respecta a su papel en la incorporación del textil y la fibra como materialidad y discurso artístico—, es necesario reconstruir los debates y discusiones que se dieron durante esta temporalidad, para comprender qué sucesos históricos permitieron que, dentro del sistema de arte contemporáneo, se produjera la desjerarquización del objeto artístico y cómo esto posibilitó el ingreso de nuevas técnicas y sujetos al campo del arte.

El nuevo siglo y la contemporaneidad no solamente trajeron consigo nuevas dinámicas, sino también nuevos cuestionamientos sobre las narrativas tradicionales, lo que causó que se revitalizará el debate originado en la modernidad: la discusión entre arte y artesanía. Este diálogo renovado examinaba los límites entre ambas categorías, sus propósitos fundamentales y qué diferenciaba conceptualmente a un artista de un artesano. Cabe aclarar que durante los siglos XVII y XVIII, bajo el paradigma colonial y europeo, la artesanía fue conceptualizada como una práctica marginal, era aquello que existía por fuera de los marcos de la historia<sup>172</sup> oficial. Según esta lógica —que rigió como hegemónica durante los siglos XVI al XIX—, la artesanía pertenecía a los pueblos *sin historia*, quienes —desde esta perspectiva eurocéntrica— no poseían las cualidades necesarias para encarnar el genio artístico —entre estas características estaría la idea de la mayoría de edad kantiana<sup>173</sup>, en esta categoría todos los pueblos que no fuesen europeos se encontraban excluidos—. De esta manera, el arte fue instituido como una práctica social privilegiada, accesible únicamente para los europeos.

El marco colonial, que excluyó sistemáticamente las prácticas artesanales y a todo aquel sujeto que no cumpliera con los cánones de mayoría de edad —es decir, mujeres y todo hombre que no estuviese cobijado por el ideal europeo—, comenzaría a fracturarse cuando el centro cultural se desplazó hacia el Nuevo Mundo tras las dos guerras mundiales. Estados Unidos logró posicionarse como el epicentro de las nuevas vanguardias; este suceso no solo reconfiguró el mapa del arte occidental, sino que también replanteó el debate sobre la dicotomía entre arte y

---

<sup>172</sup> De los pensadores que conceptualizar en la modernidad a la artesanía como aquello que carecía del *espíritu del genio* para ser considerado como arte, es decir que se entiende al quehacer artesanal como la oposición o algo que no alcanza a ser arte, fue Hegel en su obra *Fenomenología del espíritu*. Siglos más tarde Arthur Danto analizaría esta afirmación, dándose cuenta de que más que representar o referirse a una característica ontológica de la práctica artesanal, la afirmación de Hegel correspondía a una narrativa histórica, la cual bajo la perspectiva moderna el quehacer manual se entendía por fuera de los *lindes de la historia*, ya que se asociaba con aquello “sin historia”, toda aquella práctica que no fuera occidental.

<sup>173</sup> Immanuel Kant, *¿Qué es la Ilustración?*, edición de Roberto R. Aramayo (Madrid: Alianza Editorial, 2013), 87.

artesanía. Este cambio geopolítico-cultural provocó una revisión del objeto de la cultura material dentro de la esfera cultural, ya que las vanguardias estadounidenses incorporaron materiales y soportes que, bajo la lógica moderna, eran considerados parte de las artes menores o aplicadas<sup>174</sup> —como el textil y el barro—. Otra de las razones fue el surgimiento del diseño como disciplina autónoma a finales del siglo XIX —impulsado por movimientos como el *Arts & Crafts* y, posteriormente, por la Bauhaus—, lo cual desestabilizó los límites entre ambas esferas —la artística y la artesanal— al introducir criterios funcionales y estéticos simultáneamente sobre un objeto. Al insertarse en la esfera cultural como una práctica híbrida<sup>175</sup> (entre utilidad y expresión, entre industria y taller artesanal), el diseño demostró que la separación categórica entre arte y artesanía respondía más a jerarquías conceptuales creadas por las narrativas históricas que a diferencias reales presentes en el objeto mismo.

Este replanteamiento de las nociones estudiadas —donde el diseño emergió como un puente entre arte y artesanía— culminó, en la contemporaneidad, con una desjerarquización conceptual de los criterios tradicionales. A diferencia del sistema de arte moderno, que establecía distinciones rígidas basadas en técnica, soporte y estilo —como evidencian los debates decimonónicos sobre las *artes mayores, menores o aplicadas*—, el sistema de arte contemporáneo replanteó estas jerarquías. Ya no se trataba del soporte, la técnica o la materialidad de un objeto para ser catalogado dentro del arte o de la artesanía, sino del lugar desde el cual el creador enuncia y de la agencia que este tenga dentro del campo. Esta transformación se dio gracias a los procesos históricos ya mencionados, como la producción en masa causada por la industrialización y las tecnologías —que borrarón las fronteras entre lo manual y lo industrial—, y por el colapso de los ideales decimonónicos, como la noción excluyente de genio.

Esta desjerarquización o cambio de nociones para catalogar la cultura material resulta particularmente significativa al contrastarla con el sistema de arte moderno, pues, como ya se ha mencionado, este funcionaba con una rígida dicotomía que correspondía a la mentalidad moderna de Occidente. Un ejemplo de ello se encuentra en el objeto de estudio: tal como se indicó a lo

---

<sup>174</sup> Anna María Guasch, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural* (Madrid: Alianza Editorial, 2000).

<sup>175</sup> Isabel Campi, *¿Qué es el diseño?* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2020), 42-73.

largo del capítulo anterior, las labores de aguja, por fuera del sistema de arte moderno —es decir, previo al siglo XVII—, se consideraban una destreza manual de alto estatus. Sin embargo, bajo la mirada moderna, perdieron dicho estatus y fueron relegadas al ámbito de lo artesanal, lo doméstico y lo femenino<sup>176</sup>. En cambio, dentro del sistema de arte contemporáneo, estas técnicas fueron reevaluadas. Este desplazamiento que vivieron las labores de aguja no fue casual, sino más bien causal de las transformaciones que acompañaron el cambio en los sistemas de catalogación. Entre estos sucesos se encuentran la institucionalización de las academias de arte y la institucionalización de los quehaceres manuales —lo que significó que estas técnicas ya no se transmitían exclusivamente en el hogar, sino que contaban con un espacio formal para ser enseñadas y aprendidas—. También influyeron el ingreso de las mujeres a la vida pública, su derecho al trabajo y, nuevamente, el progresivo abandono de las categorías impuestas por la modernidad en el ámbito del arte.

A la luz de este proceso de cambio y de revalorización que se ha analizado anteriormente —donde se desarticulaban las jerarquías modernas—, la mirada que comienza a gestarse a principios del siglo XX desplazó el criterio de valoración. Ya no era la técnica o el estilo lo que privilegiaba al objeto creador, sino la agencia del creador o creadora y su posición dentro del campo. Tal como sostiene Bourdieu en su obra *Las reglas del arte*<sup>177</sup>, este cambio reflejaba una transformación más amplia: el capital simbólico de una obra ya no dependía de sus cánones formales o estilísticos, sino que se asociaba al lugar y a la intención del artista, artesano o diseñador.

El cambio de paradigma permitió que las prácticas manuales tradicionalmente marginalizadas —en este caso, las labores de aguja— fueran reconceptualizadas como arte cuando su creadora se inscribía en circuitos legitimadores (la academia, el museo, la galería y la crítica de arte), y además cuando ese quehacer estaba dotado de un discurso teórico que lo

---

<sup>176</sup> Con esto es interesante analizar cómo estas tres categorías —artesanal, doméstico y femenino— corresponden a conceptos que bajo el pensamiento dicotómico que planteó occidente para la modernidad, las tres son entendidas bajo un orden jerárquico en el cual, estas nociones son la contra parte inferior, es decir, lo artesanal se planteó como lo opuesto al arte, lo doméstico a lo público y lo femenino a lo masculino. Comprendiendo de esta manera es claro que el arte era de los hombres y de lo público, mientras que lo artesanal y especialmente las labores de aguja hacían parte del mundo de la mujer.

<sup>177</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, 2ª ed. (Barcelona: Anagrama, 1995).

vinculaba con las preocupaciones contemporáneas. Es el caso de dos de las pioneras del arte textil, Lenore Tawney (1907–2007) y Anni Albers (1899–1994), cuyas obras recuperaron las labores de aguja —como el telar y los tejidos— e ingresaron estas prácticas al campo del arte, en parte gracias a la asociación que ambas mantuvieron con la Escuela de la Bauhaus.

Antes de analizar la obra específica de estas artistas, es fundamental comprender el discurso fundacional de la Bauhaus y su impacto en los sucesos que le precedieron, especialmente en cómo su noción de arte impulsó una revalorización de las artes aplicadas. Fundada en 1919 en la República de Weimar (el régimen democrático de la Alemania de posguerra), la Bauhaus representó una revolución pedagógica en las artes. Su fundador, Walter Gropius, arquitecto de formación, sumó su experiencia al frente de la Escuela de Artes Aplicadas de Weimar, además de su simpatía por el socialismo, para plasmar en el *Manifiesto de la Bauhaus* las posturas que sintetizaban los principios de esta escuela. Gropius partía de la premisa de que las instituciones artísticas perpetuaban un *proletariado artístico*<sup>178</sup>: profesionales alienados que reproducían cánones elitistas, desconectados de las necesidades sociales.

El Manifiesto Bauhaus (1919) propuso en cambio una síntesis revolucionaria donde, el arte debía ser funcional, accesible y bien diseñado para mejorar la vida del proletariado, para lograr este propósito debía darse un *Arte unificado*<sup>179</sup>, en donde el arte, la artesanía y el diseño debían encontrarse para cumplir con la función de servirle a la sociedad. La unión de estas prácticas —arte, artesanía y diseño— tenía una finalidad política, pues buscaba democratizar la belleza a través de objetos accesibles, desde viviendas sociales hasta mobiliario modular. Como rastreó Magdalena Droste en *Bauhaus 1919-1933 (1990)*<sup>180</sup>, esta visión fue posible en el contexto luego de la primera guerra mundial, donde la crisis económica y el creciente socialismo alimentaron las ideas de utopías pedagógicas.

La propuesta del arte unificado de la Bauhaus evidenció el agotamiento de las ideas modernas, demostrando como los límites que eran tan claros para separar arte y artesanía, con movimientos como la Bauhaus, la contemporaneidad termina llamando a la colaboración entre artistas y artesanos. Este cambio respondió a una crisis sistémica causada por la Primera Guerra

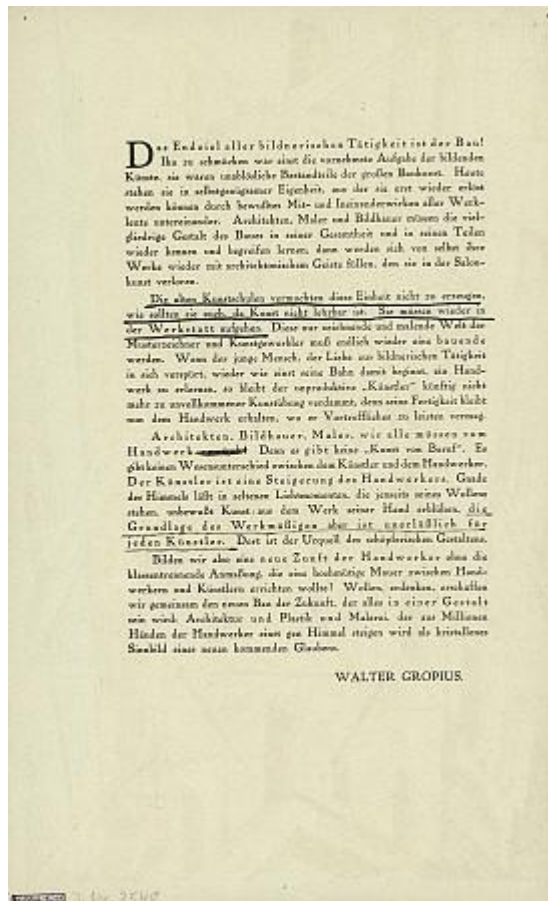
---

<sup>178</sup> Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933: Reforma y vanguardia* (Köln: Taschen, 2006), 15.

<sup>179</sup> Ibid.

<sup>180</sup> Droste, *Bauhaus 1919-1933: Reforma y vanguardia*.

Mundial, como analiza Benjamin en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (1936)<sup>181</sup> y el Manifiesto de la Bauhaus (1919) figura 11, revelaba cómo los cánones académicos habían perdido sentido en una Europa devastada por la guerra, donde la reconstrucción material y simbólica exigía nuevas formas de la práctica artística.



**Figura 11.** El programa o Manifiesto de la Bauhaus (1919), en el cual son expuestas las ideas de Walter Gropius sobre la necesidad de un arte unificado y la colaboración entre artistas y artesanos<sup>182</sup>.

La escuela operó esta integración del arte unificado mediante dos ejes fundamentales: la integración pedagógica y la redefinición de la autoría. Esto fue posible gracias a la figura del taller y a la distribución de los oficios a través de este modelo, en el que se combinaban la formación técnica y artística, y se revalorizaba el trabajo colectivo. Con este cambio de paradigma y de pensamiento, el campo de las artes comenzaba a ampliarse tanto en términos de

<sup>181</sup> Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*.

<sup>182</sup> "Programme", *Bauhaus Archiv Museum für Gestaltung*. [https://www.bauhaus.de/en/das\\_bauhaus/610\\_programm/](https://www.bauhaus.de/en/das_bauhaus/610_programm/)

técnicas como en su forma de enseñanza, y, al mismo tiempo, empezaba a permitir que otros sujetos pudieran enunciarse desde este lugar. En este contexto, resulta especialmente interesante comprender el lugar que la Bauhaus otorgó a las mujeres.

Aunque la Bauhaus proclamaba igualdad en muchos frentes, su estructura replicaba los roles tradicionales de género: los valores conservadores se mantenían, y la visión sobre las mujeres no cambió significativamente —el hogar y lo doméstico continuaban siendo su principal lugar de enunciación—. La cultura no era un lugar para las mujeres —al menos no para su creación—. El taller en el cual eran aceptadas, y casi que relegadas dentro de la Bauhaus, fue el taller de tejidos, en el cual exploraban principalmente técnicas del telar. Como su rol social estaba asociado a lo doméstico, se esperaba que produjeran para el diseño interior; durante mucho tiempo, este taller fue entendido dentro de la escuela como el “departamento de mujeres”<sup>183</sup>. Esto demuestra que, si bien el campo comenzaba a abrirse ante la figura de la mujer creadora, salir del lugar que le había sido asignado por la sociedad —lo doméstico y lo privado— no era un proceso inmediato ni sencillo. La aceptación de la mujer dentro del campo del arte refuerza la idea de que las labores de aguja no solo fueron su lugar de creación tradicional, sino que, con el tiempo, estos saberes y quehaceres se convirtieron también en su agencia para pensar, explorar y producir conocimiento a partir de las fibras. Así, la Bauhaus — pese a sus tensiones con el género femenino— se convirtió en un laboratorio donde se renegociaron los lugares de enunciación en el arte.

La apertura que ofreció la Bauhaus a las mujeres terminó generando, dentro del taller de tejidos, el surgimiento de una teoría y de reflexiones propias a partir de ese quehacer. T'ai Smith, doctora en estudios visuales y culturales, profundiza en los pensamientos que se desarrollaron en dicho taller. En su obra *Bauhaus Weaving Theory*<sup>184</sup>, rastrea cómo las tejedoras comenzaron a escribir ensayos sobre los objetos que creaban, motivadas por la necesidad de justificar y desarrollar parámetros que permitieran revalorizar su campo material<sup>185</sup>. Resulta interesante considerar cómo, en la Bauhaus, el ejercicio de las mujeres puede vincularse con el origen de la palabra *texere*, que significa tanto “tejer” como “escribir”, ya que ambos actos implican

---

<sup>183</sup> Droste, *Bauhaus 1919-1933: Reforma y vanguardia*. 28-29.

<sup>184</sup> T'ai Smith, *Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014).

<sup>185</sup> T'ai Smith, "Introducción", en *Bauhaus Weaving Theory*, XIV.

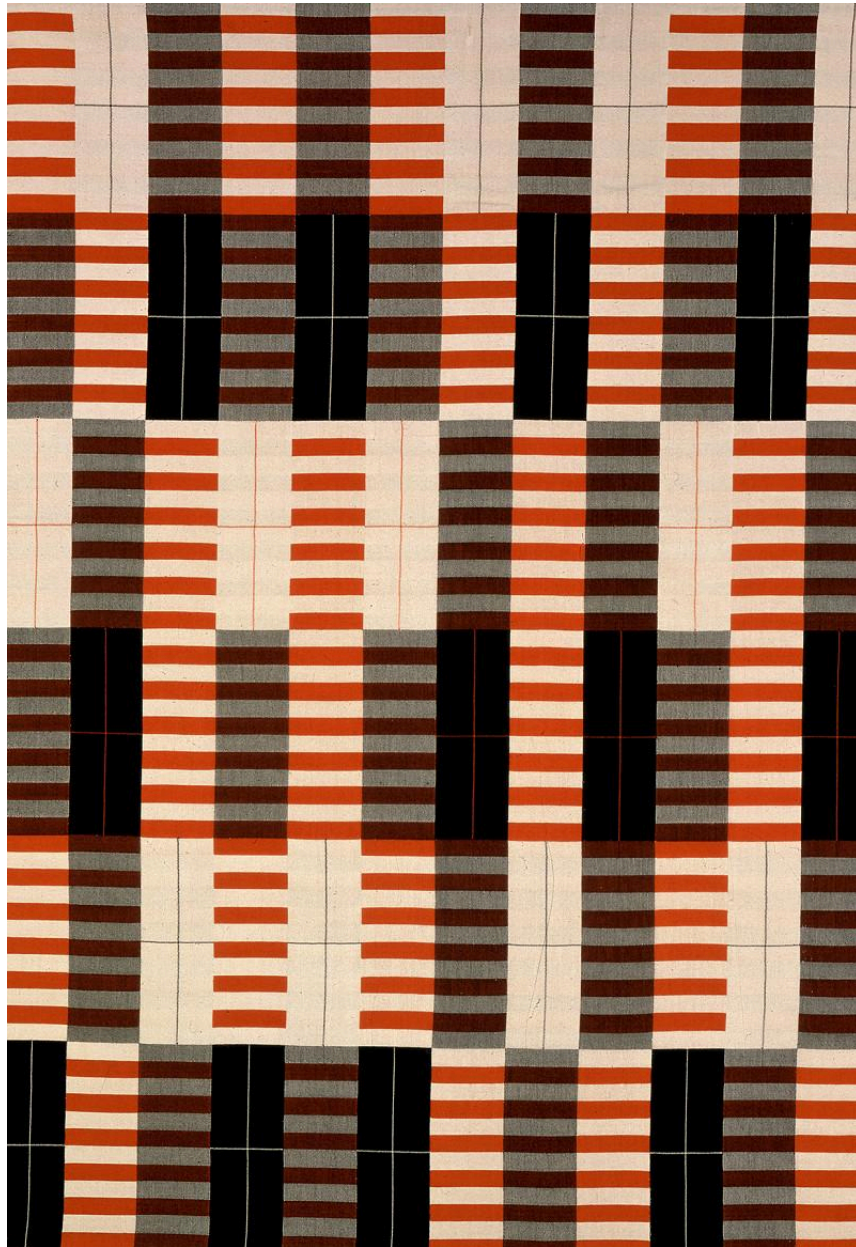
---

entrelazar —ya sean hilos o ideas—. Así, las mujeres del taller de tejidos de la Bauhaus demostraron que crear a partir de estas técnicas va más allá de la transmisión de conocimientos o de la representación estética: implica también una reflexión profunda desde y con las manos.

