

A

tando

Ga

by

IRAN

S:



اتصال

نقطه  
ها:

por  
irene Ploch

ایران



# **Atando Cabos: Irán**

Irene Ploch Guillén

NIUB: 20310485  
Trabajo de fin de Grado en Bellas Artes  
Tutorizado por Jordi Guixé

Departamento de Artes Visuales y Conservación  
Facultad de Bellas Artes  
Universidad de Barcelona  
primavera 2024

*“I have never worried that embroidery’s association with femininity, sweetness, passivity and obedience may subvert my feminist intention. Femininity and sweetness are part of women’s strength... Quiet strength need not be mistaken for useless vulnerability.”*

*- Kate Walker*

## 0. Resumen / Abstract

### Resumen

“Atando cabos: Irán” es una obra artística de activismo político compuesta por una serie de talleres de bordado colaborativo que resultan en la confección de un mural de patchwork vinculado con la crisis de derechos humanos iraní datada entre el 2022 y el 2023. Este escrito investiga la relación entre la obra y su memoria histórica, enlazando el feminismo y el arte textil mediante la práctica que le precedió y cuestionando la jerarquía entre arte y artesanía. De otro lado, analiza la relación entre la colectividad y esta propuesta y expone la simbología empleada en los bordados del mural.

### Abstract

*“Connecting the Dots: Iran” is a political artwork composed by a series of embroidery workshops that result in the confection of a patchwork banner tied to the human rights crisis in Iran dated from 2022 to 2023. This text investigates the link between the artwork and its historic memory, binding feminism and textile art through the practice that preceded it and questioning the hierarchy of arts and crafts. Furthermore, it analyses the bound between collectivity and this proposal while exposing the symbolism employed in the embroidery of the mural.*

### Palabras clave

Bordado colaborativo – feminismo – memoria – arte textil – derechos humanos

### Keywords

*Collaborative embroidery – feminism – memory – textile art – human rights*

# Índice

<b>0. Resumen / Abstract</b>	<b>5</b>
<b>1. Introducción</b>	<b>7</b>
<b>2. Motivación</b>	<b>7</b>
<b>3. Antecedentes</b>	<b>8</b>
3.1. Antecedentes personales	8
3.2. Antecedentes del mismo proyecto	9
3.3. Antecedentes artísticos	10
3.4. Modelos Comparados	12
3.5. Antecedentes políticos	14
<b>4. Objetivos</b>	<b>15</b>
<b>5. Referentes históricos</b>	<b>15</b>
5.1. El bordado	15
5.2. Arte textil y feminismo	19
5.2.1. La división entre la artesanía y el arte	21
5.3. El arte feminista y la colectividad	23
<b>6. Descripción del proyecto</b>	<b>24</b>
6.1. Motivos seleccionados (iconografía persa y europea)	24
6.1.1 Mapa simbólico del mural	28
6.2. Espacio de actuación	29
6.3. Comunidades	30
6.4. Transcurso de los talleres	31
<b>7. Técnica y metodología</b>	<b>33</b>
7.1. Desarrollo de un taller	34
<b>8. Resultado de los talleres</b>	<b>36</b>
<b>9. Ficha técnica</b>	<b>37</b>
<b>10. Conclusiones</b>	<b>38</b>
<b>11. Agradecimientos</b>	<b>39</b>
<b>12. Notas</b>	<b>40</b>
<b>13. Bibliografía</b>	<b>40</b>

## 1. Introducción

En 2019 comenzó mi camino en la facultad, impregnado por mil ideas que concebía al segundo porque, mediante pasaba el tiempo, se expandía en mi mente el campo de lo factible. El curso comenzó lleno de impulsos que venían de todos los lados: la nueva ciudad, la facultad, la vida.

Sin embargo, se dio la casualidad de que precisamente ese momento de comienzo coincidió con el principio de la pandemia. Sin haberme podido preparar y sin esperararlo, dio un vuelco la vida cotidiana, prohibiéndose la salida de las cuatro paredes y dejando la facultad y todo el espacio creativo que estaba conociendo bajo llave. De repente se alejó aquello que es la vida y todo se puso en standby. Todo funcionaba a través de las pantallas y costaba discernir la realidad de la virtualidad; la realidad de la simulación.

Es posible que esta experiencia fuera un “momento canon”, como se dice coloquialmente, para llevarme a buscar la manera de volver a enlazar la vida con la vida y la vida con el arte. Podría ser que, gracias a este momento de introspección y al parón que significó la pandemia global me diera cuenta de que ese vínculo que tanto valoro ya había estado en peligro antes de que nos confinaran en nuestras casas. Es posible que fuera de esta manera de la que acabaría buscando con tanto fervor para encontrarme con este proyecto de bordado colaborativo, de involucración de las comunidades con comunidades muy separadas geográficamente y de convivencia.

La palabra que se me ocurre para describir “Atando Cabos: Irán” con brevedad es ‘humano’. Humano en el sentido de que se trata de un trabajo que nace del sentimiento de compasión y de búsqueda de contacto. Del intento de conectar dos culturas: la iraní y la europea. También pretende comprender y dar una voz, un espacio a quienes están en una crisis humanitaria como no la hemos conocido aquí en la propia piel. Quiere comunicar a las comunidades, hacer que las personas interactúen. En definitiva, busca enraizar a quienes participan con la vida.



Participante de un taller bordando

## 2. Motivación

El nacimiento de este proyecto lo situó en Berlín, en mi intercambio en la Universität der Künste Berlin en el marco del programa Erasmus. Concretamente en la clase de “Juxtapositions”, enseñada por Lukas Feireiss, en la que Tabita Rezaire nos dio una charla. Durante dicha charla, nos habló de su proceso artístico de una manera muy peculiar. En lugar de mostrarnos imágenes de su trabajo y hablarnos de su forma de crear como los demás artistas del seminario, nos hizo cerrar los ojos a todos y guió una meditación de regresión con los antepasados.

Hubo una pregunta en concreto que ella lanzó, dirigida a sí misma, que me ha acompañado: „beyond what I do, what validates me in the world, who am I? Who is Tabita?” (Rezaire & Feireiss, Juxtapositions: Tabita Rezaire, 2021). Tras esta vivencia, busqué la manera de poder unir más mi práctica artística con mi vida, para dejar de crear piezas que se queden como objetos desvinculados del espacio y tiempo. En su lugar apostaría por una creación diferente, que se uniera más a la pulsante vida que hay en mí y en el contexto sociopolítico que me rodea.

Inmersa en esta búsqueda de encontrar el eslabón perdido entre mi práctica y mi vida me encontré con el proceso. Al apostar por la lenta elaboración de una pieza en la que se colabora con más personas, la obra es secundaria. Es un resultado. Lo que se llega a atesorar más son las horas invertidas en la creación.

Al margen, cabe denotar que precisamente es el proceso artístico el que me ha hecho persistir en la expresión artística. La obra solía ser un resultado del que evidentemente uno se puede enorgullecer, sin embargo, no era el motivo de creación para mí. Mediante esta exploración previa que hice el año antes de comenzar “Atando Cabos (Irán)” me he reencontrado con el proceso y con el presente. Según algunos monjes budistas como Ajahn Brahm y la filosofía zen, aquí se halla la vida. Por ello, en el proceso se halla la unión entre el arte y la vida.

Respaldándome en el experimento filosófico que propone Sartre en “Huis clos”, se podría llegar a la conclusión de que el proceso es la vida y la obra es la muerte. Para explicarlo un poco mejor, Sartre propone que la vida es un constante desarrollo y que nunca ‘somos’ quien somos, sino que estamos convirtiéndonos en quien somos. Cuando morimos, el círculo se cierra y nuestra vida encierra todo lo que somos. De la misma forma se relacionan el proceso y la obra, ya que, una vez terminada, es todo lo que es y ya no puede haber nuevos inputs.

Llegando al comienzo del proyecto, tenía claro que deseaba crear un proyecto colaborativo. Teniendo claras las bases de lo que iba a ser esta propuesta, coincidió

con el comienzo de las protestas masivas de Irán por la muerte de la joven kurda Jina Mahsa Amini en septiembre de 2022. Podría parecer que esta crisis humanitaria está geográficamente alejada de mí. Sin embargo, hay lazos personales que me unen a ese país, por lo que seguía los sucesos de cerca. O, al menos, todo lo cerca que se podía, ya que la información que llegaba aquí no era abundante. Por ello escogí la visibilización de los sucesos en Irán como tema.

Pese a que fuera una coincidencia que comenzara a rumiar el proyecto a la vez que se desataron las protestas, éstas me dieron la motivación de realizarlo. El impacto del proyecto se mide en mi entorno personal; las personas que me rodean.

La idea detrás de “Atando Cabos (Irán)” es la manifestación del tema de la crisis de derechos humanos de Irán entre las personas que participan en los talleres. A través de la confección colectiva de un banner bordado por los participantes con lemas relacionados con las protestas iraníes, se crea un espacio de conversación. Ese espacio es la finalidad del proyecto y la mayor motivación que lo ha impulsado.

### 3. Antecedentes

#### 3.1. Antecedentes personales

“Atando Cabos (Irán)” es la despedida ideal de mis años en Bellas Artes, ya que ha tenido una larga hilera de proyectos e impulsos que han desembocado en ‘atar los cabos’ ahora. A lo largo de la carrera ha habido muchos estímulos que me han movido en mi práctica artística y he podido incorporar procesos, metodología y una forma de pensar distinta a mi manera de hacer. Lo que más he disfrutado a lo largo de estos años ha sido el aprendizaje de distintas técnicas y la adaptación del método al proyecto. Así, la práctica se puede desarrollar de manera más independiente de la técnica. Esto también se ha visto reflejado en la selección de mis asignaturas, ya que, sin que fuera mi intención inicialmente, he cursado optativas de todos los ámbitos.

Gracias a la mentoría que he recibido, he podido encontrar fuerza expresiva en esta variabilidad y canalizar mi interés por el aprendizaje de nuevas destrezas en el desarrollo de los proyectos. He podido encontrar la manera de tramar un hilo conductor que se halla en la esencia de mis obras: la interdisciplinariedad y la exploración de mi entorno y mi interior.

En 2022 implementé estas ideas en una propuesta. El

concepto clave que debíamos explorar era la “apropiación del espacio”. Ante una sensación de pérdida de control que continuaba observando en mi entorno después de la crisis sanitaria del COVID-19, decidí guiar una meditación para que los participantes se reapropiaran del espacio propio. La idea es simple: encontrar en el cuerpo propio un espacio que les pertenece y del que sentirse dueños. Al enfocar la atención en la respiración, se encuentra el silencio, como defiende Ajahn Brahm en su libro *Wie hilft der Bär beim Glücklichkeitsein?* (“Bear Awareness”). En ese silencio hay un espacio que, al tomarse conciencia de él, resulta ser un refugio (Brahm, 2018). Este fue mi primer acercamiento a una práctica más performativa, procesual y colectiva.

Paralelamente a esta pequeña propuesta trabajé en el proyecto “Estoy Cansada” (2022). Comencé con la idea de inventariar los sentimientos. Me interesaba el trabajo artesanal como fuente creativa y fue aquí cuando comencé a investigar este tema, leyendo (entre otros) *La belleza del objeto cotidiano* (Yanagi, 2020). Decidí inventariar mis días en una hoja con frases breves y palabras sueltas, sin orden cronológico. A partir de este inventario escogí tres apuntes que bordé en tres bolsos con punto de cadeneta: “estoy cansada”, “dame más tiempo” y “hoy voy poco a poco”. Las telas bordadas con estos lemas las convertí en bolsos que cosí a mano. Creé una prenda diseñada para el espacio público. La idea era trabajar sobre el tabú a comentar abiertamente temas relacionados con la salud mental. El acabado de los bolsos era muy delicado, al estar cuidadosamente cosidos a mano.

Exploré por primera vez la posibilidad de emplear mi práctica artística para la sanación. Las agujas, relacionadas con los cuidados, la cura y la paciencia, me ofrecieron el medio ideal para este proyecto. La sutileza, delicadeza y el perfeccionismo dentro de la repetición que requiere la técnica me interesaron mucho.



Bolso del proyecto “Estoy Cansada”

## 3.2. Antecedentes del mismo proyecto

Tras emprender mi práctica en el textil con el proyecto anterior, en septiembre de 2022 comencé a trazar el proyecto “Atando Cabos: Irán”. Desde un comienzo estaba claro que había de tratarse de un proyecto colectivo formado por talleres.

Antes de comenzar, coloqué una serie de pósters en la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, que es donde quería comenzar con el círculo de bordado. Sobre páginas DIN A3 imprimí lemas que tienen que ver con las protestas que se estaban llevando a cabo en Irán a causa de la muerte de Mahsa Amini y anuncios del horario para los workshops en el bar de la facultad. También empleé el grupo de WhatsApp de la Comunidad de Bellas Artes de la UB para informar sobre los talleres y horarios.

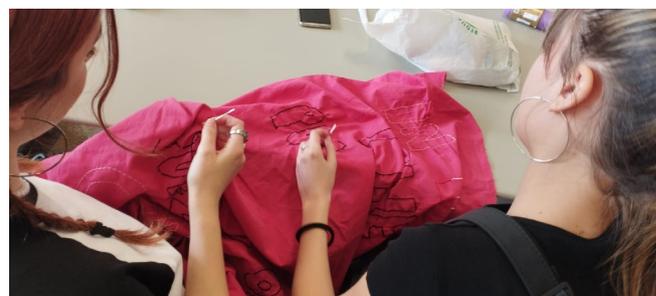
Los carteles empleaban iconografía típica persa, sobre todo motivos de alfombras, yuxtapuestos con imágenes de las protestas y mensajes. El texto habitualmente aparecía con letras similares a las del grafiti para evocar la disconformidad social con la que se asocia el arte callejero. Semanalmente fui actualizando ambos, los anuncios en físico y en digital.

Al comenzar los talleres, recogí una donación inicial de telas que me ofrecieron personas de mi círculo cercano. Me sentaba a bordar en el bar de la facultad de Bellas Artes; un lugar de encuentro, debate y descanso para los estudiantes. Para invitar a que participaran otros estudiantes, ocupaba una mesa amplia durante una mañana completa a la semana con sillas vacías y un cartel que indicaba la presencia del taller y otro para explicar el punto. Poco a poco se fueron uniendo más y más personas, incluso habiendo algunos estudiantes que pasaban su descanso del miércoles conmigo en los talleres. El mero hecho de bordar en la facultad en persa llamaba la atención de los compañeros. Así conversábamos sobre lo que me había llevado a realizar este proyecto y de manera natural derivábamos para hablar de la crisis humanitaria de Irán.

El interés en el proyecto no quedó limitado a los estudiantes. Surgieron varias oportunidades para ensanchar el radio de los talleres. En primer lugar, pude participar en el festival de DrapArt'22, en el cual realicé un taller. Aquí, por primera vez, pude involucrar a públicos más diversos.

En segundo lugar, en primavera de 2023 colaboré con las estudiantes de Historia del Arte de cuarto curso, en concreto la clase de “Perspectivas Feministas”, impartida por Assumpta Bassas. Inicialmente fui convidada a dar una pequeña conferencia sobre mi proyecto y realizar un taller. Sin embargo, las estudiantes estaban tan

motivadas con el proyecto que acabaron comisariando un taller en la facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona para invitar a más estudiantes a participar.



Anuncio de talleres de bordado e imágenes de los talleres

Por último, dentro de la facultad de Bellas Artes también expuse el mural con el motivo del día de la mujer de 2023 e impartí un workshop. De nuevo, pude expandir el público al que llegaba el proyecto, gracias a la divulgación en redes y en la web por parte de la facultad.

En ese mismo semestre, además de impartir talleres de manera extracurricular, compuse un libro de artista sobre “Atando Cabos: Irán” (Ploch, 2023) y un fanzine dentro del marco de la asignatura de “Arte, Tecnología e Impresión”.

La cubierta está forrada con una tela bordada a mano con la flor nacional iraní, confeccionada a partir de la referencia de un ghalamkar persa. El libro está compuesto por tres capítulos:

- La situación en Irán: un inserto impreso y maquetado como un artículo de periódico. Es una página DIN A3 de papel reciclado y el artículo está escrito por Chat GPT con prompts concretizados por mí (para conseguir mayor distanciamiento y una postura más neutra) e impreso en blanco y negro.

- Azar & I: este capítulo lo compone un texto redactado por mí en el que explico mi relación personal con el proyecto. Está prácticamente censurado por completo con hilo rojo cosido sobre un papel fino de un tono

### 3.3. Antecedentes artísticos

crema, salvando algunas palabras.

- El fotolibro: este último apartado está compuesto al completo por las fotografías de los talleres, menos la introducción inicial y los agradecimientos al final. Las imágenes están impresas sobre un papel más grueso.

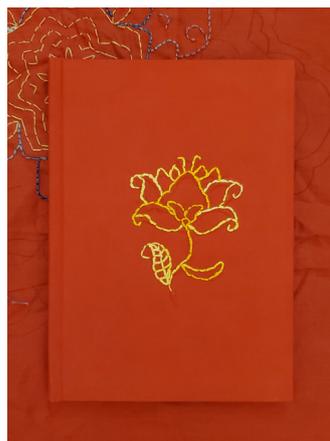
Todo el libro está encuadernado a mano, cosiendo los dos últimos capítulos al lomo (trabajo que realizaron los encuadernadores de Relligats Olivé). Es una visión más intimista de "Atando Cabos (Irán)" y busca proyectar bajo una luz más cálida la vivencia de los talleres de 2022-2023. Al ser pequeño y frágil, aporta esa intimidad y sinceridad.

Por último, el fanzine está doblado a modo de acordeón. El interior son las instrucciones para realizar la puntada que se necesita para participar en los talleres. Se diferencian dos apartados: "Why we embroider for Iran" y "Why we embroider being women", que explican, acompañado por dibujos, el marco teórico de una forma resumida y sencilla. Funciona como una hoja de sala que los participantes se pueden llevar a casa y es una manera muy efectiva de captar la atención del espectador e involucrarlo, incluso después de que acabe el taller.

Este proyecto se ha visto influenciado por muchos impulsos que he recibido y, poco a poco, se han solidificado en forma de la obra de dimensiones más extensas en la que he trabajado hasta el momento.

