



BLANCA DE LA TORRE



PILAR ALBARRACÍN × TANIA CANDIANI × JOSEFINA GUILISASTI
GLENDA LEÓN × LUCÍA LOREN × ADRIANA MARMOREK
LAURA MEMA × SONIA NAVARRO × LAURA SEGURA

HEBRAS Y URDIMBRES



BLANCA DE LA TORRE



Laura Segura. *Desenvuelto de la envoltura*, 2021
Fotograma de la pieza de vídeoarte, 5 min. 25 s
Fotografía Juan López. © Cortesía de la artista







Tania Candiani. Lanas proceso *Cromática*, 2015
Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, © Cortesía de la artista

ÍNDICE



Presentación	10
Prólogo	12
Introducción	16
I. Cosmotejidos. Cosmovisiones, cosmologías y cosmogonías	23
II. Pespuntes sobre ecofeminismos	35
III. Tejer cuidados	47
IV. Memorias del tejer	53
V. Tejer para sanar	61
VI. Pender de un hilo. Crisis ecológica y saberes ancestrales	69
VII. Algunas hebras de la historia	95
VIII. Cardar la lana. Herramientas de autosuficiencia	103
IX. Espiritualidad	115
X. El hilo conductor	123
XI. Afinar las cuerdas	133
XII. El hilo hace el ovillo	141
XIII. Deshilar la trama	151
XIV. La vida como tapiz	165
XV. «No dar puntada sin hilo»	169





Laura Segura. *Desenvuelto de la envoltura*, 2021
Madera de haya, roble, cerezo y pino, 200 × 120 cm
Fotografía Jaime Cinca. © Cortesía de la artista

PRESENTACIÓN



Una tupida red de significados une las piezas diversas de las nueve artistas objeto de este ensayo, procedentes de países también diversos (Chile, Colombia, Cuba, México y España). Se trata de un encuentro fértil, denso en contenidos, complejo, pero que resulta en un conjunto coherente cuya diversidad potencia los elementos que todas ellas tienen en común. Sus obras nos interpelan, ante todo, con la voz de las mujeres y de la naturaleza: al contemplarlas, nos preguntamos qué evoca el esparto esculpido de Lucía Loren o de Sonia Navarro; qué se escucha en las mantas de lana de Laura Mema o en las palabras bordadas de Tania Candiani; qué reflejo nos devuelven las banderas tejidas de Glenda León; qué callan los encajes pétreos de Adriana Marmorek; qué paraísos dibujan la nube de mariposas de Josefina Guilisasti o las flores cautivas de Pilar Albarracín; qué relato cuenta la trenza de hierba de Laura Segura.

Hebras y urdimbres es un proyecto que responde a la iniciativa de Artes Plásticas y Publicaciones de esta Delegación de explorar nuevas líneas de trabajo, entre ellas mostrar cómo el arte contemporáneo dialoga con el presente e interpreta los temas que nos conectan con el mundo en el que vivimos y con el territorio en el que habitamos. La selección de obras y artistas convocadas por la comisaria Blanca de la Torre en el Palacio de los Condes de Gabia es una reivindicación, desde el lenguaje del arte, de procesos artesanales, como el tejer, tradicionalmente atribuidos a lo doméstico, y por tanto a las mujeres. Y ello por medio de técnicas ancestrales y tecnologías actuales con las que crean piezas de gran carga representativa: hablan del vínculo entre el ser humano y la naturaleza, de la cultura material del territorio, de los cuidados, del trabajo en comunidad, y establecen puentes con el pasado, al tiempo que resignifican los modelos heredados. Como público, como lectores, estas páginas nos invitan a disfrutar de una experiencia artística excepcional y a profundizar en las dimensiones múltiples que resultan de la reflexión colectiva sobre el tejer.

Pilar Caracuel Sánchez
Diputada de Cultura y Educación

PRÓLOGO



Este es un libro sobre el tejer. Tejer, hilar, coser, bordar. En él me permito la licencia de aunar ensayo y poesía, realidad y ficción. Me sirvo del dedo como aguja para trenzar historias, lo biográfico y lo historiográfico, mito y verismo. Hilar las palabras para pensar la escritura como un tejer más, gracias a ese espacio de libertad que se abre desde lo artístico. Sin dedal. Aquí me permito tener pensamientos esponjosos.

Utilizaré recursos poco convencionales para configurar un *patchwork* de reflexiones, pensamientos, experiencias y obras valiosas de artistas que componen un relato donde la escritura fabulada no compite con el ensayo académico. Donde confluyen el feminismo especulativo y el pensamiento poético. Sin renunciar a un escribir propio; coser retazos de ideas. He buscado la sencillez, aquella que nace de haber entendido las cosas. Coser por el placer de coser. Sin patrones, con hiladas irregulares, sin orden ni estructura. Sin cara A ni cara B. Hilar sin normas, coser el desorden y disfrutar vivir en ese desbarajuste. Sin futilidades retóricas.



Josefina Guilisasti. *Tejiendo historias de supervivencias* (detalle), 2023
Instalación de mariposas, capullos y orugas creadas con crin de caballo y vídeos
Medidas variables. Cortesía de la artista

Pensar el tejer como compartir me ha llevado también a insertar en algunos de los libros una pequeña pieza de diferentes tejidos. Algunos están bien elaborados, muchos de ellos no. También hay retales. Además, pedí algunas contribuciones, así que hay tejidos de mi madre, de mi hermana, de familiares, de amigas, colaboradoras, vecinas... No son solo míos, como todo en esta vida, que es un tejer colectivo. Al fin y al cabo, este proyecto no es más que anudar tejidos y subjetividades, y otra excusa más para ensayar nuevas formas de estar en el mundo.



Hecho a mano

Tania Candiani. Detalle de producción de tejidos
en Pasamanería Tosi, Cuenca, Ecuador, 2017
© Cortesía de la artista

INTRODUCCIÓN



Tomando una exposición como punto de partida, este libro aglutina una selección de artistas con las que me aventuro a explorar las dimensiones del tejer, sus espacios meta-poéticos, sus relatos escondidos, tramas y urdimbres. Junto a ellas, indago en el universo simbólico de esta labor y de las mujeres que a lo largo de la historia han ido construyendo sus habitaciones propias a través de esta técnica.

La idea de tejer atraviesa diferentes pieles y aprovecha todo su potencial metafórico para expandirse más allá del textil, a través del cristal, la porcelana, la crin de caballo, el esparto o las fibras naturales.

Explorar las dimensiones del tejer desde el comisariado me llevó a pensarlo como un hilado de obras y artistas que componen una historia, y descubrí que me gusta más pensarme como tejedora que como comisaria. De este modo, las connotaciones de poder de esta denominación se borran, así como lo hacían las jerarquías en las faenas del tejer, al que se dedicaban tanto diosas y reinas como campesinas y esclavas. A mí me permite indagar sobre diferentes prácticas y técnicas, y pensarlo —en todas sus formas— como espacio de subversión y territorio de luchas.

Tanto la sala expositiva como el libro que tienes en las manos se configuran como un archivo íntimo de metáforas, de historias que vibran bajo los tejidos, como lugar donde trasladar deseos y anhelos.

Me interesa la analogía de pensar el tejer para observar el planeta en clave ecosistémica y tentacular, en línea con las reflexiones de Donna Haraway al afirmar que nada está conectado a todo, pero sí todo está conectado a algo¹. Esas conexiones, probables e improbables, me llevaron a las relaciones de correspondencia con el territorio y todo aquello que lo habita, a diferentes modos de entrelazar saberes, sentires y memorias. A políticas de lo cotidiano donde confluyen haceres, prácticas y afectividades. A un respirar como tejer. Y a proponer una radiografía de temas, de puntos de fuga, que emergen de la ecología de hilos invisibles que configuran el mundo.

Tejer, en sus múltiples dimensiones —espirituales, semánticas, epistemológicas, sociales— se convierte en herramienta política, en escritura, en relato donde convergen historias, saberes, rituales, vínculos y deseos. En la Grecia Arcaica, cuna de la civilización occidental, todos estos aspectos estaban contenidos en el propio acto de tejer, así como lo estaban en las diferentes regiones de Abya Yala². En ambos casos, se trata de una técnica que pasa del espacio de lo doméstico al ámbito de lo político. Ese espacio nos sirve aquí para poner sobre la mesa el gran tapiz de la crisis ecosocial, hilada sobre una urdimbre de bases patriarcales, capitalistas y coloniales.

1 D. Haraway (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chtuluceno*. Consonni, p. 61.

2 Abya Yala es el nombre por el que se conocía el continente americano antes de la colonización. Fue el nombre admitido en 1977 por el Consejo Mundial de Pueblos Indígenas y proviene del idioma guna (o kuna) (*Abia* significa agujero de la sangre o madre madura y *Yala* significa tierra o territorio), y su sentido es tierra en plena madurez o tierra de sangre vital.

El proyecto, configurado como un homenaje a esa labor ancestral, habla del tejer como herramienta contra el olvido. Tiene como objetivo una suerte de activación de la imaginación política que se derrame más allá de los límites materiales, para pensar el tejido como hermenéutica donde se entrecruzan conocimientos antropológicos, culturales, científicos, sociológicos, filosóficos y matemáticos. Interpe-
lando a estos saberes, se buscan lecturas propias y matices narrativos donde experimentar las diferentes relaciones entre lo formal y lo conceptual para crear relatos nuevos. Pensar el narrar desde el tejer nos abre un espacio físico y simbólico donde se hilan aproximaciones del arte contemporáneo de España y América Latina, unidas a través de una práctica ancestral que en ambas regiones está presente en la mitología y las cosmovisiones originarias.



Glenda León. *Estados transitivos: Mundo político IV* (detalle), 2016-2020
Barrera de museo, cuerda hecha con hilo proveniente de 180 banderas de distintos países,
soportes de metal, 100 × 150 × 20 cm. © Cortesía Estudio Glenda León

Con este enfoque, mi intención es reconstruir un relato pluricéntrico y polifónico, en lugar de cuestionar las bases culturales europeas o ahondar en el gesto de pensar lo occidental como categoría negativa, lo que parece haberse generalizado en algunos discursos actuales. Pretendo establecer diálogos y desarticular esos *otros* relatos, como hace Glenda León (La Habana) con las banderas que veremos más adelante, con cuyos hilos construye un nuevo tejido. Junto a ella, Sonia Navarro (Murcia), Tania Candiani (Ciudad de México), Pilar Albarracín (Sevilla), Laura Mema (Santiago del Estero) Lucía Loren (Madrid), Adriana Marmorek (Bogotá), Laura Segura (Granada) y Josefina Guilisasti (Santiago de Chile) son las artistas que me han acompañado en este hilado.

¿Atar un lazo es tejer? ¿Cuántos nudos hacen falta para que una urdimbre se convierta en un tapiz? Con más ánimo de abrir que de cerrar signos de interrogación, me interesa enhebrar la aguja para tejer el mundo en colectivo e hilvanar responsabilidades a la hora de construir futuros.

Sonia Navarro. *Vida cotidiana 2*, (detalle), 2014 >
Jarapa y algodón cosido, 300 × 200 cm
Cortesía de la artista







COSMOTejIDOS. COSMOVISIONES, COSMOLOGÍAS Y COSMOGONÍAS

En la cosmogonía del mundo occidental, es en el mito de Aracne donde el tejido aparece por vez primera como protagonista. Tal y como cuenta Ovidio (43 a. C. - 17 d. C.) en sus *Metamorfosis*, la diosa Minerva había reflejado en un tapiz las grandes historias de los dioses. Aracne, reconocida como la tejedora más talentosa, decide retar a la diosa a través de otro textil equivalente donde se relataban las atrocidades cometidas por los dioses hacia la humanidad, en particular hacia mujeres como Dánae, Alcmena, Europa, Antíope o Leda. Al igual que en las representaciones de los mitos griegos, en el de Aracne los dioses del Olimpo se metamorfoseaban para perseguir y engañar a mujeres mortales. La furia de Minerva ante tal afrenta la llevó a convertir a Aracne¹ en una araña, condenándola a tejer el resto de sus días, lo que dio origen a los arácnidos como sus descendientes.

