

Hilo y discurso escéptico en la creación contemporánea a través del bordado y la instalación artística: las obras de Ghada Amer y Chiharu Shiota.

Thread and skeptical discourse in contemporary creation through embroidery and Installation Art: the works of Ghada Amer and Chiharu Shiota.

Marisa Vadillo Rodríguez¹

Universidad de Sevilla, España

Recibido 7 junio 2023 · Aceptado 7 diciembre 2023

Resumen

Investigación parcial del proyecto *El escepticismo pirrónico-empírico y el escepticismo académico en su desarrollo histórico [...] (EPADMECO)* donde se explora la obra de las autoras contemporáneas Ghada Amer y Chiharu Shiota quienes han re-significado el hilo como elemento gráfico del dibujo expandido (línea bordada y en el espacio) para crear un discurso escéptico: imágenes artísticas que inducen a la duda, al conocimiento, en contraposición a las dogmáticas que nos invaden desde la posverdad. Parte del estudio de campo resultado de estancias de investigación en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía y el Museo Nacional de Artes Decorativas.

Palabras clave: Escepticismo; Dibujo; Hilo; Amer; Shiota.

Abstract

Partial research of the project *El escepticismo pirrónico-empírico y el escepticismo académico en su desarrollo histórico [...] (EPADMECO)*, which explores the work of contemporary artists Ghada Amer and Chiharu Shiota, who have redefined thread as a graphic element of expanded drawing (embroidered line and in space) to create a skeptical discourse: artistic images that induce doubt, knowledge, as opposed to the dogmatic ones that invade us from post-truth. Part of the field study resulting from research stays at the Centro Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía and the Museo Nacional de Artes Decorativas.

Keywords: Skepticism; Drawing; Thread; Amer; Shiota.

1. marisavadillorodriguez@gmail.com / mvadillo@us.es

1 · Introducción. El hilo como soporte de significado y el discurso escéptico: tejido y bordado.

Es probable que el ámbito general del humanismo nunca haya estado tan expuesto a una crisis como la que sufre en las últimas décadas desde que, alrededor de 2004, la web 2.0 (Web Social) nos conectó a una serie de relatos opacos —disfrazados de accesibilidad o verdad relativa— que nos convirtió a la mayoría de la población en alegres productores de contenidos. Entramos así en el imperio de la evasión, la híper-conectividad de las redes sociales o en el ritmo desquiciado de los metadatos. La pregunta es ¿cuál debe ser nuestra actitud o respuesta cuando la realidad la decide un algoritmo que seduce, descaradamente, a través de la imagen y la mentira? Es más, la pregunta es qué salidas le queda a uno de los pocos refugios del humanismo en la edad contemporánea: el arte.

Es evidente que el arte siempre ha construido mundos alternativos, imágenes inexistentes, pero con el fin de enriquecer la experiencia humana... no de anularla. Lo artístico, en sus múltiples formas históricas, ha sido una respuesta, precisamente, a una realidad que al artista le resultaría descaradamente insuficiente, aportando, a través de su obra, una mirada más profunda que sería complementaria a nuestra propia realidad común, una experiencia distinta a la cotidiana.

Sin embargo, ante la dinámica social más reciente. El rol de artista contemporáneo —posiblemente los últimos arcontes del espíritu humanista clásico— debe convivir con millones de personas creando narrativas de ficción con sus cámaras, con máquinas de inteligencia artificial (que generan imágenes accesibles, incluso, para las personas que carecen de imaginación o técnica para crearlas), o con discursos masivos donde ‘la verdad’ está vaciada de contenido en multitud de *memes*, *tiktoks*, vídeos, etcétera.

La posverdad ha ganado. Para los medios masivos de producción es una maravilla que las imágenes bailen por nuestros inconscientes libres de toda exigencia. Ante este ‘*tsunami archivador*’ —como diría Derrida— ¿qué nos quedaría? ¿qué actitud puede asumir el artista y el arte en general?

Ante las posibles respuestas a la dinámica mencionada, apostamos por poner en valor, precisamente, el arte contemporáneo que se ha agarrado

a una actitud descaradamente escéptica —en crisis en torno a la verdad— para poner en cuestión la propia ontología que nos domina, usando precisamente la imagen artística como herramienta escéptica que nos hace pensar, reflexionar, cuestionar y asumir criterios de análisis que nos permitan poner en duda todo ese dogmatismo visual que nos invade. El escepticismo sigue siendo una “herramienta irritante en el debate sobre la naturaleza de la verdad” (Sim 6). El arte se ha acercado a la filosofía por pura supervivencia, desde su ‘inutilidad’, quizás, sea uno de los pocos reductos para crear lo que Román denomina como una ‘terapia espiritual’ que nos conduzca a “los necesarios espacios de pensamiento de los que hemos sido desalojados” (2014 138).

Con respecto a la ‘mentira artística’ innata a los lenguajes del arte plástico, que la sociedad aceptó históricamente como un engaño que ha formado parte del juego visual de la representación clásica, siempre ha existido. De hecho, en el siglo XX, Nietzsche hablaba de cierta ‘mentira estética’. Velázquez (1599-1660) no colocó a ninguna Menina física en el lienzo, colocó su imagen a través de pintura, planos y manchas de color para generar la ilusión de figuras, de espacio, de fondo, de animal, etcétera...el pintor retiniano siempre engaña, pero todos aceptamos su verdad: “las *grandes* obras de arte son incapaces de mentir, por mucho que su contenido sea a la vez radical e ilusorio tanto como efímero. *Representan* la verdad porque son ilusiones *necesarias*” (Hussey 37). Efectivamente, estos engaños visuales del arte plástico no dejan de ser una mentira que se metamorfosea para aproximarse, en el cerebro del espectador, a una verdad fingida:

...pero quien observa esto, ignora que la exhibición de la mentira en el arte, es decir, el encubrimiento fingido que exige al espectador que siga el juego y que sea consciente de él, funciona para mentir más sutil y profundamente, tan sutil y profundamente que alcanza la verdad: la verdad de la mentira, la verdad del carácter ficticio, provisional y puramente poético de toda constitución de sentido. (Givone 45-46)

Esas imágenes partían de la ficción para crear una verdad. En este sentido, ese engaño que históricamente se producía en la imagen plástica

para evocar cierta sensación de verosimilitud en el espectador, ahora mismo, recorre el camino contrario. Se presentan imágenes que se emiten —dogmáticamente— como verdad absoluta y son mentiras radicales en toda su naturaleza, discursos falsos, ficciones interesadas.