En mi primer año de carrera, el virus del COVID-19 comenzó y, comenzado a conocer la ciudad de Barcelona, dejé de poder transitarla. Este marco temporal es muy importante para la concepción de "Atando Cabos: Irán", ya que seguramente fue la razón por la que comencé a buscar una práctica más interactiva, para producir el contacto humano cuando apenas se podían ver las caras de quienes se encontraban a un palmo de distancia. Así di con el trabajo de Tabita Rezaire, cuya obra no podría diferenciarse más de la mía formalmente. De su trabajo, además de los talleres de yoga que imparte como expresión artística, me interesa la cercanía que existe entre la artista y la persona; la conexión entre la práctica artística y la vida de Rezaire. En algunas de sus exposiciones, como "Exotic Trade" en el año 2017 en la Goodman Gallery en Ciudad del Cabo (Rezaire, Kemetic Yoga with Tabita Rezaire, 2017), complementa sus vídeos con estética post-internet, intermezclando la investigación artística feminista con los talleres de yoga kemético. En la actualidad, la totalidad de su obra artística se centra en la curación del vientre, como ya indicaba en la entrevista con BerlinArtLink en 2018 (Rezaire, Truth // 'We Carry a Lot in Our Wombs': An Interview with Tabita Rezaire, 2018) y en la interacción con su comunidad en Guayana Francesa. Esta manera de emplear el arte como método para sanar heridas del colonialismo patriarcal me ha impactado mucho y se ha convertido en un eje central de mi propia creación. En las agujas, la tela y la creación de una comunidad encuentro la oportunidad de aliviar estas rasgadas. También veo en esto la oportunidad de cambiar el foco de atención de los participantes, puesto que en Europa las noticias se centran mucho en los sucesos del mundo "blanco" y existen muchos prejuicios contra la lucha feminista de países como Irán.

El bordado como arma subversiva, especialmente en el feminismo, tiene una carga histórica muy profunda. Artistas contemporáneas como María Gimeno han hecho uso de esta técnica para expresar el profundo vacío de la ausencia de las mujeres en la historia convencional del arte. Especialmente me interesa Su obra "Habitando Ausencias" en colaboración con el Museo Nacional del Prado (Gimeno, 2019). En el revés del delicado punto que muestra, habita una gran fuerza expresiva. La distorsión que se crea así en la imagen, reconocible pero no exacta, la he evocado también en algunos de los paneles de mi obra, a los que he transferido imágenes de



Fanzine y fotolibro de "Atando Cabos: Irán"

las protestas y de Jina Mahsa Amini, imágenes en parte borrosas. Aunque la expresión estética de su trabajo difiere nuevamente bastante de la mía, me siento identificada con su idea de emplear el bordado para cuestionar la posición de la mujer en la sociedad.

Otro ejemplo de una mujer que trabaja con el textil es Sheila Hicks. Siendo ella una de las grandes personalidades del arte contemporáneo, cabe mencionar su enorme impacto sobre el arte textil, también sobre mi propia obra. Durante el NGV Triennial en Melbourne pude ver en persona su obra site-specific “Nowhere to go” (NGV, 2023), cuyas dimensiones me impresionaron. Por lo general, sus obras son creadas en talleres de personas asalariadas para conseguir las grandes dimensiones. En este sentido, hay paralelas en nuestro trabajo, ya que el mural de grandes dimensiones de “Atando Cabos (Irán)” también ha sido fabricado a través de un esfuerzo colectivo, aunque con fines diferentes. El minimalismo textil de la obra de Hicks y la inmensidad de cada pieza me impresionan mucho.

En una línea similar a Hicks se encuentra Ana Teresa Barboza, una artista textil peruana, cuyos trabajos son una delicada descomposición de la imagen que se convierte en hilos y se desdibuja a través de capas de cosido. Obras como “Leer el paisaje” (Barboza, Leer el paisaje, 2016) y “Detrás del textil” (Barboza, 2019) comparten aspectos formales con Hicks, siendo más abstractas, aunque cabe denotar que la obra de Barboza es más figurativa. En estas propuestas, la artista expande los tapetes más allá de los márgenes del marco. De manera similar, obras como “Suspensión” (Barboza, 2012) y “Bordados” (Barboza, 2008) expanden el bordado más allá del bastidor y los hilos que sobresalen crean una estructura a través de tejidos.

Sin embargo, la obra que más me interesa de Barboza es “2010” (Barboza, 2010), en especial la composición de bordado y tela en la que aparece la artista cosiendo las heridas en el cuerpo maltrecho de su pareja previamente infligidas por animales salvajes. Aquí aparece el arquetipo de la mujer que sana con la aguja; la mujer curandera. Para mi proyecto esta energía que se asocia prototípicamente con lo femenino es muy importante, ya que la elección de una técnica de aguja no es casual. Relaciono este instrumento con la sanación y me remonto al importante pero subestimado papel que tienen los cuidados y la mujer como practicante de estos en la sociedad. Evidentemente no sugiero que el papel tradicional de la mujer sea el que deba ejercer, sino que este trabajo merece reconocimiento y precisamente no se le ha dado por la infravaloración que sufre en general todo

lo relacionado con la feminidad y la mujer.

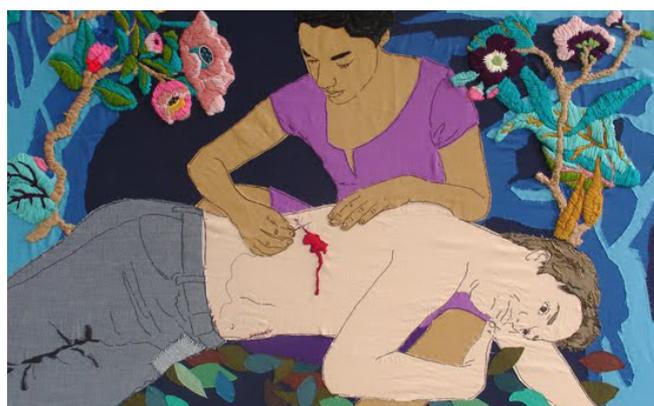


“Nowhere to go”, Sheila Hicks, fotografiado en NGV Triennial 2024, Melbourne



“Leer el paisaje”, Ana T. Barboza, 2016 obt. de [www.anateresabarboza.com](http://www.anateresabarboza.com)

Otra propuesta que contiene una imagen similar a “2010” es “Animales familiares” (Barboza, 2011), en la cual la artista cose una piel de oso sobre de su pareja. Esta imagen evoca más bien la perpetuación de las relaciones de poder entre el varón y la mujer, apareciendo ella arrodillada ante él cosiéndole el disfraz de una bestia imponente que él se coloca. Las obras del comienzo de la trayectoria de Barboza (las dos últimas mencionadas), resultan muy intimistas y recuerdan a las imágenes de Frida Kahlo con la representación de animales y plantas tropicales salvajes coloridas que toman posesión de los humanos. A su vez contienen algo del Realismo Mágico literario latinoamericano con la vulnerabilidad y sinceridad con la que plasman las sensaciones y crean un mundo paralelo, en el que habitan las obras de la artista.



(arriba) “2010”, Ana T. Barboza, 2010 obt. de [www.anateresabarboza.com](http://www.anateresabarboza.com)



(derecha) “Animales Familiares”, Ana T. Barboza, 2011 obt. de [www.anateresabarboza.com](http://www.anateresabarboza.com)



daban las telas. Cada tela tiene grabadas en sus fibras las historias de las personas que la llevaron antes de formar parte de la arpillera. Las telas que he empleado yo para el mural también son únicamente telas recicladas que he coleccionado durante los talleres y los participantes me han donado telas o yo he recogido. Aunque las circunstancias de unas y otras telas son bastante diferentes, sí coinciden en la narrativa de los materiales. En Chile nacen motivos temáticos como “la cueca sola”. La cueca es el baile tradicional chileno que se baila en pareja. En “la cueca sola” la mujer queda sola bailando, ya que el varón está muerto o desaparecido. De otro lado, en Irán la crisis nació por la tortura y el asesinato de la joven Jina Mahsa Amini por llevar mal colocado el hiyab (pañuelo que se emplea para cubrir el pelo, pero deja la cara a la vista en el islam). Uno de los patrones que se repiten a lo largo del mural y en el que han trabajado muchas personas durante los talleres es la imagen de un hiyab que impacta por la ausencia de su portadora y está acompañado por la frase “¿Cómo se lleva correctamente el hiyab?” en distintas lenguas (catalán, inglés y castellano).

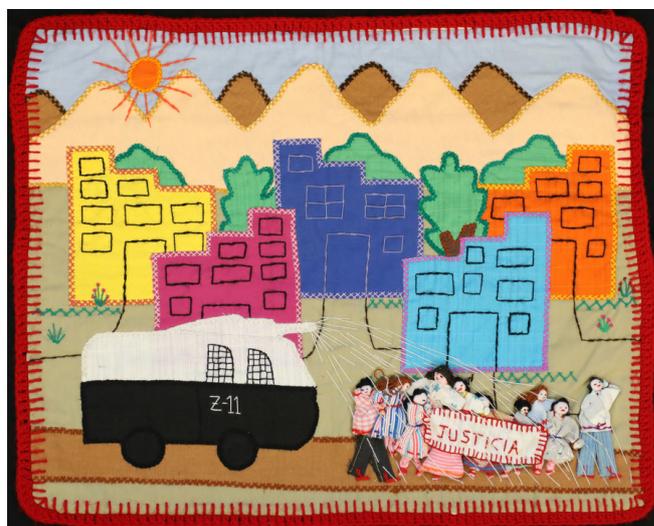
Tanto las telas que surgían en los talleres de arpilleras como los retales que componen mi patchwork son anónimos y no fechados. El anonimato es, en ambos casos, un manto de protección para los integrantes de los talleres. Dentro del grupo se protege la identidad. Cuantas más personas crean tapetes, más protegido está el individuo. Los talleres de arpilleras y de “Atando Cabos: Irán” tienen lugar alrededor de una mesa grande en la que se sitúa el material compartido que se emplea para la confección, aunque cada integrante trabaja individualmente en su tela. “El taller es el lugar de encuentro, el espacio de relación y de aparición que permitirá la posibilidad de existencia de tal comunidad.” (Vinyes, 2018, pág. 354).

Durante los talleres de bordado (refiriéndome al modelo de las arpilleras y al de mi propuesta) se crea un sentimiento de colectividad y cercanía que facilita prestar más atención a las historias de los integrantes y posicionarse políticamente ante una situación de injusticia. Como lo describe una arpillera de Chile, es difícil a veces empatizar con la situación ajena “porque uno se encierra en su casa y no quiere entender lo que pasa fuera. Y allí empecé a conocer personas que tenían problemas más grandes que los míos, los míos eran económicos.” (Hidalgo & Madariaga, 2016).

Las arpilleras eran realizadas por mujeres con formaciones y destrezas muy distintas, por lo que se expresan mediante puntadas simples como el cordoncillo y el pun-

to de cruz, al igual que los bordados relacionados con Irán únicamente emplean el punto atrás y para unir las partes el punto de cruz.

Es evidente el carácter subversivo de las arpilleras y de “Atando Cabos: Irán”. En ambos casos se exporta información mediante el bordado al extranjero. En Chile se denunciaba la situación bajo el régimen militar y se exportaban las telas al extranjero, donde eran expuestas. En Irán, mediante la escasa información revelada en la prensa, creo patrones ya en el extranjero y consigo que la información llegue a un mayor número de personas al convertir a los participantes en los artífices de los bordados y exponiendo el mural.



“Justicia”, Anónimo, sin datar obt. de [www.artishockrevista.com](http://www.artishockrevista.com)

Otro trabajo que trata el tema de la memoria política en textil es el “NAMES Project AIDS Memorial Quilt” (Jones, 1987). Se trata del mural de patchwork y la obra comunitaria más grande del mundo, pesando 54 toneladas. Comenzó en San Francisco y fue creciendo para conmemorar a las víctimas del SIDA. Esta obra está compuesta por pequeños paneles, cada uno creado por personas cercanas a las víctimas. Se emplean medios muy distintos: transfer de fotografías, bordado y collage, entre otros. El arte queer se respalda en este caso en la lucha feminista del siglo XX y en el empleo del bordado para crear carteles de protesta (como por ejemplo hacían las sufragistas con los handkerchiefs, pañuelos bordados que podían ser conmemorativos (como los dedicados a Janie Terreno) o de protesta).

Esta obra comparte diversos aspectos con la mía. Es un proyecto infinito (si así se quiere, ya que se pueden añadir telas eternamente en ambos proyectos, aunque mi idea es terminar mi mural este verano). El carácter comunitario que comparten ambas propuestas facilita

esta prolificidad. La participación de los voluntarios hace posible amasar una mayor cantidad de material, aumentando el impacto visual de las obras. La importancia de los participantes en ambos casos es crucial. En mi caso, los talleres sirven de canal de comunicación y lugar de encuentro y refugio y en el “NAMES Project” se crea un espacio a través del proyecto que ofrece soporte para el duelo, alarmando a la política para que actúe. La técnica del patchwork evoca humildad y asequibilidad al formar parte de la imaginería popular y el hogar, al ser una práctica tradicionalmente empleada para crear mantas a partir de restos de tela. Ambos trabajos ofrecen calidez, consuelo y refugio en una crisis.



“NAMES Project”, Cleve Jones, 1985-actualidad obt. de [www.aidsmemorial.org](http://www.aidsmemorial.org)

En “Tejiendo Conversaciones” de Silvia Molinero Domingo (2017- actualidad), la artista invita a dos personas a tejer una línea de lana entrelazada en punto derecho. Este gesto invita a los participantes a entablar una conversación. Es una versión muy minimalista de los talleres colaborativos. Al no imponerse tema ni abrirse a numerosas personas y la actividad prolongarse durante bastante tiempo por ser una técnica lenta, se crea una intimidad entre las dos personas que participan. Al igual que Molinero Domingo valoro mucho las conversaciones que nacen en los talleres, siendo éstas la razón por la cual existe este proyecto.

### 3.5. Antecedentes políticos

Para acercarse a “Atando Cabos: Irán” es crucial situarse en la política actual iraní. El proyecto nació en septiembre de 2022, momento en que comenzaron las protestas en contra de la dictadura militar y la violencia ejercida por sus integrantes. El 16 de septiembre de 2022 falleció la joven kurda Jina Mahsa Amini (BBC, 2022-actualidad), que días antes fue arrestada por las fuerzas de la policía moral iraní por llevar mal colocado el hiyab en la capital Teherán. Posteriormente se supo por testimonios de otras personas que fueron transportadas en el mismo vehículo al centro policial que ya en el automóvil sufrió golpes y maltrato por parte de los policías. A continua-



Mujer quemando su hiyab durante las protestas, 2022, obt. de <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-62967381>

ción, fue torturada, como testimoniaron otras personas, en el centro policial hasta colapsar. Pese a la insistencia de los presentes, tardaron varias horas en transportarla al hospital, donde falleció un día más tarde a causa de las lesiones cerebrales. Las autopsias son contradictorias, ya que desaparecieron partes y fueron reeditadas, pero se encontraron severas lesiones en el cráneo producidas por golpes. Cabe denotar que, por lo general, la etnia kurda se ve sujeta más frecuentemente a violencia en el país.

La familia de la afectada se comunicó con grupos activistas kurdos-iraníes que compartieron la noticia con periódicos independientes del estado. A partir de ahí comenzaron las protestas, cuyo lema es “Woman, Life, Liberty”, inspiradas en el nombre de Jina (este nombre no figura en documentos oficiales, ya que el gobierno iraní prohíbe nombres kurdos, sin embargo, es el nombre que escogieron sus padres y con el que se identificaba ella), que significa “vida” en kurdo. “Jina” comparte raíz con “jin”, que significa “mujer” y “jiyan”, que es “libertad”. Las protestas en contra del gobierno se fueron aseverando mientras el gobierno desmentía la implicación de violencia en el arresto de Amini, manipulando las evidencias. Mientras la situación escalaba, las protestas se expandieron por todo el país, sobre todo entre los jóvenes. Estudiantes universitarios y menores en los centros educativos se levantaban en protesta en muy diversas expresiones. Desde quemar los hiyabs, a cortarse el pelo las mujeres y negarse a recitar versos a favor del ayatollah (dictador iraní) e incluso insultarlo abiertamente en colegios, la indignación del pueblo iraní se hizo notar. El estado condenó las protestas como actividad incentivada por occidente y, por tanto, traición. La respuesta de los cuerpos policiales fue extremadamente violenta, disparándose a la población con balas letales, gas de lágrimas, spray de pimienta y arrestándose a miles de activistas y personajes de interés internacional como deportistas y actores. Consta que más de 500 personas

(entre las cuales se cuentan a muchos menores) fueron asesinadas, varias personas fueron sentenciadas a muerte y otros muchos perdieron la vista o recibieron sanciones económicas y prohibiciones para salir del país. Las protestas se extendieron hasta principios de 2024, aunque los casos legales continúan, al igual que las ejecuciones.

Durante las últimas elecciones en marzo de 2024, apenas un 41% de la población votó al considerarlas una farsa. Casi un año y medio después del fallecimiento de la joven, la UNO condenó el “uso excesivo de violencia” que resultó en la muerte de Jina Amini.

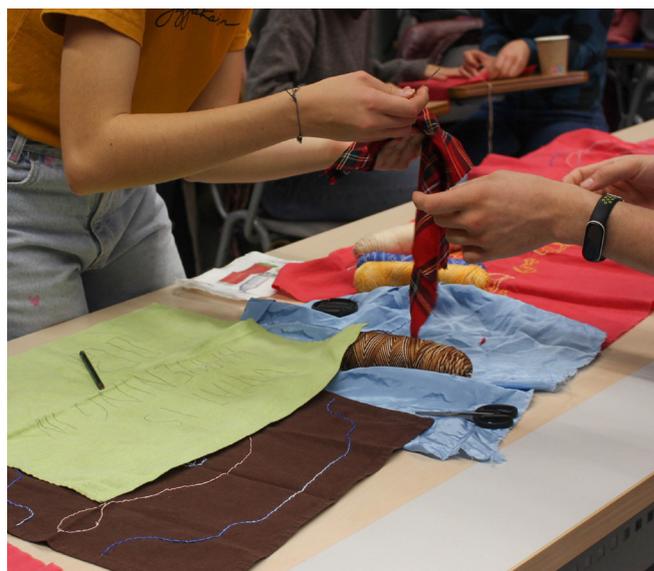
## 4. Objetivos

A lo largo del proceso creativo del año anterior comprendí que el tema que estaba tratando era muy amplio y, como tal, merecía una exploración que se dilatara en el tiempo algo más. Poco a poco fui expandiéndolo, añadiendo nuevas capas de tela y de significado hasta ahora, que me hallo ante lo que será la última fase de “Atando Cabos Irán”.