¹ El propio nombre *arákhnē* en griego significa araña.

Curiosamente, también este animal está asociado a la mujer en cosmovisiones como la que rodea el surgimiento del tejido Wayúu de Colombia:

Érase una vez una araña conocida como Walekerü, que tejía a escondidas bajo la luz de la luna fajas y mochilas. Una noche, una niña se le acercó para alabar su destreza con el hilo. La araña, conmovida, se ofreció a enseñarle su más preciado tesoro: el arte de tejer. Durante varias lunas, la niña tejió sin parar hasta alcanzar la habilidad de reproducir el arte de su maestra, la araña. Cuando la niña llegó a la edad adulta, con su primera menstruación, la araña desapareció entre las ramas de un árbol, dejando como herencia la técnica del Wayúu².



Fragmento del facsímil del *Códice de Madrid*,
Museo de América, Madrid, España

² <https://mujeresconfiar.com/manos-que-tejen-el-mundo/>

De modo similar, en casi todas las cosmologías de Abya Yala es posible identificar a una o más deidades asociadas a las labores textiles, con diosas creadoras y protectoras de las tejedoras como Xochiquétzal, Ixchel, Chicomecóatl y Cicipactónal. En Latinoamérica, hilar y tejer han estado asociados a la mujer desde épocas prehispánicas. En mitos fundacionales como los equivalentes al de Adán y Eva encontramos a Uxumuco y Cipactonal: el primero sería el encargado de las tareas de la tierra, mientras que a ella le fueron asignadas las relacionadas con el tejido y el hilado. Además, al nacimiento de las niñas se colocaba en sus manos de manera simbólica un malacate, y en sus enterramientos se incluían las herramientas de tejer, como los tzotzopaztlis para acomodar los hilos en el telar o malacates de barro, madera o hueso. Este último (del náhuatl *malácatl*, que significa dar vueltas sobre sí mismo) sería equivalente a nuestro huso. En Grecia, cuando nacía una niña se colocaba en la puerta de la casa una madeja de lana.

Las deidades protegen a las tejedoras en las cosmogonías de ambas latitudes. En la maya eran tres las divinidades dedicadas a las actividades textiles, que se corresponden con los dioses de la luna, la creación y la muerte (Ix Chel), D (Itzam Na) y A (K'iimil). A la primera se le suele llamar «la Señora Blanca» o «la Señora del Árbol», pues ahí es donde ata su telar de cintura para dar origen al mundo. Como patrona de los pigmentos, en ocasiones se la conoce también como «Señora del Arco Iris». Con el torso al descubierto, viste falda con bordados romboidales y flecos, y porta un tocado de cintas que se convierte en serpiente enroscada sobre sí misma, una figura iconográfica que no deja de tener reminiscencias con la Medusa griega. Respecto a las otras deidades mencionadas, El *Códice de Madrid* las muestra dando vida al cosmos en el acto de extender la urdimbre, donde el telar también se sostiene con el árbol como eje cósmico, y el transcurrir del tiempo se representa con el propio acto de tejer³.

3 S. Lucero (2022). *Cosmogonía del tejido. Las redes que tejieron la historia de los pueblos prehispánicos*. Parque de Estudio y Reflexión, p. 11.



Diego Velázquez. *Las Hilanderas*, 1657, Museo Nacional del Prado
El cuadro representa el Mito de Aracne.

Los textiles son una suerte de nexo entre dioses y mortales. Para los mexicas, Tlazoltéotl Toci se representa con un huso en el tocado y una rama de algodón en la mano, pues era la diosa de esta fibra y del henequén, materiales esenciales para la elaboración de las telas. Por su parte, Xochiquetzal —considerada la primera mujer en tejer— habitaba en el paraíso de Tamoanchan y era la diosa protectora de las tejedoras nahuas.

En el templo piramidal de Pachacamac, los incas levantaron otro santuario dedicado a la luz y una casa de recogimiento para jóvenes llamada Acla Huasi o Mamacona, donde se recibían ofrendas, especialmente textiles. En estos santuarios del sol también se producían textiles, pues albergaban el colegio de tejedoras especializadas en una variedad de técnicas de esta artesanía.

En la Grecia Arcaica también se rendía culto a la diosa protectora de las artesanas a través de ofrendas textiles en el templo de Atenea. Las doncellas de Atenas tejían el peplo como ofrenda para la diosa y lo llevaban en procesión hasta el Partenón, una escena que será retratada por Fidias en el famoso friso de las Panateneas.

Como me contaba mi madre cuando era pequeña, Homero narra en la *Odisea* cómo las diosas Circe y Calipso cantaban mientras tejían. Esta última fabrica los tejidos de las velas que entrega a Ulises (quien ha pasado siete años con ella en su cueva) para guiar la embarcación⁴ que lo conducirá de vuelta a Ítaca junto a su mujer, Penélope. Mientras tanto, Penélope no pierde la esperanza de que su esposo regrese tras la guerra de Troya, mientras pasa los días rechazando a nuevos pretendientes. Al haberse visto obligada a escoger a uno de ellos cuando termine de tejer el sudario que está confeccionando para su anciano suegro Laertes, cada noche deshace lo tejido durante el día para ganar tiempo, a la espera de su amado.

Existe vínculo entre México y España a través de las indígenas de la Sierra de Zongolica, quienes utilizaban el telar de cintura con connotaciones religiosas asociadas a la primera divinidad tejedora, Tonantzin, asociada a su vez a la Virgen de Guadalupe y responsable de transmitir el conocimiento en torno a este saber. Se trata de uno de los numerosos casos de sincretismo entre la religión católica y la cosmogonía nahua, que refuerza una vez más el carácter sagrado del tejido⁵.

Del mismo modo, en ambas culturas los destinos de los humanos eran tejidos por los dioses. En la Grecia Antigua la vida comenzaba con un hilo y finalizaba con el corte de esa hebra. Cada una de las Moiras (Parcas en su equivalente latino) que controlaban los hilos de la vida de las personas tenía asignada una tarea diferente: Cloto (*Κλωθώ*) era la hilandera, Láquesis (*Λάχεσις*) la que echaba las decisiones a suertes y Átropos (*Ἄτροπος*) la que cortaba el hilo de la vida. También en la cultura mesoamericana prehispánica el tejer manualmente está unido al destino y a trazar el devenir humano. Incluso las mujeres que morían durante el parto quedaban destinadas a hilar durante la eternidad en el Cihuatlampa, el lado poniente del universo.

4 Cabe señalar que la diosa Atenea era tanto protectora de los tejidos como de los barcos, y los griegos utilizaban la misma palabra para referirse al telar y al mástil de los barcos: *histós*.

5 M. A. Sosme (2015), «La trama y la urdimbre. Género y mitología en el arte textil de la Sierra de Zongolica, Veracruz», *El Tlacuache*, n.º 677 (7 de junio), p. 3.



Tania Candiani. *Reverencia*, 2019. Still de vídeo. Cortesía de la artista

Las cosmovisiones, tradiciones y rituales de los cultos ancestrales están presentes en las obras de algunas de las artistas que nos ocupan, ceremonias cuyo origen a menudo tiene como objetivo beneficiar los ciclos vegetales y las tareas agrícolas. Como la Danza de los Quetzales, uno de los bailes ceremoniales en Mesoamérica que pervive hoy en día, que Tania Candiani recupera a través de un análisis de la narrativa, el simbolismo, el sonido y los códigos cromáticos para la realización de la obra *Reverencia* (2019). En ella los bailarines reconocen su igualdad y celebran sus diferencias, honran al sol y piden favores divinos como el buen tiempo, salud y una cosecha abundante.

La pieza de Guilisasti *Phyton-Morphe* (2022) también está relacionada con el agradecimiento a la Pachamama por una agricultura fructuosa. En ella, la artista invita a artesanas a crear una serie de esculturas tejidas con crin de caballo en diálogo con sus piezas en bronce, inspiradas en los motivos votivos de representaciones de organismos vegetales que caracterizan un tipo de ofrendas que los incas enterraban en los campos de cultivo.



Josefina Guilisasti. *Phyton-Morphe* (detalle), 2022
Crin de caballo, medidas variables. Cortesía de la artista



Lucía Loren. *La montaña interior*, 2024
Tejido de esparto y piedras de cuarzo. Intermediae, Matadero, Madrid. Cortesía de la artista

Para acompañar su proyecto *La montaña interior* (2024), Lucía Loren realiza un taller performativo inspirado en la Maya o el Mayo, fiesta popular tradicional vinculada a la celebración del ciclo agrícola anual. La obra, tejida en esparto, se basa en una estructura de montaña —como eje vertebrador de los ecosistemas y fuente de origen del agua, alimentos y energía que sostienen nuestros paisajes— que acoge en su interior unas redes con cuarzos blancos.

Laura Segura y Glenda León se aproximan al tema a partir del bordado. Los bordados de la primera están bañados en porcelana, para los que se inspira en el *Walam Olum*, el llamado Libro Rojo que narra el mito fundacional de la comunidad indígena americana lenape. Para ello, la artista toma como referencia sus ilustraciones de la conformación del mundo, que también acompaña con un gran tapiz de hilo rojo y cera de abeja (*De un mundo raro*, 2021).



Laura Segura. *De un mundo raro*, 2021
Hilo, cera de abeja, pigmento y madera de haya, 500 × 150 cm
Fotografía Arco A. © Cortesía de la artista



Glenda León. *Formas de salvar el mundo. N.2 (Ayahuasca)*, 2021
Bordado sobre tela, 100 × 150 cm. © Cortesía Estudio Glenda León

Glenda León utiliza esta técnica para proponer un acercamiento mágico-ritual como vía para acceder a las verdades inmutables de nuestra naturaleza cósmica, en una manera de acercarnos al conocimiento desde un paradigma diferente al occidental. Sus diversas *Formas de salvar el mundo* (2021) ofrecían una perspectiva distinta sobre las sustancias psicoactivas, aproximándonos a sus cualidades beneficiosas, como la experimentación de sentimientos místicos o la curación de determinadas dolencias traumáticas y psicológicas. La artista abre las puertas a formas alternativas de ver



Glenda León. *Formas de salvar el mundo. N.3 (San Pedro)*, 2021
Bordado sobre tela, 100 × 150 cm. © Cortesía Estudio Glenda León

y pensar el mundo, a reflexionar sobre nuestro lugar en él, y sugiere recuperar la sabiduría de las cosmovisiones indígenas como método de curación de un planeta herido. Los tejidos —con proclamas irónicas tales como «Rociar con ayahuasca el mundo entero cada seis meses durante 15 años», «Rociar con San Pedro el mundo entero cada 90 días durante 20 años» o «Rociar con psilocibina el mundo entero una vez al mes durante 10 años»— muestran bordados donde la bola del mundo es sobrevolada por un helicóptero que acometería las tareas propuestas por la artista.



PESPUNTES SOBRE ECOFEMINISMOS

Los ecofeminismos son un eje transversal que recorre las prácticas de esta selección de artistas y que permite tejer, en este proyecto, una metáfora sobre la ecoddependencia e interdependencia y pensarnos desde las redes que sostienen la vida.

Se trata de una corriente de pensamiento y un movimiento social que bucea en los encuentros y sinergias que se producen cuando ecologismo y feminismo dialogan en plano de igualdad. A partir de este encuentro, se comparte la riqueza conceptual, política y práctica de ambos movimientos, de modo que el análisis de los problemas que cada uno afronta por separado gana en profundidad, complejidad y claridad¹. Como señala Alicia H. Puleo, «al compartir e intercambiar su potencia conceptual y política, feminismo y ecología consiguen iluminar ciertos aspectos de los problemas que cada uno afronta y, de esa manera, ganar en profundidad y eficacia»².

