

AREA

agenda de reflexión en arquitectura,
diseño y urbanismo

*agenda of reflection on architecture,
design and urbanism*

Nº 13 | OCTUBRE DE 2007

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo

CONTENIDOS | CONTENTS

- 7** Editorial
- 9** Un enfoque psicológico complementario para la investigación en el hábitat popular que redefine el tema-problema
PAULA PEYLOUBET | TOMÁS O'NEILL
- 19** Reflexiones metodológicas sobre un trabajo de campo en Florencio Varela
RICARDO DE SÁRRAGA
- 37** El plan de las certezas [Il piano delle certezze]. Entrevista con Maurizio Marcelloni
ALFONSO VALENZUELA AGUILERA
- 47** Itinerarios del agua. El agua como hilo conductor de las afecciones edilicias más amplias en la arquitectura de la región pampeana argentina
PABLO ANDRÉS PRONE
- 65** Una revisión de las prácticas de diseño industrial en relación al medio ambiente
MERCEDES CHAMBOULEYRON |
ANDREA PATTINI
- 75** La danza de la memoria y el olvido. Notas para la enseñanza en Historia de la Arquitectura
MARIO SABUGO
- 85** El textil: lectura de la civilización
GRACIA CUTULI
- 92** Reseña de libro

Los contenidos de **AREA** son publicados en:
The contents of AREA are covered in:
Architectural Publications Index
LatBook: www.latbook.com
www.libronet-usa.com
Latindex: www.latindex.unam.mx



textil
civilización
cultura
contexto
tejido
tela
código

textile
civilization
culture
context
weave
cloth
code

> GRACIA CUTULI
Universidad de Buenos Aires

EL TEXTIL: LECTURA DE LA CIVILIZACIÓN

El textil ha ejercido una penetración cultural profunda a lo largo de las civilizaciones como un elemento de orientación. Material, objeto, mobiliario y arquitectura flexible, es omnipresente en la vida privada a la vez que un medio de expresión colectiva en todos los niveles, tanto religiosos como políticos o culturales. La vestimenta, como referencia metafórica de una piel social, sugiere un código de comunicación, las ropas son parte de un código que logra protagonismo dentro de un contexto social. El lenguaje del textil, creado antes que la escritura, se mantiene como un medio que permite una lectura dinámica del desarrollo de la cultura de los pueblos.

The textile: reading of the civilization

Textiles have exerted a deep cultural penetration as elements of orientation along the civilizations. As materials, objects, furniture, and flexible architecture, textiles are always present in private life. In addition, they are a means of collective expression in all levels, religious, political, or cultural ones. As a metaphorical reference to a social skin, clothes suggest a communicational code. Clothes are part of a code that achieves protagonism within a social context. The textile language, created before writing, continues to be a means that allows a dynamic reading of the development of the culture of people.

Intentamos poner el acento, de modo particular, por lo que se refiere a las culturas, sobre su dimensión ética (que forma parte del componente normativo de una cultura) y sobre su dimensión estética (que forma parte del componente expresivo de una cultura).

... y la estética constituye el lugar de aparición de las disposiciones afectivas más significativas, que determinan, en última instancia, el perfil concreto de una cultura.
Jean Ladrière (1977 [1978: 17])

Culture is not a power, something to which social events, behaviors, institutions, or processes can be causally attributed; it is a context, something within which they can be intelligibly—that is, thickly-described [La cultura no es un poder, algo que puede ser considerado como causa de los eventos sociales, las conductas, las instituciones o los procesos; la cultura es un contexto, algo dentro de lo cual esos eventos pueden ser descritos de manera inteligible, es decir, en profundidad.]

Clifford Geertz (1973: 14)

Textil transmisor de cultura

El tejido ha ejercido en el desarrollo de la civilización una penetración cultural más profunda que otros soportes de signos, debido sobre todo a su flexibilidad, que lo convierte en materia/objeto nómada y mobiliario por excelencia. Por la capacidad de comunicación de su propio lenguaje, su influencia sobre las civilizaciones ha continuado sin cesar.

