



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**LAS TEJEDORAS QUE CREAN
MEMORIAS Y COMUNIDADES**

**Análisis de las prácticas textiles femeninas desde su
capacidad colectiva y su relación con los espacios artísticos**

Anna Andorrà Gómez

Tutorizado por Dr. Daniel López del Rincón y Dra. Laura Mercader Amigó

Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte

Trabajo de fin de máster

Universidad de Barcelona

Curso 2021-2022

Resumen

La presente investigación traza un análisis, desde una perspectiva feminista, de la capacidad colectiva de las prácticas textiles llevadas a cabo por mujeres. Para ello, primero trazo una conceptualización del textil, que se vertebra alrededor del hecho de que ha sido una actividad que han realizado mayoritariamente mujeres a lo largo de la historia. A partir de la interrelación de las prácticas textiles y el género, analizo cómo se ha conformado esta genealogía femenina, comprendiendo la naturaleza transhistórica de dichas prácticas y las potencias que activa su memoria. Ello me permite comprender el hogar, un espacio relegado a los márgenes por el patriarcado, como un lugar de aprendizaje textil intergeneracional y familiar y, por lo tanto, comunitario. La genealogía del textil también me lleva a analizarlo como un lenguaje propio colectivo, disidente a las formas de producir conocimiento hegemónicas. Además, con la intención de comprender cómo se despliegan estas características de las prácticas textiles, este estudio analiza los espacios en que estas habitan, para comprobar qué de esta memoria se potencia o se elide en ellos y atender a los modos situados en los que el textil se desarrolla. Con este objetivo, analizo la salida del textil del hogar al afuera, lo que primero requiere de una aproximación crítica al dualismo ontológico humanista que opera bajo la distinción de los llamados espacios público y privado, fomentada por el patriarcado. Ello me lleva a proponer unas fronteras porosas, eliminar la jerarquización de los espacios y basarme en la premisa de “lo personal es político”, dado que el textil es político tanto dentro como fuera del hogar. En este afuera como lugar reclamado, estudio los modos de hacer textil que se despliegan en la manifestación, en el duelo, en el activismo en el espacio urbano y en la creación de instalaciones para crear espacios colectivos. El hecho de reclamar el exterior también me lleva a analizar la inserción de las prácticas textiles en los museos, desde una perspectiva crítica, para comprender dónde quedan los cuerpos de las mujeres, el proceso y la memoria textil. Desde la metáfora del textil dormido o sonámbulo en el museo, analizo de qué modo este se adormece o se activa efímeramente, desde su concepción objetual o desde proyectos participativos, comunitarios y performativos. En definitiva, este estudio genera un mapa de la capacidad de colectivización y sociabilidad femenina de las prácticas textiles, analizando una serie de estudios de caso y su relación con los espacios en los que se reverbera o se elimina su hacer en colectivo.

Palabras clave: prácticas textiles, arte textil, feminismo, genealogía femenina, colectivo, comunidad, espacio urbano, museos.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco el acompañamiento en esta investigación a mis dos tutoras, Laura y Dani, quienes han tejido junto a mí esta red de conocimiento textil, desde los cuidados y las ganas de cambiar las cosas, de abrazar el amor y el temblor. Agradezco también el acompañamiento a lo largo de este curso tan nuevo y emocionante a mi familia, mi bien máspreciado, porque si escribo esto, es por ella. A mi hermano y a mi padre, por no haberme dejado de animar a que escriba. A mi madre, por ser mi apoyo incondicional y haber tejido lo mejor que hay en mí. A Sílvia, por haberme acompañado en los mejores momentos de este viaje y haberme ayudado en los peores, desde los cuidados y el amor, que siempre tejerán nuestras revoluciones. Y a mi yaya Margarita, porque su fuerza y amor me impulsan a querer reivindicar nuestra memoria, una que ha tejido en forma de jerséis y mantas que siempre han sido nuestro cobijo y hogar.

Sumario

INTRODUCCIÓN	7
Objetivos e hipótesis	9
Estado de la cuestión.....	10
Marco teórico	16
Diseño metodológico.....	18
1. REUNIRSE Y NARRAR: TEJER MEMORIA, COMUNIDAD Y CONOCIMIENTO A TRAVÉS DEL LENGUAJE TEXTIL	23
1.1. Mujeres que tejen a lo largo de los siglos: aproximación histórica a las prácticas textiles.....	23
1.2. Genealogías de mujeres tejedoras: espacios familiares de costura en los tejidos de Tania Berta Judith, Faith Ringgold y Gee’s Bend.....	26
1.3. Tejer es narrar: el lenguaje y el conocimiento textil.....	32
2. TEJER EL AFUERA: EL TEJER COMO GENERADOR DE COMUNIDAD TAMBIÉN FUERA DE LOS HOGARES	41
2.1. El textil entre la casa y el afuera: repensar la división entre los llamados espacio público y privado	42
2.2. Tejer la protesta para reclamar derechos: de las sufragistas británicas a Sindihogar Sindillar	45
2.3. Tejer como forma de duelo y denuncia: el caso de las arpilleras chilenas, las Madres de Plaza de Mayo y el <i>NAMES Project AIDS Memorial Quilt</i>	48
2.4. El tejer como <i>craftivism</i> : análisis de la práctica del <i>yarn bombing</i>	54
2.5. Tejer nuestro espacio en el afuera: análisis de proyectos comunitarios entre la calle y los parques a través del hamacódromo de Tejiendo Móstoles y <i>Tejiendo la calle</i>	57
3. ¿PUEDE EL TEXTIL HACER DEL MUSEO UN ESPACIO COMÚN?: EL TEXTIL DORMIDO O SONÁMBULO EN LAS INSTITUCIONES ARTÍSTICAS	62
3.1. Invisibilizar las raíces textiles: mantas y colchas en el cubo blanco	62
3.2. Aproximación crítica a la exposición “Teresa Lanceta: Tejer como código abierto” en el MACBA	70

3.3. La memoria textil y su colectivización sonámbulas en los espacios expositivos: el textil procesual en el museo de Sheila Pepe, María Gimeno, Kate Just y Liz Collins.....	75
CONCLUSIONES	86
BIBLIOGRAFÍA	93

INTRODUCCIÓN

Tejer como acto social y político, o como lugar donde encontrarnos, como lugar de conocimiento, y como lugar desde el cual el amor genera mantas y jerséis. Mi *yaya* pisando el pedal de su máquina de coser, sus manos mañosas, como las de Aracne, moviendo las agujas de ganchillo, tejiendo lana de aquella que pica en el cuello y enternece el alma. Tejer las memorias de mi familia que, disidentes a la historia hegemónica, me enseñaron a apreciar los conocimientos que nacen en el campo, las maderas y los tejidos. Así, desde una necesidad personal de aproximarme críticamente a la producción de conocimiento, abrazo los saberes colectivos que he habitado. En el marco del máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte, he podido fomentar esta visión crítica hacia los discursos que imperan en la misma disciplina de la historia del arte, entendiendo el textil como un lugar vivido, donde la experiencia supera a las palabras. Este textil, expulsado de los discursos dominantes, ha pervivido en las historias y las manos de tantas mujeres que nos preceden.

Teniendo por objeto de estudio las prácticas textiles, que son de naturaleza transhistórica, propongo comprender la complejidad que estas han habitado, como también analizar qué de la memoria de sus hacedoras hay en ellas. Así, desde una perspectiva feminista que reclama un hacer *encuerpado*, analizaré cómo la disciplina de la historia del arte, que ha fomentado un auge de la entrada de dichas prácticas en los museos, ha eliminado los contextos textiles y, por ende, a sus tejedoras. De esta manera, fundamentaré esta investigación en la perspectiva que han ido tejiendo, desde los setenta, las historiadoras del arte feministas, basándome en su diagnóstico de las coerciones de la disciplina y sus olvidos. Siguiendo esta genealogía, pretendo estudiar el textil y su relación con el discurso patriarcal de la historia del arte, para sugerir aproximaciones afectivas a su materia.

Esta perspectiva requiere señalar cómo se han enmarcado estas prácticas en la dualidad ontológica humanista. En ella, el textil ha sido considerado inferior a todo aquello relacionado con la concepción dominante de la razón, de la misma manera que se ha subordinado lo femenino a lo masculino y lo determinado como privado respecto a lo definido como público. Es desde este marco que se llega a proclamar las prácticas textiles como opresivas para las mujeres, ya que el patriarcado las ha relegado a lo que se ha considerado el silencio del hogar. Ello ha comportado que, posteriormente, desde la historia del arte feminista, se haya buscado comprender el textil más allá de la noción de opresión, entendiéndolo como una actividad que propicia la libertad, la creatividad y la autonomía de las

mujeres. Partiendo de esta aproximación, pretendo estudiar cómo el textil ha desbordado cualquier encorsetamiento y ha atravesado los espacios y el tiempo para tejer relaciones. Todo ello me lleva a querer analizar cómo estas prácticas son generadoras de comunidad y espacios de sociabilidad entre mujeres.

Con este objetivo vertebraré la presente investigación en tres apartados que tratarán la memoria y el lenguaje textil, el textil en espacios abiertos –plazas, calles y parques– y el textil en los museos. A través de ellos analizaré la historia que cobijan las prácticas textiles, quiénes son sus hacedoras, cuáles son sus espacios y cómo son sus formas y acciones.

En este marco, serán relevantes los análisis de diversas prácticas textiles que me permitirán comprender sus procesos y memorias. Entre las artistas y colectivos de quienes estudiaré sus prácticas se encuentran Tania Berta Judith, Faith Ringgold, Gee's Bend, Ana Musma, las sufragistas británicas, Sindihogar Sindillar, las arpilleristas chilenas, las Madres de Plaza de Mayo, Tejiendo Móstoles, Sonia Delaunay, Teresa Lanceta, Sheila Pepe, Kate Just y Liz Collins. También haré un análisis de proyectos o prácticas colectivas, como el *NAMES Project AIDS Memorial Quilt*, el *yarn bombing* o *Tejiendo la calle*, entre otros.

El análisis también se situará en los espacios en los que dichas prácticas tienen lugar, estudiando su inscripción y sus implicaciones políticas en ellos. Me aproximaré a ellos problematizando la distinción entre público y privado y desvelando los entresijos museísticos. Con este objetivo, desde el marco de la historia del arte, pondré en duda si el museo puede cobijar las memorias textiles. Ello lo realizaré desde una aproximación al textil, no como un objeto artístico, sino como un proceso.

En definitiva, estudiar el textil desde aquí favorecerá la comprensión de otras formas de relacionarnos en colectivo y dialogar con diversas temporalidades y espacios. Así, estudiaré los potenciales de las prácticas procesales, el amor que propician, y su manera de tejer revoluciones y de narrarnos cuando no nos quedan palabras.

Objetivos e hipótesis

La presente investigación tiene como objetivo principal analizar la capacidad colectiva de las prácticas textiles llevadas a cabo por mujeres y estudiar su relación con los espacios artísticos. Analizar esta relación me servirá, no solo para estudiar las prácticas de un modo situado, sino para entender su recepción y su conceptualización desde una aproximación crítica. Ello me ayudará a ver en qué espacios se despliega la memoria y cómo lo hace y en cuáles no.

Por otro lado, la presente investigación cuenta con dos objetivos secundarios que me permitirán llevar a cabo el objetivo principal. El primero es el de aproximarme a prácticas que se producen en contextos cercanos al mío y a otras que no, analizando sus puntos de contacto, como también tratando de atender a las circunstancias y condiciones específicas de cada una de ellas. El segundo objetivo se basará en rastrear las exposiciones textiles que tengan lugar en la ciudad de Barcelona y en sus alrededores durante el transcurso de la investigación, lo que me permitirá seguir su comunicación, sus activaciones y procesos de mediación, y el conocimiento de más piezas y prácticas textiles.

Con estos objetivos, la hipótesis principal de la investigación es que el textil genera comunidad y sociabilidad femenina. Además, el presente estudio partirá, también, de tres hipótesis en relación con la aproximación que propongo a estas prácticas textiles colectivas. La primera parte de la concepción de que el textil puede aportar sugerentes ideas si se concibe más allá de la condición de objeto, es decir, si se entiende desde el proceso, dado que considero que es donde afloran las relaciones y una temporalidad disidente que nace por los modos de hacer de sus prácticas. Opino que estos son singulares del textil, debido a su memoria, la cual ha hecho que tenga unas tradiciones características y que lleve enredada una genealogía de mujeres desvinculada de la historia hegemónica, lo que ha permitido que se activen relatos y espacios que el patriarcado ha relegado a los márgenes, como el relato oral o el hogar.

Por otro lado, otra hipótesis de partida es que el textil es colectivo, aunque una mujer lo realice sola, dado que cuando una practica el tejer lo hace inscribiéndose en una memoria colectiva de mujeres. Finalmente, la última hipótesis en relación con la aproximación a las prácticas textiles plantea que esta memoria de cuidados, tierna y atravesada por el amor, es la que ha hecho que colectivos disidentes, como el LGTBIQ+, hayan encontrado

en sus prácticas una forma de reivindicar la feminidad y desplazarse de la masculinidad hegemónica recogiendo el legado de las mujeres.

A su vez, están presentes las hipótesis de partida en relación con los espacios artísticos. La primera, relacionada con los espacios abiertos del llamado espacio público, se fundamenta en la idea de que el tejer es activador de lo social y, por lo tanto, que este puede fomentar que estos espacios devengan realmente habitables para las comunidades. Por otro lado, la segunda parte de la consideración de que el textil, desde su condición táctil y blanda, puede desmitificar discursos que se encuentren en el espacio urbano, fomentar narraciones de afecto y apropiarse de él.

En relación con los museos, una hipótesis de partida se basa en la idea de que, si se entiende el tejer desde el prisma que propongo, este no puede habitar en las instituciones artísticas, porque en ellas se convierte en objeto y deja de ser procesal. Sin embargo, de esta hipótesis nace una pregunta de investigación: ¿puede el textil parasitar las instituciones artísticas y convertirlas en lugares donde prime la memoria compartida? ¿O esto debe darse en sitios alternativos porque el museo nunca podrá albergar los cuidados que nacen de procesos colectivos? De esta manera, me debato entre la idea de que las prácticas textiles que analizo no quieren estar en las instituciones artísticas porque no pueden revertirlas, pero también me cuestiono si, en caso de hacerlo, podrían ser una forma de desvelar sus discursos ideológicos, parasitarlos y activar el arte de nuevas maneras. Por consiguiente, la última hipótesis de partida sugiere que, aunque el textil sea presentado como objeto en estas, puede llegar a estar dormido, es decir, hay la posibilidad de que siga resguardando reivindicaciones y otros modos de hacer que, aunque no estén activados, dejen que se intuya su memoria.

Estado de la cuestión

Las primeras historiadoras del arte que analizan la jerarquía de las artes son Rozsika Parker y Griselda Pollock. Ambas comparten su análisis en el libro *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, publicado en 1981. Inscribiéndose en la segunda ola del feminismo, analizan las bases patriarcales que operan en la escritura de la historia del arte. Ello les lleva a estudiar la jerarquía presente en esta, la cual dividió las bellas artes y las artesanías, condenando a la marginación el trabajo de las mujeres, el cual se inscribe,

mayoritariamente, en el segundo grupo. El análisis sobre la jerarquía de las artes –en la cual incluyen el bordado– conforma un capítulo del libro, titulado “Mujeres mañosas y la jerarquía de las artes”.¹

Cabe destacar que este señalamiento a una disciplina patriarcal que relegaba las prácticas artísticas de las mujeres a un ámbito inferior también fue llevado a cabo por las mujeres que organizaron su propio pabellón en la Philadelphia Centennial Exhibition de 1876. Este se dedicó a los logros que habían llevado a cabo mujeres, a la vez que se criticaba su subordinación a posiciones inferiores, desafiando el poder patriarcal a través de una muestra de su creatividad y su capacidad de repensar la sociedad que habitaban. Así, en la exposición se mostraron, por ejemplo, piezas artísticas que comprendían cerámicas y textiles, entre otras.²

Por su parte, Parker dedicó un libro específicamente a la relación entre el bordado, las mujeres y la historia del arte, que se publicó en 1984: *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. En él la autora desarrolla un estudio histórico sobre cómo el concepto de “feminidad” ha ido cambiando a lo largo de los siglos y la relación que esto ha tenido con la historia del bordado. Todo ello le permite analizar cómo se naturalizó la relación entre dicha “feminidad” y el bordado, una asociación que todavía hoy sigue presente y que puede ampliarse al conjunto de prácticas textiles.³

El trabajo de Parker me sirve como punto de partida, ya que hará posible revisar las asociaciones históricas que han hecho que las mujeres borden y que el tejer sea una acción que resguarda tantas capas: de implicaciones políticas, de identidades –subversivas o no– y de ideologías. Lejos de pretender hacer un análisis histórico o iconográfico como el de la autora, busco preguntarme sobre la asociación que tiene este arte con nosotras, las mujeres, y qué implicaciones ha tenido esto en su devaluación y en su actual reivindicación en diversas exposiciones.

¹ Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*, trad. Raquel Vázquez Ramil (Madrid: Akal, 2021), 75–104.

² Mary Frances Cordato, “Toward a New Century: Women and the Philadelphia Centennial Exhibition, 1876,” *The Pennsylvania Magazine of History and Biography* 107, no. 1 (Enero 1983): 114–15, 118, <http://www.jstor.org/stable/20091742>.

³ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (Londres: Bloomsbury, 2021), xi–xii.

Habiendo analizado el trabajo de Parker y Pollock, cabe señalar que sus estudios me servirán de base para entender el textil en relación con las mujeres y para estudiar cómo puede ser comprendido desde una perspectiva feminista. Aun así, hay otras investigaciones en las que emergen preguntas, hipótesis y estudios de caso parecidos, que, además, toman en consideración temas más actuales. Entre ellas se encuentra la investigación llevada a cabo por P. L. Henderson en su libro *Unravelling Women's Art: Creators, Rebels & Innovators in Textile Arts*, publicado en 2021. En este, la autora recoge diversos temas que han atravesado el arte textil de las mujeres, como las culturas indígenas, la naturaleza, la política, la moda, la identidad y el ecologismo, entre otros. Además, comparte entrevistas que hizo a diversas artistas textiles, lo que ayuda a comprender cómo las tejedoras viven sus prácticas.⁴ Esta reivindicación del tejer como arte permite replantear el discurso de la historia del arte, poniendo el foco en prácticas que han sido relegadas a su sombra, como también en las personas que, mayoritariamente, lo han realizado: las mujeres.

Por otra parte, la tercera ola del feminismo ha estado relacionada con el llamado *craftivism*, el cual también se ha vinculado a temas candentes, como la ecología, el anti-capitalismo y la protesta contra la explotación laboral y las guerras. El *craftivism* se basa en usar internet como una vía para reunir activistas que, por ejemplo, quedan para tejer sobre cuestiones políticas.⁵ Así, muchas investigaciones defienden el papel del textil como artesanía y el potencial que esto conlleva, defendiéndola como una forma de activismo. En esta línea se encuentra el libro *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*, editado por Maria Elena Buszek y publicado en 2011. La editora indica que, aunque muchas comisarias y galerías tengan en cuenta grandes artistas que hacen uso de las artesanías para llevar a cabo piezas de arte conceptual, hay pocas críticas e investigadoras que hayan estudiado el significado conceptual e histórico de las artesanías en el arte contemporáneo, lo cual conforma el objetivo del libro presentado. Ello lo consigue rastreando el papel de las artesanías en las últimas décadas a partir de escritos que hacen artistas, críticas, comisarias e investigadoras, para comprender cómo las instituciones entienden estos medios y para proponer teorías sobre el *craftivism*, englobando la cerámica, las colchas –en inglés, *quilts*– y diversos tipos de textiles, entre otros.⁶

⁴ P. L. Henderson, *Unravelling Women's Art: Creators, Rebels & Innovators in Textile Arts* (Twickenham: Supernova Books, 2021).

⁵ Janis Jefferies, "Crocheted Strategies: Women Crafting their Own Communities," *Textile* 14, no. 1 (Junio 2016): 26–27, <https://doi.org/10.1080/14759756.2016.1142788>.

⁶ Marina Elena Buszek, ed., *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art* (Durham: Duke University Press, 2011).

En esta publicación se encuentra el ensayo de Kirsty Robertson: “Rebellious Doilies and Subversive Stitches: Writing a Craftivist History”. En él, recogiendo el título y los estudios de Parker, Robertson se pregunta sobre la emergencia de las artesanías en diferentes espacios: desde el del arte hasta las protestas. También, la autora expone que desde el *craftivism* se entiende que la fabricación textil está conectada con el sistema capitalista, una preocupación que no era central en las activistas de los setenta y los ochenta. Así, considera que el capitalismo postfordista tiene un papel protagonista en las acciones que, según ella, ha afectado a la aceptación de las artesanías en esferas en las que no eran bienvenidas.⁷

En suma, las investigaciones situadas en el *craftivism* nutren el estado de la cuestión de estudios diversos que permiten rastrear ejemplos de las redes de protesta que genera el textil y su relación con el contexto artístico y la lucha política. En ellos se encuentran prácticas colectivas que, aunque no se estudien desde su memoria, tal como pretendo hacer, sirven para entender su capacidad comunitaria y revolucionaria.

También cabe destacar que hay diferentes investigaciones que, teniendo en cuenta todo lo presentado, entienden el textil como otra forma de generar conocimiento y como otro tipo de lenguaje. Estos estudios me sirven para comprender las particularidades o los modos de hacer que forman parte de las prácticas textiles. Entre ellos está el libro *El mensaje está en el tejido*, de Annuska Angulo y Miriam Mabel Martínez, publicado en 2016. Aunque las autoras también estudien el hecho de que se trata de una actividad fundamental que ha sido relegada históricamente por el patriarcado al ámbito doméstico y a la “feminidad”, entienden el textil como un acto de comunicación. A su vez, exponen esta práctica como una acción solitaria que posibilita acceder a otra manera de entender el mundo, ya que hay personas que, incluso sin saberlo, tejen-narran historias.⁸ Entender el textil desde unos modos de hacer característicos y singulares, me permitirá profundizar en cómo puedo aproximarme a él, teniendo en cuenta su capacidad de generar historias.

Esta capacidad de comunicación y narración del textil también es analizada en el artículo “Tejer y narrar en la plástica española contemporánea”, en el cual María Teresa Alario Trigueros recupera la figura de la araña, no solo para reivindicar el tejido como práctica

⁷ Kirsty Robertson, “Rebellious Doilies and Subversive Stitches: Writing a Craftivist History,” en *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*, ed. María Elena Buszek (Durham: Duke University Press, 2011).

⁸ Annuska Angulo y Miriam Mabel Martínez, *El mensaje está en el tejido* (Ciudad de México: Futura Textos, 2016).

artística, sino para entenderlo “como una forma de narrar y crear otros textos”.⁹ Para ello, estudia a artistas contemporáneas que confirman lo analizado. Aunque lo haga desde el ecofeminismo y lo vincule a las relaciones que se establecen entre mujer y naturaleza –cuestiones que no serán desarrolladas en esta investigación–, su aportación es interesante para la presente investigación, ya que entender el textil como narración me ayudará a analizar los característicos modos de hacer textiles y también su temporalidad, es decir, las historias y memorias que conllevan.

En esta línea, también serán relevantes los estudios de Tania Pérez-Bustos. Entre sus investigaciones destaco “Hacer-se textil: cuestionando la feminización de los oficios textiles”, realizada junto a Alexandra Chocontá-Piravique, Carolina Rincón-Rincón y Eliana Sánchez-Aldana. Las cuatro autoras estudian los procesos textiles en relación con las configuraciones de género en un grupo de mujeres tejedoras. A partir de ello, analizan cómo se expresa lo femenino, entendiéndolo como algo múltiple y en cambio. Con este objetivo proponen un estudio de los movimientos textiles y lo que estos les producen a las mujeres. Este, partiendo de los estudios de género y de la etnografía, les posibilita analizar cómo los diversos grupos de estudio creados por las autoras manifiestan su reproducción o subversión al género a partir de la costura, estableciendo tres casos diferenciados: uno relacionado con la maternidad, otro con la resistencia y, el último, con la sanación. Así, esta investigación posibilita entender cómo es este lenguaje textil, qué relación tiene con las tejedoras y el género, y qué historias cobija, las cuales no son verbales. Además, estudian las genealogías femeninas y el cuidado que se explicita en ellas a través del textil,¹⁰ que, como ya he argumentado, es parte del corazón del trabajo y lo que atraviesa toda la investigación.

También cabe destacar el artículo “El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades”. En él, Pérez-Bustos, desde la etnografía, analiza el diálogo entre la producción del conocimiento tecnocientífico y la del conocimiento textil, con la intención de problematizar la metáfora del conocimiento tecnocientífico como un tejido sin costuras. A partir de un estudio basado en una interfaz que se inspiraba en una técnica de bordado artesanal de la región de

⁹ María Teresa Alario Trigueros, “Tejer y narrar en la plástica española contemporánea,” en *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*, ed. Alicia Puleo (Madrid: Plaza y Valdés, 2015), 5.

¹⁰ Tania Pérez-Bustos et al., “Hacer-se textil: Cuestionando la feminización de los oficios textiles,” *Tabula Rasa*, no. 32 (Octubre 2019), <https://doi.org/10.25058/20112742.n32.11>.

Cartago de Colombia, el calado, la autora rastrea los encuentros entre bordadoras y su tipo de conocimiento –manual, precarizado y feminizado– y el de los ingenieros –considerados expertos y legítimos. Pérez-Bustos analiza cómo entender el calado implica reconocer las labores de remiendo, reparación y cuidado que se encuentran en su base, lo que le lleva a afirmar que acercarse a ellas invita, también, a entender las materialidades que coproducen el pensamiento científico, sus prácticas de cuidado y la mano humana que hay detrás, comprendiéndolos como conocimiento y no anteriores a él.¹¹ De esta manera, los estudios de Pérez-Bustos se suman a la investigación del tejer como una forma de conocimiento femenina para estudiar sus particularidades y aportar una visión crítica a los discursos hegemónicos.

Cabe destacar, también, que muchos de los estudios sobre el textil trazan un recorrido por las prácticas textiles que se desarrollan en el llamado espacio público, como el caso del ensayo de Robertson, dado que el *craftivism* sale a dicha esfera. Otro ejemplo es *El mensaje está en el tejido*, ya que aborda la práctica del *yarn bombing*, la cual forma parte del movimiento y actúa con ganchillo sobre el espacio urbano.¹² También conviene tener presentes los estudios que analizan cómo el museo absorbe y descontextualiza las prácticas textiles, haciendo que se pierda la agencia de sus hacedoras. Entre ellos encontramos el ensayo de Karin E. Peterson en relación con las colchas en los Estados Unidos (EE. UU.): “How the Ordinary Becomes Extraordinary: The Modern Eye and the Quilt as Art Form”. En él analiza las similitudes que se han trazado entre el arte textil y las obras de arte modernas, como el expresionismo abstracto, hecho que ha jerarquizado la visibilidad del textil por encima de su carácter táctil, por ejemplo.¹³ Esta aproximación permite comprender algunos de los peligros que vivió el textil al entrar a los museos, los cuales siguen existiendo.

Así pues, buscando relacionar la aproximación al textil que propongo con los lugares en los que puede habitar sin desactivarse, pretendo ampliar el estado de la cuestión de mi objeto de estudio desde una perspectiva innovadora que ponga en diálogo la historia del arte con el feminismo. Para ello, partiré de las investigaciones mencionadas, a la vez que

¹¹ Tania Pérez-Bustos, “El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades,” *Revista Colombiana de Sociología* 39, no. 2 (Julio 2016), <https://doi.org/10.15446/rcs.v39n2.58970>.