1 Y. Herrero (2019). «Lo personal es político: ecofeminismos en los territorios del Norte Global». En: C. Figueres, P. Espinosa *et al.* *Por qué las mujeres salvarán el planeta* (pp. 274-288). Rayo Verde Editorial, p. 274.

2 A. H. Puleo (2011). *Ecofeminismo para otro mundo posible*. Cátedra, p. 8.



Josefina Guilisasti. *Tejiendo historias de supervivencias* (detalle), 2023
Instalación de mariposas, capullos y orugas creadas con crin de caballo y vídeos
Medidas variables. Cortesía de la artista

El nacimiento de los ecofeminismos se sitúa durante los años 70, con la segunda ola del feminismo, tras la publicación en 1974 del texto *Le féminisme ou la mort* por la autora y activista Françoise d'Eaubonne, donde acuñará el término y sentará las bases del *ecofeminismo* (del Norte). Hacia 1976, también Ynestra King incluía el ecofeminismo en sus cursos impartidos en el Instituto de Ecología Social de Vermont, en Estados Unidos. Al año siguiente, 1978, veía la luz el libro *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism* de Mary Daly, y es en esa misma década cuando, desde el Sur global, surgen diversas iniciativas que serán referentes para las ecofeministas pues, al igual que los feminismos, los ecofeminismos tampoco son un producto del Norte global, a pesar de que el origen del término y algunas de sus efemérides sí lo sean. Dos de los máximos referentes son el movimiento Chipko en la India o el del Cinturón Verde de Kenia, liderado por Wangari Maathai, ambos representados por mujeres que marcaron un antes y un después en la lucha por la preservación de sus ecosistemas.

Un poco más tarde, tres desastres ecológicos que tuvieron lugar casi de forma consecutiva dieron impulso al movimiento: Three Mile Island (1979), Bophal (1984) y Chernóbil (1986). La catástrofe del reactor nuclear de Three Mile Island, en Pensilvania —aún hoy la más grave acaecida en la historia de Estados Unidos—, supuso el detonante de la primera conferencia ecofeminista al año siguiente: «Mujeres y vida en la Tierra: conferencia sobre el ecofeminismo en los 80». Después de que una cadena de dos mil mujeres rodeara el Pentágono para protestar por la escalada nuclear, el mismo año que Carolyn Merchant publica su obra fundacional *La muerte de la naturaleza* (1980), se difundió el primer manifiesto ecofeminista.

En definitiva, como señala Puleo, el ecofeminismo es una línea de pensamiento-acción que analiza las formas de opresión compartidas entre las mujeres y la naturaleza y que habla de justicia, equidad e igualdad, al tiempo que aborda la necesidad de construir comunidades más justas y resilientes.



Laura Segura. *Desenvuelto de la envoltura*, 2021
Hilo, cera de abeja, pigmento y estructura, 250 Ø
Fotografía Jaime Cinca. © Cortesía de la artista

La filósofa, que distingue este movimiento del simple feminismo ambiental, aboga por un ecofeminismo ilustrado o ecofeminismo crítico señalando que «el ecofeminismo es una hermenéutica de la sospecha sobre la forma en que son tratados tanto nuestros cuerpos como la base material que necesitamos para vivir, es decir, el ecosistema»³.

3 A. H. Puleo (2019). *Claves ecofeministas. Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*. Plaza y Valdés, p. 90.

Desde los orígenes de este movimiento han ido surgiendo múltiples corrientes que, a pesar de presentar notables diferencias, coinciden en un vector común: la identificación de los vínculos presentes entre el poder ejercido sobre las mujeres y sobre la naturaleza, y el análisis y el paso a la acción frente a estas relaciones de opresión comunes.

En términos generales, se suele hablar de tres grandes olas dentro de los ecofeminismos, que procedo a sintetizar a continuación. La primera sería una corriente más esencialista, que podríamos identificar como ecofeminismo clásico, que señala conexiones biológicas entre la naturaleza y las mujeres, y que proviene del feminismo de la diferencia. Sus comienzos se asocian a la búsqueda de una ética de autoayuda femenina, al desarrollo de la ginecología femenina, a una crítica al uso de la naturaleza como recurso y a la defensa de los derechos de los animales, todo ello con un fuerte componente espiritual. Destaca, además, que existen conexiones no solo biológicas sino también históricas y sociales entre la naturaleza y las mujeres. En esta primera ola se incluye a la ya mencionada Mary Daly.

En el marco de esta primera etapa del Norte global también podemos incluir movimientos de mujeres antimilitaristas, como el de Greenham Common en el Reino Unido; o contra el racismo ambiental, como el caso del movimiento NIMBY en Estados Unidos⁴. En 1981 las mujeres de Greenham Common se constituyen como ejemplo del antimilitarismo militante al salir de Cardiff para establecer su campamento junto a la base militar estadounidense en Greenham, en protesta por la proliferación de armas nucleares. En 1982, de manera similar a como unos años antes las mujeres del movimiento Chipko

4 El movimiento NIMBY, acrónimo de «Not in my Backyard» o «No en mi patio trasero» (o jardín, según algunas traducciones), fue una protesta que se extendió para exigir que los residuos tóxicos se colocaran lejos de los hogares ubicados en zonas habitadas por minorías racializadas o empobrecidas. El detonante se puede remontar muchas décadas antes, en Love Canal, Búfalo (Nueva York), tras cubrir un canal de navegación en el que se habían vertido miles de bidones de residuos tóxicos en 1952 y que comenzaron a aflorar en el barrio residencial construido encima veinte años después. En 1982 se producen los episodios de desobediencia civil en el condado de Warren (Carolina del Norte) para evitar el vertido de residuos industriales en una comunidad que claramente ponía sobre la mesa la asociación entre el vertido de residuos, la raza y la clase.





Josefina Guilisasti
Tejiendo historias de supervivencias, 2023
VÍdeo en HD, 11 min, 14 s. Cortesía de la artista



Josefina Guilisasti. *Tejiendo historias de supervivencias* (detalles), 2023
Instalación de mariposas, capullos y orugas creadas con crin de caballo y vídeos
Medidas variables. Cortesía de la artista

abrazaban los árboles en el Himalaya para proteger sus bosques, las británicas (a las que se les fueron uniendo mujeres de diversas nacionalidades) impulsaron la iniciativa «Embrace the Base». Desde entonces, y hasta el año 2000, esgrimiendo símbolos como tejer «redes de la vida», continuaron con numerosas acciones de boicot utilizando como estrategia altas dosis de creatividad y sentido del humor, donde no faltaban los bailes, canciones o disfraces de osos de peluche. En esta estela, en Estados Unidos las amas de casa del barrio obrero de Love Canal —que dio nombre a este otro movimiento— se enfrentaron a la contaminación química que estaba haciendo mella en la salud de las familias que allí residían.

Es en los países del Sur donde surge con especial fuerza una segunda ola del ecofeminismo, que aúna el esencialismo y el misticismo de la corriente anterior con una línea decolonial. Esta tiene su precedente en los movimientos antes mencionados, Chipko y Cinturón Verde, y es aquí donde encajan autoras como Vandana Shiva o Ivone Gebara, entre otras. Las dos ponen el foco en la defensa de las comunidades indígenas y empobrecidas, y especialmente en la crítica al concepto de desarrollo —o «mal desarrollo»— impuesto por los países del Norte global.



La tercera corriente, con la que más me identifico, es la llamada constructivista o ecofeminismo crítico, donde además de Puleo se incluyen figuras como Bina Agarwal, Val Plumwood o Yayo Herrero, quienes cuestionan la relación esencialista entre las mujeres y la naturaleza, y atribuyen esta correspondencia a la imposición de roles en la sociedad, que se deriva de la experiencia de las mujeres en la interacción con el medioambiente.

A pesar de notables diferencias en los puntos en los que hacen énfasis y sus análisis, estas tres corrientes, tal como señala la profesora de teoría social Mary Mellor, convergen a la hora de manifestar una óptica de género desde la que abordar los problemas ecológicos, en la que «la mayoría extendería este análisis a la raza, y algunas a la clase»⁵. Se abren así otras líneas derivadas del feminismo interseccional, un concepto acuñado por Kimberlé W. Crenshaw en 1989 para hablar de categorías sociales establecidas sobre la base de diferencias de género, raza, clase, educación, procedencia, etc., que interactúan entre sí en contextos individuales, institucionales o

5 M. Mellor (2003). «Gender & the Environment». En: H. Eaton y L. A. Lorentzan. *Ecofeminism and Globalization. Exploring Culture, Context, and Religion*. Rowman & Littlefield Publishers, p. 20.

simbólicos y que denotan dinámicas y estructuras de poder sistémicas. Para la autora tiene más sentido pensar en términos de categorías que intersectan —espacio donde tienen lugar las políticas identitarias— que de categorías en sí mismas (1991). Así, el ecofeminismo interseccional propondría añadir el medio ambiente como una categoría de diferencia, puesto que su destrucción recae con mayor virulencia en mujeres y personas racializadas, en personas empobrecidas y colectivos vulnerables, especialmente si pertenecen al ámbito rural, al Sur global o la clase obrera. Como señala Ariel Salleh:

Lejos de basarse en las simples polaridades de masculino y femenino, cultura y naturaleza —como han argumentado algunos críticos del ecofeminismo— estas respuestas femeninas descansan en una deconstrucción dialéctica de estos dualismos heredados. Son compromisos políticos basados en la marginación económica de las mujeres y en la dolorosa conciencia de contradicción o falta de identidad que les ocasionó su lugar en el nexo naturaleza-mujer-trabajo. El dar aquí un privilegio estratégico a la voz marginal está justificado empíricamente y no es un capricho transhistórico o «esencialista». La política ecofeminista, formulada como un materialismo crítico, alcanza el común denominador más bajo de todas las opresiones. Como tal, abre nuevas posibilidades de diálogo entre las clases y los movimientos sociales de resistencia al capital⁶.

Entre las luchas ecofeministas se cuentan aquellas desencadenadas por recuperar el control de los bienes naturales, la lucha contra la privatización de la vida, las relativas a los cuerpos, la ética de los cuidados, la revalorización de los conocimientos marginados, la atención a los conocimientos bioculturales, a la sabiduría indígena y, en resumen, la resistencia ante las actitudes que tratan a la naturaleza y a las mujeres como subalternas.

6 A. Salleh (1994). «Naturaleza, mujer, trabajo, capital: la más profunda contradicción», *Ecología política*, n.º 7, (pp. 35-47), p. 36.

El ecofeminismo permite hacer un análisis de todo lo anterior desde nuestras propias bases culturales, para proponer nuevas lecturas que permitan esbozar una redefinición de la realidad, descodificar narrativas para configurar nuevos relatos de ecójsticia, igualdad y sostenibilidad a partir de la recuperación de aquellos que quedaron en los márgenes. La lupa ecofeminista puede aplicarse a todo. Por ejemplo, Puleo propone una relectura ecofeminista del mito griego de Teseo, quien, gracias al ovillo de Ariadna, logra encontrar el camino de salida del laberinto tras matar al Minotauro, una bestia mitad hombre mitad animal que tenía atemorizada a la población cretense. La filósofa ofrece una visión alternativa donde el hilo marca un camino de conciliación con el Otro, un animal no humano al que el héroe logra liberar⁷.

Las lecturas ecofeministas —por medio de diferentes puntadas, maneras, gestos— están presentes en los proyectos de las artistas que nos ocupan, como parte de ese «mundo de cosas pequeñas que pocas veces se ve»⁸.

7 A. H. Puleo (2022). «Una cartografía ecofeminista para la esperanza», *Atlántica* n.º 4, pp. 43-48. <https://www.revistaatlantica.com/la-revista/la-revista-no4/>, p. 47.

8 R. Carson (2012). *El sentido del asombro* (3.ª ed.). Ediciones Encuentro, p. 34.



Laura Segura. *Protecti*, 2017
Cera de abeja, pigmento, hilo y alfileres, 140 × 100 cm
© Cortesía de la artista



TEJER CUIDADOS

Pienso en las rodilleras que nos cosían las madres para cubrir los rotos de los pantalones, una prolongación poética de curar las heridas y protegernos de futuras caídas. La poética del cuidado está imbuida en el propio tejido. Pensamos el tejido para envolver, el manto para proteger, la capa para cubrir.