Los objetivos para los siguientes meses son:

1. Completar mi trabajo de fin de grado.
2. Crear una obra de arte participativo textil con temática feminista. Para ello, continuaré realizando talleres de bordado colaborativo.
3. Trabajar con la comunidad de vecinos de Masías, en el centro cívico del lugar para expandir el proyecto a un contexto diferente.
4. Divulgar la situación en la que se encuentra Irán a través de los talleres y crear un espacio de comprensión, colectividad y apoyo.
5. A raíz de las telas bordadas durante los talleres, confeccionar un mural de *patchwork* que mida unos 5m de largo y 1,7 de ancho, para colgarlo en las escaleras de la universidad.
6. Actualizar las partes del mural ya existentes mediante la adición de telas que reflejen cómo ha cambiado la situación desde que comenzó el proyecto en invierno de 2022.
7. Investigar sobre los antecedentes históricos del bordado y explorar su impacto sobre el feminismo y mi obra en la memoria.
8. Investigar sobre la importancia de una práctica colectiva en el contexto de una obra feminista que busca ahilar la memoria de un lugar con otro, más lejano geográficamente.
10. Explorar los lazos personales con esta obra procesual y con los integrantes de ésta.

De manera resumida, los objetivos de este trabajo de fin de grado son la ampliación del mural en el largo y la del campo de impacto personal en una serie de talleres nuevos, además de la investigación de las cuestiones que han sido el motor de este proyecto: los lazos personales (con la técnica y el tema), las mujeres y el bordado, la relevancia de una crisis de derechos humanos extranjera aquí y el momento postcrisis en Irán.



*Imagen de los talleres realizados en la Facultad de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona en primavera de 2023*

## 5. Referentes históricos

### 5.1. El bordado

La práctica del bordado es una de las más antiguas que ha acompañado a la humanidad. El bordado más antiguo preservado es parte del ajuar funerario de Tutankamón y está ejecutado sobre lino, aunque se considera que la cuna de la técnica se sitúa en la antigua Babilonia, dados los testimonios de la época que alababan las agujas babilónicas, como indica un artículo que recapitula la historia del bordado (M<sup>a</sup> Luisa Gil López, 2017, pág. 189).

En todas las culturas se encuentran manifiestos de técnicas de bordado, como los ropajes reales hallados en tumbas en China o los bordados datados en 300 a.C. encontrados en una necrópolis peruana. Desde ser digno del ropaje de reyes con sus hilos dorados en el *opus anglicanum* (inglés), pasando por formar parte de una prenda que acompaña a generaciones en el *sashiko* japonés a formar parte de la cultura de una zona y convertirse en signo distintivo y registro histórico de la mezcla

causada por el colonialismo en el *huipil* mesoamericano. Para acercarse a la construcción de la feminidad a partir del arte textil en la cultura europea se puede tomar como punto de referencia la edad media, pese a que probablemente se podría comenzar haciendo distinciones en los roles de género que acompañan al textil en el momento en el que se pasa al sedentarismo. El libro *The Subversive Stitch* de Rosizka Parker analiza la correlación entre el encasillamiento de la feminidad y la evolución del bordado desde la época medieval hasta los años 1970. Para el bordado, el medievo es un momento de florecimiento en el continente europeo. La diferenciación entre el arte y la artesanía no existía. Se confeccionaba en talleres en los que había trabajadores de ambos sexos, como indica Parker “both men and women embroidered in guild workshops, or workshops attached to noble households, in monasteries and nunneries” (Parker, 2010, pág. 17). Los practicantes de la técnica gozaban de cierto respeto y libertad artística, llegando a serles confiados los diseños de ropajes reales por parte del rey Enrique III de Inglaterra a Mabel de Bury St. Edmunds, signo de gran confianza depositada en las habilidades de ella (Parker, 2010, pág. 49).

Predominantes en el bordado medieval son las recreaciones históricas, siendo el “Tapiz de Bayeux” la más famosa y las eclesiásticas. El “Tapiz de Bayeux” representa la conquista normanda de Inglaterra, concluyendo con la batalla de Hastings. Pese a conocerse como “Tapiz de la reina Matilde” fue bordado primordialmente “por bordadores que trabajaban en Canterbury, Inglaterra” (Cartwright, 2018). La fama del tapiz viene dadas sus dimensiones y el detallismo de los 58 paneles, representándose la guerra, y la vida cotidiana del s. XI.

Las imágenes eclesiásticas eran creadas para formar parte de la decoración del altar y la iglesia en general, especialmente en el *opus anglicanum* (datado entre el siglo XIII y XIV). Cabe destacar cómo se incluían historias de los evangelios apócrifos relacionadas con la fertilidad. Un ejemplo recurrente es Santa Margarita, que derrota al demonio emergiendo de su barriga y por tanto intercede por las mujeres en el parto, una imagen condenada posteriormente por la iglesia.

Las órdenes mendicantes como los franciscanos o los dominicanos se propagaron ampliamente entre el siglo XII y XIII. Muchas mujeres no disponían de fondos para unirse a una orden eclesiástica. Bajo estas premisas se crearon las Beguinas en Liège, Francia. “Las Beguinas fueron aquellas mujeres cristianas que, en el siglo XII, en Flandes y en los Países Bajos, decidieron agruparse para vivir juntas su deseo de entrega a Dios y a los más



“Capa Pienza”, 1315-1335, obt. de Textile Research Museum Leiden. Uno de los ejemplos más lustrosos de bordado del *opus anglicanum*. Véanse los detalles de hilo de oro y las 27 historias de la virgen explicadas aquí.

necesitados, pero haciéndolo al margen de las estructuras de la Iglesia católica, a la que rechazaban por su corrupción y por no reconocer los derechos de las mujeres.” (Fernández, 2015). Su vida estaba dedicada a la ayuda de las personas pobres y eran autosuficientes. Se autogestionaban con el dinero recaudado de talleres textiles de bordado y otras artesanías en los que trabajaban las integrantes de la comunidad. Sin embargo, tras el Concilio de Vienne se determinó su disolución, debido a que cuestionaran el orden establecido y a la iglesia. Con el emerger de la burguesía en el siglo XV, surgieron nuevos valores. La castidad, que en la época medieval ya había sido el mero atributo que podía alejar a una mujer de ser identificada con el pecado original y acercarse a la nobleza de la virgen María, Reina del Cielo, ganó una nueva importancia.

“Embroidered images of the Virgin and female saints in the fifteenth century began to assume a new humility. Mediaeval iconography had endowed Mary and the virgin martyrs with admired aristocratic feminine attributes. But in the fifteenth century, the willowy figures acquired a new domesticity and intimacy, representing the emerging ideals of the burgher class. Typical is the hood of a cope embroidered between 1460 and 1490. Although the Virgin is still enthroned, she is a young woman smiling as she breastfeeds her baby. Her gentle nurturing qualities are placed above her queenly characteristic. Childcare, not childbirth, was becoming a central cultural concern.” (Parker, 2010, págs. 64-65)<sup>1</sup>

En Cataluña, que es conocida por su amplia historia textil, cabe destacar los bordados góticos y renacentistas. Pese a escasear los rastros históricos del bordado, se pueden encontrar varios ejemplos entre el siglo XV y XVI. A juzgar por las dotes que recibían, el historiador Miquel Mirambell i Abancó concluye que el estatus social del bordador catalán estaba por encima del de otros oficios. Constan únicamente los nombres de hombres durante este período, por lo que supone que no se les permitía la ejecución de esta profesión a las mujeres en la esfera pública, quedando más bien reducidas a ‘ayu-

dantes’:

“Aquests tallers sembla que estaven formats bàsicament per homes. Malgrat que segurament comptaven amb presència femenina, les dones brodadores apareixen en comptades ocasions en la documentació d'arxiu, atesa la seva quasi nul·la projecció pública. Sembla, per tant, que l'ofici de brodar a Catalunya fou una labor essencialment masculina. En tot cas, les dones brodadores no practicaren l'ofici amb igualtat de condicions i reconeixement que els seus col·legues masculins.” (Mirambell i Abancó, 2009, p. 97)

Como demuestra el caso de Elisabet Fuster, que asumió el taller de su marido tras morir éste en 1572, es probable que trabajaran en el taller y conocieran bien la técnica, pero la legislatura no les permitiera ejercer el oficio como tal menos en casos como éste.

El ámbito del bordado profesional comenzaba a complicar el acceso a las mujeres inglesas también, por nuevas regulaciones dentro de los gremios. Hacia el siglo XVI y XVII iba a convertirse en un distintivo de feminidad, formando parte de la educación de las mujeres de las clases adineradas, apartándose sin embargo a la mujer de la economía del bordado. El hecho de que un hombre burgués pudiera permitirse que las mujeres de su familia no trabajaran era considerado un símbolo de estatus.

El bordado se consideró como una actividad que ennoblecía a la mujer que la practicaba, por requerir paciencia, detallismo y humildad. Se asociaba la espalda curva de la mujer bordante y su silencio con sumisión y castidad, tratándose además de una actividad que se practicaba dentro de los confines del hogar. Así, de manera efectiva, se alejaba a la mujer del mundo exterior y se ocupaba su tiempo con una labor repetitiva, contribuyendo así a la dependencia económica e intelectual de las mujeres, llegando al empobrecimiento femenino que Virginia Woolf indica en *Una habitación propia*.

Pensadores como Luis Vives y Erasmo de Rotterdam eran fervientes defensores de la educación femenina y propusieron planes de estudio. Sin embargo, para que ésta fuera aceptable, debía ser “suficientemente diferenciada de la de los hombres, a través de la adición de música, baile y bordado” (traducción de la autora) (Parker, 2010, pág. 74). Parker sostiene que el surgimiento de una ideología de lo que constituye lo femenino coincide históricamente con el Renacimiento, que es cuando se crea la división entre el arte y la artesanía.

Había una clara distinción entre lo que podía bordar una dama de alta alcurnia y qué temas se les dejaban a los pintores, más libres en la exploración técnica y temática. El bordado, más que una habilidad, se consideraba en el siglo XVI una condecoración de su belleza interna y externa, ya que sus bellas creaciones rodeaban a la

mujer de estética y la práctica del bordado le confería una docilidad y humildad muy apreciables por un marido o un padre. Sin embargo, como bien lo recoge Parker, no son pocas las contradicciones dentro de este sistema de valores. Si la mujer disfrutaba de la práctica o bordaba atuendos para ella misma, se la consideraba como egoísta. Si no lo hacía y escogía otras actividades como la lectura, estaba dejando de lado sus deberes conyugales o maternos. Se veía como *virtud*, no como una expresión artística. La paciencia, la dulzura y la inocencia eran consideradas atributos naturales del género femenino. Se trataba como la expresión de la feminidad, sin que requiriera ningún tipo de adiestramiento o esfuerzo. Si se fallaba a cumplir con estos cánones, se corría el riesgo de que se pusiera en duda la feminidad de la mujer en cuestión.

En la península ibérica continuaban teniendo mucha importancia los bordados religiosos en el siglo XVI. En Lorca, por la rivalidad entre las cofradías, se comenzaron a decorar los mantos de las figuras, al igual que los estandartes y banderas con lustrosos bordados. Al comienzo se empleaban especialmente los hilos dorados y plateados, técnica conocida como *or nué*. Más adelante, se añadieron los hilos de seda y lana, otorgando la riqueza de color que diferencia a la Semana Santa de Lorca aún hoy en día. A las mujeres no les estaba permitido trabajar en el ámbito profesional, por lo que las bordadoras son difíciles de encontrar, como indica Eduardo Sánchez Abadía en “La mujer a lo largo de la historia en la región de Murcia” (Abadía, 2018). Parker indica que a las mujeres no se les permitía la posesión de bienes, por lo que en las transacciones económicas figurarían los nombres de sus maridos, padres u otro tipo de guardianes legales. Es bastante probable que las mujeres sí vendieran sus bordados, ya que eran las que más ampliamente practicaban la técnica.

Otra aplicación son las muestras de bordados en los que las niñas bordaban patrones que se iban dificultando progresivamente. Esta forma de registro del aprendizaje ganó popularidad en el siglo XVII, al poderse medir de esta forma el progreso en la técnica y, por tanto, en la feminización de la niña. Desde una temprana edad, las madres enseñaban a sus hijas a completar estos ejercicios. Resultan interesantes los versos que se añadían a los *samplers*. Desvelan sentimientos contradictorios a lo largo de los siglos, desde la tristeza y el aburrimiento causados por la ausencia del hombre a versos rebeldes que conmemoraban el odio por el mismo bordado (véase: “Polly Cook did it and she hated every stitch she did in it” (Parker, 2010, pág. 132)), pasando por el obediente

resentimiento de una hija hacia su madre (por obligarla a bordar) y el absoluto amor por dichos pasatiempos.

Cabe notar cómo las heroínas y femmes fatales de la mitología y la Biblia cobran una dignidad distinta bajo la aguja de la mujer que el pincel del hombre. Nótese en el siguiente verso, por ejemplo, cómo Eva, lejos de ser la maldición de la humanidad, es vista como la acompañante de Adán:

*“Adam alone in Paradise did grieve  
And thought Eden a desert without Eve  
Until God pitying his lonesome state  
Crowns all his wishes with a lovely mate  
Then why should men think mean, or slight her  
That could not live in Paradise without her.”* (Parker, 2010, pág. 91)

Varias mujeres se expresaban en contra de las constricciones que se imponían sobre su género. Atacaron en este contexto el bordado, al considerar que acaparaba demasiado la vida de la mujer. Anna Maria von Shurman, por ejemplo, defendía la sustitución del bordado por estudios científicos. Otras pensadoras más moderadas proponían añadir al bordado otro tipo de enseñanza. Por otra parte, algunas mujeres se posicionaron a favor de la categorización del bordado como arte.

En el siglo XVIII, en pleno Romanticismo, el interés del bordado se centra en la naturaleza para encontrar la calma que buscaba el alma en el desasosegado *Zeitgeist*. Se plasmaba también en la ropa, que comenzaba a lucir paisajes completos en los vestidos de las damas de las familias pudientes. Las sublimes pinturas eran las referencias a las que buscaba imitar el efecto *trompe l'oeil*, las imágenes bordadas comenzaron a ser más realistas, con una sensación de perspectiva más naturalista. Se buscaba ese carácter luminoso del óleo mediante la adición de hilos de seda y elementos de collage, como perlas. La preocupación por la muerte cobró una nueva importancia en las imágenes de luto con los lemas principales del Romanticismo: *carpe diem* y *tempus fugit*. La máxima preocupación era el paso del tiempo y la muerte acechante, tema muy claramente visible en las damas en duelo bordadas.

En los siglos previos, el matrimonio concertado había sido motivo de crítica cada vez más, especialmente dentro de la clase burguesa, que se podía sustentar sin la necesidad de una alianza. En el siglo XIX el amor comenzó a ser un tema principal. Las revistas dirigidas hacia el sector femenino mostraban cualidades del hombre ideal y formas de conquistar a un marido, entre otras. El amor comenzó a ser un punto importante en la vida de una mujer. Se esperaba de ella que hiciera sus labores ‘por amor’ y para manifestar ‘el amor’; se recomendaba

que hicieran todo para garantizar la comodidad para el marido.

Esta ideología llevó a la popularización de crear bordados para el marido y la casa en general. Se cubrían sillas, manteles, alfombras, tapices, sábanas, batas, zapatillas y muchos otros objetos de la esfera doméstica, hábitat de la mujer. Las numerosas horas que pasaban ante el bastidor se convertirían en rastro del género invisible en la historia, dejando evidencia de sus vidas. Los versos de las muestras de bordado de la época están cargados de esta mezcla de sentimientos de soledad, búsqueda de atención, culpabilidad y frustración.

La vida pública estaba muy limitada para las mujeres todavía y el ideal femenino se dedicaba a los trabajos ‘por amor’ y a crear belleza, ya que se consideraba como demasiado frágil y se las relacionaba con una esfera más divina<sup>2</sup>. Aun siendo impuesto el confinamiento al hogar, había escritores satíricos que se burlaban de los pasatiempos caseros de ellas. Como lo expresa Parker:

*“In the nineteenth century, when embroidery was intended as evidence of a woman’s self-denying, loving, giving, effortless yet never idle femininity, [some] [...] represented embroidery as selfish and obsessional, leading a wife to neglect her cardinal duty: that of providing for her husband’s comfort. [...] When women had learned not to claim creative merit for embroidery but to assert that it was a labour for love, men mocked it as a mere pastime, just one of many trivial occupations which filled a woman’s day.”* (Parker, 2010, pág. 172)<sup>3</sup>

Por otra parte, la situación de la bordadora obrera era pésima en la época. Con la industrialización del textil se necesitaban a las mujeres obreras para crear detallados bordados. Trabajaban desde su hogar o en pequeñas habitaciones con otras bordadoras. Tan pronto como a los 3 años comenzaba su primera labor. Iban pasando por distintas ocupaciones, hasta los 20 años, cuando la mayoría ya estaban completamente deformadas y ciegas, haciéndoles imposible perseguir cualquier otra ocupación. Así, no pocas acababan viendo en la prostitución la única salida posible. El sistema preveía que una persona les trajera los patrones, la misma que a continuación les pagaba por el trabajo hecho. Sin embargo, muchas de estas intermediarias abusaban de su posición y pagaban menos de lo que se les debía, utilizando esta opacidad del sistema a su favor. Este fue el motivo de algunas protestas de bordadoras. (Parker, 2010, págs. 176-178)

Como técnica innovadora, cabe destacar el trabajo en lana de Berlín, que recibe el nombre por su lugar de origen. Los avances en la impresión ayudaron con su creación y rápida popularización. Los ejemplos de patrones que se encuentran en el *“Piecwork Magazine”*

muestran la riqueza e intensidad cromática típicas de la técnica, que se conseguían gracias a las innovaciones en la impresión y el mordentado y teñido de las lanas (Stepanova, 2023).

William Morris en especial, pero también muchos pertenecientes al movimiento *Arts and Crafts* se comenzaron a interesar por el bordado y la eliminación de la frontera entre las artes y las artesanías. Aun siendo este pensamiento muy vanguardista para la época, cabe denotar que muchos de los patrones atribuidos a Morris realmente los diseñaban su mujer y su hija y la recopilación de patrones medievales que “rescató” la creó junto a su cónyuge, quien poco reconocimiento recibió. Las mujeres, a quienes iban dirigidos principalmente los libros de patrones de Morris, eran motivadas a bordar de forma refinada, elegante y naif.

Por lo general, se esperaba de la bordadora del siglo XIX que copiara ‘humildemente’ patrones (a menudo diseñados por hombres dibujantes) y dejara poco espacio a su propia imaginación. Se prefería la excelencia técnica a la creatividad. También eran muchos los que pensaban que un buen bordado debía mostrar las cualidades del material, más que ser un objeto artístico. Aun así, se comenzaron a crear escuelas de artesanía en las cuales docentes como Ann Macbeth animaban a sus estudiantes a aplicar la técnica para expresar el diseño de forma más viva. La técnica era el *medio* y no la *finalidad* para ella.