Gaston Migeon (1929: 40) asevera que en los complejos fenómenos de penetración artística, los tejidos, de naturaleza portátil, han sido agentes de transmisión de signos.¹

El textil y su estructura han servido de orientación en la evolución de las civilizaciones, pero durante los últimos siglos en Occidente la percepción de su importancia se fue disipando y no fue ya suficientemente reconocida; en ciertos círculos aún se le asigna con ligereza un erróneo matiz de banalidad. En tanto se privilegió por sobre todo a la escritura como medio de difusión, se

comenzaron a desestimar sus propias facultades. Sin embargo, en nuestros días el poder de la imagen acrecienta la importancia otorgada a la investidura y a la transformación, en donde el textil despliega su más inmediata capacidad de comunicación.

Nuestras reflexiones sobre la relación del sujeto y el objeto textil en la evolución de la cultura podrían parecer tanto contradictorias como complementarias. Distinguimos diversos aportes puntuales de historiadores de arte, de antropólogos y de etnógrafos, a fin de acceder a diferentes redes de significación del contexto cultural de la sociedad. Entre ellos Geertz, uno de los más conocidos antropólogos simbólicos, quien ha propuesto una antropología semiótica, que es "*not an experimental science in search of law but an interpretative one in search of meaning* [no es una ciencia experimental en búsqueda de leyes, sino una (ciencia) interpretativa en búsqueda de significados]" (1973: 5).

Uno de los indicadores de la revalorización del textil en su carácter de comunicador, lo constituyen los aportes de los artistas, ya sean plásticos, cineastas o escritores, que son concientes de la multifacética carga expresiva de la fibra a través de las civilizaciones (Cutuli 1998).

En el principio, el textil

Los científicos acuerdan en ubicar a nuestros ancestros desde hace unos 2,5 millones de años. Dado que la antropogénesis requiere un número de habilidades básicas, una de las cuales es producir intencionalmente textiles con fines de supervivencia, se puede asumir que la cultura textil acompaña al ser humano desde esa época.

De acuerdo a investigaciones basadas en evidencias halladas en Moravia, se tiene conocimiento de una cultura textil que existió 7000 años antes de lo que hasta ahora se presumía (Adovasio, Klima y Soffer 1996).

"Más allá de lo natural, el tejido lleva a la conexión con lo demás. Metáfora primordial que viene quizá del cordón umbilical, unión de madre e hijo" (Vicuña 1994). Volver al origen del primer textil es imaginar el primer enamorado imitando un nido para dar a luz, o

1. Signos tejidos: Los motivos o signos solo pueden inscribirse en el tejido si su estructura lo permite. Ligamentos, ritmos y repetitividad (dimensiones de *rapport* en urdimbre y trama) deberán responder a la coherencia de las reglas que determinan su configuración y que modelan su significación.

realizar la primera torsión de una fibra vegetal imitando una liana natural. La reiteración de la alusión a la araña como maestra de tejedoras en los mitos de diferentes etnias, sobre todo a lo largo de América, revelaría a la telaraña como una fuente de inspiración (Cutuli 2001a).

Rykwert (1971 [1975: 138]) hace referencia a la obra de H. Diels, *Demócrito* (1903), donde se afirma que "Diodoro Sículo conserva fragmentos de la cosmogonía de Demócrito que Hecateo de Abdera condensa así: según él, los hombres aprendieron a hilar de la araña, a construir de la golondrina y a cantar del cisne y del ruiseñor" (LXVIII: 144).