¹² Véase Angulo y Mabel Martínez, *En el tejido*, 8.

¹³ Karin E. Peterson, “How the Ordinary Becomes Extraordinary: The Modern Eye and the Quilt as an Art Form,” en *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*, ed. Maria Elena Buszek (Durham: Duke University Press, 2011), 99–114.

haré uso de otras herramientas teóricas y examinaré diversos estudios de caso que posibiliten completar este análisis. Todo ello me permitirá lograr los objetivos principales y entender cómo opera el textil y por qué hay un resurgimiento de sus prácticas.

Marco teórico

Hay una serie de corrientes de pensamiento y conceptos teóricos que servirán para nutrir esta investigación. Entre ellos se encuentran las primeras aproximaciones feministas a la historia del arte, ya que me permitirán analizar el presente objeto de estudio desde las implicaciones sociales, culturales y políticas que interrelacionan el género y el textil, dado que ambos, tal como he expuesto en el estado de la cuestión, están intrínsecamente relacionados. Por ello, el feminismo de la segunda ola me permitirá poner en duda el discurso de la historia del arte, tal como hicieron Parker y Pollock.¹⁴ A partir de esta revisión de la disciplina, podré replantear, por ejemplo, la idea de “canon” o “genio”, las cuales son centrales en ella.¹⁵ Así, estas aportaciones serán relevantes para la presente investigación, ya que son las que iniciaron el estado de la cuestión presentado y las que hicieron un análisis exhaustivo de cómo se unían las prácticas textiles con el feminismo y la historia del arte.

Partiendo de la necesidad de incorporar esta perspectiva feminista, también, en la manera de llevar a cabo la investigación, considero necesario recuperar y defender la declaración “lo personal es político” que influyó en la segunda ola del feminismo y que fue una de las premisas en las que se basaron los grupos de autoconciencia feminista que se reunían para discutir temas considerados privados, compartiendo experiencias personales y generando conocimiento a partir de ellas. Esta declaración se basa en la idea de que las experiencias personales de las mujeres se fundamentan en su situación política y la desigualdad de género. Aunque no se sepa el origen de esta declaración, se hizo popular en 1970, con el ensayo de la feminista Carol Hanisch “The Personal Is Political”.¹⁶

En línea con esta premisa y con la intención de situar esta investigación, haré uso de la teoría del *conocimiento situado* propuesta por Donna Haraway: poniendo mi cuerpo y mi

¹⁴ Véase Parker y Pollock, *Maestras antiguas* y Parker, *Subversive Stitch*.

¹⁵ Véase Parker y Pollock, 12.

¹⁶ Christopher J. Kelly, "the personal is political," Encyclopedia Britannica, última modificación el 1 de marzo de 2022, <https://www.britannica.com/topic/the-personal-is-political>.

conocimiento en la investigación, estipulo el sesgo que esto puede producir, entendiendo que mi posición es parcial y que está situada en un contexto y espacio determinados. Ello no implica que tenga menos rigor, sino que conforma un replanteamiento de la supuesta objetividad científica.¹⁷ Esto se vincula, también, al concepto de *criticality* de Irit Rogoff, quien plantea que “a theorist is one who has been undone by theory”.¹⁸ La autora considera que la investigación no es acumular pensamiento, sino remover el que nos viene dado, incluyéndonos, además, a las investigadoras. Así, pone en duda el proyecto humanista, ya que la pensadora no está fuera, sino que se halla enredada con el conocimiento, sin exterioridad.¹⁹

Basarme en la premisa de “lo personal es político”, en el *conocimiento situado* y en la teoría de la *criticality* me hace posicionarme como mujer, pero también como blanca y occidental, lo que conllevará que mi análisis esté inevitablemente sesgado por mi aproximación al mundo desde dicha posición. Sin embargo, como he expuesto, mi investigación pretende ir más allá de mi contexto y acercarme a aquellos que las perspectivas occicentristas han dejado históricamente de lado. Así, pretendo analizar prácticas de orígenes no occidentales desde un feminismo anticolonial que conciba sus redes textiles como parte de mi objeto de estudio, siempre teniendo presente desde dónde investigo.

La perspectiva feminista también me permitirá poner en duda la división entre el espacio público y el privado. Para llevar a cabo este cuestionamiento, primero problematizaré los dualismos ontológicos humanistas a partir del análisis de Val Plumwood en su libro *Feminism and the Mastery of Nature*. Su estudio me permitirá comprender la infravaloración que comparten el género y el llamado espacio privado.²⁰ Por otro lado, abordaré, específicamente, la división entre el espacio público y privado llevada a cabo por el patriarcado antiguo y el moderno. En relación con el patriarcado antiguo, expondré la exclusión de las mujeres de la *polis* griega y el menosprecio del llamado espacio privado con el estudio de Mercedes Madrid Guerrero en *La Misoginia en Grecia*.²¹ También estudiaré la división entre público y privado que se reconfiguró entrada la modernidad a

¹⁷ Donna Haraway, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective,” *Feminist Studies* 14, no. 3 (Otoño 1988): 575–99, <https://doi.org/10.2307/3178066>.

¹⁸ Irit Rogoff, “What is a theorist?,” en *The State of Art Criticism*, eds. James Elkins y Michael Newman (Nueva York: Routledge, 2008), 97.

¹⁹ Rogoff, 99–100.

²⁰ Val Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature* (Londres: Routledge, 2003).

²¹ Mercedes Madrid Guerrero, *La misoginia en Grecia* (Madrid: Cátedra, 1999).

partir del artículo de María José Guerra Palmero en “Mujer, identidad y espacio público”.²²

En referencia al espacio museal, me aproximaré a él desde la crítica al cubo blanco –*white cube*– que realizó Brian O’Doherty.²³ Vincularé su concepción del museo como un gran templo que desvincula las piezas del exterior con la incapacidad museal de hacer vivir los textiles. El estudio de O’Doherty, además, se sumará a otras perspectivas que ponen en duda el *modern eye*, es decir, la manera de aproximarse al arte presente en los museos europeos del siglo XX.²⁴ También se tendrá en cuenta el diagnóstico que despliega Pollock en su libro *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive*, en el cual, desde una perspectiva feminista, parte de la idea de que el museo modernista, con su clasificación, tiende a eliminar a las artistas, especialmente a las mujeres, que no encajan con las nomenclaturas propias de estos museos y con sus organizaciones basadas en una historia del arte lineal.²⁵ Con estas aproximaciones críticas al museo como espacio que congela y adormece las obras de arte, desafiaré la inclusión de los textiles en sus confines para comprender las estrategias que se siguen con tal de resignificar muchas de sus prácticas como arte.

En suma, el marco teórico no solo ayuda a plantear un análisis del textil desde una perspectiva feminista y una aproximación crítica al museo y al llamado espacio público, sino que permite investigar, de forma innovadora, qué sucede con el textil procesal y vivido en las instituciones y qué ocurre con aquel que escapa de ellas.

Diseño metodológico

Para llevar a cabo la presente investigación partiré de un análisis documental de publicaciones de la segunda ola del feminismo, como las de Parker y Pollock, las cuales me servirán para estudiar la relación del trabajo realizado por mujeres –como el textil– con la historia del arte desde una perspectiva feminista. Seguidamente, planteo focalizarme

²² María José Guerra Palmero, “Mujer, identidad y espacio público,” *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, no. 4 (1999): 45–64, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=230354>.

²³ Brian O’Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Santa Mónica: The Lapis Press, 1986).

²⁴ Peterson, “Ordinary Becomes Extraordinary,” 100.

²⁵ Griselda Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive* (Londres: Routledge, 2007).

en el objeto de estudio y generar una nueva aproximación a este partiendo de su memoria y, por consiguiente, de su capacidad colectiva.

Para comprender la complejidad de esta memoria textil, además de hacer uso de conceptos teóricos que nutrirán su análisis, he seleccionado una serie de estudios de caso. Estos abordan diversos contextos y representan una manera transgeográfica y transcultural de entender el textil, mostrando unos modos de hacer comunes, pero que también son situados. Por ello, además de analizar sus puntos de contacto, atenderé a los contextos que los producen y les dan sentido, comprendiendo sus especificidades sociohistóricas. Así, la selección de estudios de caso engloba prácticas que se sitúan en contextos cercanos al mío, pero también otras que se sitúan en contextos más lejanos. No busco con ello presentar una selección que represente un contexto geográfico concreto –por ejemplo, aludiendo a un “arte europeo”–, sino romper con los encorsetamientos geográficos y demostrar los modos comunes de las tejedoras en diversas partes del globo.

Las hacedoras y sus prácticas las he escogido por su relevancia en relación con el tema y la problemática a tratar. Así, las he considerado representativas de los modos de hacer textiles que analizaré en la presente investigación. Por ello, aunque la selección represente unos modos comunes y singulares de hacer textiles y de tejer comunidad a través de él, podría haber muchos más nombres que siguieran esta premisa, dado que muchas de las prácticas textiles pueden entroncar con la disertación que propondré.

También cabe destacar que he tratado prácticas textiles de diferentes épocas, buscando dar cuenta de una genealogía textil de naturaleza transhistórica y romper con las cronologías, dado que no entiendo el textil desde un diálogo temporal cronológico, sino que lo entiendo desde los diálogos que genera entre diversas temporalidades. Por ello, aunque pondré énfasis en las prácticas textiles contemporáneas para poder analizar cómo dialogan con los espacios artísticos actuales, trataré piezas y prácticas que se sitúan del siglo XVIII hacia delante.

Para estudiar, específicamente, las prácticas textiles y su inclusión en el museo, he seleccionado una serie de exposiciones, piezas y proyectos enmarcados en museos del Norte Global desde los setenta hasta la actualidad. Aunque analizaré brevemente la creación y exposición de una manta de la artista Sonia Delaunay, *Couverture de berceau*, la primera exposición textil en su totalidad que trataré no será de una figura artística reconocida, sino

que la conformaran colchas anónimas que pasaron de tener una funcionalidad a ser consideradas arte. Por ello, la exposición “Abstract Design in American Quilts”, llevada a cabo en el Whitney Museum of American Art de Nueva York en 1971 por las comisarias Jonathan Holstein y Gail van der Hoof será la que iniciará mi aproximación crítica al modo de exponer textiles que son resignificados como arte en el museo. La selección de esta exposición como punto de partida se basa en su relevancia, ya que esta transformó el modo en qué eran percibidas las colchas, a la vez que los esfuerzos de las comisarias para lograrlo –convenciendo a museos, críticas y al público de los méritos artísticos de las piezas– demuestra el poder del museo de definir el valor cultural. El trabajo de ambas comisarias forma parte de un cambio cultural que se produjo en esta década, cuando las coleccionistas y museos compartieron un nuevo interés por los considerados arte popular y artes decorativas.²⁶

Así, con esta exposición como punto de partida estudiaré una selección de exposiciones textiles desde entonces hasta la actualidad. Ello me permitirá rastrear cómo se ha expuesto y se expone el textil: qué se ha mantenido intacto y qué ha podido cambiar. Además de la exposición presentada, he seleccionado otras que permiten analizar cómo expone el museo prácticas textiles de mujeres y, también, como se exponen prácticas textiles no occidentales en sus salas. Por otro lado, he escogido proyectos participativos y comunitarios y *performances* inscritas en el espacio museal, para dar cuenta de modos de *encuerpar* y repensar la inscripción de dichas prácticas en el museo desde lo colectivo y lo procesal.

Los estudios de caso los analizaré a partir de las publicaciones que se hayan hecho sobre ellos, así como a partir de exposiciones. Para ello, me basaré en libros, artículos académicos y noticias, entre otros formatos. Esto también me posibilitará analizar cómo se exhiben las prácticas textiles, a partir de análisis críticos y visitas *in situ* a exposiciones textiles que se han dado en el contexto de Barcelona y en sus alrededores. Las dos a destacar que se han llevado a cabo paralelamente a la investigación y que me servirán para desarrollarla son “Teresa Lanceta: Tejer como código abierto” en el Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y “La puntada subversiva”, en el Centre Grau-Garriga d’Art Tèxtil Contemporani de Sant Cugat. La primera me permitirá contrastar la memoria y las relaciones del tejer con la manera en la que se exponen sus procesos y prácticas y la segunda me ha dado a conocer al colectivo Tejiendo Móstoles.

²⁶ Peterson, “Ordinary Becomes Extraordinary,” 99, 112.

En cuanto a las prácticas textiles que se enmarcan en el espacio urbano o en el llamado espacio público, estudiaré proyectos que se desarrollen en él, a partir de sus sedes web, de las publicaciones que hayan generado y de los análisis que hayan hecho investigadoras sobre ellos. Un ejemplo es *Tejiendo la calle*, el cual permite entender cómo opera el textil en una comunidad de un pueblo español, cómo tuvo lugar una colaboración fuera del museo y cómo se compartió el proyecto: no con una exposición, sino con la creación de un libro que contiene el análisis que hizo Marina Fernández Ramos –quien lo ideó–, fotografías de las vecinas cosiendo y retazos de sus conversaciones.²⁷ En definitiva, los estudios de caso me permitirán constatar y contrastar los modos de hacer textiles y cómo estos se modifican –a partir de la mediación que ejerce el espacio–, o cómo lo transforman.

Cabe destacar que, al tratarse de una investigación con perspectiva feminista que defiende “lo personal es político”, el *conocimiento situado* y la *criticality*, me desharé de la pretendida objetividad y abrazaré el sesgo que supone mi presencia ante y con el objeto de estudio. Para ello, he decidido redactar en primera persona el trabajo de investigación y hacer un estudio situado. También emplearé el femenino genérico en la redacción de la investigación, ya que entiendo que el lenguaje tampoco es neutral. Para mí, hablar sobre mujeres requiere hacer uso de un plural femenino que hable constantemente de nuestra genealogía y de nuestra memoria.

Por último, en relación con la estructura de la investigación, el cuerpo de esta se conformará a partir de tres bloques. El primero recogerá una breve aproximación histórica al tejido en relación con el género, como también su vinculación con el arte. Seguidamente, me aproximaré a la memoria del textil, lo que implicará estudiar la genealogía de mujeres que la conforman y los espacios donde han tejido. Finalmente, en este apartado haré un análisis del textil como lenguaje y conocimiento. El segundo bloque se centrará en el tejer que se desarrolla en el llamado espacio público. Antes de adentrarme en sus prácticas, haré un análisis de la conceptualización patriarcal del llamado espacio privado y del público, la cual me permitirá aproximarme críticamente a la concepción de los espacios en los que se inscribe el tejer. Seguidamente, estudiaré el textil como formato de protestas, como una forma de duelo y de hacer memoria, y acabaré con un estudio de este dentro del *craftivism*, a partir de la técnica del *yarn bombing* y de prácticas comunitarias en el

²⁷ Véase Marina Fernández Ramos, *Tejiendo la calle* (Madrid: Rúa Ediciones, 2021).

espacio urbano. El tercer y último bloque me permitirá estudiar las potencias y peligros de insertar el textil en los espacios museales. Para ello examinaré los efectos que tienen en diversas piezas y exposiciones textiles, y acabaré con un análisis de proyectos performativos, comunitarios y participativos de arte textil dentro del museo.

1. REUNIRSE Y NARRAR: TEJER MEMORIA, COMUNIDAD Y CONOCIMIENTO A TRAVÉS DEL LENGUAJE TEXTIL

El textil es una práctica cultural que han protagonizado las mujeres, compartiéndola de generación en generación, a lo largo de diferentes periodos históricos. Pensarla desde aquí me permite comprender su genealogía y su memoria, y entender la sociabilización implícita en ella. Además, ello posibilita estudiar sus complejidades: las opresiones que ha protagonizado y las libertades, el cuidado que libera o que carga y las historias que han sido tejidas y dolidas. El textil se ha desplegado en infinitos escenarios que han compartido esta memoria cobijada en su materia, la cual pretendo rastrear en este apartado, buscando las raíces textiles y su relación con el género. Así, me aproximaré a las prácticas textiles desde sus complejidades, como también desde sus contactos con el mundo del arte y con el feminismo. A su vez, también estudiaré dónde se ha propiciado históricamente, qué prácticas comunitarias ha habitado y cómo se ha conformado como un lenguaje disidente compartido y como un conocimiento corporal que, aunque relegado a los márgenes por el patriarcado, ha tejido comunidades con cuidado y amor.

1.1. Mujeres que tejen a lo largo de los siglos: aproximación histórica a las prácticas textiles

La arqueóloga Elizabeth Wayland Barber analiza en su libro *Women's Work: The First 20,000 Years: Women, Cloth, and Society in Early Times* cómo, durante los primeros 20.000 años, el textil fue una actividad protagonizada por mujeres en la mayor parte de la historia y la prehistoria. Wayland Barber constata que este, juntamente con la cocina, ha sido el núcleo del trabajo de las mujeres. Esto se debe a que son actividades compatibles con el cuidado de las hijas, tal como argumenta la historiadora Judith Brown, dado que esta podía llevarse a cabo en casa sin ponerlas en riesgo, a lo que se le suma el hecho de que hilar, tejer y coser podían dejarse y retomarse en cualquier momento, lo que ayudaba a ser compatible con la crianza. Por ello se consideró una tarea ideal para compaginarla con el cuidado de la familia. Todo ello ha comportado que, durante milenios, las mujeres hayan dedicado sus vidas a la creación de tejidos, a la cocina y a los cuidados.²⁸

²⁸ Elizabeth Wayland Barber, *Women's Work: The First 20,000 Years: Women, Cloth, and Society in Early Times* (Nueva York: Norton & Company, 1994), 29–33.

Sin embargo, tal como analiza la historiadora del arte Rozsika Parker en su libro *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, en diferentes épocas históricas el textil ha tenido un papel importante también en la vida de los hombres. Fue en la época victoriana cuando se ocultó el hecho de que ellos también habían tejido, ya que se pretendió reescribir la historia medieval del bordado con la finalidad de promover una noción concreta de feminidad. Por ello, durante el siglo XIX, los historiadores victorianos quisieron devaluar el textil a ojos de la sociedad, equiparando lo que consideraban arte con la diseñada esfera pública, la masculinidad y la práctica profesional.²⁹ Esto lleva a Parker a trazar un estudio del bordado, centrándose particularmente en el Reino Unido, desde la edad media hasta los ochenta. Dicho estudio le permite analizar la relación del bordado con el concepto cambiante de feminidad a lo largo de las diversas épocas.

A partir de esta investigación, Parker constata cómo, en la época medieval –y contrastando con aquello que se intentó proyectar en la época victoriana–, tanto los hombres como las mujeres cosían en los talleres de los gremios, en los de las casas nobles y en monasterios y conventos. Además, en aquella época, el bordado era considerado una técnica equiparable a la pintura o escultura.³⁰ No fue, pues, hasta entrada la modernidad cuando las prácticas textiles pasaron a considerarse propias de la esfera doméstica que toda mujer debía ocupar.³¹

Sin embargo, tal como analizó Parker, pensar el textil como un lugar de opresión puede ser simplista, dado que tejer también ha devenido una práctica de resistencia e independencia para las mujeres.³² En palabras de Maureen Daly Goggin:

For women of all stations in life and in all socioeconomic classes, needlework has been both a domestic and domesticating labor, both a tool of oppression and an instrument of liberation, both a professional endeavor and a leisure pastime, both an avenue for crossing class boundaries and a barrier confirming class status. It has been constructed and pursued as a religious duty and a secular pleasure, as a prison sentence and an escape, as an innocuous pastime and a powerful political weapon. Depending on a woman's station, needlework was either a necessity to live or a luxury reserved only for those who could

²⁹ Parker, *Subversive Stitch*, 39.

³⁰ Parker, 17.

³¹ Anna König, "A Stitch in Time: Changing Cultural Constructions of Craft and Mending," *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research* 5, no. 4 (Diciembre 2013): 571, <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.135569>.

³² Parker, *Subversive Stitch*, xii.

afford the leisure time. Reviled and celebrated, it has nevertheless been a significant cultural practice of meaning-making.³³

Así, el textil no solo ha servido para adherirse a la idea de feminidad proyectada por el patriarcado, sino que también ha funcionado como un lugar desde el cual reapropiar y subvertir dicha idea. Como ejemplo de ello se encuentran las pancartas tejidas a mano para las manifestaciones de las sufragistas inglesas al inicio del siglo XX. De hecho, este tipo de prácticas textiles contrastan con la representación de las tejedoras en diversos cuadros realizados por hombres, en los que se representaba el ideal femenino donde la mujer teje en silencio, siempre preparada para la mirada masculina.³⁴ Con estos, se elimina todo rastro de agencia y de emancipación, como también de la sociabilización y del aprendizaje colectivo que propicia el tejer (Figs. 1-2).



Figura 1. Sufragistas generando pancartas para un mitin de la Women's Social & Political Union (WSPU), 1910. Fuente: <https://flic.kr/p/Ak2r7z>.



Figura 2. Marcus Stone, *In Love*, 1888. Óleo sobre tela, 111,8 x 167,7 cm. Nottingham City Museums & Galleries. Fuente: <https://nottinghammuseums.org.uk/oil-painting-in-love-by-marcus-stone/>.

En el campo del arte, fue con la segunda ola del feminismo, que se inició en la década de los sesenta, cuando las historiadoras del arte devinieron arqueólogas de los rastros de las prácticas artísticas de las mujeres,³⁵ como también pusieron en jaque la idea de canon que tanto prima en la disciplina. La historiadora del arte Griselda Pollock considera que esta se había fundamentado en la mirada masculina y que, por lo tanto, sanciona ciertos tipos de arte, haciendo que sea imposible integrar a artistas excluidas de él sin comprender erróneamente su legado artístico o transformando el concepto de canon en sí. Fue en este

³³ Maureen Daly Goggin, "An *Essamplaire Essai* on the Rhetoricity of Needlework Sampler-Making: A Contribution to Theorizing and Historicizing Rhetorical Praxis," *Rhetoric Review* 21, no. 4, (2002): 312, <https://www.jstor.org/stable/3093021>.

³⁴ Parker, *Subversive Stitch*, 9, 198–201.

³⁵ Parker y Pollock, *Maestras antiguas*, 16.

contexto en el que empezaron a valorarse otras prácticas y procedimientos que realizaban las mujeres que no tenían estatus dentro de este canon, como la cerámica o los textiles.³⁶ Así, a través de estudios pioneros como el de Parker y Pollock, el textil empezó a ser considerado un formato expresivo y estético que había sido empleado por las mujeres a lo largo de la historia.³⁷

Con todo ello, pensar el tejer desde estas complejidades permite defender, tal como sugiere Teresa de Lauretis, una “theory of culture with women as subjects—not commodities but social beings producing and reproducing cultural products, transmitting and transforming cultural values”.³⁸ Si se piensa el tejido desde aquí, desde una producción cultural, hecha, mayoritariamente, por mujeres, se pueden analizar los cuidados, las opresiones, la colectividad y el amor entretejido en su materia.

1.2. Genealogías de mujeres tejedoras: espacios familiares de costura en los tejidos de Tania Berta Judith, Faith Ringgold y Gee’s Bend

Pensar el tejer como una producción cultural es lo que me posibilita aproximarme al textil desde esta memoria que resguarda, la cual se fundamenta en una genealogía de mujeres tejedoras, que transmite el saber textil intergeneracionalmente, fomentando espacios de colectivización y sociabilización. Mónica Nepote, en *El mensaje está en el tejido*, describe cómo de niña formó parte de estos espacios textiles: “Nací en una familia de tejedoras. Generación tras generación se compartía este lenguaje que entrevera diversos discursos. Largas horas de las tardes de las mujeres de mi familia eran dedicadas a tejer y a conversar”.³⁹ Del mismo modo lo vivió María Fernanda, una profesora universitaria de cincuenta años que se conforma como una de las protagonistas de la investigación llevada a cabo por Tania Pérez-Bustos, Alexandra Chocontá-Piravique, Carolina Rincón-Rincón, y Eliana Sánchez-Aldana. María Fernanda afirma que el textil la transporta a una casa familiar donde se tejía en grupo, con las hermanas, madres, tías, abuelas y vecinas. Junto

³⁶ Griselda Pollock, “Diferenciando: El encuentro del feminismo con el canon,” trad. Pablo Sigg, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, comps. Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007), 143.

³⁷ Véase Parker, *Subversive Stitch* y Parker y Pollock, *Maestras antiguas*.

³⁸ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), 93.

³⁹ Angulo y Mabel Martínez, *En el tejido*, 6.

a ellas, realizaba una colcha de colores mientras se fortalecían los lazos afectivos femeninos genealógicos a partir del aprendizaje, la compañía y la charla. Así, explica cómo generaban una colcha de formato abierto que permitía que se pudieran seguir añadiendo hexágonos en ella. Esto invitaba a celebrar la diferencia –generada a partir de las disimilitudes entre los diversos polígonos– y la diversidad, bajo la intención de que todas cupieran. Ahora, cuando teje sola, conecta con esta vivencia, lo que hace que el tejido la reconforte y la transporte a la colectividad femenina que experimentó.⁴⁰

Esta característica comunitaria del textil es analizada, también, por Parker y Pollock, quienes estudiaron cómo para tener pericia con la aguja era necesario formar parte de la comunidad. Por ejemplo, tejer colchas se convirtió en una actividad social que reunía –y reúne– a la comunidad de un pueblo o región. En ella, las mujeres de la comunidad tejen colchas colectivamente, lo que hizo que se afirmara que no tenían relevancia artística porque eran confeccionadas por manos anónimas. Sin embargo, es interesante el hecho de que en este tipo de grupos el proceso colectivo era el de unir el cuerpo de la colcha con la parte superior, lo que comportaba que, como esta estaba ideada y hecha por una mujer en concreto, todas debían manejar bien la aguja para poder trabajar *con* y *en* la obra de otra mujer y no ser expulsadas del grupo de costura.⁴¹ Ello, en palabras de Parker y Pollock, “equivalía a una exclusión social, puesto que no sólo era una reunión de mujeres, sino un lugar de encuentro, emparejamiento y comunicación de toda la comunidad”.⁴² Así, este tipo de prácticas colectivas permiten –si se estudian desde la historia del arte– repensar la idea de genio que tanto prima en sus discursos. Parker y Pollock analizaron cómo esta idea era puesta en jaque por el feminismo, lo que me lleva a afirmar que, si se lee el textil desde esta perspectiva, que se opone a la idea de artista autónomo y autosuficiente,⁴³ se revalorizan los procesos colectivos donde los trabajos de unas y otras se funden en procesos comunes.

Todo ello permite afirmar que el textil es una práctica colectiva que hace que una se adhiera a una genealogía de mujeres que han tejido en casa, fuera, en comunidad o solas, compartiendo y sociabilizando, transmitiendo un saber manual de generación en generación. Esta genealogía femenina es la que teje Tania Berta Judith en su pieza 267

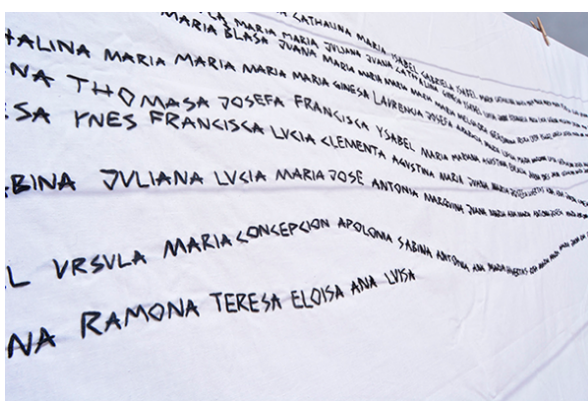
⁴⁰ Pérez-Bustos et al., “Hacer-se textil,” 257–59.