Estas reflexiones teóricas surgidas desde la práctica manual cumplieron un papel fundamental en la legitimación de las técnicas textiles dentro del sistema de arte contemporáneo, al demostrar su capacidad para responder a las exigencias críticas de comienzos del siglo XX: la integración entre pensamiento, materialidad y la conciencia histórica del hacer. Como señala Julia Bryan Wilson en *Fray: Art and Textile Politics*<sup>186</sup> fue esta dimensión *metacognitiva* —la habilidad de reflexionar sobre el propio proceso creativo— lo que permitió que objetos, los cuales bajo el paradigma moderno hubiesen sido consideradas como artesanales, que ingresaron al canon del arte en el sistema contemporáneo.

---

<sup>186</sup> Julia Bryan-Wilson, *Fray: Art and Textile Politics* (Chicago: University of Chicago Press, 2017).



**Figura 12.** Anni Albers, *Wall Hanging* (1926). Tomó inspiración de artistas como Paul Klee, la obra de Albers se reconoce porque estilísticamente busca crear un ritmo entre los distintos patrones que crea, gracias a la técnica del tapiz de triple tejido en el cual experimentaba con fibras sintéticas y naturales<sup>187</sup>.

<sup>187</sup> “Wall hanging” (1926). *Bauhaus Archiv Museum für gestaltung*.  
[https://www.bauhaus.de/en/sammlung/highlights/207\\_textil/372](https://www.bauhaus.de/en/sammlung/highlights/207_textil/372)

Un ejemplo paradigmático de esta articulación entre práctica, teoría y legitimación es el caso de Anni Albers, cuya obra encarnó precisamente esa unión entre teoría y praxis. En su libro *On Weaving* (1974)<sup>188</sup>, expresa todas aquellas ideas que rodeaban no solo el hacer, sino también la tecnología que este requería, y cómo todo ello se entrelazaba con la experiencia corporal que implica crear a partir del hilo, la aguja y la fibra. Su análisis revela cómo Albers trascendió aquello que le fue enseñado en la Bauhaus, ya que, a comienzos del siglo —en la década de 1920—, el taller textil buscaba entrelazar lo artesanal, el arte y el diseño en los tejidos; sin embargo, para los años setenta, ella demostraba que el tejido ya contenía sus propias teorías y se había constituido como un lenguaje crítico.

Estas ideas son visibles en los tejidos de Albers y, de forma similar, en el caso de Leonore Tawney, quien a través de su obra tejida explora conceptos como la forma, el movimiento, la luz y el tiempo. Aunque Tawney no tuvo la misma producción escrita que Albers, ambas artistas, pioneras del arte textil, lograron ingresar al campo del arte desde el lugar tradicionalmente asignado a la mujer, ser reconocidas como artistas y que sus piezas fueran valoradas como obras de arte. Así pues, para la década de 1960, el sistema de arte contemporáneo se había expandido lo suficiente como para aceptar tanto a mujeres como a técnicas que anteriormente no eran legitimadas. Dentro de este nuevo sistema de valoración, el creador se reafirma a partir de su lugar de enunciación. Este cambio de paradigma —el paso del sistema moderno al contemporáneo— y el hecho de que este último privilegiara nuevas reflexiones en torno a la vida en la posguerra, dotaron al arte contemporáneo de una variedad de estilos, formas, técnicas y sujetos. Esto hizo que ya no se pudiera hablar de un estilo contemporáneo único<sup>189</sup>, como ocurría en la modernidad, donde los estilos, aunque diversos, eran distinguibles y los objetos podían catalogarse según ellos. En cambio, lo que caracteriza a los artistas contemporáneos —si se puede señalar algún rasgo común— es que la mayoría buscaban ampliar los límites de la idea misma de arte y tenían la intención de cuestionar precisamente esa noción.

---

<sup>188</sup> Anni Albers, *On Weaving* (Londres: Studio Vista, 1974).

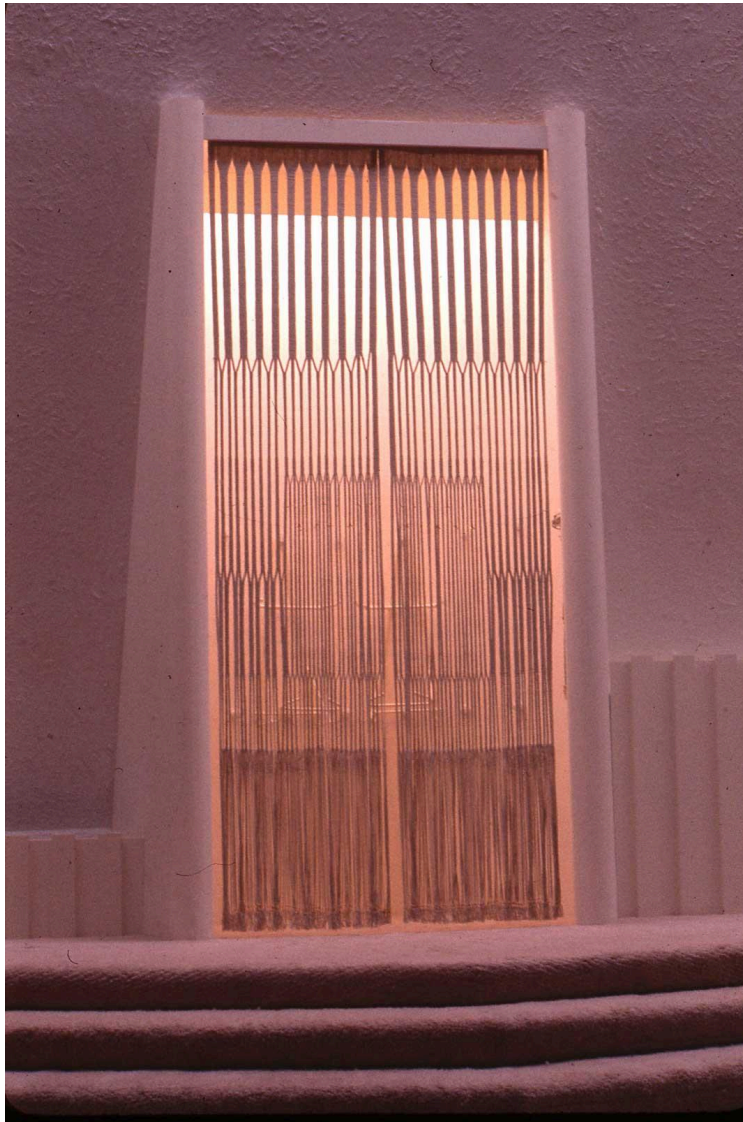
<sup>189</sup> Danto, *Después del fin del Arte*, 67.

De este modo, el sistema de arte contemporáneo desdibujó progresivamente las fronteras entre arte, artesanía y diseño, transformando su diferenciación en un problema de recepción crítica más que de cualidades propias e intrínsecas del objeto en sí —como se ha mencionado anteriormente—. Esto provocó que la catalogación de un objeto dependa de la intencionalidad reflexiva del creador —tanto en el acto manual como en el discurso estético y conceptual— y de las estructuras de valoración del campo artístico: la legitimación que otorgan las instituciones, los críticos y el mercado, quienes denominan y clasifican las distintas prácticas. Este fenómeno afirma que el estatus de cada objeto se construye sobre la dimensión temporal, o el transcurrir del tiempo, lo cual refuerza la idea del lugar de enunciación como herramienta para analizar la cultura material y comprender el contexto bajo el cual fue producida. En este sentido, es el paso del tiempo el que crea el horizonte de expectativa para el espacio de experiencia<sup>190</sup> que puede tenerse frente a un objeto —sea artístico o artesanal— en sus distintas temporalidades<sup>191</sup>.

---

<sup>190</sup> Reinhart Koselleck, *Futuro Pasado: Para una semántica de los tiempos históricos* (Barcelona: Paidós 1993).

<sup>191</sup> Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 15.



**Figura 13.** Leonore Tawney, *Ark Vail* (1963). Esta es una de las obras que le fueron comisionadas para ser exhibidas en *Woven Forms* en el Museo de Artes y Diseño en Nueva York, esta en particular se encuentra en Congregation Solel, Parque Highland<sup>192</sup>.

En este marco, las labores de aguja —desde los tapices medievales hasta las instalaciones textiles contemporáneas— ejemplifican este proceso: lo que en el siglo XIX se relegó al ámbito doméstico y femenino, en la década de 1960 comenzó a revalorizarse como un lenguaje crítico (tal como se observa en las obras de Tawney y Albers). Por ello, se afirma que se trata de un

<sup>192</sup> “Ark Vail”, 1963. Leonore G. Tawney Foundation. <https://lenoretawney.org/wp-content/uploads/2014/06/1963.TawneySolel.jpg>

proceso de desjerarquización de la técnica, ya que el arte contemporáneo no elimina las categorías —pues es consciente de su pasado<sup>193</sup>—, sino que ha hecho visible su carácter histórico y político.

## 2.2 El contexto colombiano

El proceso de revalorización de las labores de aguja y su inserción en el arte contemporáneo, analizado previamente en el contexto occidental, adquirió en Colombia características distintivas debido a las particularidades históricas y culturales del país. Mientras que en Europa y Estados Unidos la reivindicación de lo textil emergió desde los movimientos de vanguardia, en el caso colombiano este reconocimiento estuvo mediado por tensiones estructurales entre lo colonial y lo moderno, así como por dinámicas de marginalización que asociaban estas prácticas a lo rural, lo doméstico y lo artesanal<sup>194</sup>. El curso de la instauración del sistema de arte contemporáneo —al igual que ocurrió con el moderno— distó de los procesos europeos y estadounidenses. Esta divergencia no fue accidental, sino el resultado de un desarrollo histórico singular, marcado por el período de La Violencia, los conflictos políticos, la desigualdad social y la persistencia de ideales y jerarquías culturales heredadas del periodo colonial. Por ello, rastrear cómo se configuró este fenómeno —el cambio de sistemas de valoración artística— en Colombia exige comprender no sólo las influencias globales, sino también las condiciones locales que transformaron el quehacer textil en un espacio de negociación entre tradición y modernidad, entre lo marginado y lo legitimado dentro del campo del arte.

No obstante, desde mediados del siglo XX comenzaron a surgir en Colombia espacios de reivindicación que evidenciaron una transformación tanto en la percepción de las labores de aguja, como en el proceso de emancipación femenina y en la reconfiguración del campo artístico local —procesos que constituyen las tres hebras principales para comprender el objeto de estudio de esta investigación y que terminan configurando esta gran urdimbre—. Este cambio de perspectiva demostró que tanto la valoración de las prácticas textiles como el rol de la mujer en la sociedad eran construcciones históricas móviles, susceptibles de ser cuestionadas. De hecho, los procesos que se analizarán en este apartado revelan cómo categorías aparentemente fijas —como

---

<sup>193</sup> Danto, *Después del fin del Arte*, 50.

<sup>194</sup> Marta Traba, *Historia abierta del arte colombiano*, 1.ª ed. (Bogotá: Ministerio de Cultura; Biblioteca Nacional de Colombia, 2016), 22.

arte y artesanía— son, en realidad, conceptos naturalizados por la sociedad, pero que se redefinen según las demandas sociales, culturales, políticas y económicas de cada contexto histórico particular. Así pues, lejos de ser conceptos inmutables, son nociones que responden a dinámicas de poder, resistencias culturales y relecturas críticas que, en el caso colombiano, estuvieron marcadas por la tensión entre tradición y modernidad<sup>195</sup>.

## 2.2 ¿Qué pasó con el sistema de arte contemporáneo en Colombia?



<sup>195</sup> Alexandra Mesa Mendieta, “Arte moderno en el Museo Nacional de Colombia (1948–1963),” *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte* 1, n.º 4 (2019): 15–41, <https://doi.org/10.25025/hart04.2019.02>.

*Figura 14. Homenaje al pueblo antioqueño (1940), Pedro Nel Gómez. La obra de Pedro Nel demuestra la diversidad de modernidades que coexistieron en el territorio colombiano. La modernidad del artista antioqueño ejemplifica aquella que se sigue preocupando por las definiciones identitarias regionales<sup>196</sup>.*

Definir el arte contemporáneo en Colombia exige superar la noción tradicional de *estilos artísticos*, pues —a diferencia de la modernidad, que con figuras como la academia buscaba homogeneizar su lenguaje bajo proyectos nacionalistas— este periodo se caracterizó por prácticas heterogéneas que cuestionaron los paradigmas establecidos. Mientras en Europa y Estados Unidos, e incluso en otros países latinoamericanos como México, la contemporaneidad artística emergió como una evolución natural de las vanguardias consolidadas durante las primeras décadas del siglo XX, en Colombia su desarrollo coincidió con el ocaso tardío de la modernidad local, generando un escenario único donde convivieron y se tensionaron ambas temporalidades. Este contexto particular explica por qué, más que estilos definidos, lo que predominó fueron *prácticas artísticas disruptivas* que transformaron al arte en un instrumento de crítica social: el arte colombiano se convirtió en una herramienta para interpelar la realidad, es decir, un arte lleno de conciencia histórica. Así, durante este periodo de transición de lo moderno a lo contemporáneo (1950–1980), numerosos artistas reconfiguraron la búsqueda de lo identitario —o de lo nacionalista—, característica del arte moderno, y comenzaron a abordar directamente los conflictos políticos y discursos silenciados en el país a través de nuevos lenguajes como la instalación, el performance y, en este caso, la reivindicación de técnicas tradicionales como la cerámica y lo textil<sup>197</sup>.

Para comprender el surgimiento del sistema de arte contemporáneo en Colombia, es necesario analizar primero el ocaso de la modernidad artística local a principios del siglo XX. La historiografía nacional ha debatido ampliamente sobre los exponentes y periodizaciones del arte moderno colombiano —como evidencian los trabajos de Eduardo Serrano (1976)<sup>198</sup> y Álvaro

---

<sup>196</sup> “Homenaje al pueblo antioqueño”. *Obra de Pedro Nel Gómez (Periodo de consolidación, obra 5)*. <https://museopedronelgomez.org/obra/>.

<sup>197</sup> Sara Fernández Gómez, *Conceptos generales en las historias del arte colombiano: historia, arte y nación, 1959–1985* (Medellín: Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, 2022).

<sup>198</sup> Eduardo Serrano, *Un lustro visual: ensayos sobre arte contemporáneo colombiano* (Bogotá: Ediciones Tercer Mundo; Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1976).

Medina (1978)<sup>199</sup>, por mencionar algunos—, revelando no solo la complejidad de su desarrollo, sino también la necesidad de hablar de *modernidades*<sup>200</sup> en plural, que respondieron a contextos regionales y a proyectos culturales divergentes. Esta pluralidad se manifiesta, por ejemplo, en las tensiones entre el muralismo de Pedro Nel Gómez en Antioquia y la abstracción de raíz europea de Alejandro Obregón, que reinterpretaba la realidad colombiana desde otros lenguajes. No obstante, pese a estas divergencias, es posible identificar artistas clave cuyo trabajo articuló los cimientos de la modernidad artística en el país, como Enrique Grau, Fernando Botero y Lucy Tejada, cuyas obras —aunque diversas en estilo— compartieron el proyecto de construir un lenguaje visual que negociaba entre lo local y lo occidental, entre la tradición académica y las vanguardias internacionales.

La configuración del sistema de valoración artística en Colombia trasciende la mera producción de obras, constituyéndose como un entramado discursivo en el que intervienen múltiples actores: museos, publicaciones especializadas, críticos de arte e historiadores del arte. Estos últimos, como señala Carmen María Jaramillo en *Fisuras del arte moderno en Colombia* (2012), en su análisis de las narrativas artísticas colombianas, operan como constructores del relato legitimador, aunque sus interpretaciones puedan diferir entre sí. Prueba de ello son los distintos enfoques que Gabriel Giraldo Jaramillo<sup>201</sup>, Germán Rubiano<sup>202</sup>, Álvaro Medina<sup>203</sup> y Eduardo Serrano<sup>204</sup> desarrollaron en torno a la historiografía del arte moderno en el país.

Si bien estos autores coinciden en identificar a la academia como eje estructurante de las prácticas modernas tempranas<sup>205</sup>, esta visión representa apenas una faceta dentro de las múltiples modernidad que coexistieron en el panorama artístico colombiano. La periodización del arte nacional se complica por la inherente tensión que existe entre la práctica creativa y el discurso

---

<sup>199</sup> Álvaro Medina, *Trayectorias en Procesos del Arte en Colombia*, tomo III (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978).

<sup>200</sup> Carmen María Jaramillo, *Fisuras del arte moderno en Colombia*, primera edición (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2012), 17.

<sup>201</sup> Gabriel Giraldo Jaramillo, *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia* (Bogotá: Ministerio de Cultura; Biblioteca Nacional de Colombia, 2017).

<sup>202</sup> Germán Rubiano Caballero, "Aproximación a la crítica del arte en Colombia" en *Historia del arte colombiano*, tomo X, ed. Redacción (Bogotá: Salvat Editores, 1983).

<sup>203</sup> Medina, *Trayectorias*.

<sup>204</sup> Serrano, *Un lustro visual*.

<sup>205</sup> Jaramillo, *Fisuras*, 21.

que se crea sobre esta, mientras los artistas se concentran en la producción, su clasificación y relato corresponde a un proceso posterior a esta, donde las categorías analíticas ajenas a sus procesos creativos son instauradas dentro del discurso legitimador. Esto marca un proceso diacrónico y anacrónico entre la práctica artística y su relato, causando así que el reflexionar sobre la historia del arte siempre signifique una tensión entre dos tiempos, el pasado y el presente.



**Figura 15.** *Dos Cóndores* (1945), Alejandro Obregón. Obra que ejemplifica el abstraccionismo moderno y cosmopolita de Obregón, en su obra el artista logra entretrejerse con la historia y el contexto colombiano, demostrando así las fisuras que se estaban dando en el arte moderno en su momento<sup>206</sup>.

<sup>206</sup> "Dos Cóndores". *Colección de Arte del Banco de la República* (núm. registro AP398). <https://colecciones.banrepcultural.org/document/dos-condores-obra-grafica/63a069025d96b8790f264edc?artista%5B0%5D=Alejandro%20Obreg%C3%B3n&pos=9&pgn=0>

A pesar de esta brecha –causada por una cuestión metodológica de la disciplina de la historia del arte<sup>207</sup>–, resulta crucial reconocer a aquellas figuras, como Marta Traba, Casimiro Eiger o Francisco Tovar Gil, quienes lograron articular simultáneamente la praxis artística y la crítica/reflexión teórica, estableciendo así puentes conceptuales que permiten profundizar estas dinámicas fracturadas del arte producido en Colombia durante la mitad del siglo XX. Su labor demostró que la aparente dicotomía entre hacer y pensar el arte puede superarse mediante la crítica situada, capaz de leer las obras en su contexto histórico específico, es decir, su lugar de enunciación.

Esta capacidad de articular la práctica artística y la reflexión teórica –como se mencionó anteriormente con figuras como Gil Tovar y Eiger– alcanzó su máxima expresión en la labor de Marta Traba, cuya influencia como crítica e historiadora del arte redefinió los parámetros mismos de la modernidad colombiana. Su juicio curatorial no sólo determinaba qué artistas eran legitimados por el campo artístico local, sino que construyó un marco interpretativo que aún hoy estructura la comprensión de este periodo. Fue una de las pioneras de la historiografía artística colombiana, en “*Historia Abierta del Arte Colombiano*” (1974)<sup>208</sup> Traba plasmó un relato fundacional que –como toda narrativa histórica es de carácter parcial–, logró sintetizar por primera vez los desarrollos dispersos del arte del territorio.