Rykwert describe la visión positivista de Semper sobre los procesos primitivos de construcción formulados desde lo material y lo simbólico (1971 [1975: 35]). Semper da prioridad al tejido, "elástico, tenaz, resistente al desgarrar, de la máxima estabilidad", luego se remite a la cerámica, a lo "tectónico" (carpintería) y a la "estereotomía" (albañilería). Él sostiene que los comienzos de la construcción coinciden con los del tejido: un desarrollo desde las cañas trenzadas al cáñamo tejido.

El nudo, que es "quizá el más antiguo símbolo técnico de la expresión de las primeras ideas cosmogónicas surgidas de los pueblos" (Semper, citado por Rykwert 1971 [1975: 177]), nace de la voluntad del ser humano de ordenar y de juntar, de recrear el mundo por medio de la construcción y la miniaturización, de estructurar el universo en el espacio y en el tiempo. Así como el apilar algunas piedras, como plantar un poste en la tierra, como los diseños geométricos trazados en el piso, el nudo pertenece al inventario de los primeros signos de la construcción, en tanto es la operación de unión que posibilita la ligazón de las ramas arqueadas para elaborar el primer modelo de la choza primitiva. Pero la acción de anudar y desanudar encierra articulaciones más complejas. Según Pirson, "*le noed fixe et écrit l'expression de l'individu ou du groupe, sur lui-même ou sur autre élément* [el nudo fija y escribe la expresión del individuo o del grupo, en sí mismo o en otro elemento]" (1984: 51).

Pirson señala que en numerosas culturas cazadoras-recolectoras del Pacífico, por medio de la ligadura alrededor del poste se

simboliza la unión de mitos y realidades y se hace referencia a la sociedad. Los maoríes utilizan los nudos como almacenamiento de la memoria: las palabras se recuperan mediante la cuerda del narrador (más adelante recordamos a los *kipus* precolombinos).

La etimología de "tejer" en su forma protoindoeuropea más antigua es *teks*, "armazón de varillas para los muros de barro" (Vicuña 1994). De allí proviene el latín *texere*: tejer, texto, textura, contexto, y *teks-la*: tela, urdimbre, red (Cutuli 1999).

"Hábito-habitable": capa-cama-casa

Teks es, para nosotros, la alusión a las arquitecturas flexibles, efímeras, nómades, donde el textil no es decoración ni vestimenta, sino materia de trabajo. Las hay como arquitecturas portátiles que en los momentos gratos son circo o kermesse tanto como ámbito de reuniones extraordinarias o exposiciones temporarias; en las catástrofes son hábitat transitorio, en la guerra son campamento y hospital. (Cutuli 1996)

La estera o la manta son elementos del mobiliario nómade. Delimitan un espacio habitado en el piso. Esos textiles cubren el piso pero también cubren el cuerpo, son indumentaria a la vez que alfombra y techo, constituyen un *hábito-habitable* (Thomas 1983). Es notable cómo, en una sociedad avanzada como la de Japón donde no se han abandonado los lazos con la tradición, el *tatami*, la estera que se utiliza para sentarse o como base para dormir en el piso continúa siendo además una unidad de medida. Aún se habla de cuántos por cuántos *tatamis* mide una habitación de un departamento. Las "sábanas nupciales y mortajas" (así están catalogadas) del Museo de la Patagonia en San Carlos de Bariloche son quillangos, cueros pintados con armónicos diseños por la etnia *aonikenk*. Para nosotros, corporizan lo que constituyó el textil, o el cuero flexible utilizado como textil, en la etapa primigenia de la humanidad. Los signos inscriptos en ellas indican la pertenencia genealógica y

grupales, diferente según cada tribu (Palavecino 1981: 30); esto obedecía a la creencia de que por medio de esos signos serían reconocidos en el Más Allá por la divinidad *Elal*.²

Devienen *capa-cama-casa*, protegen en la vida y en la muerte.