⁴¹ Parker y Pollock, *Maestras antiguas*, 101.

⁴² Parker y Pollock, 101.

⁴³ Parker y Pollock, 12.

grandmothers (Figs. 3-5). En la sábana del ajuar de su abuela, la artista cose los nombres de todas las antepresentes⁴⁴ que su padre ha podido recuperar del árbol genealógico de la familia. Tania Berta Judith borda los nombres, no los apellidos, y, además, deja vacíos que simbolizan la ausencia de aquellas antepresentes que no se han podido identificar, ya que es muy difícil conocer todos sus nombres cuando eran concebidas como propiedad del hombre.⁴⁵ Por ello, comprendo *267 grandmothers* como una pieza textil colectiva, dado que, aunque sea Tania Berta Judith quien ha bordado los nombres en la sábana, esta forma parte del ajuar de su abuela y también habitan en ella todas las que, como la artista, seguramente aprendieron a coser por su madre o por su abuela.



Figuras 3 y 4. Tania Berta Judith, *267 grandmothers*, 2017. Tela de algodón e hilo. Fuente: <http://www.taniabertajudith.com/sections/abuelas.html>.



Figura 5. Tania Berta Judith, *267 grandmothers*, 2017. Tela de algodón e hilo. Ta'Kola Windmill Museum, Malta. Fotografía de Elisa von Brockdorff. Fuente: <https://universes.art/en/specials/constellation-malta/ta-kola-windmill/tania-berta-judith-1>.

⁴⁴ Término acuñado por Mar Gallego, el cual se usará en toda la investigación para enfatizar los diálogos y presencias que se establecen entre nosotras y nuestras familiares, las cuales habitan entre pasado y presente. Véase Mar Gallego, *Como vaya yo y lo encuentre. Feminismo andaluz y otras prendas que tú no veías* (Madrid: Libros.com, 2020), Contexto y agradecimientos, Rakuten Kobo.

⁴⁵ Información sobre la pieza extraída de una conferencia de la artista realizada el día 23 de marzo de 2022, en el marco del curso “Bajar la libido al minotauro: Confrontamos la masculinidad picassiana”, en el Museo Picasso de Barcelona, ideado por Víctor Ramírez Tur. También se ha obtenido información de la descripción de la artista en su web, véase Tania Berta Judith, “267 grandmothers,” Tania Berta Judith, consultado el 7 de marzo de 2022, <http://www.taniabertajudith.com/sections/abuelas.html>.

Estos lazos familiares intergeneracionales presentes en el textil permiten comprender la relación de muchas piezas con la intimidad del hogar y de la familia y con el vínculo maternofilial. Tal como afirma la *quilter* Radka Donnell-Vogt, la tradición de las colchas es una forma artística que ha primado en la vida de las mujeres, estando relacionada con el cuerpo, con la intimidad de la cama y con el tacto, como también con la relación entre las madres y las hijas.⁴⁶ Por su parte, Ricia Anne Chansky considera que las prácticas artísticas textiles permiten vincularse con el pasado y reevaluar nuestras antepresentes desde el orgullo de fomentar prácticas y tradiciones domésticas con satisfacción.⁴⁷ Todo ello permite entender el textil como generador de comunidades transhistóricas. Así, tal como defiende Claire Pajaczkowska: el tejer siempre es un acto plural, aunque se haga en solitario,⁴⁸ lo que puede aludir al sentimiento que tejer le produce a María Fernanda, conectándola con la memoria de su comunidad.

De esta manera, el tejer comunitario guarda relación con los procesos de aprendizaje colectivos. Tal como señala Pérez-Bustos sobre el aprendizaje de la técnica del calado:

No es posible aprender a calar de forma autodidacta: los años de experiencia y práctica necesarios, las múltiples formas en las que se “oculta” la mano de las bordadoras y la naturaleza incorporada de su saber lo impiden. Este último se transmite cuando se acompaña a las caladoras en su hacer. Esto le da al proceso de aprendizaje un carácter afectivo, colectivo y no verbal.⁴⁹

Así, tal como intuye Pérez-Bustos y desarrolla Rosa Blanca, estos procesos de aprendizaje comunitario femenino se fundamentan en la narrativa oral. Blanca analiza cómo en Latinoamérica esta narrativa oral ha permitido preservar el significado de la técnica de bordar, dado que la historia oficial no tiene registros sobre los procesos de la técnica antes de la colonización española del siglo XVI.⁵⁰

Este aprendizaje, el papel de la lengua oral en su transmisión y el proceso comunitario y familiar que implica, también se encuentran en las piezas de Faith Ringgold, en las cuales hay el eco del trabajo y la memoria de su madre, Willi Posey Jones. Ringgold, artista,

⁴⁶ Radka Donnell-Vogt en Ricia Anne Chansky, “A Stitch in Time: Third-Wave Feminist Reclamation of Needled Imagery”, *The Journal of Popular Culture* 43, no. 4 (Julio 2010): 686, <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2010.00765.x>.

⁴⁷ Chansky, 686.

⁴⁸ Claire Pajaczkowska en Pérez-Bustos et al., “Hacer-se textil”, 258.

⁴⁹ Pérez-Bustos, “El tejido como conocimiento,” 174.

⁵⁰ Rosa Blanca, “El bordado en lo cotidiano y en el arte contemporáneo: ¿práctica emergente o tradicional?”, *Revista Feminismos* 2, no. 3 (Febrero 2015): 23, <https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/30006>.

escritora y activista estadounidense, se hizo famosa por sus colchas narrativas, las cuales tratan cuestiones raciales y feministas, bajo su afirmación: “I can’t get through the world without recognizing that race and sex influence everything I do in my life”.⁵¹

Fue la madre de la artista quien le enseñó a realizar colchas a partir de la tradición afroamericana. Ella también lo había aprendido de su madre, que fue esclavizada. Así, Ringgold hizo uso del método de las personas kuba, procedente del África central, el cual estuvo muy presente en sus obras primerizas, en las que citaba como colaboradora a su madre.⁵² Su primera colcha la realizó junto a ella en 1980, bajo el nombre de *Echoes of Harlem* (Figs. 6).⁵³ La composición unifica cuatro tipos diferentes de tejidos, enmarcando treinta rostros que representan las diversas historias de vida del barrio de Harlem de Nueva York. A partir de esta, siguió tejiendo colchas narrativas que trataban aspectos de la vida afroamericana de los EE. UU.⁵⁴



Figura 6. Faith Ringgold y Willi Posey Jones, *Echoes of Harlem*, 1980. Algodón pintado a mano, 243,84 x 213,36 cm. The Studio Museum in Harlem. Fuente: <https://studiomuseum.org/node/60877>.

Las colchas del colectivo de Alabama Gee’s Bend también cobijan el tejer como acto plural de mujeres. Gee’s Bend es un colectivo conformado por mujeres descendientes directas de esclavas, quienes trabajaron en la plantación de algodón creada en 1816 por

⁵¹ Faith Ringgold en Jessica Hemmings, “That’s Not Your Story: Faith Ringgold Publishing on Cloth,” *Parse*, no. 11 (Verano 2020), <https://parsejournal.com/article/thats-not-your-story-faith-ringgold-publishing-on-cloth/>.

⁵² Joyce Millman, “Faith Ringgold’s Quilts and Picturebooks: Comparisons and Contributions,” *Children’s Literature in Education* 36, no. 4 (Diciembre 2005): 383, <https://doi.org/10.1007/s10583-005-8318-0>.

⁵³ Hemmings, “That’s Not Your Story”.

⁵⁴ “Echoes of Harlem,” The Studio Museum in Harlem, consultado el 7 de marzo de 2022, <https://studiomuseum.org/node/60877>.

Joseph Gee.⁵⁵ Sus colchas tienen raíces en la técnica tradicional del *patchwork*, la cual era colectiva y, por lo tanto, fomentaba la sociabilización (Fig. 7).⁵⁶ En la década de los sesenta, a causa de las autoridades reaccionarias contra el Movimiento por los Derechos Civiles, dejaron de poder acceder a servicios básicos, por lo que las mujeres locales decidieron fundar una cooperativa de trabajadoras, la Freedom Quilting Bee.⁵⁷ Con ella generaban colchas que eran vendidas y encargadas por los grandes almacenes Bloomingdale's de Nueva York, con lo que conseguían ganancias que les permitían comprar productos de primera necesidad.⁵⁸ Hoy en día, su tradición de coser colchas, que empezó en el siglo XIX, sigue viva.⁵⁹



Figura 7. Una *quilter* de Gee's Bend, Jorena Pettway, cose una colcha mientras dos niñas sostienen la tela, 1937. Fotografía de Arthur Rothstein. Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection, [LC-DIG-ppmsca-31901]. Fuente: <https://www.loc.gov/pictures/resource/ppmsca.31901/>.

Quilters de Gee's Bend, como Mary Lee Bendolph, han hablado de la unión que se teje cuando se reúnen para compartir la práctica colectiva, después de la cosecha anual.⁶⁰ Mensie Lee Pettway, por su parte, afirma:

We was taught there's so many different ways to build a quilt. It's like building a house. You can start with a bedroom over there, or a den over there, and just add on until you get what you want. Ought not two quilts ever be the same. You might use exactly the same material, but you would do it different. A lot of people make quilts just for your bed

⁵⁵ "Gee's Bend Quiltmakers," Souls Grown Deep, consultado el 7 marzo de 2022, <https://www.souls-growndeep.org/gees-bend-quiltmakers>.

⁵⁶ Géraldine Chouard, "Formas, tendencias y valores del *patchwork* afroamericano de los Estados Unidos de Norteamérica (siglos XVIII-XXI)," en *Mujeres, feminismo y arte popular*, eds. Eli Bartra y María Guadalupe Huacuz Elías (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2015), 57.

⁵⁷ Souls Grown Deep, "Gee's Bend Quiltmakers."

⁵⁸ Chouard, "*patchwork* afroamericano," 57.

⁵⁹ Souls Grown Deep, "Gee's Bend Quiltmakers."

⁶⁰ Henderson, *Unravelling Women's Art*, 168.

for to keep you warm. But a quilt is more. It represents safekeeping, it represents beauty, and you could say it represents family history.⁶¹

Así, el tejer deviene una actividad que ha sido transmitida intergeneracionalmente y que, por lo tanto, resguarda una memoria familiar. Por ello, la enseñanza que propicia el textil permite generar relaciones e intercambios que devienen formas singulares de cuidado y autocuidado.⁶² Cabe destacar, además, que tejer es una actividad que suele hacerse para alguien, lo que, una vez más, hace pensar en este hacer comunitario, atravesado por la crianza y el amor. Sin embargo, ello también implica cargas femeninas que tienen relación con el cuidado de otras personas, lo cual forma parte del proceso histórico que nos ha encorsetado a las mujeres como madres y esposas desde una perspectiva hegemónica y patriarcal. Además, el esfuerzo que se pone en los cuidados muchas veces no es reconocido o valorado, generando así la invisibilización de quien cuida.⁶³

Entender el tejido desde su memoria, conformada por una genealogía de mujeres, así como desde su capacidad de generar comunidad, permite aproximarse de una manera cuidadosa, no solo a la materia textil, sino a los cuerpos que se relacionan con ella. Pensar estos cuerpos es visibilizarlos, entender el textil como un proceso comunitario de cuidados de mujeres, que se enseñan, comparten, charlan, sociabilizan y crean colectivamente, ya sea en grupo o de generación en generación. En definitiva, las prácticas textiles tejen memoria y comunidad.

1.3. Tejer es narrar: el lenguaje y el conocimiento textil

La comunidad de mujeres propiciada por el tejer ha permitido convertirlo en un modo de conocimiento y comunicación particular que dicha comunidad ha desarrollado. En la base de muchas culturas, tejer y narrar son una misma cosa, como también hilo y palabra. Si se busca en el diccionario la palabra “tejer”, una de sus acepciones es “discurrir, formas planes o ideas”.⁶⁴ Esto queda reflejado en la pieza de la artista Ana Musma *Mientras ellos escribían con tinta* (Figs. 8-9). Al título le sigue una frase: “las mujeres lo hacían con

⁶¹ Mensie Lee Pettway en Vanessa Kraemer Sohan, “‘But a quilt is more’: Recontextualizing the Discourse(s) of the Gee’s Bend Quilts,” *College English* 77, no. 4 (Marzo 2015): 294, <https://www.jstor.org/stable/24240050>.

⁶² Pérez-Bustos et al., “Hacer-se textil,” 261.

⁶³ Pérez-Bustos et al., 261.

⁶⁴ Alario Trigueros, “Tejer y narrar,” 245–46.

hilo”, lo que refleja que mientras los hombres podían acceder al aprendizaje escolar de la lectoescritura, las mujeres construyeron un lenguaje propio a partir del tejido. En sus palabras:

Partiendo de esta base, habría pues que aprender a leer las colchas, las puntillas, los manteles... valiosos objetos cargados de horas de trabajo de mujeres que sin otra posibilidad de elección dejaron escrita en esas telas sus historias bajo un código propio alternativo a la palabra. Se trata de un legado cultural transmitido de madres a hijas, a la espera del reconocimiento que se merece.⁶⁵

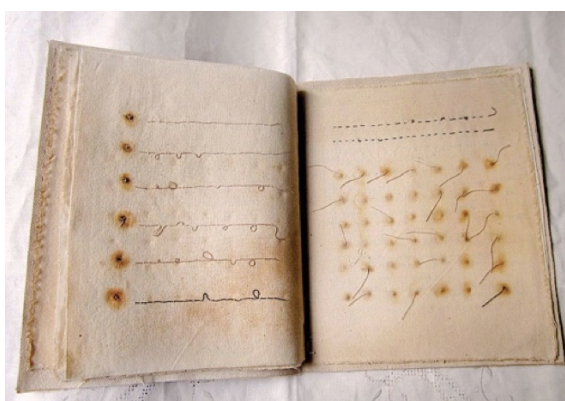


Figura 8. Ana Musma, *Anotaciones y libros de puntadas de Mientras ellos escribían con tinta*, s.f. Tela de algodón teñida con café y quemada con fósforos, tarlatana e hilo, 28 x 21, 1,5 cm. Fuente: <https://anamusma.com/Mientras-ellos-escribian-con-tinta>.



Figura 9. Ana Musma, *Sin título de Mientras ellos escribían con tinta*, s.f. Retor de algodón teñido con café, gasa, tarlatana, hilo, impresión digital, bordado con hilo negro, 28 x 21 x 1,5 cm. Fuente: <https://anamusma.com/Mientras-ellos-escribian-con-tinta>.

Por otro lado, el textil también ha sido un formato en el que las mujeres han escrito oraciones y textos. Un ejemplo se encuentra en los dechados –una práctica concreta del bordado–, en los que queda reflejada la educación que se quería transmitir por medio de los hilos a las mujeres. Estos no eran reconocidos como piezas de gran destreza manual, sino que se conformaban como la representación de lo que debía ser una mujer y, por consiguiente, una “buena” esposa. Este estereotipo también se transfería de madres a hijas y se plasmaba en los versos que se bordaban. Así, a través de los dechados se enseñaba sumisión, obediencia y paciencia, entre otras características. Estas se transmitían por medio de ejercicios técnicos que requerían de gran concentración, como también por medio de las oraciones bordadas (Fig. 10).⁶⁶

⁶⁵ Ana Musma, “Mientras ellos escribían con tinta,” Ana Musma, consultado el 14 de marzo de 2022, <https://www.anamusma.com/Mientras-ellos-escribian-con-tinta>.

⁶⁶ Parker y Pollock, *Maestras antiguas*, 89–90.



Figura 10. Mary Ann Body, *Dechado*, 1789. Lana y bordado con seda en punto de cruz, 35,6 x 31,75 cm. Victoria and Albert Museum. Cedido por Frances M. Beach. Fuente: <https://collections.vam.ac.uk/item/O70384/sampler-body-mary-ann/>.

Sin embargo, estos dechados, además de reflejar la adhesión al ideal femenino proyectado por el patriarcado, también han permitido dar a conocer otras tipologías de mensajes. Existen dechados que tratan temas políticos o de amistad, como también hay los que conmemoran sucesos nacionales y los que catalogan fechas de nacimiento y defunción.⁶⁷ Además, hay dechados que demuestran cómo el tejido era un formato que ha permitido denunciar y canalizar las violencias sufridas. Un ejemplo es el de Elizabeth Parker, una adolescente de dieciséis años que, en 1830, mientras era trabajadora doméstica, sufrió abusos de su superior. Para contar su relato, Parker no hizo uso de la tinta y el papel, sino del medio que le era familiar: el bordado. Este, que consta de cuarenta y seis líneas sin puntuación que pueden indicar una expulsión de su dolor, se conforma como un documento biográfico que revela el abuso sexual que recibió, donde se desvelan sus problemas de salud mental consecuentes (Fig. 11).⁶⁸

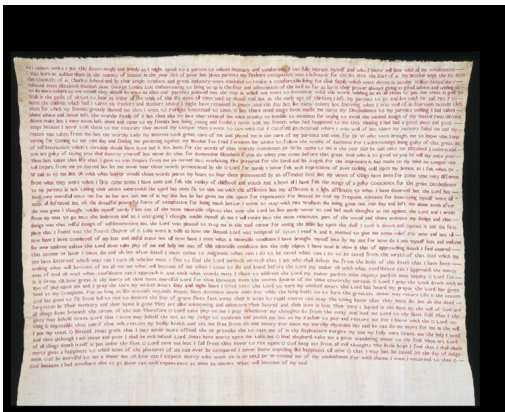


Figura 11. Elizabeth Parker, *Dechado*, ca. 1830. Lino bordado con seda roja en punto de cruz, 85,8 x 74,4 cm. Victoria and Albert Museum. Fuente: <https://collections.vam.ac.uk/item/O70506/sampler-parker-elizabeth/>.

⁶⁷ Parker y Pollock, 90–91.

⁶⁸ Henderson, *Unravelling Women's Art*, 161.

A partir del bordado, adquirido por el Victoria and Albert Museum de Londres a mediados del siglo XX, se ha podido conocer la historia de Parker: su año de nacimiento –1813–, su situación familiar, y cómo empezó con el trabajo doméstico a la edad de trece años. También, que la salud mental de Parker mejoró y que se dedicó a la enseñanza. Tal como señala P. L. Henderson, no ha sido hasta recientemente cuando este tipo de piezas han sido consideradas documentaciones biográficas importantes. De hecho, no era del todo inusual que las mujeres articularan sus traumas a través del bordado durante el 1800.⁶⁹ A. Mary Murphy destaca cómo las mujeres no han tenido acceso a la producción de aquellos objetos de estudio legítimos, lo que hace que para estudiar las vidas de las mujeres se tenga que ir a otro tipo de objetos –como al tejido.⁷⁰

El textil narrativo también ha sido protagonista en diversas historias mitológicas, en las cuales las mujeres han podido comunicarse a través de él. Por un lado, se encuentra la historia de Aracne, tejedora de gran habilidad que reta a Minerva,⁷¹ diosa de la guerra, de la artesanía y la razón práctica. Mientras ella tejió un tapiz donde mostraba a los dioses en su esplendor,⁷² Aracne representó escenas de violaciones de los dioses del Olimpo, lo que enfureció a Minerva, quien la convirtió en araña. El hecho de que la castigara puede ser debido al reto que le brindó una mortal orgullosa o al tema que plasmó Aracne en su tapiz: una denuncia de los valores patriarcales que reinaban en el Olimpo.⁷³ Tal como sostiene la historiadora y curadora María Teresa Alario Trigueros:

Esta segunda lectura desde una óptica feminista tiene un profundo significado, pues el tejido se convierte en la forma de hablar, de denunciar, por parte de Aracné que tras ser convertida en araña fue condenada al silencio. Como afirma Ruth Scheuing, Aracné empezó siendo una mujer tejedora de textos a quien el castigo dejó sin voz, buscando eliminar el poder comunicador y de denuncia de sus tejidos.⁷⁴

De la misma manera, encontramos el caso de Filomena, hija de Pandión, rey de Atenas. Filomena fue violada por su cuñado, quien le cortó la lengua para que no lo contara. Para

⁶⁹ Henderson, 161–62.

⁷⁰ A. Mary Murphy, “The Theory and Practice of Counting Stitches as Stories: Material Evidences of Autobiography in Needlework,” *Women's Studies* 32, no. 5 (2003): 642, <https://doi.org/10.1080/00497870390207149>.

⁷¹ Es la equivalente de la diosa griega Atenea o Palas Atenea.

⁷² "Arachne," *Encyclopedia Britannica*, última modificación el 8 de junio de 2022, <https://www.britannica.com/topic/Arachne>.

⁷³ Alario Trigueros, “Tejer y narrar,” 244.

⁷⁴ Alario Trigueros, 244.

poder hacerlo, ella tejió un manto que narraba lo sucedido, logrando que su hermana fuera conocedora de los hechos.⁷⁵

Alario Trigueros analiza como este tipo de relatos se activan de nuevo en la década de los setenta, cuando desde el feminismo anglosajón, principalmente, se reivindicó el tejido. Así, con la recuperación de la historia de Aracne, no se recupera el textil como técnica artística, sino como una forma de narrar y crear otros textos. Por ello, algunas artistas textiles recuperan el tejido, identificándose con la figura de la gran tejedora, dado que se reivindican su voz y se narran como artistas y mujeres a través de él.⁷⁶

De esta manera, podemos comprobar cómo tejer ha sido, para las mujeres, una manera de canalizar los sentimientos y comunicar: desde Aracne denunciando el patriarcado que imperaba en el Olimpo y Filomena que bordó su violación, hasta llegar a los dechados que, aunque fueran una vía para educar en el ideal de feminidad, también se han conformado como un canal de expresión. Aunque las obras e historias presentadas como ejemplo de ello han sido obras hechas de forma individual, considero que, aunque se hagan en solitario, son un tejer colectivo, siguiendo la propuesta de Pajaczkowska.⁷⁷ El hecho de que el tejido sea una forma de conocimiento disidente que han compartido mujeres a lo largo de generaciones permite pensarlo como un lugar colectivo que desafía las formas hegemónicas de producción del conocimiento. Así, el tejer ha sido, y sigue siendo, un lenguaje compartido.

Este lenguaje y conocimiento colectivo textil son los que permitieron, por ejemplo, ayudar a escapar de su condición a las personas esclavizadas afroamericanas de los EE. UU. Durante el siglo XIX, más de cien mil personas esclavizadas huyeron en busca de libertad. Esto lo hicieron siguiendo el Underground Railroad, un sistema de rutas secretas a través de las cuales escapaban hacia el norte –hacia los estados libres–, Canadá o hacia el sur de México. En esta huida ayudaban múltiples personas, quienes pasaban mensajes a través de diversos métodos, como canciones, historias o símbolos en los árboles.⁷⁸

⁷⁵ Alario Trigueros, 246.

⁷⁶ Alario Trigueros, 246.

⁷⁷ Claire Pajaczkowska en Pérez-Bustos et al., “Hacer-se textil,” 258.

⁷⁸ “Slave Life and the Underground Railroad: More information,” OurStory, Smithsonian’s National Museum of American History, consultado el 17 de marzo de 2022, <https://amhistory.si.edu/ourstory/activities/slavelife/more.html>.

Entre estos métodos se encuentra, también, el uso de las colchas. Según la historia contada por diversas descendientes de familiares que lo vivenciaron, los hogares seguros a lo largo del Underground Railroad estaban indicados por una colcha que colgaba del tendedero o del alféizar de las ventanas. Estas colchas llevaban códigos bordados basados en sus formas y motivos que una persona esclavizada que huía podía leer y saber si había peligros por la zona o hacia dónde debía dirigirse (Fig. 12).⁷⁹



Figura 12. Patricia Ransom y Abradella Davis muestran una colcha del Underground Railroad. Fotografía de Ariel Worthy. Fuente: <https://www.birminghamtimes.com/2018/10/riley-center-quilters/>.

La *quilter* Ozella McDaniel Williams compartió con Jacqueline L. Tobin, quien realizó el libro, junto a Raymond G. Dobard, *Hidden in Plain View: The Secret Story of Quilts and the Underground Railroad*, la historia que nunca había escrito ni contado en público sobre las colchas. Esta se había mantenido viva transmitiéndose de generación en generación: su abuela se la contó a su madre y esta a ella.⁸⁰ Tal como afirma la autora: “The story has survived in the memories of those women and men who have committed themselves to remembering it”.⁸¹ Así, McDaniel Williams comparte su código, en el cual se encuentra el “Monkey wrench” (Fig. 13), uno de los primeros códigos en ser mostrados que comunicaba a las personas esclavizadas que empezaran a preparar su escapatoria.⁸²

⁷⁹ Marie Claire Bryant, “Underground Railroad Quilt Codes: What We Know, What We Believe, and What Inspires Us,” *Folklife*, 3 de mayo de 2019, <https://folklife.si.edu/magazine/underground-railroad-quilt-codes>.

⁸⁰ Jacqueline L. Tobin y Raymond G. Dobard, *Hidden in Plain View: The Secret Story of Quilts and the Underground Railroad* (Nueva York: Anchor Books, 1999), 26.

⁸¹ Tobin y Dobard, 26.

⁸² Tobin y Dobard, 94.

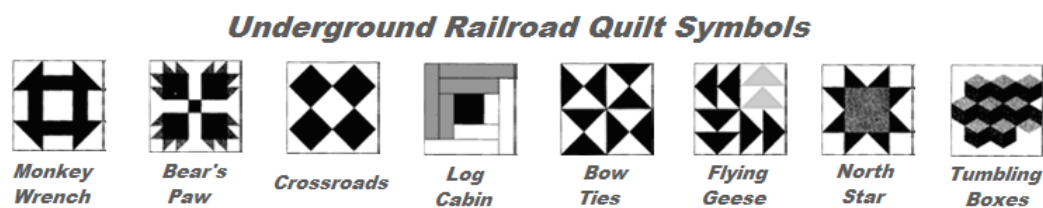


Figura 13. Algunos de los símbolos del Underground Railroad Quilt Code. Fuente: <https://www.american-historama.org/1829-1841-jacksonian-era/underground-railroad-symbols.htm>.

Sin embargo, parece que, aunque se hiciera un libro sobre ello, algunos dudan de su veracidad. Pese a esto, no parece una idea tan descabellada pensar que los tejidos han cobijado códigos y símbolos colectivos. Aun así, es interesante entenderlos desde una aproximación en la línea de la de Marie Claire Bryant, quien afirma que, sea verdad o no, estas colchas “codificadas” permiten que, posteriormente, las personas afroamericanas hayan podido vehicular y compartir sus traumas heredados. Así, diversas mujeres afroamericanas hacen colchas con los códigos y los comparten a sus hijas y nietas, lo que conlleva que se haya conformado como una tradición artesanal que les permite expresar su memoria.⁸³

Dado que el textil se ha conformado como un lenguaje disidente, su forma de producir conocimiento también, la cual está alejada, además, del logocentrismo y de la visualidad. Según Daly Goggin, muchos estudios sobre el textil han ido más allá del logocentrismo, sin embargo, cuando se estudian este tipo de piezas y procesos textiles, se suele privilegiar al ojo sobre otras formas de conocimiento, tendiendo así al *ocularcentrismo*, término acuñado por Patricia Spyer. Este se basa en la dependencia cognitiva del ojo como creador de conocimiento. Goggin propone superar esta jerarquía que sobrepone el conocimiento visual y adentrarnos a otras formas de conocimiento. Con ello, podemos pensar el textil desde su tacto.⁸⁴

Así, pensar el textil como una forma de conocimiento manual y, por lo tanto, táctil, permite comprenderlo desde una corporalidad íntima, la cual propicia procesos reflexivos e introspectivos que, por serlo, son percibidos con desdén desde Occidente. Esto es

⁸³ Bryant, “Underground Railroad Quilt Codes”.

