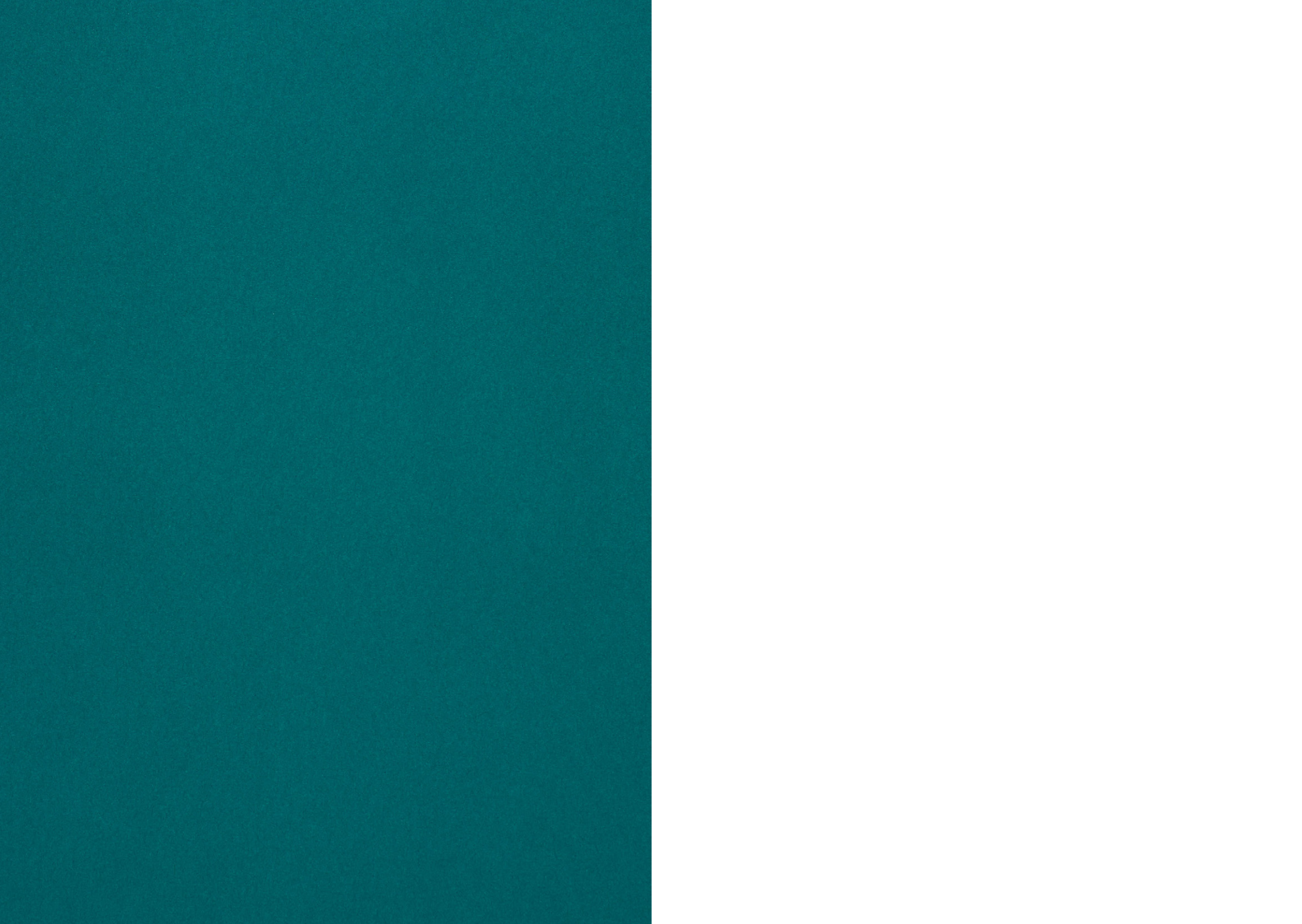


A muller na historia do deseño



Fundación DIDAC

PADROADO

Presidenta

M.ª Concepción Mayo Lage

Vicepresidenta

Sofía M.ª Santos Pérez

Vogais

Fernando Agrasar Quiroga

Pedro Feduchi Canosa

Manuel Sánchez Delgado

Luis Sirvent López

Nuria Palmero Sande

Secretario

David Garabal

EQUIPO

Director

David Barro

Exposicións

María García

Proxectos educativos

Alba Cacheda

Publicacións

Cristina Moralejo

Blanca Prol

Edición

Fundación DIDAC

R/ Pérez Costanti, 12 baixo

15702 Santiago de Compostela

Tfno. +34 881 018 893

info@didac.gal

www.didac.gal

Texto

David Barro

Tradución

Vanesa Varela Espiñeira

Deseño de cuberta

DARDO (Blanca Prol)

Maquetaxe

DARDO (Cristina Moralejo)

Impresión

Agencia Gráfica

Tipografías

Lunatix de Zuzana Licko

(Emigre)

Multi Text de Laura Meseguer

(Type-Ø-Tones)

© da edición, Fundación DIDAC /

DARDO, 2020

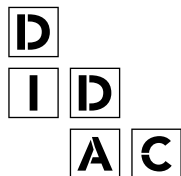
© dos textos e fotografías, os autores

ISBN: 978-84-92772-74-2

DL: C 1818-2020

Este proxecto editouse ao abeiro do
Fondo de proxectos culturais Xacobeo
2021 da Xunta de Galicia.

A Fundación DIDAC conta co apoio de:



A muller na historia do deseño
La mujer en la historia del diseño

A OUTRA METADE. A muller na historia do deseño

DAVID BARRO

Abonda unha rápida lectura do universo das coleccións dos nosos museos máis importantes, como o Museo do Prado, a National Gallery de Londres ou o Museo do Louvre de París para ver con claridade o problema. Como sinala Peio H. Riaño no seu libro *Las invisibles. ¿Por qué el Museo del Prado ignora a las mujeres?*, editado por Capitán Swing, entre as súas obras «atopamos moitas mulleres espidas, pero poucas artistas»¹. Así, relata como a colección da National Gallery, que comprende desde o século XIII ata comezos do XX e está composta por 2.300 obras, conta unicamente con vinte pinturas realizadas por

mulleres artistas e como só catro delas están á vista. Entre elas, artistas de indiscutible calidade como Artemisia Gentileschi, Judith Leyster ou Élisabeth Vigée-Lebrun. Estas dúas últimas repítense no Museo do Louvre, que conta cunha colección de máis de 5.500 pinturas das que se exhiben máis de 3.600, pero só vinte e unha pertencen a mulleres, entre elas, as de Marie d'Orleans, a quen dedicou unha exposición temporal en 2018. O Museo do Prado exhibe pouco máis dunha decena de pinturas con autoría feminina, entre elas as de Clara Peeters, Sofonisba Anguissola, Angelica Kaufmann ou Rosa Bonheur, así como a citada Artemisia Gentileschi. Os datos numéricos son contundentes, o que nos mostra aínda unha falta de vontade á hora de normalizar esta situación.

¹ Peio H. Riaño. *Las invisibles: ¿Por qué el Museo del Prado ignora a las mujeres?*, Capitán Swing, Madrid, 2020.

Polo tanto, unha das nosas principais responsabilidades profesionais como historiadores é recuperar estes legados non só cuantitativamente senón cualitativamente, máxime cando ademais moitas pinturas realizadas por mulleres lles foron atribuídas a outros autores. Politicamente, se atendemos aos temarios de bacharelato, aínda hoxe non se contribúe a paliar esta sorte de silencio e en períodos como o Barroco —a excepción de Artemisia Gentileschi— ou o Neoclásico —con Angelica Kaufmann— as mulleres desaparecen por completo dos libros, mentres noutros períodos salpícase algún nome case de maneira anecdótica como os de Sofonisba Anguissola (Renacemento) ou Camille Claudel (Romanticismo). Porque claro que

existen máis artistas mulleres no Renacemento — Plautilla Nelli, Lavinia Fontana, Lucrezia Quistelli, Barbara Longui...—, no Rococó —Anna Dorothea Therbusch, Marguerite Gérard...—, no Barroco —Louise Moillon, Elisabetta Sirani...— ou no Neoclasicismo —Élisabeth Vigée-Lebrun, Marie-Denise Villers, Constance Marie Charpentier...— como as haberá no impresionismo —como Mary Cassatt, Marie Bracquemond ou as compañeiras no estudo de Manet, Berthe Morisot e Eva Gonzàles—, no postimpresionismo — Suzanne Valadon, Emily Carr...— ou as xa citadas artistas expresionistas. A cuestión é que, dunha forma ou doutra, todos debemos contribuir a construír ese relato na historia da arte e, como se trata neste caso, na historia do deseño².

Unha das nosas principais responsabilidades profesionais como historiadores é recuperar estes legados non só cuantitativamente senón cualitativamente, máxime cando ademais moitas pinturas realizadas por mulleres lles foron atribuídas a outros autores.

² *Mirar de nuevo. La mujer contra el tiempo*, Fundación Galicia Obra Social, Afundación, A Coruña, 2020.

Artistas e deseñadoras na era industrial e a vangarda

A mediados do século XIX creáronse institucións desde o Goberno de Londres, como a Royal Female School of Design, ou nos Estados Unidos a Philadelphia School of Design for Women, pero non será ata a chegada do movemento coñecido como *Arts & Crafts* —xurdido en Inglaterra a finais do XIX e seguramente o punto de partida do que podemos considerar como deseño moderno—, cando o papel das mulleres adquire unha visibilidade creativa inédita. Neste sentido, ninguén dubida de que é o nome do seu fundador, William Morris, o que destaca por dereito propio. Pero alén disto, resulta inxustificable que, a pesar da enorme presenza de creadoras con coñecementos de deseño e artesanía, unido ao respecto que os seus compañeiros masculinos lles tiñan como camaradas cómplices polo seu labor con deseños téxtiles, de xoias ou de libros, así como polo seu compromiso coa causa educativa, a historia esqueceu os seus nomes ao enxalzar, en moitos casos, os dos seus maridos. É o caso de Elizabeth Waterhouse e o seu traballo metalúrxico ou Phoebe Anna Traquair, coas súas ilustracións, xoias esmaltadas ou pinturas murais.

É suficiente con observar unha significativa fotografía de 1894

na que creadoras como Frances Macdonald, Agnes Raeburn, Aitken Janet, Cameron Katherine, Keppie Jessie e Margaret Macdonald rodean o si recoñecido Charles Rennie Mackintosh. Todas elas son integrantes históricas da Escola de Glasgow. Con todo, figuras como a pintora e decoradora de interiores Margaret Macdonald —que en 1900 casará co propio Mackintosh— serán clave de inspiración para o deseño psicodélico dos sesenta, tal e como se pode advertir no traballo de Alton Kelley ou Víctor Moscoso, dous dos considerados como «cinco grandes» da psicodélica, que se inspiran na era vitoriana e o *art nouveau* e suman todo iso co pouso que deixara a arte pop. O deseño psicodélico non se preocupaba pola lexibilidade e deixábase levar por influencias expresionistas e decorativas similares á fantasía lírica coa que impregnaba Macdonald os seus traballos, nos que tamén destacaban as formas vexetais e redondeadas. Pero o curioso é que seis décadas máis tarde esta ecuación se repita e resulta estraño que aínda hoxe se siga falando dos «cinco grandes» da psicodélica e ao falar de Bonnie MacLean —artista clave dese momento histórico, que unicamente realizou 32 carteis, pero para concertos memorables de The Doors, Hendrix, Led Zeppelin, Pink



Bonnie Maclean
Cartel para o Teatro
Fillmore #75, xullo
de 1967

Volvendo ao movemento *Arts & Crafts*, coñecemos máis algúns dos seus integrantes masculinos, como Charles Robert Asbee, Philip Webb ou o citado Charles Rennie Mackintosh, pero menos figuras como May Morris ou Georgie Gaskin, que xunto co marido dasegunda, Arthur, situáranse como os principais deseñadores de xoias do movemento *Arts & Crafts*, aínda que

fose Georgie a encargada directa do deseño destas. May Morris, pola súa banda, era filla de William Morris e tivo un traballo moi particular no campo da costura artística, que reivindicaba a recuperación do bordado de forma libre. Tamén destacará a creadora sueca Marta-Maas-Fjetterström, de quen se di que deseñou ao redor de 650 patróns diferentes, a maioría para as súas coñecidas alfombras, aínda que tamén para cortinas e tapices.

Floyd ou The Who— se diga que se encontra á beira deses «cinco grandes». A pregunta resulta obvia: por que non falamos dos «seis grandes» representantes deste momento contracultural? Non existen moitas razóns que poidan xustificar esa inxustiza, sobre todo cando foi ela quen substituíu a Wes Wilson —o cartelista máis popular da psicodélica— á fronte da comunicación do Teatro Fillmore de San Francisco.



Melitta Bentz
Filtro de café Melitta, 1908
Foto: Elke Wetzig

Ao mesmo tempo, nos Estados Unidos, destacaron nomes como Florence Koehler, que cultivou a xoiaría e a cerámica; a decoradora de interiores Elsie de Wolfe; e máis tarde, Marie Zimmermann no campo da xoiaría e a metalstaría, aínda que tamén dominou a pintura e a escultura.

De todas as formas, ata a Primeira Guerra Mundial a maioría das mulleres deseñadoras empregáronse como artesás para executar deseños realizados por homes e aproveitaron a súa habilidade para executaren traballos máis finos e delicados de artes decorativas e tamén exerceron como asistentes en estudos de deseño que as mantiveron nunha especie de anonimato. En calquera caso, pódense destacar casos como o de Louise Chéruit ou Jeanne Lanvin no campo da alta costura e a moda; E. Lilian Todd no deseño de aeroplanos; ou as inventoras Margaret Eloise Knight, que patentou unha máquina

en 1871 para a produción masiva de bolsas de papel de fondo plano —que aínda hoxe son características dos supermercados estadounidenses— e Melitta Bentz, que desenvolverá o filtro para café en 1908.

Por suposto, esta ausencia de mulleres deseñadoras e artistas continúa nas vangardas e só moi recentemente podemos afirmar que existe compromiso ou responsabilidade no mundo da historiografía á hora de reivindicar nomes que ata agora foron obviados nas narrativas oficiais. Deteñámonos, por exemplo, no dadaísmo, que non foi un estilo moi concreto e seguramente esa condición converterao nunha actitude creativa que é fácil de rastrexar en moitos outros momentos da historia ata hoxe, como a arte conceptual ou a *performance*. Na súa irreverencia e desafío ao establecido podemos recoñecer achegas importantes de creadoras no campo da pintura — Florine Stettheimer, Sophie Taeuber-Arp, Juliette Roche, Suzanne Duchamp—, na cerámica — Beatrice Wood—, na colaxe



Hannah Höch
Indische Tänzerin: Aus einem ethnographischen Museum, 1930
moMA

a Höch na medida da súa verdadeira importancia. Höch, que tiña acceso a moito material editorial grazas ao seu traballo como arquivista nunha editorial berlinesa, confirmárase como artista clave do dadaísmo por dereito propio, cunha obra

— Hannah Höch—, e sobre todo, no mundo da *performance* da man das polifacéticas poetas alemás Emmy Hennings e Elsa von Freytag-Loringhoven. Tamén coa debuxante americana Clara Tice. Neste grupo de artistas dadaístas atopamos mesmo a Shen Yuan, activa compoñente do grupo vangardista chinés dos oitenta que explorou a relación do budismo co dadaísmo a través do absurdo e a casualidade.

De todas elas, Hannah Höch é a única verdadeiramente coñecida, pioneira en plasmar o papel da muller moderna e expoñente dunha contradición do movemento dadaísta que, aínda cando defendía a emancipación feminina, na práctica non chegará a aceptar

singular, máis íntima e estética que a de moitos dos seus colegas. As fotomontaxes dadaístas de Hannah Höch son, seguramente, as mellor resoltas desde un punto de vista compositivo, xa que estruturan o material gráfico a varios niveis como xa propuxera en traballos temperáns como *Da Dandy* (1920). En calquera caso, tanto Höch como Raoul Hausmann —que mantiveron unha conflictiva relación sentimental— escribirán sobre como se inspiraron nas tarxetas postais que os soldados enviaban desde a fronte. Porque o que resulta verdadeiramente significativo é, como coas fotografías recortadas e recompostas, a arte convértese nun medio propicio para recompoñer a orde política

e o mundo en xeral. É algo que Arthur C. Danto intúe a respecto de John Heartfield e a montaxe, porque «a tarefa xa non é representar o mundo, senón recompoñelo»³.

O dadaísmo representa, en definitiva, unha ruptura coas normas establecidas e, neste sentido, incluso artistas como Maruja Mallo poderían situarse neste movemento en canto actitude, aínda que as súas pinturas encaixen mellor coa estética surrealista. Todos estes exemplos deixan claro que, a pesar da gran participación de artistas mulleres no movemento dadaísta, a súa presenza na historia da arte foi velada e só nestes últimos anos se comezaron a reivindicar algúns dos seus nomes, por contagotas. Cabe preguntarse, polo tanto, como habería que facer unha nova lectura da historia da arte do século XX, máxime se, definitivamente, se demostrase que o célebre urinario atribuído a Marcel Duchamp foi idea da súa noiva Elsa von Freytag-Loringhoven.

O mesmo sucede se nos detemos a analizar o cubismo, onde nomes como os de Marie Laurencin, María Blanchard ou máis tarde María Helena Vieira da Silva son o suficientemente significativos para

3 Arthur C. Danto, *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 2003.

poder explicar que a redución das formas ao esencial e o uso de perspectivas múltiples e fragmentadas non era de uso exclusivo dos homes. Doutra banda, o traballo de Alexandra Exter, Liubov Popova, Marlow Moss ou Véra Molnar merece ser recoñecido na súa importancia para movementos como o construtivismo ou o futurismo, onde debemos sumar a Natalia Goncharova. Por non dicir o amplo catálogo de artistas mulleres que cultivaron o surrealismo, desde Dora Maar, Meret Oppenheim, Leonora Carrington, Tarsila do Amaral, Claude Cahun, Eileen Agar, Dorothea Tanning ou a xa citada Maruja Mallo. Por suposto, hai excepcións que si foron tidas en conta, como Sonia Delaunay, figura clave na arte abstracta, que se baseou no cubismo para chegar ao que se coñece como orfismo, caracterizado pola relación emocional das distintas cores no lenzo.

Pero volvamos á historia do deseño e, neste caso, á Bauhaus. No primeiro cuarto do século XX, sobre todo despois da Primeira Guerra Mundial, as mulleres foron conseguindo dereitos que recoñecían a súa gran contribución durante os anos da guerra e que trataban de acabar con séculos de opresión política, o que aumentou o sufraxio das mulleres en Europa e América. Pero o realmente importante foi o



A baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, 1920
Library of Congress

cambio de mentalidade de moitas mulleres, que conseguiron crer máis firmemente nas súas habilidades e no campo do deseño esa situación foi aínda máis determinante.

Un espazo significativo foi o que se conseguiu conformar na Bauhaus, onde rescataron e traballaron a tradición e o retorno ás orixes. Advertímolo no programa da Escola escrito por Walter Gropius en 1919: «Hoxe as artes existen nun illamento do que só poden ser rescatadas polo esforzo consciente e cooperativo de todos os artesáns (...) O obxectivo último, aínda que distante, da Bauhaus é a obra de arte unificada». O nome Bauhaus, (literalmente, «casa de construción»), fai referencia

á loxa dos construtores de catedrais do Medievo, a Bauhütte (literalmente «barraca de construción»). Tamén o manifesto fundacional escrito por Gropius tiña por portada a soada xilografía de Lyonel Feininger, «Catedral», unha catedral gótica sobre un firmamento irradiante, con tres estrelas que simbolizan os piares das artes plásticas: arquitectura, escultura e pintura. No texto podemos ler, entre outras cousas: «Todos nós, arquitectos, escultores, pintores, temos que volver ao artesanado. Xa que non existe “a arte como profesión”. Non existe diferenza substancial entre artista e artesán. O artista é un artesán potenciado. Nos raros momentos de luz que transcenden a vontade do individuo, a graza do ceo fai florecer inconscientemente a arte da súa man; pero ten que existir unha base de capacidade técnica e artesanal en cada artista. Aquí atopamos a orixe da capacidade creadora. Formemos pois unha nova corporación artesanal sen esa división de clases que pretendía erixir un muro arrogante entre artistas e artesáns».

Sonia Delaunay



Xogo de naipes, 1964. Col. Fundación DIDAC

Destas palabras podemos interpretar que nas súas orixes a Bauhaus estaba impregnada do espírito e os principios do movemento *Arts & Crafts*, que expuña a recuperación da artesanía medieval. Gropius non pensou sempre así e comeza a facelo ante as condicións económicas e sociais da posguerra, ante a falta de grandes industrias en Weimar e pensando en que en ningunha parte de Alemaña se ofrecían boas perspectivas para o estudo das artes. Así, anos máis tarde, en 1956, Gropius dicía que «o obxectivo da Bauhaus era formar homes dotados de talento artístico para a súa actuación como creadores de forma na industria, como artesáns, escultores, pintores e arquitectos [...]»⁴. Neste contexto, o labor da muller nos talleres da Bauhaus foi determinante, e é o mellor e máis verdadeiro exemplo de fusión de arte e artesanía dun modo global que hoxe podemos poñer en valor. Os téxtiles de Gunta Stölzl e Anni Albers, os tapices e alfombras de Gertrud Arndt e Benita Otte; todas elas usaron materiais que se basean nas tradicións do traballo manual e artesanal. Algunhas conseguiron destacar na cerámica, como Marguerite Friedlaender, ou Alma

⁴ Walter Gropius, *Alcance de la arquitectura integral*, Ed. La Isla, Bos Aires, 1956.

Buscher no taller de ebanistería, que se dedicaba sobre todo a mobles infantís e xoguetes.

Moitas das manufacturas de Benita Otte saíron dos exercicios que Paul Klee lles propuxo aos seus alumnos, que consistían en exercicios con raias que transitaban de brancos a negros. Esta experimentación coas distintas gradacións de cor axudou a que os seus traballos adquirisen unha gran variedade e versatilidade para obter tons cos fíos, ata desenvolver unha enxeñosa representación de cores secundarias a partir da roda de cores. Os traballos de Otte destacan pola súa innovación téxtil, os seus xogos xeométricos e o seu amplo manexo cromático. Como tecedora uniuse intimamente a Gunta Stölzl e ambas comezaron a experimentar no taller de tecido sen deixarse levar polas regras marcadas do oficio. Gunta Stölzl, pola súa banda, foi unha das mulleres con maior éxito das que emerxeron da Bauhaus. Unha vez trasladada a Bauhaus a Dessau, Stölzl desenvolveu orixinais técnicas de téxtil perfeccionando o método e desta etapa xurdiron tecidos cada vez máis esixentes tecnicamente para recubrir grandes superficies, como o teatro de Dessau, ou para mobles, como as cadeiras de Marcel Breuer. Stölzl converteu a tecedura da Bauhaus nun dos talleres con máis éxito e foi das poucas mulleres



Mulleres no obradoiro téxtil da Bauhaus, ca. 1927

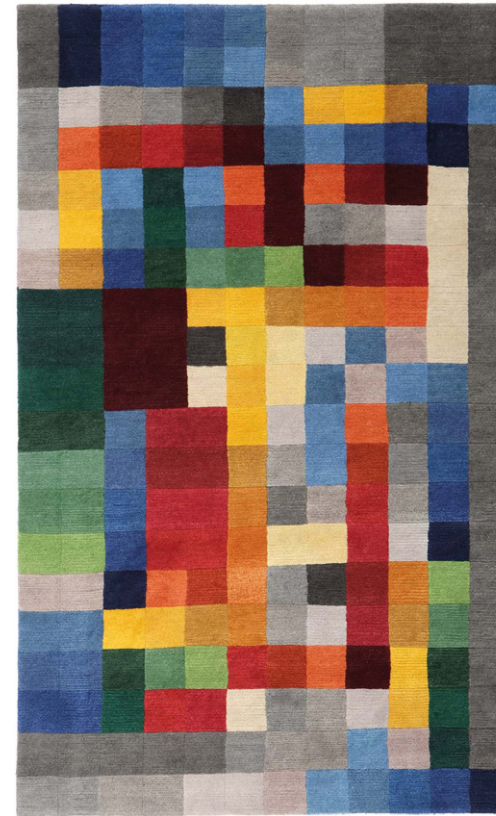
Foto: Feininger. Bauhaus-Archiv Berlin

que alcanzou unha posición de dirección dentro da escola. Creou, ao definir un mundo imaxinario a través da materia, a forma e as cores, innovadores produtos para o novo estilo de vida xa iniciado.

Pero na Bauhaus existen máis exemplos, que permaneceron máis ou menos ocultos. Un é o de Gertrud Arndt, deseñadora téxtil interesada no uso da cor e a forma. Co tempo, o uso do cadrado converteuse en elemento fundamental para os seus deseños. Un deles foi a creación dunha alfombra para a oficina de Walter Gropius, para a que utilizou a técnica dos nós entrelazados, que formaban cadrados azuis e amarelos. A gama de cores foi en aumento nas súas composicións ata que chegou un momento no que foi necesario

comezar a tinguir as súas propias las. Pero ademais da súa destreza co téxtil, Arndt era unha apaixonada da fotografía, como demostrou na súa serie *Retratos de máscara*, que contaba con 43 autorretratos con distintos traxes. As súas imaxes desafiaban a fotografía moderna, sen ángulos, sen o sometemento aos fundamentos xeométricos e por todo iso pódese considerar unha pioneira no autorretrato feminino, que preparou o terreo para artistas como Cindy Sherman ou Sophie Calle.

Outras creadoras que se achegaron ao téxtil foron Ida Kerkovius —que estivo moi influenciada polo seu mestre Johannes Itten, quen lle abriu un novo mundo de posibilidades respecto ao uso de materiais e as súas calidades— e Otti Berger —que traballou composicións polifónicas cunha economía de recursos e unha restrición a poucos elementos na composición, tamén influenciada por Klee. Ao mesmo tempo, Margarete Heymann, máis coñecida como Grete Marks, entrou na Bauhaus moi nova e alí instruíuse como ceramista.



Gertrud Arndt
Bauhaus Rug No. 1, 1924
Bauhaus Movement

experimentación, probando mestura de materiais, esmaltes e combinacións de cores, nos que seguía a prevalecer a forma. Esas formas simples levounas á porcelana, unha porcelana branca sen decoración, cunha estrita elegancia, e traballou a cerámica cun enfoque duradeiro, práctico e simple.

Todo isto mostra como as mulleres recorreron historicamente máis á artesanía e merecen ese recoñecemento, aínda que, por suposto, tamén existen

As súas obras posteriores mostran claras influencias do seu paso pola Bauhaus, como son as formas simples e a sensibilidade plástica que decora as súas pezas. Tamén Marguerite Friedlander Wildenhain foi unha ceramista, educadora e autora estadounidense nada en Francia e formada na Bauhaus. O deseño da forma e a superficie, o pensamento tridimensional e o lineal, sempre estiveron unidos ás súas creacións. Traballou coa

artistas homes como Picasso ou escultores moi artesáns como Medardo Rosso, Giacometti ou Rodin, que son exemplos importantes á hora de valorar o proceso artesanal. Actualmente moitos artistas contemporáneos aplicáronse coa cerámica e o barro, como Fischli & Weiss, Mark Manders ou Edmundo de Waal, sen esquecer as *Lurras* de Chillida, pero as mulleres seguen a ofrecer os resultados máis interesantes, con exemplos

Charlotte Perriand



524 Tabouret Berçer, 1953. Producido por Cassina. Col. Fundación DIDAC

como Betty Woodman ou Rachel Kneebone, ou as españolas Elena Blasco, Elena Aitzkoa, June Crespo ou Teresa Solar.

É preciso matizar, en calquera caso, que na etapa de Weimar non se facilitaba moito o acceso da muller á escola da Bauhaus e as que eran admitidas traballaban nos teares. Os homes temían unha tendencia demasiado forte da escola cara ao artesanal e vían en perigo a meta da Bauhaus, a arquitectura. Un exemplo é Marianne Brandt, quen tivo serias dificultades para entrar no taller de metal, pero tras conseguilo deixou obxectos maravillosos, como a súa coñecida teteira. Os deseños da alemá Marianne Brandt son considerados precursores do deseño industrial contemporáneo. Brandt, que con anterioridade emprendera unha carreira como artista e que será unha excelente fotógrafa, asistiu ao curso preliminar de ingreso á Bauhaus impartido por Josef Albers e László Moholy-Nagy, quen será o seu mentor no taller de metais, o que converteu a Brandt na primeira muller en poder acceder a este. O uso de formas xeométricas sinxelas, claras e abstractas será tomado como guía por Marianne Brandt, que procurará as formas máis simples e depuradas nos seus deseños de obxectos domésticos como teteiras, cinceiros ou lámpadas. Inspirada na arte,

traballará formas como o círculo, a esfera e o cilindro, tal e como se pode apreciar nas lámpadas que deseñou para Kandem, onde conxugaba a mobilidade da pantalla e o brazo. Ao saír da Bauhaus traballou para Walter Gropius no seu taller e en 1930 converteuse na xefa de deseño de metal na fábrica Ruppel Metal Goods en Gotha. Anos máis tarde será profesora na Academia de Belas Artes de Dresde e na Academia das Artes Aplicadas de Berlín, xa nos anos cincuenta. O caso de Brandt é, talvez, o máis recoñecido e paradigmático, aínda que tamén destacaron outros nomes como a citada Grete Marks.

Porén, aínda tendo en conta casos como o de Marianne Brandt, a realidade é que, malia representar a metade do corpo estudantil da Bauhaus, ao terminar os cursos preliminares, as mulleres eran enviadas directamente ao taller de tecido, que se converteu nun lugar de exclusividade feminina. O propio Gropius cría que as mulleres unicamente eran adecuadas para o deseño bidimensional e estaba convencido de que eran incapaces de pensar en tres dimensións. A muller parecía estar aínda escravizada no traballo doméstico, pero aos poucos foi vencendo esas convencións e demostrando que podía ser eficaz en materias máis funcionais e industriais.

Temos como exemplo a Margarete Schütte-Lihotzky, que pasará á historia polo seu proxecto da denominada cociña de Frankfurt en 1927. Aínda que por suposto, esta arquitecta austríaca realiza outras achegas fundamentais, como o desenvolvemento de vivenda social na posguerra, centros públicos funcionais, así como a reconfiguración das cidades e infraestrutura pedagóxica. Margarete Lihotzky está considerada como a primeira arquitecta austríaca e, na súa coñecida cociña, buscou unha solución tendo en conta, principalmente, os conceptos de hixiene e ergonomía, estudando a relación entre tempo e movemento do traballo realizado nese espazo para optimizar as medidas das cociñas e reducir considerablemente a distancia entre as actividades para a preparación dos alimentos.

Aínda que se hai que recoñecerlle a súa condición de pioneira na arquitectura de interiores moderna a algunha muller, ese é o caso de Charlotte Perriand, arquitecta e deseñadora que ese mesmo ano presentou, con tan só 24 anos, o seu *Baixo o teito*, de aceiro cromado e aluminio no Salón de outono de París. Xusto despois incorporouse ao estudio de Pierre Jeanneret e Le Corbusier, desde onde comezou a desenvolver o deseño de mobiliario de uso doméstico

dentro dunha estética industrial, que se caracteriza polas súas formas orgánicas, singularidade que pode apreciarse nas lámpadas de calor que anos máis tarde deseñará para Philips, pero tamén no uso de materiais naturais que abrazara anos atrás, fortemente inspirados no deseño xaponés, o que facía que tivesen un rotundo aspecto elemental. Para Le Corbusier deseñará xa en 1928 tres das súas coñecidas cadeiras de brazos con base de aceiro tubular cromado: unha cadeira de brazos para conversación, o B301; unha cadeira de brazos para a relaxación, LC2 Gran Confort; e unha terceira cadeira de brazos para durmir, a Chaise Longue B306, reeditados desde 2004 por Cassina. Xa nos anos trinta colaborará con Fernand Lèger e máis tarde con Jean Prouvé e Pierre Jeanneret. Nos anos corenta, exercerá de asesora en deseño industrial para o goberno xaponés, para despois residir en Vietnam, experiencia que a levará a un refinamento «oriental» do seu traballo, aínda que non abandonará os valores analíticos do modernismo.

Tamén nos anos vinte despuntaba Lilly Reich, a outra grande impulsora do movemento moderno que estudará con Paul Behrens e pasará brevemente pola Bauhaus, destacando polos seus deseños de mobiliario e os seus tecidos, en definitiva, pola súa



Aino Aalto

Uso e prato da colección Böjzëblick, 1932. Littala. Col. Fundación DIDAC

capacidade innovadora no campo do interiorismo. Pero será sobre todo no universo das exposicións onde conseguirá conformar un legado singular, case sempre da man da súa parella profesional e sentimental Mies van der Rohe. Xunto a el deseñará exposicións como a «Sala de Vidro» —con mobiliario deseñado por eles mesmos— ou a do «Café de Veludo e Seda» na exposición de Moda da Muller en 1927 —para a que crearon espazos con grandes cortinas de seda e veludo que colgaban dunha serie de estruturas tubulares de

aceiro colocadas ortogonalmente—. A Lilly Reich atribúeselle a cadeira do Pavillón Alemán de Barcelona e a da casa Tugendhat, dúas das máis coñecidas da historia, grandes exemplos de deseño industrial pero tamén de artesanía, así como a coautoría do Pavillón Barcelona, aínda que unicamente se cite a Mies van der Rohe como autor.

De feito, non deixa de resultar curioso que estando Reich en Barcelona non fose á inauguración do pavillón. Do mesmo xeito que a arquitecta Denise Scott Brown, cando o seu socio e marido o

arquitecto Robert Venturi viaxou para recoller o prestixioso Premio Pritzker, ela non o acompañou. Naturalmente ese galardón debería ser tamén para ela porque durante 26 anos asinaron conxuntamente os seus edificios e eran as ideas de Scott Brown sobre a importancia do ordinario as que axudaron a armar algúns dos seus libros míticos como *Aprendiendo de Las Vegas*.

As mesmas cuestións que se expoñen con Lilly Reich e Mies van der Rohe, ou Robert Venturi e Denise Scott Brown poderíamos formulalas tamén sobre o traballo de Alvar Aalto e Aino Marsio Aalto, artifices claves da arquitectura escandinava. Pioneira no deseño de interiores e de mobiliario, Aino Marsio Aalto foi unha das primeiras arquitectas finlandesas, aínda que moitas das súas obras lle foron atribuídas en exclusiva ao seu marido, Alvar Aalto, quen tivo un maior recoñecemento histórico malia realizaren en moitos casos un mesmo traballo. Aino Aalto empregou a pequena escala de maneira efectiva, tanto en arquitectura, coas súas vivendas mínimas, como no deseño de cociñas ou en pequenas pezas de vidro para uso doméstico, como as que deseñou para a empresa finlandesa Iittala. Un exemplo paradigmático é a súa serie de cristal *Bölgeblick* (vista de ondas), deseñada en 1932 e merecedora da Medalla de Ouro

de Deseño da VI Trienal de Milán en 1936. Tamén o deseño do soado vaso *Saboy*, en coautoría con Alvar Aalto. Aino Marsio Aalto recreábase no detalle e nas texturas, sempre desde o funcional e racional, así como nun respecto polo material sen grandes alardes estéticos nin económicos. Os aros da citada serie son exemplo dese interese práctico, unha vez que servían para ocultar as irregularidades dun vidro barato prensado. O humano, o cotián e o íntimo dominan o deseño de todos os seus obxectos e arquitecturas, sempre a partir de ideais funcionais e utilitarios.

Outro nome imprescindible é o de Eileen Gray, deseñadora, arquitecta e artista que comezou a expoñer na década anterior e que nos anos vinte gañou a reputación de primeira creadora europea do século XX en adaptar as tradicionais técnicas asiáticas sobre o uso da laca no deseño, que combinaba con madeiras raras nunha especie de abstracción xeométrica con aire xaponés. Entre os seus deseños de mobiliario destaca a cadeira *Bibendum*, creada en 1926 para Galerie Jean Désert, que está inspirada na mascota que Michelin creou para promocionar os seus pneumáticos. Estaba composta por unha estrutura tubular de aceiro cromado, co asento e o respaldo tapizado de pel en cor branca.

Eva Zeisel



Pezas de vaixela para Thomas (mod. 911), ca. 1950. Col. Fundación DIDAC

No mundo da moda —ademais de Louise Chéruit, que foi unha das primeiras mulleres en controlar unha gran casa de moda francesa—, a figura que conseguiría cambiálo todo foi Gabrielle Chanel, coñecida artisticamente como Coco Chanel, que xa en 1915 conseguira un recoñecemento indiscutible, como se advirte na aseveración que en 1915 lanzaba a revista de moda *Harper's Bazaar* sobre os seus deseños: «A muller que non ten polo menos un Chanel está irremediabilmente fóra de moda». A racionalización e simplicidade estilística da vangardista Chanel, que adoitaba levar postas as súas propias

creacións ás carreiras de cabalos, con pantalóns de montar e camisetas que contrastaban coa elegancia dos vestidos da época, converteraa nunha das deseñadoras máis importantes da historia, tanto de alta costura, bolsos, chapeus, xoias e perfumes, como do coñecido Chanel Nº 5. Neste sentido, pódese dicir que Coco Chanel sentou as bases da moda moderna a partir dun cambio radical na aparencia da muller, con traxes de chaqueta e pantalóns masculinos ou xerseis de punto, que apostaron por unha maneira de vestir máis cómoda e libre.