Creemos que, ante la magnitud de este fenómeno, muchos artistas plásticos se han refugiado en el discurso escéptico para provocar en el espectador una sensación que le pueda inducir a la duda, a un estado que le permita pararse a reflexionar ante los acontecimientos e ideas que el artista recrea. Ante el ingente volumen de ejemplos contemporáneos en torno a este fenómeno (la actitud escéptica dentro de la imagen artística contemporánea) vamos a apostar por un par de ejemplos de creación que cumplen dos requisitos que han sido fenómenos artísticos muy intensos desde finales del siglo XX en el discurso artístico. Por un lado, nos centramos en la producción creada en dibujo, ya que el dibujo es la disciplina artística más abstracta, mental y conceptual de todas las producidas por el ser humano. Ninguna imagen dibujada tiene su origen en la realidad; no existen las líneas o los puntos en la naturaleza, el cerebro construye esos recursos gráficos mentales para explicar y representar lo que piensa y ve, por lo que el dibujo es una construcción mental, la más alejada de la mimesis posible. La naturaleza de esta disciplina es completamente contraria a la que se desarrolla en otras como la fotografía, por su vínculo evidente con la captura de la realidad, incluso desde sus inicios analógicos. Así, el dibujo es una de las mejores herramientas plásticas al servicio de ese discurso escéptico que pone en crisis, que cuestiona, nuestro entorno.

Dentro de esta producción gráfica del dibujo vamos a basarnos en algunas de las miradas artísticas menos exploradas en el estudio del arte: la creada por la mujer. De hecho, vamos a tomar como muestras de nuestro estudio de campo, justamente, piezas realizadas por artistas que han usado uno de los procedimientos técnicos más tradicionales en dibujo *doméstico*: el bordado o el hilo. Esta técnica, tradicional, asociada a la artesanía, a lo doméstico, lo decorativo, sufrió una mutación en la década de los setenta del pasado siglo a través de la corriente feminista que incorporó a la mujer como creadora y ellas, a su vez, incorporaron al discurso hegemónico técnicas tradicionales propias que habían sido ajenas al arte histórico patriarcal. La historia del arte creado por la mujer no ha sido pintada, sino bordada.

Así, en el siglo XX, el bordado pasó de la decoración al discurso. Por la propia potencia que supone elegir estos dos elementos (dibujo y bordado creado por mujeres artistas), las creadoras que referenciamos van a asaltar la realidad, en sus obras, incorporando un discurso escéptico que pondrá en cuestión, desde el arte, pilares de la realidad o la representación, aportando una mirada escéptica, crítica, que induzca al espectador a una reflexión que le empuje hacia un estado de conocimiento más cercano a lo que podríamos denominar como ‘verdad’, a la investigación, a la reflexión que es contraria a esa serie de imágenes dogmáticas que nos invaden —normalmente— a través de la pantalla.

Analizar elementos textiles en la creación artística, aceptar el hilo como dispositivo de dibujo y creación, supone estudiar la aplicación de técnicas que han sido históricamente consideradas exclusivas del ‘entretenimiento’ femenino o la artesanía, pero que se han incorporado al discurso contemporáneo profesional. El hilo, lo textil, se convierte así en el mejor medio plástico y artístico para considerar, pensar en un sentido histórico y contemporáneo, el rol escéptico de la mujer artista ya que es un material que implica una ruptura radical con la creación plástica masculina, quienes rechazaron históricamente el hilo como vehículo de comunicación (Ní 2012). Nuestra investigación se centra en la producción específica de Ghada Amer (1963) y Chiharu Shiota (1972) por ser artistas complementarias y muy significativas de estas producciones, una desde la formalización figurativa y otra desde la instalación abstracta, en el uso del hilo como elemento generador de duda, de discurso escéptico actual.

Ese proceso de aportar al hilo una potentísima particularidad no ha surgido en el arte de hoy sin referentes cercanos en el tiempo ya que, a finales del siglo XX, los ejemplos se multiplicaron exponencialmente. En los años sesenta y setenta ya fueron explorados los hilos, el tejido y textil con creadoras como Anni Albers (1899-1994), la primera persona en exponer una muestra individual de textiles en el MoMA de Nueva York (1949), quien es considerada una de las mejores diseñadoras textiles del siglo XX. Ella exploró la potencia del hilo, especialmente, a partir de la aparición de corrientes minimal y conceptual, con obras como *Haiku* (1961), *Intersecting* (1962), *Underway* (1963) o *Six Prayers* (1966-67) donde se eliminaba la figura evidente, la imagen figurativa, para recrear una sensación general o idea, más que una

imagen explícita. También el movimiento feminista de los setenta exploró muy intensamente esta vía del bordado, usándolo en alguna de las piezas más icónicas de aquel periodo como es la mítica instalación de Judy Chicago (1939) *The Dinner Party*, una instalación producida entre 1975 y 1979, formada por mesas dispuestas describiendo un enorme triángulo equilátero en las que, cada comensal, cada juego de mesa completo (mantel, servilleta, bajoplate, plato, etcétera) estaba dedicado iconográficamente a una mujer importante de la historia, recreadas individualmente, hasta un total de treinta y nueve protagonistas. Las representadas en esa mesa irían desde Hatshepsut (-1458 a. C.) hasta Leonor de Aquitania (1122-1204) o Virginia Woolf (1882-1941). Una pieza con la que deconstruir el discurso hegemónico de la historia del arte:

Cuando empezamos a comprender la rica tradición del bordado y a percibir su enorme potencial visual, nos decidimos a incluir tantas técnicas y estilos diferentes como fuera posible, como otra forma de llamar la atención sobre el patrimonio no reconocido de las mujeres. (Chicago 15)

Desde entonces, el bordado como herramienta de dibujo se ha normalizado en multitud de discursos artísticos, contemplando desde la ironía de los caminos de mesa feministas de Beryl Weaver en *Space Rib* (1978), a la ciencia ficción de los gobelinos de Patricia Waller con sus escenas bordadas en punto de cruz que describían invasiones espaciales imitando la estética de los videojuegos de finales del siglo pasado, como ocurre en su serie *Virtual Reality* (1996).

Los sujetos de estudio serían numerosos, pero nuestro campo se centra en los dos casos mencionados de la creación actual (Amer y Shiota) por la importante naturaleza escéptica de sus respectivos discursos contra el dogmatismo visual, desde dos planteamientos estéticos complementarios: la figuración y la abstracción.

2 · **Contra el dogmatismo visual: Ghada Amer y el bordado de la imagen pornográfica.**

El bordado ha sido, históricamente, una técnica de domesticación. Pocas disciplinas como esta (la costura en general) ha conseguido vincularse a un concepto ligado a la creación de la feminidad entendiéndola como un sentimiento, como un tipo de moral, como un modo de estar en el mundo. Un fenómeno de gran tradición histórica, que fue en cierto modo global: “el bordado se había convertido en un pasatiempo universal para las mujeres” (Yarong 16). Desde la victoriana Inglaterra a la imperial China, las mujeres fueron asociadas a la aguja y, es probable, que nuestra historia universal en imágenes las hayamos creado con hilos. Las mujeres no pintaron masivamente, pero sí bordaron y tejieron.