⁸⁴ Maureen Daly Goggin, “Introduction: Threading women,” en *Women and the Material Culture of Needlework and Textiles, 1750–1950*, eds. Maureen Daly Goggin y Beth Fowkes Tobin (Londres: Routledge), 4.

consecuencia de que el hacer corporal y manual se ha alineado con la concepción de feminidad, lo que conlleva que este hacer encarnado sea puesto en duda y se considere que debe traducirse a otras formas de lenguaje.⁸⁵ Pérez-Bustos propone una aproximación al tejido desde el concepto de *conocimiento incorporado*, el cual define que tejer es un saber sujeto al cuerpo. De esta manera, se pueden entender las prácticas textiles como conocimientos incorporados y como saber-haceres.⁸⁶ Esto comporta que estos “*son-con-el-cuerpo* de las bordadoras y no se pueden alinear, ni siquiera cuando se quiere explicar o verbalizar, con ese cuerpo que lo produce”.⁸⁷ Por ello, muchas veces, cuando se les pregunta a las tejedoras que expliquen cómo lo hacen, no pueden hacerlo. En cambio, reclaman que se les pase la tela para enseñarlo, como también afirman que no pueden pensar el proceso racionalmente.⁸⁸

Además, la jerarquización presente en las diversas tipologías de conocimiento también conlleva a que se considere que el tejido tiene que ser descifrado siguiendo los parámetros de las formas hegemónicas de generar saberes. En palabras de Pérez-Bustos:

La feminización de artesanías como el bordado es una consecuencia parcial de estos impulsos por que ciencias y saberes como la ingeniería y la matemática las decodifiquen y las comprendan. Las comprensiones que se promueven descontextualizan a la artesanía de su entorno local y concreto, de su naturaleza incorporada y de las relacionalidades de cuidado. Se ubica, entonces, a la artesanía como un objeto pasivo del conocimiento ordenado y racional de la ciencia “dura”.⁸⁹

En cambio, si se fomenta una aproximación al tejido desde una perspectiva feminista, este no se devalúa por propiciar un conocimiento corporal, sino que se comprende como una forma de conocimiento vivido que han desarrollado las mujeres desde hace siglos. En esta línea, Rosi Braidotti afirmó que la teoría feminista relaciona la vida con el pensamiento, lo que hace que se reformule el orden de valores dentro de la construcción de conocimiento, dando prioridad a la experiencia vivida.⁹⁰ Esto es lo que permite pensar el tejer como un conocimiento vivido y experiencial.

⁸⁵ Pérez-Bustos et al., “Hacer-se textil”, 265.

⁸⁶ Pérez-Bustos, “El tejido como conocimiento,” 168, 174.

⁸⁷ Pérez-Bustos, 174.

⁸⁸ Pérez-Bustos, 174.

⁸⁹ Pérez-Bustos, 178.

⁹⁰ Rosi Braidotti, “The Politics of Ontological Difference,” en *Between Feminism and Psychoanalysis*, ed. Teresa Brennan, (Londres: Routledge, 1989), 94–95.

Así, desde una perspectiva feminista se puede entender la relación entre el género y el tipo de conocimiento y lenguaje que cobija el textil, uno manual, corporal e íntimo. Esto es debido a que las mujeres han alimentado estos formatos como espacios discursivos desde los cuales, a causa de la entrada que les ha sido negada a los espacios académicos a lo largo de la historia, ya sea por racialización, género o clase social, pueden explorar otras formas de conocimiento, narrar y narrarse.⁹¹

⁹¹ Daly Goggin, "Introduction: Threading women," 6.

2. TEJER EL AFUERA: EL TEJER COMO GENERADOR DE COMUNIDAD TAMBIÉN FUERA DEL HOGAR

Para aproximarme al textil como una actividad de memoria, considero que se tienen que estudiar los espacios donde este tiene lugar. Esto permite entender cómo varía el proceso textil según el lugar de inscripción y qué se potencia en cada uno de ellos. También, el hecho de que el tejer haya estado vinculado a la esfera doméstica que debía ocupar la mujer desde un punto de vista patriarcal⁹² permite comprender como un acto subversivo el tejer fuera de esta. Pensar el textil en el afuera del hogar posibilita comprender el potencial que tiene para reconfigurarlos tejiendo espacios realmente comunes y públicos y proponiendo otros métodos de relacionarnos y generar comunidades. Así, en este apartado abordaré lo que llamaré “el afuera”, que se refiere a los espacios externos al hogar y que son, supuestamente, públicos y abiertos, los cuales configuran lugares de encuentro al aire libre en las ciudades y pueblos.⁹³

Sin embargo, para hacerlo, también pondré en duda la distinción entre el espacio público y el privado, para no dualizarlos jerárquicamente y aproximarme al hogar como un lugar político y también común, dado que es un espacio donde se han tejido uniones y aprendizajes, tal como se ha podido constatar en el apartado anterior. No obstante, considero operativo para la presente investigación hacer uso de la distinción entre el “adentro del hogar” y el “afuera de este”, dado que el segundo me permite referirme al espacio abierto que comprende las calles, plazas y parques, para así aproximarme a sus modos de hacer situados. Así, el análisis de este afuera permite comprender cómo el textil desvela, reconfigura y rediseña la estructura de las ciudades y pueblos desde lo colectivo.

Con el objetivo de estudiar las prácticas textiles en este afuera de un modo situado, estudiaré modos de protesta que han usado el textil como formato reivindicativo y también como lugar desde el cual vivir el duelo como un acto comunitario. Finalmente, analizaré el tejido en calles y parques como un modo de tejer lo social que puede convertir estos espacios en verdaderos espacios comunitarios.

⁹² König, “Stitch in Time,” 571.

⁹³ El museo, aunque podría considerarse como un afuera del hogar, no es un espacio abierto al aire libre y, por lo tanto, lo trataré en el siguiente apartado, hecho que me permitirá, además, atender a sus modos situados de operar, que se basan en la exposición.

2.1. El textil entre la casa y el afuera: repensar la división entre los llamados espacio público y privado

Val Plumwood argumenta que los dualismos ontológicos implican un marco conceptual que divide radicalmente y jerarquiza dos órdenes que podrían ser conceptualizados de un modo más unificado pese a su diferencia, además de negar la dependencia de la esfera dominante a la subordinada. Entre los dualismos se encuentran cultura/naturaleza, hombre/mujer, mente/cuerpo, razón/materia, razón/emoción o público/privado. Cabe destacar que cada polo de los dualismos puede entenderse como parte de un grupo interrelacionado que guarda una estructura común. En el caso del dualismo público/privado, que atañe con especial relevancia a la presente investigación, lo público se relacionaría con la razón por medio de nociones como la libertad, la universalidad y la racionalidad, las cuales se considera que constituyen la masculinidad y la esfera pública, y conecta lo privado con la naturaleza por medio de ideas como la necesidad, la particularidad, la emocionalidad y la cotidianidad que, supuestamente, ejemplifican y constituyen la feminidad y la esfera privada.⁹⁴

Por lo tanto, seguir fomentado la división entre espacio público y privado hace que sigamos jerarquizando y basándonos en una división patriarcal ya presente en el patriarcado antiguo. En el marco de la Grecia clásica, Mercedes Madrid Guerrero analiza cómo con la configuración de la *polis* se da una desvalorización social de las mujeres, paralela a la evolución del proceso político, siendo así en las sociedades democráticas donde tuvieron más recortes de libertades y donde tenían menor consideración social. Así, se subordina la esfera doméstica y de la vida considerada privada como una subcategoría de la considerada esfera política. De esta manera, se separó la esfera privada, regida por las mujeres y la tradición, de la pública, que era el resultado de la nueva racionalidad. Por ello, como consecuencia del nuevo valor otorgado al *logos*, las mujeres quedaron relegadas al ámbito privado, estructuralmente negativizado por la institucionalización del espacio público – reservado a los ciudadanos–, lo que les hizo ser consideradas una subespecie de la humanidad, tanto a nivel teórico y literario, como a nivel legal.⁹⁵

La vigencia de esta separación de la Grecia clásica también se da en el patriarcado moderno. También en la modernidad, tal como analiza María José Guerra Palmero, la esfera

⁹⁴ Plumwood, *Mastery of Nature*, 42–45, 55.

⁹⁵ Madrid Guerrero, *La misoginia en Grecia*, 86, 252–68.

pública se diseñó para el hombre, mientras que se relegó a las mujeres a la esfera doméstica, lo que comportó que fueran privadas de reconocimiento social y político. Así, el espacio público no solo se diseñó a la medida de los hombres, sino que incluía un sesgo androcéntrico camuflado tras un supuesto universalismo: mientras se proclamaba que el espacio público era un lugar para todas, este fue únicamente para el hombre.⁹⁶

Todo ello comportó que se diseñara un mundo en singular, negando la pluralidad y su reconocimiento. Según Hannah Arendt, es necesaria la representación en el afuera, dado que es en el “escenario” cuando nos revelamos como alguien frente al resto, como una persona que ya no se funde en un anonimato colectivo.⁹⁷ En palabras de Guerra Palmero: “La reclusión en lo privado es fundamentalmente ‘privación’: no sólo se nos priva de los otros sino, también, de nosotros mismos”.⁹⁸

Sin embargo, considero que es necesario pensar que el hogar no es reclusión ni privación, sino que también es un lugar donde tejer políticas. Los hogares han sido los centros de aprendizaje de costura y, cabe añadir, también de educación y “feminización”, a partir de esta. Aun así, aproximarse a ellos solo desde aquí impide ver en el tejer intergeneracional familiar un acto de aprendizaje colectivo, político y de pervivencia de las memorias familiares y, por lo tanto, comunitarias.

Además, el tejer ha permitido, tal como he expuesto, ejercer una práctica que posibilitaba una libertad reflexiva e introspectiva. En el hogar las mujeres también han encontrado libertad y calma, en numerosas ocasiones, a través del tejer. Esto es porque el proceso textil comporta gestos de naturaleza cíclica, que se definen como monótonos y rutinarios, pero que tiene una capacidad creativa y liberadora para la reflexión.⁹⁹ En esta línea, la artista Teresa Lanceta define el tejer como un proceso repetitivo donde el gesto se alarga y, con ello, permite entrar a la libertad.¹⁰⁰ Mónica, una de las tejedoras que protagonizan la investigación recogida en “Hacer-se textil: Cuestionando la feminización de los oficios textiles”, afirma:

⁹⁶ Guerra Palmero, “Mujer, identidad y espacio público,” 46–47.

⁹⁷ Guerra Palmero, 49.

⁹⁸ Guerra Palmero, 49.

⁹⁹ Pérez-Bustos et al., “Hacer-se textil”, 265–67.

¹⁰⁰ Recuperado de Teresa Lanceta, Nuria Enguita, y Laura Vallés, “Conversación entre Teresa Lanceta, Nuria Enguita y Laura Vallés. Actividad inaugural de la exposición *Teresa Lanceta. Tejer como código abierto*” (conversación inaugural, MACBA, Barcelona, 7 de abril de 2022).

Es un hacer circular, un hacer repetitivo ... una flor circular, otra, y otra, así hasta llegar a 50 como en un rosario... horas y horas de abrir y abrir la organza, de extenderla y de abrir los espacios de la tela para coser las cintas. Es un hacer lento, suave, la aguja pasa y suena duro. Toca despacio para que no se rompa la organza, con cuidado. Una se demora lo que una se demora. La acción se parece a la calma.¹⁰¹

Así, el hacer textil puede devenir una práctica terapéutica y de autocuidado, pero también un lugar desde el cual acercarse a otras y cuidarse. Además, cuando se teje en grupo, suele haber aprendizaje de por medio, compartición de técnica, de saberes, de formas de tejer.¹⁰² Todo ello permite pensar que tejer, aunque se haga en el hogar, puede pensarse desde una óptica alternativa a la de ser el resultado de la opresión patriarcal, entendiéndolo como lugar de autonomía y libertad personal y colectiva. Además, el hecho de tejer en comunidad en el hogar ha permitido, desde antaño, la compartición de vivencias íntimas y ha propiciado, incluso, la autonomía económica, tal como ocurrió con la venta de las colchas de Gee's Bend.

Con el análisis propuesto se evidencia que los dualismos son un constructo que subordina y jerarquiza y, por lo tanto, niega las relaciones que existen entre ambas partes, en este caso, público y privado. La política se teje en todos los espacios, lo íntimo es común y el considerado espacio privado es el que permite que exista uno considerado público. Repensar lo privado permite encontrar en sus espacios, por ejemplo, a mujeres que han transformado sus vivencias dolorosas en algo compartido. Sin embargo, la esfera privada se ha formulado con ideas patriarcales, de silencio y pasividad,¹⁰³ y no todas las mujeres han podido encontrar sus espacios de libertad en hogares violentados y opresivos. Por eso es necesario, también, el afuera como otro lugar donde reunirnos, para experimentar otros lenguajes de unión, otras vivencias comunes y conocer otros círculos de mujeres con quienes diseñar espacios de cuidado y amor.

Así, defendiendo un espacio compartido donde las mujeres puedan tejer y superando la división patriarcal entre público y privado, propongo analizar cómo se teje en el afuera para repensar el diseño que se ha hecho de las ciudades, donde la esfera pública hipernormativa y masculina puede ser reconfigurada, como también su separación de la esfera privada. De esta manera, con este apartado y después de defender que el tejer en el hogar es común y político, analizaré cómo tejer fuera de este puede, también, denunciar y

¹⁰¹ Pérez-Bustos et al., "Hacer-se textil," 265.

¹⁰² Pérez-Bustos et al., 260.

¹⁰³ Guerra Palmero, "Mujer, identidad y espacio público," 49.

compartir duelos, permitir cuidarse y divertirse, y, además, repensar las ciudades y pueblos. En definitiva, considero que el textil puede ser generador de espacio común, tanto en casa como fuera de ella.

2.2. Tejer la protesta para reclamar derechos: de las sufragistas británicas a Sindihogar Sindillar

Este salir a la calle y sacar, también, el coser de la esfera doméstica lo hicieron las sufragistas británicas. El movimiento sufragista reivindicaba el voto femenino, lo que devino una cuestión política importante del siglo XIX, particularmente intensa en el Reino Unido y en los EE. UU. Fue durante los últimos años del siglo XIX y los primeros años del siglo XX cuando las mujeres de países como Nueva Zelanda, Australia, Finlandia y Noruega consiguieron el derecho a voto, mientras que en otros lugares fueron la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias las que aceleraron la emancipación de las mujeres.¹⁰⁴

Para ello, las sufragistas británicas iniciaron una serie de manifestaciones en las que llevaban pancartas –características de las movilizaciones políticas– bordadas por ellas. Las sufragistas organizaban cursos de dibujo, confección y diseño de pancartas, las cuales eran realizadas colectivamente.¹⁰⁵ De hecho, dentro del movimiento sufragista había una sociedad de artes y oficios llamada Suffrage Atelier.¹⁰⁶ Por su parte, la artista Mary Lowndes generó una guía informativa sobre cómo generar pancartas para las mujeres del movimiento,¹⁰⁷ titulada *Banners & Banner-Making* y publicada en 1909.¹⁰⁸

También se bordaban otros objetos para las manifestaciones, como parasoles, con los colores de las sufragistas –verde, lila y blanco.¹⁰⁹ El parasol era un elemento considerado femenino, como también el bordado, lo que analiza Parker como una elección táctica para contrarrestar la propaganda antisufragista del momento. Parker cree que la representación

¹⁰⁴ “women’s suffrage,” Encyclopedia Britannica, última modificación el 2 marzo de 2022. <https://www.britannica.com/topic/woman-suffrage>.

¹⁰⁵ Kirsty Robertson y Lisa Vinebaum, “Crafting community,” *Textile* 14, no. 1 (Junio 2016): 8–9, <https://doi.org/10.1080/14759756.2016.1084794>.

¹⁰⁶ Parker, *Subversive Stitch*, 197.

¹⁰⁷ Henderon, *Unravelling Women’s Art*, 102.

¹⁰⁸ “Banner and Banner-making by Mary Lowndes,” Google Arts & Culture, consultado el 2 de abril de 2022, <https://artsandculture.google.com/asset/banner-and-banner-making-by-mary-lowndes/5gGXkTf5pFQog>.

¹⁰⁹ Estos colores representaban las primeras letras de la frase “Give Women the Vote”. Véase Henderson, *Unravelling Women’s Art*, 102.

que se hacía de las sufragistas como no femeninas fue lo que impidió que otras mujeres se identificasen con el movimiento.¹¹⁰

En 1909, las mujeres de la Women's Tax Resistance League generaron una pancarta en la que representaban a Britania con el eslogan 'NO VOTE NO TAX', afirmando que, dando el voto a las mujeres, estas trabajarían con los mismos fines que los hombres. El hecho de bordar la figura de Britania era una manera irónica de hablar de esta alegoría de la mujer: mientras que se representaba a la nación a través de una figura femenina, la nación prohibía el voto a sus ciudadanas (Fig. 14).¹¹¹



Figura 14. Pancarta de las sufragistas de la Women's Tax Resistance League, 1909. Fuente: <https://flic.kr/p/KMUCY8>.

También cabe destacar el bordado de pañuelos por parte de las sufragistas aprisionadas. En ellos bordaban sus firmas, uniendo la tradición de peticiones políticas con una tradición social femenina en la que las visitantes debían coser sus firmas para que la anfitriona conmemorara la visita (Fig. 15). En relación con estos apregonamientos en los que las mujeres eran forzadas a comer, y con el uso del bordado, Parker afirma:

The delicate embroidery declared that the supposed weaker sex was being subjugated to the torture of force-feeding – and resisting. They signed their names in the very medium which was considered proof of their frailty, and justification for their subjugation.¹¹²

¹¹⁰ Parker, *Subversive Stitch*, 198.

¹¹¹ Parker, 199.

¹¹² Parker, 201.



Figura 15. Pañuelo con sesenta y seis firmas bordadas y dos conjuntos de iniciales, la mayoría de ellas de mujeres encarceladas en la prisión HMP Holloway por su participación en las manifestaciones de la Women's Social and Political Union (Unión Social y Política de Mujeres) de marzo de 1912. The Priest House, West Hoathly. Jack1956, CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, vía Wikimedia Commons. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Suffragette_Handkerchief.jpg.

En la actualidad existen paralelismos como el sindicato del hogar y del cuidado Sindihogar Sindillar, el cual proclama a través del bordado en delantales, mensajes sobre el difícil acceso a una situación regular que sufren las mujeres migradas de nuestro país, como también critica sus expulsiones forzosas (Fig. 16). Además, también usan el tejer para conseguir ingresos económicos, confeccionando bolsas y otros artilugios, como también muñecas Sindirebels (Fig. 17). Todas estas piezas las generan en su sede en La Bonne de Barcelona, donde tejen en colectivo.¹¹³



Figura 16. Sindihogar Sindillar, Delantales en La Bonne, Barcelona. Fotografía de la autora.



Figura 17. Sindihogar Sindillar, Sindirebels en La Bonne, Barcelona. Fotografía de la autora.

¹¹³ Información recogida en una visita que hicimos a La Bonne en el marco de la asignatura Arte y género del máster, impartida por Laura Mercader Amigó, el 27 de octubre de 2021.

2.3. Tejer como forma de duelo y denuncia: el caso de las arpilleras chilenas, las Madres de Plaza de Mayo y el *NAMES Project AIDS Memorial Quilt*

Todo lo expuesto demuestra que el hacer textil como formato político también está vivo en la actualidad y que se extiende a diversos contextos. De hecho, Karen Rosentreter Villarroel destaca cómo en Latinoamérica el textil como vía política se ha desarrollado de forma diferente que en Europa. Esto es debido a las particularidades del contexto latinoamericano, en el cual los conflictos políticos y sociales se han reiterado a lo largo del tiempo, viviendo procesos de colonización, descolonización y neocolonización, lo que ha comportado la creación de espacios que generaban un arte más combativo, político y contestatario.¹¹⁴

Es en este contexto donde encontramos, por ejemplo, las arpilleras, una técnica originaria de Chile que ha influenciado al resto de Latinoamérica y a Europa. Esta es una antigua tradición folclórica cultural que usa restos de telas para crear y recrear imágenes que, posteriormente, son cosidas sobre una tela, la cual en numerosas ocasiones es montada sobre arpillera, una tela rústica empleada para ensacar patatas, que es la que le da el nombre a la técnica.¹¹⁵

El origen de esta técnica es relevante, dado que está relacionado con un capítulo muy duro de la historia de Chile. En 1973, las Fuerzas Armadas que estaban lideradas por el general Augusto Pinochet tomaron el poder, el cual, anteriormente, estaba en manos del presidente democrático Salvador Allende. Con la dictadura de Pinochet, fueron denunciados los actos de la policía –los cuales aparecieron en medios nacionales e internacionales–, y los crímenes que se realizaron no fueron resueltos ni entrada la democracia en 1990. Como siempre ocurre, entre las personas que fueron víctimas de la dictadura, fueron muy afectadas las personas de pocos recursos.¹¹⁶

En este contexto, el Comité de Cooperación para la Paz en Chile (1973-1975) y la posterior Vicaría de la Solidaridad (1976-1992) se involucraron en la formación de colectivos de arpilleras. A partir de estas instituciones sociales, se diseñaron acciones para que las familias afectadas por las detenciones y desapariciones de sus seres queridos pudieran

¹¹⁴ Karen Rosentreter Villarroel, “Arpilleras: de vestigios de la historia a obras de arte (1974-2020),” *Papeles de Cultura Contemporánea*, no. 23 (Marzo 2021): 18, <https://doi.org/10.30827/pcc.vi23.21713>.

¹¹⁵ Roberta Bacic, “Arpilleras que claman, cantan, denuncian e interpelan,” *Hechos del Callejón* 42, (2008): 20.

¹¹⁶ Rosentreter Villarroel, “Arpilleras,” 11, 14–15.

tener ingresos económicos y apoyo emocional. Fue en 1974 cuando se realizó el primer taller de arpilleras. Estos talleres tenían el objetivo de conectar con las mujeres que buscaban familiares desaparecidos, a la vez que se les enseñaba a trabajar con materiales baratos y fáciles de manipular, como lana, recortes de tela e, incluso, trozos de las prendas de las personas desaparecidas.¹¹⁷ Roberta Bacic destaca como las arpilleras les permitieron generar un modo de resistencia política no violenta y una terapia para trabajar su dolor.¹¹⁸ Todo ello es lo que lleva a Marjorie Agosín a afirmar:

The arpillera is an amalgamation of voices and histories appearing in a humble fabric made by the hands of mothers, daughters, sisters, and wives—the living relatives of loved ones who have disappeared. The arpillera is made of many things, not just fabric. The process of its creation is similar to composing a poem or planting a tree to commemorate a death. The arpillera is born from deep inside of us, in a zone of intimacy, but it embodies the public voice and allows hands, previously used for caressing and loving, to tell their story.¹¹⁹



Figura 18. *¡Justicia! Piden las mujeres.* Textil bordado. Museum of Latin American Art. Fuente: <https://artishockrevista.com/2020/03/26/arte-mujer-y-memoria-arpilleras-de-chile/>.

Abogados y sacerdotes del extranjero que visitaron la Vicaría de la Solidaridad se interesaron por las piezas textiles, lo que ayudó a que estas se distribuyeran y vendieran. Así, como en Chile era imposible registrar las aberraciones que vivía la ciudadanía del país, dado que la prensa de la oposición al régimen estaba censurada, las arpilleras tuvieron un rol muy importante, ya que consiguieron que su historia fuera conocida en otros países.¹²⁰ En palabras de Agosín:

¹¹⁷ Rosentreter Villarroel, 14–15.

¹¹⁸ Bacic, “Arpilleras que claman,” 21.

¹¹⁹ Marjorie Agosín, *Tapestries of Hope, Threads of Love: The Arpillera Movement in Chile* (Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2008), 52.

¹²⁰ Rosentreter Villarroel, “Arpilleras,” 15.

The arpilleras flourished in the midst of a silent nation, and from the inner patios of churches and poor neighborhoods, stories made of cloth and yarn narrated what was forbidden. The arpilleras represented the only dissident voices existing in a society obliged to silence.¹²¹

A partir de entonces, el gobierno vigiló a estas mujeres que realizaban piezas en sus talleres: requisaron arpilleras en el aeropuerto y los medios empezaron a decir que era material antipatriótico y subversivo. Por ello, las arpilleristas empezaron a trabajar de noche y escondían sus materiales por si les allanaban la casa. Aun así, siguieron tejiendo y produciendo arpilleras, lo que comportó que devinieran un pilar fundamental de la economía de los hogares, dado que, con la dictadura, muchos hombres estaban desempleados.¹²²

Desde entonces se han ido creando nuevos grupos en diversas localidades, la mayoría de los cuales siguen conformados por mujeres, quienes se reúnen periódicamente y generan obras que tratan tanto temas íntimos como causas colectivas. La motivación de estos grupos es la misma que en los originarios: se busca expresar las emociones de las mujeres en relación con diversas problemáticas como vía para denunciar las injusticias y ayudar a preservar su memoria colectiva en comunidad. Entre estos grupos se encuentran algunos que nacen en otros países, como las Arpilleras de Wellington, en Nueva Zelanda, formado, mayoritariamente, por mujeres latinoamericanas que se reúnen desde 2014. Por otro lado, en el contexto chileno sigue habiendo agrupaciones textiles que defienden causas sociales, las cuales han aumentado, sobre todo en Santiago, ya que es donde se iniciaron los primeros grupos de arpilleristas. De hecho, algunos de los colectivos actuales aún cuentan con algunas de las mujeres que formaron parte de los grupos de costura de la dictadura. Entre ellos destacan los de las arpilleristas de Lo Hermida o Memorarte: Arpilleras urbanas, quienes desde hace más de cuatro años organizan talleres e intervenciones públicas que denuncian problemáticas del país.¹²³

De esta manera, no es de extrañar que muchas de estas acciones acompañen a procesos de duelos comunitarios relacionados con sucesos históricos. Así, con un motivo parecido al de las arpilleras, se encuentra el papel que tuvo el bordado en los movimientos de las Madres de Plaza de Mayo, en Argentina. El 24 de marzo de 1976, en el país tuvo lugar un golpe de estado y se instauró una dictadura, que reprimió e hizo desaparecer a la

¹²¹ Agosín, *Tapestries of Hope*, 106.

¹²² Rosentreter Villarroel, "Arpilleras," 14–15.