Nos anos trinta mellorouse a condición profesional das

Charles e Ray Eames



Eames Elephant, 1945 (edición posterior producida por Uitra). Col. Fundación DIDAC

deseñadoras, sobre todo nos Estados Unidos, aínda cando os grandes consultores de deseño do momento foron homes como Raymond Lowry ou Walter Dorwin Teague. Pero é certo que mulleres como Anne Swaison, Bel Hogan ou Dorothy Draper conseguían sobresaír como en Europa o facía a citada Marianne Brandt ou Eva Zeisel, quen se describiu a si mesma como unha creadora de cousas útiles. Eva Zeisel foi un verso solto. De vida axitada —arrestada pola KGB ao ser acusada de conspirar contra Stalin e

posta en liberdade sen explicacións tras 16 meses no cárcere—, casou con Hans Zeisel e meses despois, ante o avance dos nazis, emigrará a Estados Unidos debido á súa orixe xudía. Alí definirá o seu estilo suave, de formas fluídas e amables, que contradicían as formas propugnadas na Bauhaus. Zeisel abandonara de maneira temperá Belas Artes para ser aprendiz de oleira e traballou como deseñadora para distintas fábricas en Hungría, o seu país de orixe, oficio que se advirte na súa forma de compoñer.

Durante o período de guerra e posguerra xurdiron parellas de deseño que axudaron ao recoñecemento profesional das mulleres deseñadoras. O caso máis paradigmático é o de Charles e Ray Eames en América; pero en Europa, os británicos Lucienne e Robin Day tamén foron moi representativos, aínda que neste caso traballaban separadamente. Xa nos cincuenta, en Escandinavia, Nanna e Jorgen Ditzel crearán interesantes mobles e xoias, e, en Italia, Luisa e Ico Parisi combinarán eficazmente os principios do modernismo coa expresividade italiana para crear pezas sedutoras e elegantemente funcionais, cunha mestura de rigor e extravagancia. Na Italia de entón emerxerán deseñadoras como Anna Castelli Ferrieri, Cini Boeri ou Gae Aulenti, pero destacará sobre todo Lella Vignelli, que casou con Massimo Vignelli e creou xunto a el a Oficina de Deseño e Arquitectura Lella e Massimo Vignelli en Milán, que se especializou en elegantes e equilibrados produtos para o fogar, mobles e accesorios para oficina e tiña como clientes a marcas como Olivetti ou Pirelli.

Pero, efectivamente, o caso de Charles e Ray Eames é o máis recoñecido internacionalmente, aínda que se relegase a Ray a unha posición máis secundaria. Se tratamos de contextualizar o seu

momento, habería que pensar como América quería construír e compartir un soño colectivo. O expresionismo abstracto tiña ese obxectivo e a icona de modernidade en deseño ben podería representarse cos mobles dos Eames. Charles e Ray Eames conformaron un tándem perfecto, seguramente porque a aproximación de Ray Eames á arquitectura foi desde a pintura. Iso explica moitas cousas e detalles presentes nos seus mobles. Tamén recibiu clases de danza, o que podería xustificar a maneira de deseñar o espazo interior da súa propia casa e a súa *functioning decoration*, os seus reflexos, os seus fragmentos, as súas cores e como estes conseguían que as formas se relacionasen entre elas e coa vida. Pedro Feduchi describe como os Eames tiveron a capacidade de tomarse o pracer en serio⁵. A clave é que Ray Eames entendeu unha das grandes leccións da modernidade: a comprensión de que a arte abstracta era espacial e que a riqueza se atopa no traballo coas tres dimensións⁶. Para Ray esta será a clave; sobre

⁵ Pedro Feduchi, *Charles y Ray Eames. El arquitecto y la pintora*, Fundación Arquia, Barcelona, 2016.

⁶ Marta Sánchez Llorens, Fermina Garrido López: *Ray Eames y Lina Bo Bardi. El viaje como laboratorio*, Ediciones asimétricas, Madrid, 2018.

Cipe Pineles



Revista Glamour, agosto de 1943, Condé Nast Publications. Col. Fundación DIDAC

todo para entender a importancia do espazo que se forma ao redor dos obxectos, coa luz, coa cor etc. A visión de Charles era máis seria, arquitectónica, pero Ray achegou espacialidade, confrontación e mestura entre a danza, a pintura, a arquitectura e o deseño. Ray tamén desenvolveu os moldes para curvar a madeira e, en certo xeito, humanizou a modernidade ao abrazar certa irracionalidade.

Un caso curioso e paradigmático do silencio histórico en relación coas mulleres no campo do deseño é o de Ilonka Karasz, quen conseguiu destacar no deseño de mobiliario, en campos como o metal ou a cerámica ou no deseño gráfico, o deseño de papel de parede e o téxtil, cun perfil polifacético que comprende cinco décadas de creatividade e, entre outras cousas, a realización de case dúscenas portadas para a revista *The New Yorker*. Karasz, que emigrou a Nova York coa súa irmá Mariska —que tamén deseñará téxtiles e centrarase no deseño de moda—, pronto comezou a traballar como creativa e a deseñar téxtiles, mobles de estilo moderno, así como pezas metalúrxicas en liña cos deseños da Bauhaus, aínda que non conseguirá ser tan recoñecida como as súas contemporáneas europeas. Algo parecido puido ocorrer con Belle Kogan, pioneira

na experimentación industrial con plástico e, seguramente, a primeira consultora profesional de deseño industrial en América, xa que abriu de maneira temperá a súa propia oficina de deseño.

Nos anos trinta e cincuenta poderíamos falar tamén dos deseños de interiores de Dorothy Draper ou do mobiliario de Florence Knoll Bassett, exemplos de mulleres que brillaron e impuxeron o seu talento nese exclusivo club masculino. Pero convén deterse tamén na comunicación visual e destacar o labor de Cipe Pineles, pioneira no campo das publicacións e revistas, se temos en conta que foi a primeira muller directora de arte nunha revista de información xeral estadounidense e a primeira en converterse en membro do Club de Directores de Arte de Nova York. Pero sobre todo habería que destacar a vitalidade gráfica e o enfoque experimental das súas composicións para *Glamour*, *Seventeen*, *Charm* ou *Mademoiselle*, revistas das que foi directora de arte. Antes, tivera como mentor a Mehemed Fehmy Agha, quen modernizou a revista *Vanity Fair*. O seu estilo fresco e enxeñoso revolucionou o carácter visual de publicacións destinadas a mulleres independentes e axudou considerablemente a cambiar o papel das mulleres na sociedade, o que a levará a traballar con algúns

dos mellores fotógrafos e artistas do momento, como André Kertész, Herbert Matter, Andy Warhol, Ad Reinhardt ou Ladislav Sutnar. Cipe Pineles rompeu varias veces o teito de cristal no campo do deseño, pero sobre todo é importante que o proxectou coas súas direccións de arte ás mulleres que lían as súas revistas.

Porque se algo contribuíu ao desenvolvemento exponencial da fotografía, xa nos anos vinte e trinta do século XX, foi a necesidade imperiosa de proxectar a vida contemporánea desde a publicidade e o deseño gráfico. Por suposto, esa achega foi recíproca, xa que o progreso técnico do fotográfico, así como a súa entrada paulatina nos distintos programas educativos do momento, non só permitiu substituír a preponderancia do pictorialismo polo que se coñeceu como «Nova Obxectividade», senón tamén a frutífera incorporación da muller ao oficio de fotografar, que en moitos casos sufría o rexeitamento das academias, o que impedía o seu acceso aos programas; foron institucións como o Instituto de Educación Fotográfica da Lette Verein a finais do século XIX ou o Instituto de Ensino da Fotografía de Múnic no albor do século XX as que abriron un camiño estreito que terá nos anos vinte os máis felices do seu desenvolvemento,

precisamente cando, por exemplo, desde 1921 o Gremio Profesional de Fotógrafos de Alemaña lle permitiu á muller poder ser un membro máis. Mesmo a Bauhaus reaccionou tarde neste sentido e non será ata 1929 cando proxecte un programa de estudos fotográficos dirixido por Walter Peterhans e que estaba unido aos cursos de publicidade e deseño. Por tanto, desenvolverase unicamente durante catro anos, pero será tempo suficiente para que mulleres como Grete Stern, Marianne Brandt, Elsa Franke, Irene Blühova ou Ellen Auerbach deixasen un legado interesante. Nese tempo, a escritora e fotógrafa checa Lucia Schulz —máis coñecida como Lucia Moholy tras casar en 1921 con László Moholy-Nagy— foi profesora doutra institución privada, a Reimann Schule, ao pouco de separarse do coñecido creador húngaro. A Lucia Moholy débeselle gran parte dos retratos das figuras da Bauhaus, case todos eles de primeirísimos planos de ángulos complexos, así como dos obxectos alí creados e outros aspectos da vida da escola en Weimar e en Dessau, cando se documentou, entre outras cousas, a súa construción. Grande amiga desta era Florence Henri, nacida en Nova York, aínda que de pai francés e nai polaca, que despois dunha temperá formación musical se centrou na pintura e chegou a estudar con Kurt

**UN ESPAZO
SIGNIFICATIVO FOI O
QUE SE CONSEGUIU
CONFORMAR NA
BAUHAUS, ONDE
RESCATARON E
TRABALLARON
A TRADICIÓN E O
RETORNO ÁS ORIXES.**

Schwitters en Berlín e con Fernand Léger en París, e quen máis tarde se sumou ao proxecto da Bauhaus en 1927 para estudar fotografía con László Moholy-Nagy. É entón cando, a pesar de que a súa traxectoria será breve, se converte nunha fotógrafa clave das vangardas e participa nalgunhas das exposicións pioneiras da nova fotografía e colabora con revistas como *Cercle et carré*, que fora fundada por Michel Seuphor e Joaquín Torres-García. Henri chegará a confesar que a pintura non a levaba xa a ningures e que en cambio tiña grandes ideas para desenvolver no campo fotográfico, aínda que despois da Segunda Guerra Mundial se dedicará definitivamente á pintura abstracta.

É evidente que as composicións fotográficas de Florence Henri se deseñan desde o imaxinario da pintura, nas que indaga no sentido do espazo a partir de efectos ópticos logrados mediante espellos ou a partir de dobres exposicións e onde coida especialmente os efectos da luz e os seus desdobrementos. Por suposto, entendemos que a base que cimentara o cubismo ao propoñer un novo enfoque da composición visual está presente no seu traballo, matices que puido aprender co seu mestre Léger, pero tamén a imposibilidade de medir as distancias que tan ben interpretou El Lissitzky nos seus espazos, que

Henri leva ao campo da fotografía. No traballo de Henri existe certa tensión intersticial, propia das miradas que buscan a marxe e os límites. A fotografía destilase como un lugar para redescubrir o que temos diante dos ollos, como décadas máis tarde ocorrerá cos *Cuadri specchianti* de Pistoletto ou cos *non-sites* de Robert Smithson. O traballo fotográfico de Florence Henri reflicte como poucos o espírito de época, desde o construtivismo dalgúns anuncios gráficos de Kurt Schwitters durante os anos vinte, ata pasar polo futurismo dinámico dos deseños de Fortunato Depero e o dadaísmo de Hannah Höch nas súas fotomontaxes, técnica que Henri cultivará coa mesma intensidade que a colaxe. Por suposto, tamén a maneira de traducir o espazo a través da luz que tan maxistralmente dominaba Moholy-Nagy. Malia que algunhas das súas fotografías de arquitectura conducen, con todo, á pintura metafísica de Giorgio de Chirico, coas súas sombras intensas e perspectivas inclinadas, unha maneira de convocar o misterio propia do surrealismo temperán. Por iso é polo que hoxe se poden comparar sen reserva os logros de Henri aos de Man Ray, aínda que ela foi habitualmente esquecida nos capítulos de fotografía e arte moderno dos libros de historia.

O cambio de paisaxe. Camiño da posmodernidade

É obvio que existen moitas historias da arte ou o deseño por construír, e non só nos referimos a unha historia feminista da arte e o deseño, aínda en construción, pero cada día máis activa. En 1983, o artista afroamericano David Hammons púxose a vender bólas de neve sobre unha manta de cores étnicas nunha rúa de Nova York. Con fina ironía, burlábase así do sistema comercial da arte e da súa fría historia occidental para desconxelar a mirada branca implícita de forma metafórica na orde minimalista das bólas.

Porque para a historia non foi o mesmo ser branco que negro. Tampouco, por suposto, ser home que muller. Esta é unha verdade irrefutable. En certo xeito, o desenvolvemento histórico-artístico de ambas as problemáticas —e de moitas outras que poderíamos traer a colación aquí— poden entenderse como contraculturas enfrontadas á hexemonía da historia da arte canónica.

Neste sentido, é de vital importancia que nos nosos rexistros da historia da creación contemporánea incluíamos cada vez máis propostas que contribúan a lograr unha maior espacialidade e elasticidade, abrazando por exemplo os movementos afroamericanos dos

sesenta que loitaban por integrar a experiencia afroamericana en campos como a literatura e a arte. Nesa liña de traballo hai exemplos de artistas significativas como Faith Ringgold ata os nosos días, marcado polo uso do cancelo #BlackLivesMatter nas redes sociais e que ten exemplos magníficos na pintura de Iris Kensmil —que poderíamos incluír no discurso do que Jordan Kandor deu en chamar «o efecto Tuymans»— ou dunha satírica Nina Chanel Abney. Tamén habería que remontarse ás décadas dos anos vinte e trinta do século pasado para advertir como esta loita xa estaba presente no que se deu a coñecer como Renacemento de Harlem, con autoras como Augusta Savage ou Lois Mailou Jones; ou como a principios dos oitenta tamén foi significativa a achega do BLK Art Group, con artistas como Sonia Boyce ou Maud Sulter, que buscaban o apoderamento da comunidade artística negra. Porque se algo botou en falta a historia da arte é unha variedade de estruturas na súa construción, xa que se trata dun enorme crebacabezas e non dunha secuencia máis ou menos cronolóxica a partir dunha sucesión de feitos incuestionables.

É evidente que os grandes logros da arte feminista comezan a darse a partir dos anos setenta, de forma paralela ao movemento



Bridget Riley
Untitled (Oval Image), 1964
MoMA

fundamentais para comprender a arte da segunda metade do século XX. Porén, será en 1971 cando Linda Nochlin formule o primeiro ensaio serio sobre a exclusión sistemática da muller no mundo da arte, co título *Why Have There Been No Great Women Artists?* En calquera caso, non resulta fácil falar da arte feminina como un todo compacto, nin en termos universais. De todo iso reflexiona Griselda Pollock en *Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians*: «Algunhas historiadoras da arte feministas tratan as artistas como representantes do seu xénero: o seu traballo é visto coma se representase a ideoloxía visual de todo o seu sexo. Isto condena as mulleres efectivamente a unha categoría homoxénea, definida polo xénero, o cal é exactamente o mesmo que fai o estereotipo da historia da arte dominante. Este proceso borra a especificidade e a heteroxeneidade da produción artística das mulleres, que é modelada de forma variada e histórica por factores tales como

polos dereitos civís. É entón cando se producen as grandes preguntas do movemento feminista occidental e aparecen algúns dos mellores e máis fundamentados traballos teóricos sobre o feminismo e sobre a inserción da muller na historia da arte, na súa proxección simbólica. Xorden así importantes teóricas e artistas representativas que actualmente si se propoñen como

a clase, a raza, a nacionalidade, o período e o mecenas»⁷.

Se volvemos a vista atrás entenderemos que, da man de figuras do expresionismo abstracto como Pollock ou De Kooning, camiñaban con firmeza nos seus trazos Lee Krasner, Elaine de Kooning, Grace Hartigan ou Joan Mitchell. O mesmo sucede cos pintores do *Colour Field Painting*, como Clyfford Still ou Mark Rothko, xa que a cor cobra a mesma relevancia nas obras de Helen Frankenthaler ou Alma Thomas, quen non será coñecida pero que puido ser considerada como punto de partida para algunhas series de quen si o é, como Damien Hirst. Tamén poderíamos deternos na arte cinética de Gego e as súas estruturas xeométricas suspendidas; ou, posteriormente, de artistas como Liliane Lijn —que foi a primeira muller en traballar con texto cinético e en incorporar motores eléctricos—; ou unha máis recoñecida Rebecca Horn —escultora máis ligada á arte performativa e á súa extensión no cinematográfico—. Por suposto, pensamos niso que se chamou Op Art, unha arte baseada nos efectos ópticos con cadros que

⁷ Griselda Pollock, *Women, Art and Ideology: Questions For Feminist Art Historians*, The Feminist Press at the City University of New York, 1987.

semellan moverse, como os de Bridget Riley e Lydiá Okumura ou, máis recentemente, Tomma Abts.

Porque as mulleres xogaron un papel clave no campo da abstracción, pero na historia da paulatina ruptura do espazo pictórico adóitase comezar coa rebeldía de Caravaggio e óbvíase a Artemisia Gentileschi para continuar coa pintura de Rubens; aínda que ambos os casos poderían analizarse xa como expresión máxima das potencialidades do espazo pictórico. Unicamente quedaba exceder os límites dese espazo, algo que conduciu a un paulatino afastamento da representación da realidade para procurar os valores plásticos que nos aproximan ao mundo da abstracción. Desta forma, no século XX achegámonos ao concepto de «últimas pinturas» con autoras como Marcia Hafif e se pensamos no *Minimal Art* atopamos artistas como Jo Baer ou Agnes Martin que influirán no deseño e reflicten como o minimalismo modificará a experiencia perceptiva do espectador que xa non observa e si comparte. Nese contexto minimalista, que sempre se vincula co masculino, hai que destacar, ademais das citadas, algunhas artistas como Carmen Herrera ou Anne Truitt. Porén, se avanzamos ao que hoxe poderíamos enmarcar como posminimalismo atopamos

gran cantidade de deseñadoras e, por suposto, de artistas como Ruth Asawa, Mira Schendel, Eva Hesse, Roni Horn, Senga Nengudi, Carol Bove ou unha das artistas que mellor reflexionou sobre este movemento na pintura abstracta máis contemporánea, a galega Ángela de la Cruz.

O minimalismo resultou clave para a omnipresenza do deseño non só na arte, senón na vida cotiá. Só nos últimos anos se reivindicaron con forza os procesos artesanais e se deixou o minimalismo nun plano menos preponderante. Porque se atendemos a procesos e a derivas temáticas, advertimos como moitas creadoras reivindicaron a diferenza de xénero a partir do íntimo e do oficio, en moitos casos en relación co natural, como tratando de desvelar a esencia desa feminidade. Podemos ver un exemplo diso en que a finais dos sesenta e principios dos setenta existía unha necesidade de separarse das formas e conceptos máis fríos do masculino e patriarcal para volver a técnicas entón máis desvalorizadas dos oficios, así como a disciplinas de base decorativa, como con anterioridade realizaran, con especial exemplaridade, moitas das mulleres citadas que estaban vinculadas á Bauhaus. Entre as pioneiras dese rescate contemporáneo dos procesos tradicionais, Miriam Shapiro

interpretará a colaxe desde diferentes técnicas de coser —ela denominarao *femmage*—, unha maneira de facer que practicarán moitas artistas pioneiras como Annette Messenger, Françoise Grossen, Rosemarie Trockel, Rosemary Mayer, Magdalena Abakanowicz- Kosmowska, Sheila Hicks, Lenore Tawney, Pia Camil ou a xa citada Ghada Amer, quen é un exemplo paradigmático con imaxes de mulleres como obxectos sexuais feitas para o consumo masculino que son representadas nun medio tradicionalmente feminino, a costura, e evocan así o discurso feminista sobre a identidade sexual e o xénero. Pero poderíamos sumar máis nomes como Faith Ringgold, Sheila Hicks, Elisabeth Haar, Britta Marakatt-Labba ou Cecilia Vicuña, artista chilena pioneira en proxectar desde as súas obras a conciencia social en temas como o cambio climático e a importancia da cultura indíxena. En Galicia, o traballo en colaboración entre Luis Seoane e María Elena Montero resulta paradigmático dunha maneira de proceder que será recuperada na segunda década do século XXI. Luis Seoane deseñaba os cartóns para tapices desde Arxentina e estes eran realizados en Galicia, desde Sada, pola artesá María Elena Montero, que foi capaz de conseguir a riqueza cromática das



María Elena Montero tecendo un tapiz deseñado por Luis Seoane, 1978

reinterpreta a Última Cea desde o punto de vista das mulleres. Por suposto, poderíamos citar moitos máis

pinturas do artista. Foi esta unha colaboración verdadeiramente feminista e pioneira na relación entre arte, deseño e artesanía, un traballo de respecto e creatividade común, xa que Seoane insistiu en que a firma das obras fose conxunta, a ambos os dous lados do tapiz, algo absolutamente extraordinario para a época. Nestas obras recóllese a tradición do tapiz e a súa relación coa pintura de Seoane, así como a historia de Galicia, das súas lendas e batallas, desde o Románico ata a mitificación do presente das súas mariscadoras, augadoras, leiteiras, campesiñas, en definitiva, da muller como figura clave da memoria e da fortaleza de Galicia.

Outro exemplo significativo desta reivindicación do tradicional será o de Judy Chicago que empregará a cerámica como punto de partida da súa soada obra *The Dinner Party*, onde

exemplos como Milena Muzquiz, Ruth Asawa —que aplicou a técnica da cestaría— ou Betty Woodman, que traballa a medio camiño entre o bidimensional da pintura e o tridimensional da cerámica. Ou se nos imos ao campo do deseño, o exemplo dunha incombustible Lucie Rie.

No campo da arte será a finais dos anos sesenta cando a performance apareza con forza como unha das formas de creación máis interesantes, intensamente vinculada ao xurdimento da arte conceptual e a chamada arte de acción, que se moven moitas veces en paralelo á aparición da cámara de vídeo doméstico e á fotografía como medios de rexistro para estas accións. Nese tempo, a performance perfílase como aliada no desenvolvemento da incipiente arte feminista ou das reivindicacións das minorías étnicas



Barbara Stauffacher
Solomon
Intervención gráfica no
Sea Ranch Tennis Club, 1966

vinculada á experiencia do tempo e o espazo dunha serie de obras de carácter aparentemente escultórico pero que requirían do espectador a creación dun percorrido propio, unha experiencia íntima e sensorial, de carácter eminentemente performativo, con creacións que combinaban moitas veces son e acción.

Porque o performativo encóntrase no traballo de artistas que buscan o participativo, como Lygia Pape, Monica Bonvicini, Jessica Stockholder ou Dominique González-Foerster, á vez que en artistas que practican o videoarte ou a videoinstalación como Dara Birnbaum, Candice Breitz, Shirin Neshat, Mariko Mori, Yael Bartana, Pipilotti Rist, Jane e Louise Wilson, Susan Hiller ou Eija-Liisa Ahtila. Tamén entre quen centrou as súas obras no son, como Janet Cardiff ou Susan Philipsz.

nun momento de inicio dos estudos multiculturais. O corpo, o xénero, a raza ou a relixión convértense en temas centrais do traballo de numerosas artistas, á vez que xorden iniciativas como o movemento *Land Art*, onde se propoñía a irrupción da paisaxe como lugar para a experiencia, así como artistas que souberon unir a acción do camiñar coa arte asociada ao lugar. Ao mesmo tempo, xunto ao crecente auxe deste tipo de prácticas, o *Minimal Art* xurdía como unha arte

Unha primeira orixe de todo o anterior pode atoparse na obra de El Lissitzky e o seu *Espazo Proun*, onde se disemina a pintura e, ao mesmo tempo, a escultura. En Malévich aínda nos vemos dominados polo fetichismo do cadro. Pero na instalación de El Lissitzky vaise moito máis alá na súa fragmentación e «o environment de El Lissitzky provoca o paso das dúas dimensións da pintura ás tres do espazo real, máis a inclusión do tempo, é dicir, ao protagonismo do espectador deambulando pola peza»⁸. Establécense, sen dúbida ningunha, as bases do que Rosalind Krauss chamará o campo expandido, que chega a límites xamais sospeitados. Advertímolo ao observar o cruzamento de rúas de Chicago que Jessica Stockholder converteu na súa obra *Color Jam* en 2012, unha obra a medio camiño entre a pintura e o deseño. Porque como en moitos artistas contemporáneos, o traballo de Jessica Stockholder ten a súa base nun proceso continuo de toma de decisións e todo consiste en non

⁸ Francisco Javier San Martín: «Rotación, suspensión, explosión, impregnación. Algunas operaciones de ampliación del campo de la pintura en las vanguardias», *Afinidades electivas*, Centre d'Art la Panera, Lleida, 2008.

lle poñer límites á mirada, en ter a capacidade de expandila.

Hai anos tiven a oportunidade de ser comisario dunha exposición desta artista americana e escribín acerca de como nas súas obras todo se desborda, ata a propia marxe, e a realidade da pintura, así como a realidade pintada, encaixan con aquilo que Adorno sinalaba cando dicía que a máis esixente das artes tende a exceder a forma como totalidade e chega ao fragmentario⁹. As obras de Stockholder chaman á exploración, ao descubrimento e escrutan as posibilidades da cor e a súa capacidade para aprehender o espazo e reconfigurarlo. Todo deriva nun traballo no que calquera punto de vista é o adecuado, aínda que tamén insuficiente. É unha experiencia corporal e intelectual. As distancias entre obra e espectador poden chegar a desaparecer, en busca do secreto visual, que só atopamos ao rodear a obra, ao percorrela. Trátase de proxectar o espazo, de transformalo, e só ao camiñar se nos descobre a obra.

Se procuramos extrapolar todo isto aos presupostos do deseño, encontrámonos coa obra de Paula Scher e a fachada que deseñou para

⁹ David Barro, «Jessica Stockholder», *Jessica Stockholder*, Fundación Barrié, A Coruña, 2012.

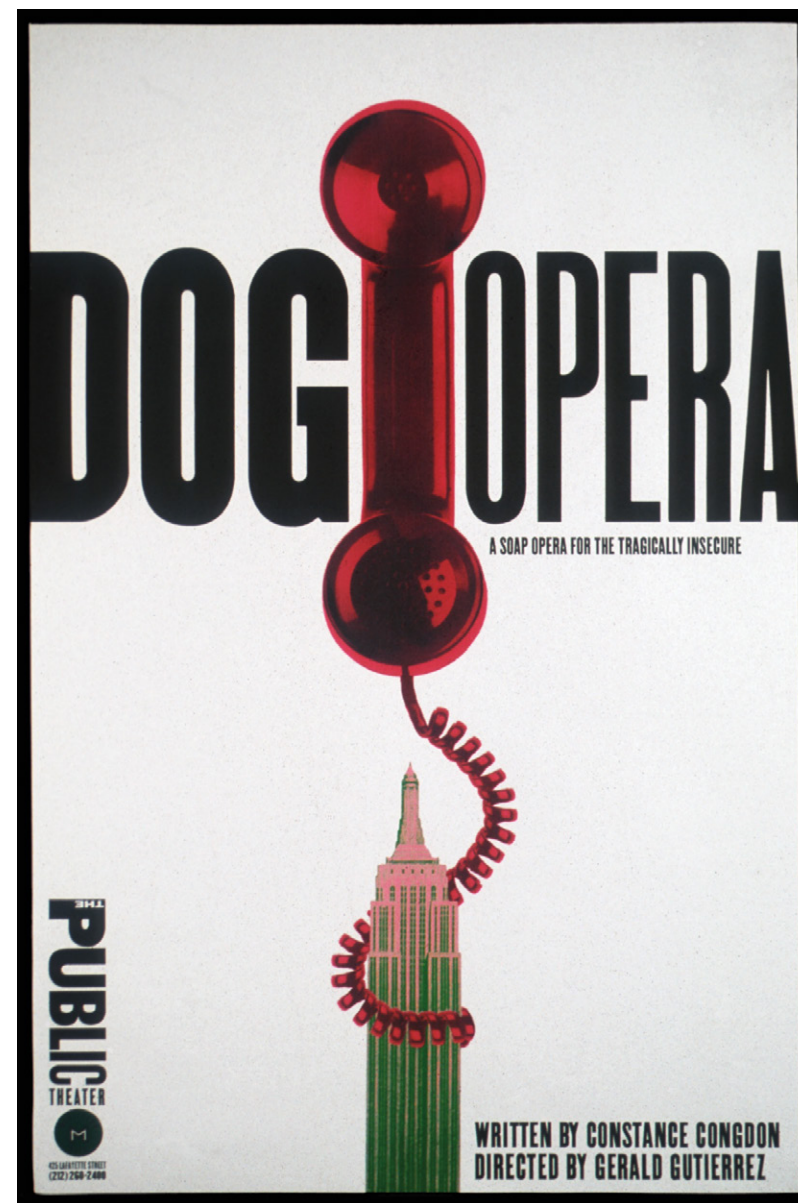
o New Jersey Performing Arts Center, que é algo así como despregar un mapa, como deseñar unha dobre páxina dun libro. Penso nos carteis de palabras ou letras de Robert Massin ou en como Piet Zwart construía as páxinas con tipos de letra e, por suposto, na supergráfica de Barbara Stauffacher Solomon. Paula Scher é unha das figuras máis relevantes do deseño gráfico estadounidense das últimas catro décadas. Comezou a súa carreira na década de 1970 e na de 1980 a súa aproximación ecléctica á tipografía tivo moita influencia, para consagrar a mediados da década de 1990 a súa fama ao realizar a identidade de The Public Theater de Nova York, que estableceu unha simboloxía totalmente nova no ámbito das institucións culturais. Na procura de atraer un público máis novo ao teatro, inspirouse no estilo de grosos caracteres dos carteis estadounidenses do século XIX que estaban impresos con tipos de madeira para xerar relacións dinámicas entre os espazos e as palabras, así como nos carteis de propaganda construtivista dos anos vinte e trinta, para os que recorreu á fotomontaxe e asumiu as tendencias musicais e escénicas do momento, á vez que proxectaba os valores da performatividade no deseño.

Será El Lissitzky, por tanto, quen dea orixe a unha idea de montaxe

de exposición e á concepción dunha pintura radical. A operación de El Lissitzky non me parece moi afastada da actitude que tomaron todos aqueles deseñadores que decidiron saltar a ditadura da retícula ou simplemente que buscaron un deseño máis libre e dinámico. O espazo consolídase, por tanto, como nexo global de todas as artes, tanto se se trata do espazo natural, como dunha cidade ou dun libro. Referímonos, en moitos casos, a obras efémeras, preparadas *ad hoc* para o lugar do encargo e que permanecerán no tempo máis como memoria que como produto físico. Intervencións gráficas de Paula Scher —no New Jersey Performing Arts Center, na Achievement First Endeavor Middle School, o aparcadoiro das rúas 13-17 de Manhattan ou os seus artísticos mapas para a Universidade de Abu Dhabi— son bo exemplo diso e dos numerosos deseños a grande escala, campo no que as marxes entre o deseño e a arte contemporánea se achegan ou fusionan directamente. Neste sentido, resulta curioso como utiliza a anamorfose no deseño da supergráfica para as oficinas do Grey Group.

Outro exemplo pioneiro no deseño e execución do que coñecemos como supergráfica —tamén coñecida como Environmental Graphics— é o da

Paula Scher



Dog Opera, 1995. Cartel para The New York Public Theater. Colección Fundación DIDAC



Paula Scher
Intervención gráfica no
Achievement First Endeavor
Middle School, 2010
Pentagram, Nova York

deseñadora Barbara Stauffacher Solomon, unha pintora que estudou deseño gráfico en Basilea cos grandes do deseño como Armin Hofmann e que conseguiu implementar como ninguén unha serie de formas elementais e vibrantes cores por todo o espazo arquitectónico. Poderíamos pensar en Frank Stella ou en Sol Lewitt, pero o interesante de Barbara Stauffacher Solomon é como procede desde a óptica dun deseñador —traballando non só o xeométrico, senón os números e a tipografía— e non tanto desde a visión do artista. O seu traballo máis coñecido é a supergráfica que realiza para Sea Ranch —un bloque de apartamentos en California— a mediados dos sesenta, unha obra pioneira que activará a intervención do deseño no espazo público e proxectará a proliferación da aplicación da supergráfica para exteriores e interiores de tendas, empresas ou

fábricas. Outro traballo digno de destacar é a intervención que realiza na fachada de Kaiser Channel 44 KBHK TV Studio en 1965.

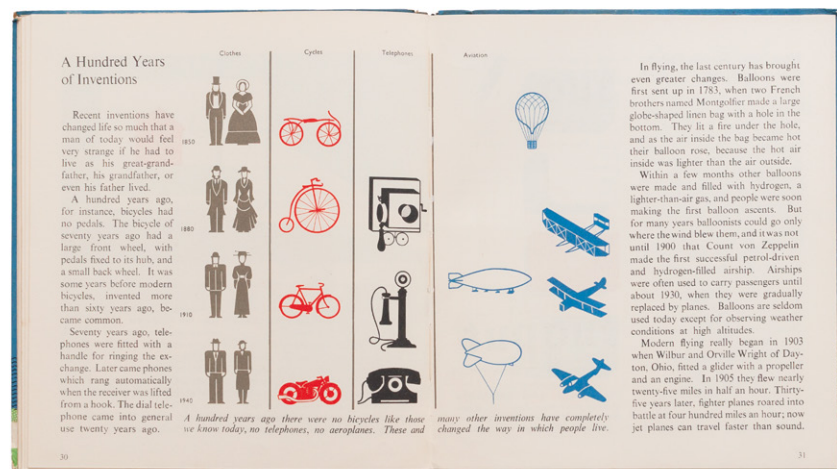
Non deixa de resultar curioso que a orixe da palabra supergráfica se acuñe aínda neses anos, concretamente nunha serie de artigos que C. Ray Smith recompilará unha década máis tarde no seu libro *Supermannerism: New attitudes in post-modern architecture* (1977). Entendo que a acción non deixe de funcionar como unha especie de manierismo posmoderno, pero tamén que as súas orixes poderíamos atopalas na citada pintura expandida —que nace como tal tamén durante eses anos, aínda que tras unha longa viaxe de acomodación no espazo— ou en técnicas barrocas como o enganaollos ou as fachadas con función ornamental; sirva de exemplo a escenográfica Casa do Cabido de Santiago de Compostela, realizada para desafogo e fermosura da praza de Praterías compostelá.

No noso presente, as mulleres cobraron unha maior influencia e obrigan a reescribir a historia en todos os campos creativos para construír novas liñas de tempo e relacións entre obras, movementos e décadas. Expertos actuais como Joi Ito, director do MIT Media Lab, consideran que non debemos explorar de forma illada disciplinas como a arte, a enxeñaría, o deseño ou a ciencia e avogan non tanto pola interdisciplinariedade, senón como pola antidisciplinariedade. Ito refírese á capacidade de traballar en espazos que non encaixan en ningunha das disciplinas académicas e acolle a interconexión como motor para a innovación e a transformación, pero tamén entende que todos os detalles son imprescindibles, como cando nos anos cincuenta Marie Neurath se dedica a producir libros infantís na procura do esencial despois de traballar con equipos de investigadores, escritores e ilustradores que dirixen todas as etapas do proceso para lograr unha precisión científica. Ese exercicio de síntese será clave nos anos setenta para o boom dos sistemas de identificación das grandes compañías ou de grandes eventos, como os Xogos Olímpicos.

Co obxectivo de mellorar a comunicación pedagóxica na Europa de entreguerras naceu unha maneira de ordenar a

información a partir de signos visuais ou pictogramas estatísticos que permitían vencer as limitacións da linguaxe verbal. Este proxecto dos anos vinte coñeceu de maneira temperá como «o método vienés», pero pronto se denominará *Isotype* (International System of Typographic Picture Education). O seu creador foi o sociólogo Otto Neurath e ao equipo sumouse en 1928 o xilógrafo Gerd Arntz e eles dous foron as cabezas máis visibles, pero en todo isto foi fundamental a achega da científica e matemática Marie Reidemeister (máis tarde coñecida como Marie Neurath), que encabezaba un equipo capaz de transformar en diagramas os datos verbais para traballar en colaboración con artistas gráficos a súa execución final. Marie Neurath producirá máis de oitenta libros infantís dunha calidade asombrosa, onde a cor se emprega para engadir significado e claridade, nunca como decoración. Aprender o esencial, saber utilizar a comparación, dirixir a atención e auscultar o sentido de todos os detalles da imaxe eran claves imprescindibles para ela, que conseguía resolver ao traballar con equipos pluridisciplinarios. Un exemplo é a serie de libros que realiza a principios dos anos cincuenta en coautoría con Joseph Lauwerys, que tiñan como obxectivo introducir a ciencia de maneira

Marie Neurath



creativa para alumnos e profesores. Neles relaciónanse os procesos científicos coas experiencias cotiás como arar a terra, cortar unha árbore ou traballar na mina. Un exemplo deles é *The first great inventions* (Max Parrish & Co. Limited, 1951), no que se pregunta o que é o que inventaron os homes antes dos avións, dos barcos de vapor e dos trens para comezar coas seguintes frases: «Cando pensamos en inventores, xeralmente imaxinamos científicos traballando con tubos de ensaio e microscopios, ou enxeñeiros a traballar en talleres modernos e brillantes. Pero algúns dos inventos que aínda usamos hoxe foron creados por habitantes de covas que viviron antes de que comezase a historia».

Por suposto, non foi a única muller pouco recoñecida. No deseño gráfico temos tamén a Elaine Lustig Cohen, apaixonada da pintura e a colaxe que se converterá en figura clave do deseño gráfico dos anos cincuenta e sesenta, sobre todo polas portadas de libros que realizou para editoriais como Meridian Books e The New Directions. Tras casar con Alvin Lustig en 1950, continuará co traballo do seu estudio despois da morte deste en 1957, mediante a integración da estética do modernismo europeo coa linguaxe visual norteamericana. Arthur Cohen, editor e gran amigo de Alvin

Lustig, convidouna a que continuase a deseñar a nova liña de libros de peto en Meridian Books, para quen chegou a deseñar máis dun centenar de portadas. Elaine Lustig Cohen tamén deseñou catálogos de importantes artistas como Robert Rauschenberg, Yves Klein ou Jasper Johns e traballou con arquitectos como Eero Saarinen ou Richard Meier na gráfica dos seus edificios. Porén, non hai rastro dela en moitos libros da historia do deseño.

Tampouco Lora Lamm, que estudou con Johannes Itten e Ernst Keller, é recoñecida na súa xusta medida. Recomendada por Max Huber comezará a traballar para A Rinascente, con carteis que combinaban a ilustración e unha tipografía rechamante. Máis tarde será asesora da compañía e realizará ao tempo deseños para outras marcas como Pirelli ou Cynar.