Desde su llegada a Colombia en 1954, Traba inició una intensa actividad como crítica de arte en los medios de comunicación locales. En 1957 editó la revista *Prisma* desde la cual defendió al arte moderno y abstracto en el país. En 1963, se convirtió en la primera directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO). Estos hechos permiten comprender cómo su labor transformó radicalmente los parámetros de la práctica, la crítica y el mercado artístico, lo que significó la reconfiguración del campo del arte en Colombia que hasta la década de los 50 estaba regida por los parámetros académicos –un modelo figurativo y nacionalista–.<sup>209</sup>

La labor de Marta Traba ejemplifica el papel determinante que desempeñan los historiadores y críticos en la configuración de los relatos que estructuran el campo artístico.

---

<sup>207</sup> Carlos Vanegas Zubiría, "La historia del arte en Colombia y sus lugares de enunciación," H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte 19 (2025), 8.

<sup>208</sup> Marta Traba, *Historia abierta del arte colombiano*, primera edición (Bogotá: Ministerio de Cultura; Biblioteca Nacional de Colombia, 2016).

<sup>209</sup> Traba, *Historia abierta*, 10.

Como se ha señalado previamente, su trabajo no solo estableció rutas para la consolidación del sistema de valoración moderno que legitimarios a los creadores y a prácticas específicas, sino que definió ciertos parámetros que permitieron la creación de una perspectiva para interpretar la modernidad colombiana. Sin embargo, Traba no actuó en solitario, su labor se enmarcó dentro de una red de intelectuales, quienes durante las décadas del 50 al 60, identificaron y promovieron a un grupo de artistas clave para la consolidación del arte moderno –y posteriormente contemporáneo– en el país, creando así un campo consolidado y dedicado a pensar e intentar definir al arte colombiano.<sup>210</sup>

Este colectivo de pensadores, pese a sus diferencias metodológicas e ideológicas, construyeron un espacio discursivo especializado que transformó radicalmente la comprensión del arte colombiano. Se dio una institucionalización de la reflexión estética en Colombia, lo que causó que la producción artística local dejara de ser percibida como mera derivación de modelos europeos y de las vanguardias norteamericanas y comenzara a entenderse como un fenómeno autónomo con sus propias dinámicas históricas. Sin embargo, como toda construcción historiográfica, este relato presentó omisiones y jerarquías.

Este panorama de pluralidad discursiva y crítica –al igual que de producción artística– que construyeron Traba y sus contemporáneos respondía, precisamente, a un campo artístico colombiano convulso, que hacía mediados del siglo XX carecía de consenso sobre lo que era el *arte colombiano*<sup>211</sup>. La diversidad de prácticas, relatos, medios y propuestas estéticas convertían cualquier intento de definición en un ejercicio problemático. Frente a esta aparente fragmentación, comenzaron a emerger figuras artísticas claves, cuyo trabajo encarnaba la transición entre la modernidad establecida y los nuevos paradigmas que germinaban. Artistas como Alejandro Obregón, Enrique Grau u Olga de Amaral, demostraron que mediante sus obras la superación de los cánones académicos –que previamente englobaban el quehacer artístico–, implicaba una transformación crítica que mantenía el diálogo tanto con la tradición como con las vanguardias internacionales, generando una forma de crear propia<sup>212</sup>.

---

<sup>210</sup> Sara Fernández Gómez, "La consolidación del campo del arte en Colombia: influencias y transformaciones en el siglo XX," H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, no. 19 (enero 2025), 5.

<sup>211</sup> Fernández Gómez, "La consolidación del campo del arte", 8.

<sup>212</sup> Ivonne Pini, "Aproximación a la idea de 'lo propio' en el arte latinoamericano a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX," Historia Crítica 1, no. 13 (1996), 11.

La reconfiguración del campo artístico colombiano durante la segunda mitad del siglo XX generó un cuestionamiento profundo de las categorías tradicionales que separaban el arte de la artesanía. Este proceso se puede evidenciar en la revalorización de las labores de aguja, que comenzaron a trascender su estatus marginal para ocupar un lugar dentro del debate estético de mediados de siglo. Un caso ejemplar de esta transformación —que permite entender cómo los artistas de este periodo (1950 a 1980) cuestionaron las estructuras tradicionales— lo constituye la obra de Olga de Amaral (1932–), cuya formación —que se abordará más adelante, junto con su trabajo y su importancia para el objeto de estudio— le permitió desarrollar un lenguaje único que desdibujó los límites impuestos por los cánones academicistas.

A diferencia de la jerarquía y sistema de valoración moderno, que relegaba las técnicas textiles al ámbito artesanal, Amaral reivindicó el telar y el tejido a medios de expresión artística, incorporando materiales como la hoja de oro y desarrollando composiciones abstractas de gran formato, logró trenzar el pasado con el presente, vinculando así la tradición con lo contemporáneo, es decir, creó un formato de representación lleno de consciencia histórica, el cual no le daba la espalda al pasado —refiriéndose este al uso de materiales y técnicas indígenas y, a su vez, recuperando y revaluando las técnicas de las labores de aguja como lugar de enunciación de la mujer—. La aproximación que tuvo Amaral con el tejido resultó particularmente significativa para el contexto latinoamericano, ya que, se atrevió hacer aquello que unas pocas figuras estaban haciendo en el mundo occidental —como las ya mencionadas Leonore Tawney y Anni Albers—, donde la división entre arte y artesanía había sido rígida debido al anterior sistema de valoración en el cual el arte se entendía como la contra parte de la artesanía.

Para comprender a Amaral como parte de aquel grupo de artista que terminaron por consolidar la modernidad en Colombia y sentaron las bases de la contemporaneidad, como plantea Efrén Giraldo, es fundamental analizar cómo los cambios históricos —tales como la institucionalización de la historia del arte como disciplina, el fortalecimiento de la crítica artística en el país y la expansión de la academia— se entrelazaron con el convulso contexto político de las décadas de 1950 a 1980. Este proceso de transformación no sólo redefinió el panorama artístico nacional, sino que también otorgó a los creadores una mayor autonomía en su práctica, logrando ir más allá de las convenciones estéticas previas y permitiendo mayor exploración en la exploración manual.

Como consecuencia de esta libertad en el quehacer artístico –producto del proceso histórico que reconfiguró el espacio de experiencia– fue que la obra de Amaral se fundamentó en el tejido, una técnica que en un contexto anterior hubiera sido cuestionada en su función y esencia como medio legítimo del campo del arte. Sin embargo, es precisamente aquí donde adquiere relevancia la noción de lugar de enunciación, en términos de Mannheim<sup>213</sup>: el intelectual no opera desde una neutralidad, sino que se encuentra situado –en una posición social e histórica concreta que condiciona su producción. La formación de Amaral como artista en la Universidad de Los Andes (Bogotá) –donde hizo parte del programa de Artes y Textiles– no sólo le proporcionó las herramientas técnicas, sino también una red social y un capital simbólico que le permitieron trascender la percepción tradicional del tejido como práctica privada, doméstica o decorativa. Así, sus telares fueron legitimados por el campo artístico, tal como lo evidencia Marta Traba en *Historia Abierta de Colombia*<sup>214</sup>, al inscribirlos en un discurso que redefinió los límites entre arte y artesanía. Este proceso ilustra la dinámica descrita por Mannheim y más tarde por Fernández<sup>215</sup>, la capacidad del intelectual situado para reinterpretar su contexto y transformar las estructuras de significado desde su posición específica.

Como conclusión, el proceso de transición entre sistemas de valoración en la esfera cultural —del sistema moderno al sistema contemporáneo— constituyó, en Colombia, un proceso particularmente complejo si se compara con la manera en que este cambio fue asimilado en otros contextos, como Estados Unidos o incluso otros países latinoamericanos con trayectorias modernistas más consolidadas, como es el caso de Argentina<sup>216</sup>. Esta especificidad del caso colombiano encuentra su explicación en lo que Jaramillo (2012)<sup>217</sup> ha denominado *las fisuras del arte moderno*, idea que describe precisamente las tensiones y rupturas que caracterizaron la recepción de la modernidad en el campo artístico local durante las décadas de 1960 y 1970. Estas fisuras no solo reflejaron las contradicciones propias de un proceso de modernización cultural tardío y periférico, sino que además marcaron el ritmo particular con que se dio el tránsito hacia lo contemporáneo.

---

<sup>213</sup> Karl Mannheim, *Ensayos de sociología de la cultura* (Madrid: Aguilar, 1957).

<sup>214</sup> Traba, “La cerámica y la tapicería actuales: Beatriz Daza y Olga Amaral,” en *Historia abierta del arte colombiano*, 361–379-

<sup>215</sup> Fernández Gómez, “La consolidación del campo del arte”, 3.

<sup>216</sup> Pini, “Aproximación a la idea de ‘lo propio’”, 6.

<sup>217</sup> Jaramillo, *Fisuras del Arte Moderno en Colombia*.

En consecuencia, esta lectura permite comprender que la transición hacia lo contemporáneo en Colombia no se dio como un proceso lineal o estructurado, sino a través de una serie de fisuras y tensiones que rompieron con las narrativas tradicionales de evolución artística. Además, esto implica que esta particularidad del caso colombiano —donde la transición hacia lo contemporáneo se dio mediante fisuras más que mediante una transición continua— explica por qué, a diferencia de otros contextos donde la modernidad artística alcanzó una definición más coherente y se materializó en las prácticas, en Colombia se produjo la coexistencia de propuestas diversas, frecuentemente contradictorias<sup>218</sup>. Tal como señala Jaramillo, estas fisuras no representaron una negación absoluta de los principios modernos; por el contrario, implicaron una flexibilidad de sus límites que permitió adaptaciones locales y reinterpretaciones particulares.

Esta ampliación del límite —o estas fisuras del arte en Colombia— puede rastrearse en distintos puntos de la frontera entre lo moderno y lo contemporáneo. Es el caso del olvido de nociones como estilo, originalidad y virtuosismo, que perdieron el carácter absoluto o dogmático que mantenían dentro del academicismo, lo cual permitió dotar de mayor valor a otros conceptos, como la autonomía del artista, anteriormente expresada. El abandono progresivo de estas nociones modernas hizo posible que las definiciones sobre lo que debía ser el arte se volvieran más flexibles.

Pero incluso nociones como la autonomía del artista cobraron un sentido propio en el contexto colombiano. A diferencia de la visión eurocéntrica de la autonomía, en Colombia muchos artistas se desinteresaron por la autorreferencialidad y buscaron aludir a su entorno, haciendo evidentes las referencias a la cultura visual precolombina o popular. Esto demuestra que se trataba de una autonomía construida desde el entorno y motivada por un interés en crear un arte con profunda conciencia social e histórica. Como resultado, se produjo una recontextualización de lo cotidiano, lo social o lo político, y estos elementos fueron reubicados en el plano estético —como lo fue el caso de Olga de Amaral a través de sus tejidos—, dotándolos de un nuevo sentido.

Por consiguiente, estas fisuras en el proyecto moderno colombiano estuvieron acompañadas de un creciente cuestionamiento a los fundamentos mismos de la modernidad,

---

<sup>218</sup> Jaramillo, *Fisuras del Arte Moderno en Colombia*, 30.

impulsado por ciertos sectores artísticos —como ocurrió en el campo de la literatura— desde las décadas de 1930 y 1940. Movimientos como el nadaísmo pusieron en tela de juicio la idea moderna del progreso y la concepción de la historia como una continuidad lineal. Como consecuencia, se reafirmaron y comenzaron a gestarse nuevos ideales en torno a la valorización de lo local y lo cotidiano, dejando así de lado la idea de lo *nacional* y lo *heroico*, las cuales habían tenido una gran importancia dentro de la modernidad del siglo XIX y comienzos del XX.

Esta pluralidad de propuestas, afirman la importancia de rastrear al arte colombiano desde otras perspectivas para comprender su complejidad, pues lo que sucedió en Colombia fue la compleja urdimbre de un arte que se producía en un país fisurado: “Lo único que es posible afirmar es, entonces, que varias obras sin relación aparente entre sí se están produciendo en un sitio cualquiera del planeta”<sup>219</sup>. Tal como cita Fernández, la idea de hablar de un arte colombiano, cuando incluso la idea de la nación en sí misma tambaleaba, es llegar a un callejón sin salida. Comprender el arte producido en medio del umbral —en cuanto se habla del periodo de transición entre sistemas de valoración— requiere de herramientas metodológicas que permitan poner la lupa sobre el caso particular estudiado.

Es por esto que, en esta investigación, se analiza la técnica por medio de su lugar de enunciación —es decir, desde las condiciones materiales, sociales e históricas que determinaron el proceso de creación de ciertos objetos elaborados a partir de las labores de aguja—, porque, al igual que en un tejido, para comprender la posibilidad del arte colombiano, se parte desde cada puntada. Así, este trabajo no solo revela cómo los textiles de Amaral ponen en cuestión la cualidad marginal de las labores de aguja y terminan por insertarse en el campo artístico, sino que también propone una metodología para estudiar la producción cultural colombiana: una que entienda sus particularidades y cómo los sucesos históricos moldearon dicha producción. En última instancia, el arte local exige ser leído en sus propios términos, como un complejo entramado donde lo intelectual, lo material y lo político se anudan de manera indisoluble.

---

<sup>219</sup> Marta Traba, citada en Carlos Arturo Fernández, “La búsqueda de la identidad en el arte colombiano: entre centralismo y diversidad cultural,” en *Nazioni e identità plurime*, ed. Maria Cristina Sartor, *Studi Latinoamericani*, no. 2 (Udine: Università degli Studi di Udine, 2006), 210.



*Figura 16. Entrelazado en naranja y gris 'multicolor' (1969), Olga de Amaral. Esta obra ilustra cómo la obra de Amaral entrelaza la tradición con la modernidad, para así llenar de nuevos valores y significaciones a las labores de aguja<sup>220</sup>.*

---

<sup>220</sup> “Enlazado en naranja y gris”, *Olga de Amaral Arte*. <https://olgadeamaral.art/artwork/oa0056/>

### 2.3 El lugar de enunciación como herramienta análítica: dos casos de estudio

A lo largo de este trabajo se ha establecido que las categorías de *arte* y *artesanía* son concepciones dinámicas, que responden a las narrativas históricas y que están determinadas por las lógicas específicas del campo artístico que rige el momento que se estudia. En este apartado se recogen las ideas expuestas en el recorrido histórico realizado, el cual permite comprender el cómo y porqué para la década de 1960 en el contexto colombiano, la distinción entre ambas nociones depende más del lugar de enunciación del creador<sup>221</sup> —es decir, de su posición dentro del sistema de valoración artístico— y de la intencionalidad atribuida al objeto producido.

Partiendo del marco histórico y conceptual que se desarrolló a lo largo del primer capítulo, se analizan dos casos de estudio que ejemplifican cómo la técnica puede ser entendida no solo como conocimiento y destreza manual, sino también como un gesto cultural que permite rastrear la creación y el contexto de la cultura material producida a partir de las labores de aguja, utilizada como herramienta analítica.. Los casos de estudio escogidos para rastrear la idea de la técnica y sus lugares de enunciación son, por un lado, el Programa de Artes y Textiles de la Universidad de los Andes, el cual permite comprender el lugar de enunciación de la técnica dentro del campo artístico y desde la ciudad de Bogotá, para así entender cómo se configuraba la idea del arte y el rol de estas técnicas en la capital y ciudad más influyente del país durante el periodo estudiado; y, por otro lado, el caso de la Asociación para el Rescate de las Artes Manuales en Antioquia (en adelante, ARAMA), con el fin de comprender la función y el valor de las técnicas insertas en un campo más artesanal y ligado a la industrialización textil que tuvo lugar en Medellín durante la segunda mitad del siglo XX. De este modo, se logra poner en discusión la relación dicotómica entre las ideas de arte y artesanía, contrastando el desarrollo cultural artístico-artesanal del país y abordando las dos ciudades más grandes en ese momento, con especial énfasis en acontecimientos históricos que articularon estas discusiones, como las Bienales de Coltejer, llevadas a cabo en Medellín entre 1960 y 1972.

---

<sup>221</sup> El concepto de *lugar de enunciación* hace referencia al posicionamiento histórico, cultural, político y social desde el cual se produce un discurso o conocimiento. En esta investigación, se utiliza para analizar desde qué contextos y con qué intereses se ha construido la narrativa historiográfica que jerarquiza el arte frente a la artesanía, especialmente en relación con las labores de aguja. Esta categoría permite evidenciar que las valoraciones no son universales ni neutrales, sino que responden a condiciones específicas de quienes las emiten.

A través de estos casos de estudio se busca exponer la jerarquización entre arte y artesanía, revelando cómo sus fronteras eran flexibles, y evidenciar además la importancia de las labores de aguja en la historia urbana de Colombia y el rol de las mujeres en la sociedad. De este modo, se trenzan los procesos del arte contemporáneo en Colombia con la lucha de las mujeres por convertirse en sujetos con agencia propia, en un contexto marcado por la modernización de la sociedad colombiana. Estos hilos de la historia se analizan en su proceso de consolidación durante la segunda mitad del siglo XX, y con mayor precisión, en el período comprendido entre 1960 y 1985.

Aunque ambos casos de estudio comparten el uso de las labores de aguja como medio material de la representación, sus contextos geográficos y campos de producción —artístico en Bogotá y artesanal en Medellín— revelan contrastes fundamentales en el sistema de valoración cultural. Por un lado, el caso del Programa de Artes y Textiles en Bogotá, inserto en el campo artístico institucionalizado, muestra cómo la intencionalidad conceptual del creador determinaba la clasificación del objeto como arte, priorizando valores estéticos vinculados a los discursos del arte contemporáneo. Por otro lado, la producción y creación de objetos en ARAMA, en Medellín, arraigada al campo artesanal, evidenciaba una valoración basada en la utilidad, la tradición y el saber hacer —*savoir faire*— técnico<sup>222</sup>. Esta divergencia no sólo permite rastrear cómo el lugar de enunciación —en este caso, demarcado por el capital cultural en términos de Bourdieu— afectaba el valor que un objeto tendría en la sociedad, sino que además expone las jerarquías que se mantenían en el mercado: la venta del arte respondía a una lógica mucho más institucionalizada —galerías, exhibiciones, museos—, mientras que la artesanía se insertaba en una esfera de comercio popular. Así, pese a operar dentro del mismo sistema del arte contemporáneo colombiano, ambos casos demuestran que la técnica textil era valorada de manera radicalmente distinta según su catalogación como arte o artesanía.

Estos dos lugares de enunciación comparten, principalmente, el uso de las labores de aguja —tal como se estableció previamente—, pero también convergen en un aspecto clave para el

---

<sup>222</sup> La separación entre arte y artesanía, que ubica al arte como objeto destinado a la experiencia estética y a la belleza, mientras que a la artesanía la reduce a un objeto utilitario, puede rastrearse en textos como el de Larry Shiner. Esta diferenciación fue desarrollada en detalle en los apartados 1.1 Los lugares por fuera de la modernidad de la técnica: las labores de aguja previamente y después a la jerarquía conceptual moderna y 1.2 La modernidad: El arte, el genio y lo estético versus El artesano, la cotidianidad y la utilidad. Véase Larry Shiner, *La invención del arte: Una historia cultural*, 2004.

análisis histórico de las técnicas textiles y su transmisión, el proceso de sistematización e institucionalización de estos conocimientos. A diferencia de los aprendizajes “informales” propios de los entornos domésticos o comunitarios, en los que estas labores han sido tradicionalmente transmitidas de manera oral –como ocurre con muchos saberes ligados a lo cotidiano, lo femenino y lo manual–, los casos seleccionados permiten un estudio documentado debido a su vinculación con instituciones formales. Esta formalización, visible en fuentes como los planes de estudio académicos hallados en archivos de estas instituciones, proporcionan a una base metodológica sólida para comparar no sólo los modelos pedagógicos empleados, sino también el lugar que estas técnicas ocuparon dentro de cada campo. A continuación se mostrará cómo la comparación entre ambos lugares de enunciación –El Programa de Artes y Textiles y ARAMA–, permite evidenciar de qué manera esta diferenciación afectaba tanto los modos de transmisión como la valoración social y cultural de los objetos producidos en ambas instituciones.