¹²³ Rosentreter Villarroel, 35–39.

oposición política. En este contexto, los militares argentinos usaron la desaparición de manera masiva, provocando un genocidio.¹²⁴ En 1977, un grupo de madres ocuparon la Plaza de Mayo con el deseo de saber dónde estaban sus hijas e hijos.¹²⁵ Esta organización se formó casi de manera espontánea, a medida que las madres se fueron reuniendo con el objetivo de encontrar a sus hijas e hijos, lo que se convirtió en una búsqueda colectiva.¹²⁶

A partir del 30 de abril de 1977, tomaron la iniciativa de reunirse semanalmente en la Plaza de Mayo, delante del palacio presidencial, para pedir explicaciones al poder.¹²⁷ Eran mujeres de mediana edad, muchas amas de casa, que, inicialmente, no fueron temidas por los militares, hasta que vieron que organizaban reuniones periódicas. Entonces, al decirles que no podían estar allí, las mujeres respondieron caminando alrededor de la plaza y, luego, alrededor del círculo radial de la Pirámide de Mayo. Cuando estas se volvieron más insistentes, empezó la represión: algunas desaparecieron y fueron reprimidas con perros y gases lacrimógenos. Por consiguiente, se alejaron durante un tiempo de la plaza, después del cual volvieron.¹²⁸

Alrededor de 1980, en una marcha hacia la Basílica de Luján, las Madres de Plaza de Mayo se pusieron en la cabeza pañuelos blancos hechos de pañales en los que bordaron el nombre de sus hijas e hijos desaparecidos. También, añadían frases bordadas en los pañuelos, como “Aparición con vida de los desaparecidos” (Fig. 19). Este gesto les dio visibilidad, lo que permitió que fueran ayudadas por gente que sabía sobre el paradero de las personas desaparecidas. Posteriormente, estos pañuelos se conformaron como el símbolo que las identificaría a nivel mundial bajo el nombre de Madres de Plaza de Mayo.¹²⁹

Una vez finalizó la dictadura, iniciaron, con más libertad, la búsqueda de las desaparecidas, insistiendo al gobierno democrático que no dejara de lado la cuestión. Gracias a ellas se creó un registro de desaparecidas –más de 30.000– y se realizó una búsqueda de cada

¹²⁴ Victoria Ayelén Sosa, “Espacio y Política. Reflexiones sobre las formas de territorialización de la memoria: El caso de las Madres de Plaza de Mayo,” *Aletheia* 1, no. 1 (2010): <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3865003>.

¹²⁵ Débora C. D’Antonio, “Las Madres de Plaza de Mayo y la apertura de un camino de resistencias: Argentina, última dictadura Militar 1976-1983,” *Revista Nueva América*, no. 2 (2006): 32, <http://hdl.handle.net/10284/2358>.

¹²⁶ Sosa, “Espacio y política.”

¹²⁷ “Madres de Plaza de Mayo,” Enciclopèdia.cat, consultado el 10 de abril de 2022, <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/madres-de-la-plaza-de-mayo>.

¹²⁸ Sosa, “Espacio y política.”

¹²⁹ D’Antonio, “Las Madres de Plaza de Mayo,” 34.

caso, a la vez que difundieron internacionalmente las atrocidades cometidas durante la dictadura. Aun así, no fue hasta los noventa cuando se empezaron a realizar los procesos judiciales contra los militares de la dictadura argentina.¹³⁰



Fig. 19. Pañuelo bordado con la leyenda “Aparición con vida de los desaparecidos” de las Madres de Plaza de Mayo. Pink House Museum, CC BY-SA 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>>, vía Wikimedia Commons. Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo del Bicentenario - Pañuelo de las Madres de Plaza de Mayo.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo_del_Bicentenario_-_Pañuelo_de_las_Madres_de_Plaza_de_Mayo.jpg).

Otra reivindicación y forma textil de procesar el duelo la encontramos en el proyecto *NAMES Project AIDS Memorial Quilt*, que conmemora a aquellas personas que murieron por la pandemia del sida. La idea la originó el activista por los derechos del colectivo LGTBIQ+, Cleve Jones, como tributo a aquellas personas que tuvieron el virus y que, en sus últimos días, lucharon contra el estigma y la homofobia. Así, el *NAMES Project AIDS Memorial Quilt* pretendía dar dignidad a estos nombres a la vez que mostraba la magnitud de las pérdidas que trajo consigo la pandemia.¹³¹ El proyecto fue iniciado en 1988 por la comunidad LGTBIQ+ de EE. UU. y se expandió hacia múltiples países.¹³² Con una medida de casi uno por dos metros cada colcha –tamaño pensado en relación con las tumbas–,¹³³ cada colcha era diseñada y creada por amigas, amantes y familiares de las personas que habían fallecido.¹³⁴

La conocida “madre” de las colchas a mediados de los ochenta, Gert McMullin, fue una de las primeras en coser para el proyecto, dedicándose a su coordinación general y al mantenimiento del conjunto de las colchas a lo largo de treinta y cinco años. En este proyecto se involucraron muchas mujeres, sobre todo lesbianas, quienes, como parte de

¹³⁰ Enciclopèdia.cat, “Madres de Plaza de Mayo.”

¹³¹ Henderson, *Unravelling Women's Art*, 107.

¹³² Parker, *Subversive Stitch*, 193.

¹³³ Henderson, *Unravelling Women's Art*, 108.

¹³⁴ Parker, *Subversive Stitch*, 193.

la comunidad, quisieron ayudar frente a esta crisis sanitaria. Así, muchas ayudaron con la confección de las colchas, como también cuidaban de sus seres queridos.¹³⁵

Este proyecto se conforma como una manera de llevar el duelo para las personas que han sobrevivido, a la vez que revela los nombres que restaban en el olvido detrás de las estadísticas de la enfermedad, reclamando, así, la necesidad de recursos para combatirla.¹³⁶

La primera vez que se mostró este proyecto fue en el National Mall de Washington, como parte de la National Lesbian and Gays Right March de 1987 (Fig. 20). Además, esta estuvo de nuevo en la ciudad en 1996 y, actualmente, el proyecto tiene más de 50.000 colchas individuales, las cuales siguen siendo cuidadas por Gert McMullin.¹³⁷



Figura 20. *NAMES Project AIDS Memorial Quilt* delante del Washington Monument. National Institutes of Health, dominio público, vía Wikimedia Commons. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aids_Quilt.jpg.



Figura 21. Algunos de los paneles del proyecto *NAMES Project AIDS Memorial Quilt*. Recuperado de la página web del National AIDS Memorial, donde se puede hacer zoom a las diferentes secciones de la colcha gigante o buscar paneles concretos poniendo nombres o palabras clave. Fuente: <https://www.aidsmemorial.org/interactive-aids-quilt>.

Considero que esta forma de hacer memoria contrasta con los métodos memorísticos falocéntricos, de tendencia vertical y hechos de materiales duros –como los monumentos escultóricos–, fomentando así, un tejer en horizontal, blando y vulnerable. El *NAMES Project AIDS Memorial Quilt* se conforma como un modo de generar colchas desde lo individual y lo colectivo, desde el arropamiento de una colcha y de una manera de dialogar con un pasado doloroso que habita, aún, en presente. Este tipo de proyectos reivindicaban desde un formato nuevo que teje comunidad, que se basa en los cuidados, en el recuerdo y la memoria, y no imponen, sino que se despliegan, para seguir viviendo un presente compartido.

¹³⁵ Henderson, *Unravelling Women's Art*, 107–8.

¹³⁶ Parker, *Subversive Stitch*, 193.

¹³⁷ Henderson, *Unravelling Women's Art*, 108.

A partir de estos casos, se puede constatar que el tejer es político y una forma de duelo llevada a cabo, mayoritariamente, por mujeres y colectivos disidentes como el LGTBIQ+. Dichos colectivos encuentran, también, en el textil, un formato alejado de las formas falocéntricas de reverberar memorias. Así, el textil, frágil, vulnerable y blando, despliega mensajes de amor, comunidad y dolor en todo el mundo, promoviendo la unión y la lucha política, pero también la autonomía económica, como el caso de las arpilleristas o de Sindihogar Sindillar. A su vez, ha sido un modo de compartir mensajes en contextos represivos, dado que el textil no era considerado suficientemente poderoso para suponer una amenaza, como en el caso de las arpilleristas o las Madres de Plaza de Mayo, quienes tuvieron un papel muy importante en la lucha contra la dictadura de sus respectivos países. Tejer es subversivo y político, y una forma de abrazar con hilos nuestras memorias.

2.4. El tejer como *craftivism*: análisis de la práctica del *yarn bombing*

Kirsty Robertson defiende que los grupos de costura desafían la destrucción de la comunidad por parte del capitalismo por el mismo hecho de generar lazos comunitarios. A su vez, en la actualidad, el hecho de una tejerse su propia ropa o de confeccionar ropa para la caridad genera también un distanciamiento de este capitalismo contemporáneo. Robertson destaca que en la tercera ola del feminismo existe una diferencia fundamental respecto a la realidad de los setenta y los ochenta, pese a tener similitudes con ella: el hecho de estar enmarcada en la economía del capitalismo global. En palabras de la autora, esto sugiere que este eco del sistema global capitalista postfordista se encuentra en estas acciones, las cuales han comportado que las artesanías desborden la llamada esfera privada.¹³⁸

Con ello, nacen proyectos que toman el afuera a partir del acto del tejer y de la creación de lazos sociales, basados en estrategias diversas de *performance*, de participación ciudadana y de creación de comunidad.¹³⁹ Este uso del tejer en grupo en el afuera puede ser debido a lo que afirma la teórica cultural Milada Burcikova, en cuanto a que, históricamente, “craft has been a vehicle to think about self-sufficiency, self-empowerment, communal experience and happiness in work, as well as a tool for fighting poverty and

¹³⁸ Robertson, “Rebellious Doilies,” 187, 194, 198.

¹³⁹ Robertson y Vinebaum, “Crafting community,” 3.

oppression”.¹⁴⁰ Esta afirmación entronca, directamente, con los proyectos y procesos textiles presentados en los apartados anteriores, en los cuales prima la experiencia común y el amor transmitido en ella, como también se usa el textil como herramienta para producir recursos económicos, como en el caso de Gee’s Bend o de las arpilleras chilenas.

En este contexto nace el movimiento del *craftivism*, término que fue acuñado por Betsy Greer en 2003, haciendo hincapié en el activismo desde la producción manual.¹⁴¹ Este, además, emplea internet para unir a activistas que hacen uso, por ejemplo, del bordado o del coser para hacer declaraciones políticas.¹⁴² Kristen A. Williams analiza las conexiones que tiene el *craftivism*, que suele estar liderado por mujeres,¹⁴³ con diversos movimientos políticos, como la tercera ola del feminismo, el ecologismo y la oposición a las fábricas de explotación laboral, y a la guerra.¹⁴⁴

En este contexto se enmarca la práctica del *yarn bombing*, la cual se desarrolla en el espacio urbano, vistiendo elementos de este de ganchillo. Se considera que la primera intervención nació en 2004 en Holanda, aunque el origen se le reconoce a Magda Sayeg.¹⁴⁵ Sin embargo, las autoras de *El mensaje está en el tejido*, Angulo y Mabel Martínez, prefieren considerar que esta forma de tomar la calle no tiene autoría y que fue un despliegue colectivo.¹⁴⁶ El *yarn bombing* se basa en que las llamadas *graffiti knitters* generan piezas en los llamados espacios privados, añadiendo un *tag* que identifica al grupo o que indica su página web, para luego instalarlas, posteriormente, en el espacio urbano. Técnicamente, esta actividad está en la misma categoría legal que los grafitis, por lo que, aunque no hayan sido detenidas ni perseguidas sus participantes, sí que se han detenido sus acciones.¹⁴⁷ Sin embargo, esto forma parte de estas prácticas, tal como afirma Samantha Close:

Graffiti knitting speaks through creating a spectrum of participatory possibilities rather than flipping the overly reductive active/passive binary. To be effective, it requires the participation of activist knitter organizers, sometimes other contributing knitters,

¹⁴⁰ Milada Burcikova en Robertson y Vinebaum, 7.

¹⁴¹ Fernández Ramos, *Tejiendo la calle*, 19.

¹⁴² Jefferies, “Crocheted Strategies,” 26.

¹⁴³ Samantha Close, “Knitting Activism, Knitting Gender, Knitting Race,” *International Journal of Communication* 12, (2018): 869, <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/6122>.

¹⁴⁴ Kristen A. Williams, “Old Time Mem’ry: Contemporary Urban Craftivism and the Politics of Doing-It-Yourself in Postindustrial America,” *Utopian Studies* 22, no. 2 (2011): 308, <https://muse.jhu.edu/article/451897/pdf>.

¹⁴⁵ Angulo y Mabel Martínez, *En el tejido*, 83.

¹⁴⁶ Angulo y Mabel Martínez, 83.

¹⁴⁷ Close, “Knitting activism,” 868.

everyday viewers, official authorities, and detractors. Critique, disagreement, and even the removal of graffiti knitting, is thus a sign of its impact, rather than its failure.¹⁴⁸

Así, progresivamente, las acciones de estas *graffiti knitters* empezaron a surgir en diferentes ciudades del mundo. Una de ellas es la que coordinó Marianne Jørgensen en 2006, en la cual convocó a tejedoras de todo el mundo para que tejieran cuadrados de ganchillo de quince por quince centímetros de color rosa, con el objetivo de cubrir un tanque de combate de la Segunda Guerra Mundial. Esta acción buscaba protestar contra la decisión del gobierno danés de apoyar a los EE. UU. en la guerra contra Irak.¹⁴⁹ Esta acción, titulada *Pink M. 24 Chaffee*, permitió contraponer la violencia del tanque con la seguridad y el cuidado que aporta la lana (Figs. 22-23).¹⁵⁰ Además, el contraste se genera, también, a partir del color, el rosa, el cual se asocia a la feminidad, poniendo en jaque, pues, el poder simbólico de dicho tanque.¹⁵¹ Así, una intervención realizada a través del tejido en un objeto violento y de poder en la urbe consigue desactivar su poder y silenciarlo. Por ello, considero que mientras que el tanque tiene la capacidad de destruir dicho espacio, el textil lo genera.¹⁵²



Figura 22. Marianne Jørgensen y colaboradoras, *Pink M. 24 Chaffe*, 2006. Fuente: <https://twitter.com/womensart1/status/1146660773206380544>.



Figura 23. Marianne Jørgensen y sus colaboradoras revistiendo el tanque, 2006. Fotografía de Barbara Katzin. Fuente: <https://twitter.com/womensart1/status/1146660773206380544>.

¹⁴⁸ Close, 862.

¹⁴⁹ Angulo y Mabel Martínez, *En el tejido*, 85.

¹⁵⁰ Tove Hermanson, "Knitting as Dissent: Female Resistance in America Since the Revolutionary War," (acta, 13º simposio bienal de la Textile Society of America: Textiles and Politics, The Washington Court Hotel, Washington, D.C, 18–22 de setiembre de 2012), <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/696/>.

¹⁵¹ Beth Ann Pentney, "Feminism, Activism, and Knitting: Are the Fibre Arts a Viable Mode for Feminist Political Action?," *Thirdspace: A Journal of Feminist Theory and Culture* 8, no. 1 (Verano 2008), <https://journals.lib.sfu.ca/index.php/thirdspace/article/view/pentney/3236>.

¹⁵² Esta idea ha sido trabajada en la publicación "Tejer el afuera. Potencias del textil en el espacio público", realizada junto a Daniel López del Rincón en el marco del I Congreso Internacional de Pensamiento, Cultura y Sociedad. Proyecto Logos, organizado por la Universidad de Córdoba. La publicación está en proceso de edición. El libro donde se recogerá se titula *Humanismo poliédrico. Nuevas apuestas de estética, arte, género y ciencias sociales*, con ISBN reservado "978-84-1122-079-8".

Las propuestas del *yarn bombing* enlazan directamente con las prácticas políticas presentadas en el subapartado anterior, pero la característica particular de las presentadas en este es la de reivindicar el afuera como un lugar común, desactivando discursos falocentristas en él, haciendo que el lenguaje del ganchillo lo abrace. Así, se propician lenguajes blandos y del cuidado, con un toque de guerrilla que se vincula a las prácticas feministas.

2.5. Tejer nuestro espacio en el afuera: análisis de proyectos comunitarios entre la calle y los parques a través del hamacódromo de Tejiendo Móstoles y *Tejiendo la calle*

En esta línea de hacer de los espacios abiertos lugares comunes a través de formatos instalativos, se encuentra el hamacódromo del colectivo Tejiendo Móstoles de Madrid. Tejiendo Móstoles nació en 2014 a partir de la unión de tres vecinas que se empezaron a reunir en la cafetería del Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) para hablar mientras hacían ganchillo juntas. A esta actividad se fue sumando más gente, lo que hizo que, cada miércoles, el museo reservara una mesa para que las vecinas tejieran. El nombre del colectivo hace referencia a su intención de generar tejido social en la ciudad.¹⁵³ Actualmente, este colectivo, conformado por una veintena de personas, la mayoría de ellas amas de casa,¹⁵⁴ se ha acabado convirtiendo en un emblema del museo.¹⁵⁵

Este colectivo consiguió que el 26 de mayo de 2018 se instalara, en el Parque Finca Liana de Móstoles en Madrid, el considerado el primer hamacódromo popular del país. Este consta de cuarenta hamacas de diferentes colores, tamaños –las hay de singulares y de colectivas– y cuerdas, que han sido tejidas por un centenar de vecinas de Madrid, con la intención de reivindicar el derecho a la pereza (Fig. 24).¹⁵⁶ Estas fueron creadas en talleres colectivos en los que aprendían a tejer sus propias hamacas.¹⁵⁷ El proyecto, impulsado

¹⁵³ Información recuperada de la cartela de una pieza de Tejiendo Móstoles expuesta en la exposición “La puntada subversiva” en el Centre Grau-Garriga d’Art Tèxtil Contemporani a Sant Cugat, comisariada por Manuel Segade y Tania Pardo, director y subdirectora del CA2M. Esta se pudo visitar del 6 de noviembre de 2021 al 27 de marzo de 2022.

¹⁵⁴ “Móstoles inaugura mañana el primer hamacódromo de España,” *La Vanguardia*, 25 de agosto de 2018, <https://www.lavanguardia.com/local/madrid/20180525/443821388946/mostoles-inaugura-manana-el-primero-hamacodromo-de-espana.html>.

¹⁵⁵ Información recuperada de la cartela de una pieza expuesta en la exposición “La puntada subversiva”.

¹⁵⁶ *La Vanguardia*, “Primer hamacódromo de España.”

¹⁵⁷ Layla Liuzzi, “Móstoles teje sus propias hamacas para el Hamacódromo del 26 de Mayo,” *Madrid es Noticia*, 15 de mayo de 2018, <https://www.madridesnoticia.es/2018/05/los-vecinos-de-mostoles-tejen-sus-propias-hamacas-para-el-hamacodromo-del-26-de-mayo/>.

por el CA2M, ha sido realizado colaborativamente con el colectivo y el apoyo del Ayuntamiento de Móstoles. La creación de estas hamacas fue una de las ideas sugeridas en la exposición “Será una vez... Móstoles 2030”, promovida por el Instituto de Transición Rompe el Círculo, con el objetivo de repensar el futuro de la ciudad y repensar maneras de habitar en ella, partiendo de la premisa de que el crecimiento económico se acabaría con la emergencia climática.¹⁵⁸



Figura 24. Tejiendo Móstoles, *Hamacódromo*. Parque Finca Liana de Móstoles, Madrid. Fotografía de Tejiendo Móstoles. Fuente: <https://www.facebook.com/854575507901809/photos/pcb.2427086347317376/2427085813984096/?type=3&theater>.

De una manera parecida nació *Tejiendo la calle*, un proyecto textil que genera comunidad y autogestión el espacio. Este tiene lugar, desde 2012, en Valverde de la Vera, un pueblo de Extremadura. Ese año, la Asociación Cultural y Juvenil “La Chorrera” organizó la semana cultural del pueblo y, para la ocasión, propusieron a la arquitecta y diseñadora de producto originaria del pueblo, Marina Fernández Ramos, que expusiera sus obras. Sin embargo, ella planteó hacer un proyecto colaborativo que aportara algo positivo al pueblo.¹⁵⁹

Tejiendo la calle se basa en la creación de estructuras ligeras de *patchwork* que cuelgan en las calles, funcionando a modo de parasoles para generar sombra en verano (Figs. 25-26). Estos son elaborados, en su mayoría, por mujeres jubiladas que conservan unos conocimientos que, según afirma Fernández Ramos, se están perdiendo. A su vez, se han

¹⁵⁸ *La Vanguardia*, “Primer hamacódromo de España.”

¹⁵⁹ Fernández Ramos, *Tejiendo la calle*, 8.

ido sumando personas que no sabían tejer y que están aprendiendo a hacerlo. En la actualidad, el proyecto, que se inició con aproximadamente quince mujeres del pueblo, tiene muchas más personas implicadas y sigue realizándose.¹⁶⁰



Figuras 25 y 26. *Tejiendo la calle*, 2019. Fotografías de Asier Rua. Fuente: https://submarina.info/2019/08/14/tejiendo-la-calle-2019_-_instalacion/.

Fernández Ramos destaca que los pueblos como Valverde de la Vera tienen conciencia ahorradora, por lo que la autoproducción ha sido necesaria para su mantenimiento, hasta tiempos recientes. Décadas atrás cultivaban sus alimentos en los huertos y se vestían con ropas hechas a mano que duraban diversas generaciones. Las mujeres del pueblo, en este contexto, además de trabajar en el campo, confeccionaban la ropa y se encargaban de la limpieza y los cuidados: trabajos no remunerados, devaluados y normalmente invisibilizados. Fernández Ramos destaca como una de las imágenes típicas de estos pueblos consistía en vecinas tejiendo y hablando en las puertas de sus casas.¹⁶¹ Además, afirma:

Actualmente estamos perdiendo oficios, técnicas, habilidades y experiencias vinculadas a la autoproducción y al trabajo agrícola artesano, y perdemos por tanto la conciencia de lo que supone fabricar las cosas que utilizamos –de dónde vienen los materiales empleados y qué pasará con esos objetos cuando dejen de ser necesarios–.¹⁶²

Fernández Ramos sitúa su proyecto en el marco del *craftivism*, dado que la comunidad rural interviene en el espacio urbano, recuperando el ganchillo y sacándolo al exterior. Estos parasoles, además de cobijar del sol, funcionan, tal como explica la autora, como

¹⁶⁰ Fernández Ramos, 8, 34.

¹⁶¹ Fernández Ramos, 20–21.

¹⁶² Fernández Ramos, 21.

una autorepresentación de una comunidad rural, la cual se manifiesta en las calles, transformándolas efímeramente.¹⁶³ Rosita, vecina del pueblo, destaca cómo ha podido convivir con personas de diversas edades y aprender de ellas. También subraya que se ha sentido valorada en el grupo y que poder participar en el proyecto la ha hecho sentirse feliz y segura, pudiendo expresarse con libertad.¹⁶⁴

Los motivos que se encuentran en los parasoles parten de algunos ya existentes y de otros propios, a la vez que algunos son realizados sobre la marcha. En los parasoles de ganchillo, en los bordados y en los *picaos*¹⁶⁵ se adaptan ornamentos tradicionales geométricos, abstractos y figurativos. En ellos se encuentran representaciones de un imaginario basado en plantas, flores y animales, que forman parte de una simbología histórica que es común en diferentes culturas.¹⁶⁶ En palabras de la autora:

Las mujeres rurales son guardianas de estos motivos ornamentales tradicionales y también creadoras de otros nuevos. No es fácil descubrir sus significados, pero, aunque desconocidos u olvidados, estos símbolos manufacturados están cargados de mensajes: historias y afectos de personas y comunidades que nos hablan de sus vidas y de sus entornos.¹⁶⁷

Así, entre algunas de las potencias de este proyecto destaca el hecho de propiciar espacios donde recuperar la memoria colectiva del pueblo rural, dignificar sus prácticas invisibilizadas, y dar espacio a las mujeres para que las lleven a cabo y las compartan. Este proyecto, que se realiza desde 2012, no comprende solo las estructuras textiles, sino que es un proceso, donde el tejer genera reuniones y puntos de encuentro y colectividad, desde los cuales gestionar el espacio y reivindicar memorias. Un ejemplo de esta vertiente comunitaria se encuentra en la afirmación de Julia, vecina del pueblo: “He hecho buñuelos para alegrar la vida a las tejedoras en la reunión de esta tarde, no os privéis”.¹⁶⁸ Este proceso y su instalación, han acabado deviniendo una parte esencial del pueblo, lo que comporta que las vecinas de Valverde la Vera afirmen que este se queda desnudo cuando se quitan los parasoles.¹⁶⁹ Esta actividad, tal y como se puede constatar con los

¹⁶³ Fernández Ramos, 34.

¹⁶⁴ Rosita en Fernández Ramos, 35.

¹⁶⁵ Los *picaos* o *picados* son motivos ornamentales que se encuentran en la indumentaria tradicional de la zona y que presentan colores sólidos. Estos son realizados con tejidos de paño, lana y lino o franelillas. Los *parasoles picaos* se crean a partir de variaciones de los dibujos que se encuentran en los vestidos. Véase Fernández Ramos, 44.

¹⁶⁶ Fernández Ramos, 55.

¹⁶⁷ Fernández Ramos, 81.

¹⁶⁸ Fernández Ramos, 212.

¹⁶⁹ Fernández Ramos, 267.

testimonios de las participantes en el libro *Tejiendo la calle*, aporta la posibilidad de tejer lazos sociales, de repensar el pueblo y de permitir que las vecinas habiten, realmente, sus calles. A su vez, también propicia modos de aprendizaje y cuidados intergeneracionales.

Considero que los proyectos presentados en este apartado toman la calle para reclamarla como un lugar común. Por un lado, a partir de intervenciones que se inscriben en el *craftivism*, se pueden usar las artesanías como un formato expresivo y cultural que toma el afuera para visibilizar sus prácticas y generar modos colectivos de autogestionar el espacio desde una perspectiva feminista y, por lo tanto, desde la desactivación de discursos falocéntricos, violentos y de poder, como en el caso de *Pink M. 24 Chaffee*. Por otro lado, se pueden pensar estas prácticas textiles que salen a la calle como activadoras de lo social, en la medida en que fomentan lazos entre las colaboradoras. Esta materia permite ablandecer el llamado espacio público y proponer nuevos métodos de habitarlo, desde los cuidados, generando zonas de descanso como el hamacódromo o recuperando técnicas textiles en un pueblo rural donde las mujeres cosen piezas únicas y plurales que las cobijarán del sol en verano, como en *Tejiendo la calle*. Así, estos rasgos comunes en los proyectos presentados me llevan a sugerir que el textil permite tejer colectivos que pueden repensar el afuera, desvelar el poder que habita en ella y reclamarla como un espacio común.

3. ¿PUEDE EL TEXTIL HACER DEL MUSEO UN ESPACIO COMÚN?: EL TEXTIL DORMIDO O SONÁMBULO EN LAS INSTITUCIONES ARTÍSTICAS

El auge del textil no solo ha desbordado el afuera –plazas, calles y parques–, sino que también ha entrado en las instituciones. En ellas se puede pensar que este se resignifica, pasando de una práctica cultural, política o artística a una obra intocable, sin apenas contexto y *desmemorizada*. Este hecho puede generar una serie de dudas y contradicciones que serán analizadas en el presente apartado. Por una parte, estudiaré cómo el textil ha exhibido prácticas afectivas, adormeciéndolas, y qué procesos ha seguido para hacerlo. Por otra parte, analizaré las posibilidades afectivas del museo a partir del desarrollo de prácticas performativas, comunitarias y participativas en él. Así, estudiando un abanico de prácticas que han sido absorbidas por el museo y de proyectos que se desarrollan en él, procesual y colectivamente, investigaré los peligros que surgen para dichas prácticas al estar encorsetadas en el espacio museal, como también cuestionaré las posibles potencias que pueden llegar a reconfigurar el museo.