Persoalmente, encontro especialmente ambicioso o deseño do sistema de sinalización das autoestradas británicas iniciado en 1957 e desenvolvido durante unha década por Margaret Calvert e Jock Kinneir, un sistema elegante que combinaba maiúsculas e minúsculas para crear un novo tipo de letra, a Transport, unha *sans serif* suave e con curvas. Utilizaron letras brancas sobre fondo azul en autoestradas, letras brancas e números amarelos sobre fondo verde para as estradas



Margaret Calvert
e Jock Kinnear
Sistema de sinalización de
estradas do Reino Unido,
1957-1963

e deixaron as letras en negro sobre fondo branco para os roteiros secundarios. Tamén incorporaron pictogramas que foron realizados na súa maioría por Calvert. Todo un sistema coherente que os levará a realizar outros traballos en aeroportos, metros e ferrocarrís, pero que tamén será inspiración de moitos dos sistemas de autoestradas e estradas empregados ata hoxe en día.

Como en case todas as maneiras de construír a historia da arte ou do deseño, a muller non se tivo en conta á hora de historiar a evolución da tipografía, aínda cando a súa presenza, tamén neste caso, resulta moi importante. Un deses casos é o da alemá de orixe xudía Elizabeth Friedlander, que traballou como deseñadora da revista *Die Dame* e deseñou a principios dos anos trinta a tipografía Elizabeth, malia que será coñecida por deseñar os *Friedlander Borders* para Monotype, que se farán moi coñecidos ao ser utilizados por Jan Tschichold para as súas portadas. Outro caso é o de

Jane Bissell Grabhorn, que fundou co seu marido e co seu cuñado a Grabhorn Press e creou dúas imprentas propias, a Jumbo e a Colt Press. Aínda que quizais a máis coñecida sexa a polifacética Gudrun Zapf von Hesse, que compaxinaba os labores de artista, deseñadora, encadernadora ou calígrafa e que realizará numerosos tipos como a Diotima Roman a finais dos corenta ou xa na segunda metade do século a Ariadna, a Smaragd ou a Shakespeare Roman. Raquel Pelta destaca a importancia que na primeira metade de século XX terán teóricas da tipografía como Beatrice Warde ou historiadoras como Nicolette Gray, aínda que non será ata o final da centuria cando comece a haber un maior número de mulleres tipógrafas¹⁰. É aí onde nomes como Kris Holmes, Rosemary Sassoon,

¹⁰ Raquel Pelta, «Mujeres y tipografía: un lugar en la historia», www.monografica.org, outubro de 2012.

Rosemarie Tissi

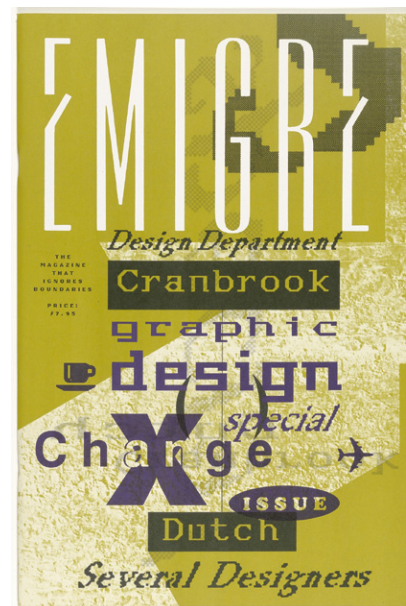


ou máis posteriormente, Carol Twombly, Laurie Szujewska, Ryoko Nishizuka, Verena Gerlach, Clotilde Olyff, Laura Meseguer ou Zuzana Licko destacan ao acreditar o papel significativo que tivo a muller no deseño de tipos ao longo da historia e que, reiteradamente, se lle negou. Outra magnífica deseñadora gráfica que valorou a tipografía e espremeu as súas posibilidades en moitos dos seus carteis foi Rosmarie Tissi, que tras estudar na escola de deseño de Zürich abrirá o seu propio estudio con Siegfried Odermatt en 1968. Aos poucos corromperá o Estilo Tipográfico Internacional ao desenvolver formas máis caóticas e desaliñadas e ao traballar a cor e a tipografía dun modo máis arriscado e próximo ao amencer posmoderno e comezará unha ruptura coas tradicións que asentara o deseño suízo.

Empeza así unha aventura tipográfica que finalmente derivará no uso e abuso das novas técnicas dixitais e abrirá novas posibilidades formais. Zuzanna Licko será anos máis tarde unha pioneira no uso dos computadores aplicados ao deseño, aínda que non se limitou ao deseño de tipografías para computadores, senón que ideou a maneira de compartir o que creaba con outros deseñadores que as utilizaban. A súa principal forza será a exploración

e o desafío ao convencional, como cando recuperou tipografías clásicas e as adaptou ás novas tecnoloxías, o que renovou o seu deseño. Ela e seu compañeiro Rudy Vanderlans crearon a revista *Emigre*, onde saen dos límites, das regras arraigadas e establecen novos estándares que permanecen vivos no presente.

Anos antes, a academia de arte Cranbrook apoiou como ningunha outra escola de arte a chegada dun tipo de tipografía *new wave*, acollendo o deseño posmoderno de maneira decisiva. A clave foi que en 1971 se uniron ao seu equipo Katherine McCoy, para dirixir o programa de deseño gráfico, e o seu marido Michael, que liderou o programa de deseño industrial. Katherine impulsou a experimentación e a liberdade á hora de adherirse ás normas visuais, o que demandaba o autodesenvolvemento do alumno nos seus proxectos. Esta actitude innovadora, que contaba co apoio de profesores convidados da altura de Wolfgang Weingart e estaba influída conceptualmente polas ideas de Venturi e Scott Brown, tivo grandes resultados polo éxito profesional de moitos dos seus graduados, independentemente do controvertido da súa formulación. Katherine McCoy traballará con outra grande do deseño, Muriel Cooper, que foi a primeira directora



de deseño do Instituto Tecnolóxico de Massachusetts (MIT), e que exerceu unha grande influencia nos seus alumnos. Entre outras cousas, será cofundadora do MIT Media Lab e dirixirá a oficina de publicacións (MIT Press), desde onde promoverá a publicación de numerosos libros co estilo da Bauhaus ata abrazar a chegada do posmodernismo ao deseñar a primeira edición do paradigmático *Learning from Las Vegas* en 1972. Desde entón situarase á vangarda do deseño de interfaces de software e promoverá o seu desenvolvemento á fronte do Taller de Linguaxe Visible do MIT.

Outra pioneira á hora de utilizar o Macintosh e conseguir ampliar

Zuzana Licko e Rudy Vanderlans
Emigre N.º 10, Cranbrook,
1988

os límites do deseño burlando o escepticismo tecnolóxico da gran maioría do momento foi April Greiman, a quen habería que enmarcar tamén entre os herdeiros do desafío á cuadrícula que propoñía Wolfgang Weingart anos atrás e que será continuado por ela, Dan Friedman ou Willi Kunz que negaron a noción de estilo, malia ser etiquetados dentro do que se coñece como tipografía *new wave*. Todo iso inclúese no auxe da actitude libertaria proposta polo posmodernismo, que comezará a impoñerse, á vez que rexeita o dogma dos estilos modernos. É un momento de ruptura de convencións, onde as tipografías mesturan tamaños e pesos e en moitos casos flotan na superficie, como advertimos en deseños paradigmáticos como o cartel da exposición *The Modern Poster* de April Greiman para o MoMA de Nova York. Son os deseños de Greiman os que supoñen un punto de inflexión, xa que obedecen a unha nova concepción do espazo, no que se

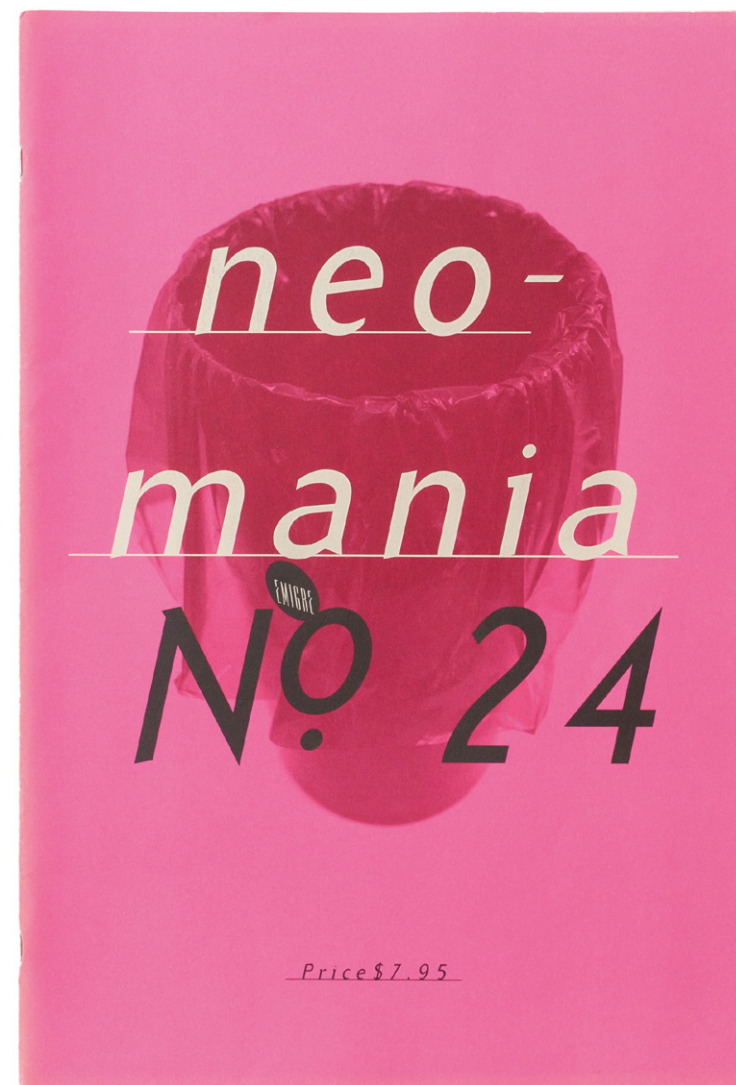
procura unha nova dimensión de profundidade a partir de liñas en diagonal que inverten a perspectiva ao modo de El Lissitzky. En moitos deles, as formas retroceden no espazo e móvense cara a adiante e cara a atrás, o que xera un espazo dinámico ata entón inédito.

Os anos da revolución informática ofreceron, sen dúbida ningunha, novos campos para o deseño e é posible que o labor de Apple embace ou torne en aparencia obsoletos os recursos, identidades e sistemas de identificación visual inmediatamente anteriores de empresas como Braun, Olivetti ou IBM, pero nada máis lonxe da realidade. De feito, se Apple bebe dalgunha fonte esa é a do labor previo de IBM —líder do sector ata os anos oitenta—, que na década dos setenta desenvolvera o primeiro computador persoal PC. En 1984 chegará o Macintosh de Apple, coa enxeñosa novidade dun rato capaz de reproducir os movementos da man na pantalla e só un ano máis tarde Susan Kare recibe o encargo de Steve Jobs de deseñar as iconas e as fontes tipográficas do novo sistema operativo dos computadores Macintosh. A partir de metáforas en moitos casos elementais —como papeleiras, caixas, cartafoles, reloxos etc.— Kare configurará estas instrucións gráficas. O recurso do infantil é evidente se pensamos

na característica luva de Mickey Mouse ou na bomba a piques de estoupar, que remite ao universo Disney. Dous anos despois, Susan Kare terá a posibilidade de deseñar novos repertorios, curiosamente para Windows, de Microsoft, a competencia de Apple. Neste caso, engádelles cor ás iconas e a sensación é completamente diferente, co que se consegue unha tridimensionalidade ata entón inédita.

O certo é que partir dos anos sesenta a muller gañará presenza e visibilidade no campo do deseño, ao igual que sucederá tamén no mundo da arte. Nada mellor que a minisaia, que foi creada nesa década pola deseñadora británica Mary Quant, para reflectir o novo mundo da muller e das súas liberdades, nun momento onde se debaten temas como o aborto e a pílula e no que se aumentaban as probabilidades de desenvolvemento profesional de moitas mulleres, que acceden aos principais cursos universitarios de arquitectura ou deseño. As revistas especializadas do momento —*Domus*, *Graphis*, *Casabella*, *Mobilia*...— mostraban, cada vez máis, o traballo das mulleres que, en moitos casos, contrastaba coa seriedade imperante, como facían os deseños de moda informal das británicas Mary Quant e Margaret Howell, os da italiana Rosita Missoni ou da finlandesa Vuokko

Zuzanna Licko



Vivienne Westwood



Zapato Anglomania para Melissa, 2008. Col. Fundación DIDAC

Eskolin-Nurmesniemi. Máis tarde chegará Katharine Hamnett ou a xaponesa Rei Kawakubo. Tamén a sofisticación de Miuccia Prada. Pero se debemos deternos en alguén é en Vivienne Westwood, que cos seus deseños extravagantes anuncia desde o mundo da moda a chegada da posmodernidade. Xa que de Vivienne Westwood poderíase dicir que é a autora da radicalidade na moda contemporánea que marca tendencia no *punk* e no *new wave*. A súa roupa deconstruída e farrapenta chegou a vestir grupos míticos como os Sex Pistols, en momentos nos que atopaba parte da súa inspiración no fetichismo, mediante o uso de cremalleiras, chatolas, imperdibles etc., para levar hoxe esa extravagancia e anarquía como elementos ou ingredientes fundamentais á hora de deseñar roupa, con materiais como a goma, o coiro ou o charón. Westwood nunca casou cun estilo fixo e co tempo foise refinando, aínda que exemplos como os zapatos *Anglomania*, que deseñará para Melissa xa entrado o século XXI, evidencian que o seu traballo continúa a ser unha expresión de resistencia ao usual, que estende o sentido desa posmodernidade.

Nos sesenta reivíndicase o feminismo e en 1970 tivo lugar a primeira Conferencia Nacional de Liberación da Muller no Ruskin

College de Oxford, que reuniu mulleres de toda Gran Bretaña. Todo iso espallouse en moitos outros países. Para a muller é un momento de revolución sexual, situación que se mostraba en revistas como *Cosmopolitan*, que desde 1965 estaba baixo a dirección de Helen Gurley Brown, quen reinventou a revista para adaptala a unha muller solteira e moderna, capaz de controlar o seu propio destino. A esta habería que sumar outras publicacións como *Sexual Politics* de Kate Millet ou, xa a mediados dos setenta, *Superwoman* de Shirley Conran. Todas elas, como a pioneira obra *The Second Sex* de Simone de Beauvoir, deixaban ver que había unha vida máis aló da familia nuclear e o patriarcado.

Todo iso enmárcase moi ben no contexto da posmodernidade. No que se refire a ruptura de ideais estéticos, explícao ben Robert Venturi, quen en 1966, no seu libro *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, xa aposta por unha arquitectura equívoca e contradictoria, complexa e incerta. «Os arquitectos non se poden permitir ser intimidados pola linguaxe puritana moral da arquitectura moderna. Prefiro os híbridos aos puros, os comprometidos aos limpos, os distorsos aos rectos, os ambiguos aos articulados, os terxiversados que á vez son impersonais, aos aburridos que á vez



Zaha Hadid
Centro Heydar Aliyev en
Bakú, Acerbaixán, 2007
Foto: Iwan Baan

a imprevisibilidade
das formas como
alternativa ao
urbanismo uniforme e

á lexibilidade do produto.

Porque a posmodernidade é un punto de excepción. Unha cultura descentrada, como afirmar á Lipovetsky. A posmodernidade asume a contradición como nunca, xa que conxuga o retro co renovador e o sofisticado co espontáneo. É un tempo e filosofía onde o pracer xa non é culpable. Todo pode estar de moda e ser lixeiro sen perder un ápice do seu valor. O que importa é a sedución, abonda con mirar todas as opcións de culto ao corpo que se impondrán entón. Todo é fugaz, pero sobre todo divertido, seguindo a máxima de Venturi, «menos é aburrido». É así como emerxe un grupo como Memphis. Antes, a sociedade Archizoom Associati e o grupo Alchimia abriron camiño, xa que ambos os grupos evolucionaron en paralelo, compartindo algúns dos seus integrantes e, por suposto, a ideoloxía do momento.

Alchimia naceu coa vontade de sacar os obxectos cotiáns do anonimato. En 1980 mostraron os seus obxectos experimentais na Bienal de Venecia baixo o título «O obxecto banal». O espontáneo e un colorido sentido do humor caracterizaban os seus deseños eclécticos, que rompían radicalmente coa uniformidade do movemento moderno. Ao grupo pertencían Ettore Sottsass, Alessandro Mendini, Michele de Lucchi ou Andrea Branzi que, capitaneados por Sottsass, conformarán tamén o Grupo Memphis, cunha primeira colección titulada *The New International Style*, en clara referencia á súa ruptura respecto do denominado concepto do bo deseño para convocar con humor unha expansión cromática e vital, de formas irregulares e cargadas de decoración. Xa en 1979 Mendini presentara unha butaca neobarroca con tapizado futurista, pero será Sottsass quen destaca como o creador máis representativo do momento e do movemento e ademais dos citados reunirá coñecidos nomes como Hans Hollein, Javier Mariscal ou Michael Graves. Aínda que, como sempre, esquecémonos de que unha das súas fundadoras se chamaba Nathalie du Pasquaer —quen tras disolverse o grupo se entregará

en exclusiva á tarefa de artista— e que outra muller importante para o grupo foi Martine Bedine —quen traballou no estudo de Sottsass e que imaxinou Super, unha lámpada que acabará sendo un dos deseños máis recoñecibles de Memphis— e que a súa principal historiadora e portavoz foi Barbara Radice, que estivo casada co propio Sottsass.

Margaret Thatcher —que se converteu na primeira muller en acceder ao máis alto da política británica como primeira ministra en 1979 e que será quen máis tempo permaneza nese cargo, xa que estará toda a década dos oitenta— será coñecida como a Dama de Ferro e anuncia tamén coa súa determinación un novo espazo posible para as mulleres no poder político mundial. Thatcher, sen ser feminista, mostrou coa súa forte personalidade a capacidade de liderado como muller. No campo do deseño, Elizabeth Wetzel converteuse na primeira xefa de vehículos de General Motors en 1983. E en arquitectura, pronto comezará a destacarse a que será un fenómeno mundial ao crear espazos transformadores capaces de desafiar a contorna circundante coas súas arquitecturas deconstrutivistas, a arquitecta anglo-iraquí Zaha Hadid. Dela será aplaudida a súa maneira de deseñar a arquitectura con xeometrías fragmentadas

son interesantes, os convencionais aos deseñados, os integradores aos excluíntes, os redundantes aos sinxelos, as reminiscencias que á súa vez son innovadoras, os irregulares e equívocos aos directos e claros. Defendo a vitalidade confusa fronte a unidade transparente. Acepto a falta de lóxica e proclamo a dualidade [...]. Máis non é menos»¹¹. Un interesante exemplo da súa arquitectura é a Lieb House, na que comparte a autoría coa súa esposa Denise Scott Brown, con quen traballará desde entón en proxectos arquitectónicos e publicará tamén libros como o paradigmático e xa citado *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, no que defenden

¹¹ Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

e as súas formas con diferentes perspectivas, estruturas case imposibles, que evocan cidades utópicas. Esta maneira de deseñar viuse influenciada polo holandés Rem Koolhaas e Elia Zenghelis, que foron profesores seus. Hadid non só se limitou ao deseño de edificios senón tamén ao de interiores, mobiliario e produtos de consumo. O seu labor foi merecedor de premios como o Mies van der Rohe (2003) e o Premio Pritzker (2004); foi a primeira muller da historia en conseguir este prestixioso galardón.

Por suposto, o caso de Zaha Hadid non é o da primeira arquitecta de éxito. Outros como o de Alison Smithson ou Lina Bo Bardi —ademais doutras arquitectas xa citadas— son merecedores de calquera recoñecemento e homenaxe. Lina Bo Bardi é tamén paradigmática para entender que o valor do obxecto non radica na súa produción senón no que ese obxecto consegue transmitir. Para Lina Bo Bardi a artesanía era a expresión dun tempo e dunha sociedade e é algo que conseguiu levar ao seu deseño de mobiliario. Tratábase de humanizar, como cando en 1947 chega a instalar as pinturas en tubos verticais de aluminio que se prolongaban do chan ao teito no MASP (Museu de Arte de São Paulo), antes da construción do novo edificio do que se encargará a propia Bo Bardi.

O Museo pretendía ser dinámico, novo, monumental e, ao tempo, popular. Para este, anos máis tarde, deseñará unha disposición (*display*) non xerárquica, onde as pinturas puidesen funcionar e ser vistas como obras en si mesmas, e de acordo coa súa idea de tempo non lineal e dunha arte sen adxectivos, suspenderá as pinturas en cabaletes de vidro que se mantiveron no MASP durante 30 anos. As pinturas, coma se fosen esculturas ou persoas nunha praza chea de xente, tórnanse así nun fenómeno no espazo e libéranse da parede, de forma que a arquitectura desaparece por completo.

En calquera caso, para chegar a ese apoderamento paulatino da muller como creadora recoñecida no século XXI, resulta importante comprender o labor de moitas outras deseñadoras que destacaron na segunda metade do século XX. É o caso de Estelle Laverne —que xunto con Erwine Laverne realizou un traballo orixinal e experimental tanto no formal como no tecnolóxico con mobles, papeis de parede e téxtiles—, a romanese Maria Pergay —que foi capaz de suavizar e poetizar a autoridade do aceiro inoxidable para conseguir xestualidades brillantes en todo tipo de mobles—, a sueca Vivianna Torun Bülow-Hübe —a quen se lle deben algunhas das iconas máis representativas do deseño escandinavo moderno, como

o seu reloxo *Vivianna Bangle* (1962) ou o broche *Mobius* (1968), ambos para Georg Jensen—, a finlandesa Nanny Still —que levou ao vidro o refinamento gráfico característico do deseño finlandés, mediante un xogo de gamas cromáticas delicadas en distintas series de vasos para a casa Riihimäen Lasi—, a danesa Grete Jalk —que foi editora da revista *Mobilia* e demostrou unha especial habilidade para moldear as formas dos seus mobles—, ou as italianas Anna Castelli Ferrieri —redactora xefa de *Casabella* e máis tarde cofundadora de Kartell, para a que tamén realizará deseños emblemáticos— e Gae Aulenti —arquitecta que destacou no deseño industrial e de interiores, que traballou para marcas como Zanotta, Kartell ou espazos como o Musée d'Orsay en París—. Por suposto, poderíamos estendernos con máis nomes como Grethe Meyer ou Nanna Ditzel ou casos máis singulares como o de Nanda Vigo ou Cini Boeri. A primeira foi parella do singular artista Piero Manzoni e chegou a colaborar con Gio Ponti e Lucio Fontana, formando parte do grupo Zero. Como deseñadora, creou pezas icónicas como a lámpada *Golden Gate* (1970) ou as orixinais butacas *Due Più* (1971), que parecen saídas dun tren de lavado, sempre tratando de borrar os límites entre a arte e o deseño, tamén nos

seus detalles arquitectónicos e instalacións efémeras. Ao mesmo tempo, Cini Boeri, que tamén comezou no estudo de Gio Ponti, caracterizarase polas súas solucións innovadoras e o equilibrio entre o ríxido e o orgánico na produción de mobles ou vivendas unifamiliares.

Por último, volvendo ao deseño téxtil, destaca o nome da pintora e deseñadora Maija Isola, que foi unha das creadoras dos téxtiles máis icónicos do século XX. Mentres traballaba na compañía téxtil Printex, deseñou para decoración algunhas pezas inspiradas na arte africana mesturadas con motivos populares eslovacos. Tamén é posible recoñecela polas súas formas xeométricas, cos seus icónicos debuxos de óvalos concéntricos de diferentes cores inspiradas na forma dun melón cortado, tal e como se pode ver nos seus deseños téxtiles, como o *Isot Kivet*, que parte desa concepción abstracta. Os seus patróns engloban tanto o minimalismo xeométrico como unha expansión cromática. Ao tempo, Astrid Sampe achegou unha nova vitalidade ao deseño téxtil e un novo sentido de profesionalidade, que axudou a demostrar que os límites entre a arte, a artesanía e a produción non teñen por que interferir na creatividade, a visión e a dedicación. Sampe foi unha deseñadora innovadora de téxtiles

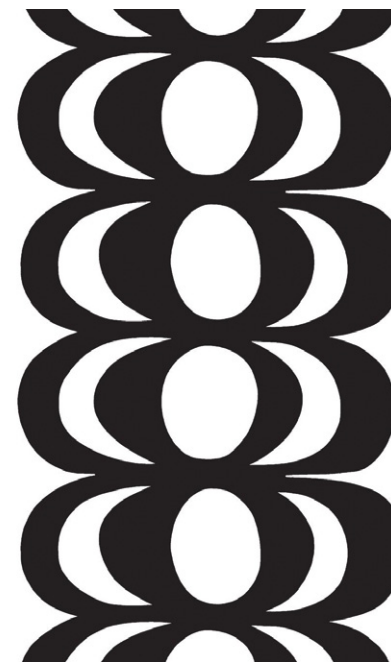
modernos de produción industrial, que conservou e ampliou ao mesmo tempo as tradicións do deseño téxtil nórdico con motivos de inspiración popular, como podemos ver no deseño da *Persson's Spice Rack*, peza inspirada nos frascos de especias da deseñadora Signe Persson-Melins. Con todo, o seu estilo a miúdo inspirábase en Mondrian —coa produción de varios deseños para roupa de fogar a partir dos seus referentes xeométricos— e, a medida que avanzaba profesionalmente, en patróns baseados en datos ou xerados por computador. No mundo téxtil tamén habería que destacar a Marianne Straub nos cincuenta e sesenta, a Laura Ashley e ao conxunto formado por Susan Collier e Sarah Campbell nos setenta ou a Lucienne Day xa nos oitenta, entre outras.

Resulta evidente, por tanto, que a importancia da muller no deseño do século XX foi máis fundamental do que se proxecta nos libros da historia do deseño. Por suposto, o noso relato podería ser maior, e falar de como Louise Fili —que comezou a súa carreira como deseñadora independente en proxectos de libros especiais en Alfred A. Knopf e como deseñadora sénior de Herb Lubalin, a mediados dos setenta— revolucionou a cara da edición cando se uniu a Random House como directora de arte en Pantheon Books e potenciou

tratamentos tipográficos únicos para as súas portadas. O mesmo poderíamos dicir de Carin Goldberg, que tamén explorará os alfabetos históricos e o vocabulario decorativo.

En compañía do seu colega Carin Goldber, Fili explorou os alfabetos históricos e vocabularios decorativos e integrou estes elementos cun sentido moderno de cor e composición. Outras mulleres deseñadoras que axudaron a reformular o libro de arte son Laurie Haycock Makela, Bethany Johns, Susan Sellars ou a mexicana Rebeca Méndez, que combina sutilmente a tipografía e a fotografía espremendo as posibilidades da produción dixital.

Tamén no campo da edición de revistas, as mulleres tiveron a oportunidade de mostrar importantes logros e, ademais de no citado labor de Cipe Pineles como directora de arte de coñecidas publicacións, poderíamos deternos en nomes como Grace Mirabella — *Mirabella*—, Tina Brown — *Vanity Fair*, *The New Yorker*— e Anna Wintour — *Vogue*— ou en xefas de deseño como Bea Feitler —que foi directora de *Harper's Bazaar*, *Ms.* e *Rolling Stone* nas décadas dos sesenta e setenta— ou Rhonda Rubenstein —directora de arte de *Esquire*—. Ou, se entramos no deseño de logotipos, basta pensar en Carolyn Davidson, que de forma temperá deseñou o logotipo de Nike —en 1971— cando aínda era unha



estudiante e a marca de zapatillas non era o xigante que logrará ser despois.

Son décadas onde se revolucionan os sistemas de información, campo no que destacou Deborah Sussman —fundadora da firma Sussman/Prejza xunto con Paul Prejza, en 1980— que creou programas de sinalización urbana para varias cidades en California así como a imaxe de corporacións como Apple Computer, a sinalización de Disney World en Orlando ou o programa de deseño ambiental do verán dos Xogos Olímpicos en Los Ángeles. Tamén o deseño para o cinema, onde destacou Elaine Bass, esposa

Maija Isola
Kaivo, 1964
Marimekko

do coñecido Saul Bass, co que deseñou os créditos iniciais para a película *Cape Fear* (1991) ou *Casino* (1995) de Martin Scorsese, unha secuencia narrativa das máis interesantes da historia do cinema.

Todas estas deseñadoras son pioneiras dun posicionamento feminista ante o deseño e a vida en xeral dominada por un mercado sentido patriarcal. En calquera caso, poucas utilizaron a palabra «feminista» nos seus traballos. Pero o posicionamento feminista, máis alá do activismo radical que tivo a súa importancia e sentido ao longo do século XX, resulta imprescindible nun século XXI que debería sumar en lugar de dividir. Por suposto, houbo deseñadoras que si o reivindicaron dunha maneira máis explícita, desde Barbara Kruger a Sheila Levrant de Bretteville, a quen se lle debe o redeseño de *Los Angeles Times* nos anos oitenta e un novo enfoque aberto que buscaba a complicidade dun público que debe completar o sentido da comunicación en liña cunha actitude xa do século XXI.

Un novo amencer. Os procesos creativos e o deseño como actitude no novo milenio

No século XXI a presenza da muller no mundo do deseño cambiou de forma radical. Cada vez máis, as deseñadoras ocupan o papel que se lles negou en séculos anteriores, xa sexa na visibilidade dos seus deseños ou no seu posicionamento na toma de decisións de empresas importantes. É o caso de Carlotta de Bevilacqua en Artemide ou Patricia Urquiola en Cassina, onde se encargan da dirección creativa. Tamén Hella Jongerius se ocupou da dirección artística de cores e materiais de Vitra, desde onde reflexionou sobre a relevancia das cores e as superficies no deseño contemporáneo. Para Jongerius a cor é arte e ciencia, é un material, pero con múltiples estratos. A ela débese a biblioteca de cores de Vitra e o seu libro *No tengo un color favorito* é unha especie de rebelión contra as cores planas da industria. Precursora do cruzamento entre o artesanal e os procesos industriais, desde os seus inicios preocupouse pola escala humana do que nos rodea, así como pola luz como elemento modulador. Por iso permaneceu preto do mundo da artesanía, pola súa capacidade de ser un lugar para a experimentación e, nese sentido, resulta curioso

descubrir que de pequena quería ser *hippy*. Hoxe é un exemplo de como o deseño máis interesante é o que se consegue a partir dos métodos máis intuitivos. Máis tarde é cando chega a cabeza e as súas singulares estratexias á hora de deseñar. Jongerius traballa por tenteo e non se basea tanto en procurar formas novas senón como en asumir a capacidade de cada material. Un dos seus deseños máis rechamantes é o da cadeira de brazos *Polder* (2005), para a que se inspira nas paisaxes da súa Holanda natal. Trátase dun sofá plano e moi ancho, como os pólderes; por iso é polo que as súas distintas cores recordan as do campo, para cada unha das estacións. Jongerius interésase máis polo descubrimento accidental que polo produto máis acabado, aínda que sempre demostra un gran dominio das formas, do uso da cor e da combinación de materiais. Como exemplo recente podemos destacar a cadeira *East River*, producida para Vitra en 2014, onde combina madeira, metal, coiro e tecido e tempera as cores con especial coidado. A cadeira inspírase no traballo realizado entre Vitra e Jongerius un ano antes, cando colaboraron no deseño dunha cadeira destinada á sala norte de delegados da sede das Nacións Unidas en Nova York.

Tanto Hella Jongerius, como Patricia Urquiola ou Carlotta de



Hella Jongerius traballando con Edith van Berkel e Arian Brækveld no deseño da cabina do World Business Class para KLM Royal Dutch Airlines, no JongeriusLab de Berlín
Foto: Marcus Gaab / KLM / JongeriusLab

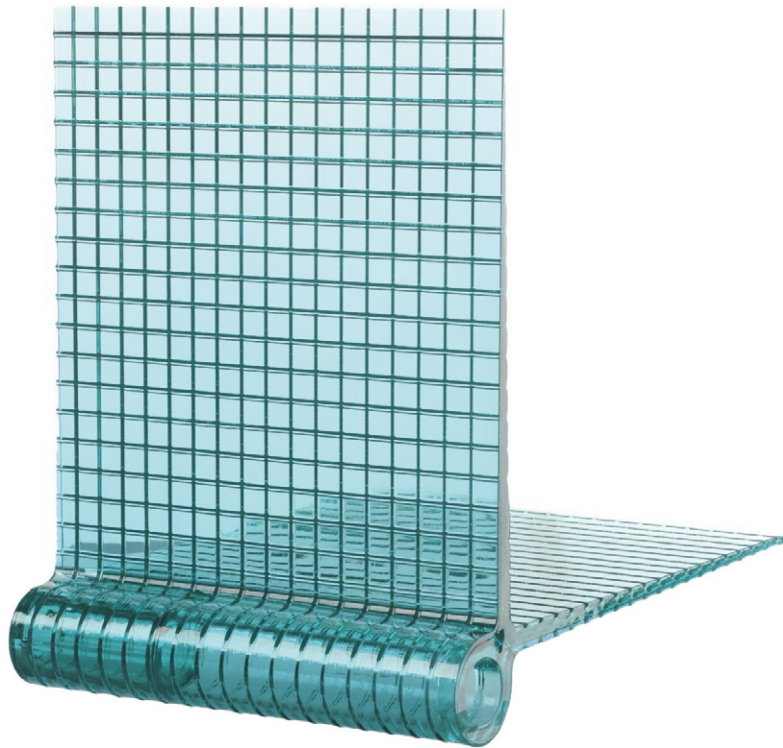
Bevilacqua compaxinan as súas respectivas responsabilidades empresariais coa realización dos seus propios proxectos de mobiliario, cada vez máis preocupadas no relativo ao ambiente e ao respecto pola cultura de orixe dos materiais, sen perder sofisticación nin carácter emocional. Investigación científica e cultura humanística únense nos seus proxectos, que responden a necesidades cotiás. Por unha banda, a luz é a base do traballo de Carlotta de Bevilacqua, que procura o perceptivo e indaga no psicolóxico nuns produtos que se caracterizan polo uso mínimo de materiais e unha contención do consumo durante o seu uso. Tamén Patricia Urquiola se preocupa polo emocional, sobre todo atende ao uso da cor. As súas formas son xestuais, algo que se advirte nos seus traballos máis orgánicos. Pero, sobre todo, habería que destacar que, aínda que os seus

deseños abrazan o interdisciplinario e o uso de tecnoloxías avanzadas, é o seu interese pola cultura artesanal o que converte os seus traballos en atractivos e confortables.

Xa que ante tanto estalido posmoderno nos medios, moitos deseñadores e deseñadoras actuais reaxustaron a súa maneira de mirar e volveron a unha actitude primeira, unha actitude contemplativa. Tamén moitos artistas que destacan pola súa capacidade de levantar a cabeza e mirar comezaron a traballar a partir de procesos artesanais.

Esa é, seguramente, a capacidade máis efectiva para encarar as complexidades do século XXI. É algo que John Berger destila como ninguén nos seus textos. Nalgúns deles fálanos desa experiencia en Giacometti ou Millet. Deste último destaca como conseguía pintar experiencias como a sega ou o fertilizado dos campos.

Patricia Urquiola



Autores como Berger e arquitectos como Zumthor aproxímanse a creadores a quen lles inflúe a vida cotiá e os obxectos sen *pedigree* aparente. Pensemos nos Eames, nos irmáns Bouroullec, Konstantin Grcic, Patricia Urquiola, Hella Jongerius ou Nipa Doshi, deseñadora india que introduce a experiencia artesanal nun deseño que poderíamos cualificar como «poliético». Son só algúns exemplos, distintos pero coincidentes nunha especial intensidade. Porque se algo diferencia os creadores é a maneira de mirar.

Trátase de reinventar o cotián, algo aplicable a Jasper Morrison ou Patricia Urquiola, quen agarrou as súas cadeiras e de aí naceron os pufs recheos e brandos que denominará *Fat*. Son deseñadores que reivindicaron a normalidade. É algo que tamén reivindicaron Max Bill ou Bruno Munari. Non se trata tanto de crear como de mellorar cada obxecto a partir do respecto e o recordo e de convocar o instinto. Un exemplo é o sofá *Bend* que Patricia Urquiola deseñou para B&B Italia, onde renova con elegancia o clásico sofá de gran respaldo e amplos asentos confortables para outorgarlle un carácter máis contemporáneo xa que, ademais, admite varias combinacións. O mesmo sucede co estante *Kite* que realiza para Kartell, un sistema

de varias composicións de parede que se poden personalizar e onde cada unidade contén unha reixa de cor que enriquece a superficie do plástico transparente cun patrón de liñas internas e externas.

Tamén Cecilie Manz amplía o entendemento da función e a estética do deseño e desafia os conceptos establecidos no deseño industrial. O seu traballo, que comprende xoias, lámpadas, esculturas e mobles, como a súa mesa *Mikado*, combina o modernismo escandinavo e a funcionalidade, como se reflicte no deseño da xerra de auga *Minima*, producida por Holmegaard.

Outras deseñadoras de mobiliario e de produto fundamentais para entender o deseño do século XXI son Kim Colin, Ineke Hans, Louise Campbell, Ingered Raman, Inga Sempé, Nika Zupanc, Evelyn Bracklow, o colectivo Front, as máis artísticas Matali Crasset e Lonneke Gordijn, Marre Moerel ou a española Inma Bermúdez.