La teoría de los cuidados o la «ética del cuidado» ha sido un ámbito de estudio desde los feminismos, abordado desde diferentes perspectivas, en las que no me voy a adentrar aquí. Me interesa más pensar la relación metafórica entre el tejer y el «cuidado» como «actividad genérica que comprende todo lo que hacemos para mantener, perpetuar, reparar nuestro mundo de manera que podamos vivir en él lo mejor posible. Este mundo comprende nuestro cuerpo, nosotros mismos, nuestro entorno y los elementos que buscamos enlazar en una red compleja de apoyo a la vida»¹.

1 J. Tronto (2018). «La democracia del cuidado como antídoto frente al neoliberalismo». En: Carmen Domínguez Alcón, Helen Kohlen y Joan Tronto (eds.). *Comprensión de la ética del cuidado y práctica enfermera*. Ediciones San Juan de Dios. Campus Doцент Colección Digital Profesionalidad, febrero, p. 13.

La instalación *Plétora* (2024) de Laura Segura representa una «ubre masiva plural» que se erige como reverencia a la naturaleza y como recordatorio visual de la profunda conexión entre la madre naturaleza y todos sus hijos. En este contexto, las ubres, tradicionalmente asociadas con la lactancia y la maternidad, adquieren un significado trascendental, simbolizando una fuente de vida y sustento que abraza y nutre a toda la creación. La utilización de este símbolo, unido a su espectacularidad morfológica, adquiere un significado renovado al ser elevado a un nivel de reverencia y respeto, como alegoría de la abundancia y el cuidado. También *Matriz de agua* (2017), de Lucía Loren, tejida en mimbre, simboliza los órganos de reproducción femeninos, tejidos para acoger los frutos y vientre contenedor de las cosechas. Con ella, la artista también alude al recipiente del alquimista, como espacio de transformación donde se unen agua y tierra, renacimiento y muerte.

Laura Segura. *Plétora*, 2024
Fibra de bambú, porcelana, trigo sarraceno y cebada. 240 × 90 cm
© Cortesía de la artista





Sonia Navarro. *Maca y signo*, 2023
Algodón bordado, 210 × 135 cm. Cortesía de la artista

La antropóloga ecofeminista Yayo Herrero señala que si la ignorancia de los límites biofísicos del planeta ha conducido a la profunda crisis ecológica que afrontamos, los cambios en la organización de los tiempos que aseguraban la atención a las necesidades humanas y la reproducción social también han provocado lo que desde algunos sectores del feminismo se ha denominado «crisis de los cuidados»². El tejer nos permite pensar en esta crisis desde la perspectiva del ecofeminismo y la economía feminista, en relación a todo el trabajo invisible y el tiempo no remunerado de las mujeres en el hogar a lo largo de la historia (donde se incluyen las labores reivindicadas por las artistas de este proyecto), unas tareas que convenientemente fueron excluidas de nuestro sistema económico.

En este sentido, las obras de Sonia Navarro rinden homenaje a todas esas mujeres, reivindican el coser como tarea tradicionalmente asociada a las labores femeninas y remiten a todas aquellas tareas de la esfera de los cuidados necesarias para sostener la continuidad de la vida, que históricamente han recaído en la mujer. Sus tejidos nos recuerdan que la producción capitalista tiene una precondition: la producción de vida que se realiza en espacios invisibles y que sigue una lógica opuesta a la del capital. Fuera de los focos, invisibilizadas y subordinadas, están las aportaciones cíclicas que regeneran cotidiana y generacionalmente tanto la existencia humana como la del resto del mundo vivo. En esos espacios ocultos se posibilita la satisfacción de las necesidades humanas, a la vez que estas aportaciones hacen posible que la producción capitalista exista³.

2 *Op. cit.* Herrero, 2019, p. 44.

3 *Op. cit.* Herrero, 2019, p. 274.



MEMORIAS DEL TEJER

Recuerdo el jersey de lana verde botella de mi padre que se comió mi hámster. Las flores de ganchillo cosidas en los cojines de una tía lejana, cuyo rostro no recuerdo. Solo guardo vivamente la imagen de las flores, que olían un poco a rancio, a una mezcla de alcanfor y a cerrado. Tirar del hilo puede detonar la memoria involuntaria de la afamada magdalena de Proust, aquella que, mojada en una taza de té, provocaba una oleada de recuerdos al protagonista de su novela *En busca del tiempo perdido* (1913)¹. Nadie escapa a un estallido de memorias de infancia asociadas al tejer. La caja de metal como costurero. La manta del sofá o las enormes zapatillas de estar en casa de tu padre, con el interior de pelo de borreguillo, que te ponías de niña. A mí me encantaba jugar con los restos de madejas. También bordaba un mantel en el colegio, y lo continuaba junto a mi madre después de comer.

¹ M. Proust (2006). *Por el camino de Swann (En busca del tiempo perdido)*. Editorial del Cardo. Biblioteca Virtual Universal, pp. 25-26.



Sonia Navarro trabajando en la Residencia Artística del Buen Vivir - Ondo
Bizi Arte egonaldia, Karrantza.

Las herencias familiares en torno a estas técnicas son un legado que comparten todas las artistas que me han acompañado. De niña, Sonia Navarro pasó mucho tiempo con sus tías y abuelas, de quienes aprendió las labores de costura, echando mano de la revista *Burda*, que también forma parte del imaginario colectivo del *efecto magdalena*. A mí me gustaba verla una y otra vez, al igual que *Taller Greca*, para sugerir a mi madre los próximos modelos de vestidos, jerséis y chaquetas de los que a menudo confeccionaría otro, igual o de otro color, para mi hermana pequeña. El saber popular de las mujeres de la familia de Sonia es un patrimonio fundamental, un patrimonio doméstico cuya pérdida nada tiene que ver con la emancipación, sino más bien con el detrimento de nuestra historia colectiva. Por este motivo, la artista incluye marcas y gestos manuales que enfatizan el aprendizaje de este tipo de labores transmitidas de generación en generación. Más adelante, la madre de Sonia se convertirá también en una de sus más asiduas colaboradoras.

Somos deudoras de estas memorias y saberes milenarios. De esos aprendizajes que se han ido enlazando a lo largo de generaciones. Habitar sus nudos es deshacerlos para anudar de nuevo los anhelos de estas mujeres, hacerse eco de sus historias. Enhebrar sus secretos. Pienso el tejer para conversar con los fantasmas. Mi abuela columpiándome en el parque, el pelo azul de Lara antes de que se le debilitase por la quimioterapia, o las grecas de su jerséy muchos años antes, cuando comenzábamos cada curso en la universidad. Pienso en el caqui que comía Araceli cuando estábamos seguras de que no se moriría, o el elefante que le traje de la India para que se curase. Allí, en la India, también hacen tejidos increíbles, como el mantel que le traje a mi madre para la casa del pueblo.



Portada revista *Taller Greca*.



Detalle del mantel indio bordado.



Adriana Marmorek. *La memoria es éter (Albornoz)*, 2024
Lona, impresión digital y bordado con hilo metálico, 18 × 18 × 10 cm
© Cortesía Estudio Adriana Marmorek

La memoria es éter, afirma el título de una obra de Adriana Marmorek (2024). En ella imprime la conmovedora historia de sus abuelos fallecidos en un accidente de tráfico durante el viaje de retorno de una boda en la cual ejercían de padrinos. Él, Otto Marmorek, provenía de una familia de arquitectos vieneses que tuvo que huir de Austria debido al ascenso del nazismo; su abuela, Graciela Rojas, colombiana, participó en la lucha por los derechos de las mujeres para que pudieran estudiar en la universidad y formó parte del círculo intelectual bogotano de la época. Como herencia de su padre, la artista recibió el álbum familiar que documenta la historia de sus vidas y recoge, entre otras cosas, la primera página del principal periódico de Colombia, *El Tiempo*, que anunciaba su trágica muerte el 8 de septiembre de 1945, seis días después de declararse el fin de la II Guerra Mundial. Adriana recuperó este y otros recortes del suceso, cuyas imágenes stampa y borda sobre los tejidos de una serie de cojines despojados del relleno que los mantiene firmes, dislocando así la relación

que tenemos con este elemento, de comodidad y apoyo. Siguiendo este hilo, Mariano Mayer apunta, a raíz del trabajo de Laura Mema, que:

el tejido es una herramienta expresiva capacitada para absorber y materializar emociones, transmitida a lo largo de los años por quienes la realizan. A través de manos, dedos y uñas el tacto se extiende por el cuerpo. Ahora, pensemos por un momento en el tejido como en un tacto que se encuentra a la escucha de lo que está sucediendo. Esas voces permanecen y esas voces construyen memoria. Por ello, en el tejido las historias permanecen. Por ello también, para aquellas comunidades construidas alrededor de las tradiciones textiles la capacidad expresiva de su hacer trasciende el ornamento².

Cuando tejemos, tejemos la memoria, pero también los silencios, las preguntas sin respuesta, los interrogantes que quedaron en el aire.



Adriana Marmorek. *La memoria es éter (Partida)*, 2024
Lona, impresión digital y bordado con hilo metálico, 29 × 29 × 10 cm
© Cortesía Estudio Adriana Marmorek

2 M. Mayer (2019). *Volver sobre un objeto*. Texto de Sala «Tinkunakuy». Centro Cultural del Bicentenario, Santiago del Estero, Argentina.



Laura Mema. *Soncko*, 2019

Manta tejida en Santiago del Estero, Argentina

Lana virgen de oveja y tintes naturales de *Indigofera tinctoria*, *Murex brandaria*,
Murex trunculus, turquesa y menta. 200 × 180 cm. Cortesía de la artista



Laura Mema. *Hayni*, 2019
Manta tejida en Santiago del Estero, Argentina
Lana virgen de oveja y tintes naturales de *Indigofera tinctoria*, *Murex trunculus*,
Murex brandaris, menta y cúrcuma. 200 × 180 cm. Cortesía de la artista



Ejemplo de tejido de las Tejedoras de Mampuján, Colombia
Creado por Nùria Calafell Sala



TEJER PARA SANAR

Una venda es un tejido de hilos finísimos para sanar. Los paños limpian y curan. Con este proyecto, pensamos el tejer para construir espacios empoderadores, para crear un lugar seguro, individual y social. Tejer resistencias, donde los hilos son como las cuerdas vocales de las tejedoras.

En el plano mitológico, este espacio lo representan mujeres como Penélope esperando a Ulises, Andrómaca a Héctor o la propia Aracne castigada por Minerva. Mucho más situado, hay ejemplos como las Tejedoras de Mampuján, quienes, tras sobrevivir a las masacres en la costa caribeña colombiana, como ejercicio catártico se dedicaron a coser su experiencia componiendo escenas coloridas con figuras de tela cosidas. Tras comprobar las propiedades sanadoras de esta tarea, decidieron enseñar sus saberes a mujeres de otras comunidades a lo largo del país, como medio para superar los traumas de la violencia, razón por la que recibieron el Premio Nacional de Paz en 2015.

También en Colombia se utilizan los tejidos en rituales de sanación, como las pulseras en rojo y negro que se ponen a los bebés emberá, los cinturones que protegen durante el embarazo a las mujeres kuna o los de chumbe que dan fuerza tras el parto a las mujeres nasa.

Las esculturas de araña de Louise Bourgeois son posiblemente las representaciones más icónicas del tejer (sin tejido) en el arte contemporáneo. La artista francoamericana relacionaba este animal con la idea de protección motivada por el recuerdo de su madre, de quien aprendió a tejer, teñir y usar las herramientas de la lana. Perteneciente a una familia de restauradores de tapices, a Bourgeois le encargaban de niña la confección de las partes inferiores de estos, y para ella dibujar era como añadir un nuevo hilo en la tela de araña, que asociaba al carácter reparador del tejer.