Por esta razón, en ambos casos de estudio, la institucionalización de la técnica puede comprenderse como una consecuencia directa del entramado histórico –ya analizado– de la educación en artes y oficios en Colombia, especialmente en lo que respecta al papel de las técnicas textiles en la formación de las mujeres. Como marco de referencia<sup>223</sup>, conviene recordar que la enseñanza sistematizada de las artes y oficios se consolidó hacia mediados del siglo XIX, en paralelo con la incorporación formal de las mujeres al sistema educativo<sup>224</sup>. Esta sincronía temporal revela cómo el arte, la artesanía y la educación femenina se desarrollaron como fenómenos interrelacionados en la Colombia decimonónica, conformando una urdimbre de procesos, sujetos y objetos que son explorados a lo largo del trabajo. Comprender que, en el contexto colombiano, el quehacer manual estuvo condicionado por las formas institucionalizadas de enseñanza, permite profundizar en el papel de la mujer dentro del campo artístico y artesanal, en tanto sujeto creador, ya que permite rastrear las narrativas sobre las cuales el campo se fue abriendo para legitimar a lo femenino.

Es esta característica la que se logra rastrear en los casos del Programa de Artes y Textiles y de ARAMA, ya que ambos permiten comprender la transformación del rol de la mujer en la

---

<sup>223</sup> Barney Cabrera, "XVI. La actividad artística en el siglo XIX", 594-595.

<sup>224</sup> Báez Osorio, "El surgimiento de las escuelas normales," 72.

temporalidad estudiada (1960 a 1985), pues se observa cómo la mujer pasa de ser un sujeto subordinado y relegado a la vida privada, a convertirse en un sujeto público con la agencia —o poder— de enunciar y, por lo tanto, de crear. Por consiguiente, los casos de estudio que se seleccionaron y se presentaron detalladamente a continuación permiten analizar cómo la técnica, entendida como una herramienta anítica, funciona como la aguja que hila el cambio en las nociones de arte y artesanía, que para el caso de la investigación, se ha utilizado para evidenciar las transformaciones en los modos de producción, enseñanza y valoración de las labores de aguja. Al examinar estos ejemplos, se evidencia que dichas categorías —arte y artesanía— son constructos móviles, determinados por narrativas históricas. Al mismo tiempo, el lugar de enunciación emerge como metodología para analizar simultáneamente el acto creador, el sujeto que crea y el objeto creado dentro de sus respectivos campos de producción y sistemas de valoración. De este modo, las labores de aguja se convierten en un hilo conductor que ejemplifica una forma de abordar la cultura material desde una perspectiva histórica.

### **2.3.1 Las técnicas textiles en las artes, la apertura del campo artístico:** El caso del Programa de Artes y Textiles en la Universidad de los Andes, Bogotá.

El Programa de Artes y Textiles de la Universidad de los Andes (1960-1985) constituye un caso paradigmático en la historia del arte textil de Colombia, pues revolucionó la percepción de las labores de aguja al integrarlas en un marco académico-artístico. Según los registros curriculares (Archivo BADAC<sup>225</sup>), su enfoque combinaba técnicas tradicionales —como el bordado y el telar<sup>226</sup>— con teorías del arte, trasladando estas prácticas desde el ámbito tradicional, es decir lo doméstico y artesanal, al espacio público, universitario e institucionalizado del arte. Este proceso de sistematización y transformación del uso de las técnicas propias de las labores de aguja redefinió su lugar de enunciación. Al formalizar su enseñanza e integrarla en el ámbito de la educación superior, estas técnicas se transformaron en vehículos de creación artística, lo cual llevó a cuestionar, una vez más, la frontera que dividía al arte y a la artesanía y sus respectivos lugares en el contexto colombiano

---

<sup>225</sup> BADAC es la abreviatura de Banco de Archivos Digitales de Artes en Colombia.

<sup>226</sup> Currículum Académico del Departamento de Textiles, talleres artísticos, antecedentes y objetivos, 1987, Fondo Programa de Artes y Textiles, Historia núm 4, folios 1-4, BADAC, Bogotá.

Recordemos que sus orígenes se remontan a la Escuela de Bellas Artes de la misma universidad —a partir de 1955—, donde —desde años anteriores— ya se incluían estas prácticas dentro del currículo de formación plástica. Sin embargo, esta transición de un enfoque tradicional en Bellas Artes hacia un programa especializado refleja un cambio en la concepción de las labores de aguja: dejaron de ser consideradas meramente como habilidades prácticas o como artes “menores” y pasaron a ser reconocidas como disciplinas artísticas con potencia creativa y conceptual. Para entender por qué, dentro de la Universidad de los Andes, se tomó la decisión de incluir las labores de aguja como parte de la enseñanza de las artes plásticas, es necesario comprender su postura respecto al arte y el contexto cultural que la rodeaba.

En este sentido, resulta clave situarse en el año 1955, momento en que nació la idea de un taller de arte dentro de la universidad. En medio del contexto bogotano de esa década —marcado por tensiones políticas y transformaciones culturales<sup>227</sup>— se hace evidente la necesidad de un programa que integrara las múltiples búsquedas artísticas que estaban ocurriendo en el país. Para entonces, el arte moderno colombiano comenzaba a experimentar cambios significativos: aquellos artistas que habían definido la modernidad plástica<sup>228</sup> empezaban a atreverse a crear obras nuevas, antes no vistas. Y en medio de este proceso de renovación, surgió en la Universidad de los Andes un espacio caracterizado por su apertura cultural y su sensibilidad hacia el acto creativo, tal como se recogió en la exposición 1955–1974. *Universidad de los Andes, Escuela de Bellas Artes: SUS MAESTROS*. En el texto introductorio, titulado *A manera de recuerdo*, María Teresa Guerrero<sup>229</sup> expresa precisamente el espíritu de formación integral que animaba a la escuela:

{Siempre hubo un espíritu abierto, de diálogo y discusión. Me parecía que lo importante no era encasillar a los estudiantes. Se trataba de hablar sobre arte, se buscaba despertar en ellos una inquietud y que cada cual

<sup>227</sup> Mauricio Archila Neira, *Cultura e identidad obrera en Colombia, 1910–1945* (Bogotá: CLACSO, 2024).

<sup>228</sup> Véase Marta Traba, *Historia abierta del arte colombiano*, 1.ª ed. (Bogotá: Ministerio de Cultura; Biblioteca Nacional de Colombia, 2016), cap. V: “Comienzo de la pintura moderna: Alejandro Obregón”, 167; cap. VI: “Comienzo de la escultura moderna: Negret”, 211; y cap. VII: “Las dos líneas extremas de la pintura colombiana: Botero y Ramírez Villamizar”, 241.

<sup>229</sup> María Teresa Guerrero Ramírez (1941), académica y gestora cultural, fundó los programas de Textiles y Artes en la Universidad de los Andes. Destacó como subdirectora del MAMBO, miembro de comités artísticos estatales y directora del MAC-UNIMINUTO. Profesora de historia del arte y textiles, combinó gestión cultural y docencia. La foto la muestra sonriente, con atuendo formal y joyas de plata.

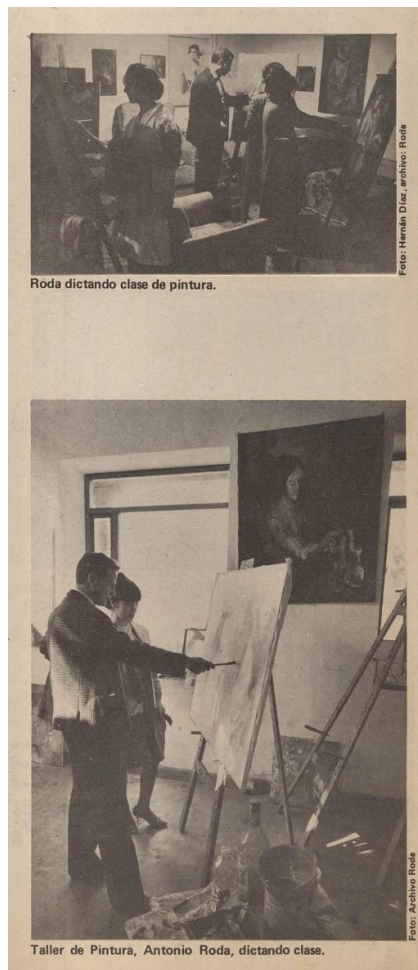
capitalizara sus ventajas o desventajas}, opinó hace poco Roda. Frase que ilustra el espíritu de conversación...Y, lo que tuvo como finalidad una formación integral donde lo que importaba era la presencia de la cultura, como eje de la sensibilidad...El artista era, y sigue siendo, el testigo ocular de su tiempo<sup>230</sup>.

Estas ideas demuestran el interés particular de la Escuela de Bellas Artes, claramente distante de la formación academicista que había caracterizado la enseñanza del arte en Colombia hasta principios del siglo XX. Por ello, esta escuela de la Universidad de los Andes marcó una diferencia en la manera de pensar y hacer arte, reconociendo el lugar de enunciación del artista como punto de partida para su acto intelectual<sup>231</sup>. Es dentro de este cambio de perspectiva que se abre el campo para introducir las labores de aguja como parte de la enseñanza académica.

---

<sup>230</sup> Invitación a exposición 1955-1974 Universidad de los Andes Escuela de Bellas Artes, folio 2, BADAC.

<sup>231</sup> Lugar que en la década de 1950 le daría al artista el pensador Karl Manheim retomado en el campo de la historia por Peter Burke. Véase Karl Mannheim, *Ensayos de sociología de la cultura* (Madrid: Aguilar, 1957) y Burke, *Visto y no visto*, 2005.



**Figura 17.** *Roda dictando clase (1955-60)*, Archivo fotográfico BADAC online. Esta imagen ilustra los primeros años en los talleres de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de los Andes<sup>232</sup>.

Este giro en la concepción del arte promovido por la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de los Andes no puede entenderse sin considerar a las figuras que lo impulsaron desde sus inicios. Entre ellas, destaca de manera fundamental Hena Rodríguez, quien debe analizarse como una de las principales responsables del cambio de perspectiva institucional frente a las artes. Como fundadora de la Escuela de Bellas Artes, Rodríguez no solo ejerció como pintora y escultora, sino que también encarnó una figura profundamente disruptiva en el contexto cultural colombiano de principios del siglo XX. Su trayectoria, marcada por la representación de lo femenino desde una mirada autónoma —una práctica inusual para la época—, se consolidó tanto a partir de su formación en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, bajo la dirección de

<sup>232</sup> “Roda dando clase”. *Archivo fotográfico del BADAC*. <https://arte.uniandes.edu.co/files/2024/10/image030.jpg>.

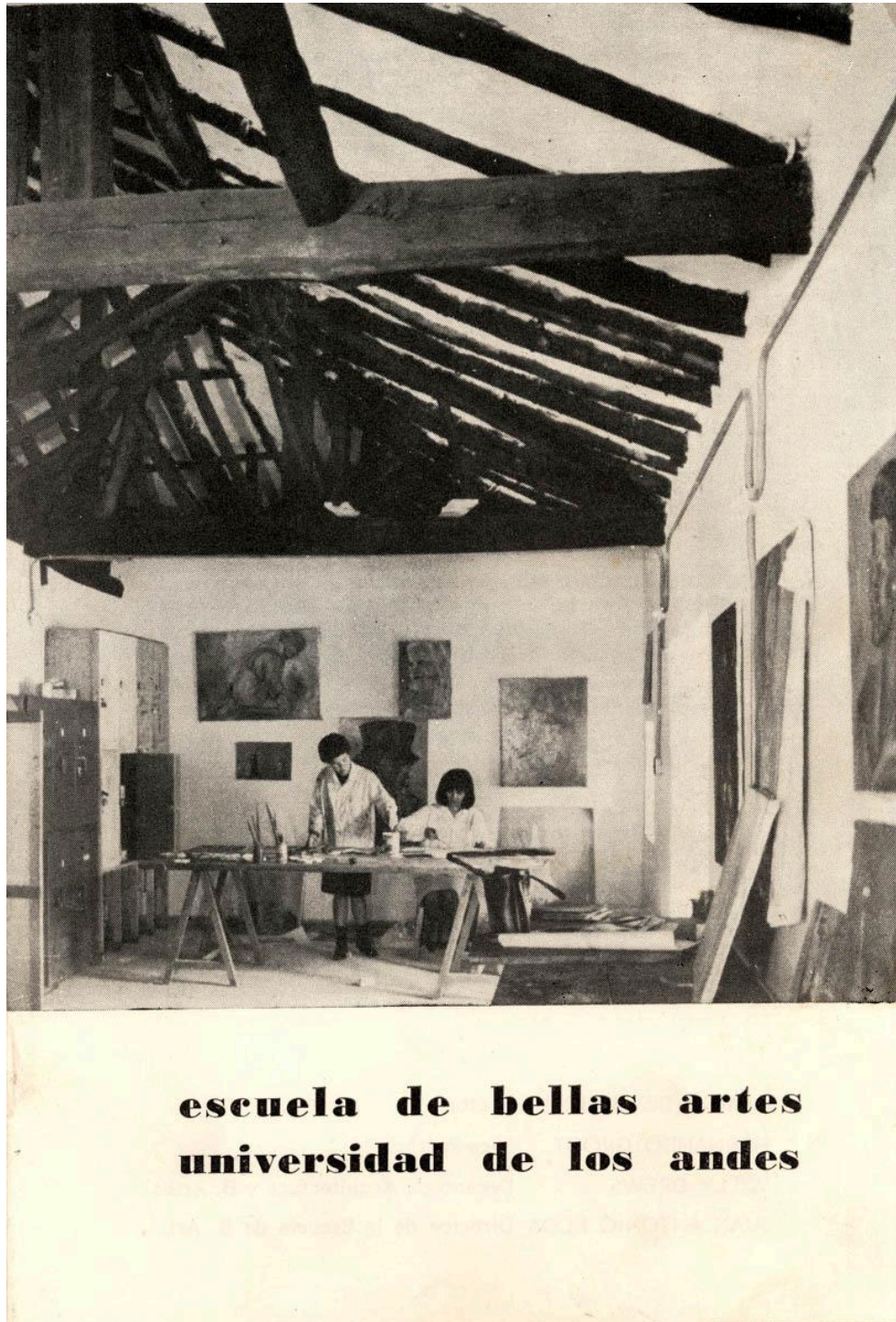
Ricardo Gómez Campuzano, como por la influencia de grandes artistas de su tiempo, entre ellos Pedro Nel Gómez, quien fue uno de sus referentes fundamentales en los primeros años, y durante este mismo periodo de tiempo era el director del Instituto de Bellas Artes de Medellín en la década de 1930.

Este bagaje permitió que, hacia 1930, Rodríguez, junto con otros artistas, creara el movimiento *Bachué*<sup>233234</sup>, el cual redefinió la iconografía nacional al centrarse en la representación y exploración de los indígenas y campesinos, cuestionando así los cánones eurocéntricos y hegemónicos que habían dominado el arte en décadas anteriores. Posteriormente, en la década de 1950, fundó y dirigió el primer taller de arte de la Universidad de los Andes, denominado “*Sección Femenina*”, dentro de este contexto, comprender las posturas estéticas y políticas de Rodríguez permite observar cómo la Escuela de Bellas Artes de la Universidad, se consolidó sobre bases innovadoras que transformaron ciertos métodos de enseñanza artística y abrieron espacios que favorecieron una mayor participación de las mujeres en dicho campo. Si bien se trata de un caso puntual –el de la Universidad de los Andes a cargo de Hena Rodríguez–, sus implicaciones permiten pensar en procesos más amplios de resignificación del rol femenino dentro del ámbito artístico en Colombia.

---

<sup>233</sup> *Banco de la República*, "Visita temática: Bicentenario en 10 imágenes," Proyecto Bicentenario de una nación en el mundo, consultado el 23 de junio de 2025, <https://www.banrepcultural.org/proyectos/bicentenario-de-una-nacion-en-el-mundo/visita-tematica-bicentenario-en-10-imagenes-3>.

<sup>234</sup> C. A. Fernández Uribe, C. Vanegas Zubiría y S. Fernández Gómez, “Aprovechando las lecciones de los antepasados indígenas: el caso de los Bachués,” *Visioni Latinoamericane* 16, no. 30 (2024): 92–109, <https://doi.org/10.13137/2035-6633/35585>.



*Figura 18. Portada curriculum profesional Escuela de Bellas Artes (1955), Archivo fotográfico BADAC online<sup>235</sup>.*

<sup>235</sup> “Portada curriculum profesional Escuela de Bellas Artes”. Archivo fotográfico del BADAC. <https://arte.uniandes.edu.co/files/2024/10/image005.jpg>.

Por lo tanto, la figura de Hena Rodríguez no solo ilustra la irrupción de las mujeres en el ámbito artístico colombiano, sino que también evidencia cómo su ingreso a la educación superior —tanto como estudiantes y luego como maestras— hizo parte del proceso de reconfiguración de la producción y percepción de arte en el país. Al fundar y dirigir la *Sección Femenina*<sup>236</sup> —que luego se convertiría en la Escuela de Bellas Artes y más tarde en el Programa de Artes y Textiles—, Rodríguez no solo abrió un espacio formativo, sino que también legitimó la presencia de las mujeres en la escena académica y artística, roles tradicionalmente reservados a los hombres. Este hecho, sumado a su participación en el movimiento *Bachué* —donde reinterpretó la identidad nacional desde una nueva perspectiva—, demuestra que su labor trascendió, pues la trayectoria de Hena Rodríguez puede leerse como un punto de inflexión en el campo artístico colombiano, en tanto plantea una apertura hacia la participación activa de las mujeres como creadoras y formadoras en el arte. Su figura marca una ruptura con los modelos tradicionales que relegaban a las mujeres a los roles de musa, de objeto de representación o estudiante pasiva<sup>237</sup>. En este sentido, más que un cambio estructural definitivo, su caso permite vislumbrar un momento de transición<sup>238</sup> en el que la mujer comienza a consolidarse como sujeto capaz de incidir en la construcción de discursos estéticos y pedagógicos. Si bien se trata de una experiencia puntual, su impacto simbólico y su inscripción institucional permiten pensar en procesos más amplios de transformación cultural en Colombia durante la segunda mitad del siglo XX.

A pesar de los grandes avances y posturas innovadoras impulsadas por la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de los Andes, esta cerró sus puertas casi veinte años después de su fundación, es decir, en 1974. Sin embargo, el cierre no significó el fin del proyecto pedagógico y estético iniciado por Hena Rodríguez. La semilla que había sembrado en torno a nuevas formas de hacer arte ya había echado raíces, y unos años más tarde, en 1980, se consolidó el Programa de Artes y Textiles. Esta consolidación fue posible, en gran parte, gracias a la existencia del *Taller Libre Experimental de Tejidos*<sup>239</sup> —abierto en 1971—, el cual dotó de continuidad a la propuesta

---

<sup>236</sup> Invitación a exposición 1955-1974 Universidad de los Andes Escuela de Bellas Artes, folio 2, BADAC.