En relación co deseño gráfico, en España destacarán nomes como Pilar Villuendas, Pati Núñez ou Marisa Gallén desde finais do século XX. Aínda que se algo sufriu unha revolución nos anos oitenta e noventa foi o deseño editorial, realizado por mulleres como Muriel Cooper ou Zuzana Licko. O deseño gráfico e editorial entra no século

XXI da man de deseñadoras como Bethany Johns, Lorraine Wild, Laurie Haycock Makela, Susan Sellers ou Rebeca Méndez, que lles abren camiño ás portuguesas Barbara Says ou Ines Nepomuceno; as españolas Laura Meseguer, Astrid Stavro, Ana Mirats, Ena Cardenal de la Nuez, Rebeka Arce ou, máis recentemente, Silvia Fernández Palomar; as italianas Cristina Chiappini, Teresa Sdravlevich ou Astrid Stavro — esta última reside en España—; a holandesas Vanessa van Dam, Julia Born ou Harmine Louwé de Office for Editorial Design; as polacas Karolina Biskup ou Marlena Buczek Smith, as británicas Anoushka Khandwala ou Sara De Bondt; as francesas Michelle Gubser ou Malika Favre; a alemá Andrea Tinnes; a libanesa Lara Captan; a canadense Marian Bantjes; as estadounidenses Jennifer Sonderby ou Jessica Hische, a máis coñecida Sheila Levrant de Bretteville ou Hamda Al Naimi que traballa entre Dubai e San Francisco. Por suposto, son moitos máis os nomes que poderíamos citar aquí, pero serán sobre todo os de Sonya Dyakova, Irma Boom ou Jessica Walsh os máis coñecidos.

Por unha banda, Sonya Dyakova traballou con Alan Fletcher en Phaidon Press e foi a responsable do deseño dos libros desta prestixiosa editorial moi vencellada ao ámbito da arte contemporánea, o deseño

ou a arquitectura. Responsable do redeseño da revista *Frieze*, foi tamén directora creativa da prestixiosa galería Hauser & Wirth. Por outra banda, Irma Boom apaixonouse nos seus comezos polo deseño de libros tras unha primeira inclinación pola pintura. O seu enfoque experimental produciu notables resultados que conseguiron ampliar os límites do deseño gráfico e que lle valeron numerosos recoñecementos. Esta atrevida visión dos proxectos desafiou a convención dos libros tradicionais tanto nas súas formas visuais como no contido impreso. Como deseñadora gráfica, tipógrafa e ilustradora Irma Boom é especialista na confección de libros a base de materiais, formatos ou deseños pouco usuais, configura os libros como unha paisaxe e procura crear unha experiencia táctil e sensorial ao deseñalos, que busca a *fisicalidade* do propio obxecto: cubertas en relevo, páxinas irregulares etc., que acaban por se converter nunha forma arquitectónica ou nun obxecto, como advertimos en *26 Kunstenars/ 21 locaties*. O obxectivo durante o seu proceso creativo é inspirar o descubrimento e a interacción. Por último, Jessica Walsh converteuse nunha das deseñadoras e creativas máis influentes e atrevidas no ámbito internacional. Walsh, tras terminar os seus estudos de Belas Artes,

Sonya Dyakova

Creamier

- CONTEMPORARY ART IN CULTURE -

10 Curators / 100 Contemporary Artists / 10 Sources

10 international curators select 100 emerging artists

CURATED BY: Elena Filipović, Douglas Fogle, Yukie Kamiya, Inés Katzenstein, Chus Martínez, Kitty Scott, Debra Singer, Adam Szymczyk, Catherine Wood, Tirdad Zolghadr

THE LATEST VOLUME IN PHAIDON'S CREAM SERIES

Creamier is an essential resource for anyone interested in new developments in contemporary art. Following the success of *cream* (1998), *Fresh Cream* (2000), *Cream 3* (2003) and *For Cream* (2007), this exhibition-in-a-book is vital both for those in the art world and for those who are new to the subject.

Ten international curators have been asked to select the ten emerging artists who, they believe, will change the future of contemporary art. Each artist's work is extensively illustrated over several pages, and the curator who selected them explains why this work has made a particularly important contribution to the art world. A biography and bibliography for each artist provide further factual support.



Malvin Mool: *Danaak of the Dead*, 2009. Painting, 600-word text, 91 x 71 cm



Alexandra Bachert: *Dream Season*, 2008. Performance, 60 min



PHAIDON

Each curator has selected and written a short text about a key creative work, whether a novel, a film, an artwork, an essay or an artist's studio. These are included in the 'Sources' section.

The ten curators have also taken part in a lively roundtable conversation, discussing current issues in contemporary art and sharing the process and motivations behind their selection of ten emerging artists.

Creamier: Contemporary Art in Culture: 10 Curators, 100 Contemporary Artists, 10 Sources, Phaidon, 2013. Col. Fundación DIDAC



Jessica Walsh
Dirección artística da
Campaña para Aizone,
Sagmeister & Walsh, 2016
Foto: Sing-Sing (Adi Goodrich,
Sean Pecknold)

realizou prácticas en Pentagram Nova York e en 2010 comezou a traballar con Stefan Sagmeister, con quen fundou o estudo Sagmeister & Walsh, un dos máis radicais e experimentais ata hoxe.

Por suposto, poderíamos expandirnos para tratar o campo do deseño máis ligado á arquitectura —no que destacan Elizabeth Diller, Amanda Levete ou a xa citada Zaha Hadid— ou ao mundo da moda —con Miuccia Prada, Margaret Howell, Amaya Arzuaga, Stella McCartney, Rei Kawakubo ou Katharine Hamnett de principais expoñentes—, pero se algo caracteriza o deseño no século XXI é que ten cada vez máis capacidade expansiva con deseñadoras que exploran o dixital dunha maneira experimental como Livia Flores, Kelly Walters ou a tipógrafa iraniana Pouneh Mirloou e, sobre todo, a capacidade para ser a arteria fundamental de conexión entre as diferentes áreas de coñecemento que, máis

que nunca, han volver conectarse e relacionarse compasadas como o fixeron no pasado. Os procesos creativos e o deseño actitudinal abren unha nova espacialidade nestes campos do coñecemento e para valorar a súa forza é necesario analizar e potenciar a súa capacidade de impacto desde o maior número de perspectivas posibles. Neste sentido, canto máis ecléctica sexa a práctica do deseño e canto maior sexa a posibilidade da arte de cuestionar o que nos rodea, maior será o potencial de ambos como axentes claves para os cambios sociais, políticos, culturais e ambientais, científicos, empresariais etc.

É na sofisticación desas potenciais alianzas, que fan uso dunha visión elástica do deseño, onde non só atoparemos respostas máis rápidas e contrastadas, senón preguntas importantes na súa capacidade de anticipación a eses problemas. Se a principios dos

oitenta Douglas Crimp escribía sobre a necesidade de derrubar os muros dos museos para lle dar paso á vida e crebar o sentido de mausoleo e o seu sentido de confinamento comparable á idea dos cárceres en Foucault, hoxe resulta vital comprender a necesidade de superar os muros disciplinarios para deseñar verdadeiras alternativas innovadoras, pero sobre todo flexibles e adaptables, desde o respecto ao acadado e ao coñecemento previo, para actuar non só ante o ditado do novo, senón desde unha sorte de ecoloxía material capaz de naturalizar a innovación cultural, social e económica.

Non deixa de resultar curioso que fosen as mulleres as que máis prosperaron en innovadoras áreas do deseño, onde non hai ninguén —homes— que lles impida o paso. Alice Rawsthorn sinala varias: Bianca Elzenbaumer de Brave New Alps, as médicas paquistanís Sara Khurram e Iffat Zafar de Sehat Kahani e Emily Pilloton son pioneiras en novas ramas do deseño social xunto con Hilary Cottam. Christien Meindertsma e Julia Lohmann están na vangarda das novidades en deseño conceptual, mentres que Bilikiss Adebisi-Abiola e Poonam Bir Kasturi desenvolveron influentes proxectos de deseño sostible para mellorar a xestión de residuos en Nixeria e a India, respectivamente.

Así mesmo, o deseño de xénero non binario é outro campo dinámico no que Gabriel A. Maher e outras persoas están a experimentar con novas metodoloxías¹².

Unha das ecuacións por resolver é a relación complexa entre arte, ciencia e deseño. Se partimos da máxima de que o deseño ten como principal característica a súa capacidade para atopar solucións a problemas complexos, a súa relación coa arte e os seus procesos deberían ser máis próximos que ata o de agora, xa que o deseño arriquece coa esixencia procesual da arte e a súa capacidade para cuestionar o mundo. Por suposto, ambos precisan da ciencia, da tecnoloxía ou dos negocios para poder cambiar o mundo, pero unicamente se se procuran as sinerxías entre disciplinas e se forza a colaboración e as influencias mutuas se poderá avanzar.

O deseño ten que emanciparse da súa propia ortodoxia e flexibilizar os seus paradigmas e quen mellor o conseguiron foron algunhas mulleres. Deseñadoras e artistas son axentes capaces de detectar as fisuras do sistema e proxectar novos valores e sentidos, pero para iso teñen que actuar como vasos comunicantes.

¹² Alice Rawsthorn entrevistada por Carolina Grau, *DARDO* magazine n.º 33, Santiago de Compostela, 2018.

Porque a velocidade das innovacións é maior que a nosa capacidade de adaptación a elas, algo que se pode extrapolar á evolución da ciencia e que precisa conectar o coñecemento para chegar á sofisticación desa conxugación¹³.

Abonda con botar a vista atrás para advertir que a unión entre arte e ciencia foi moito máis estreita que hoxe en día. Poderíamos trazar un percorrido moi ilustrativo, desde Leonardo da Vinci ata Neri Oxman, cadea que se perdeu desde finais do século XIX, cando a especialización abriu camiño en todos os ámbitos do desenvolvemento cultural e xerou distancias disciplinares.

Todo iso encaixaría co que Alice Rawsthorn define como «deseño actitudinal». Pioneira na crítica do deseño, no seu libro *Design as an Attitude* axuda a entender con exemplos históricos e actuais como o deseño actuou e como está a responder nunha era de intensa inestabilidade económica, política e ecolóxica con enxeño e creatividade. Como sinala Rawsthorn, «nunha época tan sumamente turbulenta e perigosa na que nos enfrontamos a cambios tumultuosos en

¹³ Rubén Ramos Balsa entrevistado por David Barro en *Futuros Posibles. Deseño para a innovación na era pos-COVID*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2020.

tantas fronteiras, necesitamos desesperadamente aproveitar o máximo potencial do deseño, non como unha panacea para os nosos problemas, senón como unha ferramenta poderosa para axudarnos a forxar un futuro mellor»¹⁴. Nestes anos circulares, onde todo ocorre demasiado rápido, o deseño debe axudarnos a comprender o noso lugar na historia e xerar posibilidades desde a creatividade para combater o incerto. Efectivamente, o noso presente é ese futuro distópico e por isto é máis urxente e necesario que nunca loitar polo futuro que queremos co mesmo bo criterio que guiou a Charles e Ray Eames a deseñar en 1943 unha férula para a US Navy que permitiu salvar miles de pernas mentres outros deseñadores se concentraron en crear armas para matar.

Un exemplo histórico significativo diso que Rawsthorn chama «deseño actitudinal» é a obra da británica Florence Nightingale, unha reformista do sistema sanitario do século XIX. Ela nunca se definiu como deseñadora, pero como activista sanitaria aplicou de forma intuitiva os principios do deseño con éxito ao deseñar un proxecto de

¹⁴ Alice Rawsthorn entrevistada por Carolina Grau en *DARDOmagazine* n.º 33, Santiago de Compostela, 2018.



Neri Oxman
Vista da instalación
Material Ecology no
Museum of Modern Art
de Nova York, 2020

Foto: Denis Doerly / MoMA

Porque en moitos momentos se confundiron tecnoloxía con innovación, ou con progreso, e por suposto a tecnoloxía é un elemento

hospitais seguros e eficientes despois de quedar escandalizada ao descubrir que morrían máis pacientes por coller infeccións nos hospitais de campaña británicos da Guerra de Crimea que por feridas de guerra propiamente ditas. Así se converteu en deseñadora de información ao xerar gráficos circulares que ilustraban o seu proxecto e con eles convenceu o goberno.

Decía Albert Einstein que a creatividade é máis importante que o coñecemento. Tamén o é unha actitude responsable. Seguramente por iso o deseño e a arte son ferramentas fundamentais que deberían liderar a innovación.

indispensable, pero como tamén o é o emocional, o psicolóxico e unha profunda apreensión dos valores socioculturais do momento.

Esta é a razón pola que unha das tendencias recentes máis consolidadas en deseño e en arte é o retorno ao «aprender facendo», a ese rigor artesán que nos lembra que ao futuro non se chega antes só cun forte investimento económico en tecnoloxía. Fronte á «tecnoloxización» do mundo, o deseño ten que ser crítico con ela como fortalecedor das súas virtudes, para actuar como moderador, como contrapeso, como filtro. O deseño para a innovación debe mediar entre o humano e o tecnolóxico,

e tornar máis amable e empática a nosa relación co futuro, máis ergonómica, máis líquida e, sobre todo, máis intelixente á hora de enlazar o científico e o humanístico habitualmente separados cando as súas funcións converxen nunha común: conseguir adiviñar e construír un futuro mellor.

Esa capacidade de negociación do deseño advírtese en propostas innovadoras como as da deseñadora e arquitecta israelí Neri Oxman, que traballa no campo do deseño ambiental con formas e propiedades que son determinadas polos seus propios contextos. Oxman acuñou a frase «ecoloxía material» para definir o seu traballo. Pero o seu recoñecemento mundial non sería posible sen a tendencia que existe hoxe a estudar a natureza desde o deseño, para analizar os nosos impactos e orientar o noso mercado en liña coa economía circular. Que plataformas como Netflix lles dedicasen grandes capítulos da súa serie *Abstract* a deseñadoras como Nery Oxman ou artistas como Olafur Eliasson non sería posible se os artistas e deseñadores nos últimos

tempos non se profesionalizasen como creadores de solucións transversais de problemas. Porque o deseño non é só unha ferramenta para o cambio, senón que ten como tarefa fundamental axudar as persoas para lidar co cambio.

Anab Jain, deseñadora que poderíamos definir como arqueóloga do futuro, pregúntase que debemos facer para prosperar en lugar de unicamente sobrevivir no mundo e algún dos seus proxectos están pensados para o ano 2050, mediante a transformación dos residuos de hoxe na cea do mañá. Trátase de recuperar o futuro, a saúde, o benestar. Trátase de adiantarse aos procesos convencionais de innovación desde o desexable, de esquivar o distópico e activar comportamentos capaces de xerar un impacto positivo fronte a un presente hostil. Trátase de deseñar o cambio desde a responsabilidade co natural e coa nosa propia historia, de redeseñar o deseño como práctica capaz de conectar o onte, o hoxe e todos os futuros posibles, como os da propia historia da arte e o deseño.

O posicionamento feminista, máis alá do activismo radical que tivo a súa importancia e sentido ao longo do século XX, resulta imprescindible nun século XXI que debería sumar en lugar de dividir.

O caso galego

Se resulta difícil rescatar unha historia da arte e do deseño universal desde a perspectiva da muller creadora ou creativa, todo iso resulta aínda máis difícil se tratamos de circunscribir esa procura a un lugar pequeno como Galicia. Indagar con profundidade nesta realidade é unha tarefa pendente, máxime se atendemos a algúns libros ou textos sobre deseño galego onde é posible atoparse con que non se cita ningunha muller deseñadora.

Se pensamos en pioneiras o nome de Lolita Díaz Baliño considérase fundamental e merece ser máis destacada cando se fala do deseño na Galicia Moderna. Impulsada polo seu irmán maior, Camilo Díaz Baliño, realizará unha importante obra no campo do deseño, aínda que pouco coñecida, se a comparamos coas súas pinturas. Lolita Díaz Baliño foi a primeira muller membro do a Real Academia Galega de Belas Artes, con Carmen Corredoyra. Estivo afiliada ás Irmandades da Fala e foi profesora de Artes e Oficios na Coruña, onde instruíu numerosos artistas. Antes de dedicarse á pintura probou coa fotografía e a mediados dos anos vinte comezará a colaborar cos seus debuxos na revista *Mariñana* e máis tarde farao na bonaerense *Céltiga*, onde inicia tamén nese tempo un camiño no cartelismo.

É seguramente no deseño de moda onde máis deseñadoras destacaron e amosaron os seus traballos nun escaparate nacional e internacional. En xeral, o deseño en Galicia aséntase xa historicamente na industria téxtil, que foi das primeiras en mecanizarse. É esta quen coa construción mecánica ou a siderurxia domina a primeira industrialización a finais do XVIII. Non debería estrañar que a manufactura do liño se vise beneficiada polo clima húmido de Galicia. Raras eran as casas galegas que non tiñan teares ou outros instrumentos para ese fin. No Museo do Pobo Galego consérvanse exemplos de artefactos como os restrelos ou as cardas —utilizados para separar o liño da estopa—, as rocas, o fuso ou a espadela— para traballar a la ou o liño—, debandoiras —para debandar nobelos— ou curiosos teares tradicionais da época. Neste sentido, tamén a concesión dos correos marítimos na Coruña en 1764 resultará fundamental. As súas naves encheranse de teas de liño. Pero a realidade é que non será Galicia quen exercerá de punta de lanza, senón Cataluña malia o seu clima seco, pero con capacidade para adquirir liño en cru de países como Alemaña ou Francia para logo pintar en Barcelona. Porque será a estampaxe, o acabado, a fase do téxtil capaz de incorporar

Carmen Arias



Uaixela infantil para Sarçadelos, ca. 1968. Col. Fundación DIDAC

maior valor engadido e a industria téxtil en Galicia irá minimizando a súa presenza na economía galega durante todo o século XIX. Será necesario esperar moitos anos para que o liño volva ter ese protagonismo coa achega histórica de Adolfo Domínguez, cando a orde posmoderna convertía o corpo nunha especie de relixión e o deseño cobra unha relevancia inédita. Nese clima de perfección aparece a mensaxe «a engurra é bela», o que parecía contradicir esa unánime batalla contra o tempo. Unha disonancia que non é tal se pensamos en como Adolfo Domínguez tamén proxecta os valores de superficie, neste caso do tecido, na dobrez, na caída, na textura. A engurra do liño confire

nobreza, en liña con esa demanda selecta que tiña séculos atrás. Pero o deseño estratéxico dese *slogan* tan ben traído será a clave, unha mensaxe ideada por Luís Carballo, que será unha figura clave no deseño, a cultura e a moda galega, sobre todo por como elaborou coa súa muller Julia Taboada a efectiva estratexia «Galicia Moda», que reunía importantes firmas e desde onde elaboraron un plan estratéxico de comunicación con publicación periódica propia —a revista *Galicia Moda*—, coa organización de desfiles —a pasarela Luada conducirá a moda galega a París e Barcelona— e a posta en marcha de diversas campañas de publicidade. O incremento de facturación do sector será sorprendente e moitas



María Barros
Colección Brancusi, 2013

vertente audiovisual. Pero será na moda onde se consolide un sector forte e duradeiro, capaz de aproveitar os recursos de Galicia e a súa identidade e, sobre todo, de saber como comunicarse. Todo iso favorecerá a chegada doutras empresas destacadas lideradas ou colideradas por mulleres ata hoxe, como Purificación García, Kina Fernández, Pili Carrera, Alba Conde, Bimba & Lola —Uxía e María Domínguez— ou D-Due —con Charo Froján—, Knitbrary —Yolanda Estévez— ou Masscob —Marga Massanet—; así como deseñadoras como María Barros, Elena Rial ou algunhas procedentes de Belas Artes como Sara Coleman, Eva Soto ou Amai Rodríguez, entre outras.

Aínda que se falamos de téxtil non podemos deixar de deternos nunha experiencia singular. A finais dos anos setenta, Luis Seoane e María Elena Montero crearán conxuntamente unha serie de tapices practicamente inéditos desde a súa presentación pública hai máis de 40 anos. A Fundación DIDAC recuperou no ano 2019 eses tapices e expúxoos xunto con algúns dos cartóns

orixinais deseñados por Luis Seoane. Os tapices, realizados por María Elena Montero en Sada, son fieis á riqueza cromática das pinturas de Seoane. Foi esta unha colaboración verdadeira, de respecto e creatividade común. Seguramente por iso, Seoane insistiu en que a firma fose conxunta, a ambos os dous lados do tapiz. Ambos viaxaban xuntos a Astorga en procura das las, para posteriormente realizar unhas guías de cores Pantone que lles servían de guía cromática. El levaba un deles para Argentina e ela quedaba co outro en Sada. Desde o exilio Seoane deseñaba os cartóns e colocaba o número da cor correspondente a cada parte. Despois, enviaba os cartóns a Galicia e María Elena Montero realizábaos no seu taller. Nestes tapices están as nosas lendas, a historia de Galicia e os seus mitos. Orixinalidade e tradición.

Coa democracia o deseño desátase como principal instrumento para a renovación social e cultural. Administracións públicas, entidades financeiras, partidos políticos, empresas, xornais e revistas etc., moldean a súa imaxe pública dunha maneira decidida. Galicia, máis lenta nalgunha destas renovacións, incorpórase a esa vaga sobre todo nos anos oitenta, e obtén apoio do traballo do goberno autonómico e grazas ao labor dalgunhas entidades públicas e privadas convencidas desa

necesidade de renovación. Unha das vías da renovación do deseño foi a industria editorial. É un momento no que se comezan a producir catálogos de arte, modernas revistas e moitas portadas para editoriais. Figuras como Luis Seoane e Isaac Díaz Pardo serán os que sinalen o camiño para a profesionalización que deberá emprender o deseño en Galicia nos anos setenta con figuras como Xosé Díaz, Pepe Barro, Eloy Lozano, Alberte Permuy, Xosé María Torné, Xosé Salgado ou Manuel Janeiro, case todos eles formados en escolas fóra de Galicia. Este último incidirá en como nos setenta aparecen en Galicia os primeiros deseñadores con conciencia de selo, «especialistas relacionados coa produción de mensaxes visuais, que, baixo a denominación de deseño gráfico, sitúan conscientemente o seu traballo nunha encrucillada cultural / industrial, que ten moito que ver cos proxectos de articulación e modernidade que en Galicia buscan os sectores sociais máis activos, ao mesmo tempo que determinan un espazo epistemolóxico e profesional novo, distinto ao da publicidade, ao da ilustración, a arquitectura ou a pintura». Nesa liña incorpóranse deseñadoras como Lía Santana, Manuela Mariño, Uqui Permuy ou Nuria Carballo. Lía Santana é cofundadora de Grupo Revisión,



Uqui Permuy
 Campaña “En negro
 contra as violencias”,
 2018. Concello de
 Santiago de Compostela,
 uqui.net

o redeseño de *La Voz de Galicia* e unha gran cantidade de traballos de infografía, desde os seus lembrados traballos sobre o Pórtico da Gloria ou as guerras esquecidas de África ao deseño de libros como os da colección Valle-Inclán ou a recente selección de obras clave para entender a historia que ofrece *La Voz de Galicia*. Ao tempo, Uqui Permuy

estudo ao que lle debemos gran parte da construción de identidades das nosas institucións. Grupo Revisión estudará, desde o deseño, a cultura galega e o seu imaxinario, e entre os seus traballos máis coñecidos están o Cuponazo da ONCE (1987), o logotipo de Edicións Xerais de Galicia (1989), a identidade corporativa de Turgalicia (1993) ou a caixa de ovos de Pazo de Vilane (1997). A Manuela Mariño débesele

traballou no equipo do seu irmán Alberte Permuy para continuar unha produtiva traxectoria en solitario como directora de arte e deseñadora gráfica que traballou en proxectos vinculados á esfera da creación contemporánea. Pioneira en traballar con activistas feministas e interesada no deseño social, entre os seus traballos destacan campañas como En negro contra as violencias

Manuela Mariño



Libros da colección Valle-Inclán para *La Voz de Galicia*, 2019.
 Col. Fundación DIDAC

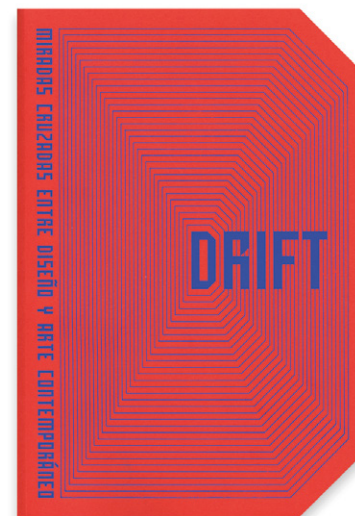
María Pereiró
Packaging para Licores
Bocabajo de Adegas
Castrobrey, 2010



—realizada para ou Concello de Santiago de Compostela— e numerosas publicacións. Por último, Nuria Carballo é directora creativa, directora de arte e analista de tendencias. Con experiencia internacional en varios sectores como creadora de novas ideas, conceptos e marcas, comezou a súa carreira artística xunto aos seus pais, os citados Luís Carballo e Julia Taboada, cos que colaborou en proxectos como Galicia Moda ou toda a promoción do Xacobeo'93. Máis tarde decidiu crear a súa propia compañía e en 2005 funda Unconventional London, desde onde traballou para empresas como Timberland, Martínez Otero ou Amanda Wakeley.

Outras deseñadoras gráficas galegas destacadas son Ninfa Cores,

Ombretta, Cecilia Labella, Rebeca Ces, Eli Alonso, Laura Alonso, Noa Bembibre, estudos como Ekinocio Comunicación, Desoños —codirixido por Noelia Estévez—, Sond3 —Natalia Crecente—, Yarza Twins —Eva e Marta Yarza—, María Domínguez e María Pereiró —antes Marujas Creativas— ou Marta Lojo, a quen se lle deben deseños paradigmáticos como os lunares das adegas Paco & Lola ou a xenebra Nordés. Por suposto, non podo senón destacar o equipo de DARDO que, capitaneado por Conchi Mayo, sempre traballou con deseñadoras que ademais puideron asinar todos os seus traballos e loitaron pola súa visibilidade dun modo nada habitual nos estudos de deseño, que priman a marca por encima da persoa. Polo seu equipo pasaron Patricia Dopico,



Cristina Moralejo (DARDO)
Drift. Miradas cruzadas
entre diseño y arte
contemporáneo,
MAC-Museo de Arte
Contemporáneo de la
Fundación Naturgy, 2018

Laura Gómez e María Agra e desde hai anos está conformado por Blanca Prol e Cristina Moralejo, deseñadoras merecedoras de numerosos premios e recoñecementos.

Estes son só algúns dos nomes de deseñadoras gráficas galegas, ás que habería que sumar as que se achegan ao deseño desde a ilustración e o debuxo, como Bea Lema, Nuria Díaz ou Tamara Feijoo. Doutra banda, hai quen valorou o artesanal e o debuxo ao investigar o mundo da tipografía, como é o caso de María Ramos, que traballa na súa propia marca NM type, creada xunto a Noel Pretorius. Xuntos crearon a tipografía Kinetic, merecedora dun certificado de excelencia tipográfica concedido polo Type Directors Club de Nova York ou Movement, tipo experimental

inspirada na arte da danza. Parte do seu labor profesional inclúe tamén a investigación e escritura de artigos en publicacións especializadas como *Typographica* ou *Alphabettes*, colectivo do que forman parte desde 2016.

Agora, no século XXI, vemos con algo de perspectiva histórica como na Península Ibérica desdeñamos o sistema de produción artesanal baseado na manufactura. Hoxe son moitos os artistas e deseñadores que miran cara ao universo artesanal e os deseñadores e artistas buscan, cada vez máis, as formas propias. O campo entre arte, artesanía e deseño profundou nos últimos anos en valores que foron esquecidos pero que xa estaban nas experiencias da Bauhaus ou de Ulm, por exemplo. Esas formas inéditas ás que aludía Luis Seoane están aí máis que nunca para quen saiba recollelas. Un exemplo é o traballo de Elena Ferro, premio Nacional de Artesanía 2019, que actualizou os zocos para

Noroeste Obreroiro



Colar rizo mini. Col. Fundación DIDAC

levalos ás pasarelas de moda, como advertimos nos *Zocos Martixe*. Porque non hai mellor forma de protexer a nosa cultura que ter en conta a súa propia historia. Esa esencia está no mellor da nosa artesanía, campo que nos últimos anos adquiriu unha gran visibilidade grazas ao traballo con técnicas de cestería contemporánea de Idoia Cuesta —Premio Nacional de Artesanía 2015—, os deseños cerámicos de Marta Armada ou Ojea Studio —Premio Nacional de Artesanía 2019 na categoría de produto—, os tecidos de Anna Champeney e Belategui Regueiro, ou a xoiaría de Noroeste Obreroiro e Rosa Méndez. De entre estas,

hai quen como Verónica Moar interpreta a paisaxe como materia e como forma desde a cerámica, a medio camiño entre a arte e a artesanía. Un exemplo evidente foi a súa exposición *Lítica*, onde a paisaxe se desintegra e destorce, se desfigura e restaura, en definitiva, onde se configura como un proceso. O xeolóxico, o telúrico ou o sísmico adxectivan de maneira elocuente as súas propias palabras: «Vivo nun territorio no que a pedra invade a paisaxe. Galicia é unha das pezas claves para estudar a historia xeolóxica da Terra; é un laboratorio natural. (...) O propio material acaba por transformarse nunha peza cerámica que fai millóns de anos

María Ramos e Noel Pretorius



Ojea Studio



Karróns da Colección Cut & Fold, 2015. Col. Fundación DIDAC

foi unha roca. (...) Unha sección de paisaxe que se foi descompoñendo e erosionando ata se converter en algo que as miñas mans poden modelar. Paréceme apropiado falar da escultura a través do seu material máis elemental». Neste sentido, resulta importante lembrar que o seu material é a porcelana e esta non se atopa así na natureza, senón que é a combinación de tres elementos —cuarzo, feldepato e caolín— que son, á súa vez, elementos fundamentais na formación da Terra.

Se facemos historia, a cerámica en Galicia é un territorio que leva

a marca de Cerámicas do Castro e Sargadelos. As dúas empresas contrataron numerosas mulleres do rural e traballaron con man de obra fundamentalmente feminina nas decoracións. Todos coñecemos o importante labor que realizaron Isaac Díaz Pardo, Luis Seoane ou Xosé Vizoso, pero a de Carmen Arias —Mimina— pasou máis desapercibida malia debérenselle achegas importantes, como algunhas das estupendas ilustracións das vaixelas infantís. Carmen Arias asistira a clases de pintura con Lolita Díaz Baliño, pero a súa familia —que desaprobaba a súa relación con Isaac

Marta Armada
Sin lastre, 2014

Díaz Pardo debido á súa ideoloxía— non lle permitiu continuar os estudos que iniciara en Madrid, de modo que non puido acabar Belas Artes. A Carmen Arias débenselle algúns dos primeiros deseños de Cerámicas do Castro e será quen impulse o taller de xoiaría de Sargadelos, sempre mostrando o seu compromiso con Galicia.

Por último, habería que citar unha serie de deseñadoras que conseguiron destacar noutros campos do deseño como o *CMF design* —Noemí Cortizas— ou o deseño de servizos —Coca Rivas—. Residente en Francia desde hai anos, Noemí Cortizas é unha deseñadora industrial formada en enxeñaría mecánica e apaixonada da innovación e o deseño para as persoas, campos nos que se formou en París. A súa especialidade é o deseño de produto e, sobre todo, a rama *CMF design*, que se centra na investigación de materiais, cores e acabados para satisfacer un mercado que cada vez é máis esixente e que evoluciona moi rápido. Desde 2017 traballa en Roctool identificando tendencias de



mercado e en xestión de proxectos de deseño e innovación (I+D) para a obtención de prototipos e resultados escalables e con posibilidade de industrialización. Doutra banda, Coca Rivas é actualmente a directora de deseño estratéxico e de servizos da consultora dxw, especializada no sector público. Licenciada en Belas Artes pola Universidade de Vigo, traballou para o goberno inglés como deseñadora de experiencia de usuario para portais web e como xestora en proxectos de transformación dixital que foron a semente do que hoxe é un dos espazos dixitais máis recoñecidos internacionalmente: gov.uk. Coca Rivas contribuíu ao desenvolvemento de estándares



Sofía Blanco Santos
e Caio Barboza
W House, 2017
Projecto para One
Night Stand for Art &
Architectures, Os Anxeles

actuais para os servizos ao cidadán e liderou procesos de transformación dixital en diversos ámbitos da Administración pública.

Tamén no campo do dixital destaca Marta Verde, deseñadora visual, creadora dixital e docente. A súa práctica artística explora a natureza indeterminista na relación do orgánico e o electrónico no campo visible mediante o uso do ruído, a repetición e o procesamento dixital de imaxes analóxicas en tempo real. O seu traballo materialízase en instalacións multimedia, lumínicas e en forma de colaboracións con músicos ou danza ao aplicar diferentes técnicas como poden ser o desenvolvemento de software propio e a construción de dispositivos físicos a través da fabricación dixital e/ou electrónica, como parte da cultura *maker* e DIY.

Nos últimos anos aparecen novas deseñadoras cunha formación moi heteroxénea e que, en moitos casos, teñen en Galicia o seu punto de partida aínda cando desenvolverán fóra a súa traxectoria ou gran parte dela, como son os casos da arquitecta Sofía Blanco Santos —interesada en auscultar as propiedades climáticas, a cultura material e as tradicións— e a deseñadora Sara Regal Alonso, que traballa a partir dun enfoque intuitivo e experimental a partir da calidade do material, case sempre reciclado.

Entre tanto, no noso presente moitas empresas galegas empezan a apostar polo deseño como factor clave para a súa competitividade, de modo que a historia da muller no deseño galego só acaba de empezar, co empeño e determinación que empresarias como María Martínez —fundadora de Martínez Otero— demostraron como pioneiras na súa aposta pola artesanía e o deseño. Reconstruíndo, por fin, a outra metade.

O CAMPO ENTRE ARTE,
ARTESANÍA E DESEÑO
PROFUNDOU NOS
ÚLTIMOS ANOS EN
VALORES QUE FORON
ESQUECIDOS PERO
QUE XA ESTABAN
NAS EXPERIENCIAS DA
BAUHAUS OU DE ULM,
POR EXEMPLO.

LA OTRA MITAD.

La mujer en la historia del diseño

DAVID BARRO

Basta una lectura rápida del universo de las colecciones de nuestros museos más importantes, como el Museo del Prado, la National Gallery de Londres o el Museo del Louvre de París, para que quede claro el problema. Como señala Peio H. Riaño en su libro *Las invisibles. ¿Por qué el Museo del Prado ignora a las mujeres?*, editado por Capitán Swing, entre sus obras «hay muchas mujeres desnudas, pero pocas artistas»¹. Así, relata cómo en la colección de la National Gallery, que abarca desde el siglo XIII hasta principios del XX y está compuesta por 2.300 obras, únicamente hay veinte pinturas realizadas por

mujeres artistas y solo cuatro de ellas cuelgan a la vista. Entre ellas, artistas de indiscutible calidad como Artemisia Gentileschi, Judith Leyster o Élisabeth Vigée-Lebrun. Estas dos últimas se repiten en el Museo del Louvre, que cuenta con una colección de más de 5.500 pinturas de las que se exhiben más de 3.600, pero solo veintiuna pertenecen a mujeres, entre ellas, las de Marie d'Orleans, a quien dedicó una exposición temporal en 2018. El Museo del Prado exhibe poco más de una decena de pinturas de autoría femenina, entre ellas las de Clara Peeters, Sofonisba Anguissola, Angelica Kaufmann o Rosa Bonheur, así como la citada Artemisia Gentileschi. Los datos numéricos son contundentes, lo que nos habla de una todavía falta de voluntad a la hora de normalizar esta situación.

¹ Peio H. Riaño, *Las invisibles: ¿Por qué el Museo del Prado ignora a las mujeres?*, Capitán Swing, Madrid, 2020.

Es por tanto que una de nuestras principales responsabilidades profesionales como historiadores es recuperar estos legados no solo cuantitativamente sino cualitativamente, máxime cuando además muchas pinturas realizadas por mujeres fueron atribuidas a otros autores. Políticamente, si atendemos a los temarios de bachillerato, todavía hoy no se contribuye a paliar esta suerte de silencio y en períodos como el Barroco —a excepción de Artemisia Gentileschi— o el Neoclásico —con Angelica Kaufmann— las mujeres desaparecen por completo de los libros, mientras en otros períodos se salpica algún nombre casi de manera anecdótica como los de Sofonisba Anguissola (Renacimiento) o Camille Claudel (Romanticismo). Porque claro

que hay más artistas mujeres en el Renacimiento —Plautilla Nelli, Lavinia Fontana, Lucrezia Quistelli, Barbara Longui...—, en el Rococó —Anna Dorothea Therbusch, Marguerite Gérard...—, en el Barroco —Louise Moillon, Elisabetta Sirani...— o en el Neoclasicismo —Élisabeth Vigée-Lebrun, Marie-Denise Villers, Constance Marie Charpentier...— como las habrá en el impresionismo —como Mary Cassatt, Marie Bracquemond o las compañeras en el estudio de Manet, Berthe Morisot y Eva Gonzàles—, en el posimpresionismo —Suzanne Valadon, Emily Carr...— o las ya citadas artistas expresionistas. La cuestión es que, de una manera o de otra, todos debemos contribuir a construir ese relato en la historia del arte² y, como se trata en este caso, en la historia del diseño.

Una de nuestras principales responsabilidades profesionales como historiadores es recuperar estos legados no solo cuantitativamente sino cualitativamente, máxime cuando además muchas pinturas realizadas por mujeres fueron atribuidas a otros autores.

² David Barro / Diego Cascón Castro, *Mirar de nuevo. La mujer contra el tiempo*, Fundación Galicia Obra Social, Afundación, A Coruña, 2020.