Además de esto, se comenzó a permitir más el acceso de forma más general de las niñas a la escolarización. La educación de las niñas era “*a training in femininity through the needlework, to the extent that boys were given books for prizes whereas girls were rewarded by being permitted to take home their needlework without first paying for it*” (Parker, 2010, pág. 187)<sup>4</sup>. Hacia 1902, en Inglaterra la educación de todas las niñas incluía obligatoriamente el trabajo con la aguja, mientras que los niños practicaban carpintería. La asociación del trabajo con aguja y la feminidad continúa hasta hoy.

Aunque hoy en día la educación en los países occidentales no esté separada por géneros (a excepción de algunos colegios), la asociación de la aguja y la mujer sigue existiendo. Los siglos pasados constituyen la carga histórica que tiene el textil y evidencian la dolorosa desigualdad que las mujeres tuvieron que sufrir durante milenios y aún sigue tintando el sistema, aunque haya mejorado la situación.

Precisamente por esta carga, las Sufragistas y las feministas de los años 1960-90 emplearon esta técnica a su favor y aportaron nuevas lecturas. Esto ha impactado

mucho la actualidad del bordado y mi decisión personal de emplear y aprender esta técnica.

## 5.2. Arte textil y feminismo

Como ya he indicado anteriormente, el bordado y el trabajo con la aguja han tenido un papel muy importante en el desarrollo de lo que se entiende hoy en día como feminidad. Para comprender mejor la importancia del arte textil en el feminismo hay que adentrarse en dos puntos: la historia del textil, insistiendo en los comienzos del movimiento feminista hasta la actualidad y la diferenciación jerárquica de la artesanía y el arte.

Los adjetivos asociados a la técnica y a las mujeres son aplicables a cualquiera de los dos, ya que se han entendido durante siglos como sinónimos. Cabe recalcar la importancia de la educación en el proceso de feminización. Como lo expresa Rosizka Parker, la educación para las mujeres era admisible únicamente si era diferente a la de los hombres al añadir música, danza y bordado. Las palabras de admiración que se pudieran expresar hacia una mujer iban acompañadas del elogio de su destreza cosiendo (Parker, 2010, pág. 74). Esto se debe a que, aunque pudieran llegar a entender excelentemente el latín o las matemáticas, “deberían restringirse a hacer pudín, tejer medias, tocar el piano y bordar bolsas” (Woolf, 2023, pág. 111), como indica Virginia Woolf en el ensayo *Una habitación propia*.

De esta manera, el bordado y el hogar han quedado unidos a la feminidad, aunque, como indica Woolf, las mujeres sí han sido partícipes de la creación de los grandes logros de los varones, ya que la mujer “fertiliz[a] las ideas secas de él” (Woolf, 2023, pág. 137). En oposición a la inteligencia analítica y la fuerza, asociadas a los hombres, encontramos la dulzura, debilidad, pasividad y obediencia, asociadas a las mujeres y al bordado<sup>5</sup>.

Se crea un refugio no solamente acoge a los hombres a lo largo de la historia, buscando en la maternidad un escape del estrecho traje de masculinidad con la eterna presión de proveer y proteger, sino a las mismas mujeres, que también lo han necesitado para escapar de su rol femenino, por su parte.

Cabe insistir en la representación limitada de las relaciones femeninas, entre otros dentro de la literatura, como indica Woolf: “Traté de recordar algún caso entre todas mis lecturas en el que se representara a dos mujeres como amigas. [...] Pero casi sin excepción se las muestra desde la perspectiva de su relación con los hombres.” (Woolf, 2023, pág. 130). Esta dependencia de la imagen masculina para construir la feminidad todavía

carga actualmente el bordado y la idea de lo que significa “ser mujer”.

En el arte feminista se traduce por ejemplo en las pancartas de las protestas sufragistas. Al pertenecer al bordado, como ya se ha expuesto anteriormente, a la enseñanza básica de una niña, las mujeres, por lo general, sabían practicar esta técnica. Las de alta alcurnia lo aprendían de institutrices o escuelas, por ejemplo, mientras que las mujeres de clase obrera se apropiaban de la técnica en las fábricas y aprendiendo de otras mujeres. Por ello, en general, todas sabían practicarla.

La lucha feminista encontró en el textil una herramienta de expresión. Los carteles que pedían el voto no eran como aquellos de los sindicatos, fabricados mecánicamente. Los primeros eran cosidos a mano por las sufragistas con más y menos destreza con la aguja. En los que recogían firmas, por ejemplo, se nota que algunas son preciosas y delicadas y otras simplemente muestran unas iniciales menos refinadas. Las banderas y los carteles contaban con bordados manuales con motivos florales (especialmente el iris, que era la flor más popular en bordado del año 1907) y otras imágenes que se convirtieron en los símbolos del movimiento. Aunque los carteles eran creados por todo tipo de mujeres relacionadas con la petición del voto, existía además el Suffrage Atelier en Inglaterra, constituido por un grupo de mujeres que se dedicaban específicamente a hacer estos *banners*. Se interesaban por la connotación femenina asociada al bordado y, mediante la misma técnica que había sido un yugo para algunas, buscaban representar una feminidad con fortaleza. Además, proponía un contrapunto a la imagen de la feminista monstruosa, fea y carente de atractivo mediatizada en propaganda anti sufragista. Al apropiarse de estas imágenes de feminidad, ganaban control sobre la manera de la que se percibían para quitar el miedo a las mujeres dubitativas. En las palabras de Parker:

*“The other handkerchief in the London Museum is dedicated to Janie Terreno herself, and commemorates prison sentences delivered in Newcastle in 1910 and in London during 1910 and 1911. 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.”* (Parker, 2010, pág. 201)

Es natural, por ello, que las artistas feministas de los años 1960-1980 decidieran emplear precisamente las técnicas de arte textil para expresarse, en especial el bordado. Artistas como Kate Walker, Beryl Weaver y Judy Chicago se apropiaban de la técnica con todo el bagaje histórico y emocional que tenía y la resignifica-



*Handkerchief, Janie Terrero, 1912, obt. de Royal College of Physicians. Pañuelo bordado por Janie Terrero durante su aprisionamiento. Atestigua que la torturaron mediante alimentación forzosa y está firmado por muchas mujeres con la aguja.*



*Banner Sufragista, WSPU, 1908-1910, obtenido de Museum of London. Repárese en los delicados detalles del bordado, contrastados con la fuerza política del cartel.*

ban. Delicados manteles o pañuelos que en un pasado podrían haber sido parte de la indumentaria femenina prototípica ahora lucían lemas feministas o, simplemente por la manera de presentarlos, cuestionaban los roles de género y la autoridad masculina.

Otros movimientos sociales como los *Diggers*, conocidos popularmente como “hippies”, que vivieron durante varios años en el barrio de Haight-Ashbury de San Francisco en una comunidad fuera del capitalismo hicieron uso de la técnica. Se rechazaba la masculinidad contradiciéndola con símbolos asociados a la feminidad como el pelo largo y los tejanos bordados, adoptando valores como la generosidad y el amor, relacionados con las mujeres, y refugiándose en la naturaleza, también asociada a las mujeres. “Whereas hippies had simply celebrated the emotional and individualistic associations of embroidery, feminists in their embroidery showed that the personal was the political – that personal and domestic life is as much the product of the institutions and ideologies of our society as is public life.” (Parker, 2010, pág. 205)

El bordado del siglo XX ha impregnado intensamente la manera de crear en esta técnica actual. Mientras algunos movimientos sociales se han apropiado de esta técnica y sus valores asociados, otros lo han rechazado (como el New Costume del comunismo). Gracias a la redefinición de muchos conceptos y la reutilización de iconos cambiando su significado, actualmente gozamos de mayor libertad creativa y es posible disponer de ellos. Un ejemplo recurrente de la lucha feminista actual son los bordados contra el feminicidio (proyecto que comenzó en México en 2012). “El bordado [...] permite ante todo la reflexión pausada, puesto que, independientemente de la calidad o la habilidad, aspectos estos insignifican-

tes, la labor ralentiza el tiempo, puntada tras puntada” (Garrido, 2018). La paciencia requerida para la técnica ya no trata de complacer al varón en casa, como sucedía hasta finales del siglo XIX de manera generalizada, sino que establece un espacio de conmemoración para la mujer asesinada y de sanación para la bordadora que ha de hacer frente a la brutal muerte de su ser querido. La paciencia se convierte en un espacio femenino para las mujeres que han de lidiar con la violencia machista. El bordado nos sirve para hacer frente a las desigualdades y posicionarnos, “porque nosotras, las mujeres, establecemos contacto con el pasado a través de nuestras madres” (Woolf, 2023, pág. 121). Esta poética cita de Virginia Woolf subraya cómo el bordado, enseñado típicamente por madres o abuelas a las hijas o nietas, ayuda a establecer una conexión con la historia y a ofrecer una herramienta para afrontar la realidad actual. Louise Bourgeois, otra gran referente del arte textil, explica su unión con las agujas de esta manera: “*When I was growing up, all the women in my house were using needles. I always had a fascination with the needle, the magic power of the needle. The needle is used to repair damage. It’s a claim to forgiveness. It is never aggressive, it’s not a pin.*” (Bourgeois, 1997).



“*Ôde a l’oubli*”, Louise Bourgeois, 2013, obt. del MoMA. Para las feministas lo personal era lo político, como muestra este diario cosido.

### 5.2.1. La división entre la artesanía y el arte

El bordado tiene una gran conexión con el feminismo y la femineidad. Dentro de esto cabe recalcar la posición de la bordadora, exenta del mundo del arte hasta recientemente. En los apartados anteriores he señalado la rica variedad de obras artísticas relacionadas con el bordado, y, sin embargo, la técnica continúa figurando como “artesanía” dentro del imaginario colectivo.

Para acercarse a esta cuestión cabe comprender cómo se creó esta división entre “arte” y “artesanía” en el si-

glo XVIII, que hasta hoy define los procesos creativos. Como indica George Clarke en su artículo “De artistas y artesanos. Historia de una ruptura”, hoy en día, “lo políticamente correcto es afirmar que el artista y el artesano son, en esencia, la misma figura. Sin embargo, la realidad muestra que el artista y el artesano pertenecen a campos culturales y sociales distintos, ya que existen instituciones que los diferencian” (Clarke, 2016, pág. 7). La misma palabra “arte” es una contradicción a lo que se entiende como arte, ya que proviene del latín *ars*, que significa técnica (*techné* en griego), como recalca Larry Shiner en *La invención del arte*. Antiguamente se entendía como arte la maestría en una técnica, aunque ahora el arte se haya separado de este concepto (Shiner, 2004).

En la Antigüedad, “el artista-artesano no era libre para crear, sólo debía imitar a la naturaleza” (Clarke, 2016, pág. 7). Estas palabras resuenan mucho con la propuesta del crítico de arte japonés Soetsu Yanagi de lo que es la artesanía, que la define como esta imitación de lo natural mediante una actividad repetitiva, carente de “ingenio” propio. Cabe hablar del ‘ego’ que es el que separó, a nivel filosófico, el arte de la artesanía. A nivel práctico se podrían mencionar las ansias de mejora social de los artistas, que deseaban formar parte de la burguesía y asegurar su posición.

Mientras que durante la Ilustración surge la idea del artista, la emocionalidad y creatividad asociadas con éste provienen del Romanticismo, encontrándose antes solamente la imitación de la naturaleza “bella” en el arte. Otras muchas cualidades que se asocian todavía con la figura del artista también provienen del siglo XIX, especialmente el topos de la bohemia con el artista atormentado y pobre que malvive para poder crear (ya que la creación es su motor de vida); el genio maldito, en definitiva. Aquí entendemos al artista como “hombre”.

El artesano crea objetos de utilidad, humildes y sin la necesidad de ser importantes. Lo único que se espera de un objeto artesanal es que perdure en el tiempo y esté bien confeccionado. “Es esta simplicidad, de hecho, la que constituye la espina dorsal de la artesanía popular” (Yanagi, 2020, pág. 44). Por otra parte, el objeto artístico es todo lo contrario. Su utilidad cotidiana es opcional y, de hecho, improbable. El diseño no debe facilitar ninguna maniobra y puede ser humilde, pero en muchos casos no lo es. Algunos perduran en el tiempo y otros son efímeros. Y, desde luego, son importantes. Si se quiere decir lo contrario habría que contradecir a todos los gobiernos, ya que la agenda cultural es algo meticulosamente cuidado (para bien o para mal, véase la obra

musical de Shervin Hajipour, que, en su país, está prohibida). “Esta actitud estética es la que finalmente convirtió al objeto artístico en un objeto irreal, un objeto que no pertenece a la misma categoría de los objetos comunes, propiedad que también distingue el arte de la artesanía.” (Clarke, 2016, pág. 10)

Por ello, el arte ha recibido una connotación del ‘ego’. Quienes no lo practican, en algunos casos, intentan hacerse nombrar ‘cultos’ por el hecho de ser conocedores de en según qué círculos unas obras u otras. Y quienes lo crean, a veces también buscan amparo en la imagen del ‘creador omnipotente’. Esto también se debe a la idea del artista como producto, promovida por Warhol en el siglo XX, dejando de importar en muchas ocasiones la obra y siendo más valiosa la firma.

Sin embargo, respaldándome en *El cazador celeste* de Roberto Calasso,

“allí donde aparece un Yo provisto de comportamientos estancos y que se supone dueño de su recinto, ni éxtasis ni posesión son ya admisibles. Al mismo tiempo, se restringe enormemente el área de lo conocible – e incluso de lo que puede ser experimentado. Muchos se sintieron orgullosos de ello, aunque no está claro el porqué. Excepto un motivo: tuvieron una vida más tranquila, menos sujeta a sacudidas, como si se hubieran aplicado unas antiojeras – y esto les pareciera perteneciente al orden natural de las cosas.” (Calasso, 2020, pág. 20)

El ego puede que haga crecer al individuo por encima de lo que es, sin embargo, al sujetarse a esa imagen proyectada, el individuo cesa de experimentar el mundo y dejarse impresionar por él. Es interesante la metáfora propuesta por Virginia Woolf del “espejo deformado” que asocia con las mujeres. Ella explica que los hombres (con gran ego) necesitaban de las mujeres (que los elogian), ya que ellas son un espejo cóncavo que refleja su imagen engrandecida, por lo que se ven más grandes de lo que son.

“Por eso tanto Napoleón como Mussolini insisten en la inferioridad de las mujeres, porque si no fueran inferiores, dejarían de devolver imágenes aumentadas. Así se explica en parte que la mujer sea tan a menudo imprescindible para el hombre, y también que sus críticas lo incomoden tanto; que sea impensable que una mujer le diga a un hombre que un libro es malo, que un cuadro es soso o cualquier cosa por el estilo, sin ocasionar mucho más dolor y levantar mucha más ira que la que ocasionaría un hombre que emitiera la misma crítica. Porque si ella empieza a decir la verdad, la imagen que devuelve el espejo empieza a encogerse” (Woolf, 2023, pág. 58)

En esta exaltación del ego individual del artista también encuentra Rosizka Parker la razón por la cual el arte textil y específicamente el bordado fueron categorizados como artesanías. El arte estaba reservado a los hombres, capaces de grandes desafíos mentales, mientras que las mujeres extraían su fuerza creativa a la intui-

ción y a la naturaleza (no a las incontables horas que pasaban ante el bastidor). Otro punto en contra de la clasificación del bordado como arte es el hecho de que se promovía la copia de patrones entre las mujeres para que fueran más dóciles y se prefería la excelencia técnica (artesana) sobre la imaginación creativa (artística) (compárese con el capítulo 5.1). Lo que queda claro es que, de nuevo, se minusvaloró el trabajo de la mujer. En las palabras de Parker, “I identified the historical hierarchical division of the arts into fine arts and craft as a major force in the marginalisation of women’s work.” (Parker, 2010, pág. xii).

Las mujeres son asociadas con la naturaleza y el amor, delicadas por definición. En contraposición, los hombres sí pueden ser pasionales (tal y como se representa el arte a menudo, una pasión que todo lo engulle) y sobre todo intelectuales. Aunque las coetáneas quisieran insistir en que el bordado debía ser reconocido como forma artística, “*ironically her very insistence that embroidery was naturally and by right women’s work discounted it as art. For by the nineteenth century, what women did was identified with nature and nurture as opposed to culture.*” (Parker, 2010, pág. 22). Mientras que las mujeres pueden *inspirar* obras artísticas como seres irreales y misticos, claramente no poseen autoconciencia como para ser ellas quienes las originan, según los pensadores del siglo XVIII y XIX. Se puede comparar con la carencia de poder reproductivo que tenían las mujeres, siendo ellas objeto pasivo de la pasión y del acto sexual. Ellas se limitan a la inspiración y germinación sin tener capacidad de decisión. Al igual con el bordado, recibían un patrón en el que copiaban, cuadros de pintores célebres.

Parker insiste en que

“*the art/craft hierarchy suggests that art made with thread and made with paint are intrinsically unequal: that the former is artistically less significant. But the real differences between the two are in terms of where they are made and who makes them. Embroidery, by the time of the art/craft divide, was made in the domestic sphere, usually by women, ‘for love’. Painting was produced predominantly, though not only, by men, in the public sphere, for money.*” (Parker, 2010, pág. 5).

Se puede afirmar que la jerarquización de arte y artesanía ha sido otra desventaja que aún hoy en día perpetúa la dificultad para que el trabajo femenino sea reconocido con igualdad de condiciones. Como ejemplo cabe mencionar que mismamente en el arte textil son mucho más famosos los tapices de Mirò y Tàpies, artistas que se identificaban como hombres, que los de sus coetáneas Ulla Stina-Wikander, Jagoda Buic o Aurèlia Muñoz.

Pese a que la división entre arte y artesanía es un sujeto de debate más allá de lo relevante para esta inves-

tigación, es indudablemente una gran desventaja en el nivel de la compensación económica para las artes femininas, que todavía luchan por demostrar su valía y separarse lo suficiente de sus orígenes como para ser aceptadas en el museo. De nuevo, Parker lo resume de manera excelente:

*“In the twentieth century the personality of the artist has become all important: creativity is considered to reside in the person of the artist, not in what she or he makes. [...] Thus, if embroidery is to win recognition as art, it has to be stamped not with a pre-drawn pattern, but with a particular personality. But whereas the personality of a painter is expected to be eccentric and ego-centric, for women embroiderers the notion of personality is still constrained by the feminine ideal.”* (Parker, 2010, págs. 203-204)

### 5.3. El arte feminista y la colectividad

“Atando Cabos: Irán” tiene otro componente esencial aparte de la técnica y el mensaje feminista, que es la colectividad. Tanto para el movimiento feminista como para la historia del arte, el aspecto colectivo ha tenido un papel muy importante. Especialmente en el siglo XX hubo un auge de lo que se conoce como “arte participativo” tema alrededor del que gira el libro *Artificial Hells* de la crítica de arte Claire Bishop. Sin embargo, las raíces de esta forma de expresión que pretende involucrar al público hasta el punto de disolverse en algunas obras el concepto de autoría se podrían trazar en mucho más atrás en el tiempo. Como indica Yuval Noah Harari en sus análisis de la historia y prehistoria humana, los seres humanos somos seres colectivos.