Por ello es tan singular el uso que algunas creadoras contemporáneas están haciendo del bordado, del hilo como dibujo o como trama en el espacio para generar nuevos discursos que promueven un estado escéptico en el espectador, obras que asumen la duda como posibilidad, imágenes que cuestionan nuestra realidad, que cuestionan las ‘verdades’ cerradas y rotundas.

Uno de los casos internacionales más interesantes, en este sentido, es el de la artista Ghada Amer, quien pone en tela de juicio algunos de los estereotipos femeninos más salvajes que consumimos visualmente. Pensemos que, como indica Parker “los bordados también evocan el estereotipo de la virgen en oposición a la puta, una representación infantilizada de la sexualidad femenina” (Parker 2). Tradicionalmente, el bordado ha estado asociado a la idea de santidad, a la santa del hogar, siendo ejecutado —en general— por figuras plenas de modestia, de paciencia, llenas de mito, siendo tradicionalmente, además, una de las grandes fuerzas productivas de la industria doméstica (Ariès 1993).

En este sentido, la obra de Ghada Amer va, directamente, en la dirección opuesta. Sus piezas son de una riqueza visual impactante, llenas de trama, de hilos colgando, de texturas, de repetición inofensiva... pero sólo a simple vista. Si observamos con mayor atención —tras esa capa superflua más decorativa y abstracta— su obra esconde multitud de imágenes lineales creadas con hilos de color que ponen en tela de juicio muchos aspectos del rol

social de la mujer, ya que normalmente borda imágenes sacadas de la pornografía comercial, figuras femeninas en posturas obscenas. El concepto erótico-poético de ‘musa’ tradicional se lo lleva al descaro y la reflexión. Su obra bordada muestra y esconde, en un importante juego social y erótico... ves y no ves. En palabras de Wendt, su potente discurso plantea una revolución:

Deconstruye la mística de la abstracción dominada por los hombres, con un trabajo que se inspira tanto en la artesanía como en el arte. Las poses vulgares de estas obras, repetidamente representadas en un patrón similar al del papel pintado, despersonalizan a las mujeres representadas. (Wendt 5)

Su obra es pura interrogación sobre qué es y cómo representamos a una mujer en nuestra sociedad, especialmente tras la enorme presencia de la pornografía en nuestro entorno visual. Una representación lineal, una gráfica, que la artista también ha explorado en la cerámica como soporte, aunque en la producción realizada con este material le interese más cierto ritual y magia que hay en el calor o el fuego como elemento que produce una metamorfosis en el barro (Preuss 2018). En cierto modo, sus imágenes nos recuerdan a la cerámica griega erótica, aunque la imagen meramente pornográfica actual que ella recrea suele describir placer, pasivo o contemplativo para el otro, donde sólo aparecen como protagonistas mujeres que saben que están siendo observadas por la fascinación sexual que despiertan.

Se ha afirmado que Gamer pinta sus cuadros con hilos. El primer cuadro donde usó este recurso de iconografía sexual obtenida de revistas pornográficas fue en la obra *Sans Titre (La Première)*, hacia 1991 (Alaoui 2021). Desde entonces, estos recursos gráficos se han convertido en una seña de identidad creativa. Sus piezas surgen a partir de un patrón lineal bordado que va repitiendo —normalmente describe una mujer en escena o postura pornográfica— generando en las superficies de los lienzos una serie de ‘paisajes’ humanos sin identidad, exentos de narrativa. Las imágenes fotográficas de las que parte no son mujeres concretas, no cuentan ninguna historia, sólo son objetos de placer para ser observados. Sin embargo, cuando las borda, en ese caos de hilos sueltos que suele acompañar a la imagen figurativa bordada —como ocurre en obras como *Color Misbehavior* (2009)— se generan

imágenes que no llevan al placer, ni al cuerpo de la mujer, sino a circunstancias. Entonces, esas mujeres en hilo, a pesar de sus poses, se convierten en otras muy distintas: generan en el espectador la duda de qué son ellas, qué implican, en qué nos convierte a los otros que miramos, nos meten de cabeza en el conflicto entre lo que vemos (escena erótica) y cómo se nos presenta (escena bordada).

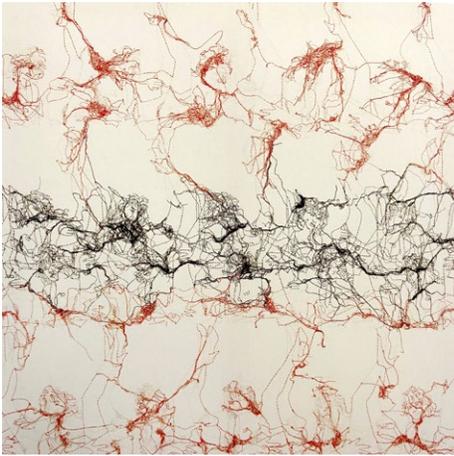


Fig. 1: *Sans titre (La Première)*. Bordado y gel sobre lienzo. 61 x 91,4 cm. Colección privada. 1991. Publicada en el catálogo Susan Thompson ed. *Ghada Amer*, p. 31. © Ghada Amer.

Su producción implica un vínculo inequívoco con el pensamiento, “para Ghada Amer, cortar y bordar son sinónimos de pensar y ver” (Celant 39). Este fenómeno es fundamental para entender la radical propuesta que supone su obra, ya que a través de un planteamiento personalísimo consigue colocar al espectador en un estado de duda. La creadora no juzga, no sentencia en ningún sentido, sus imágenes dibujadas con hilo a través del bordado son presentadas ante el otro para que piense, para que dude, para que cuestione imágenes similares fotográficas o audiovisuales que recibe desde los medios de comunicación, revistas especializadas o internet. A través del hilo esas imágenes se vuelven más íntimas, más especiales. Las imágenes fotográficas de las que parte Amer son imágenes llenas de ‘ruido’

visual, cuando ella las borda las invade de silencio, un silencio que permite una calma y la reflexión. Han explica que “las imágenes porno muestran la *mera vida expuesta*. El porno es la antípoda del Eros. Aniquila la sexualidad misma” (2014 47).