3.1. Invisibilizar las raíces textiles: mantas y colchas en el cubo blanco

No es hasta las primeras décadas del siglo XX que el textil es realmente reconocido como una categoría artística, a causa de las aportaciones de las vanguardias y de centros como la escuela Bauhaus o la escuela de artes y oficios Vkhutemas en Rusia. En ellas se recuperaban métodos artesanales con la intención de resignificar las piezas resultantes como arte. Esto comportó que el textil adquiriera una nueva presencia en los espacios artísticos a causa del abandono de su condición artesanal.¹⁷⁰ Como artista pionera en este campo encontramos a Sonia Delaunay, quien nació en 1885 en la actual Ucrania y murió en París en 1979. Fue pintora, ilustradora y diseñadora textil, precursora del arte abstracto durante los años anteriores a la Primera Guerra Mundial.¹⁷¹

En 1911, Delaunay realizó la pieza *Couverture de berceau* –manta de cuna–, la cual fue diseñada con motivo del nacimiento de su hijo, Charles, en 1911. Esta remitía a sus

¹⁷⁰ Alazne Porcel y Enara Artetxe, “Los Textiles en el Arte Contemporáneo y su conservación. 'Estado de la cuestión',” *Arte, Individuo y Sociedad* 32, no.1 (Enero 2020): 177–79, <https://doi.org/10.5209/aris.62865>.

¹⁷¹ "Sonia Delaunay," *Encyclopedia Britannica*, última modificación el 1 de diciembre de 2021. <https://www.britannica.com/biography/Sonia-Delaunay>.

orígenes eslavos, ya que hace uso de una técnica artesanal con la cual las campesinas rusas reutilizaban trozos de tejidos para crear textiles como manteles, mantas o cortinas.¹⁷² (Fig. 27). En palabras de la artista:

J'eus l'idée de faire pour mon fils, qui venait de naître, une couverture composée de bouts de tissus comme celles que j'avais vues chez les paysans russes. Quand elle fut achevée, la disposition des fragments d'étoffe m'a paru relever de la conception cubiste et nous essayâmes alors d'appliquer le procédé à d'autres objets et à des tableaux.¹⁷³

Así, una vez se dejó de usar la manta, pasó a presentarse enmarcada, cambiando su estatus de objeto a cuadro. Esta se exhibió por primera vez en la exposición de 1948 “Tapisseries et broderies abstraites”, en la galería Colette Allendy de París. Esta intención de romper con las divisiones entre arte y artesanía llevó a la artista a crear más piezas consideradas artesanales.¹⁷⁴ De esta manera, se podría afirmar que la obra de Delaunay se modificó: mientras que ella había sido formada como pintora, empezó a diseñar objetos domésticos, considerados de la esfera privada.¹⁷⁵ Rachel Silveri destaca la problemática con la que tuvo que lidiar la artista, ya que si decidía hacer obras consideradas del ámbito privado, no conseguiría reconocimiento. Ello la llevó a iniciar una estrategia: “she would pursue a form of art-into-life yet would always make sure that the latter category, ‘life’, remained publicly visible”.¹⁷⁶



Figura 27. Sonia Delaunay, *Couverture de berceau*, 1911. Tejidos cosidos sobre tela, 111 x 82 cm. Centre Pompidou de París. Fuente: <https://www.artemorbidia.com/sonia-delaunay/?lang=en>.

¹⁷² Cécile Godefroy, “Sonia Delaunay y el ‘métier simultané’” (ponencia, Jornada “Sonia Delaunay. Arte, Diseño y moda”, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, 5 de octubre de 2017), https://www.youtube.com/watch?v=z58LWvDNVYY&list=PL4Dk2NuVB4IveItqgQg23arkt2kTHMN_I.

¹⁷³ Michel Hoog en “Sonia Delaunay [Couverture de berceau],” Centre Pompidou, consultado el 22 de abril de 2022, <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/coX4Gb7>.

¹⁷⁴ Centre Pompidou, “Sonia Delaunay [Couverture de berceau].”

¹⁷⁵ Rachel Silveri, “Sonia Delaunay, ‘Living Profoundly’,” *Art History* 45, no. 1 (Diciembre 2021): 50–52, <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12620>.

¹⁷⁶ Silveri, 52.

Así, aunque las prácticas textiles empiezan a resignificarse como arte entrado el siglo XX, su vínculo con la vida sigue estando presente. Delaunay no quiso hacer un cuadro, sino una manta para su hijo, para arroparlo, la cual, además, rememoraba la memoria textil de sus orígenes, y no fue hasta después de su uso que devino arte. El uso del textil está vinculado, como he argumentado, con el cuerpo, los vínculos maternofiliales, el amor y el cuidado. Además, la manta como pieza individual recoge una tradición de tejidos y una memoria común que permite a Delaunay conectarla con las mujeres que también se expresaron desde lo personal y el cuidado. Tejer, suele ser, como he defendido, un acto de cuidado y de amor.

Aun así, cómo la utilidad, las relaciones y el cuidado implícitos en el tejer se traspasan al museo puede originar diversas problemáticas. Por su parte, Delaunay, con su formación pictórica, no quiso exponer sus obras en exposiciones de las llamadas artes aplicadas, sino que relacionó sus piezas con la modernidad, incluyendo sus obras en exposiciones de pintura moderna y llevando la moda que diseñaba a los salones de arte moderno.¹⁷⁷ En este contexto, y como se puede comprender por el miedo de Delaunay a ser encorsetada en el considerado ámbito de lo privado, los textiles recuerdan a obras de arte abstracto, basándose en su visualidad, en su carácter pictórico, evitando aludir a lugares que se pudieran relacionar con los cuidados.

En los sesenta y los setenta, el movimiento feminista reivindicó no acomplejarse del uso del textil, y empezaron a surgir autoras que hacían de él su material artístico principal, como es el caso de Jann Haworth. También se vinculó la materia textil al feminismo en obras como las de Judy Chicago, Miriam Schapiro o la ya presentada Ringgold.¹⁷⁸ En la actualidad, además de constatar cómo las prácticas textiles se están tejiendo en el afuera de la esfera doméstica, también se puede afirmar que el textil está en auge en los museos, tal como se puede confirmar con el número de exposiciones que, globalmente, se están dedicando a artistas textiles. A nivel local, ha tenido lugar, en 2022, la retrospectiva a la artista Teresa Lanceta en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA): “Teresa Lanceta: Tejer como código abierto”. En el mismo año, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) ha presentado la exposición “Textiles instalativos. Del medio al lugar” y, a nivel internacional, se puede destacar la exposición de la artista Cecilia

¹⁷⁷ Silveri, 52.

¹⁷⁸ Porcel y Artetxe, “Textiles en el Arte,” 177–79.

Vicuña, ganadora, también, del León de oro de la Bienal de Venecia de 2022, “Cecilia Vicuña: Spin Spin Triangulene” en el Guggenheim de Nueva York.

Sin embargo, cabe destacar que las piezas artísticas contemporáneas hechas con tejidos han sido, en numerosas ocasiones, expuestas como arte a partir de una analogía generada entre el tejido y otros formatos y corrientes artísticas como el expresionismo abstracto. De esta manera, a finales del siglo XX –y en muchas exposiciones actuales–, como se expondrá a continuación, se seguía haciendo analogía entre el textil y la pintura. Esto permite diagnosticar que, en muchas ocasiones, para que estas prácticas tengan validez artística deben asemejarse a los grandes artes imperantes, que no hacen uso de técnicas como el tejer. A partir de esta analogía, el museo las ha absorbido en su sistema y las ha desligado de muchos de sus atributos fundamentales. Como ejemplo de ello destaca la exposición que comisarió Jonathan Holstein y Gail van der Hoof en el Whitney Museum of American Art de Nueva York en 1971: “Abstract Design in American Quilts” (Fig. 28).¹⁷⁹



Figura 28. “Abstract Design in American Quilts”, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1971. International Quilt Museum: University of Nebraska-Lincoln. Fuente: <https://www.internationalquiltmuseum.org/exhibition/adaq50>.

Holsten y van der Hoof convencieron al museo para exponer su colección de colchas, lo que acabó comportando que cambiara la interpretación que se tenía de la técnica. Karin E. Peterson considera que uno de los motivos del éxito de dicha exposición fue lo que denomina el *modern eye*, el cual “refers to a culturally dominant way of seeing and appreciating art in the twentieth century. This mode of seeing is informed by modernist aesthetics and embedded in the institutional practices of Western museums of art”.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Peterson, “Ordinary Becomes Extraordinary,” 99.

¹⁸⁰ Peterson, 100.

La autora considera que, aunque haya desacuerdo académico en relación con qué es lo que constituye el modernismo en el arte, hay tres elementos importantes en el caso presentado: el formalismo, la autonomía artística y la originalidad. El primero se basa en la premisa de que las obras de arte deben ser apreciadas a partir de la combinación de la línea, la forma y el color, mientras que la autonomía artística haría referencia al “arte por el arte”. Desde estos parámetros, los miembros del mundo del arte hegemónico han valorado las piezas artísticas. Ello ha comportado que se consideren más legítimas las obras que funcionan formalmente solas, entendiéndolas desde sus cualidades visuales –lo cual se relaciona con el *ocularcentrismo*– y separándolas, pues, de sus contextos, como la funcionalidad y la política.¹⁸¹ Cabe añadir que estos contextos son los que hacen nacer a estas prácticas, conformándose como parte esencial de ellas, tal como se puede constatar en las prácticas textiles expuestas en esta investigación.

El término de *moderne eye* se basa en la *pure gaze* del sociólogo Pierre Bourdieu que, con este concepto, defiende que este tipo de mirada está socialmente construida y vinculada al privilegio de clase a través del mecanismo de la distinción. Esto comporta un acto de distanciamiento por parte de la persona que mira, de manera que quienes pueden apreciar la autonomía del arte es porque tienen la capacidad y el privilegio de distanciarse de las preocupaciones de la población. Esto, según el sociólogo, es lo que genera que haya una diferenciación entre clases, entre la élite y la clase popular, permitiendo que la primera pueda disfrutar de las obras “de lejos”.¹⁸² Este “de lejos” contrasta con la cercanía textil de las mujeres, con sus cuerpos, tejiendo, en comunidad, para sobrellevar el duelo, para ganar recursos o por amor. Sus materiales nos hablan de sus contextos –como en el caso de las arpilleras– y sus técnicas de tradiciones culturales –como sucede con las colchas. Pensar, pues, el tejer, simplemente desde su visualidad, nos separa del tacto y de la memoria de las mujeres.

Pollock ya diagnosticó esta invisibilización de las mujeres y sus prácticas en los museos modernos, dado que estas no encajan en la organización de la narrativa de la historia del arte patriarcal. Por ello, como considera que el modo de poder analizar a las artistas no debe ser añadirlas en el canon artístico –porque no cambia la base de la disciplina–, defiende que estas deben reunirse fuera de un marco patriarcal, en un Museo Feminista

¹⁸¹ Peterson, 100, 110.

¹⁸² Peterson, 100.

Virtual.¹⁸³ Sin embargo, aunque no definiendo la existencia de lo que la autora define como “‘women’s time,’ the time of sexual difference”,¹⁸⁴ hago uso de su diagnóstico, más que de la propuesta, para cuestionar si el museo puede llegar a albergar dichas experiencias y maneras de hacer, que guardan relación con el objeto de estudio de la presente investigación: las prácticas textiles.

Cabe no olvidar que dicha crítica al museo se ha dado más allá del feminismo, ya que, al ponerse en duda la supuesta neutralidad del espacio museístico, se ha cuestionado su capacidad desactivadora de las prácticas artísticas, las cuales convierte en obras de arte congeladas. Brian O’Doherty acuñó el término “cubo blanco” para referirse al diseño del espacio expositivo blanco y pulcro que elimina todo aquello que “entorpezca” la visión de las obras de arte.¹⁸⁵ En sus palabras:

Unshadowed, white, clean, artificial, the space is devoted to the technology of esthetics. Works of art are mounted, hung, scattered for study. Their ungrubby surfaces are untouched by time and its vicissitudes. Art exists in a kind of eternity of display, and though there is lots of “period” (late modern), there is no time. This eternity gives the gallery a limbolike status; one has to have died already to be there. Indeed the presence of that odd piece of furniture, your own body, seems superfluous, an intrusion. The space offers the thought that while eyes and minds are welcome, space-occupying bodies are not—or are tolerated only as kinesthetic mannequins for further study.¹⁸⁶

Por ello, O’Doherty afirma que en este espacio sacro se considera ideal sacar de las piezas todo aquello de ellas que interfiera con el hecho de poderlas considerar “arte”, lo que le lleva a afirmar: “A gallery is constructed along laws as rigorous as those for building a mediaeval church. The outside world must not come in”.¹⁸⁷

Esta aproximación crítica a los *displays* expositivos, como en el caso del “Abstract Design in American Quilts”, permite estudiar cómo se inserta textil en los grandes museos o en los grandes cubos blancos. De esta manera, las paredes blancas, las salas que no permean, los pedestales que entonan, las cartelitas minúsculas y el distanciamiento de las visitantes a la obra propician que los contextos se elidan de sus procesos artísticos.¹⁸⁸ En palabras de Peterson: “The museum, which is structured to appear neutral, objective, and

¹⁸³ Pollock, *Virtual Feminist Museum*.

¹⁸⁴ Pollock, 87.

¹⁸⁵ O’Doherty, *Inside the White Cube*.

¹⁸⁶ O’Doherty, 15.

¹⁸⁷ O’Doherty, 15.

¹⁸⁸ Peterson, “Ordinary Becomes Extraordinary,” 100–101.

disinterested, privileges a special way of viewing objects within its walls; in this sense it can be understood as a set of institutional arrangements that are ideological in nature”.¹⁸⁹

Para la comisaria y el comisario de “Abstract Design in American Quilts”, las colchas eran piezas de diseño moderno, lo que les permitió empezar a “ver” en ellas pinturas del estilo de las obras artísticas de las galerías de Nueva York. De hecho, ellas mismas querían que no se vieran los montajes que permitían colgarlas, para que parecieran cuadros. En línea con la aproximación crítica al museo expuesta anteriormente, Peterson considera que la estrategia de Holsten y van der Hoof era la de prestar atención a sus cualidades formales y eliminar los aspectos importantes que formaban parte del corazón de las colchas, lo que se conseguía haciendo que la visitante se distanciara de la pieza y la pieza del contexto.¹⁹⁰

De hecho, esta exposición tuvo diversas respuestas críticas, entre ellas, la de las críticas de arte, la de las *quilters* tradicionales y la de las feministas. Destaca la opinión de Patricia Mainardi, quien sugiere que es la asociación con el expresionismo abstracto lo que distorsiona la recepción de las prácticas de la exposición, siendo esta asociación la que genera una violencia que se basa en el borrado de los significados e interpretaciones que le dieron las mujeres a las colchas.¹⁹¹ Esto mismo sucede cuando se exponen las obras del colectivo presentado anteriormente, Gee’s Bend.

El coleccionista William Arnett conoció las colchas del colectivo cuando empezó a buscar “arte” por lugares donde antes no se había ido a buscarlo. Así, al cruzar el río Alabama conoció estas creaciones, las cuales, junto a sus hijos, empezó a coleccionar. Fue a principios de los 2000 cuando los Arnett ayudaron a organizar una exposición itinerante de las colchas que habían adquirido, lo que les hizo conseguir difusión internacional al colectivo.¹⁹² Desde entonces, las colchas han sido expuestas en múltiples museos de ciudades como Nueva York o San Francisco.¹⁹³ El crítico del *New York Times* Michael Kimmelman ejemplifica la idea que se llegó a tener sobre estas colchas: “the results, not incidentally, turn out to be some of the most miraculous works of modern art America has

¹⁸⁹ Peterson, 101.

¹⁹⁰ Peterson, 103.

¹⁹¹ Peterson, 105–7.

¹⁹² Tim Gihring, “A journey of quilts: How five of the famous Gee’s Bend textiles came to Mia,” Minneapolis Institute of Art, publicado el 17 de febrero de 2020, <https://new.artsmia.org/stories/a-journey-of-quilts-how-five-of-the-famous-gees-bend-textiles-came-to-mia>.

¹⁹³ Chouard, “*patchwork* afroamericano,” 57.

produced”.¹⁹⁴ Con esta afirmación como ejemplo, se puede apreciar cómo estas colchas se transforman en una historia de los EE. UU. desesclavizada, como si no fuera la misma nación la que fomenta, a día de hoy, aún, el racismo. También se usurpa toda agencia a un grupo de mujeres afroamericanas de Alabama que, con sus prácticas que resguardan sus modos de hacer y sus memorias, se contraponen a estos EE. UU. racistas. Además, en palabras de Elaine Richardson:

African American females’ language and literacy practices reflect their socialization in a racialized, genderized, sexualized, and classed world in which they employ their language and literacy practices to protect and advance themselves. Working from this rhetorical situation, the Black female develops creative strategies to overcome her situation, to ‘make a way outa no way’.¹⁹⁵

Así, exposiciones como “The Quilts of Gee’s Bend”, comisariada por Alvia J. Wardlaw en el Museum of Fine Arts de Houston en 2002, siguen borrando este lenguaje de mujeres afroamericanas, aportando otros atributos a dichas colchas y borrando su contexto. En concreto, esta exposición hacía uso del espacio siguiendo la línea de la de 1971: paredes blancas, las colchas colgadas en ellas y espacio para que las visitantes pudieran verlas como cuadros, a lo lejos, y con pocas interferencias del contexto. Sin embargo, Peterson destaca que en esta se hizo más hincapié en la historia cultural y en la identidad de las tejedoras que en la exposición de Holsten y van der Hoof.¹⁹⁶

Desde los setenta se ha presionado para que los museos incluyan a mujeres y otros colectivos minorizados en sus exposiciones y fue entonces cuando se inició el rechazo al modernismo por parte del posmodernismo, el feminismo y la multiculturalidad. Sin embargo, este tipo de exposiciones han generado un impacto muy importante en relación con las colchas en los EE. UU.

Peterson considera que, actualmente, dicha práctica se divide en quien produce colchas tradicionales, quienes producen obras no tradicionales, pero no consideran que hagan arte, y aquellas que se unen a las artes textiles, considerándose artistas.¹⁹⁷ En palabras de la autora:

¹⁹⁴ Michael Kimmelman, “Jazzy Geometry, Cool Quilters,” *New York Times*, 29 de noviembre de 2017, <https://www.nytimes.com/2002/11/29/arts/art-review-jazzy-geometry-cool-quilters.html>.

¹⁹⁵ Elaine Richardson, “‘To Protect and Serve’: African American Female Literacies,” *College Composition and Communication* 53, no. 4 (Junio 2002): 680, <https://doi.org/10.2307/1512121>.

¹⁹⁶ Peterson, “Ordinary Become Extraordinary,” 111.

¹⁹⁷ Peterson, 108–9.

When professional artists use quilts as a medium, the influence of the modern eye is apparent. The quilts are generally approached not in terms of the maker's relationship to his or her family or even to the community but from the viewpoint of the professional artist and that of the detached "pure gaze." The modern eye offers a means for these artists to adopt a marginalized medium by providing legitimacy for their choice.¹⁹⁸

3.2. Aproximación crítica a la exposición "Teresa Lanceta: Tejer como código abierto" en el MACBA

Con la intención de seguir cuestionando la hipótesis de partida de que el museo no puede llegar a ser afectivo, pongo a prueba dicha suposición y analizo un caso concreto actual para comprobar si la exposición del textil puede llegar a reverberar la memoria y la afectividad textil y conectar con las tradiciones y los cuerpos que los producen. Con este objetivo, analizo si ello se da en la retrospectiva de la artista Teresa Lanceta, "Teresa Lanceta: Tejer como código abierto", expuesta en el MACBA del 8 de abril al 11 de setiembre de 2022.

Como la producción de Lanceta tiene implícita la memoria y la colectividad mencionada, en su retrospectiva las comisarias Nuria Enguita y Laura Vallés Vílchez han pretendido destacar, sobre todo, los procesos colectivos que la artista desarrolla, ya sea en forma de colaboración con otras artistas o a partir de un proyecto realizado junto a estudiantes, educadoras y docentes: *Los oficios del Raval*. "Teresa Lanceta: Tejer como código abierto" se centra en la producción de la artista desde los setenta hasta la actualidad, mostrando los diversos formatos que ha trabajado, desde tapices, hasta pinturas y vídeos. Sin seguir un orden cronológico, la exposición se despliega a lo largo de cinco salas que son abordadas desde términos antagónicos y sus relaciones, como la colectividad y la autoría individual o la oralidad y la biografía. El corazón de la exposición lo conforma el tejido, el cual es entendido por Lanceta como una técnica que depende del contexto, ya sea el Raval –donde la artista ha vivido– o el Atlas Medio –el cual ha visitado durante tres décadas. De estos lugares le despiertan interés el trabajo tradicional de las mujeres y su lenguaje.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Peterson, 109.

¹⁹⁹ MACBA, *Teresa Lanceta. Tejer como código abierto* (Barcelona: MACBA, 2022), https://img.macba.cat/public/document/2022-04/lanceta_full_de_ma_cas.pdf.

Es relevante destacar el interés por romper, también, con la cronología propia de la historia del arte y proponer otros modos de exponer los textiles. Por un lado, considero sugerente la decisión de exponer los textiles más allá de las paredes, inundando los centros de las salas, colocados como alfombras o superpuestos como torres monumentales, arrojando y reclamando el valor de las prácticas textiles por encima del poder silenciador que confiere el edificio de Richard Meier. También, el hecho de poder caminar entre ellos, de permitir la aproximación de las visitantes al textil ha hecho de la retrospectiva de Lanceta una exposición que ha demostrado repensar y replantear los modos de exponer textiles dentro del museo.

En este sentido, considero importante que se permitan ver los reversos de los tejidos, porque es en ellos donde el cuerpo de las tejedoras se encarna, en aquellos nudos e hilos colgando (Fig. 29). Así, se visibiliza a sus hacedoras, que, tal como he presentado, históricamente han practicado estas técnicas buscando un reverso perfecto que no mostrara su manufactura.²⁰⁰ En la retrospectiva de la artista, en cambio, se ha buscado que las visitantes del museo vean las dos caras de sus tejidos, contrastando con las exposiciones de colchas anteriormente presentadas.



Figura 29. Piezas de la retrospectiva a Teresa Lanceta, algunas son suyas y otras de tejedoras bereberes. “Teresa Lanceta: Tejer como código abierto,” MACBA, Barcelona, 2022. Fotografía de la autora.

Conviene destacar que Lanceta ha querido relacionarse con prácticas textiles no occidentales que implican aprendizajes colectivos y formas de hacer alejadas de los modos de producción occidentales. Así, las comisarias han querido relacionar visual, conceptual y

²⁰⁰ Pérez-Bustos et al., “Hacer-se textil,” 263.

especialmente a la artista con sus referentes: tejidos de mujeres bereberes que han sido situados junto a los suyos, para ponerse, tal como Lanceta expuso en la conversación inaugural entre ella y las comisarias, en relación con otras mujeres, contextos y tiempos, afirmando, también, que el trabajo de las demás es el que motiva el suyo (Fig. 30).²⁰¹



Figura 30. Cinco piezas de la izquierda: Teresa Lanceta y un original del Atlas Medio. *Handira I-V*, 1997. Tejido de lana y algodón. Tres piezas de la derecha: Teresa Lanceta y un original del Atlas Medio. *La capa Beni Ouarin, I, II*, 1988-1989. Tejido de lana y algodón. Fotografía de la autora.

Esta relación se encuentra en la segunda sala, “No compres las horas”, en la que se presenta una investigación de tres décadas que la artista ha llevado a cabo sobre la tradición textil del Atlas Medio. Esta le hace considerar, a partir de los ochenta, los tejidos de las mujeres bereberes como el medio idóneo para reflexionar sobre el tejer como código abierto. Aquí se busca potenciar la idea de colectividad que habita en su obra y su aprecio por las artes consideradas “menores” en Occidente. Por ello, se muestran tejidos basados en *handiras* o *hanbels* sin versionarlos, buscando darles valor.²⁰²

En referencia a esta segunda sala, la decisión curatorial de entremezclar las piezas textiles de Lanceta con las de mujeres bereberes puede producir dos aproximaciones. Por un lado las iguala y, por lo tanto, las reivindica como un mismo hacer textil, como un diálogo transtemporal y transgeográfico que genera comunidad, la cual se recoge en los motivos textiles. Sin embargo, también puede leerse como una invisibilización del referente, que ocurre al realzar la creación de Lanceta, reconocida como artística. Esta contradicción, aunque permita cuestionarse muchos aspectos interesantes de la historia del arte y de su exposición, puede entenderse como un desacierto en el seno de una exposición que ha conseguido exponer de manera sugerente la obra textil de Lanceta, como también sus modos colectivos de trabajar: ya sea con otras artistas o fomentando procesos colectivos

²⁰¹ Lanceta, Enguita, y Vallés, “Tejer como código abierto.”

²⁰² MACBA, *Teresa Lanceta*.

con los estudiantes de un instituto del Raval, quienes han formado parte de la exposición como creadores y no como meros participantes, y quienes también han realizado visitas guiadas en diferentes idiomas y han trazado la memoria del barrio junto a las memorias que Lanceta reivindica. Así, aunque pueda parecer un problema menor frente a una exposición que potencia la creación comunitaria del textil, me cuestiono cómo se visibiliza esta memoria, ya que esta forma parte del corazón de la presente investigación y permite replantear qué somos capaces de cambiar del museo.

En la sala mencionada, las cartelas no hacen referencia a los tejidos que no son de Lanceta del mismo modo que se referencian los de la artista, dado que son indicados como “1 original Atles Mitjà”, debajo de los materiales usados por la artista y en un tamaño tipográfico más pequeño. Esto puede generar confusión, la cual no se resuelve en la audioguía ni en la hoja de mano, haciendo que si las visitantes no compran el catálogo –dado que en él se especifica por medio de títulos como, por ejemplo, “*Hanbel* originari de l’Atles Mitjà, obsequi de Bert Flint”– puedan pasar desapercibidas las memorias textiles bereberes. Aun así, una puede navegar entre los reversos de los tejidos y buscar las diferencias entre los originarios del Atlas Medio y los de Lanceta, buscando en sus hilos la “autoría” (Fig. 29).

Me pregunto, pues, si el hecho de citar el origen de las mujeres bereberes al nivel de la artista en las cartelas hubiera bastado para subsanar la posible confusión. A modo de posible respuesta, considero, por un lado, que es interesante que se genere una amalgama en la que no se distingan las piezas de la artista y las de sus referentes, ya que permite imaginar modos de hacer curatoriales en los que se ponga en jaque la idea de genio y la autoría y se reivindiquen memorias entrelazadas. Sin embargo, me cuestiono si, para llevar a cabo una exposición con estas características, esta no tendría que enmarcarse en una retrospectiva de una artista concreta. Por otro lado, opino que, si la memoria de las piezas “originales” puede ser camuflada, se puede invisibilizar parte del hacer colectivo de Lanceta, limitándose a ser verdaderamente colectivas sus obras no textiles.