El arte era participativo antes de convertirse en arte, ya que el término es bastante moderno (teniéndose en cuenta los miles de años que lleva existiendo), como explora Larry Shiner. La obra acuñada por un autor nace con la idea de autoría dentro del ámbito artístico occidental, es decir en el Renacimiento (con algunas excepciones), e incluso aquí se entendía como esfuerzo colectivo, como indica Clarke:

*“Las famosas obras renacentistas que estudiamos en los libros de historia del arte no eran obras autónomas, sino que formaban parte de un conjunto mayor, y en el caso del arte cristiano eran piezas pensadas para decorar iglesias y catedrales. El hecho de estudiarlas de manera independiente, fuera de contexto, es un anacronismo típicamente moderno, y este error hace que pensemos en los grandes maestros renacentistas como creadores individuales, tal como entendemos al artista moderno, y este error hace que pensemos en los grandes maestros renacentistas como creadores individuales, tal como entendemos al artista moderno.”* (Clarke, 2016, pág. 8)

Los maestros Renacentistas, que todavía no habían acuñado la palabra “artista” para referirse a su profesión,

firmaban en nombre de aquel a quien le perteneciera el taller, pero la fabricación de la obra era trabajo de todos aquellos que trabajaran para dicho maestro como aprendices o empleados. Así, se podría entender más bien como producción colectiva ceñida a una marca personal. Similarmente a los talleres de copias de pinturas existentes en China, en los cuales se copia un cuadro famoso, en los cuales cada artesano tiene una tarea muy concreta.

Desde este punto de vista, la autoría compartida o la creación de una obra participativa va más allá de una actitud disidente con el sistema, sino que tiene que ver con un comportamiento muy intrínseco. Incluso “las obras maestras no son productos individuales y solitarios, sino el resultado de muchos años de pensamiento común, del pensamiento del conjunto, de manera que la voz individual expresa la experiencia del grupo.” (Woolf, 2023, pág. 105). Por ello resulta más interesante contemplar la obra, ya sea individual o colectiva, en el flujo de la historia como procedente de una interconexión de personas que han ido influenciándose hasta darse con un resultado temporal, que en la siguiente obra de la próxima generación llegará más lejos. Si se conecta con la filosofía budista, se podría hablar de una conciencia grupal y la aceptación de la propia efimeridad.

Más allá del ego individual, es indiferente la atribución de la autoría a nivel filosófico. Insisto en que esta idea se sustenta a nivel teórico, ya que en la práctica se han de satisfacer las necesidades individuales dentro de un sistema que pone ciertas directrices para delimitar el funcionamiento del flujo económico.

Para “Atando Cabos: Irán” es muy importante el aspecto colaborativo, ya que pretende, por una parte, evocar la larga historia del textil en talleres colaborativos. Como ejemplo se pueden mencionar a las “Arpilleras de Chile”, una manifestación de arte textil colaborativo bastante moderna. Otro ejemplo sería el de las hilanderas japonesas, cuya práctica es descrita por Soetsu Yanagi en el siguiente párrafo:

*“El hilado de las fibras es una operación especialmente laboriosa y lenta. Cinco o seis mujeres suelen reunirse en casa de una de ellas para desempeñar esta tarea mientras charlan. Los hilos que se elaboran ese día pertenecen a la familia de la anfitriona. Al día siguiente, las mujeres se reúnen en otro hogar y el resultado de su trabajo se queda en esa nueva casa. Esta costumbre confiere aún más valor a la tarea, algo monótona”* (Yanagi, 2020, pág. 78)

Esta conexión que se establece con el pasado femenino mediante la textil crea una sensación de pertenencia a la comunidad. Se trata de algo que ha sido descrito por muchas de las personas que han participado en los talle-

res y no solamente en los míos. Pese a que una técnica no se pueda *heredar* en el ADN, sí se ha socializado a la mujer por los siglos de los siglos como costurera, hilandera y tejedora y, por ello, sí forma parte de lo que culturalmente se comprende como mujer. El aprovechamiento de una herramienta con tanta carga histórica, de manera inconsciente lleva a que se creen unas ciertas dinámicas. Como breve pincelada, recuérdese el papel que ejerce la mujer en las familias como pegamento social, como indican muchos estudios psicológicos.

Dentro del arte textil, resulta sencillo identificarse con el papel de la parte del conjunto, aun corriendo el riesgo de perpetuar su infravaloración. Sin embargo, recordando las palabras de la comisaria de la exposición de “feminismes” del CCCB, el “empoderamiento” igualmente es una palabra complicada, ya que presupone la idea de dar poder a alguien sobre otras personas.

Por ello, me aferro a la idea que propone Yanagi de la artesanía con la imagen del autor en segundo plano. En sus palabras, en el arte, “el énfasis [está] puesto en el individuo. En los últimos tiempos, la representación pictórica se ha convertido en una empresa eminentemente individual, y el individualismo ha desgajado la imagen pictórica del ámbito de los patrones. Pero estos, como se ha dicho antes, siguen las leyes naturales, razón por la cual no son individualistas” (Yanagi, 2020, pág. 68). Él entiende los patrones de la artesanía como imaginario colectivo que no le pertenece a nadie en concreto, sino que forma parte de una cultura y afirma que “la artesanía cumple una función comunitaria y es, por lo tanto, comprensible que esté asociada a los patrones, que son también inherentemente comunales.” (Yanagi, 2020, pág. 69). Dentro de los bordados de “Atando Cabos: Irán”, los patrones que he empleado pertenecen al imaginario colectivo persa y al europeo, empleando motivos del estampado tradicional *ghalamkar*, por ejemplo.

Pese a que el arte participativo no sea una receta para una obra de arte que funcione, siendo importante la justificación de la participación pública y que la obra no pase a ser un proyecto sociológico más que una obra artística, como sostiene Bishop (*Artificial Hells*, 2012), sí responde a una larga tradición.

## 6. Descripción del proyecto

### 6.1. Motivos seleccionados (iconografía persa y europea)

En esta propuesta, la iconografía es de esencial importancia y es la llave para comprender muchos matices. Incluso en los carteles para anunciar los talleres he hecho uso de motivos persas como los patrones de alfombra. Los iconos, las frases en distintos idiomas, las telas y los colores todos persiguen una intención más allá de la estética.

Las lenguas empleadas son el castellano, el catalán, el inglés y el persa. Las primeras tres se relacionan con el lugar en el que tiene lugar el proyecto; Barcelona y Valencia. El inglés pretende hacerlo más asequible para un público internacional. El empleo del idioma persa y de algunas palabras en kurdo busca crear el contacto con la cultura iraní e incluir a los participantes de este país, a quienes van especialmente dirigidos estos talleres como lugar seguro.

El hecho de que el persa sea un idioma con un alfabeto distinto al latín complica la comprensión y traducción de las frases que figuran en el mural. Cabe mencionar que yo personalmente no entiendo la lengua y me he ayudado de traductores y artículos de periódico relacionados con el tema tratado (incluyendo éstos algunos lemas de la protesta transcritos en persa y traducidos al inglés). Esta barrera lingüística es una potente metáfora. Por una parte, enfatiza el hecho de que no hace falta comprenderlo todo para empatizar. Por otra parte, crea un enigma para los participantes de los talleres, que quieren saber más del tema y comienzan a interesarse por la cultura iraní y por la crisis contemporánea. Las estéticamente apelativas letras de caligrafía persa tienen mucha expresividad y captan la atención. Se pueden entender como motivos escritos al mismo tiempo que iconos gráficos. Al mismo tiempo, al no cambiar de lengua, ayuda a aumentar las voces de Irán. La reproducción de las letras persas funciona a su vez como aumento de los gritos callados que llegan desde Irán.

Para crear una relación de llamada-respuesta a nivel pictórico, hago uso de iconos y colores que en Irán y en occidente tienen dos significados distintos. Por ejemplo, los colores de la bandera iraní (rojo, blanco y verde) tienen muy marcadas connotaciones en la sociedad occidental y en Persia.

En el islam, el verde es el relacionado con lo sagrado, los paisajes de vegetación (“*khidr*”) y los cielos, ya que se cree que en el cielo las personas visten de verde.



En Irán es, además, un color muy relacionado con las artesanías de cerámica, ganado de las malaquitas y empleado comúnmente en ellas. Más allá, se concibe como color de reforma política, debido a que varios candidatos políticos de la oposición reformista lo han empleado como color en sus logos. Para la juventud (junto con el violeta), tiene un significado muy importante (guidetoteheran, 2018).

En occidente se asocia el color con la esperanza, la vida y la naturaleza; con aquello que crece. Aunque se emplee como color que crea calma, paz y tranquilidad, puede entenderse también como color del veneno, los celos y la traición. Especialmente la luz verde en el cine crea sensación de dramatismo y peligro.

 El blanco, por otra parte, tiene significados similares en oriente y occidente. Simboliza paz, limpieza, pureza espiritual y sacralidad. En Irán se conecta con la humildad, la convivencia armoniosa y la devoción. Políticamente tiene que ver con un movimiento llamado “*White Wednesdays*”, llamado a la vida por el activista iraní-estadounidense Masih Alinejad, en el cual se protesta en contra de las restrictivas reglas de obligación de llevar el hiyab para las mujeres. Los miércoles, en disidencia silenciosa, las mujeres llevan un pañuelo blanco para comunicar su desacuerdo con estas reglas.

 El rojo comunica suerte, felicidad, celebración y valor en las batallas, aunque puede también relacionarse con el derramamiento de sangre (Teheran Times, 2012). El rojo también es el color más popular para las afamadas alfombras artesanales persas, motivo que he recuperado para los carteles de los talleres. En Europa se utiliza como color de la pasión y de la violencia, aunque el rojo púrpura también se consideraba color de la realeza durante la edad media.

 En su combinación con el violeta, el blanco y el verde son los colores de las sufragistas inglesas, por lo que estos colores juntos tienen bastante significado. Similarmente, en Irán se izan banderas políticas de color verde y violeta y también tienen que ver con la reforma política. En Europa, el violeta continúa siendo color simbólico del movimiento feminista, que es la razón concreta por la que figura en los bordados de “Atando Cabos: Irán”. Además, en su tonalidad ciruela “*jujube*” se hace uso de él para la artesanía persa.

 Encontramos el rosa pálido que figura en varias ocasiones en el mural. En occidente lo relacionamos desde principios del siglo XX con la feminidad. Al ser suave, simboliza el amor romántico y platónico. En Irán tiene que ver con el motivo folklórico de la poesía y literatura de la rosa y el ruiseñor (گل و مرغ); representación de lo divi-

no y del amor. Para hombres era un color prohibido hasta los años 90, llegando a tener consecuencias legales la omisión de la prohibición. Ambas culturas le otorgan un papel más bien femenino.

Otros colores que en el islam son símbolo de la divinidad son los distintos tonos de azul e índigo, tonos muy frecuentes en la arquitectura y artesanía persa. Aquí también se ha utilizado por motivos similares, recuérdese por ejemplo el manto de la virgen que aparece comúnmente pintado de azul o la filosofía detrás de la utilización de este tono para Yves Klein o Vasili Kandinsky. En su tonalidad turquesa, tiene cualidades místicas en Irán y en occidente transmite frescura.

En oposición, el negro es muy importante en la cultura iraní, siendo el tono que llevan las mujeres en el *chador*, manto que cubre el pelo y la ropa que se porta sobre el hiyab. El negro expresa el duelo por la pérdida de Husein en la religión chiita, descendiente del profeta Mohamed que fue asesinado, figura de gran importancia para Irán. Al ser tan importante para el duelo en ambas culturas y para las mujeres en Irán, es uno de los colores con más significado dentro del mural. El duelo por Jina Mahsa Amini que llamó a las protestas masivas dentro del país constituyó el primer impulso de “Atando Cabos: Irán”.

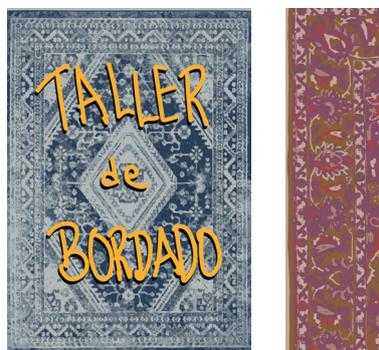
El dorado es el color más representativo del bordado iraní, por lo que es representado en el mural mediante el hilo amarillo de diferentes tonalidades, que busca mostrar la cualidad áurea del reflejo de la luz.

Se podría recalcar la similitud en los significados de los colores y recordar la cercanía que existe entre ambas culturas. La historia compartida entre el antiguo Imperio Persa y la Antigua Grecia, que a su vez constituye la cuna de la cultura europea, se hace palpable en estos pequeños detalles compartidos.

Además de las letras en distintas lenguas y la simbología de los colores empleados para ello, también aparecen varios motivos pictóricos bordados. Para escogerlos, he referenciado motivos de importancia para Irán. Figuran varios tipos de flor, dibujos geométricos y el *Leitmotiv* del hiyab.

A lo largo de este proyecto han aparecido las alfombras persas de distintas formas. Por una parte, he simplificado los motivos de algunas alfombras para crear los carteles que anuncian los talleres. Los dibujos son los mismos que los de las alfombras tomadas como referencia, aunque simplificados. Las alfombras se componen de motivos geométricos y florales, típicos para el arte islámico. Está prohibida la representación de la figura humana, y más aún la del dios Allah. Se recurre a motivos geométricos como las estrellas de ocho puntas,

símbolo de los ocho cielos que promete el dogma y a la repetición de patrones de vegetación, especialmente hojas y flores.



*Pósters que anuncian los talleres de bordado de “Atando Cabos: Irán”, Irene Ploch 2022-2024. Todos ellos contienen imágenes de la alfombrería persa.*

En los bordados también aparecen motivos de las alfombras persas. Como símbolo universal de la cultura persa son de vital importancia, sobre todo al tratarse de un trabajo de tejido artesanal creado primordialmente por mujeres iraníes. Dentro del mural se encuentran estos motivos a modo de líneas que imitan el contorno de los diseños originales, variando los colores. En concreto, una de las telas del mural contiene un diseño de la pieza central de una alfombra persa y, al ser tan detallado, ha ido pasando de mano en mano en los talleres durante un año, hasta acabarse en el día 27.04.2024. La adaptación de los patrones de alfombra iraní y su rediseño (aunque comprenda únicamente la modificación del color) recuerda a la obra “Seven Kinds of Flowers” (Faraee, y otros, 2023), en la que la artista iraní Shabnam Faraee adaptó los patrones tradicionales de alfombra para que hicieran referencia a la naturaleza sueca, donde se llevó a cabo esta laboriosa y preciosa alfombra por un amplio equipo de artistas y artesanos de oriente medio.



*“Seven Kinds of Flowers”, Shabnam Faraee y otros, 2023, fotografiado en Textil Museet, Borås, Suecia. Esta alfombra es una oda a la unión cultural con su detallado y delicado trabajo manual, según la tradición textil iraní y los tintes de naturales de oriente medio.*

En el textil iraní hay otra técnica muy destacable: el *ghalamkar*, un tipo de estampado en el que se emplean estampas de madera de peral que se entintan y presionan contra la tela para crear el patrón. La ciudad más importante para esta artesanía es Esfahan. La localidad tiene gran importancia dentro del proceso, usándose las distintas partes del río durante los diversos pasos del largo proceso, desde el mordentado, pasando por la estampación, hasta fijar el diseño en varias fases. El *ghalamkar* es una artesanía empleada ampliamente para objetos de uso cotidiano, como manteles. Los diseños son geométricos y muy detallados. Hay algunas partes del mural que los imitan.

Además de las referencias a las tradicionales técnicas textiles del país, el *banner* contiene otros símbolos relevantes. Los motivos florales son de suma importancia dentro del arte persa. Hay especialmente dos flores que cabe destacar, además de la ya mencionada rosa (que no aparece en el mural, importante en la literatura): el tulipán rojo y la flor de azafrán iraní.

El tulipán rojo, también conocido como flor de la memoria iraní, figura en la bandera nacional y en el código de armas en una versión simplificada. Los cinco pétalos son asociados con los pilares sobre los que se sustenta el islam. La flor es un homenaje a los soldados que mueren por su patria, referenciando un antiguo relato que decía que en la tumba de los jóvenes soldados crecería un tulipán rojo. Además, hoy en día ha terminado por convertirse en símbolo de los mártires, imagen muy popular en las protestas. Uno de los paneles del mural es, precisamente, una copia del dibujo de un tulipán que lucía una joven en las protestas iraníes, extraída de una fotografía que figuraba en un artículo de la BBC. El tulipán rojo, contiene los colores nacionales: el verde en las hojas, el blanco en el interior y el rojo en los pétalos. La otra flor que se encuentra en las telas es la flor del azafrán iraní. Esta flor ha unido históricamente a todo el Mediterráneo con Irán a través de las rutas de comercio



*El tulipán rojo sobre la mejilla de una joven iraní, referencia para algunos bordados de “Atando Cabos: Irán”. Fotografía de las protestas obtenida de BBC News.*

establecidas en el Mare Nostrum por los romanos, la especia ganada del estigma de este tipo de iris se propagó por toda la zona, llegando a llamarse “el oro rojo”, por su elevado coste y laboriosa extracción. Aún hoy en día une a Irán con el mundo, ya que el 90% de la explotación mundial se exporta desde este país. El nombre azafrán proviene del árabe *sa'faran*, que significa amarillo (Anónimo, 2023). Se ha asociado con el misticismo y varias deidades antiguas. Hoy en día, en Irán se compara la flor con una mujer. Esta comparación resulta interesante de recuperar dentro del contexto feminista, creando la comparativa con los bellos lirios de las pancartas sufragistas inglesas.



(izquierda) La flor del azafrán iraní, de gran importancia para la cultura persa. Fotografía obtenida de [www.tappersia.com](http://www.tappersia.com). Comparación con detalle de lirios bordados en el banner de Hammersmith de la WSPU (derecha).



Detalle de flores de azafrán iraníes en el mural de “Atando Cabos: Irán”, Irene Ploch, 2022-2024.