Tejer para trascender el dolor. Atar nudos para atar pesares. En el hospital tejí un gorro para mi otra amiga Lara. Tejía hasta que mi muñeca no pudo más; no de tanto tejer, sino de la debilidad provocada por mi enfermedad, que me fracturó el ligamento de la muñeca.

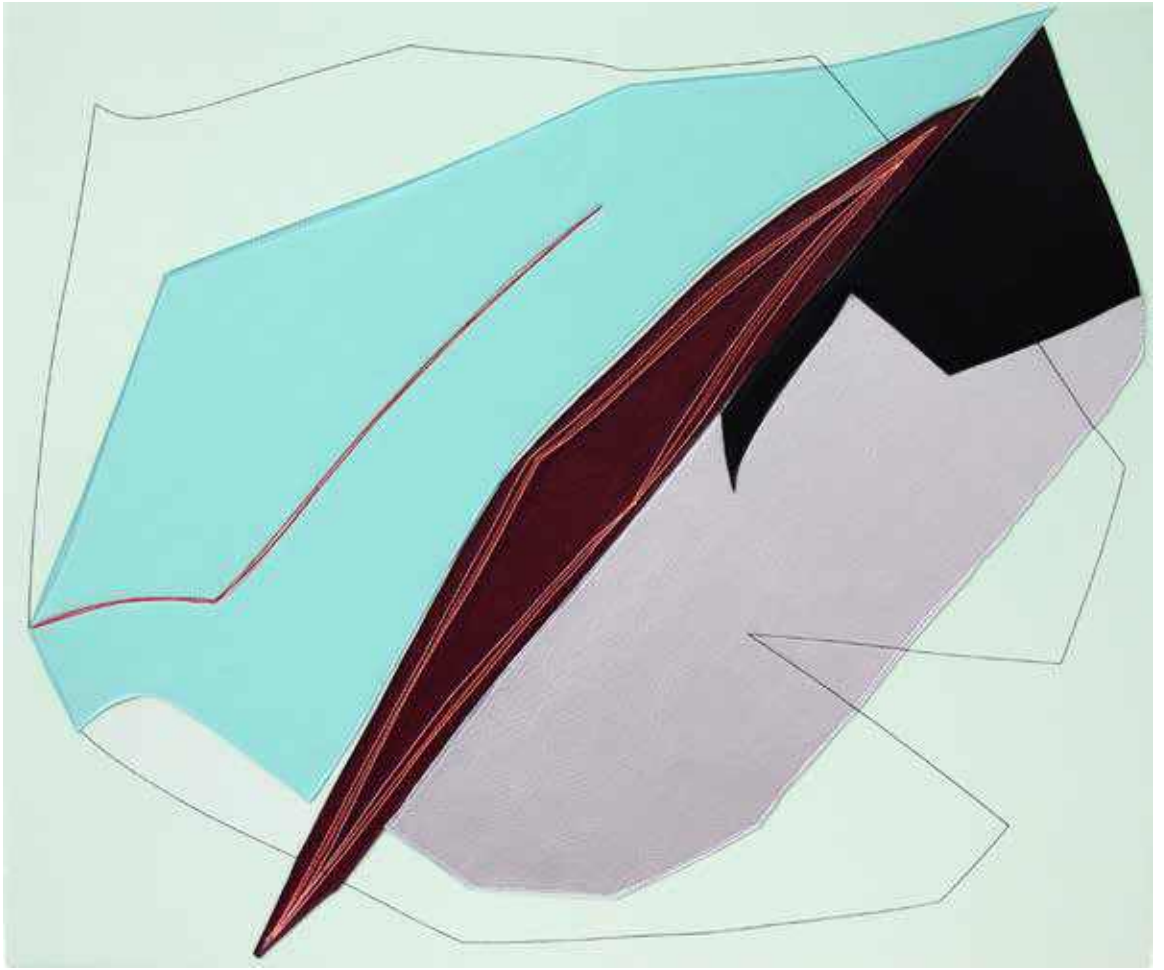
También para Sonia Navarro el tejer y el sanar van de la mano. De manera indirecta es el origen de su práctica. Sus dos abuelas y su tía le enseñaron a coser durante las largas ausencias de sus padres debidas a la prolongada estancia de su hermano en un hospital. En sus obras está la ausencia, la fragilidad del cuerpo y una idea de sanar íntimamente relacionada con sus piezas más tempranas. Lo mismo sucede con las obras de Adriana Marmorek, que imprime en pañuelos los fragmentos de las imágenes de sus abuelos fallecidos, a los que añade fragmentos de encaje, y los convierte en porcelana, un material resistente y duradero a pesar de su aparente fragilidad. En el caso de Lucía Loren, la sanación alude a la reparación de los vínculos con lo no humano, como las grietas del suelo de una cima de montaña que la artista cose con lana de oveja. La fotografía de la acción nuestra el proceso de regeneración del suelo con la llegada de la lluvia y la fertilidad que aportan los excrementos animales (*Coser la cima*, 2008).



Adriana Marmorek. *Dechado de emociones (Resiliencia)*, 2024
Porcelana, fotografía, etiqueta. 25 × 25 × 1 cm
© Cortesía Estudio Adriana Marmorek

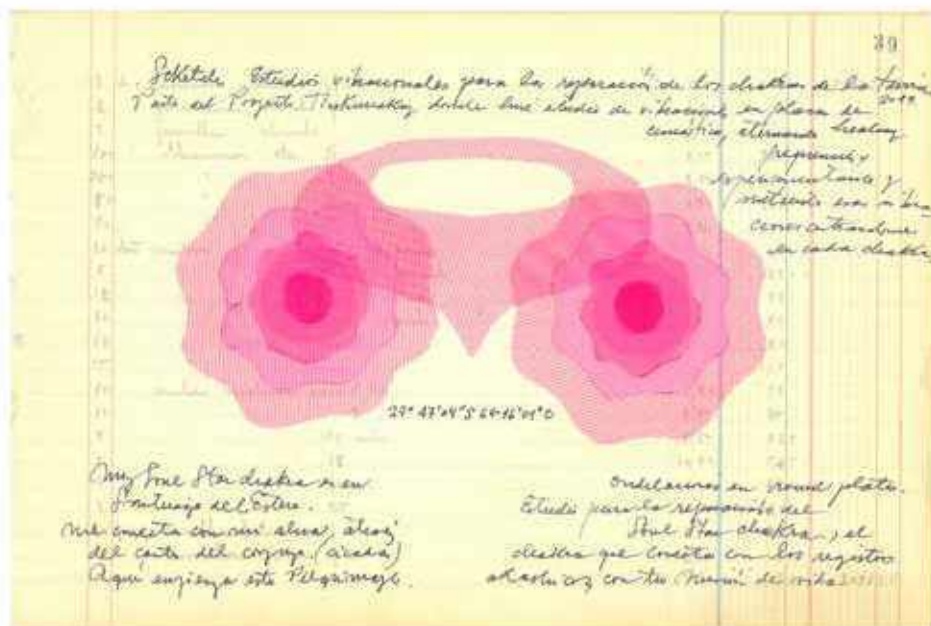


Adriana Marmorek. *Dechado de emociones (Compromiso)*, 2024
Porcelana, fotografía, etiqueta. 25 × 25 × 3 cm
© Cortesía Estudio Adriana Marmorek



Sonia Navarro, *Luci in the Escai*, 2017
Collage de PVC cosido, 60 × 70 cm. Cortesía de la artista

Su carácter reparativo está próximo al de Laura Mema en sus *Estudios vibracionales para la reparación de los chakras de la tierra* (2019), donde representa estructuras energéticas conectadas con el mundo espiritual y traduce dicha comunicación con lo intangible a través de portales de percepción. A partir de un sistema de lazos de parentesco, la artista establece correspondencias entre el lenguaje ancestral y la materia en forma de geometrías realizadas con el tejido. Con estos rituales artísticos la artista explora la comunicación entre conciencias de diferentes seres vivos, traduciendo reinos energéticos y sónicos. Del mismo modo, en *Mosckoy*, construye con ellos un espacio de sanación donde interactúa con el espectador a través de «frecuencias sonoras, vibracionales y cromáticas con las que la artista va tejiendo (con ayuda de diapasones, filtros de color y otras herramientas) un entramado, cultivando o polinizando ese jardín que es también el nuestro»¹.



Laura Mema
Sonic Geometry. Sketch estudios vibracionales para la reparación de los chakras de la tierra, 2019
 Cuaderno de contabilidad antiguo, tinta, acrílico y tules. Cortesía de la artista

¹ C. Rodríguez Ponga (2023). *Mi cama es un jardín*. Madrid: La Celestina Art Studio.





Laura Mema. *Mi cama es un jardín*, 2023
Activación con cromoterapia y frecuencias sanadoras con diapasones.
La Celestina Art Studio, Madrid. Cortesía de la artista



Laura Mema. Sesiones de teñido en el monte de Santiago del Estero para la producción del proyecto *Tinkunakuy*, 2019. Cortesía de la artista



PENDER DE UN HILO

Crisis ecológica y saberes ancestrales

La crisis ecosocial es una compleja urdimbre de causas y consecuencias. Algunas de sus principales problemáticas se han agravado estas últimas décadas, como la pérdida de biodiversidad, el estrés hídrico, el sobreconsumo, la contaminación, la sobreexplotación de los bienes naturales o la deforestación, desencadenando una trama de interconexiones que son indisociables del modo en que nos relacionamos con nuestro entorno. Reconectar con los saberes tradicionales es una de las líneas maestras de acción de cualquier hoja de ruta para una posible transición socioecológica. Por ejemplo, la pérdida de biodiversidad y la preservación de conocimientos vernáculos operan como vasos comunicantes. Por esto es por lo que me interesa leer los materiales relacionados con el tejer a través de la lupa del territorio de donde emergen.

En Latinoamérica, las representaciones en las pinturas prehispánicas del maíz, las aves, otros animales y motivos nos vinculan a la ecología, de manera similar a como lo hacen las pinturas rupestres europeas. En la cueva de la Araña de Bicorp, en Valencia, se puede ver una escena de una recolectora de miel con su cesto a la espalda y abejas revoloteando a su alrededor, ilustrada con pigmentos obtenidos a partir de manganeso u óxido de hierro mezclados con resinas de origen vegetal o grasas animales.

Todos los materiales asociados al tejer nos devuelven a la tierra. Tanto el esparto, el mimbre, el yute, el junco o el ratán propios de la cestería y otras artesanías de trenzado, como las relativas a los textiles: la seda, el lino, el algodón, el ixtle y todo tipo de fibras naturales. De igual manera sucede con los tintes como el añil, la grana cochinilla, el púrpura del caracol de mar o las diferentes especies vegetales, animales o minerales que se han utilizado a lo largo de la historia.

Este fue el punto de partida del proyecto *Cromática*, realizado con Tania Candiani, para el que nos centramos en el rescate de las tradiciones en torno a tres pigmentos orgánicos: el rojo de la grana cochinilla, el jiquilite usado para producir el azul añil y las tierras minerales de las que se extraen pigmentos amarillos. Estos tres ejes desplegaban un abanico de disciplinas para establecer correspondencias entre tecnologías, saberes y pensamiento. La zona de la exposición dedicada al color rojo se centraba en la grana cochinilla que proviene de un insecto parasitario del nopal, cuyo fruto es la tuna, y que fue domesticado en México en la época prehispánica. En la América precolombina esta fuente tintórea servía para teñir textiles y cerámica, como colorante alimenticio, para producir pintura para murales y casas, y como afeite femenino¹. El rojo cochinilla es el único color en los códices prehispánicos que se ha mantenido prácticamente intacto con el paso del tiempo.

1 B. Dalhgren (1990). *La grana cochinilla*. México: UNAM, p. 14; R. Lechuga (1982). *El traje indígena en México: su evolución desde la época Prehispánica hasta la actualidad*. Panorama.