Por ello, considero que hubiera sido interesante mantener la amalgama propuesta, pero revelando más de la historia de esta memoria textil que recupera Lanceta, ya sea confiéndoles a los textiles del Atlas Medio una jerarquía igual a la de la artista, aunque sean piezas anónimas, como también explicando por medio de la audioguía de qué tradición textil parte Lanceta. Considero, también, que una publicación en la sala situando los

contextos textiles que le han servido de referencia, su historia, sus materiales, su proceso de transmisión y el aprendizaje de la artista hubiera permitido conocer la transmisión de la memoria y a sus referentes. Además, en dicha publicación, las imágenes de las mujeres trabajando podrían demostrar el hacer textil, vinculando el de Lanceta con ellas y mostrando los gestos y el proceso que, tal como definiendo en la presente investigación, son importantes en el textil. Así, la publicación podría ser un añadido a una agrupación memorística textil con el potencial de hacer que nos preguntemos sobre la memoria y la generación de comunidades textiles de naturaleza transhistórica. De la misma manera, el catálogo podría contar con escritos de expertas en textiles del Atlas Medio o de tejedoras que, por relación con la memoria de la tradición textil, puedan hablarnos de sus procesos, lo que permitiría a las visitantes y lectoras relacionarlas con Lanceta.

Más allá de esta aproximación crítica al modo de relacionar las obras de Lanceta con las referentes del Atlas Medio, considero que el hecho de que las prácticas textiles hayan traspasado el umbral museístico, y con ellas un material blando, vulnerable, feminizado y comunitario, puede permitir *entresentir*, aunque sea por medio de reminiscencias, las memorias textiles, alejándose de los modos hegemónicos de producir arte. Esta materia textil, sumada a las reminiscencias como la visibilidad de los reversos o el colgar las colchas como las mantas en un tendedero (Figs. 31-32), permiten que nos imaginemos a las mujeres, mañosas y de dedos ágiles, cosiendo.



Figura 31. “The Gee’s Bend Quiltmakers”, Alison Jacques Gallery, Londres, 2021.
Fuente: <https://alisonjacques.com/exhibitions/the-gees-bend-quiltmakers>.



Figura 32. Mujer del colectivo Gee's Bend colgando algunas de sus colchas. Fuente: <https://www.soulsgrowndeeep.org/gees-bend-quiltmakers>.

3.3. La memoria textil y su colectivización sonámbulas en los espacios expositivos: el textil procesual en el museo de Sheila Pepe, María Gimeno, Kate Just y Liz Collins

Cuestionando si el museo puede propiciar la colectividad textil y algo más que reminiscencias de ella, posibilitando experiencias vivas, *encuerpadas*, procesales y memorísticas, se puede plantear cómo las artes performativas y los procesos de arte comunitario y participativo han permitido abrir una brecha que hace que el textil vivido se despliegue en el museo. También, lo han hecho los servicios educativos de estos junto a las artistas, ya que han posibilitado que diversos públicos se involucren con obras textiles y las activen.

En este contexto son numerosas las exposiciones y obras-procesos que no solo incluyen objetos considerados artesanales, sino que los accionan a través de prácticas que toman forma, por ejemplo, en *knitting circles*. Con ello, estos proyectos permiten reconsiderar los aspectos sociales y colaborativos de las llamadas artesanías —característica que he rastreado en esta investigación—, como también posibilitan mostrar los cuerpos que las accionan y sus gestualidades. De esta manera, el objeto considerado artesanal deja de ser central y es registro, accesorio o herramienta de un proceso, llegando incluso a desaparecer.²⁰³

²⁰³ Nicole Burisch, "From Objects to Actions and Back Again: The Politics of Dematerialized Craft and Performance Documentation," *Textile* 14, no. 1 (Junio 2016): 54, <https://doi.org/10.1080/14759756.2016.1142784>.

Este último caso es el que ocurre en la pieza *Common Sense* de la artista textil Sheila Pepe. Pepe enfoca su práctica artística desde una perspectiva feminista y propone una reflexión que promueve nuevas perspectivas culturales y la transformación de los estereotipos de género.²⁰⁴ La artista está interesada en cómo el proceso y la materia textil están relacionados con el género y, en su obra, busca repensar la noción de canon, abriéndola a las prácticas artesanales y *queer*.²⁰⁵

La artista selecciona una de sus obras de la serie *Common Sense*, *Common Sense: MAD*, realizada en 2021, como uno de sus trabajos más provocativos (Fig. 33). Este fue creado para la exposición “Carrie Moyer and Sheila Pepe: Tabernacles for Trying Times”, la cual realizó junto a su pareja, la pintora Carrie Moyer, en el Museum of Arts and Design de Nueva York. En este contexto, *Common Sense: MAD* se conformaba como una instalación *site-specific* en la cual “as we step inside Pepe’s ‘commons,’ familiar materials stimulate the innate sense that we share common understanding with others”.²⁰⁶ En esta afirmación se intuye la importancia de lo colectivo en el trabajo de Pepe, como también sus vínculos con el hacer textil, uno que permite que diversas manos se unan en tejidos y conversaciones, tejiendo, a su vez, comunidad.



Figura 33. Sheila Pepe, *Common Sense*, Museum of Arts and Design (MAD), Nueva York, 2021–2022. Fuente: <https://madmuseum.org/events/communal-crocheting-sheila-pepe-and-jacob-olmedo>.

²⁰⁴ Sheila Pepe en Maria Rosaria Roseo, “Sheila Pepe,” *Artemorbida: Textile Arts Magazine*, Abril de 2022, 16.

²⁰⁵ Dara Meyers-Kingsley, “Sheila Pepe: Claiming Space,” *Sculpture*, 25 de febrero de 2022, <https://sculpturemagazine.art/sheila-pepe-claiming-space/>.

²⁰⁶ Meyers-Kingsley, “Sheila Pepe: Claiming Space.”

La serie en cuestión se inició en 2009 y, desde entonces, se ha activado en diversos lugares, como en Houston, Austin, Boston, Chicago, Tiflis o Atenas.²⁰⁷ Esta está creada con ganchillo e hilo púrpura, azul y dorado. Además, como en muchas de sus obras, Pepe añade asientos, para animar a las visitantes a ponerse cómodas y quedarse un rato. También, en *Common Sense*, la interacción no se da solo con las visitantes, sino con la pieza en sí, lo que le lleva a añadir en la cartela, junto a los materiales, “audience participation”. Así, esta invita a sesiones de ganchillo colectivo, en las cuales la pieza es desenredada por las visitantes, quienes son llamadas a crear algo nuevo con sus hilos, desnudando la red y dejando las cuerdas que la sostenían. A su vez, la artista las acompaña, honrando a su madre en su acción de artista-profesora, ya que fue ella quien le enseñó a tejer y a hacer ganchillo.²⁰⁸

En el marco de *Common Sense: MAD*, Pepe organizó un taller participativo de destejido bajo el nombre “Creative Un-Making with a Cause”, junto al artista en residencia del Artist Studios Jacob Olmedo y la organización sin ánimo de lucro de defensa de jóvenes LGTBIQ+ Knit the Rainbow. En este taller, el fundador de Knit the Rainbow, Austin River, y las dos artistas enseñaban técnicas básicas de ganchillo (Fig. 34). Además, se proponía a las participantes donar una pieza tejida a mano a la asociación que distribuye ropa de abrigo a las jóvenes LGTBIQ+ sin hogar de la ciudad de Nueva York.²⁰⁹



Figura 34. Sheila Pepe, *Common Sense*, 2021. Taller “Creative Un-Making with a Cause”, Museum of Arts and Design, Nueva York, 8 de diciembre de 2021. Fuente: <https://mادمuseum.org/events/creative-un-making-cause>.

²⁰⁷ “Workshop: Creative Un-Making with a Cause,” Museum of Arts and Design, consultado el 10 de junio de 2022, <https://mادمuseum.org/events/creative-un-making-cause>.

²⁰⁸ Meyers-Kingsley, “Sheila Pepe: Claiming Space.”

²⁰⁹ Museum of Arts and Design, “Workshop: Creative Un-Making with a Cause.”

Pepe genera prácticas situadas, fundamentadas en la ética de los cuidados y las relaciones horizontales, lo cual entronca directamente con el hacer textil, tal como he argumentado. En palabras de la artista:

For many years all of the large fiber installations were made exactly to be ephemeral. I wanted to do many things at once: I wanted to show something made with the traditional skills of the ethnic mother (at time knitting was very big, but not yet crochet).

That was monumental labor intensive, and also completely temporary, and would be recycled into new work. All planning and actual installation were made to be inexpensive.

I used simple Fed Ex or UPS shipping, my fees were modest and often included some teaching, and I worked along with the installation staff as coworkers.

I was performing my ideal as a feminist art worker, and not foregrounding it on purpose. I hold working this way as a value, not a constructed fiction. I rarely do this anymore with the singular exception for the “Common Sense” series. I make the art and others are invited to the event where they pull it apart to make their own things, or wind small balls of yarn to take away for the same purpose. Now that crocheting in a Museum is not so unusual, this is a way to send the craft back it where it started – in the home.²¹⁰

Common Sense, pues, es una forma de (des)tejido colectivo, que permite que el textil salga y entre del hogar. El camino invertido que hace la artista, del museo al hogar, es una idea sugerente para pensar los espacios textiles, que desafían las fronteras entre público y privado.

Esta pieza entronca con la afirmación de Jessica Hemmings sobre entender “knitting as a verb, rather than a noun; knitting as an action and activity, rather than an object”.²¹¹ Esta aproximación al textil se vincula, también, con la perspectiva del antropólogo Tim Ingold, quien defiende un modo de pensar que prima los procesos de formación en lugar de los productos finales.²¹² En *Common Sense* la pieza es una fase inicial que pasa al deshilachado para generar un proceso textil, el cual luego renacerá cuando los hilos sean usados. Así pues, el ganchillo deviene un proceso colectivo donde el textil se reutiliza, pasando del colectivo al individuo, y rompiendo las divisiones entre público y privado. Ello permite imaginarse un museo que fomente procesos y no productos y que se aleje de la

²¹⁰ Sheila Pepe, “Sheila Pepe,” 20.

²¹¹ Jessica Hemmings, “Knitting after making: What we do with what we make,” en *Textiles, Community and Controversy: The Knitting Map*, eds. Jools Gilson y Nicola Moffat (Londres: Bloomsbury, 2019), 77.

²¹² Hemmings, 77.

afirmación de Theodor W. Adorno de que “museo” y “mausoleo” guardan más que una asociación fonética.²¹³

Si se piensa el museo desde la aproximación propuesta, este puede ser permeable a diversas comunidades, desafiar la idea de genio y canon y empezar a dejar espacio para procesos afectivos museales, que no museos afectivos. Considero que, por la propia estructura museística jerárquica que sigue sosteniendo unos modos de hacer hegemónicos y sus arquitecturas blancas y “limpias”, el museo no podrá ser afectivo, dado que ya no sería un museo –templo–, sino que devendría alguna otra cosa. El textil procesal en el museo, como las acciones en las que participan diversos colectivos y el servicio educativo del museo, serán parasitaciones del museo que no permitirían cambiarlo, pero si apropiarse de sus narrativas coercitivas para generar las propias y, como el hilo, subvertirlas.

Como ejemplo de ello, se encuentra el proyecto activado por la artista española María Gimeno y presentado en 2019: *Las hilanderas retamos a los dioses*. Este se conformó como un proyecto de arte comunitario que hacía uso del bordado como modo de expresión. En él se creó un tapiz colectivo, durante ocho meses, con un grupo de mujeres internas del centro penitenciario de Alcalá Meco, en Madrid, con motivo del Bicentenario del museo (Figs. 35-36). El proyecto se hizo en colaboración con el Área de Educación del Museo Nacional del Prado y la Fundación Uría de Madrid,²¹⁴ en el marco del programa El Prado social.²¹⁵



Figuras 35 y 36. *Las hilanderas retamos a los dioses*. Acción llevada a cabo en el Museo Nacional del Prado, Madrid, con las integrantes del taller y María Gimeno, 2019. Museo Nacional del Prado. Fotografía de la izquierda de Óscar Monzón. Fuente: <https://www.mariagimeno.com/LAS-HILANDERAS>.

²¹³ Theodor W. Adorno, *Prismas: La crítica de la cultura y la sociedad*, trad. Manuel Sacristán (Barcelona: Ariel, 1962), 187.

²¹⁴ “Las hilanderas,” María Gimeno, consultado el 10 de junio de 2022, <https://www.mariagimeno.com/LAS-HILANDERAS>.

²¹⁵ Carmen Fernández Ortiz, “Nos vemos en otro lado,” *CTXT*, 25 de setiembre de 2019, <https://ctxt.es/es/20190925/Culturas/28515/Carmen-Fernandez-Ortiz-entrevista-Maria-Gimeno-artista-presidarias.htm>.

En este contexto, la artista puso en diálogo a las hilanderas con el cuadro *Las hilanderas o la fábula de Aracne* de Diego Velázquez. Dos mañanas de cada mes, desde enero hasta julio de 2019, Gimeno compartió con las mujeres del proyecto su proceso como artista y cómo se sentía al crear, explicando sus emociones íntimas para propiciar el generar vínculos. Muchas de estas mujeres no se habían acercado a ningún lenguaje artístico, como tampoco habían tenido el deseo de hacerlo, así que la artista decidió usar el bordado como un método de introspección que le había servido a ella. El bordado, como otras formas de tejer, tal como he defendido, permite procesos de introspección y libertad creativa, a la vez que propicia los vínculos sociales, tal y como se puede constatar en los proyectos presentados y analizados a lo largo de esta investigación.

Esta sociabilización se favorece en el proyecto de Gimeno a partir de la reunión de las hilanderas —así se llaman entre ellas— en la sala antes de su apertura al público, momento en el que realizan la acción. Así, una sala que suele estar llena y vigilada se convirtió en suya de manera efímera, mientras las mujeres se mostraron encantadas de poder salir de la prisión y sentarse a bordar juntas. Además, Gimeno, a modo de cierre de la acción, afirmó: “Unidas por el hilo, hijas de Aracne, las hilanderas retamos a los dioses”.²¹⁶ Haciendo referencia al mito de Aracne, la artista también comparte la historia mitológica y la del tejer en el arte, pasando por figuras como Delaunay y Anni Albers.²¹⁷ Todo este proyecto/proceso textil, lleva a Carmen Fernández Ortiz a señalar:

Con este escenario, la pintura situada al fondo cobra vida en un instante: miro el cuadro, las miro a ellas, la Historia se repite... composiciones y diferentes planos dentro del cuadro que ahora salen de él. Por un momento se hace silencio, paran las conversaciones entre las mujeres, solo veo la escena de Aracne, los gestos de los brazos, de las manos que pasan la aguja y el hilo por la tela, recuperando el tiempo fuera de aquel tiempo.²¹⁸

Ver los movimientos del tejer, atisbar a Aracne entre la memoria y los hilos, a las tejedoras que nos han precedido, ver en *Las hilanderas* a las mujeres y no al pintor, unirse y retar a la hegemonía, todo ello, en un museo. Me pregunto si el hecho de que estuvieran solas no despierta contradicciones: ¿qué repercusión tiene la acción, más allá de afectar al colectivo participante, si las visitantes habituales y las que trabajan en el museo no están presentes? ¿Esta práctica podría propiciar que el museo invitara a más hilanderas a tejer? Pero, a su vez, ¿no es un acto de tejer subversivo el hecho de apropiarse de la sala,

²¹⁶ María Gimeno en Fernández Ortiz.

²¹⁷ Fernández Ortiz.

²¹⁸ Fernández Ortiz.

de sentirse una intrusa que se cuele sin vigilancia en uno de los museos de más renombre del país, y tejer, retar a Velázquez, pero también a las estructuras museales?

Recordar el pasado también forma parte de muchos proyectos que tejen memorias y dialogan con nuestras antepresentes. Esto lo hace Kate Just, quien con su proyecto *Anonymous was a woman* recupera la célebre frase de la escritora Virginia Woolf quien, en su libro de 1928 titulado *A Room of One's Own*, abre la brecha a pensar la no autoría de las mujeres por la invisibilización patriarcal. Just, en su proyecto, teje paneles de dieciséis por dieciséis centímetros en los que se lee la frase de Woolf que conforma el título de la obra (Fig. 37). Además, este tejer fue un *work in progress* que duró desde 2019, cuando empezó una residencia artística en Art Omi, Nueva York, hasta abril de 2021.²¹⁹ Just, como Pepe, reflexiona sobre nuestra memoria y sobre nuestro borrado del canon:

Through the making of the work, I meditate upon the immeasurable contributions that women have made to culture and society, and mourn the losses sustained by the erasure or exclusion of many of these gifts from the canon of art history.²²⁰



Figura 37. Kate Just, *Anonymous was a woman*, 2019-2021. Museum of Contemporary Art, Sydney. Fuente: <https://www.katejust.com/anonymous-was-a-woman>.

Así, tejiendo en múltiples espacios, como en casa o en el afuera, la artista invitaba a la gente a sentarse con ella y hablar, preguntar o a discutir sobre feminismo, siendo el tejer un catalizador de la unión y la relación. Cuando el proyecto participativo finalizó, la artista contaba con ciento cuarenta paneles y dos millones de puntadas. Este se presentó en “The National”, comisariada por Rachel Kent en el Museum of Contemporary Art de

²¹⁹ Kate Just, “Anonymous was a woman,” Kate Just, consultado el 12 de junio de 2022, <https://www.katejust.com/anonymous-was-a-woman>.

²²⁰ Just.

Sydney, desde marzo hasta agosto de 2021, donde, *in situ*, finalizó los doce paneles restantes. Fue en esta muestra en la que las visitantes del museo eran invitadas a unirse al *knitting circle* delante de los paneles donde tejían y charlaban sobre sus vidas y el proyecto de Just (Fig. 38).²²¹



Figura 38. Kate Just, *Anonymous was a woman*, 2019-2021. *Knitting circles* abiertos al público en el Museum of Contemporary Art, Sydney. Fuente: <https://www.katejust.com/anonymous-was-a-woman>.

En este caso, la artista es la productora de una obra, que es procesal y se dilata en el tiempo, pero es en esta acción del *knitting circle*, abrazado por la frase “Anonymous was a woman”, que emerge una memoria compartida que está siendo tejida, puntada a puntada, por grupos de visitantes que sociabilizan y forman parte, aunque no como autoras, del proyecto de Just. Una vez más, el aspecto social del tejer sigue reivindicándose. Lo que tienen en común los tres proyectos presentados es que el hecho de que el museo cobije los *tejer*es implica también que cobije a los cuerpos hacedores, esas temporalidades dilatadas, ese hacer con la otra.

La serie *Knitting Nation* que inició la artista y diseñadora textil Liz Collins en 2005 y que duró hasta 2016, reunió a diversas tejedoras con el motivo de visibilizar la labor tras la producción textil. Esta está conformada por quince *performances* en diversos contextos.²²² En una de ellas, realizada en 2012, *Phase 10: Domestic Swarming*, Collins y cinco tejedoras tejieron, juntas, en el MoMA de Nueva York, en el marco de la instalación: *MoMA Studio: Common Senses*. Esta era un espacio multisensorial que se conformaba a

²²¹ Just.

²²² Hemmings, “Knitting after making,” 87.

partir de las intersecciones entre el diseño, el arte y la educación, haciendo que se vincularan con diferentes elementos como la naturaleza o el reciclaje, a partir de la creación de diversos talleres, actividades y proyectos.²²³

La *performance* participativa de Collins se configuraba, en este contexto, como el evento final del proyecto presentado por Fritz Haeg al MoMA Studio: *Domestic Integrities*, del cual formaba parte la *Domestic Integrity Field*, una alfombra hecha en colaboración con el espacio artístico Mildred's Lane de Pensilvania. La artista y las otras cinco tejedoras dialogaron con la alfombra, generando cuerdas de hilos a través de sus máquinas de coser que se encontraban en el mismo museo. Estas cuerdas se trenzaban directamente a la alfombra, alimentándola durante cinco horas, sin ningún tipo de corte ni nudo. Así, las visitantes podían ver a las tejedoras, aprender del proceso, e incluso ayudar a tejer la alfombra con textiles desechados. La activación pretendía hacer que las visitantes pudieran formar parte del proceso y reunirse en la alfombra (Figs. 39-40).²²⁴



Figuras 39 y 40. Liz Collins, *Knitting Nation: Phase 10: Domestic Swarming*, 2012. MoMA Studio: Common Senses, MoMA, Nueva York. Fuente: <https://liz-collins.com/phase-10>.



²²³ Liz Collins, “Phase 10: Domestic Swarming,” Liz Collins, consultado el 12 de junio de 2022, <https://liz-collins.com/phase-10>.

²²⁴ Fritz Haeg, “DOMESTIC INTEGRITIES part A01: NEW YORK CITY,” Fritz Haeg, consultado el 12 de junio de 2022, <http://www.fritzhaeg.com/domestic-integrities/parts/a01-nyc-moma.html>.

Sin embargo, cabe destacar que la alfombra generada por Haeg ya fomentaba la unión antes de ser activada por las tejedoras, dado que podía ser pisada y usada por las visitantes. Aun así, es la *performance* la que visibiliza los cuerpos de las hacedoras, su movimiento y el proceso, los cuales se conforman como un conocimiento colectivo que se transmite en comunidad, propiciando espacios afectivos donde conversar y aprender.

Entiendo todos los procesos textiles inscritos en los espacios museales expuestos como activaciones sonámbulas de diversas piezas, dado que, su carácter efímero que luego vuelve a dejar, en la mayoría de los casos, a las piezas estáticas, solas, sin hacedoras, hace que no siempre estén despiertas y que se vuelvan a adormecer en el letargo museal. Sin embargo, en este contexto es sugerente la propuesta de Pepe de presentar una pieza y que el proceso se desteja para tejer nuevas piezas que no estarán en el museo, sino en el espacio común del hogar. Considero interesante e innovador pensar el textil en esta dirección, y en cómo la comunidad puede hacer y rehacer. Además, ello potencia una parasitación del museo que acaba dejándolo solo y desnudo, siendo solo testigo de un proceso textil de aprendizaje y comunidad que tuvo lugar cuando se desenredó la red de la tejedora.

Si pensamos el museo como un lugar a parasitar –porque nunca ha sido nuestro- y crear nuestros espacios relejendo las piezas artísticas, el proyecto *Las hilanderas retan a los dioses* es clave, dado que usa el arte como excusa para la reunión y la sociabilización, como también para la expresión. De la misma manera, Just, aunque sea una hacedora que genera obras de arte, también estáticas, lo hace generando un proceso textil dilatado en el tiempo, que también dilata las temporalidades productivas y museales, generando un *work in progress* que cataliza con reuniones donde conversar y tejer. El museo como excusa para charlar, rompiendo con todas las restricciones que el templo impone sobre los cuerpos, los cuerpos silenciados y distantes que ahora se tocan, se ven y se sienten.

Aunque estas acciones no cambien al museo, permiten usarlo como espacio común, parasitándolo, usándolo como excusa para encontrarnos, para hablar de arte, generarlo y habitar temporalidades dilatadas y transhistóricas. Son la excusa perfecta para, además de generar espacios propios, señalar el poder institucional a través del contraste entre el textil procesal y afectivo y las paredes de los templos blancos y distantes. Sin embargo, el arte también desborda el museo, lo parasita, como también al diseñado y falocéntrico espacio público y, a su vez, sigue abrigando en las casas. El textil es una red que se despliega en todo el globo, con prácticas situadas y transhistóricas que hablan de tradiciones,

culturas y comunidades. Es una forma de habitar y relacionarse, de enredar nuestros presentes y nuestras memorias, y pensar juntas cómo habitar nuestros futuros.

CONCLUSIONES

Con la presente investigación me he aproximado al tejer desde la genealogía femenina que lo ha conformado. Para ello he recurrido a la historia de dicha práctica, entendiéndola como cultural y analizándola, también, a partir de su vinculación con el mundo del arte. Esto me ha posibilitado entender qué implicación ha tenido en la historia del textil el hecho de que quienes han tejido hayan sido, mayoritariamente, mujeres. Si se entiende la memoria que está enredada en su materia, los tejidos dejan de ser meros objetos visuales y despliegan capas de significados, historias y relaciones.

Con el objetivo principal de analizar la capacidad colectiva de las prácticas textiles llevadas a cabo por mujeres y estudiar su relación con los espacios artísticos, he podido comprobar que estas son generadoras de comunidad, como también he podido estudiar las especificidades de los espacios en los que se inscribe esta sociabilidad femenina textil. Ello lo he logrado a partir de un análisis de investigaciones sobre las prácticas textiles, de un uso de herramientas teóricas que me han permitido analizar el objeto de estudio desde el feminismo y de un análisis de estudios de caso. Todo ello me ha posibilitado comprobar que la comunidad textil de mujeres es de naturaleza transhistórica, que se basa en formas de aprendizaje compartido, ya sea en grupo o de generación en generación, y que crea un lenguaje común y particular que comporta un conocimiento manual y corporal alejado de las formas hegemónicas de producir saber. Además, estudiar el textil en relación con los espacios en los que se inscribe me ha permitido constatar qué implicaciones sociopolíticas ha tenido cada uno de ellos: el hogar, el afuera de este –espacios abiertos como calles, plazas y parques– y el espacio museal. Han fundamentado este estudio una serie de aproximaciones críticas al museo y diversos análisis de exposiciones, *performances* y proyectos de arte comunitario y participativo.

Con la finalidad de poner a prueba las hipótesis de partida y conseguir los objetivos establecidos, he buscado desenredar la memoria textil. Primeramente, a lo largo de la investigación he podido comprobar que tejer es un acto colectivo, se haga en solitario o en grupo. Por colectivo, no entiendo, únicamente, el hecho de reunir a diversas mujeres en un mismo espacio y tiempo, sino también el hecho de conectar con nuestra genealogía, ya que, al tejer, una se vincula con la memoria del textil. Esta cobija los recuerdos de aprendizajes compartidos y familiares, permitiendo dialogar, así, con las antepresentes. Tejer también puede conseguir reunir en una misma tela a diversas mujeres, tal como hace

Tania Berta Judith en *267 grandmothers*. Así, he podido confirmar la hipótesis de partida de que tejer es un acto plural, aunque se haga en solitario, dado que las mujeres se inscriben en una genealogía de tejedoras que comparten una memoria común. Por ello, este plural lo he concebido como transhistórico, puesto que rompe con los encorsetamientos temporales hegemónicos.

Entender el tejer desde un proceso comunitario, ligado al aprendizaje intergeneracional y familiar, me ha permitido comprenderlo como un lugar de libertad en el hogar, dado que es en él donde las mujeres, a causa de los modos de hacer textiles, cíclicos y repetitivos, han experimentado tanto libertad creativa como momentos de introspección. Frente a una mujer que el patriarcado quería en silencio se encontraba una que no ha dejado de hablar: ni en sus puntadas, ni en su mente. Además, también he advertido que el textil ha permitido, en diversas ocasiones, que las mujeres tuvieran autonomía económica, como en el caso del colectivo Gee's Bend o de las arpilleristas chilenas.

Todo ello me ha permitido concluir que tejer es una práctica política, y no solo porque se haya usado en protestas –desde las sufragistas británicas a las Madres de Plaza de Mayo–, sino por el simple hecho de existir en intrínseca relación con la vida: de ser una práctica opresiva en manos del patriarcado y una defendida por las mujeres, de ser en el hogar y fuera de este, de ser un espacio de duelo y uno de protesta, de ser un lugar para aprender a ser una “buena” mujer y esposa y un método con el que expulsar la rabia frente al mundo patriarcal coercitivo, de ser una vía para crear espacios y una para que se nos encierren en otros, de ser un lugar para hablar y un lugar para cuidar, cuidar por obligación o cuidar por amor.