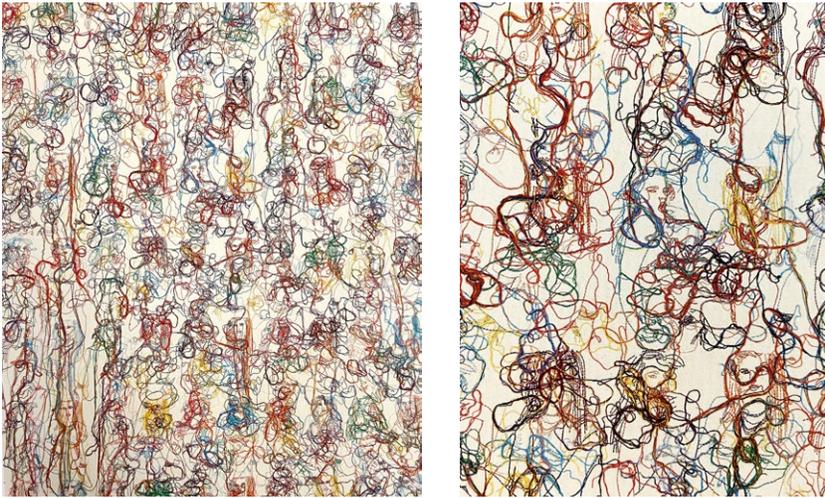


Fig. 2 y 3 (detalle): *Color Misbehavior*. Bordado y gel sobre lienzo. 177,8 x 149,9 cm. Colección de la artista. 2009. Publicada en el catálogo Susan Thompson ed. *Ghada Amer*, p. 33. © Ghada Amer.

La artista invade con hilo y bordado el “lugar en el espacio más recargado de la historia del arte: la superficie del lienzo; incluso llega a violar y a penetrar el lienzo al relacionarse con él” (Lundström 18), agujereándolo con su aguja para formar las líneas de hilo. El bordado se usa aquí para reflexionar sobre la cosificación de la mujer, el placer, la sexualidad: “la desritualización del amor se consume en el porno” (Han 2014 53). Pero Amer empuja esas imágenes de origen porno-fotográfico, vacías de ritual, hacia un espacio artístico dotándolas de misterio, colocándolas en lo femenino, en lo doméstico, convirtiéndolas de este modo en imágenes extranjeras para el arte de tradición patriarcal. Son, en cierto modo, monstruos de hilo con

figuras que aparecen y se ocultan, que son eróticas y repulsivas. En algunos casos, como en la obra *Green Paradise* (2008) *Dreaming of Felipe-RFGA* (2010) con la ocultación como juego visual más sutil, mientras que otras piezas implican una aparatosa dificultad para percibir visualmente a sus protagonistas femeninas, a veces casi imposible como en *Glimpse into a New Painting* (2018) o *Amina* (2013). Imágenes que crean tensiones ya que, históricamente, el bordado fue una habilidad que se había enseñado desde la Edad Media como artesanía —en cierto modo— elegante y apropiado para la mujer (Ní 93). Sin embargo, con todos estos desencuentros de significación que genera la obra contemporánea, la obra de Amer no puede más que provocar un estado de incertidumbre que te obliga a cuestionar las imágenes de este tipo, nuestros prejuicios, nuestra identidad. No le interesa criticar o denunciar, sino “contar cosas sobre el ser humano y sus relaciones con el mundo” (Guralnik 76).

De este modo, las chicas bordadas que invaden sus obras son imágenes *transmedia* —entre la fotografía (arte o imagen) de la que parten y el bordado (artesanía) en la que terminan—. Son imágenes en las que “su aguja actúa como una herramienta de dibujo” (Sorkin s.p.). No olvidemos que, el dibujo, se acerca en cierto modo a la escritura, un dibujo expandido que busca una condición escéptica en el espectador. Estas chicas en hilo funcionan como filtros que fuerzan a pensar la imagen porno-fotográfica y todo lo que implica: la continua sexualización de cualquier cuerpo femenino, la omnipresencia de estas imágenes en la vida cotidiana, la propagación de su estética, etcétera. Figuras bordadas que expulsan la mirada superficial e inducen al pensamiento... pero no hay en ellas una victimización, sus figuras de hilo tienen una actitud hacia la pornografía común que podría, incluso, entenderse como rebelión contra las normas morales en algunos territorios, como cierta libertad si es elegida:

...es una forma de rebelión, pero no contra la norma. Es más bien una respuesta a la creencia mantenida en diferentes culturas de que la manifestación o la representación del cuerpo femenino es algo de lo que hay que avergonzarse. (Marcomi, Amer 23)

Parker explica que las artistas que han usado el bordado como un generador de significados propios, personalísimos, en un procedimiento (el bordado) predestinado a la exclusión artística, han generado lo que ella denomina como ‘puntada subversiva’, llena de una radical originalidad e interés. En sus propias palabras, “si el bordado quiere ser reconocido como arte, tiene que estar marcado no con un patrón pre-dibujado, sino con una personalidad particular” (Parker 203).

En el caso de Ghada Amer su particular visión de la técnica y la significación de la obra generan una contradicción de tal intensidad que sólo puede orientarnos hacia el estado escéptico. Sus bordados preguntan, pero no tenemos la respuesta absoluta; no hay en ellos un veredicto que nos oriente hacia una sentencia firme que no nos haga dudar. Elimina la obscenidad y evidencia la imagen pornográfica a través de los hilos, tanto cuando los usa para construir sus cuerpos como cuando los deja colgando de manera que se genera una textura caótica de hilo que se antepone a ellas. Se ven y desaparecen, son reversibles para la percepción, no son imágenes en un estado fijo, son imágenes-espejismo. Sus chicas bordadas no prometen la felicidad, ni el placer, sino que inducen a un estado de duda radical en el espectador. Podríamos decir que la imagen porno-fotográfica es dogmática (y más cercana a un conocimiento sensible) mientras que las imágenes bordadas de Ghada Amer son escépticas (afines a un tipo de conocimiento intelectual que sólo te induce a la duda y reflexión). Ellas nos inducen a un estado similar al escepticismo clásico que explicó Pirrón de Elis:

... la indeterminación de la realidad le lleva, coherentemente, a abstenerse, a quedar sin opiniones en su enfrentamiento con ellas, y de aquí a un estado de imperturbabilidad moral que trae como consecuencia la felicidad. Esta actitud no lleva al hombre ni al abandono, ni a la pérdida del entusiasmo, porque la significación propia del escepticismo es, principalmente, investigación. (Román 1994 238)

Sin duda, el hilo camufla la imagen pornográfica, la hace menos violenta, la convierte en algo completamente distinto a su imagen de origen. Si observamos, por ejemplo, la obra *Girl with garden carnation* (2017) —que es terriblemente gráfica por su uso del hilo negro—, a pesar de la evidente percepción de la vulva femenina por la pose forzada, es su presencia con la lluvia de hilos negros (especialmente de la cabeza de la protagonista al representar el pelo) la que genera una inquietud que rompe con la imagen fotográfica de origen. No es que las bordadas sean más amables por estar hechas con hilo, sino que el material modifica radicalmente el discurso, convirtiéndolas en reflexión. En la sociedad contemporánea, todo se exhibe, se muestra la sexualización del cuerpo femenino sin ningún pudor, entrando las imágenes en una era donde sólo hay fachadas visuales, filtros, engaños, publicidad y mercadotecnia. Por ello es interesante centrarnos en aquellos pequeños detalles que no se ven tan fácilmente (Soler 117). En este sentido, el hilo es un medio perfecto para metamorfosear ese tipo de imagen dogmática que proviene, normalmente, del ámbito fotográfico.