<sup>237</sup> Carmen María Jaramillo Jiménez, curaduría y textos, *Mujeres entre líneas: Una historia en clave de educación, arte y género*, Novena entrega de Exposiciones Itinerantes (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, s.f.).

<sup>238</sup> Banco de la República, *Mujeres en el arte colombiano: un reconocimiento pendiente*, boletín de prensa, febrero 25, 2020, <https://www.banrepcultural.org/noticias/mujeres-en-el-arte-colombiano-un-reconocimiento-pendiente>.

<sup>239</sup> Currículum Académico del Departamento de Textiles, talleres artísticos, antecedentes y objetivos, 1987, Fondo Programa de Artes y Textiles, Historia núm 4, folio 4, BADAC, Bogotá.

de Rodríguez y se convirtió en el punto de partida para “una nueva carrera dentro de la Universidad de los Andes”<sup>240</sup>.

La consolidación del Programa de Artes y Textiles no sólo respondió a la continuidad institucional del Taller Libre Experimental de Tejidos, sino también a la gran acogida que este tuvo dentro de la comunidad académica y artística. Dicha acogida fue el punto de partida para la creación del segundo pregrado en Artes en Colombia, marcando un hito en la institucionalización y formalización de las artes como disciplina profesional. Resulta particularmente significativo que fueran las labores de aguja —tradicionalmente relegadas al ámbito privado— las que mantuvieron vivo este proceso de consolidación. En ello reside precisamente su potencia: vinculadas históricamente al quehacer femenino, estas técnicas ya formaban parte de una práctica disciplinada y socialmente extendida entre las mujeres, quienes durante décadas habían asistido a espacios de aprendizaje informal donde adquirirían el conocimiento necesario para trabajar con hilos y agujas. Este trasfondo explica por qué, en este caso de estudio, el rol de la mujer resulta tan determinante para la consolidación del sistema de arte contemporáneo en Colombia. No solo estaban ingresando a un campo que hasta mediados del siglo XX les había sido vedado, sino que además lo hacían portando consigo técnicas, saberes y perspectivas que enriquecerían y ampliarían el campo artístico.

**Matricula**

El valor de la matrícula para estudiantes de tiempo completo es de \$ 3.450.00 por semestre, incluyendo la ficha médica.

**Becas**

Pasado el primer semestre, el alumno que haya obtenido calificaciones satisfactorias y cuya situación económica lo justifique, puede solicitar una beca, cuya aprobación dependerá del concepto de la Escuela y del estudio de la solicitud hecho por el Comité de Becas de la Universidad de los Andes.

**Grados**

Esta Escuela otorga el grado de MAESTRO EN BELLAS ARTES.

Para obtener el grado es necesario haber aprobado todas las materias del Programa.


Los estudiantes que deseen perfeccionar la especialidad que hayan escogido podrán tomar curso a nivel de Post-Graduados de una o varias materias que ofrece la Escuela.

Los estudiantes que no estén interesados en el programa completo de la Escuela o que no puedan dedicar su tiempo completo a esta enseñanza, pueden tomar una o varias materias, por Extensión Universitaria y si así lo desean pueden más tarde ingresar a la Escuela como alumnos regulares, de acuerdo con las materias que hayan cursado y aprobado y según el concepto de la Dirección de la Escuela.

Toda materia tomada por Extensión Universitaria tiene validez en esta Escuela.

El valor de cada materia tomada por Extensión Universitaria es de \$ 700.00 por semestre.

4 —



**Profesores**

<p><b>PINTURA</b> Santiago Cárdenas Augusto Rivera Juan Antonio Roda Nirma Zarate</p> <p><b>DIBUJO</b> Astrid Alvarez Julio Castillo Teresa de Montaña</p> <p><b>ESCUPTURA</b> Ena Rodríguez</p> <p><b>ARTES GRAFICAS Y COLOR</b> David Consuegra</p>	<p><b>DIBUJO PUBLICITARIO</b> Pablo Solano</p> <p><b>COMPOSICION</b> Enrique Cerda Martha Pizaz</p> <p><b>TEXTILES</b> Olga de Amaral</p> <p><b>CERAMICA</b> Tina Vallejo</p> <p><b>HISTORIA DEL ARTE</b> Martha Traba Pilar Caballero</p>
---	--

— 5

<sup>240</sup> Invitación a exposición 1955-1974 Universidad de los Andes Escuela de Bellas Artes, folio 2, BADAC.

*Figura 19. Especificidades del currículum profesional del Programa de Artes y Textiles (1980)*, Archivo BADAC. En esta imagen se pueden ver detalles como el precio de la matrícula del programa, como se graduaba el estudiante, pero lo más interesante es la lista de profesores de los cursos, los nombres más llamativos para este caso son Olga de Amaral en el taller de textiles y Marta Traba como profesora de Historia del Arte<sup>241</sup>.

En sintonía con esta renovación pedagógica, el nuevo currículum del Programa de Artes y Textiles de la Universidad de los Andes incorporó a destacadas figuras del arte colombiano como docentes. Entre ellas, resulta particularmente relevante la labor de Olga de Amaral, quien lideró el taller de textiles. De Amaral no solo fue una artista textil revolucionaria —al ser una de las precursoras del textil como soporte artístico en América Latina—, sino que también representó un puente entre las tradiciones artesanales colombianas y las vanguardias internacionales. Formada inicialmente en arquitectura en el Colegio Mayor de Cundinamarca y posteriormente en el Cranbrook Academy of Art en Michigan, donde estudió arte textil, estas bases le permitieron desarrollar un lenguaje único que transformó el tejido en una forma de arte contemporáneo.

De esta manera la obra de Amaral<sup>242</sup> —la cual recurría a materiales como la hoja de oro, fibras naturales e implementaba las narrativas precolombinas—, cuestionó la jerarquía tradicional entre las bellas artes y las artes aplicadas, ampliando así y difuminando la idea que se tenía previamente sobre la división y relación entre arte y artesanía. Durante su dirección del taller de textiles en los Andes, Amaral transmitió esta visión transgresora, enseñando a concebir el uso de las técnicas textiles, no solo como medio para crear objetos utilitarios, sino también como medio de transporte para la experimentación plástica y conceptual.

Pero nuevamente es importante recordar que el reconocimiento de las labores de aguja como práctica artística válida no fue un proceso lineal, sino el resultado de tensiones dialécticas dentro del campo artístico. Por un lado, los y las artistas que trabajaban con estos medios impulsaban propuestas innovadoras que desafiaban los cánones tradicionales; por otro, las instituciones y críticos de arte mantenían resistencias frente a estas nuevas formas de creación. Este “tire y afloje” puede entenderse como un proceso de negociación interna del campo, donde la aceptación de nuevas prácticas depende tanto de la producción como de la gradual adaptación

---

<sup>241</sup> “Portada currículum profesional escuela de bellas artes”. Archivo fotográfico del BADAC. <https://arte.uniandes.edu.co/files/2024/10/image005.jpg>.

<sup>242</sup> Efrén Giraldo, “Olga de Amaral y los límites del modernismo,” en *Artistas antioqueños*, Colección Maestros, vol. 1 (Medellín: Museo de Antioquia, 2014), 10–20.

del sistema a estas transformaciones. Cabe destacar que la incorporación de estas técnicas al campo de las artes requirió décadas de producción sostenida y argumentación teórica, hasta que finalmente los límites de lo considerado “arte legítimo” se redefinieron para incluir estas prácticas.

Un ejemplo paradigmático de este reconocimiento institucional puede encontrarse en la Tercera Bienal de Coltejer, realizada en Medellín en 1972. En esta edición, el comité —compuesto por figuras como el ministro Jorge Valencia Jaramillo y el Dr. Rodrigo Uribe<sup>243</sup>—, decidió adquirir seis obras “merecedoras de 60 mil pesos cada una”<sup>244</sup>. Una de las obras seleccionadas fue *Maraña Paramuna*, un tapiz de Olga de Amaral. Esta adquisición por parte de una de las plataformas más importantes del arte colombiano de la época evidencia la aceptación, validación y valoración que adquirieron las técnicas textiles dentro del campo artístico. Se trata de un hecho que ilustra cómo las antiguas jerarquías entre arte y artesanía comenzaban a desdibujarse en el contexto nacional.

Sin embargo, este tipo de validación no puede desligarse del lugar de enunciación de quien produce. Para 1972, Olga de Amaral ya era una artista consolidada en el medio, con una trayectoria que le otorgaba capital simbólico y legitimidad dentro del sistema del arte. Esto influyó de manera determinante en el reconocimiento de su obra en la Bienal, permitiendo que un tapiz fuese leído y valorado como arte contemporáneo. Pero esta lógica operaba de manera distinta para las estudiantes del entonces incipiente Programa de Artes y Textiles de la Universidad de los Andes.

Una década más tarde, en 1981, el programa organizó la exposición *Hilos Mágicos*<sup>245</sup>, que reunió obras de 21 exalumnas formadas en el Taller Experimental de Tejidos. La exposición, dirigida por María Teresa Guerrero, contó con la participación de artistas como Claudia Hakim —también egresada del programa— y buscaba dar visibilidad al lenguaje textil construido colectivamente en los primeros años de consolidación académica. Se trataba de la primera muestra que articulaba los lenguajes surgidos del Taller como expresión artística, y se esperaba

---

<sup>243</sup> “Seis galardonados, de a 60 mil”, *El Tiempo*, Medellín, 2 de mayo de 1972, Fondo 68, 70, 72 Bienales de Arte Coltejer, folio 1, Sala de la Lectura Museo de Antioquia, Medellín.

<sup>244</sup> *Ibid.*

<sup>245</sup> Catálogo de exposición *Hilos Mágicos*, 26 de febrero de 1981, Fondo Programa de Artes y Textiles Historia 3, folios 1-3, BADAC, Bogotá.

que fuera recibida con entusiasmo por el campo. Sin embargo, la respuesta institucional y crítica distó de la acogida que recibió Amaral una década antes, revelando que, más allá de la técnica o del discurso, era el lugar de enunciación —y con él, el reconocimiento institucional y simbólico— lo que determinaba si una obra textil era considerada arte o no.



**Figura 20.** *Maraña Paramuna* (1972), Olga de Amaral. Esta obra fue el inicio de la consolidación de las labores de aguja como prácticas artísticas legítimas —ya que fue reconocida por el campo—, se llevó uno de los seis premios en la Bienal de Coltejer del 72<sup>246</sup>.

---

<sup>246</sup> “*Maraña Paramuna*”. Expuesta en la sala *Promesas de la Modernidad* del Museo de Antioquia, Medellín.

Aunque la exposición Hilos Mágicos buscaba representar: “...la diversidad de enfoques con que han abordado esta forma de arte...una de las más originales...por su combinación de lo estético con lo funcional...”<sup>247</sup>, su verdadero impacto radicó en demostrar la capacidad del Taller Experimental de Textiles para resignificar las labores de aguja. Esta exposición logró articular el lugar común de las labores de aguja —lo cotidiano, lo privado y lo doméstico— con la profundidad estética y conceptual del arte. Sin embargo, la recepción crítica no fue la esperada: una de las figuras más influyentes del campo en ese momento, Francisco Gil Tovar, publicó en el periódico *El Tiempo* una reseña titulada “No tan mágicos”<sup>248</sup>. En ella, señaló que la mayoría de las obras expuestas se limitaban al diseño decorativo y que el uso de los “hilos” no trascendía lo superficial, cuestionando así su valor artístico.



**Figura 21.** *Cuevas de Cobalto* (1973), Claudia Hakim, Archivo BADAC. Esta obra de Hakim muestra el juego conceptual entre los colores, texturas y lo estético del tapiz, demostrando que va más allá de lo meramente

<sup>247</sup> Carta de presentación Exposición de las exalumnas del Programa de Textiles de la Universidad de los Andes, febrero de 1981, Fondo Programa de Artes y Textiles Historia 3, folio 1, BADAC, Bogotá.

<sup>248</sup> “No tan mágicos”, Francisco Gil Tovar, *El Tiempo*, 3 de agosto de 1981, Fondo Fondo Programa de Artes y Textiles Historia 3, folio 1, BADAC, Bogotá.

decorativo, pues como se ve en la forma del tapiz, más que una intención funcional del objeto, la obra es un ejemplo del juego que se puede crear con la materialidad de las labores de aguja<sup>249</sup>.



**Figura 22.** *Muñecos Vivientes* (1981), Patricia Serna Saldarriaga, Archivo BADAC. Serna cursó el Taller Experimental de Textiles, esta obra que desarrolló hizo parte de su trabajo de grado en el cual diseñó muñecos y la escenografía para el montaje de una fábula. Además esta obra ilustra el uso de estas técnicas en la exposición de *Hilos Mágicos*<sup>250</sup>.

Este tipo de recepción crítica evidencia cómo, pese al esfuerzo por consolidar una estética textil con fundamentos conceptuales sólidos, el campo artístico aún presentaba resistencias frente a formas de creación ligadas históricamente a lo femenino y lo doméstico. La reseña de Gil Tovar no solo desestimó el valor de las obras, sino que reafirmó jerarquías vigentes entre el arte

<sup>249</sup> “Cuevas de Cobalto”. Fondo Programa de Artes y Textiles, Historia 4, BADAC, Bogotá. <https://arte.uniandes.edu.co/files/2024/10/image005.jpg>.

<sup>250</sup> “Muñecos Vivientes”. Fondo Programa de Artes y Textiles Historia 3, folios 6, BADAC, Bogotá.

considerado “alto” —vinculado a ciertos lenguajes y figuras legitimadas— y las prácticas textiles, aún vistas por algunos como subordinadas o decorativas. Hilos Mágicos fue entonces más que una muestra colectiva: se convirtió en un campo de disputa simbólica donde se enfrentaron distintas maneras de entender el arte, la técnica y los lugares de enunciación desde donde este se produce y valida. Este episodio revela que la consolidación de las técnicas textiles como lenguaje artístico no solo implicó transformaciones formales y pedagógicas, sino también la necesidad de disputar espacios críticos e institucionales para lograr su reconocimiento dentro del sistema del arte contemporáneo.

Es así como, el proceso de legitimación de las labores de aguja como práctica artística fue gradual y se extendió durante gran parte del siglo XX, marcado por constantes debates sobre su pertenencia al ámbito del arte o al de la artesanía. Sin embargo, más allá de esta discusión binaria, la incorporación de estas técnicas permitió desarrollar nuevos objetos, narrativas y reflexiones que trascienden lo material o lo técnico. Estas creaciones no solo cuestionaron los límites del quehacer artístico, sino que también se convirtieron en vehículos para reivindicar el papel de la mujer como sujeto creador con agencia dentro del sistema de arte contemporáneo.

Para concluir la inclusión de las labores de aguja tanto en la educación superior como en el campo artístico profesional representó un suceso fundamental para el arte colombiano contemporáneo, al incorporar nuevos lenguajes visuales y formas de expresión que merecen ser reevaluados críticamente. Estas prácticas, ligadas a lo femenino tanto en su ejecución como en sus contenidos simbólicos, demuestran que la mujer y lo textil han estado presentes en el desarrollo del arte nacional. No obstante, las narrativas hegemónicas del arte han tendido a marginar estas contribuciones, dejando a un lado el cómo estas técnicas y sus creadoras desafiaron los cánones establecidos y expandieron las posibilidades conceptuales del arte contemporáneo. Su recuperación en la historiografía no sólo enriquece la comprensión del arte colombiano, sino que corrige una omisión histórica respecto al papel de las mujeres en la configuración del panorama artístico.

**2.3.2 La reinención de la artesanía, su naturaleza singular:** El caso de la Asociación para el Rescate de las Artes Manuales en Antioquia, Medellín.

La Asociación para el Rescate de las Artes Manuales en Antioquia (ARAMA) surgió en 1976 como una iniciativa liderada por mujeres de la alta sociedad medellinense, interesadas en contrarrestar el declive de la educación femenina en los oficios tradicionales en los colegios —especialmente en lo relativo a las labores de aguja—. Además de su propósito pedagógico, la asociación se consolidó como una red de apoyo para artesanas de todo el departamento de Antioquia, orientada no solo a preservar estas prácticas, sino también a facilitar la comercialización de sus productos. De este modo, ARAMA trascendió su rol inicial y se posicionó como un puente entre la tradición artesanal y las dinámicas económicas de la época.

Así, al igual que en el caso del Programa de Artes y Textiles, el análisis del lugar de enunciación permite comprender cómo ciertas trayectorias individuales y colectivas transformaron la manera en que se concebían las labores de aguja en el contexto colombiano. El estudio del lugar de enunciación en relación con estas técnicas permite situar experiencias históricas específicas que desestabilizan la visión tradicional que las asocia exclusivamente con la domesticidad o la reproducción de lo cotidiano. En este sentido, ARAMA constituye un caso revelador. Muchas de las mujeres que la conformaron —incluida la primera presidenta de su junta directiva, Sonny Jiménez, una de las primeras ingenieras graduadas de la Universidad Nacional de Colombia<sup>251</sup>— habían accedido a la educación superior en un momento en que esto era aún una excepción en el país. Para esta investigación, ese hecho representa uno de los nudos clave dentro de su urdimbre, ya que el acceso a la universidad no solo transformó sus trayectorias personales, sino que también configuró un nuevo lugar de enunciación desde el cual se pensaban las labores de aguja.

Antes de continuar es importante enunciar que toda la información presentada sobre ARAMA, proviene de una labor de recopilación construida a través de la historia oral, tejida pacientemente a lo largo de años de cercanía, escucha y presencia en la Asociación. Este archivo vivo se fue conformando no solo mediante entrevistas, sino también en los espacios cotidianos compartidos —como las clases—, donde la palabra circula con confianza y el relato toma forma

---

<sup>251</sup> “Sonny Jiménez abrió el camino para las ingenieras en Colombia,” *Bitácora UNAL*, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, consultado el 25 de julio de 2025, <https://unimedios.medellin.unal.edu.co/bitacora/institucional/235-sonny-jimenez-abrio-la-brecha-para-las-ingenieras-en-colombia.html>.

entre gestos, memorias y silencios. La asistencia continua a las actividades y el vínculo directo con las socias permitieron acceder a un conocimiento que no se encuentra academizado o sistematizado en fuentes escritas, pero que constituye una forma legítima del saber.

Además de recuperar la fuente oral como herramienta metodológica, este trabajo pone en valor las formas de transmisión del conocimiento que se sitúan en el linde entre la tradición y la modernidad. Mientras la formación institucional –como era el caso del Programa de Artes y Textiles– cuenta con archivos formales que permiten rastrear documentos, planes de estudio y metodologías, en el caso de ARAMA no existe una bibliografía tradicional que la referencie. En este contexto, el testimonio se convierte en documento, y la palabra compartida se transforma en fuente. Así, el presente trabajo no solo recurre también a la historia oral como recurso metodológico, sino que la reivindica como vía legítima para la reconstrucción de experiencias que, aunque no institucionalizadas, han sido fundamentales en la configuración del paisaje cultural y pedagógico de las artes manuales en Colombia.



*Figura 23. Colcha bordada en punto cadeneta (1983), Ana Virginia de las Mercedes Arboleda.* Uno de los propósitos principales de ARAMA era circular en el mercado las labores de agujas producidas durante las clases, es por esto que encontrar labores de agujas producidas en la época estudiada es difícil, ya que la mayoría fueron exhibidas y vendidas. De igual manera esta característica reafirma el valor comercial que adquirieron estos objetos dentro de ARAMA y también pensar en que aquellos objetos que se conserva rastro de ellos es más que por el valor monetario, el valor ritual y narrativo de la pieza –la destreza de la técnica que esta lleva o incluso el aprecio emocional por quién la realizó–<sup>252</sup>.