Tania Candiani. *Nocheztli*, 2015
Instalación de pencas de nopal con grana cochinilla. Cortesía de la artista

En el museo donde se originó la exposición², uno de los patios mostraba la instalación *Nocheztli*, palabra náhuatl utilizada para designar la grana, que quiere decir «sangre de tunas». La obra mostraba el proceso de producción de este pigmento a los ojos del público, que podía ver su ciclo de vida desde que las larvas salían del huevo y se asentaban en las pencas del nopal. El tinte se extrae de las hembras adultas, cuyas ninfas quedan fijas en una de las caras de la penca, donde succionan los jugos de la planta, y requiere un cultivo intensivo y cuidadoso que conlleva la limpieza, selección y recolección manual penca por penca. En otra sala, bordadas con hilo coloreado con este pigmento, una serie de obras mostraban ilustraciones realizadas a partir de los grabados del libro *Beneficio de la grana cochinilla*, de José Antonio de Alzate y Ramírez, publicado en 1794, un ilustrado novohispano emparentado con sor Juana Inés de la Cruz, y que también aportó estudios sobre la fabricación de los otros dos colores que nos ocupaban.

² La exposición *Cromática* fue producida originalmente para el MACO (Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, México) y posteriormente itineró, en diferentes versiones, a otras sedes como el Museo de Arte Contemporáneo de Sonora, México; el Museo de Ciudad Juárez, México; el Ex-convento del Carmen, Guadalajara, México; y 516 Arts, Albuquerque, Estados Unidos.



Fig. 1. Indio que recoge la cochinilla con una colita de Yonah
Fig. 2. dicha. Fig. 3. Xalapitla en que aporan la cochinilla



Fig. 1. Yonah de Ojocal con gran cantidad de cochinos nombrados
"Yonah" tambien "Yonah" por los Españoles, por los Indios "Ojocal", en
la Laguna Ojocal, y por los Españoles "Yonah" y "Yonah", en
la Laguna Ojocal. Fig. 2. Macho de la cochinilla de Anacoles.

Tania Candiani. *Beneficio de la grana cochinilla* (detalles), 2015
Bordado María Santiago. Cortesía de la Artista

La cochinilla teñía de rojo los tocados de los gobernantes mexicas y atraía la atención de los dioses en los rituales, de manera similar a como la púrpura de Tiro estaba reservada a la vestimenta ceremonial y de los emperadores, tal y como relata Plinio el Viejo en el volumen 35 de *Historia Naturalis*. La púrpura de Tiro —también mencionada en el poema de Ovidio con el que abrimos este ensayo— era un colorante rojo obtenido a partir de tres especies diferentes de un caracol marino, cuyas combinaciones proporcionaban tonalidades variadas. Las conchas de estos moluscos se machacaban para extraer el pigmento, aunque para conseguir este color en otras ocasiones se emplearon arcillas, cinabrio o minerales de hierro.

Para la investigación en torno al amarillo, en *Cromática* utilizamos mezclas de tierras y pigmentos minerales y, entre otras cosas, Candiani creó una serie de recetas bordadas con diferentes fórmulas químicas para la elaboración de este color. En el panteón azteca, el color amarillo se asociaba a Huitzilopochtli, el dios colibrí, símbolo solar, del mismo modo que en la mitología griega se asociaba a Apolo, dios del sol. Amarilla era la túnica de Ifigenia cuando fue entregada en sacrificio por Agamenón. La primera referencia al uso de un color asociado a la reivindicación de los derechos de las mujeres en Estados Unidos data de 1867, cuando en el estado de Kansas las mujeres adoptaron cintas y bandas amarillas para reivindicar el voto femenino³.



Tania Candiani. *Acerca del amarillo*, de la serie *Cromática*, 2015
Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca. Cortesía de la artista

3 J. M. Erbez (2013). «Símbolos del movimiento de liberación femenina», *Banderas. Boletín de la Sociedad Española de Vexilología*, n.º 126. <http://www.vexilologia.org/>.

Para el tinte azul, color sacrificial de mayas y aztecas, colaboramos con el maestro Octaviano Pérez, guardián del azul, y de las pocas familias que siembra el jiquilite —una planta del género *Indigofera*, una especie vegetal utilizada para lograr este tono en culturas de todo el mundo— en Niltepec, la única región en la sierra de Oaxaca donde aún se cultiva esta planta.

Los pigmentos se extraen de la piel y la carne del territorio. También los hilos de las mantas de Laura Mema fueron teñidos con pigmentos naturales, vegetales y minerales, como extractos de amapola, turquesa, menta, azafrán, cúrcuma, frutilla, henna, añil, cañadilla fina y caracola. Sus diseños traducen el canto de las cigarras, que habitan bajo el árbol del algarrobo y, según la sabiduría popular, las vibraciones



Tania Candiani. Tiñendo con añil (proceso de producción de *Cromática*), 2015
Cortesía de la artista



Tania Candiani. Proceso de teñido del azul añil. *Billy Worth, Cromática*, 2015
Cortesía de la artista

de este insecto indican el grado de madurez de sus frutos y la calidad de la cosecha. Estas piezas fueron bordadas y tejidas por una pequeña agrupación de teleras de Santiago del Estero que atraviesa cinco generaciones. Si se rompieran estas correas de transmisión, sus haceres y saberes quedarían en vías de extinción.

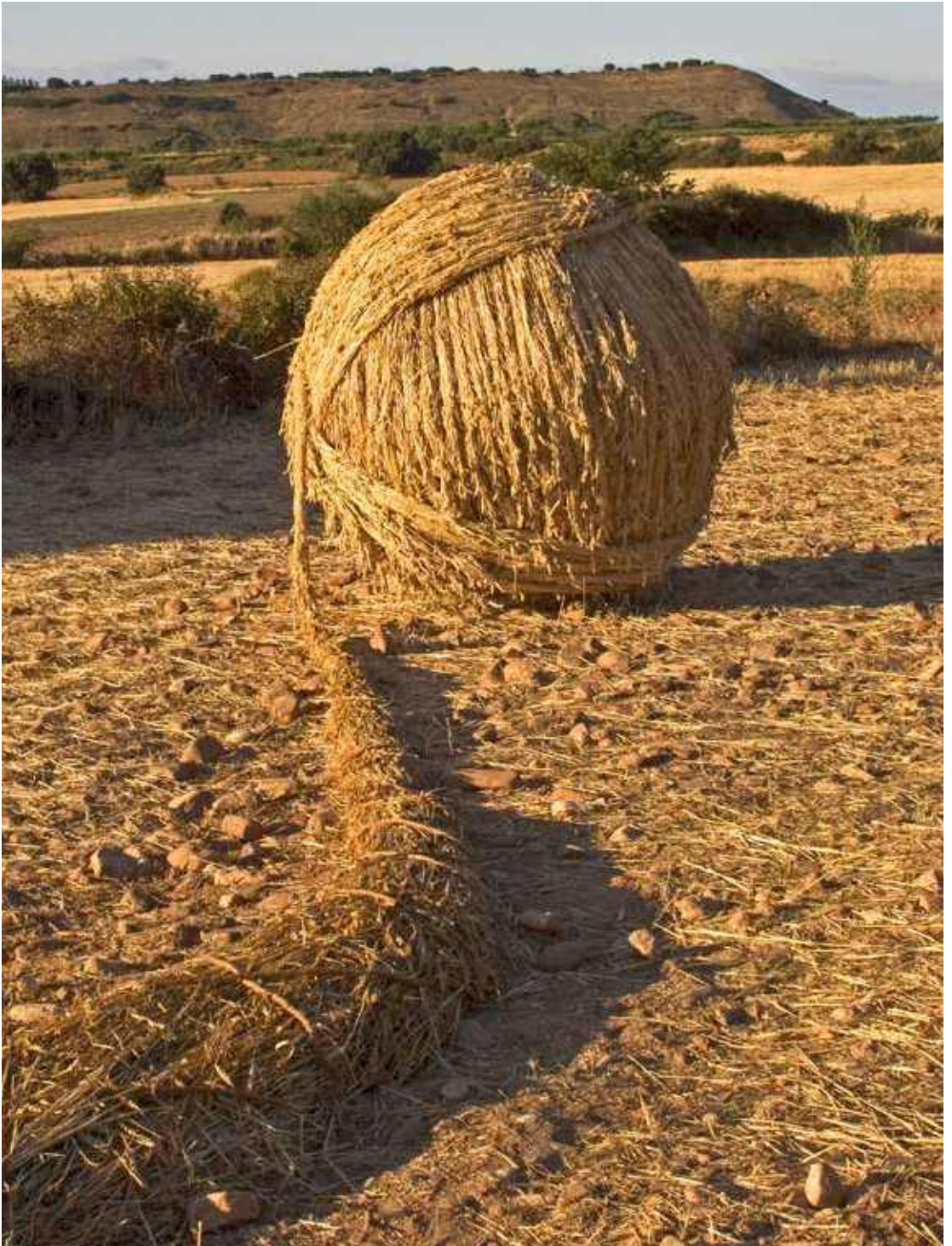
En un conjunto de pinturas que forman parte de la misma serie, la artista establece una relación entre la pérdida de diversidad en el paisaje y la desaparición de las abejas. Creadas con tul, hilos invisibles y ámbar de algarrobo del mismo monte santiaguense, en ellas visibiliza las frecuencias que emanan las abejas en varios comportamientos, como la polinización por vibración.



Laura Mema. Observación de abejas en el Monte de Santiago del Estero, polinización por vibración en flores de cactus y colmenas. Cortesía de la artista

En esta ruptura de linajes epistemológicos, de pérdida de saberes y de patrimonio natural, ha tenido mucho que ver otra fractura: la cadeneta entre la ciudad y el campo, el sector rural y el urbano. Su desarticulación formó parte de un mecanismo de afianzamiento del relato moderno que dinamitó el entramado de autosuficiencia en que se basaban las sociedades no dependientes de la metrópolis. Su desmantelamiento resultó muy beneficioso para afianzar las bases capitalistas, pues, como apunta Silvia Federici, «con la desaparición de la economía de subsistencia que había predominado en la Europa precapitalista, la unidad de producción y reproducción que había sido típica de todas las sociedades basadas en la producción-para-el-uso llegó a su fin»⁴. Así, el abandono de lo rural y sus saberes asociados es otra de las hebras de la crisis ecológica, pues tuvo como resultado la transformación y la destrucción de los procesos orgánicos y las capacidades de autoabastecimiento proporcionadas por la naturaleza.

4 S. Federici (2017). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños, p. 116.



Lucía Loren. *Al hilo del paisaje*, 2007
Paja y cuerda. Arte en la Tierra. Santa Lucía de Ocón, La Rioja
Fotografía Félix Guerra. Cortesía de la artista

Volviendo a la narrativa ecofeminista, para Vandana Shiva el problema reside en el paradigma reduccionista o mecánico de la corriente dominante de la ciencia moderna, que se presenta como un sistema de conocimiento universal desprovisto de valores que pretende haber alcanzado conclusiones objetivas sobre la vida, el universo y casi todas las cosas, incluidas las mujeres y la naturaleza, así como la relación entre ambas. La filósofa subraya que el deslinde arbitrario entre conocimiento y naturaleza tiene un paralelismo en el deslinde también arbitrario entre valor y no valor. La metáfora mecanicista reduccionista crea a la vez la medida del valor y los instrumentos para la aniquilación de lo que considera no valor⁵. Como antídoto, sugiere aproximarnos a los ritmos y los ciclos de renovación de la naturaleza para convertirnos en participantes conscientes de ellos. Esta superación apelaría asimismo a la interdependencia y la integridad como bases para la construcción de otro tipo de ciencias y saberes que «alimenten, en vez de violentarlos, los sistemas sostenibles de la naturaleza»⁶.

Estas memorias ancestrales, de las mujeres y de la propia naturaleza, están aquí presentes; los linajes de saberes y aprendizajes transmitidos de generación en generación. En este sentido, el trabajo de artistas como Pilar Albarracín o Sonia Navarro reivindican el coser desde múltiples dimensiones a través de un particular modo de abordar el espacio de lo doméstico, que les sirve para deconstruir los relatos hegemónicos y cuestionar las relaciones de poder.