Bonnie Maclean



Cartel para el teatro Fillmore #102, enero de 1968.
Col. Fundación DIDAC

Artistas y diseñadoras en la era industrial y la vanguardia

A mediados del siglo XIX se crearon instituciones desde el Gobierno de Londres como la Royal Female School of Design o en Estados Unidos la Philadelphia School of Design for Women, pero no será hasta la llegada del movimiento *Arts and Crafts*—surgido en Inglaterra a finales del XIX y seguramente el punto de partida de lo que podemos considerar como diseño moderno—, cuando el papel de las mujeres cobrará una visibilidad creativa inédita. En este sentido, nadie duda de que es el nombre de su fundador, William Morris, el que sobresale por derecho propio. Pero más allá de esto, resulta injustificable que, a pesar de la enorme presencia de creadoras con conocimientos de diseño y artesanía, unido al respeto que sus compañeros masculinos les tenían como camaradas cómplices por su labor con diseños textiles, de joyas o de libros, así como su compromiso con la causa educativa, la historia se haya olvidado de sus nombres ensalzando, en muchos casos, los de sus maridos. Es el caso de Elizabeth Waterhouse y su trabajo metalúrgico o Phoebe Anna Traquair, con sus ilustraciones, joyas esmaltadas o pinturas murales.

Basta pensar en una significativa fotografía de 1894 en

la que creadoras como Frances Macdonald, Agnes Raeburn, Aitken Janet, Cameron Katherine, Keppie Jessie y Margaret Macdonald, rodean al sí reconocido Charles Rennie Mackintosh. Todas ellas son integrantes históricas de la Escuela de Glasgow. Sin embargo, figuras como la pintora y decoradora de interiores Margaret Macdonald—que en 1900 se casará con el propio Mackintosh— serán clave de inspiración para el diseño psicodélico de los sesenta, como se puede advertir en el trabajo de Alton Kelley o Víctor Moscoso, dos de los considerados «cinco grandes» de la psicodelia, que se inspiran en la era victoriana y el *art nouveau* sumando todo ello al poso que había dejado el arte pop. El diseño psicodélico no se preocupaba por la legibilidad y se dejaba llevar por guiños expresionistas y decorativos similares a la fantasía lírica con la que impregnaba Macdonald sus trabajos, en los que también destacaban las formas vegetales y redondeadas. Pero lo curioso es que seis décadas después se repite la ecuación y resulta extraño que aún hoy se siga hablando de los «cinco grandes» de la psicodelia y al hablar de Bonnie MacLean—artista clave de ese momento histórico, que realizó únicamente 32 carteles pero para conciertos memorables de The Doors, Hendrix, Led Zeppelin,



La inventora E. Lilian Todd con su aeroplano en 1910

Pink Floyd o The Who— se diga que está situada al lado de esos «cinco grandes». La pregunta resulta obvia: ¿por qué no hablamos de los «seis grandes» representantes de este momento contracultural?. No existen muchas razones que puedan justificar esa injusticia, máxime cuando fue ella quien sustituyó a Wes Wilson —el cartelista más popular de la psicodelia— al frente de la comunicación del Teatro Fillmore de San Francisco.

Volviendo al movimiento de *Arts & Crafts*, conocemos más a algunos de sus integrantes masculinos, como Charles Robert Asbee, Philip Webb o el citado Charles Rennie Mackintosh, pero menos a figuras como May Morris o Georgie Gaskin, quien con su marido Arthur se situarán como

los principales diseñadores de joyas del movimiento *Arts & Crafts*, aunque Georgie se encargará más directamente del diseño de estas. May Morris, por su parte, era hija de William Morris y tuvo un trabajo muy singular en el campo de la costura artística, reivindicando la recuperación del bordado de forma libre. También destacará la creadora sueca Marta-Maas-Fjetterström, de quien se dice que diseñó alrededor de 650 patrones diferentes, la mayoría para sus conocidas alfombras, aunque también para cortinas y tapices. Mientras, en Estados Unidos destacaron nombres como Florence Koehler, que cultivó la joyería y la cerámica; la decoradora de interiores Elsie de Wolfe; y más tarde, Marie Zimmermann en el campo de la joyería y la metalistería, aunque también dominó la pintura y la escultura.

En cualquier caso, hasta la Primera Guerra Mundial la mayoría de las mujeres diseñadoras fueron empleadas como artesanas para ejecutar diseños realizados por hombres, aprovechando su habilidad

Hannah Höch
Da-Dandy, 1919
Col. particular

para ejecutar trabajos más finos y delicados, de artes decorativas, ejerciendo también como asistentes en estudios de diseño que las mantuvieron en una suerte de anonimato. En cualquier caso, se pueden destacar casos como el de Louise Chéruit o Jeanne Lanvin en el campo de la alta costura y la moda; E. Lilian Todd en el diseño de aeroplanos; o las inventoras Margaret Eloise Knight, que patentó una máquina en 1871 para la producción masiva de bolsas de papel de fondo plano —que todavía hoy son características de los supermercados estadounidenses— y Melitta Bentz, que desarrollará el filtro de café en 1908.

Por supuesto, esta ausencia de mujeres diseñadoras y artistas continúa en las vanguardias y solo muy recientemente podemos decir que hay un compromiso o responsabilidad en el mundo de la historiografía en general a la hora de reivindicar nombres hasta ahora obviados en las narrativas oficiales. Detengámonos, por ejemplo, en el dadaísmo, que



no fue un estilo muy concreto y seguramente esa no condición lo convertirá en una actitud creativa que es fácil de rastrear en muchos otros momentos de la historia hasta hoy, como el arte conceptual o la performance. En su irreverencia y desafío a lo establecido podemos reconocer aportaciones claves de creadoras mujeres en el campo de la pintura —Florine Stettheimer, Sophie Taeuber-Arp, Juliette Roche, Suzanne Duchamp—, en la cerámica —Beatrice Wood—, en el collage —Hannah Höch—, y sobre todo, en el mundo de la performance con las polifacéticas poetas alemanas Emmy Hennings y Elsa von Freytag-Loringhoven. También con la dibujante americana Clara Tice. En este grupo de artistas dadaístas



La baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven en 1915

la de muchos de sus colegas. Los fotomontajes dadaístas de Hannah Höch son, seguramente, los mejor resueltos desde un punto de vista compositivo, estructurando el material gráfico a varios niveles como ya había propuesto en trabajos tempranos como *Da Dandy* (1920). En cualquier caso, tanto Höch como Raoul Hausmann —quienes tuvieron una conflictiva relación sentimental—, escribirán sobre cómo se inspiraron en las tarjetas postales que los soldados enviaban desde el frente. Porque lo que resulta verdaderamente significativo es cómo con las fotografías recortadas y recompuestas, el arte se convierte en un medio propicio para recomponer el orden político y el mundo en general. Es algo que Arthur C. Danto intuye al respecto de John Heartfield y el montaje, porque «la tarea ya no es representar el mundo sino recomponerlo»³.

³ Arthur C. Danto, *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 2003.

Sonia Delaunay



El dadaísmo es, en definitiva, una ruptura para con las normas establecidas y, en este sentido, incluso artistas como Maruja Mallo podrían ubicarse en este movimiento en cuanto actitud, aunque sus pinturas encajen más con la estética surrealista. Todos estos ejemplos dejan claro que, a pesar de la gran participación de artistas mujeres en el movimiento dadaísta, su presencia en la historia del arte ha sido velada y solo en estos últimos años se ha comenzado a reivindicar algunos de sus nombres a cuentagotas. Cabe preguntarse, por tanto, cómo habría que leer de nuevo la historia del arte del siglo XX, máxime si, definitivamente, se demostrara que el célebre urinario atribuido a Marcel Duchamp fue idea de su novia Elsa von Freytag-Loringhoven.

Lo mismo sucede si nos detenemos en el cubismo, donde nombres como los de Marie Laurencin, María Blanchard o más tarde Maria Helena Vieira da Silva son lo suficientemente significativos para poder explicar que la reducción de las formas a lo esencial y el uso de perspectivas múltiples y fragmentadas no era de uso exclusivo de los hombres. Por otro lado, el trabajo de Alexandra Exter, Liubov Popova, Marlow Moss o Véra Molnar merece ser reconocido en su importancia para movimientos como el constructivismo o el futurismo,

donde debemos sumar a Natalia Goncharova. Por no decir la amplia nómina de artistas mujeres que cultivaron el surrealismo, desde Dora Maar, Meret Oppenheim, Leonora Carrington, Tarsila do Amaral, Claude Cahun, Eileen Agar, Dorothea Tanning o la citada Maruja Mallo. Por supuesto, hay excepciones que sí han sido tenidas en cuenta, como Sonia Delaunay, figura clave en el arte abstracto, que se basó en el cubismo para llegar a lo que se conoce como orfismo, caracterizado por la relación emocional de los distintos colores en el lienzo.

Pero volvamos a la historia del diseño y, en este caso, a la Bauhaus. En el primer cuarto del siglo XX, sobre todo después de la Primera Guerra Mundial, las mujeres fueron consiguiendo derechos que reconocían su gran contribución en los años de guerra y que trataban de acabar con siglos de opresión política, aumentando el sufragio de las mujeres en Europa y América. Aunque lo realmente importante fue el cambio de mentalidad de muchas mujeres que consiguieron creer más firmemente en sus habilidades y en el campo del diseño esa situación fue todavía más determinante.

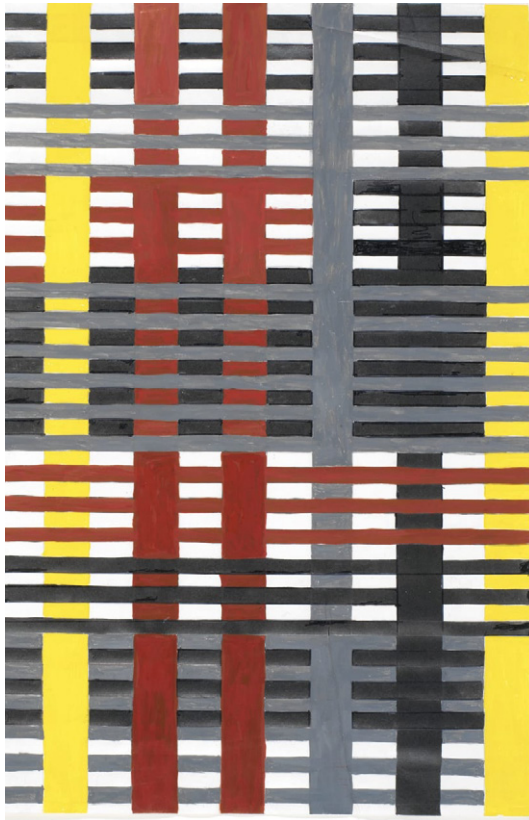
Un espacio significativo fue el que se consiguió conformar en la Bauhaus, donde rescataron y trabajaron la tradición y el retorno a los orígenes. Lo advertimos en

el programa de la Escuela escrito por Walter Gropius en 1919: «Hoy las artes existen en un aislamiento del que solo pueden ser rescatadas por el esfuerzo consciente y cooperativo de todos los artesanos (...) El objetivo último, aunque distante, de la Bauhaus es la obra de arte unificada». El nombre Bauhaus (literalmente, «casa de construcción»), recuerda la logia de los constructores de catedrales del Medioevo, la Bauhütte (literalmente «barraca de construcción»). También el manifiesto fundacional escrito por Gropius tenía por portada la célebre xilografía de Lyonel Feininger, «Catedral»; una catedral gótica sobre un firmamento irradiante, con tres estrellas que simbolizan los pilares de las artes plásticas: arquitectura, escultura y pintura. En el texto leemos, entre otras cosas: «Todos nosotros, arquitectos, escultores, pintores, tenemos que volver al artesanado. Porque no existe «el arte como profesión». No existe diferencia substancial entre artista y artesano. El artista es un artesano potenciado. En los raros momentos de luz que trascienden la voluntad del individuo, la gracia del cielo hace florecer inconscientemente el arte de su mano; pero tiene que existir una base de capacidad técnica y artesanal en cada artista. Aquí se encuentra el origen de la capacidad creadora. Formemos pues una

nueva corporación artesanal sin esa división de clases que pretendía erigir un muro arrogante entre artistas y artesanos».

De estas palabras podemos interpretar que en sus orígenes la Bauhaus estaba impregnada del espíritu y los principios del movimiento *Arts and Crafts*, que planteaba la recuperación de la artesanía medieval. Gropius no pensó siempre así y comienza a hacerlo ante las condiciones económicas y sociales de la posguerra, ante la falta de grandes industrias en Weimar y pensando en que en toda Alemania no se ofrecían buenas perspectivas para el estudio de las artes. Así, años más tarde, en 1956 Gropius decía que «el objetivo de la Bauhaus era formar hombres dotados de talento artístico para su actuación como creadores de forma en la industria, como artesanos, escultores, pintores y arquitectos [...]»⁴. En todo ello, la labor de la mujer en los talleres de Bauhaus fue determinante, siendo el mejor y más verdadero ejemplo de fusión arte y artesanía de un modo global que hoy podemos poner en valor. Los textiles de Gunta Stölzl y Anni Albers, los tapices y alfombras de Gertrud Arndt y Benita Otte; todas ellas han

4 Walter Gropius, *Alcances de la arquitectura integral*, Ed. La Isla, Buenos Aires, 1956.



Anni Albers
 Study for Unexecuted Wall
 Hanging, 1926
 The Josef and Anni Albers Foundation

Esta experimentación con las distintas gradaciones de color ayudó a que sus trabajos adquirieran una gran variedad y versatilidad para obtener tonos con los hilos, hasta desarrollar una ingeniosa representación de colores secundarios a partir de la rueda de colores. Los trabajos de Otte sobresalen por su innovación textil, sus juegos geométricos y su amplio manejo cromático. Como tejedora se unió íntimamente a Gunta Stölzl

y ambas comenzaron a experimentar en el taller de tejido sin dejarse llevar por las reglas marcadas del oficio. Gunta Stölzl, a su vez, fue una de las mujeres más exitosas que emergieron de la Bauhaus. Una vez trasladada la Bauhaus a Dessau, Stölzl desarrolló originales técnicas de textil perfeccionando el método y de esta etapa salieron tejidos cada vez más exigentes técnicamente para recubrir grandes superficies, como el teatro en Dessau, o para muebles, como

usado materiales que se basan en las tradiciones del trabajo manual y artesanal. Algunas consiguieron destacarse en la cerámica, como Marguerite Friedlaender, o Alma Buscher en el taller de ebanistería, dedicándose sobre todo a muebles infantiles y juguetes.

Muchas de las manufacturas de Benita Otte fueron los ejercicios que Paul Klee propuso a sus alumnos, que consistían en ejercicios con rayas que transitaban de blancos a negros.



Mujeres en el taller textil
 de la Bauhaus
 Foto: Feininger. Bauhaus-Archiv Berlin

teñir sus propias lanas. Pero además de su destreza con el textil, Arndt era una apasionada de la fotografía,

como demostró en la serie *Retratos de máscara*, que contaba con 43 autorretratos con distintos trajes. Sus imágenes desafiaban a la fotografía moderna, sin ángulos, sin el sometimiento a los fundamentos geométricos y por todo ello se le puede considerar una pionera en el autorretrato femenino, preparando el terreno para artistas como Cindy Sherman o Sophie Calle.

Como demostró en la serie *Retratos de máscara*, que contaba con 43 autorretratos con distintos trajes. Sus imágenes desafiaban a la fotografía moderna, sin ángulos, sin el sometimiento a los fundamentos geométricos y por todo ello se le puede considerar una pionera en el autorretrato femenino, preparando el terreno para artistas como Cindy Sherman o Sophie Calle.

Otras creadoras que se acercaron al textil fueron Ida Kerkovius —que estuvo muy influenciada por su maestro Johannes Itten, quien le abrió un nuevo mundo de posibilidades respecto al uso de materiales y sus cualidades— y Otti Berger —que trabajó composiciones polifónicas con una economía de recursos y una restricción a pocos elementos en la composición, también influenciada por Klee. Mientras, Margarete Heymann, más conocida como Grete Marks, entró en la Bauhaus

las sillas de Marcel Breuer. Stölzl convirtió la tejeduría de la Bauhaus en uno de los talleres más exitosos y fue de las pocas mujeres que alcanzó una posición de dirección dentro de la escuela. Creó, definiendo un mundo imaginario a través de la materia, la forma y los colores, innovadores productos para el nuevo estilo de vida que había comenzado.

Pero en Bauhaus había más ejemplos que han permanecido más o menos ocultos. Un ejemplo es Gertrud Arndt, diseñadora textil interesada en el uso del color y la forma. Con el tiempo, el uso del cuadrado se convirtió en elemento fundamental para sus diseños. Uno de ellos fue la creación de una alfombra para la oficina de Walter Gropius, para la que utilizó la técnica de los nudos, entrelazándolos, formando cuadrados azules y amarillos. La gama de colores fue aumentando en sus composiciones llegando al punto de tener que

las sillas de Marcel Breuer. Stölzl convirtió la tejeduría de la Bauhaus en uno de los talleres más exitosos y fue de las pocas mujeres que alcanzó una posición de dirección dentro de la escuela. Creó, definiendo un mundo imaginario a través de la materia, la forma y los colores, innovadores productos para el nuevo estilo de vida que había comenzado.

Pero en Bauhaus había más ejemplos que han permanecido más o menos ocultos. Un ejemplo es Gertrud Arndt, diseñadora textil interesada en el uso del color y la forma. Con el tiempo, el uso del cuadrado se convirtió en elemento fundamental para sus diseños. Uno de ellos fue la creación de una alfombra para la oficina de Walter Gropius, para la que utilizó la técnica de los nudos, entrelazándolos, formando cuadrados azules y amarillos. La gama de colores fue aumentando en sus composiciones llegando al punto de tener que

Marianne Brandt



Lámpara Kandem mod. 1200, ca. 1930. Col. Fundación DIDAC

muy joven, instruyéndose como ceramista. Sus obras posteriores muestran claras influencias de su paso por la Bauhaus, como las formas simples y la sensibilidad plástica que decora sus piezas. También Marguerite Friedlander Wildenhain fue una ceramista, educadora y autora estadounidense nacida en Francia y formada en la Bauhaus. El diseño de la forma y el de la superficie, el pensamiento tridimensional y el lineal, siempre estuvieron unidos a sus creaciones. Trabajó con la experimentación, probando mezcla de materiales, esmaltes y combinaciones de colores, en los que seguía prevaleciendo la forma. Esas formas simples las llevó a la porcelana, una porcelana blanca sin decoración, con una estricta elegancia, trabajando la cerámica con un enfoque duradero, práctico y simple.

Todo esto muestra cómo las mujeres han recurrido históricamente más a la artesanía y merecen ese reconocimiento, aunque, por supuesto, también existen artistas hombres como Picasso o escultores muy artesanos como Medardo Rosso, Giacometti o Rodin, que son ejemplos claves a la hora de valorar el proceso artesanal. Actualmente muchos artistas contemporáneos se han volcado con la cerámica y el barro, como Fischli & Weiss, Mark Manders

o Edmundo de Waal, sin olvidar las Lurras de Chillida, pero las mujeres siguen ofreciendo los resultados más interesantes, con ejemplos como Betty Woodman o Rachel Kneebone, o las españolas Elena Blasco, Elena Aitzkoa, June Crespo o Teresa Solar.

Hay que matizar, en cualquier caso, que en la etapa de Weimar no se facilitaba mucho el acceso a la escuela de Bauhaus a la mujer y las que eran admitidas lo eran para los telares. Los hombres tenían una tendencia demasiado fuerte de la escuela hacia lo artesanal y veían la meta de la Bauhaus, la arquitectura, en peligro. Un ejemplo es Marianne Brandt, que tuvo serias dificultades para entrar en el taller de metal, pero tras conseguirlo dejó objetos maravillosos, como su conocida tetera. Los diseños de la alemana Marianne Brandt son considerados precursores del diseño industrial contemporáneo. Brandt, que con anterioridad había emprendido una carrera como artista y que será una excelente fotógrafa, asistió al curso preliminar de ingreso a la Bauhaus impartido por Josef Albers y László Moholy-Nagy, que será su mentor en el taller de metales, siendo Brandt la primera mujer en poder acceder a este. El uso de formas geométricas sencillas, claras y abstractas será tomado como guía por Marianne Brandt, que procurará las formas más

simples y depuradas en sus diseños de objetos domésticos como teteras, ceniceros o lámparas. Inspirada en el arte, trabajará formas como el círculo, la esfera y el cilindro, como se puede apreciar en las lámparas que diseñó para Kandem, donde conjugaba la movilidad de la pantalla y el brazo. Al salir de Bauhaus, trabajó para Walter Gropius en su taller y en 1930 se convirtió en la jefa de diseño de metal en la fábrica Ruppel Metal Goods en Gotha. Años más tarde será profesora en la Academia de Bellas Artes de Dresde y en la Academia de las Artes Aplicadas de Berlín, ya en los años cincuenta. El caso de Brandt es, seguramente, el más reconocido y paradigmático, aunque también destacaron otros nombres como la citada Grete Marks.

Pero a pesar de casos como el de Marianne Brandt, la realidad es que, a pesar de representar la mitad del cuerpo estudiantil de la Bauhaus, tras terminar los cursos preliminares, las mujeres eran enviadas directamente al taller de tejido, que se convirtió en un lugar de exclusividad femenina. El propio Gropius, creía que las mujeres únicamente eran adecuadas para el diseño bidimensional y estaba convencido de que eran incapaces de pensar en tres dimensiones. La mujer parecía estar todavía esclavizada en el trabajo doméstico, pero poco a poco fue venciendo esas convenciones y demostrando que

podía ser eficaz en materias más funcionales e industriales.

Un ejemplo es Margarete Schütte-Lihotzky, que pasará a la historia por su proyecto de la denominada cocina de Frankfurt en 1927. Aunque por supuesto, esta arquitecta austríaca realiza otras aportaciones fundamentales, como el desarrollo de vivienda social en la postguerra, centros públicos funcionales, así como la reconfiguración de las ciudades e infraestructura pedagógica. Margarete Lihotzky está considerada como la primera arquitecta austríaca y en su conocida cocina, buscó una solución teniendo en cuenta, principalmente, los conceptos de higiene y ergonomía, estudiando la relación entre tiempo y movimiento del trabajo realizado en esta para optimizar las medidas de las cocinas y reducir considerablemente la distancia entre las actividades para la preparación de los alimentos.

Aunque si a alguna mujer hay que reconocerle su condición de pionera de la arquitectura interior moderna, esa fue Charlotte Perriand, arquitecta y diseñadora que ese mismo año presentó con tan solo 24 años su *Bar bajo el techo* de acero cromado y aluminio en el salón de otoño de París. Justo después se incorporó al estudio de Pierre Jeanneret y Le Corbusier, desde donde comenzó a desarrollar el diseño de mobiliario de

Charlotte Perriand



Lámpara de Calor Infraphil para Philips, ca. 1970. Col. Fundación DIDAC

uso doméstico dentro de una estética industrial, caracterizándose por sus formas orgánicas, singularidad que puede apreciarse en las lámparas de calor que años más tarde diseñará para Philips, pero también en el uso de materiales naturales que abraza años atrás, fuertemente inspirados en el diseño japonés, lo que hacía que tuvieran un rotundo aspecto elemental. Para Le Corbusier diseñará ya en 1928 tres de sus conocidos sillones con base de acero tubular

cromado: un sillón para conversación, el B301; un sillón para la relajación, LC2 Gran Confort; y un tercer sillón para dormir, la Chaise Longue B306, reeditados desde 2004 por Cassina. Ya en los años treinta colaborará con Fernand Léger y más tarde con Jean Prouvé y Pierre Jeanneret. En los años cuarenta, ejercerá de asesora en diseño industrial para el gobierno japonés, para después residir en Vietnam, experiencia que le llevará a un refinamiento «oriental» de su



Eileen Gray
Sillón Bibendum, 1926
ClassiCon

trabajo, aunque no abandonará los valores analíticos del modernismo.

También en los años veinte despuntaba Lilly Reich, la otra gran impulsora del movimiento moderno, que estudiará con Paul Behrens y pasará brevemente por la Bauhaus, destacando por sus diseños de mobiliario y sus tejidos, en definitiva, por su capacidad innovadora en el campo del interiorismo. Pero será sobre todo en el universo de las exposiciones donde conseguirá conformar un legado singular, casi siempre de la mano de su pareja profesional y sentimental Mies van der Rohe. Con él diseñará exposiciones como la «Sala de Vidrio» —con mobiliario diseñado por ellos mismos— o la del «Café de Terciopelo y Seda» en la exposición de La Moda de la Mujer en 1927 —creando espacios con grandes cortinas de seda y terciopelo que colgaban de una serie de estructuras

tubulares de acero colocadas ortogonalmente—. A Lilly Reich se le atribuye la silla del Pabellón Alemán de Barcelona y la de la casa Tugendhat, dos de las más conocidas de la historia, grandes ejemplos de diseño industrial pero también de artesanía, así como la coautoría del Pabellón Barcelona, aunque únicamente se cite a Mies van der Rohe como autor.

De hecho, no deja de resultar curioso que encontrándose Reich en Barcelona no fuese a la inauguración del pabellón, del mismo modo que la arquitecta Denise Scott Brown, cuando su socio y marido el arquitecto Robert Venturi viajó para recoger el prestigioso Premio Pritzker, ella no lo acompañó. Naturalmente ese galardón debería haber sido también para ella porque hacía 26 años que firmaban conjuntamente sus edificios y eran las ideas de Scott Brown sobre la importancia de lo ordinario las que ayudaron a armar algunos de sus libros míticos como *Aprendiendo de Las Vegas*.

Lilly Reich y Mies van der Rohe
Silla B42, 1927
Tecta



Las mismas cuestiones que se plantean con Lilly Reich y Mies van der Rohe, o Robert Venturi y Denise Scott Brown, podríamos plantearlas también sobre el trabajo de Alvar Aalto y Aino Marsio Aalto, artífices claves de la arquitectura escandinava. Pionera en el diseño de interiores y de mobiliario, Aino Marsio Aalto fue una de las primeras arquitectas finlandesas, aunque muchas de sus obras fueron atribuidas exclusivamente a su marido Alvar Aalto, que ha tenido un mayor reconocimiento histórico a pesar de, en muchos casos, realizar un mismo trabajo. Aino Aalto manejó de manera efectiva la pequeña escala, ya sea en arquitectura con sus viviendas mínimas, como en el diseño de cocinas o en pequeñas piezas de vidrio para uso doméstico, como las que diseñó para la empresa finlandesa Iittala. Un ejemplo paradigmático es su serie de cristal *Bölgeblick* (vista de ondas), diseñada en 1932 y merecedora de la Medalla de Oro de Diseño de la VI Trienal de Milán en 1936. También el diseño del

célebre jarrón *Saboy*, en coautoría con Alvar Aalto. Aino Marsio Aalto se recreaba en el detalle y en las texturas, siempre desde lo funcional y racional, así como con un respeto por el material sin grandes alardes estéticos ni económicos. Los aros de la citada serie son ejemplo de ese interés práctico, una vez que servían para ocultar las irregularidades de un vidrio barato prensado. Lo humano, lo cotidiano y lo íntimo dominan el diseño de todos sus objetos y arquitecturas, siempre a partir de ideales funcionales y utilitarios.

Otro nombre imprescindible es el de Eileen Gray, diseñadora, arquitecta y artista que comenzó a exponer en la década anterior para en los años veinte ganarse la reputación de primera artista europea del siglo XX en adaptar las tradicionales técnicas asiáticas sobre el uso de la laca en el diseño,



Coco Chanel con Hugh Grosvenor, duque de Westminster, en 1924

que combinaba con maderas raras en una suerte de abstracción geométrica con aire japonés. Entre sus diseños de mobiliario destaca la silla *Bibendum*, creada en 1926 para Galerie Jean Désert, que está inspirada en la mascota que Michelin creó para promocionar sus neumáticos. Estaba compuesta por una estructura tubular de acero cromado, con el asiento y el respaldo tapizado de piel en color blanco.

En el mundo de la moda —además de Louise Chéruit, que fue una de las primeras mujeres en controlar una gran casa de moda francesa—, la figura que conseguirá cambiarlo todo fue Gabrielle Chanel, conocida artísticamente como Coco Chanel, que ya en 1915

había conseguido un reconocimiento indiscutible, como se advierte en la aseveración que en 1915 lanzaba la revista de moda *Harper's Bazaar* sobre sus diseños: «La mujer que no tiene al menos un Chanel está irremediablemente fuera de moda». La racionalización y simplicidad estilística de la vanguardista Chanel, que solía llevar puestas sus propias creaciones a las carreras de caballos, con pantalones de montar y poleras que contrastaban con la elegancia de los vestidos de la época, la convertirá en una de las diseñadoras más importantes de la historia, ya sea de alta costura, bolsos, sombreros, joyas y perfumes, como el conocido Chanel Nº5. En este sentido, se puede decir que Coco Chanel sentó las bases de la moda moderna a partir de un cambio radical en la apariencia de la mujer, con trajes de chaqueta y pantalones masculinos o jerséis de punto, apostando por una manera de vestir más cómoda y libre.

En los años treinta se mejoró la condición profesional de las diseñadoras, sobre todo en Estados Unidos, aún cuando los grandes

Charles y Ray Eames



Férula, 1943. Edición limitada producida posteriormente por Eames Office. Col. Fundación DIDAC

consultores de diseño del momento fueron hombres como Raymond Lowry o Walter Dorwin Teague. Pero es verdad que mujeres como Anne Swaison, Bel Hogan o Dorothy Draper, conseguían sobresalir como en Europa lo hacían la citada Marianne Brandt o Eva Zeisel, que se definió a sí misma como una creadora de cosas útiles. Eva Zeisel fue un verso suelto. De vida agitada —arrestada por la KGB al ser acusada de conspirar contra Stalin, será puesta en libertad sin explicaciones tras 16 meses encarcelada—, se casó con Hans Zeisel y meses después, ante el avance de los nazis, emigrará a Estados Unidos por su origen judío. Será allí donde defina su estilo suave, de formas fluidas y amables que contradecían las formas propugnadas en la Bauhaus. Zeisel había abandonado de manera temprana Bellas Artes para ser aprendiz de alfarera y trabajó como diseñadora para distintas fábricas en Hungría, su país natal, oficio que se advierte en su forma de componer.

Durante el período de guerra y posguerra surgieron parejas de diseño que ayudaron al reconocimiento profesional de las mujeres diseñadoras. El caso más paradigmático es el de Charles y Ray Eames en América, pero en Europa, los británicos Lucienne y Robin Day también fueron muy representativos, aunque en este caso

trabajaban separadamente. Ya en los cincuenta, en Escandinavia, Nanna y Jorgen Ditzel crearán interesantes muebles y joyas, y en Italia, Luisa e Ico Parisi, combinarán eficazmente los principios del modernismo con la expresividad italiana para crear piezas seductoras y elegantemente funcionales, una mezcla de rigor y extravagancia. En la Italia de entonces emergerán diseñadoras como Anna Castelli Ferrieri, Cini Boeri o Gae Aulenti, pero destacará sobre todo Lella Vignelli, que se casó con Massimo Vignelli y creó con él la Oficina de Diseño y Arquitectura Lella y Massimo Vignelli en Milán, especializándose en elegantes y equilibrados productos para el hogar, muebles y accesorios para oficina, teniendo como clientes a marcas como Olivetti o Pirelli.

Pero, efectivamente, el caso de Charles y Ray Eames es el más reconocido internacionalmente, aunque a Ray se le ha relegado a una posición más secundaria. Si tratamos de contextualizar su momento, habría que pensar cómo América quería construir y compartir un sueño colectivo. El expresionismo abstracto tenía ese objetivo y el icono de modernidad en diseño bien podría representarse con los muebles de los Eames. Charles y Ray Eames conformaron un tándem perfecto, seguramente porque la aproximación de Ray Eames a la

Cipe Pineles



Ray Eames en su estudio,
sentada en un prototipo de
Lounge Chair, 1946

Eames Office



arquitectura fue desde la pintura. Eso explica muchas cosas y detalles de sus muebles. También recibió clases de danza, lo que podría justificar la manera de diseñar el espacio interior de su propia casa y su *functioning decoration*, sus reflejos, sus fragmentos, sus colores y cómo estos conseguían que las formas se relacionasen entre ellas y con la vida. Pedro Feduchi describe cómo los Eames tuvieron la capacidad de tomarse el placer en serio⁵. La clave es que Ray Eames entendió una de las grandes lecciones de la modernidad: la comprensión de que el arte abstracto era espacial y que la riqueza se encuentra en el trabajo con las tres dimensiones⁶. Para Ray será la clave; sobre todo

⁵ Pedro Feduchi, *Charles y Ray Eames. El arquitecto y la pintora*, Fundació Arquia, Barcelona, 2016.

⁶ Marta Sánchez Llorens, Fermina Garrido López, Ray Eames y Lina Bo Bardi. *El viaje como laboratorio*, Ediciones asimétricas, Madrid, 2018

para entender la importancia del espacio que se forma alrededor de los objetos, con la luz, con el color, etc. La visión de Charles era más seria, arquitectónica, pero Ray aportó espacialidad, confrontación, mezcla, entre la danza, la pintura, la arquitectura y el diseño. Ray también desarrolló los moldes para curvar la madera y, en cierto modo, humanizó la modernidad al abrazar cierta irracionalidad.

Un caso curioso y paradigmático del silencio histórico para con las mujeres en el campo del diseño es el de Ilonka Karasz, que consiguió destacar en el diseño de mobiliario, en campos como el metal o la cerámica o en el diseño gráfico, el diseño de papel de pared y el textil, un perfil polifacético que abarcó cinco décadas de creatividad y, entre otras cosas, la realización de casi doscientas portadas para

la revista *The New Yorker*. Karasz, que emigró a Nueva York con su hermana Mariska —que también diseñará textiles y se centrará en el diseño de moda—, pronto comenzó a trabajar como creativa y a diseñar textiles, muebles de estilo moderno, así como piezas metalúrgicas en línea con los diseños de Bauhaus, aunque no conseguirá ser tan reconocida como sus contemporáneas europeas. Algo parecido pudo pasar con Belle Kogan, pionera en la experimentación industrial con plástico y, seguramente, la primera consultora profesional de diseño industrial en América, ya que abrió de manera temprana su propia oficina de diseño.

En los años treinta y cincuenta podríamos hablar también de los diseños de interiores de Dorothy Draper o del mobiliario de Florence Knoll Bassett, ejemplos de mujeres que brillaron e impusieron su talento en ese exclusivo club masculino. Pero conviene detenerse también en la comunicación visual y destacar la labor de Cipe Pineles, pionera en el campo de las publicaciones y revistas, si atendemos a que fue la primera mujer directora de arte en una revista de información general estadounidense y la primera en convertirse en miembro del Club de Directores de Arte de Nueva

York. Pero sobre todo habría que destacar la vitalidad gráfica y el enfoque experimental de sus composiciones para *Glamour*, *Seventeen*, *Charm* o *Mademoiselle*, revistas de las que fue directora de arte. Antes, había tenido como mentor a Mehemed Fehmy Agha, que fue quien modernizó la revista *Vanity Fair*. Su estilo fresco e ingenioso revolucionó el carácter visual de publicaciones destinadas a mujeres independientes y ayudó considerablemente a cambiar el papel de las mujeres en la sociedad, lo que la llevará a trabajar con algunos de los mejores fotógrafos y artistas del momento, como André Kertész, Herbert Matter, Andy Warhol, Ad Reinhardt o Ladislav Sutnar. Cipe Pineles rompió varias veces el techo de cristal en el campo del diseño, pero sobre todo es importante que lo proyectó con sus direcciones de arte a las mujeres que leían sus revistas.

Porque si algo contribuyó al desarrollo exponencial de la fotografía, ya en los años veinte y treinta del siglo XX, fue la necesidad imperiosa de proyectar la vida contemporánea desde la publicidad y el diseño gráfico. Por supuesto, esa aportación fue recíproca, ya que el progreso técnico de lo fotográfico, así como su entrada paulatina en los distintos programas educativos del momento, no solo permitió sustituir

la preponderancia del pictorialismo en lo que se conoció como «Nueva Objetividad», sino también la fructífera incorporación de la mujer al oficio de fotografiar, que en muchos casos sufría el rechazo de las academias, impidiendo su acceso a los programas, siendo instituciones como el Instituto de Educación Fotográfica de la Lette Verein a finales del siglo XIX o el Instituto de Enseñanza de la Fotografía de Múnich en el albor del siglo XX, las que abrieron un camino estrecho que tendrá en los años veinte los más felices de su desarrollo, precisamente cuando, por ejemplo, desde 1921 el Gremio Profesional de Fotógrafos de Alemania permitió a la mujer poder ser un miembro más. Hasta la Bauhaus reaccionó tarde en este sentido, y no será hasta 1929 cuando proyecte un programa de estudios fotográficos dirigido por Walter Peterhans y que estaba unido a los cursos de publicidad y diseño. Será, por tanto, únicamente durante cuatro años cuando se desarrolle, pero suficiente tiempo para que mujeres como Grete Stern, Marianne Brandt, Elsa Franke, Irene Blühova o Ellen Auerbach dejaran un legado interesante. En ese tiempo, la escritora y fotógrafa checa Lucia Schulz —más conocida como Lucia Moholy tras casarse en 1921 con László Moholy-Nagy— fue profesora de otra institución

privada, la Reimann Schule, justo tras separarse del conocido creador húngaro. A Lucia Moholy se deben gran parte de los retratos de las figuras de Bauhaus, casi todos ellos de primerísimos planos de ángulos complejos, así como de los objetos allí creados y otros aspectos de la vida de la escuela en Weimar y en Dessau, documentando, entre otras cosas, su construcción. Gran amiga de esta era Florence Henri, nacida en Nueva York, aunque de padre francés y madre polaca, que tras una temprana formación musical se centró en la pintura, llegando a estudiar con Kurt Schwitters en Berlín y con Fernand Léger en París, para posteriormente sumarse al proyecto de la Bauhaus en 1927 y estudiar fotografía con László Moholy-Nagy. Es entonces cuando, a pesar de que su trayectoria será breve, se convierte en una fotógrafa clave en las vanguardias, participando en algunas de las exposiciones pioneras de la nueva fotografía y colaborando con revistas como *Cercle et carré*, que había sido fundada por Michel Seuphor y Joaquín Torres-García. Henri llegará a confesar que la pintura no le llevaba ya a ninguna parte y que en cambio tenía grandes ideas para desarrollar en el campo fotográfico, aunque tras la Segunda Guerra Mundial se dedicará definitivamente a la pintura abstracta.