Continuando con el papel de ARAMA en la sociedad del momento, tal como lo expresa su Acta de Fundación de (figuras 24 y 25), el propósito de la asociación no fue únicamente preservar una tradición manual, sino crear un espacio colectivo para el reconocimiento de las mujeres como agentes activos en la cultura y la economía del departamento en ese momento. Desde esta nueva perspectiva, las labores de aguja dejan de ser vistas como actividades marginales y se convierten en una herramienta de agencia, independencia y creación de oportunidades, pues se convierten en el medio para que muchas mujeres alrededor de los municipios de Antioquia adquirieran la oportunidad de tener un sustento económico, a través de las labores que realizaban, lo que les permitía tener un poco de independencia económica, la cual reflejaba otros aspectos de su vida, como en lo social. Este caso de estudio en particular permite comprender cómo la trayectoria del ingreso de la mujer a la vida pública abrió nuevas posibilidades discursivas y simbólicas para las técnicas textiles, reconfigurando su sentido y su lugar en la historia de la cultura material en Colombia.

---

<sup>252</sup> *Colcha bordada en punto cadeneta (1983), Ana Virginia de las Mercedes Arboleda.* Archivo personal de Ligia Elena Fernández Arboleda, Medellín.

ACTA DE CONSTITUCION DE LA ASOCIACION PARA EL RESCATE Y FOMENTO DE LAS ARTES MANUALES DE ANTIOQUIA.

En Medellín, a veintidós (22) días de Septiembre de mil novecientos treinta y seis, en el salón de recepciones del Club de Ejecutivos y con asistencia de la Delegada de Doña Cecilia Caballero de López, Primera -  
 Dama de la Nación, señora Cecilia Irigoin de Bolgoin, Secretaria de Integración Popular de la Presidencia de la República y de la señora Edith Jiménez de Muñoz, Delegada de la Junta Directiva de la Asociación para el Desarrollo Creativo de la Comunidad, se reunieron las personas signatarias del presente documento, quienes han convenido en constituir y constituyeron una Asociación para trabajar por el desarrollo integrado de la Comunidad.

La Asociación tiene por objeto generar oportunidades de colaboración y empleo a personas que pertenecen en su mayoría a grupos que no participan adecuadamente en la vida económica del país, en lo social, económico y geográfico, estimulando sus aptitudes creativas, su disciplina individual y su consagración al trabajo en comunidad.

Se convino hacer llegar a todos los presentes el proyecto de estatutos para que en reunión posterior, que tendrá carácter de Asamblea General, y cuya fecha se avisará con oportunidad, se adopten los estatutos y se elija Junta Directiva.

*(Firma) J. García de los Ríos, Dep. C. C. 21250081 Med.*  
*(Firma) de María, Dep. C. C. 2136271 de Med.*  
 Fecha: 22 de Septiembre de 1936

Acta # 2

*J. García de los Ríos, Dep. C. C. 21250081 Med.*  
*En O. C. C. 21257516 de Med.*  
*Romy Jiménez de Torres, Dep. C. C. 21250101 de Med.*  
*Carmen Rosa Rincón, Dep. C. C. 21341720 de Med.*  
*M<sup>ra</sup> Elena Piñero M., Dep. C. C. 32.07.228 de Med.*  
*Rubén Jiménez de Urbés, Dep. C. C. 20061070 de Bog.*  
*Eugenia Bandoza de Escobar, Dep. C. C. 21718903 de Env.*  
*Alicia Borda de Baldomero, Dep. C. C.*  
*Manuella Mejía Mora, Dep. C. C. 32.434.027 de Med.*  
*Manila Boncal, Dep. C. C. 21.270.321*  
*Helenah Bustrogo, Dep. C. C. 29013090 de Cali.*  
*Fanny Posada de Hoff, Dep. C. C. 21.250092 de Med.*  
*Nefusa Parra de Calz, Dep. C. C. 21.266091 de Med.*  
*Una de las...*

Figuras 24 y 25. Acta Fundacional de la Asociación para el Rescate de las Artes Manuales en Antioquia

(1976). En este documento las fundadoras de la Asociación plasmaron los objetivos de la creación de ARAMA: “...generar oportunidades de colaboración y empleo a personas que pertenecen en su mayoría a grupos que no participan adecuadamente en la vida económica del país, en lo social, económico y geográfico, estimulando sus aptitudes creativas, su disciplina individual y su consagración al trabajo en comunidad”. Lo cual deja claro la manera en la cual se insertó ARAMA en el Departamento de Antioquia<sup>253</sup>.

De esta manera, es posible entender que la fundación de ARAMA no fue un hecho aislado, sino que supo capitalizar el auge que vivió Medellín a lo largo del siglo XX, articulando la producción industrial con la tradición artesanal. Las fundadoras, aprovechando sus redes sociales y su influencia, establecieron alianzas estratégicas con actores clave del sector, como la Federación de Cafeteros de Antioquia, Codesarrollo, Fabricato, Tejicóndor y Coltejer<sup>254</sup>. Estas conexiones no sólo garantizaron financiación y donaciones —esenciales para una entidad sin ánimo de lucro como lo es ARAMA—, sino que también se proyectaban como medios para optimizar la logística de la asociación, desde la adquisición de insumos hasta la distribución de las labores de aguja realizadas por artesanas en municipios aledaños.

Para ese entonces, Medellín se consolidaba como un epicentro textil en el que coexistían la gran industria y los talleres manuales. ARAMA logró insertarse en este ecosistema como un puente entre ambos mundos: por un lado, legitimó las técnicas de las labores de aguja —y con ellas al campo artesanal— ante el sector empresarial; y por otro, canalizó recursos industriales hacia la preservación de estos oficios. En una de las actas de junta del año 1977 se aclaran estos dos propósitos de la asociación, en esta junta de comunicaciones y proposiciones la presidenta Sonny Jimenéz de Tejada expresa que:

La Sra. Presidenta propuso organizar para fecha próxima la presentación de una pequeña muestra que se abriría con un cóctel con invitación a los parlamentarios y sus señoras, y se habló de que podría hacer en las instalaciones de Fomento y Turismo. Lo anterior, dentro de una serie de acciones pendientes, no sólo a buscar financiación para algunos programas, sino también a obtener el ingreso de nuevas socias. Además,

---

<sup>253</sup> *Acta Fundacional de la Asociación para el Rescate de las Artes Manuales en Antioquia (1976)*. Archivo ARAMA, Medellín.

<sup>254</sup> Andrés Felipe Giraldo Cerón, “Medellín emprendió desde la primera década del siglo XX,” *Revista Universidad EAFIT* 48, n.º 162 (diciembre de 2013), Universidad EAFIT, <http://hdl.handle.net/10784/31230>.

se refirió a la importancia de ponernos en comunicación con la Señora María Victoria de Stankoff para tratar la posibilidad de tomar parte en la próxima Feria de la Confección, y en tal caso, activar la mayor producción de blusas y otras confecciones bordadas<sup>255</sup>.

Este doble rol le permitió posicionarse rápidamente como una iniciativa cultural y, al mismo tiempo, como un actor económico que reinterpretó el valor de lo hecho a mano en una ciudad dominada por la creciente manufacturación de productos textiles en masa. Esta apuesta por revalorar las labores de aguja dentro del contexto industrial es lo que configura a la asociación como un caso de estudio clave para comprender el cambio de perspectiva que se gestó en el siglo XX respecto al quehacer manual y artesanal, así como al lugar que estas técnicas comenzaron a ocupar dentro del rol cambiante de la mujer contemporánea en Colombia.

El impacto de ARAMA durante sus primeros años puede analizarse desde tres dimensiones principales. En primer lugar, su papel en la revitalización de redes de artesanas rurales y urbanas, creando un canal de circulación por el cual se mantuvieron vivas tanto las tradiciones como las innovaciones en torno a las labores de aguja. En segundo lugar, el desarrollo de un modelo de sostenibilidad basado en el patrocinio empresarial, que no solo respaldaba el impacto social de la asociación, sino que también contribuía a la recuperación del patrimonio material e inmaterial de la nación —saberes, conocimientos, procesos de transmisión, y el valor cultural de los objetos creados manualmente—. En tercer lugar, destaca su contribución a la reivindicación del trabajo textil femenino como un lugar de enunciación propio de las mujeres: fundada y liderada por mujeres, y compuesta en su mayoría por mujeres artesanas, ARAMA demuestra cómo hacia finales del siglo XX la mujer no solo era partícipe del campo cultural, sino que también podía diseñar y sostener sistemas que visibilizaran espacios tradicionalmente marginados, como el de la artesanía femenina. Así, la asociación no solo respondió a una necesidad práctica —la comercialización y visibilización de productos—, sino que también redefinió el lugar de lo artesanal en la contemporaneidad antioqueña.

---

<sup>255</sup> Acta directiva núm, 7, 30 de junio de 1977, Fondo Actas de la Junta Directiva 1-100, folio 2, Archivo ARAMA, Medellín.

La articulación de ARAMA con el sector empresarial antioqueño<sup>256</sup>, no solo garantizó su sostenibilidad económica, sino que también reforzó su dimensión educativa. Desde sus inicios, la asociación trabajó en alianza con colegios regentados por órdenes religiosas en Antioquia, donde monjas y maestras incorporaron las técnicas artesanales en sus currículos, muchos de los productos recogidos en los municipios provenían de estos colegios. Esta red permitió que la formación en labores de aguja, antes relegada al ámbito doméstico y a la enseñanza oral e informal, adquiriera un estatus pedagógico formal. Sin embargo, ARAMA no se limitó a replicar los modelos de enseñanza de las labores de aguja tradicionales, sino que transformó su enseñanza y aquellos saberes en un proyecto cultural, pues la mayoría de sus clases tenían como finalidad que los productos realizados en estas fueran parte de ferias en donde se vendían las labores o de exposiciones en donde el público general podía acercarse a las técnicas que se enseñaban, creando así una consciencia –por medio de la cultura material– de la necesidad de conservar y destacar estas técnicas en la sociedad antioqueña y en la tradición colombiana.

---

<sup>256</sup> Carlos Dávila L. de Guevara, *Empresariado en Colombia: Perspectiva histórica y regional* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2019), <https://ediciones.uniandes.edu.co/gpd-empresariado-en-colombia-perspectiva-historica-y-regional-9789586956932-680d186fa7da8.html>.



*Figura 26. Labores de Aguja, dechado en punto de cruz (1930), Autora desconocida.* Este es uno de los dechados que pertenecen al archivo/museo que resguarda ARAMA, en estos se encuentran estos ejercicios que solían hacer las niñas en el colegio. Un dechado es un paño de lino en donde usualmente se suelen practicar distintos tipos de puntadas, se puede entender como un “muestrario” de las labores de aguja que se le enseñaban a las niñas, en este se puede observar las siguientes técnicas: punto de cruz y encaje<sup>257</sup>.

Por lo tanto, el programa educativo de la asociación combinó talleres prácticos —impartidos por artesanas expertas en técnicas específicas— con exposiciones itinerantes que circulaban por espacios poco convencionales para este tipo de producciones, como galerías de arte, entidades bancarias y sedes de empresas patrocinadoras. De este modo, ARAMA desacomodó las labores de aguja de su lugar tradicional —el hogar o el taller— para convertirlas en objetos de contemplación y de valor simbólico, insertándolas en circuitos culturales que históricamente les habían sido negados.

<sup>257</sup> “Dechado en punto de cruz”. Autora desconocida (1930). Archivo Museo de ARAMA, Medellín.

Esta estrategia no solo transformó el modo en que se percibían estas prácticas, sino que tuvo efectos tangibles en la vida de las mujeres que las realizaban. Más adelante se profundizará en cómo ARAMA logró convertir lo privado de las labores de aguja en un guion expositivo. Sin embargo, antes conviene subrayar que la revalorización del bordado, el encaje y el tejido como objetos no meramente utilitarios, sino como portadores de sentido y de autoría, también amplió sus posibilidades de circulación en el mercado. Al abrir nuevas rutas de comercialización, estas técnicas dejaron de estar exclusivamente ligadas a la autosubsistencia o a lo doméstico, y comenzaron a consolidarse como una fuente de ingreso para muchas artesanas. Esta transformación contribuyó, en diversos casos, a la obtención de cierta autonomía económica, reafirmando así el potencial de las labores de aguja como espacios de emancipación y agencia femenina.

Es decir este doble movimiento –la institucionalización educativa y la circulación expositiva– revela el carácter innovador de ARAMA. Mientras que en los colegios religiosos, las monjas enseñaban puntadas como transmisión de saberes y un requisito para ser *una buena esposa*, espacios como el Jardín Botánico, la Feria de Exposición TEXMO 1978<sup>258</sup>, la tercera versión de la Feria Artesanal de Medellín<sup>259</sup> o incluso las mismas oficinas de la asociación, convertían a las labores de aguja en objetos patrimoniales –por el saber sobre la técnica que contienen– y consumibles, desestabilizando las jerarquías establecidas en torno al género y el trabajo manual.

---

<sup>258</sup> Acta directiva núm. 17, 18 de agosto de 1978, Fondo Actas de la Junta Directiva 1-100, folio 3, Archivo ARAMA, Medellín.

<sup>259</sup> Acta directiva núm. 26, 27 de abril de 1979, Fondo Actas de la Junta Directiva 1-100, folio 2, Archivo ARAMA, Medellín.



**Figura 27.** *Exposición ARAMA sala Sudamericana centro de Medellín (1985-1990)*, En esta imagen se puede observar como era una exposición de ARAMA la manera en que curaban las piezas y cómo exponían las labores de aguja bajo de un guión curatorial. Lo interesante de esta imagen es ver cómo sobre los biombos se ponen en *display* las piezas, haciendo que la intención sea apreciar los detalles y no su función utilitaria<sup>260</sup>.

De igual forma, ARAMA no solo trasladó las labores de aguja del ámbito doméstico al empresarial, sino que también logró insertar el quehacer artesanal en otros espacios tradicionalmente vedados para estas prácticas, como lo es el campo artístico. Al exhibir bordados y tejidos en galerías, museos y escenarios culturales —entre ellos la Cámara de Comercio o el Museo El Castillo—, la asociación contribuyó a que estas piezas fueran leídas como manifestaciones estéticas con un valor simbólico y artístico propio. Esta capacidad de convertir las labores de aguja en una nueva posibilidad expositiva constituye una evidencia clara de la ruptura progresiva con el sistema de arte moderno, en el que la artesanía había sido históricamente comprendida como opuesta —e incluso antagónica— al arte, entendido como lo único “digno” de ser curado y exhibido.

Por eso, el hecho de que estos objetos fueran acogidos en espacios institucionales culturales sugiere una reconfiguración de los criterios de legitimidad artística, donde lo textil comienza a ser valorado más allá de su utilidad práctica o su carga tradicional. Esta voluntad de disputar el lugar de lo artístico desde la práctica textil se ve reflejada en una de las actas de junta

<sup>260</sup> “Exposición ARAMA Sala Sudamericana centro de Medellín (1985-1990)” \*fecha de datación inconclusa. Archivo personal de Clemencia Vélez Jiménez, Medellín.

del año 1981, en la cual se propuso gestionar la participación de ARAMA en la cuarta Bienal de Coltejer<sup>261</sup>, realizada ese mismo año:

Doña Merceditas A. de Fernández expone a la Junta... que en el mes de mayo se celebrará la 4a. Bienal de Arte de Medellín en la Cámara de Comercio y hará gestiones pertinentes para lograr hacer un Exposición de ARAMA en esa época<sup>262</sup>.

Tal iniciativa no solo evidencia el interés de la asociación por dialogar con las plataformas hegemónicas del arte en Colombia, sino que también señala su convicción de que las labores de aguja podían —y debían— ocupar un lugar dentro del campo artístico institucionalizado.

Sin embargo, la cuarta Bienal de Coltejer nunca se llevó a cabo. A pesar de las gestiones realizadas, la crisis financiera que atravesaba la empresa en ese momento condujo a la cancelación del evento. Esta bienal prometía ser más amplia e innovadora que las anteriores, al abrirse a expresiones del arte conceptual y a lenguajes visuales alternativos, como el textil, lo cual habría significado un espacio legítimo para las propuestas de ARAMA. Aunque este reconocimiento institucional no llegó a concretarse, la sola intención de participar en una bienal de arte evidencia un cambio profundo en la forma en que se comprendían las labores de aguja: ya no únicamente como oficios utilitarios, sino como prácticas con potencial expresivo, simbólico y curatorial. Esta transformación permite comprender cómo la artesanía, al ser desplazada de su lugar tradicional —doméstico, marginal o funcional—, puede ser pensada como un acto de creación estética, cuyo valor reside no solo en la técnica, sino en la narratividad y la sensibilidad que expresa.

Curar y exponer la artesanía en espacios que no la reducen a su dimensión utilitaria resignifica su sentido cultural y estético. Las labores de aguja, entonces, dejan ver el relato íntimo y colectivo que hilan sus creadoras, revelando así decisiones formales, afectivas y políticas. En

---

<sup>261</sup> Las Bienales de Arte Coltejer sólo tuvieron tres versiones en el 68, el 70 y la última en el 72. Después del 1972, no se volvió a realizar debido a dificultades económicas y cambios en las políticas culturales de la empresa.

<sup>262</sup> Acta directiva núm. 42, 23 de enero de 1981, Fondo de Actas de la Junta Directiva 1-100, folio 1, Archivo ARAMA, Medellín.

ese gesto, lo artesanal se vuelve legible como una práctica artística situada, cargada de agencia simbólica.

Esta estrategia de circulación ampliada permitió visibilizar el quehacer artesanal desde una perspectiva distinta: ya no solo como técnica manual, sino como una práctica que dialoga entre la tradición y la contemporaneidad. Así como el arte contemporáneo transformó las jerarquías del sistema artístico, también lo artesanal comenzó a replantear sus propios marcos de legitimidad. En este contexto, ARAMA no solo refleja su tiempo, sino que actúa como agente de transformación, desestabilizando los límites entre arte y artesanía, y proponiendo una comprensión que se exige en la contemporaneidad, donde se propuso un diálogo en el cual lo artesanal debe ser entendido bajo sus propias reglas y en su propio campo.



**Figura 28.** Reunión de Socias, Sede ARAMA Ayacucho (2002-2005). Nuevamente en esta imagen se puede apreciar como exponían los objetos producidos en las clases de ARAMA en su sede. Al fondo se ven mantels o colchas realizados en encaje, bolillo o crochet <sup>263</sup>.

Desde la experiencia de ARAMA, resulta evidente que abordar la relación entre arte y artesanía desde una perspectiva jerárquica y dicotómica no solo es reduccionista, sino que desdibuja la idea misma de lo artesanal. Al imponer lógicas ajenas –como la búsqueda de la originalidad o la autonomía conceptual, características propias de la idea de arte en la

---

<sup>263</sup> “Reunión de Socias, Sede ARAMA Ayacucho (2002-2005)”. \*fecha de datación inconclusa. Archivo personal de Clemencia Vélez Jiménez, Medellín.

modernidad–, se olvida que la artesanía se sustenta en otros pilares: lo ritual, lo narrativo y su vínculo con la transmisión de conocimiento desde la colectividad. Las labores de aguja promovidas por ARAMA no eran solo objetos decorativos; encarnaban técnicas transmitidas generacionalmente, historias locales e incluso funciones ceremoniales –como lo son los ajuares–.