El tejido está presente en nuestra vida privada así como es un agente de expresión colectiva, gestual y simbólica, dotado de una pregnancia comunicacional (Hughes 1996). Es un mediador entre el adentro y el afuera, entre lo íntimo y lo público. En la vida privada, los textiles están presentes en la escenografía cotidiana, donde permanece inscripta una memoria táctil y emocional. Tabique, mampara, cortinado, tapiz, alfombra: el textil transforma el entorno, delimita, marca, centra, separa, protege del calor y del frío (Cutuli 1969),³ incorpora materia cálida y textura mórbida en las carpas nómades del desierto de arena y en las frías estructuras del desierto de cemento. El toldo instalado bajo el Arco de La Defensa en París marca el deliberado contraste de una estructura flexible a escala humana en el entorno de la rígida arquitectura monumental de escala urbana (Cutuli, 1999), (Figura 1).

En el afuera, en los festejos populares o en el boato, aparece en banderolas o carteles de partidos políticos, en camisetas de un equipo de fútbol intercambiadas como trofeos, en banderas para animar los equipos de un acontecimiento deportivo, en banderas nacionales que son un símbolo al que obligadamente se le debe reverencia. En las crisis, estos signos nacionales están cargados de un valor diferente: las banderas de los regímenes de represión son volteadas y pisoteadas como manifestación en contra de los opresores. Y así resurgirán nuevas banderas símbolo de nuevas nacionalidades o de nacionalismos. Los pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo conforman un signo textil muy elocuente que se cita y se interpreta más allá de nuestras fronteras.

Tomemos una tela contemporánea... En esta tela, como en toda organización, las fibras no están dispuestas al azar. Están organizadas en función de un *tejido simple*, de una unidad sintética en la que cada parte contribuye al conjunto. Y la tela misma es un fenómeno perceptible y cognoscible, que no puede ser explicado por ninguna ley simple. (Morin 1990 [1997: 121-122])

Edgar Morin acude a la metáfora textil, como tantas veces ha sucedido a lo largo de los siglos (Cutuli 1999a). En este caso es para esclarecer estrategias organizativas. El pensa-

miento multidimensional del autor es un método cognitivo útil para nuestro objeto de estudio en su multiplicidad, en su realidad de agente civilizador.

Disimula, o por el contrario, revela la presencia de los seres... Amplifica el gesto y la palabra. Su lenguaje tiene facultades universales naturalmente transmisibles y se mantiene a través de los siglos, ya sea en el dominio de lo sagrado como en el de la ceremonia. (Hughes 1996)

Códigos tejidos

Desde la cultura andina precolombina, donde el textil como arte mayor ha ejercido influencia en las otras artes, se da lugar a una persistencia cultural a la que se refieren

Franquemont, Franquemont e Isbell:

Los tejedores andinos están reproduciendo las estructuras de su cultura, no su historia; son reproductores de cultura, no escribas... En términos de las teorías practicadas en la actualidad, el tejido en el mundo andino es el resultado de las prácticas culturales que sirven como base para generar relaciones con el mundo exterior. En la cultura andina, el tejido representa una victoria específica del espacio sobre el tiempo. (1992: 50)

Verónica Cereceda, en su extensa investigación sobre "los códigos tejidos", de los cuales me he explayado en otro texto (Cutuli 2002), estudia las diferencias entre sombra y luz que "constituyen la base del único diseño textil que parece persistir a través de los siglos ... una suerte de condensación plástica de todos los valores atribuidos al presente que desarrolla el mito":

Es evidente que, junto a una memoria oral, que conserva y repite grandes imágenes mentales que pueden expresar con precisión sentidos codificados en ellas, como las aldeas sumergidas, las lluvias de fuego, etc., existe una memoria visual que fija relaciones entre formas, colores, espacios, contornos, etc. cuando ellos han logrado la expresión perfecta de un contenido. En un momento dado de la historia de los Andes se cristaliza una imagen plástica que parece convertirse en el emblema de una ideología (de un sistema de valores). (Cereceda 1990: 81)

Cereceda se refiere en este trabajo, entre otros signos, a las imágenes de "igualación"

2. Elal es la divinidad por quien los aonikenk esperaban ser recibidos en el "Más Allá".

3. En los castillos y en los palacios de las comarcas frías se instalaban "habitaciones de tapices", es decir que los tapices delimitaban la alcoba y protegían del aire gélido del ambiente.