En una representación completamente opuesta dentro del cartel se encuentra el hiyab sin portadora. Se acerca a la prohibida representación humana dentro de las culturas musulmanas, sin embargo, la omite. El hiyab sin portadora pretende enfatizar dos ideas clave para el proyecto. De un lado, el hiyab, que es el elemento detonador de la muerte de la joven kurda asesinada (y de tantas otras mujeres), ya que las restrictivas normas no permiten a las mujeres salir a la calle sin él y se justificó la detención de ella en la vía pública que llevaría a su asesinato por llevarlo “mal colocado”. Por ello se atrae

la atención sobre este elemento de ropa, por lo que las telas que contienen esta imagen van acompañadas de otra que cuestiona “¿Cómo se lleva correctamente el hiyab?”. De otro lado, hace referencia a la ausente portadora, al dolor de que la tela persista mientras que quien la llevaba ha desaparecido. Esta ausencia se expresa de la misma manera que la ausencia del varón en la simbólica “cueca sola” de las Arpilleras de Chile. “Atando Cabos: Irán” contiene mucha carga simbólica, más de la que se puede expresar con un texto, aunque se pueda crear un acercamiento. La comprensión de estos símbolos crea una mayor vinculación emocional con el proyecto, ya que los detalles han sido cuidadosamente escogidos. Resulta interesante su comprensión y explicación.



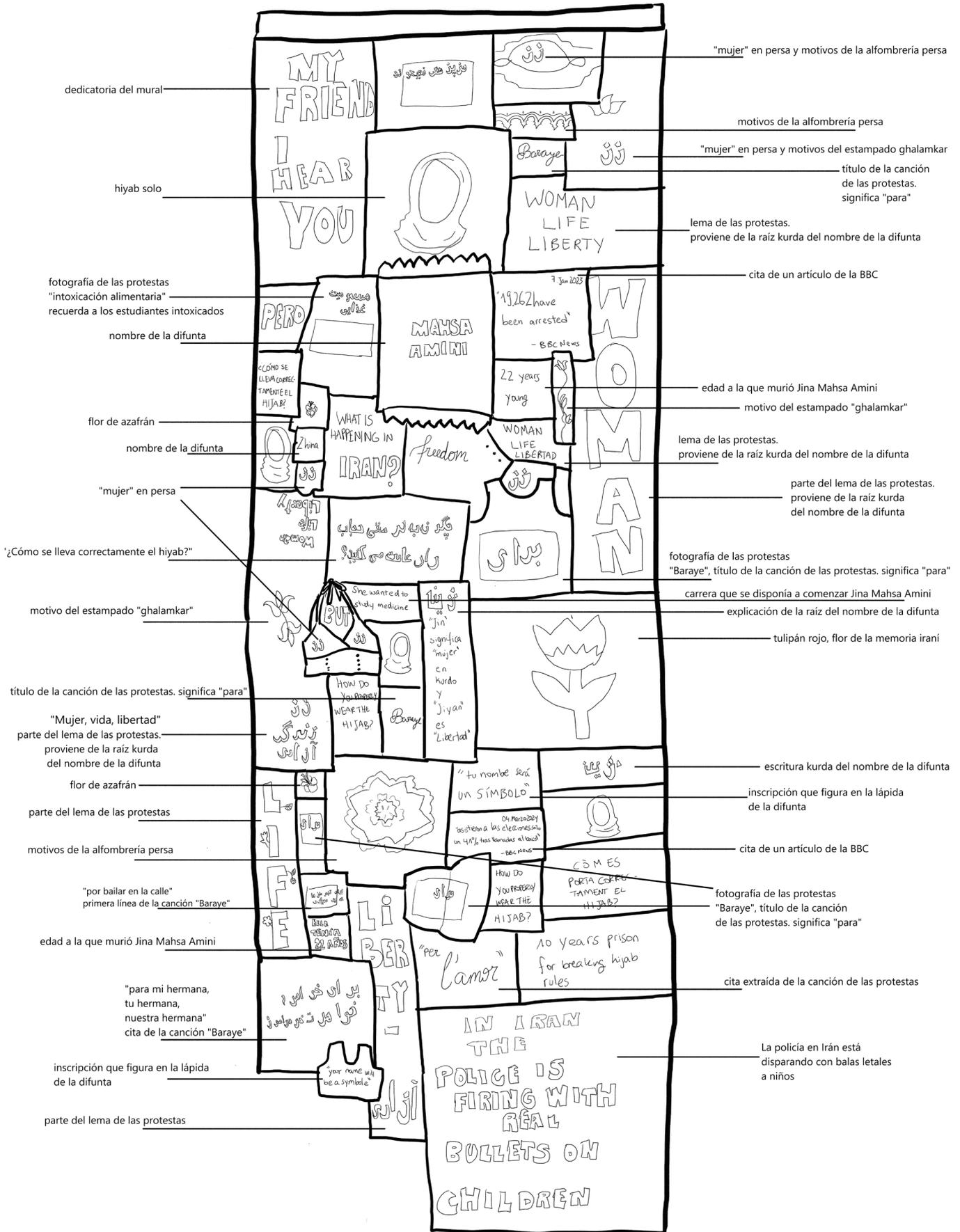
El hiyab sin portadora y la pregunta de “cómo se lleva correctamente el hiyab”, motivos que se repiten a lo largo del mural.



Arpillera que representa “la cueca sola”, anónimo, 1973-1990, obtenido de ResearchGate, publicado por Javier Diz Casal. Perteneciente a la colección Isabel Morel, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH).

Variación del baile tradicional chileno de la cueca en la que falta el varón, desaparecido a causa de la represalia del estado militar.

### 6.1.1 Mapa simbólico del mural



## 6.2. Espacio de actuación

El proyecto se ha llevado a cabo en distintos espacios. El bar de Bellas Artes, la clase de *Actituds Interdisciplinàries* y de *Expansions de l'Art*, el espacio del primer piso de Bellas Artes, el festival *DrapArt'22*, el bar de Geografía e Historia, la clase de *Perspectivas Feministas* de Historia del Arte, la Barceloneta, el salón de mi piso compartido en Barcelona, el salón de casa de mis padres en Valencia, la casa de dos participantes que se llevaron partes del mural, el antiguo cauce del río Turia, la Asociación de Vecinos de Masías. Todos son espacios compartidos, ninguno es una sala de museo.

El museo, como indica George Clarke, es una institución que se creó durante la Revolución Francesa para proteger las obras de arte de la furia de la época. Al emparejar las obras y limitar el acceso, pasaban a ser contempladas más allá de lo político y a apreciarse como bien estético (Clarke, 2016, págs. 11-13). El gusto por el arte es algo que se consideraba intrínseco a las clases pudientes, aunque, con el tiempo, las clases más humildes fueran adquiriendo también un conocimiento del arte y su historia.

El arte participativo busca evitar el museo. Las razones son varias, aunque todas tienen un denominador común: la rotura con el clasismo dentro del arte. Por una parte, se razona que el museo dificulta el acceso a artistas menos afamados, por lo que se busca un espacio más democrático. Por otra parte, como indicó la artista y diseñadora Matylda Krzykowski en una charla a la que asistí, el museo tiene un horario que excluye a los trabajadores, ya que abre en horario laboral y en algunos países cierra a las 5 de la tarde, haciéndolo imposible que los que dependen del salario de un trabajo con horario de 9-5 asistan jamás al museo (Krzykowski proponía un museo alternativo que abriera en horas alternativas, como la hora de comer, ofreciendo comida, o las horas de la tarde e incluso la noche). Al otro lado encontramos al espectador, que en ocasiones se siente excluido del museo a causa del hermetismo de algunas exposiciones.

En general, se podría decir que el arte participativo busca una democratización del arte. Esto, por lo menos en mi caso, no quiere decir que no se pueda crear arte para el museo, sino simplemente que las propuestas fuera resultan bastante atractivas. El lugar en el que se lleva a cabo la obra y en el que se expone es especialmente importante, sobre todo al tratarse de una obra site-specific. Desde un principio, el mural de "Atando Cabos: Irán" ha estado pensado para ser expuesto en el centro de las escaleras principales de la facultad de Bellas Artes, aunque pueda llegar a ser expuesto en otros lugares (como



*Espacio del centro cívico de Masías, Valencia, en el que tuvieron lugar los talleres de primavera de 2024*

durante la exposición del día de la madre, que fue expuesto en la pared del espacio del primer piso del mismo edificio o la exposición que tendrá lugar en el centro cívico de Masías).

Por otra parte, los talleres debían tener lugar en espacios accesibles, espacios donde la conversación fluya y en los cuales los participantes se sientan cómodos. La razón para esto es que la participación del público no solamente es necesaria por la idea filosófica de la democratización del arte, sino que es crucial porque esta obra pretende tocar directamente (física y metafóricamente) a las personas que participan. El hecho de haber pasado por tantas manos el mural lo convierte en una pieza con mucha memoria táctil.

A su vez, en un espacio más neutral que el museo, los bordadores que han compartido su tiempo para este proyecto sienten mayor libertad de expresión y adoptan una relación más personal con el tema y el proyecto. La difusión de información tiene lugar en un espacio sin jerarquías, si no se cuentan mis instrucciones como tales. Por ello, muchos de los participantes, especialmente durante los talleres llevados a cabo en el centro cívico, sienten que este proyecto también forma parte de ellos y desean ver el resultado de su trabajo expuesto en el espacio donde se confeccionó.

El espacio del centro cívico me fue cedido por la Asociación de Vecinos de Masías, Valencia y se encuentra en el corazón de una comunidad a la que conozco. Es un centro bastante joven que cuenta con una junta muy motivada para realizar proyectos. Por ello mi propuesta les resultó atractiva, ya que se trata de un proyecto dilatado en el tiempo que requiere de una creación de comunidad. Así, dentro del centro cívico con un programa de talleres que se repiten a lo largo de un mes en el mismo lugar, se consigue consolidar un grupo de personas comprometidas con el proyecto. Se crea un tejido social que excede el proyecto. Las personas que han participado (primordialmente mujeres) han encontrado

en este espacio a personas con las que han conectado y se ha hilado una sensación de seguridad dentro de este grupo. Lo compartido dentro del círculo está protegido por las participantes.

Se habla de un espacio físico y otro metafísico, que pertenece a la sensación de unión. El espacio físico es intercambiable con tal de que el otro persista.

### 6.3. Comunidades

Las comunidades que han participado en este proyecto han sido la espina dorsal de éste. Los proyectos participativos necesitan de una 'otra parte'. "Atando Cabos: Irán" ha sido creado por y para los que han compartido su tiempo. La parte individual, que soy yo, se limita a formular una propuesta y quienes la recogen y se dedican a coser conmigo ejecutan la obra.

Se pueden diferenciar las comunidades que se han involucrado de diferentes maneras. Por una parte, tenemos el cuerpo estudiantil de la UB, los de Bellas Artes y los de Historia del Arte. Por otra, la comunidad local de Masías. También cabe mencionar a los participantes de los talleres únicos, el 8M en la facultad de Bellas Artes y los participantes del taller en el festival DrapArt'22, amasando un total de 100 participantes.

Los estudiantes de Bellas Artes son personas acostumbradas a participar en proyectos artísticos y tienen un gran bagaje de referentes, por lo que el proyecto es muy accesible a nivel teórico para ellos. Muchos también están comprometidos con la política, por lo que les interesa colaborar para denunciar una situación que les resulta injusta. Por la edad es habitual que no sepan realizar el punto, ya que en nuestra generación ya no pertenece a la educación básica. La complicación de realizar talleres con esta comunidad es que se forman grupos grandes, por lo que se complica la asistencia con la puntada. Aquí son muy útiles los murales explicativos del punto y los fanzines. Cabe recalcar la facilidad con la que se adaptan a las labores manuales, con manos acostumbradas a trabajar de manera creativa.

La comunidad estudiantil de la facultad de Bellas Artes comenzó siendo la protagonista de este proyecto. La idea principal es la de aumentar la voz de aquellos que no pueden hablar. Ante esta meta me decidí por comenzar por convertir la crisis de derechos humanos de Irán en un tema de conversación dentro de mi facultad, la comunidad que más cerca tengo. Comenzó en el bar de la facultad, lugar de encuentro y descanso para los estudiantes y profesores. Sentada en una mesa en el exterior mientras cosía, ofrecía asiento y una aguja a quienes se acercaran, curiosos por saber más. Ya que

dedicaba toda la mañana de los miércoles a estos talleres, las personas iban conociendo mi proyecto y algunos planificaban específicamente pasar su descanso en el taller de bordado.

La propuesta tuvo tan buena recepción que se me ofrecieron más espacios: el festival de DrapArt'22 y la facultad de Geografía e Historia, en concreto la clase de "Perspectivas Feministas", enseñada por Dra. Assumpta Bassas a los estudiantes de cuarto curso. El taller realizado en DrapArt'22 tuvo lugar en el interior del edificio principal de exposiciones en una mesa larga. Participaron compañeros de la clase de Actituds Interdisciplinàries y otras personas que asistieron en el festival. Se trata de público interesado en el arte.

Entre los estudiantes de Historia del Arte encontré un público muy interesado y poco habituado a participar en propuestas artísticas. Sorprendentemente, había incluso algunas estudiantes que bordaban por placer propio. La mayor parte, sin embargo, necesitaba guía para realizar el punto. Se interesaban mucho por mi propuesta a nivel teórico. Conocían muchos referentes y conectaban mi trabajo con otros que habían estudiado. Los estudiantes estaban muy abiertos a la propuesta. Se interesaron tanto que, como trabajo final de la asignatura comisariaron un taller conmigo en el bar de su facultad para involucrar a estudiantes que estudian una carrera más teórica en algo práctico. En contraste con los talleres en el bar de Bellas Artes, los estudiantes de la facultad de Geografía e Historia eran más tímidos a la hora de participar.

Durante el taller del 8 de marzo en el primer piso de la facultad de Bellas Artes participaron diversos grupos, donde conté con la presentación de Dr. Massimo Cova. De un lado, invité personalmente a algunas personas cercanas a asistir. De otro lado, asistieron estudiantes de otros cursos.

Para recabar, encontramos los talleres realizados en el centro cívico de Masías, una pequeña localidad a las afueras de la ciudad de Valencia. El centro cívico es joven (se edificó hace unos diez años) y la Asociación de Vecinos comenzó a ofrecer actividades de manera regular después de la pandemia. Por ello, el mismo centro sí cuenta con una comunidad de vecinos que se involucra, aunque no está tan consolidada como en otros centros. Ofrece actividades deportivas y talleres de lengua, pintura y otras disciplinas. De esta manera, los participantes participan en mi taller de la misma manera que en los demás, haciendo el espacio suyo durante el tiempo que dura. Se interesan mucho por la crisis de Irán, sobre todo al ser casi todas mujeres. La injusticia ocurrida con la joven Amini las hace recordar algunas restricciones

## 6.4. Transcurso de los talleres

que experimentaron ellas mismas.

Este grupo me interesa mucho, ya que es un público con el que, si no hiciera los talleres, probablemente no coincidiría. Se trata de personas muy importantes, primordialmente mujeres de tercera edad. Son muy importantes, ya que en la sociedad han pasado bastante desapercibidas, perteneciendo a una generación en la que todavía era más común que las mujeres se dedicaran al hogar.

En este contexto, la creación de un espacio en el que se reflexiona sobre el asesinato de una joven por parte de un gobierno muy restrictivo con las mujeres no solamente es interesante para hablar sobre dicha crisis, sino que también las hace revisar su propia vida y la de las mujeres que las rodean. En este espacio, que les pertenece a ellas, se sienten unidas a otras mujeres, creando alianzas. También encuentran la manera de expresarse y contar su historia. Esto no quiere decir que en otros lugares se les niegue la palabra, sino que en este espacio en concreto siempre tienen oídos abiertos que las escuchan y su voz es tratada como importante. Este taller, en el contexto de esta comunidad, ha significado un punto de unión y de escucha.



*Talleres de bordado en el centro cívico de Masías, Valencia. La comunidad de vecinos de la zona creó un espacio de conversación y colectividad a lo largo de los talleres.*

A lo largo de esta propuesta he realizado talleres en diversos centros. Para este escrito me centraré en los talleres realizados a lo largo del semestre de primavera de 2024. Éstos tuvieron lugar en el centro cívico de Masías a lo largo de cuatro sábados durante el mes de abril y mayo. Cada taller tenía una duración de dos horas de 11 a 13 en el piso superior del centro.

El primer taller fue el 06.04.2024 y asistieron tres mujeres. Una tendría unos 50 años, otra es una mujer de tercera edad, de unos 70 o más años y la tercera es una mujer mayor, de más de 80 años. Entre ellas no se conocían previamente. Las asistentes estaban muy interesadas en participar. La mujer que rondaba los setenta tenía un ávido interés por el bordado y traía de casa un dedal para poder coser mejor. La más mayor en un principio no tenía interés en participar, pero terminó por coger una tela por su cuenta y coser un poco. Ella vino al taller con el interés de compartir sus preocupaciones.

Las otras dos estaban muy concienciadas con la crisis iraní. Hablamos sobre la razón por la que la joven Amni perdió la vida y expliqué por qué realizábamos este mural. Las asistentes se sentían muy cerca del tema. Ellas mismas también sacaron paralelas con la manera de la que habían vivido ellas, sus madres y sus abuelas y cómo había ido cambiando la situación, de no poder poseer bienes a la actualidad. Explicaron cómo se vivía en el pueblo adyacente cuando eran jóvenes. Ya que todas ellas sabían coser, tuve más tiempo de mantener conversaciones con ellas.

Una de las participantes se quiso llevar una tela para terminar de coser el patrón, ya que simpatizaba mucho con el tema y es una ávida bordadora.

El día 13.04.2024 tuvo lugar el segundo taller en Masías. Este fue el taller con más afluencia de personas. Asistieron un total de nueve personas, entre ellas siete mujeres, un niño y una niña. Entre las mujeres había una chica joven de unos 20 años, tres entre 50 y 60 años, dos de más de 70 y una de más de 80 años. Los niños deben tener entre 8 y 10 años. La ávida bordadora del taller anterior volvió a venir (las demás eran personas distintas).

De nuevo, los asistentes eran conocedores de la situación en Irán. Durante casi todo el taller la conversación giró en torno al tema. La mujer que asistió con los dos niños estaba especialmente interesada en que explicara detalladamente el tema para que el niño lo escuchara y empatizara con las injusticias relacionadas con el género. Le importaba mucho que comprendiera las razones tan triviales por las que se puede llegar a terminar con una vida, como lo es el llevar mal colocado el hiyab. Al

hablar del tema, se comparó esta crisis con la actual de Gaza, Afganistán y Ucrania.