Esta profundidad conceptual, arraigada en lo comunitario y lo utilitario, opera bajo parámetros distintos a los del arte, lo que invalida cualquier intento de comparación jerárquica. Lo que logró ARAMA fue visibilizar estas prácticas en museos y galerías sin despojarlas de su sentido inicial, demostrando que arte y artesanía no son esferas subordinadas, sino paralelas: pueden dialogar entre sí siempre que se respete su naturaleza singular. Así, la asociación no solo defendió el valor intrínseco de lo artesanal, sino que también cuestionó los marcos teóricos que históricamente lo han relegado a un segundo plano, posicionando estas prácticas como parte vital del tejido cultural colombiano.

**3. Conclusiones:** El relato no oficial, la recuperación de las labores de aguja y la mujer como agente creador

La discusión planteada a lo largo del trabajo sobre la construcción moderna de la división entre arte y artesanía permitió evidenciar que dicha separación respondió a una narrativa histórica móvil, construida desde marcos jerárquicos que privilegiaron ciertas formas de producción material sobre otras. En el análisis desarrollado en el primer capítulo se mostró cómo la historia del arte occidental se edificó sobre discursos que excluyeron o marginaron prácticas como la artesanía, en favor de un ideal de arte autónomo, individual y universal. Esta narrativa, heredera del canon europeo moderno, operó como un régimen de visibilidad y de legitimación simbólica que continuó moldeando las formas en que los sujetos se relacionan con la cultura material.

Como consecuencia de este relato histórico moderno, la manera en la cual se escribió la historia del arte, no solo determinó qué objetos eran considerados artísticos y cuáles no, sino que también consolidó un sistema de valores estéticos y sociales que reprodujo precisamente, dicotomías como la de la división entre arte/artesanía, alta cultura/cultura popular y artista/artesano. Estas distinciones –tal como se explicó en los apartados *1.2.2. Los últimos esbozos de lo moderno: El retorno a la artesanía y la pérdida de la jerarquía* y *2.1. Umbrales de lo contemporáneo: contexto histórico sobre el surgimiento del sistema de arte contemporáneo*– no respondieron a categorías ontológicas fijas, sino a construcciones históricas situadas que sirvieron a intereses políticos, económicos e ideológicos específicos. En ese sentido, repensar la historia del arte desde el presente implica cuestionar sus fundamentos epistemológicos y al mismo tiempo, reconocer que esas narrativas tienen consecuencias materiales y simbólicas en la actualidad, a la hora de acercarse a interpretar las fuentes de la cultura material.

Esta revisión crítica ha permitido comprender que la historia del arte, así como la Historia misma, no es un relato ni neutral ni cerrado, sino una construcción que debe ser constantemente interpelada desde nuevos lugares de enunciación. En el contexto colombiano, donde las relaciones entre arte y artesanía han estado marcadas por procesos de colonización, modernización tardía y diversidades culturales, esta relectura se vuelve aún más urgente. Reformular el modo en que se cuenta la historia del arte es también una forma de transformar las formas de valoración y de relación con la producción artística y artesanal local.

Es por esto que uno de los principales intereses del trabajo fue interrogar críticamente las narrativas que han definido a la historia del arte. Junto con este objetivo, también se buscó

destacar el valor analítico de las perspectivas de la larga duración para comprender cómo dichas narrativas se transformaron a lo largo del tiempo y cuáles fueron sus efectos concretos en el presente. Aunque la investigación se apoyó en casos de estudio específicos, situados en una corta duración, estos no podían analizarse en toda su complejidad sin considerar el marco temporal más amplio que les otorgó sentido. Al igual que la urdimbre de una tejido, la larga duración permitió identificar las continuidades y tensiones que estructuran los hilos concretos abordados en el segundo capítulo.

Es así como los relatos de larga duración permiten identificar los mecanismos mediante los cuales se han producido y sedimentado ideas como la jerarquía entre arte y artesanía, así como las condiciones históricas que han naturalizado estos modelos de pensamiento. La perspectiva presentada en la investigación, posibilita también reconocer las continuidades y rupturas en el modo que se han configurado las categorías estéticas y técnicas, es decir, permite ver cómo ciertas formas de producción material, aunque aparentemente periféricas, han desempeñado un papel crucial en la construcción de la identidad cultural y en los modos de vida de las sociedad.

Es así que al abordar los casos concretos sin considerar los procesos de larga duración, se corre el riesgo de interpretar los fenómenos de forma aislada, perdiendo de vista su densidad histórica y las relaciones de poder que los atraviesan. Por ello, este trabajo se propuso “agarrar un hilo sin ignorar la urdimbre de la cual hace parte”, situando cada episodio analizado dentro de un entramado más amplio de sentidos, discursos y prácticas. Esta estrategia metodológica permitió una comprensión más profunda del lugar que ocupan las labores de aguja en la cultura material del relato de occidente.

Como consecuencia, se logró la revisión crítica de las narrativas historiográficas tradicionales, sumada a una mirada de larga duración sobre los discursos que se han creado sobre la cultura material desde occidente –como la dicotomía existente entre el arte y la artesanía–, se permitió abrir el campo para la recuperación de otras voces históricamente invisibilizadas. Comprendiendo de esta manera el rastreo de las labores de aguja revela no sólo prácticas técnicas ligadas a la transmisión de saberes en distintas sociedades, sino también un espacio privilegiado para identificar la agencia creadora de las mujeres por medio del relato que ha dejado la cultura material. Bordados, tejidos, dechados y otras formas de costura han sido soportes donde las mujeres no sólo preservaron saberes y tradiciones, sino que también

produjeron significados, construyeron memoria y expresaron su experiencia subjetiva –como se puede evidenciar en los apartados *1.4.1 Las labores de aguja como espacio femenino: la posibilidad de la mujer de tener voz propia*, *2.3.1. Las técnicas textiles en las artes, la apertura del campo artístico: El caso del Programa de Artes y Textiles en la Universidad de los Andes, Bogotá* y en el *2.3.2. La reinención de la artesanía, su naturaleza singular: El caso de la Asociación para el Rescate de las Artes Manuales en Antioquia, Medellín*–.

A diferencia de otras fuentes en donde la voz de la mujer ha sido filtrada o interpretada desde marcos masculinos e institucionales, las labores de aguja conservan, en muchos casos, la inscripción directa de la voz de quien las produjo. Tal como se evidenció a lo largo del trabajo, estos objetos textiles pueden leerse como archivos sensibles en donde se entrelazan la técnica, los afectos y el testimonio, permitiendo acceder a un lenguaje no discursivo, pero profundamente elocuente. En este sentido, el trabajo con estos objetos constituye un ejercicio de relectura histórica que descentra el relato dominante de la historia del arte y a su vez, también reconstruye los modos en que las mujeres han sido sujetos activos en la creación y preservación de la cultura.

Es así como este reconocimiento exige desplazar la mirada desde el objeto considerado artísticamente valioso hacia los modos de hacer, los contextos de producción y las trayectorias de quienes crearon. Las labores de aguja, por su vínculo con lo doméstico, lo íntimo y lo femenino, han sido ignoradas por la historiografía del arte, sin embargo, hace unas cuantas décadas su estudio ha permitido inscribir otras formas de conocimiento y valorar prácticas que han sido fundamentales en la configuración de la sociedad occidental.

Es por esto que la reivindicación de las labores de aguja como formas legítimas de creación y archivo material no puede desligarse del contexto latinoamericano ni de la historia cultural colombiana. Estas técnicas, lejos de ocupar un lugar periférico, poseen una profundidad histórica que remite a las tradiciones precolombinas, donde el textil no era solo un medio funcional, sino un soporte cargado de valor simbólico, cosmológico y político. En diversas culturas americanas, los tejidos han sido dispositivos de memoria, este lazo entre lo precolombino y lo contemporáneo –que reafirma a lo nativo como un elemento activo en el presente– demuestra que las técnicas textiles constituyen una forma persistente de producción de conocimiento y expresión cultural.

En el caso colombiano, prácticas como el tejido en telar, el bordado y otras formas de trabajo textil no solo sobreviven en contextos comunitarios e indígenas —como los de los

pueblos Kankuamo, Wayuu o Misak—, sino que también han sido retomadas, resignificadas y proyectadas en el campo del arte contemporáneo. Un ejemplo ya dado es el trabajo de Olga de Amaral, cuya obra ha desafiado las fronteras de la división moderna entre arte y artesanía, entre objeto y obra textil, entre tradición y modernidad. A partir de técnicas textiles, Amaral ha desarrollado una narrativa visual que, sin abandonar la materialidad textil, logra situarse dentro del campo artístico. Sin embargo, como se ha mencionado en la investigación, el reconocimiento de estos soporte fue lento y en muchos casos condicionado por la dificultad de ingresar al campo artístico, por la noción que se tenía de las prácticas vinculadas a lo textil.

Por lo tanto, a lo largo del análisis del segundo capítulo se logró observar las dinámicas de jerarquización de los saberes textiles a partir del estudio de dos lugares de enunciación contrastantes, nuevamente estos fueron: la formación artística en la Universidad de los Andes, a través del Programa de Artes y Textiles, que permitió acercarse a las labores de aguja comprendidas desde del campo del arte y como posibilidad de creación institucionalizada y aceptada, y por otra parte la experiencia de la Asociación para el Rescate de las Artes Manuales en Antioquia (ARAMA). A partir del trabajo con archivos documentales se comprendió cómo se transmitieron estos saberes, qué discursos se construyeron en torno a ellos y de qué manera fueron resignificados a lo largo del tiempo. Asimismo, se evidenció cómo estos saberes se articularon con los procesos de institucionalización del arte en Colombia, y cómo, a través de los discursos modernos que se adoptaron, se consolidaron formas específicas de jerarquización estética.

Para lograr esto, el trabajo se sustentó en una multiplicidad de fuentes, tanto documentales, como visuales —imágenes y fotografías—, orales —entrevistas, recopilación de testimonios— al igual que de cultura material, que permitieron abordar el análisis y dar cuenta de voces y experiencias que han sido tradicionalmente excluidas de los relatos historiográficos del arte. Esta diversidad de fuentes evidenció la necesidad de poner en valor las técnicas textiles como prácticas culturalmente significativas. Desde la perspectiva de la disciplina histórica, trabajar con la cultura material como fuente primaria implicó no solo ampliar el repertorio documental, sino también asumir un ejercicio riguroso de contraste e interpretación de fuentes heterogéneas. Solo a través de este cruce crítico, fue posible reconstruir los sentidos atribuidos a los objetos, identificar sus desplazamientos simbólicos y comprender sus múltiples inscripciones en contextos sociales e institucionales concretos.

Es así como este tipo de casos revela que el problema no radica en la falta de valor estético o conceptual de las labores de aguja, sino en las estructuras historiográficas que han limitado su recepción. Así, se hace evidente la necesidad de revisar y reescribir la historia del arte en Colombia, hacer espacio para reconocer el papel de estas técnicas dentro de la producción cultural del país. Al final es la idea del trabajo, por medio del lugar de enunciación de la técnica, rescatar relatos que aún siguen escondidos y buscan ver la luz del presente.

---

## Referencias

- Adamson, Glenn. *Thinking Through Craft*. 1.<sup>a</sup> ed. London: Bloomsbury, 2013.
- Adorno, Theodor W., y Max Horkheimer. “La industria cultural.” En *Dialéctica de la Ilustración*, 165–213. Madrid: Editorial Trotta, 1998.
- Albers, Anni. *Tejidos: Textos sobre diseño*. Londres: Studio Vista, 1974.
- Arango Restrepo, Sofia. “Comienzos de la enseñanza académica de las artes plásticas en Colombia.” *Historia y Sociedad*, no. 21 (2011): 147–172.
- Archila Neira, Mauricio. *Cultura e identidad obrera en Colombia, 1910–1945*. Bogotá: CLACSO, 2024. ISBN 978-987-813-712-4.
- Argan, Giulio Carlo. *El arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. 2.<sup>a</sup> ed. Madrid: Akal, 1998.
- Báez Osorio, Miryam. “El surgimiento de las escuelas normales femeninas en Colombia.” *Revista Historia de la Educación Latinoamericana* 4 (2002): 157–180. Consultado el 9 de diciembre de 2024. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2480630>.
- Banco de la República. “Andrés de Santa María.” Enciclopedia Banrepcultural. Consultado el 24 de julio de 2025. [https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Andr%C3%A9s\\_de\\_Santa\\_Mar%C3%ADa](https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Andr%C3%A9s_de_Santa_Mar%C3%ADa).
- . *Mujeres en el arte colombiano: un reconocimiento pendiente*. Boletín de prensa, febrero 25, 2020. <https://www.banrepcultural.org/noticias/mujeres-en-el-arte-colombiano-un-reconocimiento-pendiente>.
- Banrepcultural. “Carmen María Jaramillo: Educación, arte y género en Colombia.” Video de YouTube, 1:08:40. Publicado el 3 de abril de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=Ed0NuTE28BE>.
- Barney Cabrera, Eugenio. “XVI. La actividad artística en el siglo XIX.” En *Manual de historia de Colombia*. 3.<sup>a</sup> ed. Dirigido por el Instituto Colombiano de Cultura. Vol. 2. Bogotá: Procultura, 1984.
- . “Andrés de Santamaría y su época.” En *Temas para la historia del arte en Colombia*, 145–186. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1970.

- Batteaux, Charles. "Tomo I: Las artes reducidas a un solo principio." En *Principios filosóficos de la literatura: o Curso Razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes*. Madrid: Sancha, 1797.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Ed. digital Ascheriit. Versión ePub base r1.2, [s.f.].
- Belting, Hans. *La historia del arte después de la modernidad*. México: Editorial Universidad Iberoamericana, 2010.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros ensayos sobre arte, técnica y masas*. 1.<sup>a</sup> ed. Madrid: Alianza, 2021.
- Bitácora UNAL*. "Sonny Jiménez abrió el camino para las ingenieras en Colombia." Universidad Nacional de Colombia, Medellín. Consultado el 25 de julio de 2025. <https://unimedios.medellin.unal.edu.co/bitacora/institucional/235-sonny-jimenez-abrio-la-brecha-para-las-ingenieras-en-colombia.html>.
- Bloch, Marc. *Introducción a la Historia*. 1.<sup>a</sup> ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1952.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. 2.<sup>a</sup> ed. Madrid: Taurus, 1998.  
———. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. 2.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Anagrama, 1995.  
———. "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística." En *Campo de poder, campo intelectual: Itinerario de un concepto*, 63–103. Buenos Aires: Montessor, 2002.
- Braudel, Fernand. *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. 1.<sup>a</sup> ed. en español. México: Fondo de Cultura Económica, 1953. ISBN 978-607-16-3512-9.
- Bryan-Wilson, Julia. *Fray: Art and Textile Politics*. Chicago: University of Chicago Press, 2017.
- Burckhardt, Jacob. "De las tres potencias." En *Reflexiones sobre la historia universal*, 70–128. México: Fondo de Cultura Económica, 1961.
- Burke, Peter. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Cultura Libre, 2005.
- Bushnell, David. *Colombia. Una nación a pesar de sí misma: De los tiempos precolombinos a nuestros días*. Bogotá: Editorial Planeta, 2002.
- Butler, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. 2.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Editorial Paidós, 2007.

- Campbell, Thomas P. *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2002.
- Campi, Isabel. *¿Qué es el diseño?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2020.
- Colmenares, Germán. *Las convenciones contra la cultura: Ensayos sobre la historiografía hispanoamericana del siglo XIX*. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2006.
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Versión ePub. Madrid: Paidós, [s.f.].
- . *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Dávila L. de Guevara, Carlos. *Empresariado en Colombia: Perspectiva histórica y regional*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2019.  
<https://ediciones.uniandes.edu.co/gpd-empresariado-en-colombia-perspectiva-historica-y-regional-9789586956932-680d186fa7da8.html>.
- Debray, Régis. *Introducción a la mediología*. 1.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Paidós, 2001.
- Deas, Malcolm. “Gramática y poder en Colombia.” En *Del poder y la gramática: y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*, 25–52. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1993.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. 1.<sup>a</sup> ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919–1933: Reforma y vanguardia*. Köln: Taschen, 2006.
- Duby, Georges. *Arte y sociedad en la Edad Media*. Madrid: Taurus, 2011.
- . *Tiempo de catedrales: El arte y la sociedad 980–1420*. 1.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Ediciones Argot, 1980.
- Eagleton, Terry. *La idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales*. Traducido por Ana María de la Fuente. Barcelona: Paidós, 2001.
- Eberlein, Harold Donaldson. “Goya as a Designer of Tapestry.” *Art & Life* 11, no. 7 (1920): 359–62. <https://doi.org/10.2307/20543127>.

- Escobar, Ticio. “El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre el arte popular.” En *Contestaciones: arte y política en América Latina*, primera edición, 79–125. Buenos Aires: CLACSO, 2021.
- Fernández, Carlos Arturo. “La búsqueda de la identidad en el arte colombiano: entre centralismo y diversidad cultural.” En *Nazioni e identità plurime*, editado por Maria Cristina Sartor, 207–232. *Studi Latinoamericani*, no. 2. Udine: Università degli Studi di Udine, 2006.
- . “La búsqueda de la identidad en el arte colombiano: entre centralismo y diversidad cultural.” En *Nazioni e identità plurime*, editado por Maria Cristina Sartor, 199–213. *Studi Latinoamericani*, no. 2. Udine: Università degli Studi di Udine, 2006.
- Fernández Gómez, Sara. *Conceptos generales en las historias del arte colombiano: historia, arte y nación, 1959–1985*. Medellín: Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, 2022.
- . “La consolidación del campo del arte en Colombia: influencias y transformaciones en el siglo XX.” *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 19 (2025): 57–78. <https://doi.org/10.25025/hart19.2025.03>.
- Fernández Uribe, C. A., C. Vanegas Zubiría, y S. Fernández Gómez. “Aprovechando las lecciones de los antepasados indígenas: el caso de los Bachués.” *Visioni Latinoamericane* 16, no. 30 (2024): 92–109. <https://doi.org/10.13137/2035-6633/35585>.
- Foucault, Michel. “El enunciado y el archivo.” En *La arqueología del saber*, 1ª ed., [págs. del capítulo]. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Fundación Bellas Artes. “Historia.” *Bellas Artes Medellín*. Consultado el 17 de julio de 2025. <https://bellasartesmed.edu.co/institucional/historia/>.
- Gelabert Amengual, Antoni. “Arquitectura y tapiz de Le Corbusier. La trama y la urdimbre de la casa nómada.” En *Le Corbusier. 50 años después*, editado por Editorial Universitat Politècnica de València, 819–826. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2016. <https://doi.org/10.4995/LC2015.2015.669>.
- Giraldo Cerón, Andrés Felipe. “Medellín emprendió desde la primera década del siglo XX.” *Revista Universidad EAFIT* 48, n.º 162 (diciembre de 2013). Universidad EAFIT. <http://hdl.handle.net/10784/31230>.
- Giraldo, Efrén. “Olga de Amaral y los límites del modernismo.” En *Artistas antioqueños*, Colección Maestros, vol. 1, 10–20. Medellín: Museo de Antioquia, 2014.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel. *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura; Biblioteca Nacional de Colombia, 2017.