**UN ESPACIO
SIGNIFICATIVO
FUE EL QUE
SE CONSIGUIÓ
CONFORMAR EN LA
BAUHAUS, DONDE
RESCATARON Y
TRABAJARON LA
TRADICIÓN Y EL
RETORNO A LOS
ORÍGENES.**



Florence Henri
Abstract composition, 1928
Archivo Bauhaus

Es evidente que las composiciones fotográficas de Florence Henri se proyectan desde el imaginario de la pintura, indagando en el sentido del espacio a partir de efectos ópticos logrados mediante espejos o a partir de dobles exposiciones, cuidando especialmente los efectos de luz y sus desdoblamientos. Por supuesto, entendemos que la base que había cimentado el cubismo al proponer un nuevo enfoque de la composición visual está presente en su trabajo, matices que pudo aprender con su maestro Léger, pero también la imposibilidad de medir las distancias que tan bien interpretó El Lissitzky en sus espacios, que Henri lleva al campo de la fotografía. En el trabajo de Henri existe cierta tensión intersticial, propia de las miradas que buscan el margen, los límites. La fotografía se destila como un lugar para redescubrir lo que tenemos ante nuestros ojos, como décadas más

tarde ocurrirá con los *Cuadri specchianti* de Pistoletto o con los *non-sites* de Robert Smithson. El trabajo fotográfico de Florence Henri refleja

como pocos el espíritu de época, desde el constructivismo de algunos anuncios gráficos de Kurt Schwitters en los años veinte, pasando por el futurismo dinámico de los diseños de Fortunato Depero y el dadaísmo de Hannah Höch en sus fotomontajes, técnica que Henri cultivará con la misma intensidad que el collage. Por supuesto, también la manera de traducir el espacio a través de la luz que tan magistralmente dominaba Moholy-Nagy. Aunque algunas de sus fotografías de arquitectura, conducen, sin embargo, a la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, con sus sombras intensas y perspectivas inclinadas, una manera de convocar el misterio propia del surrealismo temprano. De ahí que hoy puedan compararse sin pudor los logros de Henri a los de Man Ray, si bien ella ha sido habitualmente olvidada en los capítulos de fotografía y arte moderno de los libros de historia.

El cambio de paisaje. Camino de la posmodernidad

Resulta obvio que existen muchas historias del arte o el diseño por construir, y no solo nos referimos a una historia feminista del arte y el diseño, todavía en construcción, pero cada día más activa. En 1983, el artista afroamericano David Hammons se puso a vender bolas de nieve sobre una manta de colores étnicos en una calle de Nueva York. Con fina ironía, se burlaba así del sistema comercial del arte y de su fría historia occidental para descongelar la mirada blanca implícita metafóricamente en el orden minimalista de las bolas.

Porque para la historia no ha sido lo mismo ser blanco que negro. Tampoco, por supuesto, ser hombre que mujer. Es esta una verdad irrefutable. En cierto modo, el desarrollo histórico-artístico de ambas problemáticas —y de muchas otras que podríamos traer a colación aquí— pueden entenderse como contraculturas enfrentadas a la hegemonía de la historia del arte canónica.

En este sentido, es de vital importancia que en nuestros registros de la historia de la creación contemporánea incluyamos cada vez más propuestas que contribuyan a lograr una mayor espacialidad y elasticidad, abrazando

por ejemplo los movimientos afroamericanos de los sesenta que luchaban por integrar la experiencia afroamericana en campos como la literatura y el arte. En esa línea de trabajo hay ejemplos de artistas significativas como Faith Ringgold hasta llegar al presente, marcado por el uso del hashtag #BlackLivesMatter en las redes sociales y que tiene ejemplos magníficos en la pintura de Iris Kensmil —que podríamos incluir en el discurso de los que Jordan Kandor denominó «el efecto Tuymans»— o de una satírica Nina Chanel Abney. También habría que remontarse a las décadas de los años veinte y treinta del siglo pasado para advertir cómo esta lucha ya estaba en lo que se conoció como Renacimiento de Harlem, con autoras como Augusta Savage o Lois Mailou Jones; o cómo a principios de los ochenta también fue significativa la aportación de BLK Art Group, con artistas como Sonia Boyce o Maud Sulter que buscaban el empoderamiento de la comunidad artística negra. Porque si algo le ha faltado a la historia del arte es una variedad de estructuras en su construcción, ya que se trata de un enorme rompecabezas y no de una secuencia más o menos cronológica a partir de una sucesión de hechos incuestionables.

Es evidente que los grandes logros del arte feminista comienzan

a darse a partir de los años setenta, de manera paralela al movimiento por los derechos civiles. Es entonces cuando se producen las grandes preguntas del movimiento feminista occidental y aparecen algunos de los mejores y más fundamentados trabajos teóricos sobre el feminismo y sobre la inserción de la mujer en la historia del arte, en su proyección simbólica. Surgen así importantes teóricas y artistas representativas que actualmente sí se proponen como fundamentales para entender el arte de la segunda mitad del siglo XX. Pero será en 1971 cuando Linda Nochlin formule el primer ensayo serio sobre la exclusión sistemática de la mujer en el mundo del arte, con el título *Why Have There Been No Great Women Artists?*. En cualquier caso, no resulta fácil hablar del arte femenino como un todo compacto, ni en términos universales. De todo ello reflexiona Griselda Pollock en «*Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians*»: «Algunas historiadoras del arte feministas tratan a las artistas como representantes de su género: su trabajo es visto como si representara la ideología visual de todo su sexo. Esto condena a las mujeres efectivamente a una categoría homogénea, definida por el género, lo cual es exactamente lo mismo que hace el estereotipo de la historia del arte dominante. Este

proceso borra la especificidad y la heterogeneidad de la producción artística de las mujeres, que se halla modelada de forma variada e histórica por factores tales como la clase, la raza, la nacionalidad, el periodo y el mecenazgo»⁷.

Si volvemos la vista atrás entenderemos que, acompañando a figuras del expresionismo abstracto como Pollock o De Kooning, caminaban con firmeza en sus trazos Lee Krasner, Elaine de Kooning, Grace Hartigan o Joan Mitchell. Lo mismo sucede con los pintores del *Colour Field Painting* como Clyfford Still o Mark Rothko, porque el color cobra la misma relevancia en las obras de Helen Frankenthaler o Alma Thomas, que no será conocida pero que pudo ser punto de partida para algunas series de quien sí lo es, como Damien Hirst. También podríamos detenernos en el arte cinético de Gego y sus estructuras geométricas suspendidas; o, posteriormente, de artistas como Liliane Lijn —que fue la primera mujer en trabajar con texto cinético y en incorporar motores eléctricos—; o una más reconocida Rebecca Horn —escultora más ligada a lo performativo y a su extensión en lo cinematográfico—.

⁷ Griselda Pollock, *Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians*, The Feminist Press at the City University of New York, 1987.



Bridget Riley
Blaze, 1964
Tate

paulatino alejamiento de la representación de la realidad para procurar los valores plásticos que nos aproximan al mundo de la abstracción. Así, en el siglo XX nos acercamos al concepto de «últimas pinturas» con autoras

Por supuesto, pensamos en eso que se llamó Op Art, un arte basado en los efectos ópticos con cuadros que semejan moverse, como los de Bridget Riley y Lydia Okumura, o más recientemente Tomma Abts.

Porque las mujeres jugaron un papel clave en el campo de la abstracción, pero en la historia de la paulatina ruptura del espacio pictórico se suele comenzar con la rebeldía de Caravaggio y se obvia a Artemisia Gentileschi para continuar con la pintura de Rubens; aunque ambos casos podrían analizarse ya como expresión máxima de las potencialidades del espacio pictórico. Únicamente quedaba ultrapasar los límites de ese espacio, algo que condujo a un

como Marcia Hafif y si pensamos en el *Minimal Art* encontramos a artistas como Jo Baer o Agnes Martin que influirán en el diseño y reflejan cómo el minimalismo modificará la experiencia perceptiva del espectador que ya no observa y sí comparte. En ese contexto minimalista, que siempre se vincula con lo masculino, hay que destacar algunas artistas mujeres como Carmen Herrera o Anne Truitt, además de las citadas. Pero si avanzamos a lo que hoy podríamos enmarcar como posminimalismo encontramos gran cantidad de diseñadoras y, por supuesto, de artistas como Ruth Asawa, Mira Schendel, Eva Hesse, Roni Horn, Senga Nengudi, Carol Bove o



Lucie Rie
Footed Bowl, ca. 1951
MoMA

una de las artistas que mejor ha reflexionado sobre este movimiento en la pintura abstracta más contemporánea, la gallega Ángela de la Cruz.

El minimalismo ha resultado clave para la omnipresencia del diseño no solo en el arte sino en la vida cotidiana. Solo en los últimos años se han reivindicado con fuerza los procesos artesanales dejando al minimalismo en un plano menos preponderante. Porque si atendemos a procesos y a derivas temáticas, advertimos cómo muchas creadoras reivindicaron la diferencia de género a partir de lo íntimo y del oficio, en muchos casos en relación con lo natural, como tratando de desvelar la esencia de esa feminidad. Un ejemplo de ello es cómo a finales de los sesenta y principios de los setenta existía una necesidad de separarse de las formas y conceptos más fríos de

lo masculino y patriarcal para volver a técnicas entonces más devaluadas de los oficios, así como a disciplinas de base decorativa, como con anterioridad habían realizado, con especial ejemplaridad, muchas de las mujeres citadas de las vinculadas a la Bauhaus. Entre las pioneras de ese rescate contemporáneo de los procesos tradicionales, Miriam Shapiro interpretará el collage desde diferentes técnicas de coser —ella los denominará *femmeage*—, una manera de hacer que practicarán muchas artistas pioneras como Annette Messenger, Françoise Grossen, Rosemarie Trockel, Rosemary Mayer, Magdalena Abakanowicz-Kosmowska, Sheila Hicks, Lenore Tawney, Pia Camil o la ya citada Ghada Amer, siendo esta última un ejemplo paradigmático con imágenes de mujeres como objetos sexuales hechas para el consumo masculino que son representadas en un medio tradicionalmente femenino, la costura, evocando así el discurso feminista sobre la identidad sexual y el género. Pero podríamos sumar

Luis Seoane y M^a Elena Montero



Paisaxe, 1979. Col. Fundación DIDAC

más nombres como Faith Ringgold, Sheila Hicks, Elisabeth Haar, Britta Marakatt-Labba o Cecilia Vicuña, artista chilena pionera en proyectar desde sus obras la conciencia social en temas como el cambio climático y la importancia de la cultura indígena. En Galicia, el trabajo en colaboración entre Luis Seoane y María Elena Montero resulta paradigmático de una manera de proceder que será recuperada en la segunda década del siglo XXI. Luis Seoane diseñaba los cartones para tapices desde Argentina y estos eran realizados en Galicia, desde Sada, por la artesana María Elena Montero, que fue capaz de conseguir la riqueza cromática de las pinturas del artista. Fue esta una colaboración verdaderamente feminista y pionera en la relación entre arte, diseño y artesanía, un trabajo de respeto y creatividad común, porque Seoane insistió en que la firma de las obras fuese conjunta, a ambos lados del tapiz, algo absolutamente extraordinario para la época. En estas obras se recoge la tradición del tapiz y su relación con la pintura de Seoane, así como la historia de Galicia, de sus leyendas y batallas, desde el Románico hasta la mitificación del presente de sus mariscadoras, aguateras, lecheras, campesinas, en definitiva, de la mujer como figura clave de la memoria y de la fortaleza de Galicia.

Otro ejemplo significativo de esta reivindicación de lo tradicional será el de Judy Chicago que empleará la cerámica como punto de partida de su célebre obra *The Dinner Party*, donde reinterpreta la Última Cena desde el punto de vista de las mujeres. Por supuesto, podríamos citar muchos más ejemplos como Milena Muzquiz, Ruth Asawa —que aplicó la técnica de la cestería— o Betty Woodman, que trabaja a medio camino entre lo bidimensional de la pintura y lo tridimensional de la cerámica. O si nos vamos al campo del diseño, el ejemplo de una incombustible Lucie Rie.

En el campo del arte será a finales de los años sesenta cuando la performance surja con fuerza como una de las formas de creación más interesantes, intensamente vinculada al surgimiento del arte conceptual y el llamado arte de acción, muchas veces moviéndose en paralelo a la aparición de la cámara de vídeo doméstico y a la fotografía como medios de registro para estas acciones. En ese tiempo, la performance se perfila como aliada en el desarrollo del incipiente arte feminista o de las reivindicaciones de las minorías étnicas en un momento de inicio de los estudios multiculturales. El cuerpo, el género, la raza o la religión se convierten en temas centrales del trabajo de numerosas

artistas, al tiempo que surgen iniciativas como el movimiento *Land Art*, donde se proponía la irrupción del paisaje como lugar para la experiencia, así como artistas que supieron unir la acción del caminar con el arte asociado al lugar. Mientras, junto al creciente auge de este tipo de prácticas, el *Minimal Art* surgía como un arte vinculado a la experiencia del tiempo y el espacio de una serie de obras de carácter aparentemente escultórico pero que requerían del espectador la creación de un recorrido propio, una experiencia íntima y sensorial, de carácter eminentemente performativo, con creaciones que combinaban muchas veces sonido y acción. Porque lo performativo se encuentra en el trabajo de artistas que buscan lo participativo, como Lygia Pape, Monica Bonvicini, Jessica Stockholder o Dominique González-Foerster, al tiempo que en artistas que practican el videoarte o la videoinstalación como Dara Birnbaum, Candice Breitz, Shirin Neshat, Mariko Mori, Yael Bartana, Pipilotti Rist, Jane y Louise Wilson, Susan Hiller o Eija-Liisa Ahtila. También entre quienes centraron sus obras en el sonido, como Janet Cardiff o Susan Philipsz.

Un origen primero de todo ello puede encontrarse en la obra de El Lissitzky y su *Espacio Proun*, en donde se disemina la pintura

y, al mismo tiempo, la escultura. En Malévich todavía nos vemos dominados por el fetichismo del cuadro. Pero en la instalación de El Lissitzky se va mucho más allá en su fragmentación y «el environment de El Lissitzky provoca el paso de las dos dimensiones de la pintura a las tres del espacio real, más la inclusión del tiempo, es decir, al protagonismo del espectador deambulando por la pieza»⁸. Se ponen, sin duda, los cimientos de eso que Rosalind Krauss llamará el campo expandido, llegando a límites jamás sospechados. Lo advertimos al observar el cruce de calles de Chicago que Jessica Stockholder convirtió en su obra *Color Jam* en 2012, una obra a medio camino entre la pintura y el diseño. Porque como en muchos artistas contemporáneos, el trabajo de Jessica Stockholder se basa en un proceso continuo de toma de decisiones y todo consiste en no poner límites a la mirada, en tener la capacidad de expandirla.

Hace unos años tuve la oportunidad de ser comisario de una exposición de esta artista americana

⁸ Francisco Javier San Martín: «Rotación, suspensión, explosión, impregnación. Algunas operaciones de ampliación del campo de la pintura en las vanguardias», *Afinidades electivas*, Centre d'Art la Panera, Lleida, 2008.



Jessica Stockholder
Color Jam, 2012
Intervención en State
Street, Chicago

secreto visual, que solo encontramos al rodear la obra, al recorrerla.

Se trata de proyectar el espacio, de transformarlo, y solo al caminar se descubre la obra.

Si tratamos de extrapolar todo esto a los presupuestos del diseño, topamos con la obra de Paula Scher y la fachada que diseñó para New Jersey Performing Arts Center, que es algo así como desplegar un mapa, como diseñar una doble página de un libro. Pienso en los carteles de palabras o letras de Robert Massin o en cómo Piet Zwart construía las páginas con tipos de letra y, por supuesto, en la supergráfica de Barbara Stauffacher Solomon. Paula Scher es una de las figuras más relevantes del diseño gráfico estadounidense de las últimas cuatro décadas. Comenzó su carrera en los años setenta y en los ochenta su aproximación ecléctica a la tipografía fue muy influyente para a mediados de los noventa consagrar su fama al realizar la identidad del The Public Theater de Nueva York, estableciendo

una simbología totalmente nueva en el ámbito de las instituciones culturales. Buscando atraer un público más joven al teatro, se inspiró en el estilo de gruesos caracteres de los carteles estadounidenses del siglo XIX que estaban impresos con tipos de madera para generar relaciones dinámicas entre los espacios y las palabras, así como en los carteles de propaganda constructivistas entre los años veinte y treinta, recurriendo al fotomontaje y asumiendo las tendencias musicales y escénicas del momento, proyectando los valores de la performatividad en el diseño.

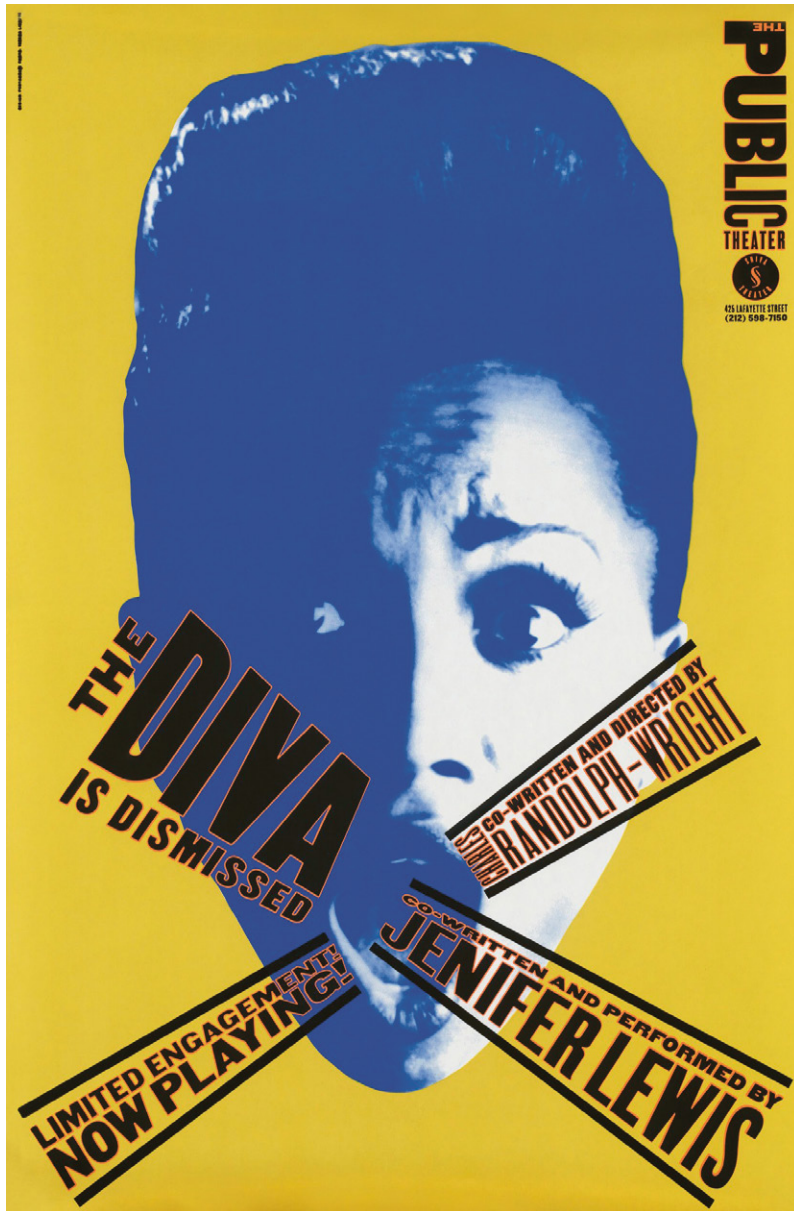
Será con El Lissitzky, por tanto, con quien nazca una idea de montaje de exposición y la concepción de una pintura radical. La operación de El Lissitzky no me parece muy alejada de la actitud que tomaron todos aquellos diseñadores que decidieron saltarse la dictadura de la retícula o simplemente que buscaron un diseño más libre y dinámico. El espacio se consolida, por tanto, como nexo global de todas las artes, sea este el espacio natural, el de una ciudad o el de un libro. Nos referimos, en muchos casos, a obras efímeras, preparadas *ad hoc* para el lugar del encargo y que permanecerán en el tiempo más como memoria que como producto físico. Intervenciones gráficas de Paula Scher —en el New Jersey Performing Arts Center, en

Achievement First Endeavor Middle School, el parking de las calles 13-17 en Manhattan o sus artísticos mapas para la Universidad de Abu Dhabi— son un buen ejemplo de ello y de los numerosos diseños a gran escala, campo en el que los márgenes entre el diseño y el arte contemporáneo se acercan o fusionan directamente. En este sentido, resulta curioso cómo utiliza la anamorfosis en el diseño de la supergráfica para las oficinas del Grey Group.

Otro ejemplo pionero en el diseño y ejecución de lo que conocemos como supergráfica —también conocida como Environmental Graphics— es el de la diseñadora Barbara Stauffacher Solomon, una pintora que estudió diseño gráfico en Basilea con los grandes del diseño como Armin Hofmann y que consiguió como nadie implementar una serie de formas elementales y vibrantes colores por todo el espacio arquitectónico. Podríamos pensar en Frank Stella o en Sol Lewitt, pero lo interesante de Barbara Stauffacher Solomon es cómo procede desde la óptica de un diseñador —trabajando no solo lo geométrico, sino los números y la tipografía— y no tanto desde la visión del artista. Su trabajo más conocido es la supergráfica que realiza para Sea Ranch —un bloque de pisos en California— a mediados de los sesenta, una obra

9 David Barro, «Jessica Stockholder», *Jessica Stockholder*, Fundación Barrié, A Coruña, 2012.

Paula Scher



The Diva is Dismissed, 1994. Cartel para The New York Public Theater Col. Fundación DIDAC



Paula Scher
Gráfica exterior del Lucent
Technologies Center for
Arts Education (escuela
vinculada al NJPAC), 2000
Pentagram, Nueva York

como el trampantojo
o las fachadas telón;

pionera que activará la intervención del diseño en el espacio público y proyectará la proliferación de la aplicación de la supergráfica para exteriores e interiores de tiendas, empresas o fábricas. Otro trabajo digno de destacar es la intervención que realiza en la fachada de Kaiser Channel 44 KBHK TV Studio en 1965.

No deja de resultar curioso que el origen de la palabra supergráfica se acuñe todavía en esos años, concretamente en una serie de artículos que C. Ray Smith recopilará una década más tarde en su libro *Supermannerism: New attitudes in post-modern architecture* (1977). Entiendo que la acción no deje de funcionar como una suerte de manierismo posmoderno, pero también que sus orígenes podríamos encontrarlos en la citada pintura expandida —que nace como tal también en esos años, aunque tras un largo viaje de acomodación en el espacio— o en técnicas barrocas

sirva de ejemplo la escenográfica Casa del Cabildo de Santiago de Compostela, realizada para desahogo y hermosura de la plaza de Platerías compostelana.

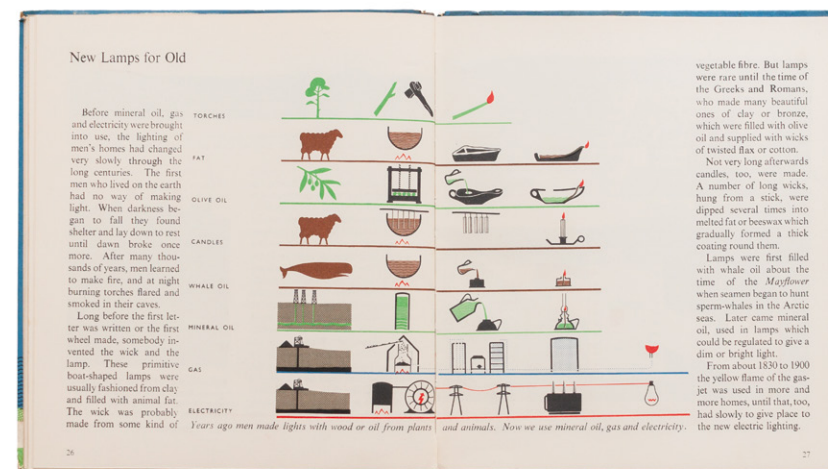
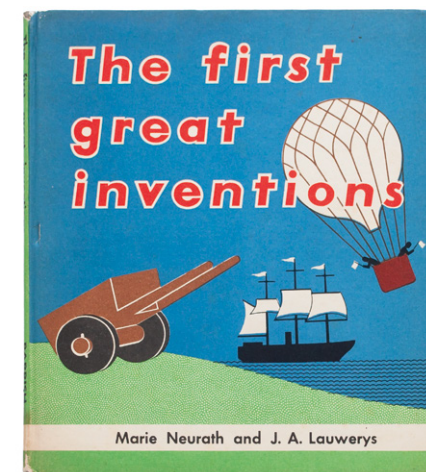
En nuestro presente, las mujeres han cobrado una mayor influencia y obligan a reescribir la historia en todos los campos creativos para construir nuevas líneas de tiempo y relaciones entre obras, movimientos y décadas. Expertos actuales como Joi Ito, director del MIT Media Lab, consideran que no debemos explorar de forma aislada disciplinas como el arte, la ingeniería, el diseño o la ciencia, abogando no tanto por la interdisciplinariedad, sino por la antidisciplinariedad. Ito se refiere a la capacidad de trabajar en espacios que no encajan en ninguna disciplina académica, abrazando la interconexión como motor para la innovación y la transformación, pero también entendiendo que todos los detalles son imprescindibles, como

cuando en los años cincuenta Marie Neurath se dedica a producir libros infantiles procurando lo esencial después de trabajar con equipos de investigadores, escritores e ilustradores dirigiendo todas las etapas del proceso para lograr una precisión científica. Ese ejercicio de síntesis será clave en los años setenta para el boom de los sistemas de identificación de las grandes compañías o de grandes eventos, como los Juegos Olímpicos.

Con el objetivo de mejorar la comunicación pedagógica en la Europa de entreguerras nació una manera de ordenar la información a partir de signos visuales o pictogramas estadísticos que permitían vencer las limitaciones del lenguaje verbal. A este proyecto, de los años veinte, se le conoció de manera temprana como «el método vienés», pero pronto se le denominará *Isotype* (International System of Typographic Picture Education). Su creador fue el sociólogo Otto Neurath y al equipo se sumó en 1928 el xilógrafo Gerd Arntz y ellos dos fueron las cabezas más visibles, pero en todo ello fue fundamental la científica y matemática María Reidermeister (más tarde conocida como Marie Neurath), que encabezaba un equipo capaz de transformar en diagramas los datos verbales para trabajar en colaboración con artistas gráficos

su ejecución final. Marie Neurath producirá más de ochenta libros infantiles de una calidad asombrosa, donde el color se utiliza para añadir significado y claridad, nunca como decoración. Aprender lo esencial, saber utilizar la comparación, dirigir la atención y auscultar el sentido de todos los detalles de la imagen eran claves imprescindibles para ella, que conseguía resolver al trabajar con equipos pluridisciplinarios. Un ejemplo son la serie de libros que realiza a principios de los años cincuenta en coautoría con Joseph Lauwerys, que tenían como objetivo introducir la ciencia de manera creativa para los alumnos y profesores. En ellos se relacionan los procesos científicos con las experiencias cotidianas como arar la tierra, cortar un árbol o trabajar en la mina. Un ejemplo de ellos es *The first great inventions* (Max Parrish & Co. Limited, 1951), en el que se pregunta qué inventaron los hombres antes de los aviones, los barcos de vapor y los trenes para comenzar con las siguientes frases: «Cuando pensamos en inventores, generalmente imaginamos científicos trabajando con tubos de ensayo y microscopios, o ingenieros trabajando en talleres modernos y brillantes. Pero algunos de los inventos que todavía usamos hoy fueron hechos por habitantes de cuevas que vivieron antes de que comenzara la historia».

Marie Neurath



Elaine Lustig Cohen



Sights and Spectacles: Theatre Chronicles 1937-1956 (Mary Mc Carthy), Meridian Books, 1957. Col. Fundación DIDAC

Por supuesto no fue la única mujer poco reconocida. En el diseño gráfico tenemos también a Elaine Lustig Cohen, apasionada por la pintura y el *collage* que se convertirá en figura clave del diseño gráfico de los años cincuenta y sesenta, sobre todo por las portadas de libros que realizó para editoriales como Meridian Books y The New Directions. Casada con Alvin Lustig en 1950, continuará con el trabajo de su estudio a la muerte de este en 1957, integrando la estética

del modernismo europeo con un lenguaje visual norteamericano. Arthur Cohen, editor y gran amigo de Alvin Lustig la invitó a que continuara diseñando la nueva línea de libros de bolsillo en Meridian Books, llegando a diseñar más de un centenar de portadas. Elaine Lustig Cohen también diseñó catálogos de importantes artistas como Robert Rauschenberg, Yves Klein o Jasper Johns y trabajó con arquitectos como Eero Saarinen o Richard Meier en la gráfica de sus edificios. Pero no

hay rastro de ella en muchos libros de historia del diseño.

Tampoco Lora Lamm, que había estudiado con Johannes Itten y Ernst Keller, es reconocida en su justa medida. Recomendada por Max Huber comenzará a trabajar para La Rinascente, con carteles que combinaban la ilustración y una tipografía llamativa. Más tarde será asesora de la compañía, realizando al tiempo diseños para otras marcas como Pirelli o Cynar.

Personalmente, encuentro especialmente ambicioso el diseño del sistema de señalización de las autopistas británicas comenzado en 1957 y desarrollado durante una década por Margaret Calvert y Jock Kinneir, un sistema elegante que combinaba mayúsculas y minúsculas creando un nuevo tipo de letra, la Transport, una *sans serif* suave y con curvas. Utilizaron letras blancas sobre fondo azul en autopistas y letras blancas y números amarillos sobre fondo verde para las carreteras, dejando las letras en negro sobre fondo blanco para las rutas secundarias. También incorporaron pictogramas que fueron realizados en su mayoría por Calvert. Todo un sistema coherente que les llevará a realizar otros trabajos en aeropuertos, metros y ferrocarriles, pero que también será inspiración de muchos de los sistemas de autopistas y carreteras utilizados hasta hoy.

Como en casi todas las maneras de construir la historia del arte o del diseño la mujer no se ha tenido en cuenta a la hora de historiar la evolución de la tipografía, aún cuando su presencia, también en este caso, resulta muy importante. Uno de esos casos es el de la alemana de origen judío Elizabeth Friedlander, que trabajó como diseñadora de la revista *Die Dame* y diseñó a principios de los años treinta la tipografía Elizabeth, aunque será conocida por diseñar los *Friedlander Borders* para Monotype, que se harán muy conocidos al ser utilizados por Jan Tschichold para sus portadas. Otro caso es el de Jane Bissell Grabhorn que fundó con su marido y con su cuñado la Grabhorn Press y creó dos imprentas propias, la Jumbo y la Colt Press. Aunque quizás la más conocida sea la polifacética Gudrun Zapf von Hesse, que compaginaba las labores de artista, diseñadora, encuadernadora o calígrafa y realizará numerosos tipos como la Diotima Roman a finales de los cuarenta o ya en la segunda mitad del siglo la Ariadna, la Smaragd o la Shakespeare Roman. Raquel Pelta destaca la importancia que en la primera mitad de siglo XX tendrán teóricas de la tipografía como Beatrice Warde o historiadoras como Nicolette Gray, aunque no será hasta el final de la centuria cuando comience a haber un mayor



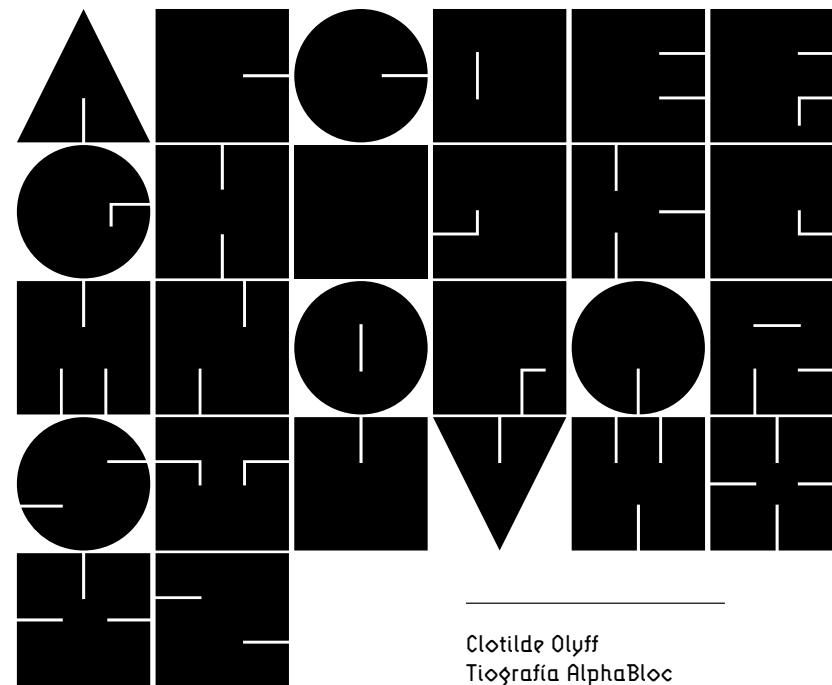
Marjaret Calvert
Señal de tráfico británica
de niños cruzando, 1965

número de mujeres tipógrafas¹⁰. Es ahí donde nombres como Kris Holmes, Rosemary Sassoon, o más posteriormente, Carol Twombly, Laurie Szujewska, Ryoko Nishizuka, Verena Gerlach, Clotilde Olyff, Laura Meseguer o Zuzana Licko se destacarán acreditando el papel significativo que la mujer ha tenido en el diseño de tipos a lo largo de la historia y que, reiteradamente, se le ha negado. Otra magnífica diseñadora gráfica que valoró la tipografía y exprimió sus posibilidades en muchos de sus carteles fue Rosmarie Tissi, que tras estudiar en la escuela de diseño de Zúrich abrirá su propio estudio con Siegfried Odermatt en 1968. Poco a poco pervertirá el Estilo Tipográfico Internacional desarrollando formas

más caóticas y desalineadas, trabajando el color y la tipografía de un modo más arriesgado y cercano al amanecer posmoderno, comenzando una ruptura con las tradiciones que había asentado el diseño suizo.

Se comienza así una aventura tipográfica que finalmente derivará en el uso y abuso de las nuevas técnicas digitales, abriendo nuevas posibilidades formales. Zuzanna Licko será años más tarde una pionera en el uso de los ordenadores aplicados al diseño, aunque no se limitó al diseño de tipografías para ordenadores, sino que ideó la manera de compartir lo que creaba con otros diseñadores que las utilizaban. Su principal fuerza será la exploración y el desafío a lo convencional, como cuando recuperó tipografías clásicas y las adaptó a las nuevas tecnologías, renovando su diseño. Con su compañero Rudy Vanderlans, crearon la revista *Emigre*, donde se salen de los límites, de las reglas arraigadas, estableciendo nuevos estándares que permanecen vivos en el presente.

¹⁰ Raquel Pelta, «Mujeres y tipografía: un lugar en la historia», www.monografica.org, octubre de 2012.

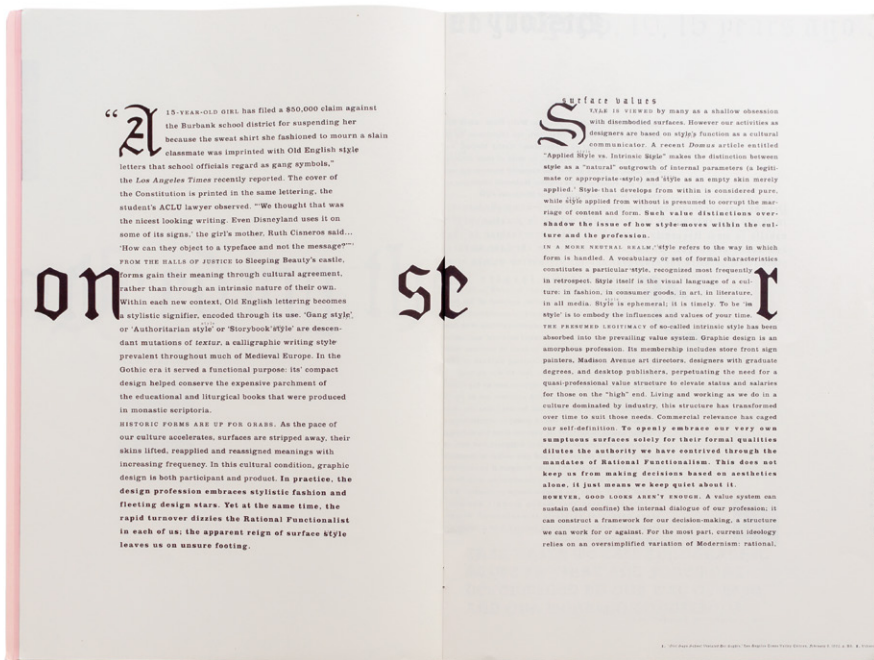


Clotilde Olyff
Tipografía AlphaBloc
Sculpture, 1994

Años antes, la academia de arte Cranbrook apoyó como ninguna otra escuela de arte la llegada de un tipo de tipografía *new wave*, abrazando el diseño posmoderno de manera decisiva. La clave fue que en 1971 se unieron a su equipo Katherine McCoy, para dirigir el programa de diseño gráfico, y su marido Michael, que lideró el programa de diseño industrial. Katherine impulsó la experimentación y la libertad a la hora de adherirse a las normas visuales, demandando el autodesarrollo del alumno en sus proyectos. Esta actitud

innovadora, que se apoyaba en profesores invitados de la talla de Wolfgang Weingart y estaba influida conceptualmente por las ideas de Venturi y Scott Brown, tuvo grandes resultados por el éxito profesional de muchos de sus graduados, independientemente de lo controvertido de su planteamiento. Katherine McCoy trabajará con otra grande del diseño, Muriel Cooper, que fue la primera directora de diseño del Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT), ejerciendo gran influencia en sus alumnos. Entre otras cosas, será cofundadora del

Zuzanna Licko



Revista Emigre N.º 24 neomania, 1992. Col. Fundación DIDAC

MIT Media Lab y dirigirá la oficina de publicaciones (MIT Press), desde donde promoverá la publicación de numerosos libros con el estilo de Bauhaus hasta abrazar la llegada del posmodernismo al diseñar la primera edición del paradigmático *Learning from Las Vegas* en 1972. Desde entonces se situará a la vanguardia del diseño de interfaces de software, promoviendo su desarrollo al frente del Taller de Lenguaje Visible del MIT.