Ghada Amer se sirve de la imagen figurativa bordada para crear un estado de inquietud que favorezca la reclusión interior de la mirada hacia el pensamiento, hacia la duda, hacia una reflexión que germine en algún estado de conocimiento superior al mero visual.

3 · Chiharu Shiota: trama de hilo y escepticismo en la instalación contemporánea.

En el siglo XXI, la configuración del mundo actual nos llega, principalmente, a partir de las imágenes digitales. Nuestra experiencia visual analógica y diaria convive —en un continuo conflicto por nuestra atención— con la experiencia visual de la pantalla, normalmente digital. La invasión de lo que Fontcuberta denominó como “post-fotografía” es una realidad que domina la comunicación social, de ocio, del entretenimiento e, incluso, el laboral. De este modo, la fotografía dejó de ser una materialización de cierto encuadre de la realidad (con todos los elementos que intervenían en su significación que ya explicaron teóricos como Barthes a través de fenómenos como lo *obvio* y lo *obtusos* del signo fotográfico) a —directamente— otra cosa. Lo que el autor

denominó como significado obtuso de la imagen ha virado descaradamente hacia la ficción, hacia el engaño, hacia el puro ilusionismo.

Esa otra cosa fotográfica que se produce hoy es, en muchos casos, pura desinformación ontológica desde su momento de creación: imágenes desvirtuadas que lo son aún más al aplicarle filtros o poses artificiales de los individuos que invaden el terreno de la ficción con elementos que aparecen en la mayoría de las imágenes que consumimos. Vivimos en el reino del ‘fake’, lo hemos aceptado y hemos decidido convivir con lo falso disfrazado de una apariencia de realidad, todos rendidos a sus pies. Un fenómeno que, en realidad, no sabemos a dónde nos llevará a partir de ahora con la incorporación de la inteligencia artificial a programas que generación de imágenes, tanto fijas como en formato vídeo. Byung-Chul Han establece que la inteligencia artificial jamás podrá “pensar” porque a ella (todavía) no se le pone la “carne de gallina”, ya que defiende que el pensamiento es un proceso analógico, que se mueve en lo que denomina “campo de experiencia” (2021 53). Justamente, ese mismo campo de experiencia es el que busca y crea un tipo de producción artística cuya naturaleza es, a nuestro entender, eminentemente escéptica.

En este contexto visual tan agresivo, lleno de cierta furia para todos pero que afecta muy concretamente a los artistas visuales, muchos de ellos están dando una respuesta plástica y creativa gracias a la incorporación en sus discursos de un escepticismo que se ha insertado como herramienta que induce al conocimiento, que favorece un análisis más objetivo de algunas cuestiones cercanas a la verdad, produciendo un arte que induce a otra experiencia de la realidad, que va más allá de la ficción.

Así, desde planteamientos formales muy diversos, se da en arte contemporáneo una serie de artistas en los que la duda es imprescindible para protegerse del dogmatismo que nos invade, de populismos, ficciones y manipulaciones. No sólo la figurativa propuesta de Ghada Amer se mueve en este sentido, trabajando el propio cuerpo femenino como artesanía, exhibición y ocultación, sino que hay otras autoras contemporáneas con unas formalizaciones menos explícitas que manifiestan un discurso cuya esencia más profunda está ligada al escepticismo, piezas que empujan al espectador hacia un estado de investigación, donde la duda, la estética o la emoción propicia un acercamiento a un conocimiento más humano de la realidad a través de la experiencia artística: “las emociones que poseemos se originaron como un

método para sobrevivir en este mundo absurdo y existir dentro de un sentido completo de libertad” (Hosaka 13).

En esta línea de producción artística que nos interesa como estudio de campo específico (centrado en producción contemporánea de la mujer creadora y donde predomina un significativo sentido gráfico, con planteamientos escépticos) destaca —en un contexto más geométrico y orgánico— la producción de la artista japonesa Chiharu Shiota. Esta autora va a trabajar conceptos como la memoria, la muerte, la identidad o los movimientos migratorios a través de las líneas en el espacio. En su caso, utiliza el hilo para la formalización física de la línea (un elemento conceptual abstracto, una idea que no existe en la realidad como objeto) dentro del entorno expositivo. Pensemos que el hilo, o algo similar a él, fue cierta proto-escritura, un primer palimpsesto de memoria, consignando discursos y símbolos en manifestaciones culturales textiles. De hecho, Giordano destaca “la fuerza mitopoética del hilo” (Giordano 95).

Las construcciones de Shiota, sus instalaciones de hilos, se acercan al espacio del espectador, invadiéndolo, aproximándose a su intimidad. De hecho, en ocasiones, se acercan al límite del tacto, generando una sensación en ellos de la que no pueden escapar. No olvidemos que para el pensador romano Lucrecio, es precisamente el sentido del tacto el culmen gnoseológico: “la sensación es un tacto generalizado, puesto que las imágenes golpean literalmente nuestros órganos sensoriales. El mundo no está a distancia, sobrecorporal, sino que es tangible, próximo a nosotros” (Román 2002 70).