Figura 1
Toldo en Arco de La Defensa,
París.

y de "confusión", que traduce el término polisémico *pampa* (1990: 92 y ss.). Esto es, lo "continuo uniforme", lo "discontinuo cultural" en un sentido de desconocer jerarquías, de nivelación en lo social. Esta imagen mental se presenta en los tejidos como signo contradictorio, por ejemplo un diálogo entre lo "continuo vs. lo discontinuo, lo indiferenciado vs. lo diferenciado". Se manifiesta como un diálogo conceptual semi simbólico entre dos posiciones opuestas. En el mismo trabajo, Cereceda señala que en Chipaya las franjas blancas que rodean el *urku* (traje femenino), así como el *talo* (el manto que portan las mujeres) tienen la misión de protegerlas "para que no se pierdan", es decir para evitar que se les vayan "los pensamientos". Para que no divaguen, o como ellas agregan "para estarse despiertas". Los hombres también llevan unas borlas de contraste de color, un *allqa* (voz *aymara*) es para conservar "la memoria", para "entender y comprender". El *allqa*, que expresa contraste, entre otros significados, que introduce diferencias marcadamente perceptibles, es el plano significante que permite codificar

contenidos relacionados con la conciencia y el intelecto. (Estos) rasgos del lenguaje plástico ... (forman) parte de códigos relacionados ... con la capacidad de entender, de razonar con profundidad, e incluso, relacionados con valores culturales, como actuar con ponderación. (Cereceda 1990: 85-87)

Los artistas precolombinos llevaron a la perfección la conciencia aguda del espacio textil. La maestría en el color y en las imágenes juegan en complicados procesos de ligamentos que proveen el fundamento de las estructuras del tejido, así como su significado simbólico transmite la idea de género, identidad, clase, ocupación, rango, pertenencia: un reflejo de conceptos culturales, mediante un intenso ritmo de multiplicaciones rigurosas que evidencian un profundo proceso cognitivo (Cutuli 1999a: 31). Las estrictas concordancias provienen de la solución de reglas fundamentales de las matemáticas. En la cuerda anudada llamada *khipu* se almacenaban complejas informaciones dispuestas según un formato. En muchos casos, estos datos se disponían simétricamente, de modo que,

mediante una disposición aparentemente compleja resultante de un pequeño núcleo de información, ésta se expandía sistemáticamente (Ascher 1981: 136). Pero estas referencias no eran sólo numéricas, sino que además se han registrado informaciones históricas y mitológicas por medio de los *khipus*, que eran interpretados por el *khipukamayuc* (lector de *khipus*) (Murúa, citado por Cereceda, 1984 [1988: 290-293]). Asimismo, según Palavecino las tejedoras tehuelches realizaban la "notación de los dibujos por medio de nudos hechos en una cuerda" (1981: 31).

Franquemont, Franquemont e Isbell insisten: "Entonces, como ahora, la gente andina usaba el medio de la fibra para explorar y modelar la experiencia humana tanto objetiva como subjetiva" (1992: 75).

Podemos percibir al textil como un lenguaje que teje nociones, conceptos: el incario puede definirse como una 'cultura textil', no sólo por la alta tecnología desarrollada, sino por el papel socioeconómico que el textil representó dentro del sistema. Es mensajero social en la actualidad, fue mensajero ante los dioses y ante los hombres en el Perú precolombino. En los Andes, el textil, elemento de alianza política y tributo, era, más aún, preciosa ofrenda para quemar en el altar de los sacrificios (Murra 1958 [1975]). Los sacrificios constituyen otro medio para medir los valores culturales.