Otra pionera a la hora de utilizar el Macintosh y conseguir ampliar los límites del diseño burlando el escepticismo tecnológico de la gran mayoría del momento fue April Greiman, a quien habría que enmarcar también entre los herederos del desafío a la cuadrícula que proponía Wolfgang Weingart años atrás y que será continuado por ella, Dan Friedman o Willi Kunz que negaron la noción de estilo, si bien



se les etiquetará dentro de lo que se conoce como tipografía *new wave*. Todo ello se inserta en el auge de la actitud libertaria propuesta por el posmodernismo, que comenzará a imponerse, rechazando el dogma de los estilos modernos. Es un momento de ruptura de convenciones, donde las tipografías mezclan tamaños y pesos y en muchos casos flotan en la superficie, como advertimos en diseños paradigmáticos como el cartel de la exposición *The Modern Poster* de April Greiman para el

recursos, identidades y sistemas de identificación visual inmediatamente anteriores de empresas como Braun, Olivetti o IBM, pero nada más lejos de la realidad. De hecho, si Apple bebe de una fuente esa es la labor previa de IBM —líder del sector hasta los años ochenta—, que en la década de los setenta había desarrollado el primer ordenador personal PC. En 1984 llegará el Macintosh de Apple, con la ingeniosa novedad del ratón capaz de reproducir los movimientos de la mano en la pantalla y solo un año más

MoMA de Nueva York. Son los diseños de Greiman los que suponen un punto de inflexión en tanto que obedecen a una nueva concepción del espacio, procurando una nueva dimensión de profundidad a partir de líneas en diagonal que invierten la perspectiva al modo de El Lissitzky. En muchos de ellos, las formas retroceden en el espacio y se mueven hacia atrás y hacia adelante, generando un espacio dinámico hasta entonces inédito.

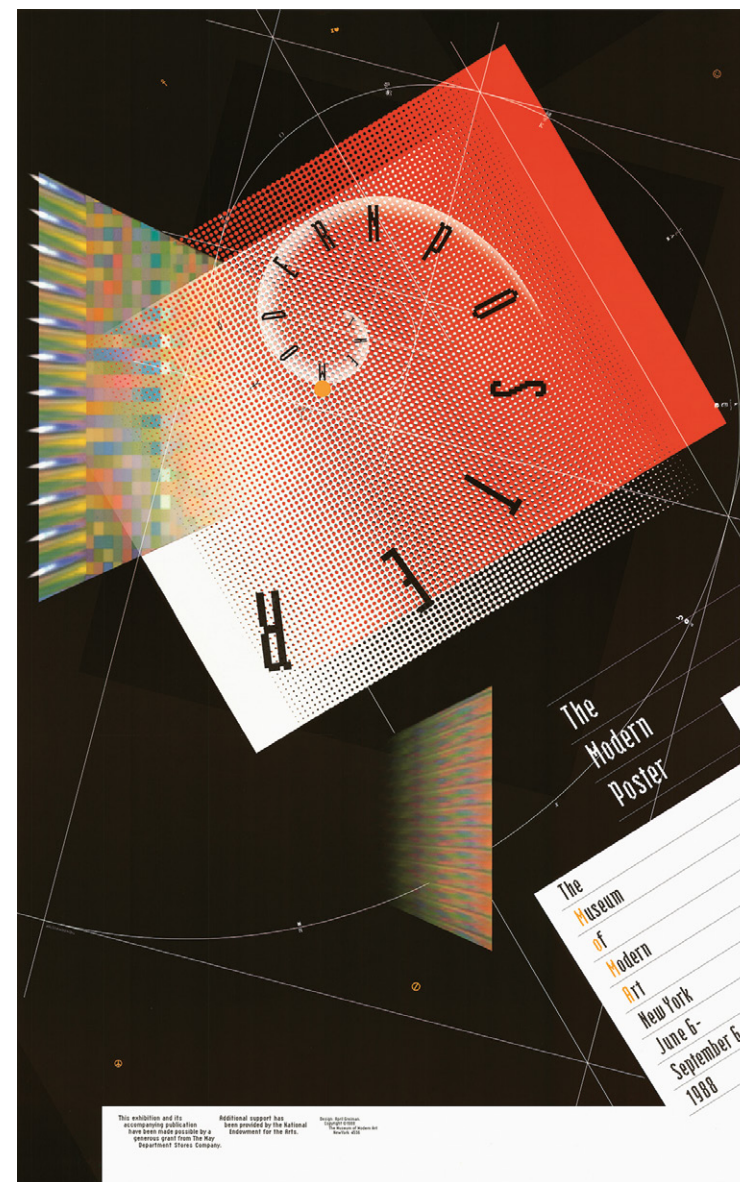
Los años de la revolución informática ofrecieron sin lugar a duda nuevos campos para el diseño y es posible que la labor de Apple empañe o torne en apariencia obsoletos los

tarde Susan Kare recibe el encargo de Steve Jobs de diseñar los iconos y las fuentes tipográficas del nuevo sistema operativo de los ordenadores Macintosh. A partir de metáforas en muchos casos elementales —como papeleras, cajas, carpetas, relojes, etc.— Kare configurará estas instrucciones gráficas. El recurso a lo infantil es evidente si pensamos en el característico guante de Mickey Mouse o en la bomba a punto de estallar, que remite al universo Disney. Dos años después Susan Kare tendrá la posibilidad de diseñar nuevos repertorios, curiosamente para Windows, de Microsoft, la competencia de Apple. En este caso, añade color a los iconos y la sensación es completamente diferente, abrazando una tridimensionalidad por entonces inédita.

Lo cierto es que partir de los años sesenta la mujer había ganado presencia y visibilidad en el campo del diseño, como también sucederá en el mundo del arte. Nada mejor que la minifalda para reflejar el nuevo mundo de la mujer y de sus libertades, que fue creada en esa década por la diseñadora británica Mary Quant, en un momento donde se debaten temas como el aborto y la píldora aumentaba las probabilidades de desarrollo profesional de muchas mujeres, que acceden a los principales cursos universitarios de arquitectura o

diseño. Las revistas especializadas del momento —*Domus*, *Graphis*, *Casabella*, *Mobilia*...— mostraban, cada vez más, el trabajo de las mujeres, que en muchos casos contrastaban con la seriedad imperante, como lo hacían los diseños de moda informal de las británicas Mary Quant y Margaret Howell, los de la italiana Rosita Missoni o de la finlandesa Vuokko Eskolin-Nurmesniemi. Más tarde llegará Katharine Hamnett o la japonesa Rei Kawakubo. También la sofisticación de Miuccia Prada. Pero si en alguien debemos detenernos es en Vivienne Westwood, que con sus diseños extravagantes nos anuncia desde el mundo de la moda la llegada de la posmodernidad. Porque de Vivienne Westwood se podría decir que es la autora de la radicalidad en la moda contemporánea, marcando tendencia en el punk y en el *new wave*. Su ropa deconstruida y desarrapada llegó a vestir a grupos míticos como los Sex Pistols, momentos en los que encontraba parte de su inspiración en el fetichismo, utilizando el uso de cremalleras, tachuelas, imperdibles, etc, para llevar hoy esa extravagancia y anarquía como elementos o ingredientes fundamentales a la hora de diseñar ropa, con materiales como la goma, el cuero o el charol. Westwood

April Greiman



The Modern Poster, 1988. Cartel para The Museum of Modern Art, NY. Col. Fundación DIDAC

nunca se casó con un estilo fijo y con el tiempo se fue refinando, aunque ejemplos como los zapatos *Anglomania* que diseñará para Melissa ya entrado el siglo XXI evidencian que su trabajo sigue siendo una expresión de resistencia a lo usual, estirando el sentido de esa posmodernidad.

En los sesenta se reivindica el feminismo y en 1970 se celebró la primera Conferencia Nacional de Liberación de la Mujer en el Ruskin College de Oxford, que reunió a mujeres de toda Gran Bretaña. Todo ello se expandió en muchos otros países. Para la mujer es un momento de revolución sexual, situación que se mostraba en revistas como *Cosmopolitan*, que desde 1965 estaba bajo la dirección de Helen Gurley Brown, que reinventó la revista para adaptarla a una mujer soltera y moderna, capaz de controlar su propio destino. A esta habría que sumar otras publicaciones como *Sexual Politics* de Kate Millet o, ya a mediados de los setenta, *Superwoman* de Shirley Conran. Todas ellas, como la pionera obra *The Second Sex* de Simone de Beauvoir, dejaban ver que había una vida más allá de la familia nuclear y el patriarcado.

Todo ello se enmarca muy bien en el contexto de la posmodernidad. En lo que se refiere a ruptura de ideales estéticos, los explica bien

Robert Venturi, que en 1966, en su libro *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, ya aboga por una arquitectura equívoca y contradictoria, compleja e incierta. «Los arquitectos no se pueden permitir ser intimidados por el lenguaje puritano moral de la arquitectura moderna. Prefiero los híbridos a los puros, los comprometidos a los limpios, los distorsionados a los rectos, los ambiguos a los articulados, los tergiversados que a la vez son impersonales, a los aburridos que a la vez son interesantes, los convencionales a los diseñados, los integradores a los excluyentes, los redundantes a los sencillos, los reminiscentes que a su vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad (...) Más no es menos»¹¹. Un interesante ejemplo de su arquitectura es la Lieb House, en la que comparte la autoría con su esposa Denise Scott Brown, con quien trabajará desde entonces en proyectos arquitectónicos, publicando también libros como

¹¹ Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

el paradigmático y ya citado *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, en el que defienden la imprevisibilidad de las formas como alternativa al urbanismo uniforme y a la legibilidad del producto.

Porque la posmodernidad es un punto de excepción. Una cultura descentrada, como afirmará Lipovetsky. La posmodernidad asume como nunca se había asumido la contradicción, conjugando lo retro con lo renovador y lo sofisticado con lo espontáneo. Es un tiempo y filosofía donde el placer ya no es culpable. Todo puede estar de moda y ser *light* sin perder ni un ápice de su valor. Lo que importa es la seducción, basta mirar todas las opciones de culto al cuerpo que se impondrán entonces. Todo es fugaz, pero sobre todo divertido, siguiendo la máxima de Venturi, «menos es aburrido». Es así como emerge un grupo como Memphis. Antes, la sociedad Archizoom Associati y el grupo Alchimia abrieron el camino, ya que ambos grupos evolucionaron en paralelo, compartiendo algunos integrantes y, por supuesto, la ideología del momento.

Alchimia nació con la voluntad de sacar los objetos cotidianos del anonimato. En 1980 expusieron sus objetos experimentales en la Bienal de Venecia bajo el título «El objeto banal». Lo espontáneo y un colorido

sentido del humor caracterizaban sus diseños eclécticos, que rompían radicalmente con la uniformidad del movimiento moderno. Al grupo pertenecían Ettore Sottsass, Alessandro Mendini, Michele de Lucchi o Andrea Branzi que, capitaneados por Sottsass, conformarán también el Grupo Memphis, con una primera colección titulada *The New International Style*, en clara referencia a su ruptura al respecto del concepto del buen diseño para convocar con humor una expansión cromática y vital, de formas irregulares y cargadas de decoración. Ya en 1979 Mendini había presentado una butaca neobarroca con tapizado futurista, pero será Sottsass quien se destaca como el creador más representativo del momento y del movimiento, que además de los citados reunirá a conocidos nombres como Hans Hollein, Javier Mariscal o Michael Graves. Aunque, como siempre, olvidamos que una de sus fundadoras se llamaba Nathalie du Pasquaer —que tras disolverse el grupo se entregará exclusivamente a la tarea de artista—, que otra mujer importante para el grupo fue Martine Bedin —que había trabajado en el estudio de Sottsass y que imaginó Super, una lámpara que acabará siendo uno de los diseños más reconocibles de Memphis— y que su principal historiadora y portavoz fue



Martine Bedin
Lámpara Súper, 1981
Colección MICA

transformadores capaces de desafiar al entorno circundante con sus arquitecturas deconstructivistas, la arquitecta anglo-iraquí Zaha Hadid.

Barbara Radice, que estuvo casada con el propio Sottsass.

Margaret Thatcher —que se había convertido en la primera mujer en acceder a lo más alto de la política británica como primera ministra en 1979 y será quien más tiempo permanezca en ese cargo, ya que estará toda la década de los ochenta— será conocida como la Dama de Hierro y anuncia también con su determinación un nuevo espacio posible para las mujeres en el poder político mundial. Thatcher, sin ser feminista mostró con su fuerte personalidad la capacidad de liderazgo como mujer. En el campo del diseño, Elizabeth Wetzel se convirtió en la primera jefa de vehículos de General Motors en 1983. Y en arquitectura pronto comenzará a destacarse la que será un fenómeno mundial al crear espacios

De ella será aplaudida su manera de diseñar la arquitectura con geometrías fragmentadas y sus formas con diferentes perspectivas, estructuras casi imposibles, que evocan a ciudades utópicas. Esta manera de diseñar se vio influenciada por el holandés Rem Koolhaas y Elia Zenghelis, que habían sido sus profesores. Hadid no solo se limitó al diseño de edificios sino también al de interiores, mobiliario y a productos de consumo. Su labor fue merecedora de premios como el Mies van der Rohe (2003) y el Premio Pritzker (2004), siendo la primera mujer de la historia en conseguir este prestigioso galardón.

Por supuesto, el caso de Zaha Hadid no es el de la primera arquitecta de éxito. Casos como el de Alison Smithson o Lina Bo Bardi —además de otras arquitectas

ya citadas— son merecedores de cualquier reconocimiento y homenaje. Lina Bo Bardi es también paradigmática para entender que el valor del objeto no radica en su producción sino en lo que ese objeto consigue transmitir. Para Lina Bo Bardi la artesanía era la expresión de un tiempo y de una sociedad, y es algo que consiguió llevar a su diseño de mobiliario. Se trataba de humanizar, como cuando en 1947 llega a instalar las pinturas en tubos verticales de aluminio que se prolongaban del suelo al techo en el MASP (Museo de Arte de São Paulo), antes de la construcción del nuevo edificio del que se encargará la propia Bo Bardi. El Museo pretendía ser dinámico, nuevo, monumental y al tiempo popular. Para este, años más tarde, diseñará un *display* no jerárquico, donde las pinturas pudieran funcionar y ser vistas como obras en sí mismas, y acorde con su idea de tiempo no lineal y de un arte sin adjetivos, suspenderá las pinturas en caballetes de vidrio que se mantuvieron en el MASP durante treinta años. Las pinturas, como si fuesen esculturas o personas en una plaza llena de gente, se tornan así un fenómeno en el espacio y se liberan de la pared, haciendo desaparecer la arquitectura por completo.

En cualquier caso, para llegar a ese empoderamiento paulatino de la mujer como creadora reconocida

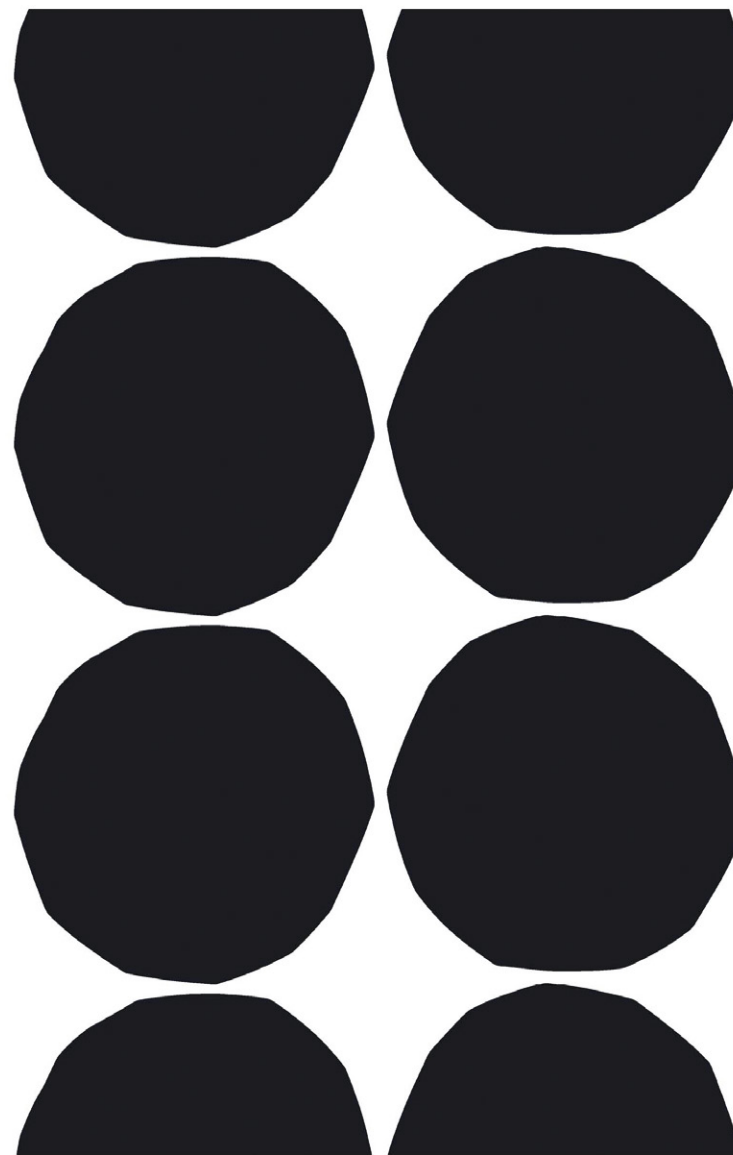
en el siglo XXI, resulta importante comprender la labor de muchas otras diseñadoras que destacaron en la segunda mitad del siglo XX. Es el caso de Estelle Laverne —que con Erwine Laverne realizó un trabajo original y experimental tanto en lo formal como en lo tecnológico con muebles, papeles de pared y textiles—, la rumana Maria Pergay —que fue capaz de suavizar y poetizar la autoridad del acero inoxidable para conseguir gestualidades brillantes en todo tipo de muebles—, la sueca Vivianna Torun Bülow-Hübe —a quien se le deben algunos de los iconos más representativos del diseño escandinavo moderno, como su reloj *Vivianna Bangle* (1962) o el broche *Mobius* (1968), ambos para Georg Jensen—, la finlandesa Nanny Still —que llevó al vidrio el refinamiento gráfico característico del diseño finlandés, jugando con gamas cromáticas delicadas en distintas series de jarrones para la casa Riihimäen Lasi—, la danesa Grete Jalk —que fue editora de la revista *Mobilia* y demostró una especial habilidad para moldear las formas de sus muebles—, o las italianas Anna Castelli Ferrieri —redactora jefe de *Casabella* y más tarde fue cofundadora de Kartell, para la que también realizará diseños emblemáticos—, Gae Aulenti —arquitecta que destacó en el diseño industrial y de interiores, trabajando

para marcas como Zanotta, Kartell o espacios como el Musée d'Orsay en París—. Por supuesto, podríamos extendernos con más nombres como Grethe Meyer o Nanna Ditzel o casos más singulares como el de Nanda Vigo o Cini Boeri. La primera fue pareja del singular artista Piero Manzoni y llegó a colaborar con Gio Ponti y Lucio Fontana, formando parte del grupo Zero. Como diseñadora, creó piezas icónicas como la lámpara *Golden Gate* (1970) o las originales butacas *Due Più* (1971), que parecen salidas de un tren de lavado, siempre tratando de borrar los límites entre el arte y el diseño, también en sus detalles arquitectónicos e instalaciones efímeras. Mientras, Cini Boeri, que también comenzó en el estudio de Gio Ponti, se caracterizará por sus soluciones innovadoras y el equilibrio entre lo rígido y lo orgánico en la producción de muebles o viviendas unifamiliares.

Por último, volviendo al diseño textil, destaca el nombre de la pintora y diseñadora Maija Isola, que fue una de las creadoras de los textiles más icónicos del siglo XX. Trabajando en la compañía textil Printex, diseñó para decoración algunas piezas inspiradas en el arte africano mezcladas con motivos populares eslovacos. También es posible reconocerla por sus formas geométricas, con

sus icónicos dibujos de óvalos concéntricos de diferentes colores inspirados en la forma de un melón cortado, como se refleja en sus diseños textiles, como *Isot Kivet*, que parte de esa concepción abstracta. Sus patrones engloban tanto al minimalismo geométrico como a una expansión cromática. Mientras Astrid Sampe aportó una joven vitalidad al diseño textil y un nuevo sentido de profesionalidad, ayudando a demostrar que los límites entre el arte, la artesanía y la producción no tienen por qué interferir en la creatividad, la visión y la dedicación. Sampe fue una diseñadora innovadora que diseñó textiles modernos de producción industrial, conservando y ampliando al mismo tiempo las tradiciones del diseño textil nórdico con motivos de inspiración popular, como podemos ver en el diseño de *Persson's Spice Rack*, pieza inspirada en los frascos de especias de la diseñadora Signe Persson-Melins. Sin embargo, su estilo a menudo se inspiraba en Mondrian —produciendo varios diseños para ropa de hogar a partir de sus referentes geométricos— y, a medida que avanzaba profesionalmente, en patrones basados en datos o generados por ordenador. En el mundo textil también habría que destacar a Marianne Straub en los cincuenta y sesenta, a Laura Ashley y al

Maija Isola



Isot Kivet, 1959. Producido por Marimekko. Col. Fundación DIDAC



Carolyn Davidson
Swoosh, el isotipo Nike,
1971

conjunto formado por Susan Collier y Sarah Campbell en los setenta o a Lucienne Day ya en los ochenta, entre otras.

Resulta evidente, por tanto, que la importancia de la mujer en el diseño del siglo XX fue más fundamental de lo que se proyecta en los libros de la historia del diseño. Por supuesto nuestro relato podría ser mayor, hablando de cómo Louise Fili —que comenzó su carrera como diseñadora independiente en proyectos de libros especiales en Alfred A. Knopf y como diseñadora sénior de Herb Lubalin, a mediados de los setenta— revolucionó la cara de la edición uniéndose a Random House como directora de arte en Pantheon Books, potenciando los tratamientos tipográficos únicos para sus portadas. Lo mismo podríamos decir de Carin Goldberg, que también explorará los alfabetos históricos y el vocabulario decorativo.

En compañía de su colega Carin Goldber, Fili exploró los alfabetos históricos y vocabularios decorativos, integrando estos

elementos con un sentido moderno de color y composición. Otras mujeres diseñadoras que ayudaron a replantear el libro de arte son Laurie Haycock Makela, Bethany Johns, Susan Sellars o la mexicana Rebeca Méndez, que combina sutilmente la tipografía y la fotografía exprimiendo las posibilidades de la producción digital.

También en el campo de la edición de revistas las mujeres han tenido la oportunidad de mostrar importantes logros y, además de en la citada labor de Cipe Pineles como directora de arte de conocidas publicaciones, podríamos detenernos en nombres como Grace Mirabella —*Mirabella*—, Tina Brown —*Vanity Fair*, *The New Yorker*— o Anna Wintour —*Vogue*— o en jefas de diseño como Bea Feitler —que fue directora de *Harper's Bazaar*, *Ms.* y *Rolling Stone* en las décadas de los sesenta y setenta— o Rhonda Rubenstein —directora de arte de *Esquire*—. O si entramos en el diseño de logotipos, basta pensar en Carolyn Davidson, que tempranamente diseñó el logotipo de Nike —en 1971—

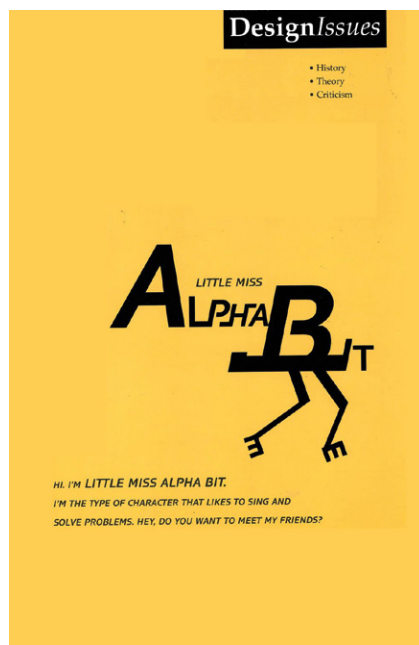
El posicionamiento feminista, más allá del activismo radical que tuvo su importancia y sentido a lo largo del siglo XX, resulta imprescindible en un siglo XXI que debería sumar en lugar de dividir.

Laurie Haycock Makela
Design Issues Vol. 12, No. 2,
Summer, 1996

cuando todavía era una estudiante y la marca de zapatillas no era el gigante que logrará ser después.

Son décadas donde se revolucionan los sistemas de información, campo en el que destacó Deborah Sussman —fundadora de la firma Sussman/Prejza con Paul Prejza en 1980— que creó programas de señalización urbana para varias ciudades en California así como la imagen de corporaciones como Apple Computer, la señalización de Disney World en Orlando o el programa de diseño ambiental del verano de los Juegos Olímpicos en Los Ángeles. También el diseño para el cine, donde destacó Elaine Bass, esposa del conocido Saul Bass, con el que diseñó los créditos iniciales para la película *El cabo del miedo* (1991) o *Casino* (1995) de Martin Scorsese, una secuencia narrativa de las más interesantes de la historia del cine.

Todas estas diseñadoras son pioneras de un posicionamiento feminista ante el diseño y la vida en general dominada por un marcado sentido patriarcal. En cualquier



caso, pocas utilizaron la palabra «feminista» en sus trabajos. Pero el posicionamiento feminista, más allá del activismo radical que tuvo su importancia y sentido a lo largo del siglo XX, resulta imprescindible en un siglo XXI que debería sumar en lugar de dividir. Por supuesto, hubo diseñadoras que sí lo reivindicaron de una manera más explícita, desde Barbara Kruger a Sheila Levrant de Bretteville, a quien se le debe el rediseño de *Los Angeles Times* en los años ochenta y un nuevo enfoque abierto que buscaba la complicidad de un público que debe completar el sentido de la comunicación en línea con un actitud ya del siglo XXI.

Un nuevo amanecer. Los procesos creativos y el diseño como actitud en el nuevo milenio

En el siglo XXI la presencia de la mujer en el mundo del diseño ha cambiado de una manera radical. Cada vez más, las diseñadoras ocupan el papel que en siglos anteriores se les negó, ya sea en la visibilidad de sus diseños o en su posicionamiento en la toma de decisiones de empresas importantes. Es el caso de Carlotta de Bevilacqua en Artemide o Patricia Urquiola en Cassina, donde se encargan de la dirección creativa. También Hella Jongerius se ha ocupado de la dirección artística de colores y materiales de Vitra, desde donde ha reflexionado sobre la relevancia de los colores y las superficies en el diseño contemporáneo. Para Jongerius el color es arte y ciencia, es un material, pero con múltiples estratos. A ella se debe la biblioteca de colores de Vitra y su libro *No tengo un color favorito* es una suerte de rebelión contra los colores planos de la industria. Precursora del cruce entre lo artesanal y los procesos industriales, desde sus inicios se ha preocupado por la escala humana de lo que nos rodea, así como por la luz como elemento modulador. Por eso ha permanecido cerca del mundo de la artesanía, por su capacidad de ser un lugar para la experimentación

y, en ese sentido, resulta curioso señalar que de pequeña quería ser *hippie*. Hoy es un ejemplo de cómo el diseño más interesante es el que se consigue a partir de los métodos más intuitivos. Más tarde, es cuando llega la cabeza y sus singulares estrategias a la hora de diseñar. Jongerius trabaja por tanteo y no se basa tanto en procurar formas nuevas sino en asumir la capacidad de cada material. Uno de sus diseños más llamativos es el del sillón *Polder* (2005), para el que se inspira en los paisajes de su Holanda natal. Se trata de un sofá llano y muy ancho, como los pólderes; de ahí que sus distintos colores obedezcan a los del campo, según sus estaciones. Jongerius se interesa más por el descubrimiento serendípico que por el producto más acabado, aunque siempre demuestra un gran dominio de las formas, del uso del color y de la combinación de materiales. Como ejemplo reciente podemos destacar la silla *East River*, producida para Vitra en 2014, donde combina madera, metal, cuero y tejido, temperando los colores con especial cuidado. La silla se inspira en el trabajo realizado entre Vitra y Jongerius un año antes, donde colaboraron en el diseño de una silla destinada a la sala norte de delegados de la sede de las Naciones Unidas en Nueva York.

Tanto Hella Jongerius, como Patricia Urquiola o Carlotta de

Bevilacqua, compaginan sus respectivas responsabilidades empresariales con la realización de sus propios proyectos de mobiliario, cada vez más preocupadas en lo relativo al medioambiente y al respeto por la cultura del origen de los materiales, sin perder sofisticación ni carácter emocional. Investigación científica y cultura humanística se unen en sus proyectos, que responden a necesidades cotidianas. Por un lado, la luz es la base del trabajo de Carlotta de Bevilacqua, que procura lo perceptivo e indaga en lo psicológico en unos productos que se caracterizan por el uso mínimo de materiales y una contención del consumo durante su uso. También Patricia Urquiola se preocupa por lo emocional, sobre todo atendiendo al uso del color. Sus formas son gestuales, algo que se advierte en sus trabajos más orgánicos. Pero, sobre todo, habría que destacar que, aunque sus diseños abrazan lo interdisciplinar y el uso de tecnologías avanzadas, es su interés por la cultura artesanal lo que convierte sus trabajos en atractivos y confortables.

Porque ante tanto estallido mediático posmoderno muchos diseñadores y diseñadoras actuales han reajustado su manera de mirar, volviendo a una actitud primera, una actitud contemplativa. También

muchos artistas que destacan por su capacidad de levantar la cabeza y mirar, han comenzado a trabajar a partir de procesos artesanales.

Esa es, seguramente, la capacidad más efectiva para encarar las complejidades del siglo XXI. Es algo que John Berger destila como nadie en sus textos. En algunos de sus textos nos habla de esa experiencia en Giacometti o Millet. De este último destaca cómo conseguía pintar experiencias como la siega o el abonado de los campos. Autores como Berger y arquitectos como Zumthor, se aproximan a creadores a quienes les influye la vida cotidiana y los objetos sin *pedigree* aparente. Pensemos en los Eames, los hermanos Bouroullec, Konstantin Grcic, Patricia Urquiola, Hella Jongerius o Nipa Doshi, diseñadora india que introduce la experiencia artesanal a un diseño que podríamos calificar como «poliético». Son solo algunos ejemplos, distintos pero coincidentes en una especial intensidad. Porque si algo diferencia a los creadores es la manera de mirar.

Se trata de reinventar lo cotidiano, algo extrapolable a Jasper Morrison o Patricia Urquiola, quien se agarró las caderas y de ahí nacieron los pufs rellenos y blandos que denominará *Fat*. Son diseñadores que reivindican la normalidad. Es algo que también reivindicaron

Hella Jongerius
Silla East River, 2014
Uitra

Max Bill o Bruno Munari. No se trata tanto de crear como de mejorar cada objeto, a partir del respeto y el recuerdo, convocando al instinto. Un ejemplo es el sofá *Bend* que Patricia Urquiola diseñó para B&B Italia, donde renueva con elegancia el clásico sofá de gran respaldo y amplios asientos confortables para otorgarle un carácter más contemporáneo ya que, además, admite varias combinaciones. Lo mismo sucede con el estante *Kite* que realiza para Kartell, un sistema de varias composiciones de pared personalizables donde cada unidad contiene una rejilla de color que enriquece la superficie del plástico transparente con un patrón de líneas internas y externas.

También Cecilie Manz amplía el entendimiento de la función y la estética del diseño desafiando los conceptos establecidos en el diseño industrial. Su trabajo, que abarca joyas, lámparas, esculturas y muebles, como su mesa *Mikado*, combina el modernismo escandinavo y la funcionalidad, como se refleja en el diseño de la



jarra de agua *Minima*, producida por Holmegaard.

Otras diseñadoras de mobiliario y de producto fundamentales para entender el diseño del siglo XXI son Kim Colin, Ineke Hans, Louise Campbell, Ingered Raman, Inga Sempé, Nika Zupanc, Evelyn Bracklow, el colectivo Front, las más artísticas Matali Crasset y Lonneke Gordijn, Marre Moerel o la española Inma Bermúdez.

En lo que se refiere al diseño gráfico, en España destacarán nombres como Pilar Villuendas, Pati Núñez o Marisa Gallén desde finales del siglo XX. Aunque si algo se había revolucionado en los años ochenta y noventa fue el diseño editorial, realizado por mujeres como Muriel



Patricia Urquiola
Crederza, 2016
 Editions Milano

alemana Andrea Tinnes;
 la libanesa Lara Captan; la
 canadiense Marian Bantjes;
 las estadounidenses
 Jennifer Sonderby o Jessica
 Hische; la más conocida
 Sheila Levrant de Bretteville
 o Hamda Al Naimi que

trabaja entre Dubai y San Francisco.
 Por supuesto, son muchos más los
 nombres que podríamos citar aquí,
 pero serán sobre todo los de Sonya
 Dyakova, Irma Boom o Jessica Walsh
 los más conocidos.

Por un lado, Sonya Dyakova
 trabajó con Alan Fletcher en Phaidon
 Press y fue la responsable del diseño
 de los libros de esta prestigiosa
 editorial muy ligada al ámbito del
 arte contemporáneo, el diseño o
 la arquitectura. Responsable del
 rediseño de la revista *Frieze*, fue
 también directora creativa de la
 prestigiosa galería Hauser & Wirth.
 Por otro lado, Irma Boom se apasionó
 muy pronto por el diseño de libros
 tras una primera inclinación por la
 pintura. Su enfoque experimental ha
 producido notables resultados que
 han conseguido ampliar los límites

Cooper o Zuzana Licko. El diseño
 gráfico y editorial entra en el siglo
 XXI de la mano de diseñadoras como
 Bethany Johns, Lorraine Wild, Laurie
 Haycock Makela, Susan Sellers o
 Rebeca Méndez, que abren camino
 a las portuguesas Barbara Says o
 Ines Nepomuceno; las españolas
 Laura Meseguer, Astrid Stavro, Ana
 Mirats, Ena Cardenal de la Nuez,
 Rebeka Arce o, más recientemente,
 Silvia Fernández Palomar; las
 italianas Cristina Chiappini, Teresa
 Sdravovich o Astrid Stavro —esta
 última residente en España—; las
 holandesas Vanessa van Dam, Julia
 Born o Harmine Louwé de Office for
 Editorial Design; las polacas Karolina
 Biskup o Marlena Buczek Smith, las
 británicas Anoushka Khandwala
 o Sara De Bondt; las francesas
 Michelle Gubser o Malika Favre; la

Cecilie Manz



Jarra de agua Minima, producida por Holmegaard (Royal Scandinavia).
 Col. Fundación DIDAC

Irma Boom



26 kunstenaars, 21 locaties. De Rijp, 2008. Col. Fundación DIDAC

del diseño gráfico y que le han valido numerosos reconocimientos. Esta atrevida visión de los proyectos desafía la convención de los libros tradicionales tanto en sus formas visuales como en el contenido impreso. Como diseñadora gráfica, tipógrafa e ilustradora Irma Boom es especialista en la confección de libros a base de materiales, formatos o diseños poco usuales, configurándolos como un paisaje e intentando crear una experiencia táctil y sensorial al diseñarlos, procurando la *fisicalidad* del propio objeto: cubiertas en relieve, páginas irregulares, etc., que se acaban convirtiendo en una forma arquitectónica o en un objeto, como advertimos en *26 Kunstenaars/ 21 locaties*. Su objetivo en su proceso creativo es inspirar al descubrimiento y a la interacción. Por último, Jessica Walsh se ha convertido en una de las diseñadoras y creativas más influyentes y atrevidas a nivel internacional. Walsh, tras terminar sus estudios de Bellas Artes realizó prácticas en Pentagram Nueva York y en 2010 comenzó a trabajar con Stefan Sagmeister, con quien fundó el estudio Sagmeister & Walsh, uno de los más radicales y experimentales hasta hoy.

Por supuesto, podríamos expandirnos para tratar el campo del diseño más ligado a la

arquitectura —en el que destacan Elizabeth Diller, Amanda Levete o la ya citada Zaha Hadid— o al mundo de la moda —con Miuccia Prada, Margaret Howell, Amaya Arzuaga, Stella McCartney, Rei Kawakubo o Katharine Hamnett de principales exponentes—, pero si algo caracteriza al diseño en el siglo XXI es que este tiene cada vez más capacidad expansiva con diseñadoras que exploran lo digital de una manera experimental como Livia Flores, Kelly Walters o la tipógrafa iraní Pouneh Mirlou y, sobre todo, la capacidad para ser la arteria fundamental de conexión entre las diferentes áreas de conocimiento que, más que nunca, han de volver a conectarse y relacionarse acompasadas como lo hicieron en el pasado. Los procesos creativos y el diseño actitudinal abren una nueva espacialidad en estos campos del conocimiento y para valorar su fuerza hay que analizar y potenciar su capacidad de impacto desde el mayor número de perspectivas posibles. En este sentido, cuanto más ecléctica sea la práctica del diseño y cuanto mayor sea la posibilidad del arte de cuestionar lo que nos rodea, mayor será el potencial de ambos como agentes clave para los cambios sociales, políticos, culturales y medioambientales, científicos, empresariales, etc.