Casi todos los asistentes dominaban la técnica y los que no sabían coser se adaptaron rápidamente. Todos los presentes cosieron. Dos de las asistentes eran excelentes bordando. Una de ellas es la misma mujer que asistió al taller anterior (y que asistiría a todos los talleres que realicé en el centro), que además se trajo un bastidor esta vez y realizó el punto de una manera algo distinta (en el revés se puede notar esta diferencia) y la otra es la mujer de 80 años. Ambas tenían una destreza fascinante con el hilo.

Sabían coser casi todos. Los niños necesitaron algo de guía, aunque la niña explicó que su abuela le había enseñado el punto atrás. Al haber tantos asistentes, este taller fue el que más atención requirió de todos. Fue muy fluido, aun habiendo tantas personas entorno a la mesa. Esto se debe a la destreza de los asistentes, ya que en talleres anteriores apenas pude centrarme en otra cosa que no fuera la explicación de la técnica (por haber tantos asistentes y ser éstos desconocedores del punto). Al haber personas tan hábiles en estos talleres también podía escoger motivos más complicados. Así, si deseaban algo más complicado podía ofrecerles estos patrones.

Un tema que surgió en este taller varias veces es la censura del Valenciano durante la dictadura en España. Al hablarse de la censura en Irán, algunos participantes recordaban la censura que habían vivido ellos y las duras represalias que existían contra quienes hablaban la lengua.

En este taller dos mujeres se llevaron la tela a casa para terminarla. Es una dinámica que se ha creado en estos talleres, anteriormente no había sucedido.

El siguiente taller tuvo lugar el 27.04.2024. Fluctuó el número de asistentes, viniendo dos mujeres. Una de ellas, la mujer que asistió a todos los talleres y la otra, repitió de la vez anterior. La primera quiso llevarse un patrón que dibujé específicamente para ella a casa (no trabajó en esta tela durante el encuentro), que consistía en varias flores de azafrán iraníes. Se trata de un patrón más complicado, al contener 4 colores distintos (amarillo, rojo, violeta y verde).

Al ser un taller con menos personas, pude dedicar más tiempo a la conversación con quienes estaban. Se recordó cómo solía ser la vida en esta localidad antes. Una de las mujeres explicó que, en la generación anterior a la suya, las mujeres debían pedir permiso a sus maridos para comprar bienes (como una vivienda). También se comentó que no solía ser normal que las mujeres trabajaran; muchas vivían de la renta de sus maridos y

consideraban bizarro que alguna quisiera trabajar. Esto conllevaba que no conocieran mucho el mundo fuera de su propio hogar y que no dispusieran ahora de la libertad de tener su propia pensión. Precisamente este tema es uno de los que aborda Rosizka Parker.

Otro tema de conversación fueron las nuevas tecnologías y cómo se altera la percepción, especialmente la de los niños. Anteriormente, no se disponían de tantos recursos los niños debían entretenerse con su imaginación, convirtiendo una caja de zapatos en un tren, por ejemplo. Esto, como decía una presente, la llevaba a sentir agradecimiento por cosas simples. Lamentaban que, pese a ser positivo en muchos sentidos el cambio sucedido, los juguetes actuales son mucho más elaborados y los pequeños poseen más; se favorece el consumo capitalista y la explotación del planeta sobre la creatividad.

El último taller tuvo lugar el día 04.05.2024 y asistieron más personas. Conté con siete personas, de las cuales cuatro eran mujeres y tres hombres. Entre las mujeres volvieron a participar las dos mujeres de unos 60 años que estuvieron en el segundo taller, la mujer de 70 años que asistió a todos y la mujer de 80 años que también vino al segundo taller. Los hombres no habían venido a ninguno. Eran dos de entre 40 y 50 años, pertenecientes a la junta de la Asociación de Vecinos (al igual que una de las mujeres de 60 años), y un chico joven, de unos 25 años.

Para este workshop hice un bizcocho de limón, en agradecimiento a los asistentes por compartir su tiempo conmigo. Lo disfrutaron mucho y los miembros de la junta ofrecieron café para acompañarlo. Esto le dio un ambiente más familiar al taller en su totalidad. Participaron bordando todos menos los dos hombres de entre 40 y 50 años, que se limitaron a participar en la conversación. Una de las asistentes dedicó bastante tiempo a ayudar al chico joven con el punto, cosa que él agradeció mucho. Indicaba que quería usar esta técnica para hacer regalos. Ella le explicó cómo debía coger la tela correctamente para tensarla y coser. Cabe resaltar esto, ya que los talleres han creado este microclima en el que los presentes sienten que pertenecen y que se han de ayudar mutuamente. Era muy notoria la diferencia del punto que realizaba el chico antes y después de la ayuda, también en el derecho.

Otra de las participantes me enseñó fotografías de manteles y servilletas bordados por ella. Me explicaba sus obras y se hacía notar el cariño que sentía por estas. Ese día le di un patrón con más detalles y le ofrecí es-coger ella el punto, de manera que pudiera realizar uno

## 7. Técnica y metodología

acorde con su gran habilidad. Ella procedió a trabajar con el punto de cadeneta y escogió los colores. Posteriormente deshizo este punto y creó un cordón alterando dos hilos. Tanto ella como otra asistente se llevaron una tela para terminarla (que recogí posteriormente de su domicilio).

La mujer que se llevó el patrón de las flores de azafrán iraníes lo había acabado, por lo que conversamos sobre su simbología en Irán. Esto derivó en la sociedad patriarcal y en cómo la facción conservadora se hizo con el poder en Irán, que antes solía ser un país menos restrictivo. Me preguntaron por la postura de varios grupos sociales, como las mujeres mayores y los hombres (en especial los jóvenes). Así comentamos el movimiento de "White Wednesdays" y la manera de la que la represión sexual también afecta mucho a los hombres jóvenes, ya que no pueden, por ejemplo, expresar su afecto en público (refiriéndome a besos y abrazos).

Así también llegamos a Shervin Hajipour, que, siendo un hombre joven, ha arriesgado su vida publicando la canción "Baraye", expresándose a favor del movimiento por Amini y convirtiéndose en la canción de las protestas. Leímos la letra de la canción en alto. Los presentes se conmovieron mucho, yo incluida. Analizamos brevemente los mensajes políticos que contiene la letra que llevaron al encarcelamiento de Hajipour. Esto creó también una cierta expectación por ver el mural acabado expuesto en el centro cívico.

Al finalizar el taller, agradecí a todos los participantes su generosa participación y a la junta de la Asociación de Vecinos, por hacer estos talleres posibles. Todos, especialmente la mujer que vino a todos los talleres, lamentaban que no se fuera a repetir la semana siguiente.



Fotografías de distintos talleres de bordado en el centro cívico de Masías, Valencia.

El mural es sobrio a nivel técnico. Se compone por dos puntos: el punto atrás y el punto de cruz. Ambos puntos son simples, especialmente el punto atrás, que es el que se emplea para los dibujos. Este punto, como ya he explicado reiterativamente, fue escogido con esta precisa idea en mente, la de la sencillez, para que fuera más fácil de emular por personas menos versadas en el cosido. El punto atrás es uno de los puntos más básicos, empleado habitualmente en lugares que son visibles por un lado, como por ejemplo los dobladillos. El acabado es de un punto contiguo en la parte exterior y un punto "doble" en el revés, que queda invisible. Este punto es muy apto por su sencillez y por facilitar el reseguir una línea dibujada.

### Cómo hacer "punto atrás"

#### 1. ENHEBRAR LA AGUJA

Introduce un extremo del hilo en la cabeza de la aguja y haz un nudo doble en el otro extremo



Para que resulte más fácil introducir el extremo del hilo en la cabeza de la aguja puedes charlarlo con los dedos.

#### 2. ATRAVESAR LA TELA

Atraviesa la tela desde el revés (la parte trasera) con la aguja enhebrada y estira el hilo hasta que quede atrapado el hilo por el nudo.



Cuidado! ¡Que no se te escape el extremo que no tiene nudo al estirar del hilo!

#### 3. PRIMER PUNTO

Atraviesa la tela con la aguja un poco más adelante (en la dirección en la que quieres bordar o coser).



#### 4. PUNTO

Con la aguja todavía dentro de la tela, atrávesala de nuevo, un poco más adelante.



Trata de evitar hacer puntos demasiado grandes, ya que la tela quedará más suelta y (en el caso del bordado) será menos preciso el dibujo.

#### 5. ATRÁS

Saca la aguja por donde has atravesado la tela y estira del hilo (que quede atrapado por el último punto). Introduce la aguja por el mismo sitio donde acaba el punto anterior y vuelve al paso 4.



#### 6. CÓMO ACABAR

Cuando hayas terminado de coser el tramo deseado, el dibujo termine y haya bastante espacio con el siguiente dibujo o el hilo esté a punto de acabarse, estira del hilo tras el paso 5 hasta el final del hilo y haz un nudo al lado de la tela. Puedes hacerlo engancho con la aguja el hilo debajo del punto anterior. Corta el hilo y enhebra uno nuevo o (si hay suficiente) continúa con el mismo.



¡OJO! Haz el nudo final en el revés (la parte de la tela que no quedará visible).

explicación por Irene Ploch

Por otra parte, el punto de cruz consiste en un punto que tradicionalmente se realiza sobre telas con agujeros. En este caso es empleado para unir las telas para que crean el mural. Para ello, junto las telas con alfileres, colocándolas de una manera que me plazca composítivamente (en algunas tiene importancia por qué telas acompañe una tela, en otras ocasiones me limito a buscar un balance de los colores de las telas en el mural y conseguir una forma rectangular). Una vez compuestas las telas que ya han sido bordadas, las coso manualmente con el punto de cruz con hilo rojo de algodón. Consiste en realizar pequeñas cruces. Este punto aporta

## 7.1. Desarrollo de un taller



*Punto de cruz empleado para unir las telas en el patchwork*

estabilidad a la construcción, añade el elemento manual (al ser visible que este punto no se realiza a máquina), resulta más atractivo visualmente que un simple punto atrás, por ejemplo (además de ser más rápido que este último y gastar menos hilo) y, además, tiene similitud con un tipo de punto médico, por lo que carga de significado este simple detalle. Para coser el mural, al principio podía hacerlo sentada en un sofá, pero en este punto del largo he de agacharme y coserlo de rodillas, ya que sus dimensiones no lo permiten de otra manera.

En la parte superior del mural hay un pliegue cosido que contiene el espacio necesario para colocar el palo de 1,7m de anchura que empleo para exponer la tela. Este pliegue es la única parte del mural cosida a máquina y la razón para haberlo escogido así es la estabilidad que proporciona, ya que la parte superior soporta el peso de todo el mural y también ayuda con la forma, para que caiga lo más recto posible.

Algunas telas contienen imágenes aplicadas mediante la técnica del transfer, en la cual se imprime una imagen sobre un papel (preferiblemente al láser) y se imprime sobre la tela con acetato y un rodillo.

Respecto al material, el mural está compuesto por telas de algodón (en su vasta mayoría) y algunas de poliéster, mezcla y viscosa. Al tratarse de telas donadas, son telas que pueden ser de vestimentas, cortinas, manteles, retales de cosido o sábanas, por lo que las formas varían. El hilo de bordado es un hilo egipcio de algodón de distintos grosores, aunque casi todos son del N° 5. Los colores varían entre los mencionados en el apartado 6.1 (azules, rojo, negro, blanco, violeta, amarillo, rosa y verde). Para el proyecto he comprado algunos hilos, aunque la mayoría eran hilos que tenía ya. El hilo con el que he cosido el mural es hilo de coser rojo de algodón.

Al hablar del funcionamiento de los talleres he de diferenciar entre dos tipos distintos: los talleres con tono más casual del bar de Bellas Artes y los talleres que requieren más preparación, que son todos los demás que he realizado. Este funcionamiento lo he ido perfeccionando a lo largo de los dos últimos años.

En los talleres que tenían lugar en el bar de la facultad, recordaba las noches anteriores que iba a realizarse el taller al día siguiente en las redes sociales. Una vez asentada en mi mesa habitual, colocaba el cartel que anuncia mi taller en un lugar visible y el cartel que explica el punto sobre la mesa. En el centro de la mesa colocaba mi estuche de costura (con tijeras, agujas, etc.) y los hilos egipcios. A continuación, me sentaba a coser toda la mañana, invitando a las personas que pasaban a sentarse y participar.

A los participantes les proporcionaba una tela que tenía preparada (normalmente iba ofreciendo las mismas a los que venían, ya que toma bastante tiempo su finalización). En el caso de no quedar ninguna por hacer, dibujaba un patrón, enhebraba una aguja y hacía el primer punto para así poder explicar cómo funciona el punto. Mientras cosía acompañada de los participantes, solían hacerme preguntas acerca de la razón de este proyecto. En este punto aprovechaba para exponer el tema tratado y conversábamos sobre éste. Al terminar su descanso, los participantes se levantaban y se iban y se unían otros que tuvieran su descanso.



*Taller de bordado en el bar de la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.*

De otro lado tenemos los talleres formales, que son todos los demás que he realizado, que requieren algo más de preparación. Antes de comenzar con los talleres, preparo las telas por la noche (habitualmente). Corto las telas (el método a seguir aquí normalmente consiste en cortar las telas según el motivo que quiero dibujar encima, aunque, cuando se necesitan telas con una forma concreta porque el mural tiene un agujero, las

recorto acorde y adapto el dibujo). Sobre algunas telas realicé transfer de fotografía y figuran fotografías de las protestas y de Amini. A continuación, dibujo encima de las telas. Para esto, investigo previamente cómo continuará. La investigación consiste en buscar los últimos artículos publicados acerca de la situación en Irán para añadir citas y en la traducción de palabras y frases que tienen que ver con las protestas o con la situación iraní (empleando traductores online).



*Preparación de un taller de bordado en primavera de 2024. Investigación de motivos y preparación de telas. La tela mostrada contiene una imagen transferida de una mujer quemando un hiyab en las protestas y se bordó encima "Baraye".*



Una vez escogidos los motivos, los dibujo sobre las telas y enhebro una aguja lanera para cada uno con el hilo del color con el que se ha de bordar. Suelo comenzar el punto para que los participantes tengan un modelo a seguir y, si tienen dudas, puedan comprobar cómo lo he hecho yo (además, esto combate el pánico al folio en blanco). Al terminar las telas, las guardo en la mochila que llevo para los talleres. Preparo tantas telas como asistentes cuento que habrá. Si no hay número concreto, suelo contar con unos diez a quince asistentes, ya que me es más fácil contar con más que con menos y así no faltar material durante el taller.

Acostumbro a indicar la posibilidad de donar telas antes de que los asistentes lleguen, para que, si así lo desean, traigan ropa vieja que no quieren. Esta la recolecto directamente en el taller y es la que me permite continuar

realizando talleres (ya que para el siguiente taller utilizaré esa tela para dibujar los patrones).

A la hora de comenzar los talleres, trato de llegar con unos 15 minutos de antelación para poder repartir telas delante de cada silla y colocar las madejas de hilo y las tijeras sobre la mesa. Además, coloco el cartel que anuncia el taller en un lugar visible (en el centro cívico, en la entrada) y dejo las instrucciones acerca del punto sobre la mesa.



*Mesa del taller preparada para la llegada de los asistentes*

Una vez llegados los asistentes (habitúan a llegar poco a poco, no todos a la vez), voy preguntando por su nivel cosiendo, para poder adecuar la tela que les proporciono y saber quiénes seguramente necesitarán asistencia más adelante. Si se trata de un principiante, le explico concretamente el punto y pido que lo repita conmigo, para poder realizar correcciones. También le indico el mural de las instrucciones, ya que a algunas personas les produce vergüenza preguntar por más instrucciones si se pierden o se olvidan de algo. En el caso de quienes son más avanzados con la aguja, también les doy la libertad de cambiar el punto si así lo desean. Algunas veces veo que no hay telas que se adecúen al nivel de destreza de algún participante. En estos casos, dibujo sobre alguna de las telas que no están preparadas un patrón para ese asistente.

Una vez llegados todos los asistentes, introduzco el taller. Aquí explico concretamente por qué vamos a coser para Irán, en qué consiste el proyecto, enseño fotografías del mural (ya que no conviene moverlo tanto), explico el punto nuevamente si es necesario e invito a los participantes a comenzar. El tema de la conversación gira entorno a la crisis de derechos humanos de Irán y se va retomando en el transcurso del taller. Yo paso el taller cosiendo, y, cuando hay muchos bordadores principiantes, pasando a ver cómo avanzan, asistiendo donde es necesario. A las personas menos expertas

## 8. Resultado de los talleres

también les ayudo a hacer el nudo cuando se acaba el hilo, a enhebrar la aguja y a realizar el primer punto. En algunos talleres no tengo tiempo para sentarme a hacer un solo punto, en otros estoy tranquilamente conversando con los participantes. Depende siempre del nivel (y del número de asistentes). Cuando alguien termina un patrón y hace el nudo final, le ofrezco otra tela, si hubiera tiempo. Nunca obligo a nadie a coser, sin embargo, ya que se trata de que cada persona dé lo que está dispuesta a ofrecer.

Cuando termina el taller, aviso con diez minutos de antelación. Así, los participantes van dejando el patrón por donde lo quieren abandonar. Mientras tanto recojo los carteles, los hilos y doblo las telas que quedan sueltas. Los participantes me dan las telas que han trabajado ellos o, en algunos casos, se las llevan a casa, cuando se trata de un taller con seguimiento y les apetece (esto es algo que no propongo, es algo que algunas personas me han pedido por el disfrute que les ha producido el taller). Les agradezco la asistencia y doy el taller por finalizado.

En mi casa me ocupo después de cada taller de separar las telas que ya están terminadas. Éstas las plancho y las junto mediante alfileres al resto del *banner*. A lo largo de la semana voy cosiendo las nuevas partes, para evitar la acumulación de trabajo y para saber qué tamaños y colores de tela me faltan para balancear la obra.

En el transcurso de los dos últimos años he realizado más talleres de los que podría contar, sin contar siquiera los talleres informales realizados durante las reuniones con personas cercanas. Los talleres han resultado en un mural de 1,7m de ancho y 4m de largo, con más de 50 piezas de telas individuales e incontables horas invertidas por más de 100 participantes.

Lo que comenzó como un proyecto pequeño, que tiene como punto focal la interacción, fue creciendo, de manera que he podido interactuar con muchas personas. El crecimiento del proyecto es parte de su organicidad, ya que las interacciones durante los talleres han conllevado esta escalación. Ha conllevado muchas conversaciones sobre el género y sobre una crisis de derechos humanos que, aunque parezca lejana, sí toca muy de cerca a los participantes, desde las diferentes perspectivas de personas de distintas edades, desde 8 años que tenía la participante más joven hasta más de 80 que tenía la más mayor.