Además, he podido comprobar como tejer ha sido una forma de narrar y de narrarse. Para ello, he estudiado posibles manifestaciones del lenguaje y conocimiento textil, lo cual me ha servido como herramienta para abordarlo en su complejidad. La primera se ha basado en el lenguaje textil vinculado a la lectoescritura, lo cual se ha ejemplificado por medio de los dechados, que han podido ser pensados desde la adhesión al estereotipo femenino o a su subversión. La segunda tiene en cuenta el lenguaje textil basado en una narratividad visual, yendo de los códigos textiles y las puntadas a imágenes creadas, como en las colchas narrativas de Faith Ringgold. Con la tercera y última he podido comprobar que tejer es una forma de conocimiento alejada de lo visual, dado que se basa en su carácter táctil y en una capacidad corporal e íntima de conocer el mundo. Así, frente a esta

complejidad de encontrar en el textil dos fuentes de conocimiento, la visual y la táctil, he podido entender lo no verbalizable de los procesos textiles.

En relación con este análisis, considero que estudiar los textiles como objetos culturales –y no únicamente artísticos– permite trazar una historia de mujeres narradoras, situarlas en sus contextos y analizar las particularidades de las técnicas y de sus procesos. Esta aproximación ha permitido dar a conocer historias a nivel mundial de dolor y lucha, como el caso de las arpilleras chilenas, dado que, al ser el textil considerado un formato expresivo no poderoso –por haber sido hecho por mujeres–, este ha superado incluso la censura. De esta manera, opino que es interesante estudiar los textiles como objetos narrativos para conocer las vivencias de las mujeres de las que no se sabe su historia, ya que esta puede estar resguardada en los medios textiles que la historia hegemónica ha devaluado y que, por lo tanto, no ha tenido en cuenta. Así, en relación con la hipótesis de partida que se basaba en la idea de que es interesante pensar el textil más allá de su condición objetual, defiendo que es necesario, además de interesante, hacerlo y enredarlo a su memoria, situarlo en su contexto y conocer sus hacedoras y sus técnicas. Aunque la hipótesis también planteaba que es en el proceso donde afloran las relaciones y que, por ello, es necesario pensar el textil más allá de su objetualidad, considero ahora que no es solo el proceso, sino también contexto el que permite ir más allá del objeto.

La procesalidad, por su parte, ha resultado ser una aproximación interesante a la materia textil, dado que me ha posibilitado entender el tejer como una acción que construye lo social. En los casos presentados, la relación, sea directa o indirecta, ha conectado a las comunidades transhistóricas comentadas. El proceso del tejer, también, me ha permitido comprender su capacidad introspectiva y sus movimientos, y ha hecho posible que verifique que se trata de otra forma de conocimiento. Por ello, considero que las aproximaciones desde otras disciplinas, o con ellas, tal como propone Pérez-Bustos a través de la etnografía, posibilitan conocer este saber y hacer corporal y las relaciones de cuidados que operan en él.

Por su parte, la temporalidad disidente del tejer la he podido estudiar en diversas piezas textiles que han demostrado alargarse y dilatarse en el tiempo, lo que considero una práctica que contrasta con el contexto actual de hiperproducción, dado que el tejer puede dar paso a parar, hablar y construir otras realidades colectivas. Los *knitting circles* propiciados por Kate Just o la organización del proyecto *Tejiendo la calle* cada año, desde

2012, demuestran cómo el proceso textil permite comprender otras maneras de habitar el mundo. Así, una posible línea futura de investigación sería ahondar más en esta temporalidad disidente, analizar prácticas textiles expandidas en el tiempo y en el espacio y comprobar qué efectos tienen sobre la comunidad, qué consiguen tejer y cómo se desarrollan.

Todo lo expuesto me ha ayudado a comprobar que la complejidad particular del textil reside en su memoria, dado que es la que vehicula unos modos de hacer concretos desde hace siglos. Esta, al ser disidente a la hegemónica, ha permitido construirse más allá de la opresión, con libertad, haciendo que, aunque diversos textiles hayan sido leídos como banales por el patriarcado, resguarden técnicas, motivos e historias de comunidades. El textil, además, me ha llevado a analizar sus espacios y me ha permitido poner en duda la división dualista entre el espacio público y el privado.

Por un lado, estudiar las prácticas textiles femeninas ha favorecido una aproximación al hogar no solo desde una concepción crítica de este, sino desde la reivindicación de él como un lugar común, donde ha primado el aprendizaje textil a través de generaciones, convirtiéndose en un lugar compartido y político cuando nos era negado el llamado espacio público. Ahora, el afuera de este se ha conformado como un objetivo, un lugar que debemos apropiarnos. Este análisis me ha llevado a poner en duda su división, por lo que he evitado conceptualizarlos como “público” y “privado” y he optado por basarme en el “hogar” y el “afuera”, que no ha abarcado todo lo considerado público, sino aquellos espacios al aire libre. Con ello, la presente investigación ha superado la distinción basada en la conceptualización patriarcal de lo considerado público y privado, pero he creído importante tener en cuenta la distinción del espacio físico y sus modos de hacer. De este modo, he considerado relevante atender a dicha conceptualización patriarcal que los atraviesa, dado que ha hecho que los haceres textiles fuera del hogar estén situados y tengan unas características particulares, aunque sigan siendo comunitarios y compartan lenguajes y modos de hacer. Así, sin jerarquizarlos, he pretendido rastrear qué consigue el tejer en este afuera.

Un ejemplo lo he encontrado a través del *craftivism*, el cual permite desvelar los discursos de poder que operan en el afuera, como también proponer otros lenguajes basados en la materia y memoria textil. En este sentido, considero sugerente abrir posibles líneas de investigación en referencia a los lenguajes textiles entendidos desde lo

vulnerable, lo blando y lo táctil, dado que generan lenguajes basados en el arropamiento y los afectos. Ello me ha posibilitado analizar que colectivos disidentes como el LGTBIQ+ retoman las prácticas textiles y sus tradiciones. No solo encontramos el *NAMES Project AIDS Memorial Quilt*, sino que muchas de las artistas presentadas también forman parte de este colectivo, como Sheila Pepe, Liz Collins o Kate Just. En definitiva, una posible línea de investigación también se trazaría desarrollando un estudio en profundidad del textil vinculado con estos colectivos y sus prácticas.

De la misma manera, he podido evaluar la capacidad afectiva del textil al relacionarlo con los procesos de duelo expuestos. La colcha gigante colectiva para honrar a las personas fallecidas por el sida y las piezas de las arpilleristas y las Madres de Plaza de Mayo que se vinculaban a la desaparición de sus hijas e hijos han demostrado que el textil denuncia sus pérdidas, las lucha, las honra y las une, haciendo del duelo un lugar común desde el cual tomar acción. Cabe añadir que la protesta ha estado implicada en muchos de estos casos, desde aquellos que se vinculan con el duelo, hasta las manifestaciones. En este sentido he podido analizar cómo muchos de estos proyectos eran realizados por mujeres que se dedicaban a la casa, a la familia y a los cuidados: desde Sindihogar Sindillar, pasando por las vecinas de Valverde de la Vera y llegando a Tejiendo Móstoles. El textil, pues, ha demostrado ser un lenguaje que les ha sido enseñado y que se ha conformado como una práctica cultural y política que les ha permitido compartir amor, cuidar y también protestar.

También he podido constatar un auge de la inscripción de las prácticas textiles en las instituciones artísticas. A través de un breve estudio de su relación con la etiqueta *arte*, se ha podido estudiar cómo el textil y el arte comparten un camino complejo. Este ha sido marcado por la feminización de la práctica, por su inscripción en el hogar, por su materialidad, por su relación con los cuidados y por la utilidad que lleva implícita. Para realizar este estudio, además de analizar una de las primeras exposiciones de colchas, “Abstract Design in American Quilts”, y estudiar cómo se han expuesto otras piezas textiles en museos, he rastreado las exposiciones de mi ciudad, Barcelona, y de contextos cercanos a ella que recogían prácticas textiles.

En relación con estas prácticas inscritas en el museo, partía de la siguiente hipótesis: el museo no puede devenir afectivo y, por lo tanto, no puede cobijar un textil que sí lo es. La historia del museo y su configuración han demostrado que las prácticas textiles se han

resignificado como piezas objetuales, lo que ha derivado en el borrado de sus contextos y de sus hacedoras, como también en su vinculación con otros formatos artísticos, como la pintura, un ejercicio que pretendía “revalorizarlos”. Así, la memoria y su lenguaje han sido olvidados y obviados –como también, en numerosas ocasiones, su materialidad–, para mostrar su visualidad. A partir de una aproximación crítica a diversas exposiciones, desde los setenta hasta la actualidad, he querido investigar qué del textil como materia cultural y colectiva permanece en las salas museales y qué se adormece. Aunque consideré que el textil no podía vivir en el museo, he comprobado que la propia materia textil, aunque se exponga como un cuadro, puede hacer despertar reminiscencias de la memoria que todas compartimos, de la manta de la abuela o del ganchillo que abriga. Ello me ha hecho considerarlos objetos dormidos que, a su vez, pueden aludir a la memoria del textil cuando se los presenta de maneras que rompen con su bidimensionalidad, como el hecho de colgar las colchas como si estuvieran en un tendedero. Una futura línea de investigación podría basarse en el estudio de procesos museológicos para plantear cómo hacer más táctil el textil, pensándolo más allá de los procesos textiles que se activan en formatos de *performance* o de proyectos de arte comunitario y de arte participativo.

Estos últimos son los que me han permitido concebir el museo como un espacio más habitable, aunque efímeramente. El hecho de conseguir que se teja en el museo, en colectivo, al lado de otras obras, en un espacio blanco y sacro, ha permitido no solo desvelar los entresijos museales y bajo los que opera la historia del arte, sino comprender cómo el tejer es activador de lo social y creador de espacio común. Algunas de las prácticas presentadas las he entendido desde el concepto de parasitación. Un ejemplo de ello es *Las hilanderas retamos a los dioses*, con la cual el pintor, el genio, ya no era el protagonista de la sala del Museo del Prado, sino unas presidiarias tejiendo “Aracne” en un tapiz colectivo. Reconstruir las narrativas bajo las que opera la historia del arte y también el museo puede propiciar espacios donde encontrarnos y figuras en las que recordarnos.

Por su parte, la pieza de Pepe y su activación me han hecho pensar en el tejer como un lugar de reciclaje y de creación, de fluctuación entre espacios –híbridos entre el arte y el uso–, pero, sobre todo, me ha permitido concebir de un modo diferente la temporalidad tradicional de una práctica artística, revirtiendo el principio y fin de una obra, dado que su pieza está finalizada cuando esta se elimina para darle un nuevo uso a la materia textil. La pieza, por lo tanto, se “completa” con la relación, el aprendizaje colectivo y la

comunidad. Además, la propuesta de Pepe, junto a *Tejiendo la calle*, me permiten pensar una posible línea de investigación en relación con el reciclaje y la gestión de la emergencia climática a través del textil.

Finalmente, cabe añadir que este tipo de prácticas procesales en el museo pueden estudiarse como sonámbulas, dado que solo se activan efímeramente y, después, duermen de nuevo en el letargo museal. Sin embargo, pueden ser maneras sugerentes de apropiarse de los espacios, como también del afuera. Considero que el hecho de que el textil habite múltiples lugares permite que se expanda nuestra memoria, conectarnos entre nosotras, comprobar que tenemos vivencias y narrativas colectivas, duelos, cuidados y luchas.

En suma, todavía con preguntas abiertas –que parecen no tener una única respuesta– y otras posibles líneas de investigación, he podido comprobar la complejidad del textil y he confirmado la hipótesis principal de partida de que el textil genera comunidad y sociabilidad femenina. El objetivo principal también ha sido resuelto, dado que he podido estudiar la capacidad colectiva de las prácticas textiles femeninas y he estudiado su relación con los espacios artísticos. Todo ello me ha permitido considerar que el textil puede habitar los espacios de diferentes formas y que, además, tal como he constatado a lo largo de la investigación, este es generador de espacio común. Tejiendo, una teje lo social y seguiremos subvirtiendo los hilos para seguir narrando y narrándonos. Mi abuela sigue narrándose, como mi madre, y lo más bonito es ver que sus tramas son compartidas.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. *Prismas: La crítica de la cultura y la sociedad*. Traducido por Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.
- Agosín, Marjorie. *Tapestries of Hope, Threads of Love: The Arpillera Movement in Chile*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2008.
- Alario Trigueros, María Teresa. “Tejer y narrar en la plástica española contemporánea.” En *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*, editado por Alicia Puleo, 241–59. Madrid: Plaza y Valdés, 2015.
- Angulo, Annuska, y Miriam Mabel Martínez. *El mensaje está en el tejido*. Ciudad de México: Futura Textos, 2016.
- Bacic, Roberta. “Arpilleras que claman, cantan, denuncian e interpelan.” *Hechos del Callejón* 42, (2008): 20–22.
- Blanca, Rosa. “El bordado en lo cotidiano y en el arte contemporáneo: ¿práctica emergente o tradicional?” *Revista Feminismos* 2, no. 3 (Febrero, 2015): 19–30. <https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/30006>.
- Braidotti, Rosi. “The Politics of Ontological Difference.” En *Between Feminism and Psychoanalysis*, editado por Teresa Brennan, 89–105. Londres: Routledge, 1989.
- Bryant, Marie Claire. “Underground Railroad Quilt Codes: What We Know, What We Believe, and What Inspires Us.” *Folklife*, 3 de mayo de 2019. <https://folk-life.si.edu/magazine/underground-railroad-quilt-codes>.
- Burisch, Nicole. “From Objects to Actions and Back Again: The Politics of Dematerialized Craft and Performance Documentation.” *Textile* 14, no.1 (Junio 2016): 54–74. <https://doi.org/10.1080/14759756.2016.1142784>.
- Buszek, Marina Elena ed. *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Centre Pompidou. “Sonia Delaunay [Couverture de berceau].” Consultado el 22 de abril de 2022. <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/coX4Gb7>.
- Chansky, Ricia Anne. “A Stitch in Time: Third-Wave Feminist Reclamation of Needed Imagery.” *The Journal of Popular Culture* 43, no. 4 (Julio 2010): 681–700. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2010.00765.x>.

- Chouard, Géraldine. “Formas, tendencias y valores del *patchwork* afroamericano de los Estados Unidos de Norteamérica (siglos XVIII-XXI).” En *Mujeres, feminismo y arte popular*, editado por Eli Bartra y María Guadalupe Huacuz Elías, 47–63. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2015.
- Close, Samantha. “Knitting Activism, Knitting Gender, Knitting Race.” *International Journal of Communication* 12, (2018): 867–89. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/6122>.
- Collins, Liz. “Phase 10: Domestic Swarming.” Liz Collins. Consultado el 12 de junio de 2022. <https://lizcollins.com/phase-10>.
- Cordato, Mary Frances. “Toward a New Century: Women and the Philadelphia Centennial Exhibition, 1876.” *The Pennsylvania Magazine of History and Biography* 107, no. 1 (1983): 113–35. <http://www.jstor.org/stable/20091742>.
- D’Antonio, Débora C. “Las Madres de Plaza de Mayo y la apertura de un camino de resistencias: Argentina, última dictadura Militar 1976-1983.” *Revista Nueva América*, no. 2 (2006). <http://hdl.handle.net/10284/2358>.
- de Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Enciclopèdia.cat. “Madres de Plaza de Mayo.” Consultado el 10 de abril de 2022. <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/madres-de-la-plaza-de-mayo>.
- Encyclopedia Britannica. “Sonia Delaunay.” Última modificación el 1 de diciembre de 2021. <https://www.britannica.com/biography/Sonia-Delaunay>.
- . “women’s suffrage.” Última modificación el 2 de marzo de 2022. <https://www.britannica.com/topic/woman-suffrage>.
- . “Arachne.” Última modificación el 8 de junio de 2022. <https://www.britannica.com/topic/Arachne>.
- Fernández Ortiz, Carmen. “Nos vemos en otro lado.” *CTXT*, 25 de setiembre de 2019. <https://ctxt.es/es/20190925/Culturas/28515/Carmen-Fernandez-Ortiz-entrevista-Maria-Gimeno-artista-presidarias.htm>.
- Fernández Ramos, Marina. *Tejiendo la calle*. Madrid: Rua Ediciones, 2021.
- Gallego, Mar. *Como vaya yo y lo encuentre. Feminismo andaluz y otras prendas que tú no veías*. Madrid: Libros.com, 2020. Rakuten Kobo.

- Gihring, Tim. “A journey of quilts: How five of the famous Gee’s Bend textiles came to Mia.” Minneapolis Institute of Art. Publicado el 17 de febrero de 2020. <https://new.artsmia.org/stories/a-journey-of-quilts-how-five-of-the-famous-gees-bend-textiles-came-to-mia>.
- Gimeno, María. “Las hilanderas.” Consultado el 10 de junio de 2022. <https://www.mariagimeno.com/LAS-HILANDERAS>.
- Godefroy, Cécile. “Sonia Delaunay y el ‘métier simultané’.” Ponencia presentada en la Jornada “Sonia Delaunay. Arte, Diseño y moda”, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, 5 de octubre de 2017. https://www.youtube.com/watch?v=z58LWvDNVYY&list=PL4Dk2NuVB4IveItqqQg23arkt2kTHMN_I.
- Goggin, Maureen Daly. “An *Essamplaire Essai* on the Rhetoricity of Needlework Sampler-Making: A Contribution to Theorizing and Historicizing Rhetorical Praxis.” *Rhetoric Review* 21, no. 4, (2002): 309–38. <https://www.jstor.org/stable/3093021>.
- . “Introduction: Threading women.” En *Women and the Material Culture of Needlework and Textiles, 1750–1950*, editado por Maureen Daly Goggin y Beth Fowkes Tobin, 1–10. Londres: Routledge, 2016.
- Google Arts & Culture. “Banner and Banner-making by Mary Lowndes.” Consultado el 2 de abril de 2022. <https://artsandculture.google.com/asset/banner-and-banner-making-by-mary-lowndes/5gGXkTf5pFQog>.
- Guerra Palmero, María José. “Mujer, identidad y espacio público.” *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, no. 4 (1999): 45–64. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=230354>.
- Haeg, Fritz. “DOMESTIC INTEGRITIES part A01: NEW YORK CITY.” Fritz Haeg. Consultado el 12 de junio de 2022. <http://www.fritzhaeg.com/domestic-integrities/parts/a01-nyc-moma.html>.
- Haraway, Donna. “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective.” *Feminist Studies* 14, no. 3 (Otoño 1988): 575–99. <https://doi.org/10.2307/3178066>.
- Hemmings, Jessica. “Knitting after making: What we do with what we make.” En *Textiles, Community and Controversy: The Knitting Map*, editado por Jools Gilson y Nicola Moffat. Londres: Bloomsbury, 2019.

- . “That’s Not Your Story: Faith Ringgold Publishing on Cloth.” *Parse*, no. 11 (Verano 2020). <https://parsejournal.com/article/thats-not-your-story-faith-ringgold-publishing-on-cloth/>.
- Henderson, P. L. *Unravelling Women’s Art: Creators, Rebels & Innovators in Textile Arts*. Twickenham: Supernova Books, 2021.
- Hermanson, Tove. “Knitting as Dissent: Female Resistance in America Since the Revolutionary War.” Acta del 13º simposio bienal de la Textile Society of America: Textiles and Politics, The Washington Court Hotel, Washington, D.C, 18–22 de setiembre de 2012. <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/696/>.
- Jefferies, Janis. “Crocheted Strategies: Women Crafting their Own Communities.” *Textile* 14, no. 1 (Junio 2016): 14–35. <https://doi.org/10.1080/14759756.2016.1142788>.
- Just, Kate. “Anonymous was a woman.” Kate Just. Consultado el 12 de junio de 2022. <https://www.katejust.com/anonymous-was-a-woman>.
- Kelly, Christopher J. "the personal is political." Encyclopedia Britannica. Última modificación el 1 de marzo de 2022. <https://www.britannica.com/topic/the-personal-is-political>.
- Kimmelman, Michael. “Jazzy Geometry, Cool Quilters.” *New York Times*, 29 de noviembre de 2017. <https://www.nytimes.com/2002/11/29/arts/art-review-jazzy-geometry-cool-quilters.html>.
- König, Anna. “A Stitch in Time: Changing Cultural Constructions of Craft and Mending.” *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research* 5, no. 4 (Diciembre 2013): 569–85. <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.135569>.
- Kraemer Sohan, Vanessa. “‘But a quilt is more’: Recontextualizing the Discourse(s) of the Gee’s Bend Quilts.” *College English* 77, no. 4 (Marzo 2015): 294–316. <https://www.jstor.org/stable/24240050>.
- Lanceta, Teresa, Nuria Enguita, y Laura Vallés. “Conversación entre Teresa Lanceta, Nuria Enguita y Laura Vallés. Actividad inaugural de la exposición *Teresa Lanceta. Tejer como código abierto*”. Conversación inaugural en el MACBA, Barcelona, 7 de abril de 2022.
- La Vanguardia*. “Móstoles inaugura mañana el primer hamacódromo de España.” 25 de agosto de 2018. <https://www.lavanguardia.com/local/madrid/20180525/443821388946/mostoles-inaugura-manana-el-primer-hamacodromo-de-espana.html>.

- Liuzzi, Layla. “Móstoles teje sus propias hamacas para el Hamacódromo del 26 de Mayo.” *Madrid es Noticia*, 15 de mayo de 2018. <https://www.madridesnoticia.es/2018/05/los-vecinos-de-mostoles-tejen-sus-propias-hamacas-para-el-hamacodromo-del-26-de-mayo/>.
- MACBA. *Teresa Lanceta. Tejer como código abierto*. Barcelona: MACBA, 2022. https://img.macba.cat/public/document/2022-04/lanceta_full_de_ma_cas.pdf.
- Madrid Guerrero, Mercedes. *La misoginia en Grecia*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Meyers-Kingsley, Dara. “Sheila Pepe: Claiming Space.” *Sculpture*, 25 de febrero de 2022. <https://sculpturemagazine.art/sheila-pepe-claiming-space/>.
- Millman, Joyce. “Faith Ringgold’s Quilts and Picturebooks: Comparisons and Contributions.” *Children’s Literature in Education* 36, no. 4 (Diciembre 2005): 381–93. <https://doi.org/10.1007/s10583-005-8318-0>.
- Murphy, A. Mary. “The Theory and Practice of Counting Stitches as Stories: Material Evidences of Autobiography in Needlework.” *Women’s Studies* 32, no. 5 (2003): 641–55. <https://doi.org/10.1080/00497870390207149>.
- Museum of Arts and Design. “Workshop: Creative Un-Making with a Cause.” Consultado el 10 de junio de 2022. <https://madmuseum.org/events/creative-un-making-cause>.
- Musma, Ana. “Mientras ellos escribían con tinta.” Ana Musma. Consultado el 14 de marzo de 2022. <https://www.anamusma.com/Mientras-ellos-escribian-con-tinta>.
- O’Doherty, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Santa Mónica: The Lapis Press, 1986.
- Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Londres: Bloomsbury, 2021.
- Parker, Rozsika, y Griselda Pollock. *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*. Traducido por Raquel Vázquez Ramil. Madrid: Akal, 2021.
- Pentney, Beth Ann. “Feminism, Activism, and Knitting: Are the Fibre Arts a Viable Mode for Feminist Political Action?” *Thirdspace: A Journal of Feminist Theory and Culture* 8, no. 1 (Verano 2008). <https://journals.lib.sfu.ca/index.php/thirdspace/article/view/pentney/3236>.
- Pérez-Bustos, Tania. “El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades.” *Revista Colombiana de Sociología* 39, no. 2 (Julio 2016): 163–82. <https://doi.org/10.15446/rcs.v39n2.58970>.

- Pérez-Bustos, Tania, Alexandra Chocontá-Piravique, Carolina Rincón-Rincón, y Eliana Sánchez-Aldana. “Hacer-se textil: Cuestionando la feminización de los oficios textiles.” *Tabula Rasa*, no. 32 (Octubre 2019): 249–70. <https://doi.org/10.25058/20112742.n32.11>.
- Peterson, Karin E. “How the Ordinary Becomes Extraordinary: The Modern Eye and the Quilt as an Art Form.” En *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*, editado por Maria Elena Buszek, 99–114. Durham: Duke University Press, 2011.
- Plumwood, Val. *Feminism and the Mastery of Nature*. Londres: Routledge, 2003.
- Pollock, Griselda. “Diferenciando: El encuentro del feminismo con el canon.” Traducido por Pablo Sigg. En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, compilado por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, 141–58. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- . *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive*. Londres: Routledge, 2007.
- Porcel, Alazne, y Enara Artetxe. “Los Textiles en el Arte Contemporáneo y su conservación. 'Estado de la cuestión'.” *Arte, Individuo y Sociedad* 32, no.1 (Enero 2020): 173–94. <https://doi.org/10.5209/aris.62865>.
- Richardson, Elaine. “‘To Protect and Serve’: African American Female Literacies.” *College Composition and Communication* 53, no. 4 (Junio 2002): 675–704. <https://doi.org/10.2307/1512121>.
- Robertson, Kirsty. “Rebellious Doilies and Subversive Stitches: Writing a Craftivist History.” En *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*, editado por Maria Elena Buszek, 184–203. Durham: Duke University Press, 2011.
- Robertson, Kirsty, y Lisa Vinebaum. “Crafting community.” *Textile* 14, no. 1 (Junio 2016): 2–13. <https://doi.org/10.1080/14759756.2016.1084794>.
- Rogoff, Irit. “What is a theorist?” En *The State of Art Criticism*, editado por James Elkins y Michael Newman, 97–109. Nueva York: Routledge, 2008.
- Rosentreter Villarroel, Karen. “Arpilleras: de vestigios de la historia a obras de arte (1974-2020).” *Papeles de Cultura Contemporánea*, no. 23 (Marzo 2021): 9–45. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7859297>.
- Roseo, Maria Rosaria. “Sheila Pepe.” *Artemorbida: Textile Arts Magazine*. Abril de 2022.
- Silveri, Rachel. “Sonia Delaunay, ‘Living Profoundly’.” *Art History* 45, no. 1 (Diciembre 2021): 36–65. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12620>.

- Smithsonian's National Museum of American History. "Slave Life and the Underground Railroad: More information." OurStory. Consultado el 17 de marzo de 2022. <https://amhistory.si.edu/ourstory/activities/slavelife/more.html>.
- Sosa, Victoria Ayelén. "Espacio y Política. Reflexiones sobre las formas de territorialización de la memoria: El caso de las Madres de Plaza de Mayo." *Aletheia* 1, no. 1 (2010). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3865003>.
- Souls Grown Deep. "Gee's Bend Quiltmakers." Consultado el 7 de marzo de 2022. <https://www.soulsgrowndeep.org/gees-bend-quiltmakers>.
- Tania Berta Judith. "267 grandmothers." Tania Berta Judith. Consultado el 7 de marzo de 2022. <http://www.taniabertajudith.com/sections/abuelas.html>.
- The Studio Museum in Harlem. "Echoes of Harlem." Consultado el 7 de marzo de 2022. <https://studiomuseum.org/node/60877>.
- Tobin, Jacqueline L., y Raymond G. Dobard. *Hidden in Plain View: The Secret Story of Quilts and the Underground Railroad*. Nueva York: Anchor Books, 1999.
- Wayland Barber, Elizabeth. *Women's Work: The First 20,000 Years: Women, Cloth, and Society in Early Times*. Nueva York: Norton & Company, 1994.
- Williams, Kristen A. "Old Time Mem'ry: Contemporary Urban Craftivism and the Politics of Doing-It-Yourself in Postindustrial America." *Utopian Studies* 22, no. 2 (2011): 303–20. <https://muse.jhu.edu/article/451897/pdf>.