Metáfora de una piel social

Al cubrir el cuerpo desnudo, la vestimenta distingue al ser humano del mundo natural mediante un producto de la cultura. (Cutuli, 2001).

Marshall McLuhan sostuvo que "*clothing, as an extension of the skin can be seen ... as a means of defining the self socially* [la ropa como una extensión de la piel puede verse ... como un medio para definir el ser social]" (1964: 114). La vestimenta, como referencia metafórica de una piel social, sugiere una función de código de comunicación. Lo primero que percibimos frente a otro o frente a nosotros mismos en el espejo es la mirada, el rostro, y la silueta cubierta de textiles. Están presentes desde el nacimiento hasta la muer-

te, desde los pañales hasta la mortaja.

Desnudo, en ciertos contextos (no precisamente en los desfiles de moda de la actualidad), puede ser sinónimo de salvaje, de abandono, de esclavo, de vencido (Corcuera 1987).

El traje es un "textil en funcionamiento" (Thomas 1985), "es una arquitectura en movimiento". Es la expresión de mi yo, lo transformo y me transforma (Cutuli 1996). Las ropas son parte de un contexto que logra protagonismo dentro del contexto social asociado con la cultura. Según el pensamiento del antropólogo Clifford Geertz, cultura se conceptualiza como un contexto de significados compartidos (1973). Kaiser, de acuerdo con estas ideas, escribe: "*Culture may be regarded as a context within which individuals manage, perceive, and interpret appearances. Social processes can be interpreted and explained within this context* [La cultura puede considerarse como un contexto dentro del cual los individuos manejan, perciben e interpretan las apariencias. Los procesos sociales pueden interpretarse y explicarse dentro de ese contexto]" (1993: 39).

Remarcamos que el lenguaje propio del textil, creado antes que la escritura, se mantiene como medio expresivo que permite una lectura dinámica del desarrollo de la cultura de los pueblos. Por medio del manejo de la apariencia y de la percepción, las identidades se establecen, se sustancian y se transforman visualmente. En la sociedad postmoderna, mediante estereotipos de apariencia, los individuos pueden tratar de representar identidades preferidas y más aún participar en la adaptación de su significado. Baudrillard señala: "No se trata ya de 'ser' uno mismo sino de 'producirse' uno mismo" (1975: 19) ■

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADOVASIO, James M., Bohuslav KLIMA y Olga SOFFER. 1996. *Antiquity* (Oxford: University Press).

ASCHER, Marcia y Robert ASCHER. 1981. *Code of the Qhipu* (Michigan: University of Michigan Press).

BAUDRILLARD, Jean. 1975. *Le miroir de la production* (París: Gallimard).

CERECEDA, Verónica. 1990. "A partir de los colores de un pájaro" en *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4, 57-104.

—. 1984. "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al Tinku", en *Raíces de América: El mundo Aymara*. Compilador Xavier Albo (Madrid: UNESCO, Alianza, 1988), 282-362.

CORCUERA, Ruth. 1987. *Herencia textil andina* (Buenos Aires: Ducilo).

CUTULI, Gracia. 1969. *El tapiz* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina).

—. 1996. "El textil como transmisor de cultura", en *Informes N° 4* (Buenos Aires: Secretaría de Extensión Universitaria, FADU-UBA).

—. 1998. "Visiones sobre la obra de Lía Cook", en *Tramemos* 47, 14-19.

—. 1999. "El textil como transmisor de cultura", en *Desarrollos sintéticos de los proyectos de investigación de la FADU*, XIV Jornadas de Investigación de la SICYT (Buenos Aires: SICYT -FADU-UBA).

—. 1999a. "La fibra como signo deliberado", en catálogo *Nuevas expresiones textiles* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes).

—. 2001. "La indumentaria como código cultural", en *AREA* 9, 55-68.

—. 2001a. "Mitos cosmogónicos textiles", en *Tramemos* 50, 10-16.