El resultado físico de los talleres, el mural de *patchwork*, es testigo y deja adivinar que han sucedido muchos acontecimientos durante su creación. Sin embargo, el resultado no tangible excede enormemente al físico. El tejido social que se ha creado, las conversaciones que se han llevado durante los talleres y luego han continuado fuera de los talleres, cuando los participantes explicaban a otras personas lo que habían hecho, este es el fruto del proyecto, lo que buscaba conseguir y se ha expandido mucho más de lo que habría soñado desde un principio.



Cosiendo las telas confeccionadas en el último taller





## 10. Conclusiones

A lo largo de los últimos dos años he colaborado con cuatro entidades públicas y más de cien participantes en la realización de los talleres y el mural en el que han resultado. Se ha llevado a cabo en dos ciudades distintas: la ciudad en la que he vivido la mayor parte de mi vida, Valencia, y la ciudad en la que he estudiado, Barcelona. Con más de 100 personas de todo el mundo colaborando en los talleres formales, se podría afirmar que el campo de impacto ha sido bastante amplio y con esto he conseguido cumplir el propósito de visibilizar la crisis humanitaria iraní. A partir de este tema, también se creaba un tejido social que permitía la conversación entorno a las injusticias sociales del día a día, especialmente las que se viven como mujer (debido a que la mayor parte de participantes han sido mujeres).

Los talleres también enriquecieron a todos los participantes, indistintamente de su destreza con la aguja, ya que disfrutaban de la compañía, el espacio creado y las conversaciones. Rompen por completo con la rutina de los participantes y, mediante pocos elementos, creo este lugar de encuentro e intercambio de opiniones. El trabajo con la aguja, repetitivo y monótono, facilita la interacción que sino tal vez no tendría lugar. Esta confianza de compartir tiempo y el valor básico de la búsqueda de la igualdad hace que las personas se conozcan y acerquen. Forman vínculos en un espacio inhabitado, un espacio creado por y para ellas. Se origina una sensación de comunidad y colectividad, de pertenencia entre los asistentes.

Siendo crucial la importancia del origen de los talleres, la crisis iraní tras la muerte de la joven Jina Mahsa Amini, no se ha de subestimar lo que los talleres han significado para las comunidades involucradas, especialmente la comunidad del centro cívico de Masías. Disfrutaban mucho de contar sus propias vivencias durante los talleres y se notaba que las mujeres, especialmente las mayores, se sentían cómodas y escuchadas, tal vez por primera vez en mucho tiempo. Varias personas me expresaron lo mucho que les servía ese momento de la semana para distraerse y dedicarse a algo que deseaban. Esta es la precisa razón por la cual les dejaba llevarse las telas que quisieran terminar junto con los hilos necesarios. El taller consta como punto de encuentro y de soporte. Como lugar de apertura hacia el mundo y hacia sí mismas, un lugar que les pertenece a los participantes.

Asimismo, estos *workshops* ofrecen una inmersión en el ámbito de las Bellas Artes que a veces es tan exclusivo y elusivo a personas que no se verían de otra manera confrontadas con este tipo de propuestas. Ofrece una grata experiencia y un acercamiento del arte a las personas,

reestableciendo el vínculo que semeja tan oxidado. Recuerda que es un lenguaje, esencial de esta propuesta. Cabe mencionar la ilusión con la que las personas han participado en una obra de arte que será expuesta. Conocedoras del valor de su contribución, han hecho que cada puntada tenga importancia.

“Atando Cabos: Irán” es un proyecto que tiene una gran carga social. En primer lugar, abre camino a la visibilización de una crisis que tiene lugar en otro país y así lo acerca a los participantes, creando un nexo. La otra cara del proyecto son los mismos participantes, que, entre ellos, emplean el espacio del taller como punto de unión y facilitan la aparición de nuevos tejidos interpersonales. En una última instancia, el resultado; el mural, impacta a los espectadores cuando es expuesto en el espacio público para el que está pensado. Conecta además a los espectadores con esta crisis. La gran escala del mural impacta a la vista de todos los detalles que muchísimas personas juntas han podido crear y por su enormidad. Proyectos como este, al ser expuestos, hacen sentir pequeño a quien los observa.

Pese a que este proyecto trate sobre la colectividad también mencionaré brevemente el impacto que ha tenido sobre mí. Como organizadora de los talleres, he conocido a muchas personas que han querido participar simplemente porque creían en este proyecto. Pude aprender a hacer crecer un trabajo, generando las conexiones entre personas que han significado la magnitud que ha alcanzado. También he podido admirar profundamente la paciencia y la perfección técnica con la que muchas de las participantes, especialmente las mayores, ejecutaban el bordado. Pudiendo ver a las personas interactuar e interesarse por el tema ha sido una experiencia ampliamente gratificante. Saber que unos pequeños pasos, uno detrás del otro, generan el largo camino que lleva al lugar en el que se encuentra este trabajo ahora, me genera mucha gratitud. Y admiración por lo que se puede llegar a hacer, siempre con paciencia.



Telas antes de ser bordadas

## 11. Agradecimientos

Muchas personas merecen agradecimientos, ya que sin ellas este trabajo no existiría. Es a ellas a las que les dedico estos últimos dos años de creación, que han resultado en el proyecto más grande que ha estado a mi cargo y en el más dilatado temporalmente. Por no mencionar las medidas del mural, que también son lo más grande en lo que me he involucrado hasta el momento. En primer lugar, quiero agradecer su colaboración conmigo y el compromiso con el proyecto a todas las comunidades que se han involucrado en él. Gracias a la comunidad estudiantil y al profesorado de Bellas Artes y a José Bernás por prestarme el espacio del bar para los talleres. A Anaïs Civit y Dra. Pamela Martínez, que estuvieron en las fases iniciales para motivarme para perseguir este proyecto.

Estoy muy agradecida a la decana de la Facultad de Bellas Artes, Dra. Maria Dolors Tapies Gil, la vicedecana, Dra. Ana Urroz Osés y Dr. Massimo Cova por su apoyo durante la exposición del mural y el taller realizados durante el día de la mujer de 2023. Gracias a su soporte para realizar la exposición, la poética presentación de la obra y la difusión en las redes, clases y pantallas informativas fue posible realizar uno de los talleres más emblemáticos del proyecto.

A Dra. Assumpta Bassas, por conectarme con la clase de "Perspectivas Feministas" de Historia del Arte. Los estudiantes de esta clase también tienen mi profundo agradecimiento por su curatoría de un taller.

Siento mucha gratitud por la Asociación de Vecinos de Masías y la junta de ésta y su presidenta, Victoria Aranda, que ha hecho una gran labor de difusión, interesando a muchas personas en participar. La comunidad de Masías ha tenido mucho significado para mí.

Les doy las gracias a lxs participantes de los talleres informales, especialmente a Elizabeth Kunesh, Yolanda Huertas, Claudia Ribote, Nadia Sentís, Danna Apellido, María Navarro, Marta Puchol, Pablo García, Rosana Climent y Joana Amezcua, que, como amigxs, han estado muy presentes en el proceso de desarrollo.

Quisiera agradecerle a mi tutor Dr. Jordi Guixé i Corominas su apoyo y sus valiosas notas en esta investigación. Mis padres y hermanos, que siempre están allí para darme soporte y ofrecerme consejo, son de incalculable importancia para este y todos mis proyectos.

Gracias a Azar, por ser la luz que ha inspirado este proyecto. Unas palabras de ella fueron el germen de todo esto. También ella me inspira y me cuida como amiga, desde hace ya mucho tiempo. Es una gran suerte poder contar con ella y haber podido formar parte de sus proyectos también.

Por último, quisiera agradecer profundamente a mi pareja, Marcel Costa i Amezcua, su interminable apoyo.



Secuencia fotográfica de los talleres de bordado realizados en el centro cívico de Masías, Valencia

## 12. Notas

<sup>1</sup> Traducción de la autora: “Las imágenes bordadas de la Virgen y santas del siglo quince comenzaron a asumir una nueva humildad. La iconografía medieval había dotado a María y las mártires vírgenes con atributos aristocráticos femeninos admirados. Pero en el siglo quince, las figuras frágiles ganaron una nueva domesticidad e intimidad, representando los ideales emergentes de la clase burguesa. Es típica la capucha de una capa bordada entre 1460 y 1490. Aunque la Virgen sigue entronada, es una mujer joven sonriente que amamanta a su bebé. Sus cualidades amables y cariñosas tienen más importancia que su característica real. El cuidado de los niños y no el parto se estaban convirtiendo en una preocupación cultural central.” (Parker, 2010, págs. 64-65)

<sup>2</sup> La mujer era una mezcla entre un ser ‘divino’ que había que proteger de la exposición a ‘las maldades’ del mundo exterior y uno más débil y con menos capacidades (físicas y mentales), por lo que tenía que ser dependiente y nunca dejaba atrás del todo la ingenuidad infantil (en muchos casos).

<sup>3</sup> Traducción de la autora: “En el siglo diecinueve, cuando el bordado estaba pensado como evidencia de la abnegada, amorosa, generosa, natural pero nunca ociosa feminidad de una mujer, [algunos] [...] representaron el bordado como egoísta y obsesivo, llevando a una mujer a dejar en negligencia su deber cardinal: el de proveer a su marido de comodidad. [...] Cuando las mujeres habían aprendido a no reclamar sus méritos creativos por el bordado y a afirmar que era un trabajo por amor, los hombres se burlaban de la técnica como mero pasatiempos, solo una más de las triviales ocupaciones diarias de las mujeres.” (Parker, 2010, pág. 172)

<sup>4</sup> Traducción de la autora: “un entrenamiento en feminidad a través del trabajo con la aguja, hasta llegar al punto de que a los niños se les daban libros como premios mientras que a las niñas se las premiaba permitiéndoles llevarse a casa sus cosidos sin pagarlos antes” (Parker, 2010, pág. 187)

<sup>5</sup> tomado de una cita de Kate Walker encontrada en “The Subversive Stitch” de Rosizka Parker. Walker es una artista reconocida internacionalmente, destacable por su bordado “WIFE is a Four Letter Word”, 1978



## 13. Bibliografía

- Abadía, E. S. (2018). Las bordadoras y el arte del bordado en Lorca. En R. M. Bernárdez, J. S. Conesa, R. M. Bernárdez, & J. S. Conesa (Edits.), *La mujer a lo largo de la historia en la región de Murcia* (págs. 81-110). Murcia, Región de Murcia, España: Asociación Cronistas Oficiales de la región de Murcia.
- Anónimo. (15 de marzo de 2023). *La flor del azafrán*. Recuperado el 29 de abril de 2024, de FloraQueen: <https://www.floraqueen.es/blog/la-flor-del-azafran-2/>
- Barboza, A. T. (2006). *Tus palabras son lo único que tengo en nuestra relación a distancia*. Obtenido de ANA TERESA BARBOZA: <https://www.anateresabarboza.com/p/tus-palabras-son-lo-unico-que-tengo-en.html>
- Barboza, A. T. (2008). *Bordados*. Obtenido de ANA TERESA BARBOZA: <https://www.anateresabarboza.com/p/2008.html>
- Barboza, A. T. (2010). *2010*. Obtenido de ANA TERESA BARBOZA: <https://www.anateresabarboza.com/p/2010.html>
- Barboza, A. T. (2011). *Animales Familiares*. Obtenido de ANA TERESA BARBOZA: [https://www.anateresabarboza.com/p/blog-page\\_9.html](https://www.anateresabarboza.com/p/blog-page_9.html)
- Barboza, A. T. (2012). *Suspensión*. Obtenido de ANA TERESA BARBOZA: <https://www.anateresabarboza.com/p/suspen.html>
- Barboza, A. T. (2016). *Leer el paisaje*. Obtenido de ANA TERESA BARBOZA: <https://www.anateresabarboza.com/p/leer-el-paisaje.html>
- Barboza, A. T. (2019). *Detrás del textil*. Obtenido de ANA TERESA BARBOZA: <https://www.anateresabarboza.com/p/detras-del-textil.html>
- BBC. (2022-actualidad). *2022 Iran Protests*. Recuperado el 11 de abril de 2024, de BBC News: <https://www.bbc.com/news/topics/cw97d85vjzmt>
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells*. New York, Estados Unidos: Verso. Recuperado el 26 de 04 de 2024
- Bourgeois, L. (1997). *Louise Bourgeois Blue Days and Pink Days*. (P. T. Asbaghi, J. Gorovoy, Entrevistadores, & F. P. Milan, Editor) Milan, Italia: Fondazione Prada.
- Brahm, A. (2018). *Wie hilft der Bär beim Glücklichein?* (2 ed.). (K. Weingart, Trad.) München, Bayern, Alemania: Lotos Verlag.
- Calasso, R. (2020). *El Cazador Celeste*. (E. Dobry, Trad.) Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Cartwright, M. (16 de noviembre de 2018). *www.world-history.org*. Recuperado el 28 de febrero de 2024, de World History Encyclopedia: <https://www.world-history.org/trans/es/1-16892/el-tapiz-de-bayeux/>

- Clarke, G. (2016). *De artistas y artesanos. Historia de una ruptura*. (P. U. Perú, Ed.) Revista Arte Y Diseño A&D, 4, 6-20. Recuperado el 23 de abril de 2024, de <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/ayd/article/view/19620>
- Domingo, S. M. (2017- actualidad). *Tejiendo Conversaciones*. Centro de Arte Bombas Gens, Valencia. Recuperado el 11 de abril de 2024, de <https://silviamolinerodomingo.com/Tejiendo-conversaciones>
- Faraee, S., Morteza Golestani, N. S., Ilanpour, A., Ilkhan, S., Hotami, R., Julander, H., & Zholeh, T. (2023). *Sju sorters blommor*. Textilmuseet Boras, Boras, Suecia. Recuperado el 29 de abril de 2024, de <https://textilmuseet.se/en/exhibitions/exhibitions/2023-06-07-seven-kinds-of-flowers>
- Fernández, A. R. (12 de octubre de 2015). *GOMERES; salud, historia, cultura y pensamiento*. Recuperado el 29 de febrero de 2024, de Fundación Índex: <https://www.fundacionindex.com/gomeres/?p=1098>
- Garrido, B. R. (23 de septiembre de 2018). *Prácticas textiles para subvertir los espacios públicos. Del sufragio al contra-feminicidio*. (U. d. Málaga, Ed.) Dossiers Feministas, 23, 143-168. Recuperado el 22 de 04 de 2024
- Gimeno, M. (2019). *Habitando Ausencias*. Obtenido de María Gimeno: <https://www.mariagimeno.com/HABITANDO-AUSENCIAS>
- guidetoteheran. (10 de noviembre de 2018). *Symbolism in Iran: Colours*. A foreigner's guide to Teheran. Recuperado el 29 de abril de 2024, de A foreigner's guide to Teheran: <https://guidetoteheran.wordpress.com/2018/11/10/symbolism-in-iran-colours/>
- Hacke, A. (2017). *Über den Anstand in schwierigen Zeiten und die Frage, wie wir miteinander umgehen*. München: Verlag Antje Kunstmann GmbH.
- Hajipour, S. (2022). *Baraye* [Grabado por S. Hajipour]. Iran. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=z8xXiqyfBg0>
- Hidalgo, P., & Madariaga, M. (8 de septiembre de 2016). Entrevista a arpilleristas de la población de Lo Hermita, Santiago de Chile. (R. Bacic, T. Sakai, & M. Vinyes, Entrevistadores)
- Jones, C. (1987). *NAMES Project AIDS Memorial Quilt*. National Mall, Washington DC. Obtenido de <https://www.aidsmemorial.org/quilt-history>
- M<sup>a</sup> Luisa Gil López, C. C. (20 de Octubre de 2017). *www.rua.ua.es*. Recuperado el 27 de Febrero de 2024, de Repositorio Institucional Universidad de Alicante: [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/117538/1/Crevillent\\_03\\_08.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/117538/1/Crevillent_03_08.pdf)
- Mirambell i Abancó, M. (2009). *Aportacions a l'estudi de brodats cinccentistes conservats al museu Episcopal de Vic. Quaderns del MEV, III, 93-142*. Consultat el 05 / marzo / 2024, a <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4798387>
- NGV. (2023). Sheila Hicks. Obtenido de National Gallery of Victoria: <https://www.ngv.vic.gov.au/triennial/artists-designers/sheila-hicks/>
- Parker, R. (2010). *The Subversive Stitch*. Londres, Inglaterra: Bloomsbury Visual Arts.
- Ploch, I. (2023). procol. Obtenido de <https://www.ub.edu/procol/node/463>
- Rezaire, T. (18 de Abril de 2017). *Kemetic Yoga with Tabita Rezaire*. Ciudad del Cabo, Sudáfrica. Obtenido de <https://www.facebook.com/Goodman-Gallery/videos/kemetic-yoga-with-tabita-rezaire/10154518822047006/>
- Rezaire, T. (13 de enero de 2018). *Truth // 'We Carry a Lot in Our Wombs': An Interview with Tabita Rezaire*. (J. Radley, Entrevistador) Obtenido de <https://www.berlinartlink.com/2018/01/13/truth-we-carry-a-lot-in-our-wombs-an-interview-with-tabita-rezaire/>
- Rezaire, T., & Feireiss, L. (2021). *Juxtapositions: Tabita Rezaire*. Berlin. Obtenido de <https://stream.udk-berlin.de/w/b2eb1f98-bb30-485d-b7cd-b5c421e69a9a>
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte*. Una historia cultural. (E. Hyde, & E. J. González, Trads.) Chicago, Estados Unidos: Grupo Planeta. Recuperado el 09 de mayo de 2024
- Stepanova, I. (02 de enero de 2023). *Berlin Wool: Fine Fiber from an Innovative Age*. Recuperado el 05 de marzo de 2024, de PieceWork Magazine: <https://pieceworkmagazine.com/berlin-wool-fine-fiber-from-an-innovative-age/>
- Teheran Times, A. (21 de febrero de 2012). *Shades of doubt and shapes of hope: Colors in Iranian culture*. Teheran Times. Recuperado el 29 de abril de 2024, de Teheran Times. Straight Truth: <https://www.tehrantimes.com/news/396974/Shades-of-doubt-and-shapes-of-hope-Colors-in-Iranian-culture>
- Vinyes, M. (julio - diciembre de 2018). *Un gesto común. Arpilleras y subjetivación política*. Oximora Revista Internacional de ética y política, 13, 342-359.
- Wolf, V. (2023). *Una habitación propia*. (M. S. Ana Quijada, Trad.) Madrid: Pequeños tesoros de la literatura.
- Yanagi, S. (2020). *La belleza del objeto cotidiano*. (Á. Marcos, Trad.) Barcelona: GG.

*“Porque nosotras, las mujeres, establecemos contacto con el pasado a través de nuestras madres”*

*- Virginia Woolf*