Las instalaciones de la artista, con sus miles de líneas en forma de hilo ocupando el espacio, el campo expandido, generan una inquietud similar a la experiencia de lo sublime que describía Kant. Es, precisamente, ese choque el que nos para e induce a la duda cuestionando lo que estamos percibiendo, a través de esos mapas tridimensionales de hilos entrelazados que nos invaden y nos colocan, con sus dimensiones monumentales, en la insignificancia. Sus instalaciones son máquinas de ver y pensar. Como indica Soler:

Nada es lo que parece. En la cotidianidad se instala la duda, los dobles sentidos, intenciones, contradicciones, hipocresías. El tiempo, a veces, se para en el interior para ofrecernos dobles en la percepción, matices en la visión, fisuras en lo establecido

que nos remiten a las eternas preguntas del ser humano. Apariencia o realidad. Vemos y no vemos, quizás no queramos ver o simplemente sólo vemos lo que nos interesa ver. (Soler 2012 16)



Fig. 4: Chiharu Shiota, *Between us*, lana roja y sillas. 2020. Expuesta en Gana Art Center/ Gana Art Nineone, Seúl, Corea del Sur. Fotografía de Lee Dongyeop. © Chiharu Shiota. <https://www.chiharu-shiota.com/between-us>

Las creaciones de Shiota están comprometidas con la realidad, pero no son dogmáticas en el sentido de dar un discurso cerrado (positivo o negativo) al espectador, son imágenes más poéticas, texturas gigantes tridimensionales que van a interrogar en torno a cuestiones humanas. De este modo la artista ritualiza los espacios que convierte en ‘capillas artísticas’ que invitan a la reflexión, al pensamiento, a lugares que provocan un estado similar al que Chiesara explica en *Historia del escepticismo griego* (2007), al inducir anhelar un razonamiento que aspiraría a que el entendimiento quedara en cierto modo, en suspenso, en un estado que te permita acercarte más a la calma.

La propia Shiota es consciente de este poder de sus instalaciones, del estado que genera en el espectador “el hilo enmarañado hará que la habitación parezca un cosmos, el universo. Muy profundo y oscuro” (Shiota 2009 98). Sus hilos se transforman en redes, un elemento que —simbólicamente— ha formado parte de “nuestras prisiones, nuestros medios de acción, así como del modo de nuestra liberación” (Brüderlin 30), sobre todo si pensamos en las redes más tradicionales. No olvidemos que, normalmente, se construyen para atrapar algo, y —habitualmente— se dedican a labores colectivas, como la pesca. De hecho, Lee pone en valor un tejido que está lleno de “resonancias universales y laberínticas” (121), de poder metafórico para representar la fragilidad humana: estamos en manos de Las Parcas.

Eso, exactamente, es lo que sugiere la obra textil con hilos de Shiota. Independientemente de los temas que aborde —muerte, migración, vida, memoria, u otros— la artista consigue con los hilos generar ese estado de incertidumbre que induce al pensamiento, a la duda. Estas obras son, en realidad, una manifestación más de las últimas tendencias de dibujo expandido, del dibujo en diversas materializaciones ocupando el espacio tal y como lo explicó Krauss en su mítico texto “Sculpture in the Expanded Field” de 1979, donde defendía que a través de la experimentación del espacio como elemento finito se potenciarían profundamente los discursos de los elementos que se emplean en estas instalaciones. Las intensísimas producciones de la artista japonesa trabajan en este campo expandido, en la mayoría de los casos. Podríamos destacar, por ejemplo, la instalación titulada *Me somewhere else* (2018) expuesta en Londres en la Galería Blain/Southern como una *site-specific* para aquel lugar, que explora con gran intensidad las ideas de fragilidad, vida y muerte... el cuerpo ausente representado sólo por unos pies en bronce (los de la propia artista).

Sus composiciones son profundamente rizomáticas: los cruces, nudos o número de hilos recrean esas marañas de líneas de fuga simbólicas de las que habla Deleuze y Guattari. La pregunta es si podrían funcionar estas instalaciones como representaciones de lo que ellos denominaron como *mesetas*. En cualquier caso, esas maravillosas marañas de hilos son espacios de reflexión... ¿llenos de duda? Son, de un modo claro, espacios que permiten la “superposición de opuestos como lo consciente y lo inconsciente, la realidad y el sueño, el cuerpo y el universo y el vago espacio intermedio” (Rosenthal, Kataoka 29).

Shiota no aporta en sus obras una argumentación dogmática y cerrada de la realidad, genera con sus hilos una reflexión que nos invita a experimentar una conciencia más profunda de nuestra realidad humana, como si sus invasiones de hilos te obligaran a mirar hacia tu interior. Su verdad está, también, en cierta indeterminación construida a partir de ellos, una indeterminación que nos conduce hacia un estado de calma que permite la reflexión, generar la duda necesaria con la que acercarte a un estado más reflexivo para aproximarnos a algún tipo de verdad, hacia ese estado impasible del que hablaba el clásico Pirrón, llevándonos a experimentar el discurso artístico con mayor intensidad:

Dice que aquél [Pirrón] declaraba que las cosas eran igualmente indeterminadas, sin estabilidad e indiscernibles. Por esta razón, ni nuestras sensaciones ni opiniones son verdaderas o falsas. Por tanto, no debemos poner nuestra confianza en ellas, sino estar sin opiniones, sin prejuicios, de modo impasible. (Román 1994 30)

Los hilos de Shiota crean imágenes totalmente autorreferenciales, que no suelen estar vinculadas a ninguna referencia tomada de la realidad. No son hilos que imiten, que copien, sino que evocan generando sensaciones o pensamiento. La producción de estas piezas sigue, en parte, el mismo proceso que Molderings explica que se produjo en el experimento de Duchamp con unos hilos que el artista dejó caer sobre unos lienzos estrechos, cayendo de modo azaroso y fijados después en esa misma posición casual, sin referencia tampoco a nada concreto del mundo real, con existencia material independiente “independientes de cualquier cosa que existiera más allá de la imagen” (Molderings 4). Esta no sería la única referencia de Shiota a Duchamp ya que este, también generó —con su icónica *Sixteen Miles of String* que realizó para la exposición *First Papers of Surrealism* que se celebró en Nueva York (1942)— un antecedente directo de la labor de Shiota. La acción de invadir un espacio con una red, en este caso de hilo, tiene algo de comportamiento animal, una función que parece la de ‘marcar’ o construir lugares propios, los señala de un modo extraño ya que, como indica Platow refiriéndose a sus instalaciones de camas e hilos negros “la instalación invita a la observación

desde la distancia, pero niega la inspección de cerca” (2005 52). Es la instalación la que te atrapa, ya desde lejos.

Estos hilos no siempre están solos, los acompañan en ocasiones objetos cotidianos: camas (de hospital), ventanas, puertas, números, llaves, pianos, maletas, zapatos o papeles, entre otros. Ellos te conducen a través del caos —de su caos— que, en ocasiones, se ordena para establecer un recorrido prestablecido para el espectador. Son, en muchas ocasiones, objetos presentes que hablan de ausencias que invaden nuestra realidad cotidiana, incluso cuando dormimos, como ella misma indica:

...el sueño y los sueños, que experimentamos día tras día, son una base importante de nuestra percepción de la realidad. Estas experiencias sutiles influyen inevitablemente en nuestra vida cotidiana. (2020 17)

La trama de los hilos instalados en el espacio, a los que se unen los objetos sutiles que utiliza, tienen sentido a partir de generar —más que una imagen— una sensación estética. En el caso concreto de los zapatos, Shiota los vincula, normalmente, a la añoranza del hogar, a esa sensación de vínculo y ausencia que se produce tras un alejamiento del mismo; cuando el reencontro que tendría que calmar esa añoranza se manifiesta contrario porque encuentras un hogar distinto al que habías dejado. Es una sensación que ella, personalmente, tuvo al volver a Japón tras mucho tiempo fuera, al descubrir que sus propios zapatos japoneses, tras tres años sin usarlos, no le habían: “no hay ningún hogar que se corresponda con lo que habías imaginado” (Shiota 2013 47). Este es un recurso al que acude en piezas como *Dialogue from DNA* (2004) o, más recientemente *Absence Embodied* (2018).