- Gómez Martos, Francisco. "Literature and Historiography in the Spanish Golden Age. The Poetics of History." *Estudios Filológicos* 70 (2022): 237–240. <https://doi.org/10.4067/S0071-17132022000200237>.
- Gombrich, Ernst H. *La historia del arte*. 13.<sup>a</sup> ed. Madrid: Editorial Debate, 1997. Ed. digital: Titivillus, EPUB.
- Greenberg, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.
- Guasch, Anna María. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Gutiérrez Tovar, Natalia. "Cinco claves para entender la pintura de Margarita Holguín y Caro." *BADAC*. Consultado el 17 de julio de 2025. <https://badac.uniandes.edu.co/cinco-claves-para-entender-la-pintura-de-margarita-holguin-y-caro/>.
- Hartley, Florence. *The Ladies' Book of Etiquette and Manual of Politeness*. Boston: G.W. Cottrell, 1860. Consultado el 12 de febrero de 2025. <https://www.gutenberg.org/files/35123/35123-h/35123-h.htm>.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. Traducido y editado por Siglo del Hombre Editores. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2022.
- Helg, Aline. "Los antecedentes del siglo XIX." En *La educación en Colombia: 1918–1957. Una historia social, económica y política*, 3<sup>a</sup> ed. rev. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2022.
- Hobsbawm, Eric. *La era del imperio, 1875–1914*. Traducido por Pilar Giralt. Buenos Aires: Crítica, Grupo Editorial Planeta, 2010.
- . *Historia del siglo XX: era de los extremos. El corto siglo XX (1914–1991)*. Buenos Aires: Crítica, 1999.
- Hunter, George Leland. *Tapestries: Their Origin, History and Renaissance*. Nueva York: John Lane Co., 1912.
- Ingold, Tim. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Londres: Routledge, 2013. <https://doi.org/10.4324/9780203559055>.
- Jaramillo, Carmen María. *Fisuras del arte moderno en Colombia*. 1.<sup>a</sup> ed. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2012.

- . curaduría y textos, *Mujeres entre líneas: Una historia en clave de educación, arte y género*, Novena entrega de Exposiciones Itinerantes (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, s.f.).
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio: seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Librería de Iruvredra, 1876.
- . *¿Qué es la Ilustración?* Edición de Roberto R. Aramayo. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro Pasado: Para una semántica de los tiempos históricos*. Traducido por Norberto Smilg. Barcelona: Paidós, 1993.
- Krugh, Michele. “Joy in Labour: The Politicization of Craft from the Arts and Crafts Movement to Etsy.” *Canadian Review of American Studies* 44, no. 2 (2014): 28–301. <https://doi.org/10.3138/CRAS.2014.S06>.
- Kuhn, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Licón Villalpando, Azuvia. «“Es cosa muy grave y seria la de criar”: Soledad Acosta de Samper frente a los discursos sobre educación y maternidad». *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, no. 7 (octubre de 2016): 35–54. <https://doi.org/10.5354/0719-4862.2016.43531>.
- Majluf, Natalia. “¿Indios nobles o mestizos reales? Memoriales, legitimidad y liderazgo entre la Colonia y la Independencia.” En *Visión y símbolos: Del virreinato criollo a la república peruana*, 43–71. Lima: Banco de Crédito, 2006.
- Mannheim, Karl. *Ensayos de sociología de la cultura*. Madrid: Aguilar, 1957.
- Martínez Carreño, Aída. “Los oficios femeniles.” *Historia Crítica*, núm. 9 (1994): 15–28. <https://doi.org/10.7440/histcrit9.1994.02>.
- Marx, Karl. *El capital: Crítica de la economía política. Tomo primero. Libro 1: Proceso de producción del capital*. Moscú: Editorial Progreso, 1990.
- Medina, Álvaro. “Trayectorias.” En *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- Mesa Mendieta, Alexandra. “Arte moderno en el Museo Nacional de Colombia (1948–1963).” *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte* 1, n.º 4 (2019): 15–41. <https://doi.org/10.25025/hart04.2019.02>.

- Mignolo, Walter. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Moreno de Ángel, Pilar. “El 'Papel Periódico Ilustrado' y sus creadores: Urdaneta, Paredes, Racines y la fotografía.” *Credencial Historia* (Bogotá, Colombia), marzo de 1996, 8–12. Consultado el 15 de julio de 2025. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1098646#c=&m=&s=&cv=&xywh=-39%2C-46%2C2445%2C1888>.
- Mumford, Lewis. *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- National Association for the Advancement of Art. *Art and Its Producers, and The Arts and Crafts of To-day: Two Addresses Delivered Before the National Association for the Advancement of Art*. Londres: Longmans & Co., 1901. Consultado el 15 de noviembre de 2024. <https://designmanifestos.org/william-morris-the-arts-and-crafts-of-today/>.
- Navarro Espinach, Germán. “El arte de la seda en el Mediterráneo medieval.” *La España Medieval*, n.º 27 (2004): 5–51.
- Newman, Barnett. *Selected Writings and Interviews*. California: University of California Press, 1992.
- Nochlin, Linda. “Why Have There Been No Great Women Artists?” En *Women, Art, and Power and Other Essays*, 145–78. New York: Harper & Row, 1988.
- Ocampo, Estela. *Apolo y la máscara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Barcelona: Icaria, 1985.
- Palacios, Marco. *Entre la legitimidad y la violencia: Colombia 1875–1994*. Bogotá: Editorial Norma, 1995.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Traducido por EPL FS. [1962] 2017. ePub r1.0 Titivillus, 04 de abril de 2017.
- Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Londres: I.B. Tauris, 1984.
- Paterson, Clare. “Displays of Wealth: Accessories in Victorian Britain.” *University of Glasgow Library Blog*, abril 26, 2017. <https://universityofglasgowlibrary.wordpress.com/2017/04/26/displays-of-wealth-accessories-in-victorian-britain-26417/>.

- Pini, Ivonne. “Aproximación a la idea de ‘lo propio’ en el arte latinoamericano a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX.” *Historia Crítica*, n.º 13 (1996): 5–15. <https://doi.org/10.7440/historicrit13.1996.00>.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Traducido por Ofelia Castillo. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Reyero Hermosilla, Carlos. “El reconocimiento de la nación en la Historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España.” *Revista ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura* 190, núm. 740 (2009). <https://doi.org/10.3989/arbor.2009.740n1085>.
- Rodríguez Sierra, Ana María. “De lo útil a lo bello. Inicios de la historia del concepto arte en Colombia: Urdaneta, Cano y Santamaría.” *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte* 18, no. 33 (2022): 54–71. <https://doi.org/10.14483/21450706.19940>.
- Rubiano Caballero, Germán. "Aproximación a la crítica del arte en Colombia." En *Historia del arte colombiano*, tomo X, editado por Redacción. Bogotá: Salvat Editores, 1983.
- Scott, Joan Wallach. *Gender and the Politics of History*. Edición del 30.º aniversario. Nueva York: Columbia University Press, 2018.
- . *Género e Historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Serrano, Eduardo. *Un lustro visual: ensayos sobre arte contemporáneo colombiano*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo; Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1976.
- Shiner, Larry. *La invención del arte: Una historia cultural*. Madrid: Paidós Estética, 2004.
- Smith, T'ai. *Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.
- Tatarkiewicz, Władysław. “El arte: Historia de un concepto.” En *Historia de seis ideas*, 3ª ed., 39–71. Madrid: Tecnos, 1992.
- Torrejano Vargas, Rodrigo Hernán. *Historia de la educación en Colombia: un siglo de reformas (1762–1870)*. Bogotá: Fondo de Publicaciones, Corporación Universitaria Republicana, 2012.
- Traba, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. 1.ª ed. Bogotá: Ministerio de Cultura; Biblioteca Nacional de Colombia, 2016.

- Uribe Echeverri, Juan. "Algunos aspectos de la mentalidad sobre la mujer en Medellín en los años 40." En *Débora Arango: Patrimonio vivo, patrimonio artístico*, editado por Museo de Arte Moderno de Medellín, 8–11. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, 2000.
- Urrego, Miguel Ángel. *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia: de la guerra de los Mil Días a la constitución de 1991*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2002.
- Vanegas Zubiría, Carlos. "La historia del arte en Colombia y sus lugares de enunciación." *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte* 19 (2025): 17–28. <https://doi.org/10.25025/hart19.2025.01>.
- Vasari, Giorgio. *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors & Architects*. Translated by Gaston du C. de Vere. London: Macmillan, 1912–15.
- Vásquez Rodríguez, William. "Alberto Urdaneta y la Escuela Nacional de Bellas Artes en Colombia." *Banrepcultural*. Consultado 25 de julio de 2025. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-314/alberto-urdaneta-y-la-escuela-nacional-de-bellas-artes-de-colombia>.
- Verlet, Pierre. "Gothic Tapestry." En *Great Tapestries: The Web of History from the 12th to the 20th Century*, editado por Joseph Jobé, 9–76. Lausanne: Edita Lausanne, 1965.
- Zapata Hoyos, Ismaria. *Las escuelas de artes y oficios: Una forma de mundializar el trabajo técnico y disciplinar de los artesanos*. Trabajo de grado de Maestría en Estudios Humanísticos, Universidad EAFIT, 2016.

### Fuentes Primarias

Acta directiva núm. 4, 19 de febrero de 1977. Fondo Actas de la Junta Directiva 1-100, folio 2. Archivo ARAMA, Medellín.

Acta directiva núm. 7, 30 de junio de 1977. Fondo Actas de la Junta Directiva 1-100, folio 2. Archivo ARAMA, Medellín.

Acta directiva núm. 17, 18 de agosto de 1978. Fondo Actas de la Junta Directiva 1-100, folio 3. Archivo ARAMA, Medellín.

Acta directiva núm. 26, 27 de abril de 1979. Fondo Actas de la Junta Directiva 1-100, folio 2. Archivo ARAMA, Medellín.

Acta fundacional de la Asociación para el Rescate de las Artes Manuales en Antioquia (1976). Archivo ARAMA, Medellín.

Anuncio: “Colegio de la Concepción”. En *Revista Mensual La Caridad*, Año I, núm. 17, 1865. Fondo Soledad Acosta de Samper, Prensa del siglo XIX. Archivo Biblioteca Nacional de Colombia.

Artículo 8 del Acto Legislativo de 1 de 1936.  
<https://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?id=1824914>.

Carta de presentación. Exposición de las exalumnas del Programa de Textiles de la Universidad de los Andes, febrero de 1981. Fondo Programa de Artes y Textiles, Historia 3, folio 1, BADAC, Bogotá.

*Colcha bordada en punto cadeneta* (1983), Ana Virginia de las Mercedes Arboleda. Archivo personal de Ligia Elena Fernández Arboleda, Medellín.

*Cuevas de Cobalto*. Fondo Programa de Artes y Textiles, Historia 4, BADAC, Bogotá.  
<https://arte.uniandes.edu.co/files/2024/10/image005.jpg>.

Currículum académico del Departamento de Textiles. *Talleres artísticos, antecedentes y objetivos*. 1987. Fondo Programa de Artes y Textiles, Historia núm. 4, folios 1–4, BADAC, Bogotá.

*Dechado en punto de cruz*. Autora desconocida (1930). Archivo Museo de ARAMA, Medellín.

Decreto 227 de 1933.  
<https://www.cortesuprema.gov.co/corte/wp-content/uploads/subpage/mujer/mujer/Leyes%20Mujer%20PDF/Decreto%20227%20de%201933.pdf>.

Decreto 247 de 1957. Sobre el plebiscito para una reforma constitucional.  
<https://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Decretos/1055550>.

Douchez, Jacques. *Naciente*. 1972. En *Catálogo de la Tercera Bienal de Coltejer: Los artistas y sus obras*. Archivo Sala de la Lectura, Museo de Antioquia, Medellín.

*El Colombiano*. “Periscopio. Film de una exposición de arte.” *Colección patrimonial UdeA*, 10 de julio de 1937, 3, 5.

*Entrelazado en naranja y gris*, Olga de Amaral. <https://olgadeamaral.art/artwork/oa0056/>.

“Exposición ARAMA Sala Sudamericana centro de Medellín (1985–1990)”. *Fecha de datación inconclusa*. Archivo personal de Clemencia Vélez Jiménez, Medellín.

“Gran Disco”. Norberto Nicola. 1972. Archivo Museo de Antioquia.

Gil Tovar, Francisco. “No tan mágicos”. *El Tiempo*, 3 de agosto de 1981. Fondo Programa de Artes y Textiles, Historia 3, folio 1, BADAC, Bogotá.

*Invitación a exposición 1955–1974*. Universidad de los Andes, Escuela de Bellas Artes, 6 de octubre de 1987. Fondo Programa de Artes y Textiles, Historia núm. 4, folio 1, BADAC, Bogotá.

*Invitación a exposición 1955–1974*. Universidad de los Andes, Escuela de Bellas Artes. Fondo Programa de Artes y Textiles, Historia núm. 4, folio 2, BADAC, Bogotá.

“Maraña Paramuna”. Expuesta en la sala *Promesas de la Modernidad* del Museo de Antioquia, Medellín.

*Muñecos Vivientes*. Fondo Programa de Artes y Textiles, Historia 3, folio 6, BADAC, Bogotá.

*Petición que hacen las ánimas del purgatorio, pidiendo el socorro de los sufragios*. Santa Fe: Imprenta del Estado, 1815.

“Portada currículum profesional Escuela de Bellas Artes”. Archivo fotográfico del BADAC. <https://arte.uniandes.edu.co/files/2024/10/image005.jpg>.

“Recorte de Periódico”, 1972. *El archivo no guarda la información completa sobre esta columna, datos como a qué periódico pertenecía y en qué fecha fue realizado*. Fondo: 68, 70 y 72, Archivo Sala de la Lectura, Museo de Antioquia, Medellín.

“Reunión de Socias, Sede ARAMA Ayacucho (2002–2005)”. *Fecha de datación inconclusa*. Archivo personal de Clemencia Vélez Jiménez, Medellín.

“Roda dando clase”. Archivo fotográfico del BADAC. <https://arte.uniandes.edu.co/files/2024/10/image030.jpg>.

*Revista Mensual La Caridad*, Año XI, núm. 13, 1875. Fondo Soledad Acosta de Samper, Prensa del siglo XIX. Archivo Biblioteca Nacional de Colombia.

Zerda, Liberio. Bogotá, al Director de la Escuela de Bellas Artes, Bogotá, 4 de abril de 1894. Archivos de la Escuela de Bellas Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

### Lista de figuras

- Figura 1:** “Recorte de Periódico”, 1972. *El archivo no guarda la información completa sobre esta columna, datos como a qué periódico pertenecía y en qué fecha fue realizado.* Archivo Sala de la Lectura Museo de Antioquia, Medellín.....23
- Figura 2:** “Naciente”, Jacques Douchez, 1972. *Catálogo de la Tercera Bienal de Coltejer: Los artistas y sus obras.* Archivo Sala de la Lectura Museo de Antioquia, Medellín.....25
- Figura 3:** “Gran Disco”, Norberto Nicola, 1972. *Catálogo de la Tercera Bienal de Coltejer: Los artistas y sus obras.* Archivo Sala de la Lectura Museo de Antioquia, Medellín.....26
- Figura 4:** Taller de Manufactura de tapices en Bruselas, *Los Vicios conducen al Hombre al Pecado*, tapiz, 1510. Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PM\\_071158\\_E\\_Palencia\\_n.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PM_071158_E_Palencia_n.jpg).....32
- Figura 5:** “Tapiz de Bayeux”, Catedral de Bayeux, Normandía, 1070. Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tapiz\\_de\\_Bayeux\\_%28het\\_begin\\_van\\_het\\_70\\_mtr\\_lange\\_wandkleed%29.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tapiz_de_Bayeux_%28het_begin_van_het_70_mtr_lange_wandkleed%29.jpg) .....33
- Figura 6:** Francisco de Goya, *El Quitasol*, óleo sobre lienzo, 1777, Museo del Prado, Madrid. Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El\\_Quitasol.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Quitasol.jpg).....52
- Figura 7:** Jane Morris, *The Homestead and the Forest*, May Morris, 1889. Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:May\\_Morris\\_Embroidery\\_The\\_Homestead.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:May_Morris_Embroidery_The_Homestead.jpg).....60
- Figura 8:** Anónimo, *Pasiflora laurifolia*, 1783–1816. Pieza que hizo parte de la exposición *Mutis al natural: ciencia y arte en el Nuevo Reino de Granada*, Museo Nacional de Colombia (2008–2009). <https://www.museonacional.gov.co/sitio/mutis/iconografia.html>.....68
- Figura 9:** *Hilandera de algodón* (1853), Manuel María Paz. Acuarela realizada durante la Comisión Corográfica que ejemplifica el oficio de una hilandera en la provincia de Túquerres.....70
- Figura 10:** Margarita Holguín y Caro, *La costurera*, 1911. Banco de Archivos Digitales de Artes en Colombia (BADAC), <https://badac.uniandes.edu.co/portal/wp-content/uploads/2020/11/La-costurera-768x1149.jpg>...83

- Figura 11:** *Programme*, Bauhaus Archiv Museum für Gestaltung. [https://www.bauhaus.de/en/das\\_bauhaus/610\\_programm/](https://www.bauhaus.de/en/das_bauhaus/610_programm/).....103
- Figura 12:** *Wall hanging* (1926), Bauhaus Archiv Museum für Gestaltung. [https://www.bauhaus.de/en/sammlung/highlights/207\\_textil/372](https://www.bauhaus.de/en/sammlung/highlights/207_textil/372).....106
- Figura 13:** *Ark Vail* (1963). Leonore G. Tawney Foundation. <https://lenoretawney.org/wp-content/uploads/2014/06/1963.TawneySolel.jpg>.....109
- Figura 14:** *Homenaje al pueblo antioqueño*, Pedro Nel Gómez. *Periodo de consolidación, obra 5*. <https://museopedronelgomez.org/obra/> .....111
- Figura 15:** *Dos Cóndores*. Colección de Arte del Banco de la República (núm. registro AP398). <https://colecciones.banrepcultural.org/document/dos-condores-obra-grafica/63a069025d96b8790f264edc?artista%5B0%5D=Alejandro%20Obreg%C3%B3n&pos=9&pgn=0> .....114
- Figura 16:** *Entrelazado en naranja y gris*, Olga de Amaral. <https://olgadeamaral.art/artwork/oa0056/> .....121
- Figura 17:** “Roda dando clase”. Archivo fotográfico del BADAC. <https://arte.uniandes.edu.co/files/2024/10/image030.jpg> .....128
- Figura 18.** “Portada curriculum profesional Escuela de Bellas Artes”. Archivo fotográfico del BADAC. <https://arte.uniandes.edu.co/files/2024/10/image005.jpg>.....130
- Figura 19.** “Portada curriculum profesional Escuela de Bellas Artes”. Archivo fotográfico del BADAC. <https://arte.uniandes.edu.co/files/2024/10/image005.jpg>.....132
- Figura 20.** “Maraña Paramuna”. Expuesta en la sala *Promesas de la Modernidad* del Museo de Antioquia, Medellín.....136
- Figura 21.** “Cuevas de Cobalto”. Fondo Programa de Artes y Textiles, Historia 4, BADAC, Bogotá. <https://arte.uniandes.edu.co/files/2024/10/image005.jpg> .....136

- 
- Figura 22.** “Muñecos Vivientes”. Fondo Programa de Artes y Textiles, Historia 3, folio 6, BADAC, Bogotá.....137
- Figura 23.** Colcha bordada en punto cadeneta (1983), Ana Virginia de las Mercedes Arboleda. Archivo personal de Ligia Elena Fernández Arboleda, Medellín.....140
- Figuras 24 y 25.** Acta Fundacional de la Asociación para el Rescate de las Artes Manuales en Antioquia (1976). Archivo ARAMA, Medellín.....142
- Figura 26.** “Dechado en punto de cruz”. Autora desconocida (1930). Archivo Museo de ARAMA, Medellín.....146
- Figura 27.** “Exposición ARAMA, Sala Sudamericana, centro de Medellín (1985-1990)”. *Fecha de datación inconclusa.* Archivo personal de Clemencia Vélez Jiménez, Medellín.....148
- Figura 28.** “Reunión de Socias, Sede ARAMA Ayacucho (2002-2005)”. *Fecha de datación inconclusa.* Archivo personal de Clemencia Vélez Jiménez, Medellín.....150