—. 2002. "Una visión de Cereceda: el *allqa*, signo persistente" en *Color: Arte, diseño y tecnología, Actas del V Congreso Argentino del Color, Argencolor 2000* (Buenos Aires: Grupo Argentino del Color), 65-70.

DIELS, H. y KRANZ, W. 1903. *Die Fragmente der Vorsokratiker* (Berlín).

FRANQUEMONT, Edward M., Christine FRANQUEMONT y Billie Jean ISBELL. 1992. "Awaq ñawin: El ojo del tejedor. La práctica del tejido en la

cultura", en *Tejido andino; pasado y presente, Revista Andina* (Cusco) 10 (1), 47-75.

GEERTZ, Clifford. 1973. *The interpretation of cultures* (Nueva York: Basic Books).

HUGHES, Patrice. 1996. *Tissu et travail de civilisation* (Rouen: Médianes).

KAISER, Susan B. 1993. "Linking the Social Psychology of Dress to Culture: A Contextual perspective" en *Social Science Aspects of Dress: New Directions*, compilación de Sharon Lennon y Leslie Davis Burns (Monument: ITTA), 39-47.

LADRIÈRE, Jean. 1977. *Les enjeux de la rationalité* (París: UNESCO). Trad. española por José María González Holguera, *El reto de la racionalidad* (Salamanca: Sigueme, 1978).

MCLUHAN, Marshall. 1964. *Understanding media: The extensions of man* (Nueva York: McGraw Hill).

MIGEON, Gaston. 1929. *L'Art du Tissu* (París: Renouard-H.Laurens).

MORIN, Edgard. 1990. *Introduction à la pensée complexe* (París: esf Editeur). Trad. española por Marcelo Pakman, *Introducción al pensamiento complejo*. (Barcelona: Gedisa, 1997).

MURRA, John V. 1958. *Formaciones económicas y políticas del mundo andino* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1975).

PALAVECINO, Delia Millán de. 1981. *Arte del tejido en la Argentina* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas).

PIRSON, Jean-Francois. 1984. *La Structure et l'Objet* (Lieja: Institut Supérieure d'Architecture Lambert-Lombard- Pierre Mardaga).

RYKWERT, Joseph. 1971. *On Adam's house in Paradise: The idea of the primitive hut in architectural history*. Trad. española por Justo G. Beramendi, *La casa de Adán en el Paraíso* (Barcelona: Gustavo Gili, 1975).

THOMAS, Michel. 1983. "Écrits", en *Textile Art*, 3.

—. 1985. "Sonia Delaunay", en *Textile Art*, 15.

VICUÑA, Cecilia. 1994. "Metafísica del textil", en *Tramemos* 43, 12-14.

RECIBIDO: 17 octubre 2002
ACEPTADO: 27 septiembre 2005

CURRÍCULUM

GRACIA CUTULI es graduada de las Escuelas Nacionales de Artes Visuales de Buenos Aires. Realizó estudios de posgrado en las Universidades de París y de Buenos Aires. Es profesora titular de Diseño Textil en la FADU-UBA, dirige el proyecto de investigación de la programación científica de la UBA, "El textil como transmisor de cultura", tema sobre el que dicta un seminario de posgrado en la FADU y en la UNLP. Publica libros y artículos en revistas del país y del exterior. Diseñadora textil y artista plástica, ha sido distinguida con importantes premios nacionales. Ha realizado 47 exposiciones individuales y 220 de grupo en museos y galerías de América, Europa y Asia.

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Universidad de Buenos Aires |
Ciudad Universitaria Pab. 3, piso 4
C1428BFA, Buenos Aires, Argentina

Dirección particular: Soldado de la Independencia 1490, 11° B,
C1426BTV, Buenos Aires, Argentina
Tel./fax: (54-11) 4783-7480
E-mail: graciacutuli@fibertel.com.ar