Para tal fin, Sonia Navarro utiliza a menudo la lana, un material que, por cierto, fue elemental para el desarrollo de la cultura minoica, donde se ubica el Palacio de Cnosos que da base a la leyenda del famoso laberinto del Minotauro. Coincidí con Sonia durante unos días en la Residencia Artística del Buen Vivir, en Karrantza, una iniciativa que surge para

5 V. Shiva (2014). «Reduccionismo y regeneración: crisis en la ciencia». En: M. Mies y V. Shiva, *Ecofeminismo* (pp. 73-91). Icaria. pp. 73-77.

6 *Ibid.*, p. 91.



Sonia Navarro. *Karranza*, 2022

Collage cosido a partir de tejido Mutur Beltz y otros retales de fieltro. Tríptico, 80 × 80 cm c/u
Cortesía de la artista

reflexionar sobre el mundo ovino y pastoril y la recuperación de la oveja autóctona cara negra⁷. Allí, la artista realizó una serie de *collages* inspirados en los recorridos de pastoreo por el valle, un camino donde los saberes en torno a la lana confluyen con las prácticas de cuidado de los animales, la casa, el queso y la producción de lácteos. Fueron creados con retales y lana gruesa, la misma que se utiliza para la confección de calcetines y gorros, procedente de la oveja karranzana, que se encuentra en riesgo de desaparición.



Ovejas carranzanas de cara negra de la Residencia del Buen Vivir del Mutur Belt, Karrantza.

⁷ Ver «Residencia Artística del Buen Vivir» creada por Mutur Beltz en Karrantza, <https://muturbeltz.com/residencia-artistica-del-buen-vivir/>

Del mismo modo, Laura Segura hace uso de la lana para algunas de sus piezas, adquirida a través de la asociación DehesaLana, que proviene de ganaderías locales extensivas y sustentables basadas en el pastoreo móvil y prácticas ecológicas. Con ello, contribuyen a la preservación de la biodiversidad, la retención de agua, el mantenimiento de ecosistemas como la dehesa, la mejora del suelo y la prevención de incendios, entre otras tareas de biorremediación.



Laura Segura. *Ora et labora*, 2023
Fotogramas de la pieza de vídeoarte, 4 min, 54 s
© Cortesía de la artista

Desde temprana edad, la naturaleza le proporcionaba a Segura materiales con los que creaba volúmenes y formas por medio de ramas, fibras, algodón, hojas y barro. Poco a poco, su línea de investigación se empezó a centrar en el concepto de *origen*, poniendo de manifiesto la estrecha relación que guarda con su propio entorno y la naturaleza, el regreso a lo primigenio. La gran trenza que conforma la obra *Una trenza de hierba sagrada* está creada con agave, planta cultivada en regiones semiáridas. Se trata de agave sisalana o sisal, también llamado henequén o *ki* en la lengua maya de Yucatán, de donde es originaria la planta, para cuya fabricación se extrae la fibra de las hojas, que son procesadas para fabricar cuerdas, cordeles, sacos, telas y tapetes. El nombre científico genérico del agave viene de la mano del naturalista sueco Carlos Linneo, quien lo tomó del griego *agavos* en 1753. En la mitología griega, Ágave era una ménade hija de Cadmo, rey de Tebas, quien, al frente de una muchedumbre de bacantes, asesinó a su hijo Penteo, sucesor de Cadmo en el trono. La palabra «agave» alude, pues, a algo admirable o noble. Las bacantes o ménades (que en griego significa «las enloquecidas»), fueron las primeras ninfas encargadas de la crianza de Dioniso, uno de los hijos de Zeus, asociado a rituales telúricos y el éxtasis. También fueron las primeras seguidoras de este dios, siendo poseídas por él en sus ceremonias⁸.

⁸ Como cuenta Eurípides en *Las bacantes*, en estas orgías danzaban por los montes, cazaban animales, los despedazaban y devoraban crudos, como le sucedió a Penteo. Este, por oponerse a los cultos de Dioniso, fue convertido en animal salvaje y despedazado por su madre y sus tías. No vendría mal una revisión ecofeminista de este mito.



Laura Segura. *Cándida*, 2023
Lana, fibra de algas y porcelana
180 × 40 cm
Fotografía Arco A.
© Cortesía de la artista



Lucía Loren. *Ombra*, 2019
Mimbre. Art in Bosco, Suiza
Cortesía de la artista

Las artistas que aquí nos unen afianzan una relación afectiva con los materiales que subraya lo íntimo y lo cotidiano y quiebra la superioridad epistémica de unos saberes sobre otros. La coexistencia de conocimientos es otra de las claves de la preservación ecosistémica e implica una reordenación de las escalas donde estos saberes tradicionales ocupen el mismo nivel que los científicos o académicos. Hilvanando con las palabras que anteriormente recuperamos de Vandana Shiva, la filósofa Carolyn Merchant publicaba en 1980 su obra de referencia *La muerte de la naturaleza*, donde precisamente criticaba el principio epistemológico de las ciencias modernas que, fundamentadas en la destrucción y la subordinación de la naturaleza, asociaban el descubrimiento y el conocimiento con el poder y la violencia⁹.

9 C. Merchant (1980). *La muerte de la naturaleza. Mujeres, ecología y revolución científica*. Comares.

Sostenibilidad y tradiciones ancestrales son un tándem. En el caso del esparto, Sonia Navarro utiliza estas fibras recogidas en los campos de Murcia, Andalucía y el Levante. Se trata de una práctica que comparte con Lucía Loren, una artista cuyas piezas se caracterizan siempre por una manufactura artesanal para la cual recupera técnicas tradicionales. Con ello persigue revalorizar una cultura material cíclica que parte de los propios recursos del territorio y proponer un sistema equilibrado de relaciones entre el ser humano y su entorno como el que ha configurado muchos de nuestros paisajes culturales tradicionales.



Sonia Navarro. *Spartaria I*, 2020
Esparto y estructura, 340 × 440 × 50 cm
Cortesía de la artista

El esparto proviene del campo, se seca, se manipula (en ocasiones se pica o se tiñe) y se trenza, para aplicarse diferentes técnicas según cada caso. A Loren le interesa experimentar e indagar en todos estos procedimientos que recopilan un valioso compendio de saberes populares. En su pieza *La montaña interior* (2024) utiliza diversas técnicas como el cosido de pleitas, la red de pesca, el tejido de bozal o el calado, que facilitan ver el interior de la obra, generando una conexión y un juego de luces en el espacio que proyecta su textura hacia el exterior. Es fundamental destacar que uno de los motivos principales por los que la artista hace uso de este material es su resiliencia como paisaje clave frente al cambio climático.

En ambos casos, los proyectos de esparto hacen guiños a los lugares de origen de las artistas que aquí lo trabajan, como Sonia, que alude al papel de esta fibra como representación del propio territorio en Cartagena, Carhago Spartaria, o al monte de atochas o atochal que dio nombre a la estación de Atocha en el caso de Lucía. El esparto se constituye como uno de los ecosistemas fundamentales para el control de la erosión y revegetación en las zonas semiáridas, por lo que es importante reactivar el uso de esta fibra en nuestros sistemas artesanales y constructivos. En *La Torre de agua o Warka*¹⁰ (2021) Loren lo utiliza para el tejido del dispositivo interior de captación de agua, mientras que para la estructura exterior ha empleado caña común o caña americana, una especie invasiva que se ha expandido por la mayor parte de las zonas cálidas del mundo. La obra está inspirada en diversos sistemas constructivos naturales para la captación de agua, a partir de la condensación de las gotas en un tejido perforado que se sostiene en tensión en su interior.

10 En este proyecto participativo realizado en el Centro Enrama (Finca Experimental de Prácticas para la Regeneración de Ecosistemas), en la sierra norte de Madrid, la artista colabora con una de las artesanas de *Montaña interior*, Paulina Belinchón, junto a la arquitecta Victoria Polanco y la experta en etnoagronomía Laura Aceituno, entre otras personas.



Lucía Loren. *Torre de agua*, 2021
Instalación de esparto y caña común. Cortesía de la artista



Lucía Loren. *Hongos*, 2024
Instalación de mimbre. ISLA. Cortesía de la artista

En otros proyectos, la artista ha utilizado otros tipos de cestería, como en *Hongos* (2023) creada a partir del reciclado de las piezas que conformaron una de las obras antes mencionadas¹¹. Tras varios meses a la intemperie, las estructuras tejidas en mimbre fueron modificando su apariencia y adquiriendo formas orgánicas similares a los hongos. La artista hace alusión a estos organismos porque constituyen uno de los reinos naturales que escapan de nuestro campo visual, a pesar de que se encuentran en el aire, el suelo, los alimentos e incluso en el interior de nuestros cuerpos. Conforman un eslabón fundamental en la configuración de la vida, generando relaciones de simbiosis fundamentales para la sostenibilidad del planeta. Como señala Merlin Sheldrake en su libro *La red oculta de la vida*, es esencial tomar conciencia de nuestra dependencia de los hongos como regeneradores, recicladores y tejedores de redes que unen mundos.

¹¹ La instalación formó parte de la inauguración de ISLA, Ideario de Sostenibilidad y Laboratorio de Arte. Ver: <https://isla-web.es/>



Pilar Albarracín. *Paraisos artificiales (pájaro verde)*, 2008
Bordado de seda sobre seda, pieza única, 80 × 80 cm. Cortesía de la artista

Pero en esa unión de saberes y territorios no podemos dejar de lado la consideración de las agencias no humanas que habitan esos ecosistemas, como las ovejas que han permitido la creación de las obras de Loren, Navarro, Segura y Mema, las cigarras de esta última, los caballos que veremos a continuación en la obra de Guilisasti o los gusanos de seda de la obra de Pilar Albarracín. La obtención de este material, la sericultura, es una práctica ancestral cuyos primeros



Laura Segura. *Ciendedos*, 2021
Porcelana e hilo de seda, 120 x 12 cm. Fotografía Fran Pérez Rus. © Cortesía de la artista



Laura Segura. *Simiente*, 2019
Porcelana e hilo de seda, 60 x 30 cm. Fotografía Estudio tres jotas. © Cortesía de la artista

ejemplos se registran hace 5500 años en China, lugar donde se comenzó la meticulosa domesticación de las orugas artífices de su producción. La artista recurre a este material de apariencia frágil, pero muy resistente, que refuerza el relato de las labores asociadas al textil como espacios de empoderamiento y resiliencia. También Laura Segura hace uso de la seda, cuyos hilos rojos sirven de sujeción a una serie de delicadas piezas de porcelana (*Simiente*, 2019; *Ciendedos*, 2021).

En el caso de Josefina Guilisasti, la relación entre la preservación de los saberes y de la biodiversidad se manifiesta a través de las mariposas monarca. El nombre científico de este insecto es *Danaus plexippus* o «jinete hábil» en griego clásico, al tratarse del animal que emprende una de las mayores migraciones del mundo, con viajes de cuatro mil kilómetros desde el sur de Canadá hasta llegar a los bosques templados de las montañas centrales de México, donde comienzan su periodo de hibernación. Su llegada a este país coincide con la celebración del Día de los Muertos, por lo que se les conoce popularmente como «el alma de los muertos». En lengua náhuatl se las llamaba *papalotl* o almas de los guerreros, y la comunidad Mazahua que habita parte de esta sierra las conocía como «hijas del sol».