Por otro lado, Shiota también incorpora habitualmente una serie de objetos como son las maletas y las barcas. La artista, con esta línea de producción entraría en el ámbito de lo que se ha denominado en arte contemporáneo como ‘*estéticas migratorias*’. Así, decenas de estas maletas invaden el discurso y la formalización de piezas, como ocurre en la espectacular obra *Accumulation-Search for the destination* (2014-2021). El destino, la esperanza, la desesperación, también se formalizan con una serie de barcas o pateras, de las que la artista enfatiza muy rotundamente su estructura. Están presentes

en piezas como *Uncertain journey* (2019), *Passage* (2021) o *I hope...* (2021), entre otras muchas, donde estas pateras se presentan como esqueletos, sombras, sueños, restos de naufragios rodeados de hilos, asumiendo así la artista alguna de las temáticas más redundantes de finales del siglo XX y principios del XXI: la migración, con la que entra en “cuestiones como alteridad, raza, pero también desplazamiento, exilio, diáspora, extranjería o transculturalidad” (103) que Hernández defiende que se han convertido en elementos centrales de la reflexión artística contemporánea, explorando estas temáticas tan metafóricas como un lugar desde el que producir conocimiento en torno a lo social. Su discurso, no obstante, vuelve a inducir a la reflexión, no se recrea en el drama de un modo obscuro, sino que son instalaciones llenas de poesía, fuerza e impacto que, directamente sobrecogen a los espectadores colocándolos, casi irremediabilmente, en un estado de duda ante el progreso, ante lo que somos.



Fig. 5: Chiharu Shiota, *Uncertain Journey*. Estructura de metal, lana roja, 2019. Exposición individual *The Soul Trembles*, en Mori Art Museum, Tokio, Japón. Fotografía de Sunhi Mang. Cortesía del Mori Art Museum de Tokio. © Chiharu Shiota. <https://www.chiharu-shiota.com/uncertain-journey-1>

El piano es, también, un elemento recurrente. Con él plantea estados de inquietud en el ser humano, como hace en la obra *In silence* (2002). En ocasiones, la artista ha comentado que la imagen del piano le es muy sugerente desde la infancia, cuando por un accidente doméstico observó cómo ardía el piano de un vecino. Esta pluralidad de referentes, se completa con elementos tan curiosos como la ropa sucia:

La ropa sucia de Shiota es poderosa y, al mismo tiempo, transmite una sensación de impotencia. Pueden leerse como superficies de proyección de significados como la inutilidad del esfuerzo humano, el sinsentido de la existencia individual, lo ineludible del destino humano, el aprisionamiento del hombre en todos los procesos de la vida. (Weidle 72)

Es curioso que la artista entienda el acto de tejer sus instalaciones como un acto de ‘crear verdad’ o de crear algo ‘verdadero’, una acción relacionada con la autenticidad, con una verdad interior que aflora de su ser más interno mientras produce la obra. Asume un procedimiento en el que acepta su contexto o estado íntimo personal como elemento de creación:

La creación con hilos es un reflejo de mis propios sentimientos. Un hilo es un corte o un nudo, una lazada, o suelta, o a veces enredada. Un hilo puede ser reemplazado por sentimientos, o por relaciones humanas. Cuando utilizo hilo, no sé cómo mentir. Si estoy tejiendo algo y resulta ser horrible, enredado o anudado, entonces así deben haber sido mis sentimientos mientras estaba trabajando. (Shiota 2010 43)

El choque que origina las obras de Shiota, la sensación que generan esos monumentos de hilos cruzados en los espectadores, los paraliza y les permite el pensamiento, la duda, la intuición de verdad... sin dogmatismos. Sus obras conmueven y empujan, primero hacia el *shock*, después hacia la calma, para finalizar en un estado de reflexión que le permite al espectador

cuestionarse aspectos a los que jamás habría llegado desde un estado no artístico y escéptico.

4 · Conclusiones

Es probable que sólo algo tan *inútil* como el arte, tan alejado de la funcionalidad, sea el ámbito que puede responder con algo de criterio propio a los fenómenos radicales que nos invaden en nuestros días a través de la imagen dogmática que nos asaltan en múltiples formatos como *reels*, *memes*, imágenes ultra-reales creadas por inteligencia artificial, *tiktoks*... etcétera. Tenemos a la generación más joven entrando en masa en aplicaciones como *BeReal*, donde la recreación de lo que se entiende como *lo real* es obscena, en maniobras sociales que asumen la posverdad, los discursos ficcionales o el triunfo de la apariencia.

Consideramos que la rabiosa actualidad de la presencia del escepticismo en el arte contemporáneo es una respuesta casi natural de los artistas plásticos o audiovisuales a todo este fenómeno de desquiciamiento visual. Comprobamos que el discurso escéptico insertado en el arte contemporáneo permite trascender al espectador, empujarle a un estado de *shock-calma-reflexión* imprescindible para evaluar la realidad, aunque no implique una sentencia certera de la misma.

Nuestra investigación concluye que, frente a la omnipresencia de esa parte de la producción en imagen digital —normalmente fotografía, o *postfotografía* asociada a la posverdad— el dibujo, como disciplina plástica de naturaleza mental al cien por cien, es la técnica que mejor responde y combate la misma. El dibujo, incluso en su versión más hiperrealista, siempre es una idea. De ahí su radical presencia en nuestro pensamiento. Como diría Le Corbusier: el dibujo no deja espacio para la mentira. Por su naturaleza, es mucho más difícil de asociar. Es una de las grandes técnicas que podría, claramente, existir sin el arte.

Se manifiesta en la creación actual una presencia del escepticismo en la producción en dibujo contemporáneo, tradicional o expandido, que busca responder a la imagen dogmática. Analizar el dibujo a través de su manifestación más tradicional, vinculado a la artesanía (como es el bordado o el hilo), implica dotarle de una lectura revolucionaria y escéptica como herramienta

de construcción de significados que ponen en duda tanto la producción histórica, como el rol de la mujer artista. Aporta también una visión inédita, innovadora, que cuestiona todos los pilares clásicos tanto del arte como de la artesanía, dotando a las creadoras contemporáneas de un lenguaje propio.