Es en la sofisticación de esas potenciales alianzas, trabajando una visión elástica del diseño, donde no solo encontraremos respuestas más rápidas y contrastadas, sino preguntas importantes en su capacidad de anticipación a esos problemas. Si a principios de los ochenta Douglas Crimp escribía sobre la necesidad de derribar los muros de los museos para introducir la vida, quebrando el sentido de mausoleo y su sentido de confinamiento comparable a la idea de las cárceles en Foucault, hoy resulta vital comprender la necesidad de superar los muros disciplinares de cara a diseñar verdaderas alternativas innovadoras, pero sobre todo flexibles y adaptables, desde el respeto a lo logrado y al conocimiento previo, para actuar no solo ante el dictado de lo nuevo, sino desde una suerte de ecología material capaz de naturalizar la innovación cultural, social y económica.

No deja de resultar curioso que hayan sido las mujeres quienes más han prosperado en áreas del diseño nuevas, donde no hay nadie —hombres— impidiendo el paso. Alice Rawsthorn señala varias: Bianca Elzenbaumer de Brave New Alps, las médicas paquistaníes Sara Khurram e Iffat Zafar de Sehat Kahani y Emily Pilloton son pioneras

en nuevas ramas del diseño social junto con Hilary Cottam. Christien Meindertsma y Julia Lohmann están en la vanguardia de las novedades en diseño conceptual, mientras que Bilikiss Adebisi-Abiola y Poonam Bir Kasturi han desarrollado influyentes proyectos de diseño sostenible para mejorar la gestión de residuos en Nigeria y la India respectivamente. Asimismo, el diseño de género no binario es otro campo dinámico en el que Gabriel A. Maher y otras personas están experimentando con nuevas metodologías¹².

Una de las ecuaciones a resolver es la relación compleja entre arte, ciencia y diseño. Si partimos de la máxima que el diseño tiene como principal característica su capacidad para encontrar soluciones a problemas complejos, su relación con el arte y sus procesos debería ser más cercana que hasta ahora, porque el diseño se enriquece con la exigencia procesual del arte y su capacidad para cuestionar el mundo. Por supuesto, ambos necesitan de la ciencia, la tecnología o de los negocios para poder cambiar el mundo, pero únicamente procurando las sinergias entre disciplinas, forzando

12 Alice Rawsthorn entrevistada por Carolina Grau, *DARDO* magazine n.º 33, Santiago de Compostela, 2018.

a que colaboren y se influyan mutuamente se podrá avanzar.

El diseño ha de emanciparse de su propia ortodoxia, flexibilizar sus paradigmas y quienes más lo han conseguido han sido algunas mujeres. Diseñadoras y artistas son agentes capaces de detectar las fisuras del sistema y proyectar nuevos valores y sentidos, pero para ello han de actuar como vasos comunicantes. Porque la velocidad de las innovaciones es mayor que nuestra capacidad de adaptación a ellas, algo extrapolable a la evolución de la ciencia, y se necesita conectar el conocimiento para llegar a la sofisticación de esa conjugación¹³.

Basta echar la vista atrás para advertir que la unión entre arte y ciencia fue mucho más estrecha que hoy en día. Podríamos trazar un recorrido muy ilustrativo, desde Leonardo da Vinci a Nery Oxman, cadena que se perdió desde finales del siglo XIX, cuando la especialización se fue abriendo camino en todos los ámbitos del desarrollo cultural y generando distancias disciplinares.

13 Rubén Ramos Balsa entrevistado por David Barro en *Futuros Posibles. Diseño para a innovación na era pos-COVID*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2020.

Todo ello encajaría con lo que Alice Rawsthorn define como «diseño actitudinal». Pionera en la crítica del diseño, en su libro *Design as an Attitude* ayuda a entender con ejemplos históricos y actuales cómo el diseño ha actuado y cómo está respondiendo en una era de intensa inestabilidad económica, política y ecológica con ingenio y creatividad. Como señala Rawsthorn, «en una época tan sumamente turbulenta y peligrosa en la que nos enfrentamos a cambios tumultuosos en tantos frentes, necesitamos desesperadamente aprovechar el máximo potencial del diseño, no como una panacea para nuestros problemas, sino como una herramienta poderosa para ayudarnos a forjar un futuro mejor¹⁴. En estos años circulares, donde todo ocurre demasiado rápido, el diseño debe ayudarnos a comprender nuestro lugar en la historia, generando posibilidades desde la creatividad para combatir lo incierto. Efectivamente, nuestro presente es ese futuro distópico y por esto es más urgente y necesario que nunca luchar por el futuro que queremos con el mismo buen criterio que guió a Charles y Ray

14 Alice Rawsthorn entrevistada por Carolina Grau en *DARDO* magazine n.º 33, Santiago de Compostela, 2018.

Eames a diseñar en 1943 una férula para la US Navy que permitió salvar miles de piernas mientras otros diseñadores se concentraron en crear armas para matar.

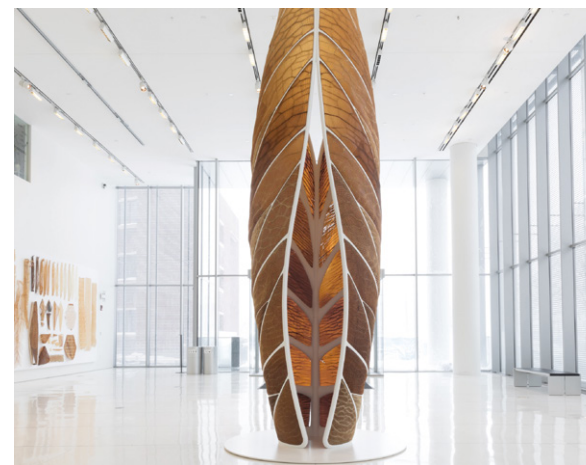
Un ejemplo histórico significativo de eso que Rawsthorn llama «diseño actitudinal» es la obra de la británica Florence Nightingale, una reformista del sistema sanitario del siglo XIX. Ella nunca se definió como diseñadora, pero como activista sanitaria aplicó intuitivamente los principios del diseño con éxito al diseñar un proyecto de hospitales seguros y eficientes tras quedar escandalizada al descubrir que morían más pacientes por coger infecciones en los hospitales de campaña británicos de la Guerra de Crimea que por heridas de guerra propiamente dichas. Así se convirtió en diseñadora de información al generar gráficos circulares que ilustraban su proyecto y con ellos convenció al gobierno.

Decía Albert Einstein que la creatividad es más importante que el conocimiento. También lo es una actitud responsable. Seguramente por eso el diseño y el arte son herramientas fundamentales que deberían liderar la innovación. Porque en muchos momentos se ha confundido tecnología con innovación, o con progreso, y por supuesto la tecnología es un elemento indispensable, pero

como también lo es lo emocional, lo psicológico y una profunda aprehensión de los valores socioculturales del momento.

De ahí que una de las tendencias recientes más consolidadas en diseño y en arte haya sido el retorno al «aprender haciendo», a ese rigor artesano que nos recuerda que al futuro no se llega antes solo con una fuerte inversión económica en tecnología. Ante la tecnologización del mundo, el diseño ha de ser tan crítico con ella como fortalecedor de sus virtudes, para actuar como moderador, como contrapeso, como filtro. El diseño para la innovación debe mediar entre lo humano y lo tecnológico, tornando más amable y empática nuestra relación con el futuro, más ergonómica, más líquida y, sobre todo, más inteligente a la hora de enlazar lo científico y lo humanístico habitualmente separados cuando sus funciones convergen en una común: conseguir adivinar y construir un futuro mejor.

Esa capacidad de negociación del diseño se advierte en propuestas innovadoras como las de la diseñadora y arquitecta israelí Neri Oxman, que trabaja en el campo del diseño ambiental con formas y propiedades que son determinadas por sus propios contextos. Oxman acuñó la frase «ecología material» para definir su trabajo. Pero su



Neri Oxman & MIT Mediated Matter Group
AçuaHoja. Biopolymer Pavilion, 2020

reconocimiento mundial no sería posible sin la tendencia que existe hoy de estudiar la naturaleza desde el diseño, para analizar nuestros impactos y orientar nuestro mercado en línea con la economía circular. Que plataformas como Netflix hayan dedicado grandes capítulos de su serie *Abstract* a diseñadoras como Neri Oxman o artistas como Olafur Eliasson, no sería posible si los artistas y diseñadores en los últimos tiempos no se hubiesen profesionalizado como solucionadores transversales de problemas. Porque el diseño no solo es una herramienta para el cambio, sino que tiene como tarea fundamental ayudar a las personas a lidiar con el cambio.

Anab Jain, diseñadora que podríamos definir como arqueóloga

del futuro, se pregunta qué debemos hacer para prosperar en lugar de únicamente sobrevivir en el mundo y alguno de sus proyectos está pensado para el año 2050, convirtiendo los residuos de hoy en la cena del mañana. Se trata de recuperar el futuro, la salud, el bienestar. Se trata de adelantarse a los procesos convencionales de innovación desde lo deseable, esquivando lo distópico y activando comportamientos capaces de generar un impacto positivo ante un presente hostil. Se trata de diseñar el cambio, desde la responsabilidad con lo natural y con nuestra propia historia, rediseñando el diseño como práctica capaz de conectar el ayer, el hoy y todos los futuros posibles, como los de la propia historia del arte y el diseño.

HOY SON MUCHOS
LOS ARTISTAS Y
DISEÑADORES QUE
MIRAN HACIA EL
UNIVERSO ARTESANAL
Y LOS DISEÑADORES
Y ARTISTAS BUSCAN,
CADA VEZ MÁS, LAS
FORMAS PROPIAS.

El caso gallego

Si resulta difícil rescatar una historia del arte y del diseño universal desde la perspectiva de la mujer creadora o creativa, todo ello se antoja todavía más difícil si tratamos de circunscribir esa búsqueda a un lugar pequeño como Galicia. Indagar con profundidad en ello es una tarea pendiente, máxime si atendemos a algunos libros o textos sobre diseño gallego donde es posible encontrarse con que no se cita a ninguna mujer diseñadora.

Si pensamos en pioneras el nombre de Lolita Díaz Baliño se antoja fundamental y merece ser más destacada cuando se habla del diseño en la Galicia Moderna. Impulsada por su hermano mayor —Camilo Díaz Baliño— realizará una importante obra en el campo del diseño, aunque poco conocida si la comparamos con sus pinturas. Lolita Díaz Baliño fue la primera mujer miembro de la Real Academia Gallega de Bellas Artes, con Carmen Corredoyra. Afiliada a las Irmandades da Fala, fue profesora de Artes y Oficios en A Coruña, instruyendo a numerosos artistas. Antes de dedicarse a la pintura probó con la fotografía y a mediados de los años veinte comenzará a colaborar con sus dibujos en la revista *Mariñana* y más tarde lo hará en la bonaerense *Céltiga*, iniciando

también en ese tiempo un camino en el cartelismo.

Seguramente, es en el diseño de moda donde más diseñadoras han destacado y han asomado sus trabajos en un escaparate nacional e internacional. En general, el diseño en Galicia se asienta ya históricamente en la industria textil, que fue de las primeras en mecanizarse. Es esta quien con la construcción mecánica o la siderurgia domina la primera industrialización a finales del XVIII. No debería extrañar que la manufactura del lino se viese beneficiada por el clima húmedo de Galicia. Raras eran las casas gallegas que no tuviesen telares u otros instrumentos para ese fin. En el Museo do Pobo Galego se conservan ejemplos de artefactos como los peines o las cardas —utilizados para separar el lino de la estopa—, las rocas, el huso o la espadela— para trabajar la lana o el lino—, devanadores —para devanar madejas— o curiosos telares tradicionales de la época. En este sentido, también la concesión de los correos marítimos en A Coruña en 1764 resultará fundamental. Sus naves se llenarán de telas de lino. Pero la realidad es que Galicia no ejercerá de punta de lanza y sí Cataluña, paradójicamente de clima seco, pero capaz de adquirir lino en crudo de países como

Alemania o Francia para luego pintar en Barcelona. Porque será la estampación, el acabado, la fase del textil capaz de incorporar mayor valor añadido y la industria textil en Galicia irá minimizando su presencia en la economía gallega durante todo el siglo XIX. Habrá que esperar muchos años para que el lino vuelva a cobrar ese protagonismo con la aportación histórica de Adolfo Domínguez, cuando el orden postmoderno convertía el cuerpo en una suerte de religión y el diseño cobra una relevancia inédita. En ese clima de perfección aparece el mensaje «la arruga es bella», lo que parecía contradecir esa unánime batalla contra el tiempo. Una disonancia que no es tal si pensamos en cómo Adolfo Domínguez también proyecta los valores de superficie, en este caso del tejido, en la doblez, en la caída, en la textura. La arruga de lino confiere nobleza, en línea con esa demanda selecta que tenía siglos atrás. Pero el diseño estratégico de ese eslogan tan bien traído será la clave, un mensaje ideado por Luis Carballo, que será una figura clave en el diseño, la cultura y la moda gallega, sobre todo por cómo elaboró con su mujer Julia Taboada la efectiva estrategia «Galicia Moda», que reunía importantes firmas y desde donde elaboraron un plan estratégico de comunicación con publicación periódica propia

—la revista *Galicia Moda*—, organizando desfiles —la pasarela Luada conducirá la moda gallega a París y Barcelona— y activando diversas campañas de publicidad. El incremento de facturación del sector será sorprendente y muchas empresas de dimensión variable cobrarán vida. Sin la dirección ejecutiva de Julia Taboada todo ello no habría sido posible, aunque casi siempre olvidemos su nombre.

Desde la moda al rock el «hecho en Galicia» era etiqueta de éxito y vanguardia. En arte, todavía estaban candentes las exposiciones de Atlántica, donde únicamente una mujer —Menchu Lamas— figuraba entre sus integrantes. En música Os Resentidos y su líder Antón Reixa destacaban esa idea de que Galicia era un sitio distinto. También Siniestro Total. La labor de cineastas como Xavier Villaverde daba músculo cultural en la vertiente audiovisual. Pero será en la moda donde se consolide un sector fuerte y duradero, capaz de aprovechar los recursos de Galicia y su identidad y, sobre todo, saber cómo comunicarse. Todo ello favorecerá la llegada de otras empresas destacadas lideradas o colideradas por mujeres hasta hoy, como Purificación García, Kina Fernández, Pili Carrera, Alba Conde, Bimba & Lola —Uxía y María Domínguez— o D-Due —con Charo



Froján—, Knitbrary —Yolanda Estévez— o Masscob —Marga Massanet—; así como diseñadoras como María Barros, Elena Rial o algunas procedentes de Bellas Artes como Sara Coleman, Eva Soto o Amai Rodríguez, entre otras.

Aunque si hablamos de textil no podemos dejar de detenernos en una experiencia singular. A finales de los años setenta, Luis Seoane y María Elena Montero crearán conjuntamente una serie de tapices prácticamente inéditos desde su presentación pública hace más de cuarenta años. La Fundación DIDAC recuperó en 2019 esos tapices y los expuso con algunos de los cartones originales diseñados por Luis Seoane. Los tapices, realizados por María Elena Montero en Sada,

D-due
Campaña s19

Foto: Jesús Madriñán

son fieles a la riqueza cromática de las pinturas de Seoane. Fue esta una colaboración verdadera, de respeto y creatividad común. Seguramente por ello, Seoane insistió en que la firma fuese conjunta, a ambos lados del tapiz. Ambos viajaban juntos a Astorga en procura de las lanas, para posteriormente realizar unos pantonarios que les servían de guía cromática. Él se llevaba uno de ellos para Argentina y ella se quedaba el otro en Sada. Desde el exilio Seoane diseñaba los cartones, colocando el número del color correspondiente a cada parte. Después, enviaba los cartones a Galicia y María Elena Montero los realizaba en su taller. En estos tapices están nuestras leyendas, la historia de Galicia y sus mitos. Originalidad y tradición.

Con la democracia el diseño se desata como principal instrumento para la renovación social y cultural. Administraciones públicas, entidades financieras, partidos políticos, empresas, periódicos y revistas, etc., moldean su imagen pública de una manera decidida. Galicia, más lenta



Nuria Carballo
Imaxe para Amanda
Wakeley London

María Torné, Xosé Salgado o Manuel Janeiro, casi todos ellos formados en escuelas fuera de Galicia. Este último incidirá en cómo en los setenta aparecen en Galicia los primeros diseñadores con conciencia de serlo, «especialistas relacionados con la producción de mensajes visuales, que, bajo la denominación de diseño gráfico, sitúan conscientemente su trabajo en una encrucijada cultural / industrial, que tiene mucho que ver con los proyectos de articulación y modernidad que en Galicia buscan los sectores sociales más activos, al mismo tiempo que determinan un espacio epistemológico y profesional nuevo, distinto al de la publicidad, al de la ilustración, la arquitectura o la pintura». En esa línea se incorporan diseñadoras como Lía Santana, Manuela Mariño, Uqui Permuy o Nuria Carballo. Lía Santana es cofundadora de Grupo Revisión, estudio al que le debemos gran parte de la construcción de identidades de nuestras instituciones. Grupo Revisión estudiará, desde el diseño, la cultura gallega y su imaginario,

Marta Lojo
Packaging para Paco
& Lola

y entre sus trabajos más conocidos están el Cuponazo de la ONCE (1987), el logotipo de Edicións Xerais de Galicia (1989), la identidad corporativa de Turgalicia (1993) o la caja de huevos de Pazo de Vilane (1997). A Manuela Mariño se le debe el rediseño de La Voz de Galicia y una gran cantidad de trabajos de infografía, desde sus recordados trabajos sobre el Pórtico de la Gloria o las guerras olvidadas de África al diseño de libros como los de la colección Valle-Inclán o la reciente selección de obras clave para entender la historia que ofrece *La Voz de Galicia*. Mientras, Uqui Permuy trabajó en el equipo de su hermano Alberte Permuy para continuar una productiva trayectoria en solitario como directora de arte y diseñadora gráfica, trabajando en proyectos vinculados a la esfera de la creación contemporánea. Pionera en trabajar con activistas feministas e interesada en el diseño social, entre sus trabajos destacan campañas como En negro contra las violencias —realizada



para el Concello de Santiago de Compostela— y numerosas publicaciones. Por último, Nuria Carballo es directora creativa, directora de arte y analista de tendencias. Con experiencia internacional en varios sectores como creadora de nuevas ideas, conceptos y marcas, comenzó su carrera artística junto a sus padres, los citados Luis Carballo y Julia Taboada, con los que colaboró en proyectos como Galicia Moda o toda la promoción del Xacobeo'93. Más tarde decidió crear su propia compañía y en 2005 funda Unconventional London, desde donde ha trabajado para empresas como Timberland, Martínez Otero o Amanda Wakeley.

Otras diseñadoras gráficas gallegas destacadas son Ninfa Cores, Ombretta, Cecilia Labella, Rebeca Ces, Eli Alonso, Laura Alonso, Noa Bembibre, estudios como Ekinocio Comunicación, Desoños —codirigido por Noelia Estévez—,



Blanca Prol (DARDO)
Agujero negro. Black
Hole. Raúl Artiles, CAAM.
Centro Atlántico de Arte
Moderno de Las Palmas,
2015

gallegas, a las que
habría que sumar
las que se acercan

Sond3 —Natalia Crecente—, Yarza Twins —Eva y Marta Yarza—, María Domínguez y María Pereiró —antes Marujas Creativas— o Marta Lojo, a quien se le deben diseños paradigmáticos como los lunares de las bodegas Paco & Lola o la ginebra Nordés. Por supuesto, no puedo sino destacar al equipo de DARDO que, capitaneado por Conchi Mayo, siempre ha trabajado con diseñadoras que además han podido firmar todos sus trabajos, luchando por su visibilidad de un modo nada habitual en los estudios de diseño, que priman la marca por encima de la persona. Por su equipo han pasado Patricia Dopico, Laura Gómez y María Agra y desde hace años está conformado por Blanca Prol y Cristina Moralejo, diseñadoras merecedoras de numerosos premios y reconocimientos.

Todos estos son solo algunos nombres de diseñadoras gráficas

al diseño desde la ilustración y el dibujo, como Bea Lema, Nuria Díaz o Tamara Feijoo. Por otro lado, hay quien ha valorado lo artesanal y el dibujo investigando el mundo de la tipografía, como es el caso de María Ramos, que trabaja en su propia marca NM type, creada junto a Noel Pretorius. Juntos han creado la tipografía Kinetic, merecedora de un certificado de excelencia tipográfica concedido por el Type Directors Club de Nueva York o Movement, tipo experimental inspirada en el arte de la danza. Parte de su labor profesional incluye también la investigación y escritura de artículos en publicaciones especializadas como *Typographica* u *Alphabettes*, colectivo del que forma parte desde 2016.

En el siglo XXI vemos ahora, con algo de perspectiva histórica, como en la península ibérica hemos subestimado el sistema de

Elena Ferro



Verónica Moar



Fenda, 2019. Col. Fundación DIDAC

producción artesanal basado en la manufactura. Hoy son muchos los artistas y diseñadores que miran hacia el universo artesanal y los diseñadores y artistas buscan, cada vez más, las formas propias. El campo entre arte, artesanía y diseño profundizó en los últimos años en valores que fueron olvidados pero que ya estaban en las experiencias de Bauhaus o de Ulm, por ejemplo. Esas formas inéditas a las que aludía Luis Seoane están ahí más que nunca para quien sepa recogerlas. Un ejemplo es el trabajo de Elena Ferro —Premio Nacional de Artesanía

2019—, que actualizó los zuecos para llevarlos a las pasarelas de moda, como advertimos en los *Zocos Martixe*. Porque no hay mejor manera de proteger nuestra cultura que tener en cuenta su propia historia. Esa esencia está en lo mejor de nuestra artesanía, campo que en los últimos años adquirió una gran visibilidad gracias al trabajo con técnicas de cestería contemporánea de Idoia Cuesta —Premio Nacional de Artesanía 2015—, los diseños cerámicos de Marta Armada o Ojea Studio Premio Nacional de Artesanía 2019 en la

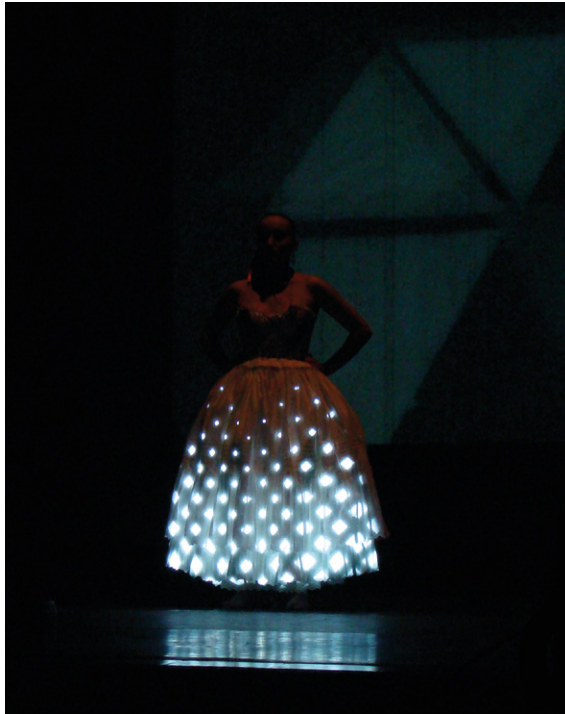
Rosa Méndez
Colgante de la colección
Amanecer, 2012
Foto: Tamara de la Fuente

categoría de producto—, los tejidos de Anna Champeney y Belategui Regueiro, o la joyería de Noroeste Obradoiro y Rosa Méndez. De entre estas, hay quien como Verónica Moar interpreta el paisaje como materia y como forma desde la cerámica, a medio camino entre el arte y la artesanía. Un ejemplo evidente fue su exposición *Lítica*, donde el paisaje se desintegra y distorsiona, se desfigura y se restaura, en definitiva, donde se configura como un proceso. Lo geológico, lo telúrico o lo sísmico adjetivan de manera elocuente sus propias palabras: «Vivo en un territorio en el que la piedra invade el paisaje. Galicia es una de las piezas clave para estudiar la historia geológica de la Tierra; es un laboratorio natural. (...) el propio material se acaba transformando en una pieza cerámica que hace millones de años fue una roca. (...) Una sección de paisaje que se fue descomponiendo y erosionando hasta convertirse en algo que mis manos pueden modelar.



Me parece apropiado hablar de la escultura a través de su material más elemental». En este sentido, resulta importante recordar que su material es la porcelana y ésta no se encuentra así en la naturaleza, sino que es la combinación de tres elementos —cuarzo, feldespato y caolín— que son, a su vez, elementos fundamentales en la formación de la Tierra.

Si hacemos historia, la cerámica en Galicia es un territorio que lleva la marca de Cerámicas do Castro y Sargadelos. En ambas empresas se contrató a numerosas mujeres del rural y se trabajó con mano de obra fundamentalmente femenina en las decoraciones. Todos



Marta Verde
Intervención junto a
Christoph de Babalon
en el MIRA Festival de
Barcelona, 2018

Foto: Alba Rupérez

A Carmen Arias se le deben algunos de los primeros diseños de Cerámicas do Castro y será quien impulse el taller de joyería de Sargadelos, siempre mostrando su compromiso con Galicia.

conocemos la importante labor que realizaron Isaac Díaz Pardo, Luis Seoane o Xosé Vizoso, pero la de Carmen Arias —Mimina— pasó más desapercibida a pesar de que se le deben aportaciones importantes, como algunas de las estupendas ilustraciones de las vajillas infantiles. Carmen Arias había asistido a clases de pintura con Lolita Díaz Baliño, pero su familia —que desaprobaba su relación con Isaac Díaz Pardo debido a su ideología— no le permitió continuar los estudios que había iniciado en Madrid por lo que no pudo acabar Bellas Artes.

Por último, habría que citar una serie de diseñadoras que han conseguido destacarse en otros campos del diseño como el CMF design —Noemí Cortizas— o el diseño de servicios —Coca Rivas—. Afincada en Francia desde hace años, Noemí Cortizas es una diseñadora industrial formada en ingeniería mecánica y apasionada de la innovación y el diseño para las personas, campos para los que se formó en París. Su especialidad es el diseño de producto y, sobre todo, la rama CMF *design*, que se centra en la investigación de materiales, colores y acabados para

satisfacer un mercado que cada vez es más exigente y que evoluciona muy rápido. Desde 2017 trabaja en Roctool identificando tendencias de mercado y en gestión de proyectos de diseño e innovación (I+D) para la obtención de prototipos y resultados escalables e industrializables. Por otro lado, Coca Rivas es actualmente la directora de diseño estratégico y de servicios de la consultora dxw, especializada en el sector público. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Vigo, ha trabajado para el gobierno inglés como diseñadora de experiencia de usuario para portales web y como gestora en proyectos de transformación digital que fueron la semilla de lo que hoy es uno de los espacios digitales más reconocidos internacionalmente: gov.uk. Coca Rivas contribuyó al desarrollo de estándares actuales para los servicios al ciudadano y lideró procesos de transformación digital en diversos ámbitos de la administración pública.

También en el campo de lo digital destaca Marta Verde, diseñadora visual, creadora digital y docente. Su práctica artística explora la naturaleza indeterminista en la relación de lo orgánico y lo electrónico en el campo visible mediante el uso del ruido, la repetición y el procesamiento digital de imágenes analógicas en tiempo real. Su trabajo se materializa en instalaciones multimedia, lumínicas

y en forma de colaboraciones con músicos o danza, aplicando diferentes técnicas como pueden ser el desarrollo de software propio y la construcción de dispositivos físicos a través de la fabricación digital y/o electrónica, como parte de la cultura *maker* y *DIY*.

En los últimos años aparecen nuevas diseñadoras con una formación muy heterogénea y que, en muchos casos, tienen en Galicia su punto de partida aún cuando desarrollarán fuera su trayectoria o gran parte de ella, como son los casos de la arquitecta Sofía Blanco Santos —interesada en auscultar las propiedades climáticas, la cultura material y las tradiciones— y la diseñadora Sara Regal Alonso, que trabaja a partir de un enfoque intuitivo y experimental a partir de la cualidad del material, casi siempre reciclado.

Entre tanto, en nuestro presente muchas empresas gallegas empiezan a apostar por el diseño como factor clave para su competitividad, por lo que la historia de la mujer en el diseño gallego solo acaba de empezar, con el empeño y determinación que empresarias como María Martínez —fundadora de Martínez Otero— pusieron como pioneras en su apuesta por la artesanía y el diseño. Reconstruyendo, por fin, la otra mitad.

BIOGRAFÍA DO AUTOR

David Barro (Ferrol, 1974) é director da Fundación DIDAC. Editor da revista *DARDOmagazine* desde 2006, actualmente exerce de consultor estratéxico e asesor creativo para empresas e institucións, entre outras, o Programa de Deseño para a Innovación 2020 da Axencia Galega de Innovación (GAIN, Xunta de Galicia). Desde 2015 é profesor do Máster de Estudos Avanzados da Universidade de Salamanca e profesor do Máster de Xestión Cultural da Universidade Carlos III de Madrid e desde 2020 membro da Cooperativa Performa, desde a que organiza *Plataforma. Festival de Artes Performativas*. Director de Arte e Innovación en *MadBlue Summit 2021* e colaborador da revista *Experimenta*. Foi director xerente da Fundación Luis Seoane (2014-2016), asesor e responsable da colección de Fundación Barrié (2008-2013) e fundador e director da editorial e empresa de deseño DARDO ata 2013. Foi tamén director artístico de grandes eventos como o *Festival de Acción Artística Sostible SOS 4.0* de Murcia; *Look Up! Natural Porto Art Show* no Porto; ou a feira de arte *Espacio Atlántico* en Vigo.

Como comisario de exposicións realizou máis dun centenar de mostras individuais —Jessica Stockholder, Sandra Cinto, Berta Cáccamo, Axel Hütte, Alex Katz, Günther Förg, Julião Sarmiento, Julian Opie, Rui Chafes, José Pedro Croft, Fernanda

Fragateiro...— e colectivas vinculadas á arte contemporánea e o deseño. Exerceu tamén como crítico de *El Cultural* (1998-2014) e da revista *Lápiz* (2000-2004) e foi director da revista portuguesa *[W]art* (2003-2005), de *Interesarte* (Editorial Galaxia) e da revista *Arte y parte* (1998-1999), do programa de televisión *Botella ao Mar* (V Televisión), así como director artístico do espazo expositivo A Chocolaría en Santiago de Compostela (2005).

Entre os seus numerosos libros publicados destacan ensaios como *Antes de ayer y pasado mañana o lo que puede ser pintura hoy; Imagens (Pictures) para uma representação contemporânea, Drift. Miradas cruzadas entre diseño y arte contemporáneo* ou *Voces de Atlántica*, así como monografías sobre artistas como Richard Long, Angela de la Cruz, Jannis Kounellis ou Gary Hill. Foi membro do xurado de numerosos certames e premios como o Premio Nacional de Artes Plásticas do Ministerio de Cultura e formou parte de padroados e consellos asesores de institucións como Fundación Caixa Galicia, MARCO de Vigo ou Fundación Sargadelos; consellos de redacción de revistas como *Obradoiro* (COAG) e da revista *Grial* (Editorial Galaxia) e xuntas directivas de asociacións como o Instituto de Arte Contemporáneo Español (IAC) e ADACE (Asociación de Directores de Arte Contemporáneo en España).

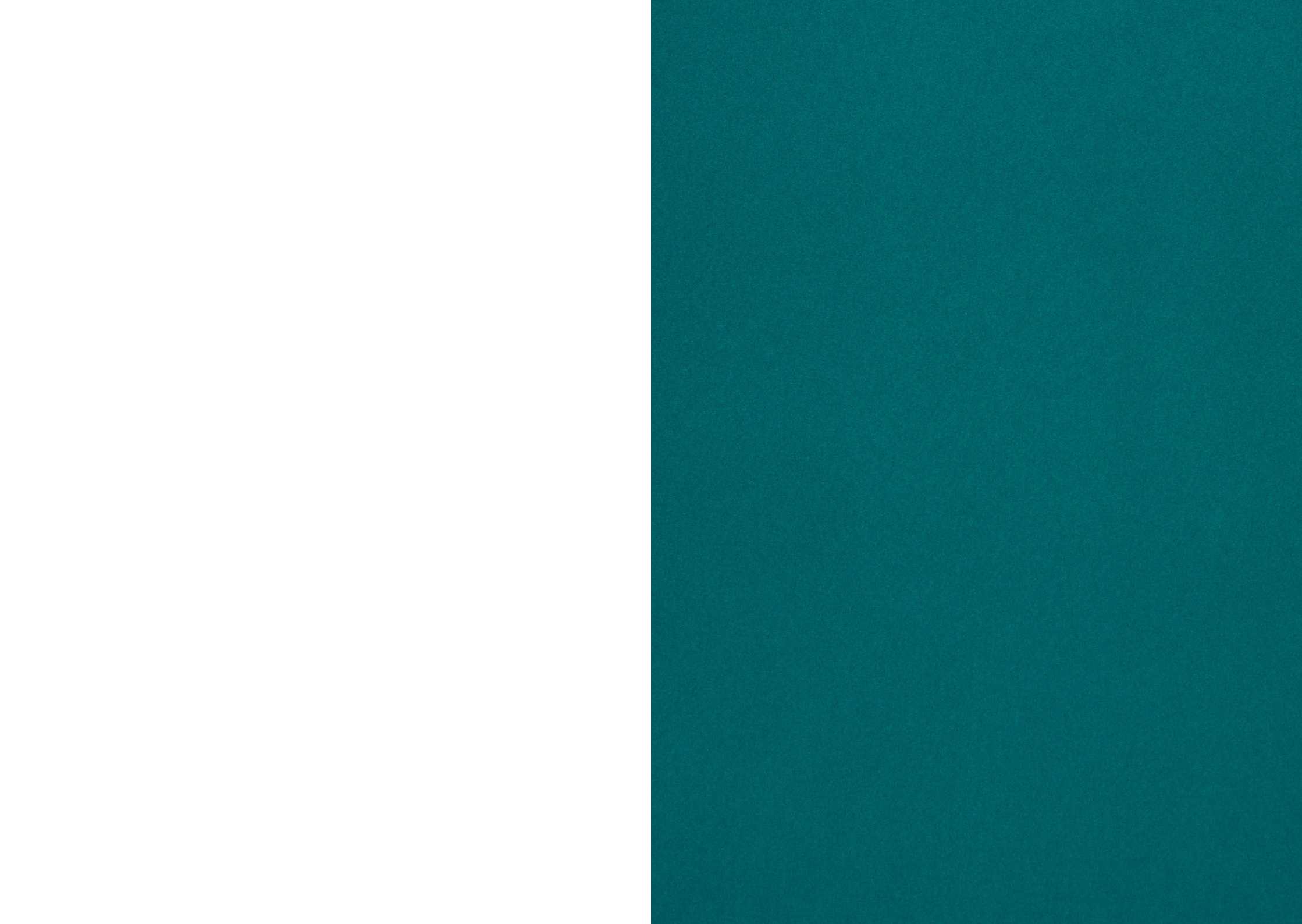
BIOGRAFÍA DEL AUTOR

David Barro (Ferrol, 1974) es director de Fundación DIDAC. Editor de la revista *DARDOmagazine* desde 2006, actualmente ejerce de consultor estratégico y asesor creativo para empresas e instituciones, entre otras, el Programa de Diseño para la Innovación 2020 de la Axencia Galega de Innovación (GAIN, Xunta de Galicia). Desde 2015 es profesor del Máster de Estudios Avanzados de Universidad de Salamanca y profesor del Máster de Gestión Cultural de la Universidad Carlos III de Madrid y desde 2020 miembro de la Cooperativa Performa, desde donde organiza *Plataforma. Festival de Artes Performativas*. Director de Arte e Innovación en *MadBlue Summit 2021* y colaborador de la revista *Experimenta*. Ha sido director gerente de la Fundación Luis Seoane (2014-2016), asesor y responsable de la colección de Fundación Barrié (2008-2013) y fundador y director de la editorial y empresa de diseño DARDO hasta 2013. Ha sido también director artístico de grandes eventos como el *Festival de Acción Artística Sostenible SOS 4.0* de Murcia; *Look Up! Natural Porto Art Show* en Oporto; o la feria de arte *Espacio Atlántico* en Vigo.

Como comisario de exposiciones ha realizado más de un centenar de muestras individuales —Jessica Stockholder, Sandra Cinto, Berta Cáccamo, Axel Hütte, Alex Katz, Günther Förg, Julião Sarmiento, Julian Opie, Rui Chafes, José Pedro Croft,

Fernanda Fragateiro...— y colectivas vinculadas al arte contemporáneo y el diseño. Ha ejercido también como crítico de *El Cultural* (1998-2014) y de la revista *Lápiz* (2000-2004) y ha sido director de la revista portuguesa *[W]art* (2003-2005), de *InteresArte* (Editorial Galaxia) y de la revista *Arte y parte* (1998-1999), del programa de televisión *Botella al Mar* (V Televisión), así como director artístico del espacio expositivo A Chocolaría en Santiago de Compostela (2005).

Entre sus numerosos libros publicados destacan ensayos como *Antes de ayer y pasado mañana o lo que puede ser pintura hoy; Imagens (Pictures) para uma representação contemporânea, Drift. Miradas cruzadas entre diseño y arte contemporáneo* o *Voces de Atlántica*, así como monografías sobre artistas como Richard Long, Angela de la Cruz, Jannis Kounellis o Gary Hill. Ha sido miembro del jurado de numerosos certámenes y premios como el Premio Nacional de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura y ha formado parte de patronatos y consejos asesores de instituciones como Fundación Caixa Galicia, MARCO de Vigo o Fundación Sargadelos; consejos de redacción de revistas como *Obradoiro* (COAG) y de la revista *Grial* (Editorial Galaxia) y juntas directivas de asociaciones como el Instituto de Arte Contemporáneo Español (IAC) y ADACE (Asociación de Directores de Arte Contemporáneo en España).



D
I D
A C



XUNTA
DE GALICIA



Xacobeo 2021

gàlicia