La selección de las artistas Ghada Amer y Chiharu Shiota como muestra de estudio nos ha permitido abordar este fenómeno del vínculo escéptico-dibujo-hilo demostrando su existencia, formalizado tanto en la figuración como la abstracción. Desde el soporte bidimensional, en el caso de los bordados pornográficos de Amer que atentan contra la producción visual más asociada a la ficción y la mentira como es la *pornofotografía*, como su presencia en el espacio con las instalaciones de Shiota donde la inquietud escéptica también promueve un estado de conocimiento que nos acerca a una duda, que hoy se nos presenta como imprescindible para la supervivencia del ser humano y del humanismo del arte.

5 · Bibliografía

- A.B. "Interview with Chiharu Shiota". *The world is yours*. Humlebaek: Louisiana Museum of Modern Art, 2009.
- Amer, Ghada. Web oficial <https://ghadaamer.com/>
- Ariés, Philippe. *Historia de la vida privada*, 4. Madrid: Taurus, 1993.
- Brahim, Alaoui. *Ghada Amer/Susan Thompson*. Paris: Editions Skira, 2021.
- Brüderlin, Markus. *Art & textiles: fabric as material and concept in modern art from Klimt to the present*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2013.
- Celant, Germano. "Selfembroidery". *Ghada Amer. MACRO, Museo d'arte contemporanea Roma*. Milano: Electa, 2007. 39-65.
- Chicago, Judy. *Embroidering our heritage: the dinner party needlework*. New York: Anchor Books, 1980.
- Chiesara, María Lorenzo. *Historia del escepticismo griego*. Madrid: Siruela, 2007.
- Giordano, Marina, "The Wefts of Intimacy. Textile Art in the Feminine: Individual Identity and Collective Memory in the Work of Marisa Merz". *Metatextile: identity and history of a contemporary art medium*, ed. Tristan Weddigen. Berlin: Imorde, 2010. 95-108.

- Givone, Sergio. *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*. Madrid: La Balsa de la Medusa/Visor, 1991.
- Guralnik, Nehama. "Ann Accomplice Despite Himself: On the Works of Ghada Amer". *Ghada Amer, intimate confessions*, ed. Nehama Guralnik. Tel-Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 2000. 74-90.
- Han, Byung-Chul. *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder, 2014.
- Han, Byung-Chul. *No-cosas. Quiebras del mundo de hoy*. Madrid: Taurus, 2021.
- Hernández, Miguel Ángel. *El arte a contratiempo. Historia, obsolescencia, estéticas migratorias*. Madrid: Akal, 2020.
- Hosaka, Kenjiro. "On Emotional Drawing". *A perspective on Contemporary Art 6: Emotional Drawing*. Tokyo: The National Museum of Modern Art, 2008.
- Hussey, Howard. "On & on: una forma de vida continuada". *On & on*, Madrid: La Casa Encendida, 2011. 33-42.
- Lee, Rosa. "Dialogues with Jo Bruton, Beth Harland, Nicky May and Katie Pratt". *Unframed: practices and politics of women's contemporary painting*, ed. Rosemary Betterton. New York: Tauris, 2004.
- Lundström, Jan-Erik. "Placeres repetidos, deseos desatados: la obra de Ghada Amer". *Ghada Amer*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2004. 14-27.
- Marcomi, Roxana y otras. *Threads of vision: toward a new feminine poetics*. Cleveland: Cleveland Center for Contemporary Art, 2001.
- Molderings, Herbert. *Duchamp and the aesthetics of chance: art as experiment*. New York: Columbia University Press, 2010.
- Ní Ghrádaigh, Jenifer. "Mere embroiderers? Women and art in early medieval Ireland". *Reassessing the Roles of Women as "Makers" of Medieval Art and Architecture*, ed. Therese Martin. Leiden: Brill, 2012.
- Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London: The Women's Press, 1986.
- Philadelphia Museum of Art. Identificación: [aspace_7241dacd1ac66d38f6a-b911324a70520](https://www.pma.org/objects/7241dacd1ac66d38f6a-b911324a70520)
- Platow, Raphaela. *Dreaming now*. Waltham: The Rose Art Museum of Brandeis University, 2005.
- Portail de Recherche Duchamp https://www.duchamparchives.org/pma/archive/component/MDP_B032_F004_13-1972-9-302/fr/

- Preuss, Sebastian. "Ghada Amer in conversation with Sebastian Preuss". *Ghada Amer: ceramics*, eds. Kustine Ludwig, Sebastian Preuss y Britta Schmitz. Berlin: Distanz Verlag, 2018.
- Román, Ramón. *La terapia de lo inútil. Una filosofía después del desastre*. Córdoba: Editorial Cántico, 2014.
- Román, Ramón. *Lucrecio: razón filosófica contra superstición religiosa*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2002.
- Román, Ramón. *El escepticismo antiguo: posibilidad del conocimiento y búsqueda de la felicidad*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1994.
- Rosenthal, Stephanie y Mami Kataoka, eds. *Walking in my mind*. London: Hayward Publishing, 2009.
- Shiota, Chiharu. *Domani: the art of tomorrow 2013. Exhibition: the achievements of the Japanese Government Overseas Study Program for artists provided by the Agency for Cultural Affairs*. Tokyo: National Art Center, 2013.
- Shiota, Chiharu. Web oficial <https://www.chiharu-shiota.com/>
- Shiota, Chiharu. *Chiharu Shiota: counting memories*. Katowice: Museum Slaskie, 2020.
- Shiota, Chiharu. *Chiharu Shiota*. Madrid: Galería Nieves Fernández, 2010.
- Sim, Stuart. *Post-Truth, Scepticism & Power*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019.
- Soler, Ana. *On-Off: Causa-efecto*, Elche: Mustang Art Gallery, 2012.
- Soler, Ana. *Recortes interiores: mapas y territorios de vacío*. Valladolid: Caja España. Obra Social y Cultural, 2008.
- Sorkin, Jenni. *Ghada Amer: rainbow girls*. New York: Cheim & Read, 2014.
- Weidle, Barbara. *Dorothea von Stetten-Kunstpreis*. Bonn: Kunstmuseum Bonn, 2000.
- Wendt, Selene. "Reading between the threads". *Ghada Amer: reading between the threads*. Hovikodden: Henie-Onstad Kunstsenter, 2001.
- Yarong, Wang. *Chinese Folk Embroidery*. London: Thames and Hudson, 1987.