Josefina Guilisasti. *Tejiendo historias de supervivencias*, 2023
Instalación de mariposas, capullos y orugas creadas con crin de caballo y vídeos
Medidas variables. Cortesía de la artista

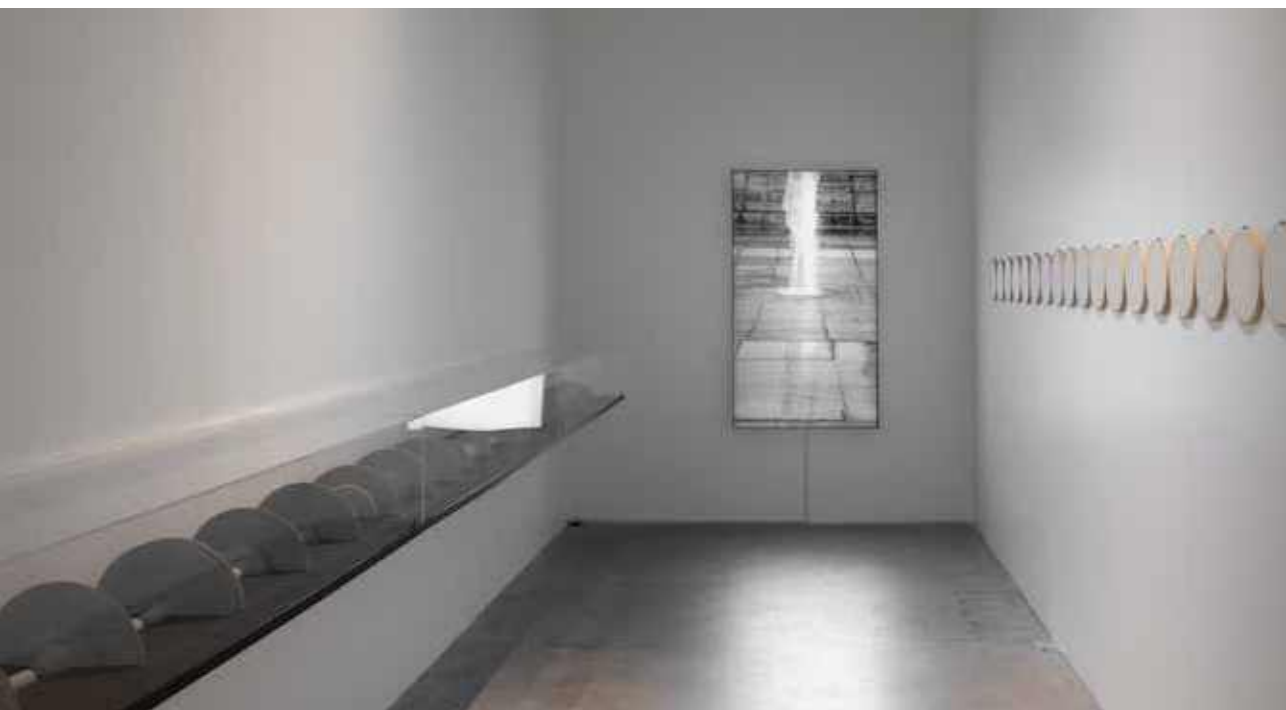


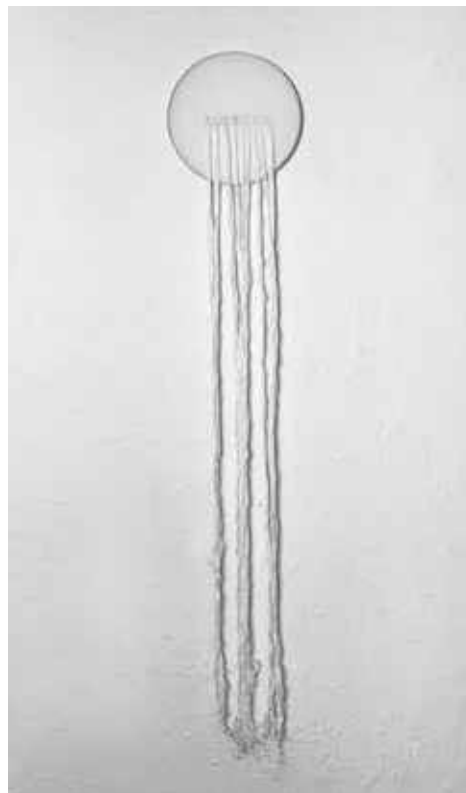
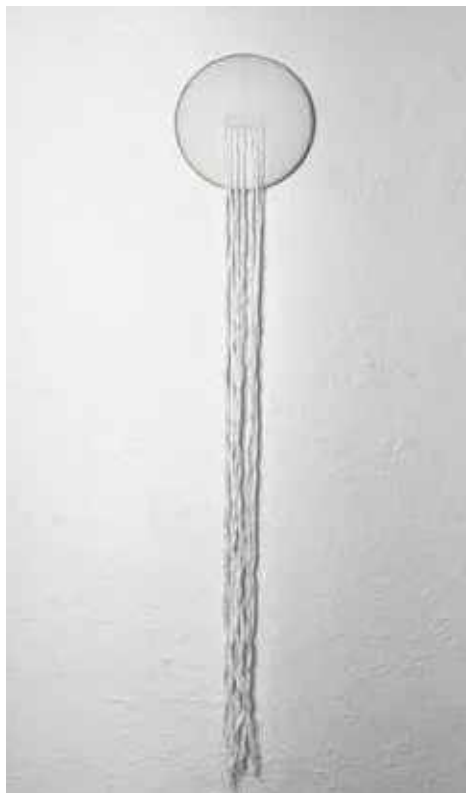
Josefina Guilisasti. *Tejiendo historias de supervivencias* (detalles), 2023
Instalación de mariposas, capullos y orugas creadas con crin de caballo y vídeos
Medidas variables. Cortesía de la artista

Guilisasti crea una instalación en la que cientos de mariposas, capullos y orugas de esta especie penden del techo. Han sido creadas con crin de caballo por las artesanas de la comunidad Rari, procedentes de la región chilena del Maule, que son conocidas por la producción de este tejido con el que llevan más de dos siglos realizando hermosas piezas de artesanía de múltiples colores. Bajo el título *Tejiendo historias de supervivencias* (2023)¹², la obra creada a partir de estas fibras, frágiles y livianas, homenajea por un lado las hábiles manos de las artesanas de Rari y, por otro, el sublime vuelo migratorio de las mariposas monarca. No olvidemos que este artrópodo de alas anaranjadas se encuentra en grave peligro de extinción, principalmente a causa de la crisis climática, el uso de agrotóxicos y la sobrexplotación de su hábitat natural. Aquí operan como metáfora en donde las artesanas se posicionan como artistas-narradoras de una historia crítica y sensible en torno a la supervivencia.

12 Josefina Guilisasti con la colaboración de Stephanie González, Inés Villalobos, Ruth Méndez, Hilda Díaz, Margarita Méndez, Eliana Carter, Lidia Méndez, Claudia Soruco y Berta Tapia.

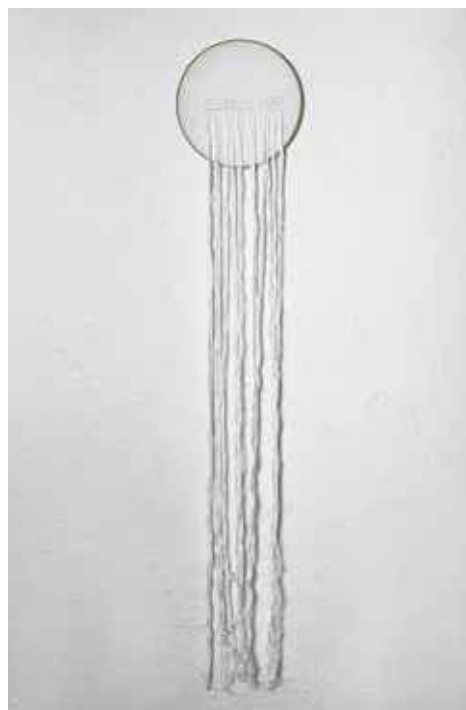
Un enfoque similar puede verse en *Nombrar el agua* (2019), donde Tania Candiani toma como punto de partida la tradición de una comunidad de la sierra huasteca del oriente mexicano, que consiste en que un día al año pasan la noche nombrando todas las cosas que existen para que al alba continúen estando presentes. En ella, un vídeo muestra la imagen y el sonido de un chorro de agua que se interrumpe de súbito por la pronunciación de treinta y cuatro palabras para nombrar el agua en lenguas originarias. Enmarcadas en sus bastidores, las mismas palabras bordadas con hilo de seda blanco sobre lino, también blanco, se revelan casi invisibles, para evocar la posible desaparición tanto de las hablas como del agua. Los hilos de los tejidos cuelgan para hacerse líquidos y evocar una vez más la transformación y lo efímero de las mismas lenguas, las propias tradiciones artesanales y los repositorios de agua, entendiendo el acto de nombrar asociado al de tejer los nombres de los elementos que forman parte de nuestro ecosistema y cotidianidad como una forma de resistencia y preservación.





Tania Candiani
Nombrar el agua, 2019-2024
Hilo de algodón bordado sobre tela
montado en tambor de bordado

Esculturas y vídeo monocanal HD
c/ sonido 5 min, 19 s
Fotografía Ramiro Chaves
Cortesía de la artista



ALGUNAS HEBRAS DE LA HISTORIA

En *El tejido de la civilización*, Virginia Postrel construye un relato que sitúa el textil como la historia de la inventiva humana: «de una manera tan sutil como obvia, tan hermosa como terrible, los textiles conformaron nuestro mundo»¹. Ella se refiere a la historia de los textiles como «una historia de científicos célebres y olvidados campesinos, mejoras paulatinas y repentinos saltos, repetidas invenciones y hallazgos únicos (...) Es una historia de arte y de ciencia, de mujeres y hombres, de serendipias y planificaciones, de comercios pacíficos y guerras salvajes. Es, en resumen, la historia de la propia humanidad: una historia global, situada en todo tiempo y lugar»².

Los ejemplos del primer diseño textil nos sitúan en la necrópolis peruana de Huaca Prieta o Túmulo Negro (4000-2500 a. C.). Se trata de una pieza de algodón azul, proveniente del índigo, con un cóndor sagrado de alas desplegadas que tiene una serpiente enroscada en el vientre. Sin embargo, la historia del tejido como hilo trenzado se remonta al momento de

1 V. Postrel (2021). *El tejido de la civilización. Cómo los textiles dieron forma al mundo*. Siruela, p. 9.

2 *Ibid.*, p. 11.

invención de las agujas en el Paleolítico superior, y se relaciona con el paso al sedentarismo y al desarrollo de la agricultura para cultivar las fibras con el fin de confeccionar redes de pesca y canastas para la recogida de alimentos.

El tejer —con obras como las aquí recogidas— posibilita una continuidad histórica de las tradiciones que han acompañado el devenir civilizatorio, y algunas de sus sombras delicadas ayudan a revelar la doble vertiente de la historicidad. El tejer nos sirve para diferenciar entre Historia e historia, y destapar a los relatores que cuentan la Historia con mayúsculas³. En esa línea, Glenda León cuestiona la historia política para subvertir el poder y proponer otra configuración del mundo. Lo hace por medio de la exploración del lado poético, para especular con un futuro en que la humanidad echará la vista atrás para observar con perplejidad los conflictos provocados por motivos de ideología, poder o dinero, y la construcción de las fronteras y naciones como producto de las derivas de la historia. Parte de su obra se ha detenido en disolver las diferencias apelando a la espiritualidad. Con su trabajo propone desdibujar las fronteras políticas para pensar en clave universal y deconstruir cánones, convenciones sociales y de poder. Su serie *Estados transitivos* (2016-2020) propone dos obras que dialogan entre sí y que han sido realizadas con el tejido obtenido del reciclaje de ciento ochenta banderas de distintos países del mundo. A la artista le interesa, por una parte, la idea de una tela que a simple vista no transporta mucha información a no ser que se lea el pie de obra o se vea el vídeo incrustado en el tejido, donde propone una posible bandera para un mundo futuro de naciones unificadas y donde reine la paz mundial. Por otra, la cuerda que ha confeccionado con los hilos de las banderas, anulando colores y referencias nacionales, queda dispuesta a modo de catenaria de museo como una barrera más, en alusión a las fronteras políticas que la artista propone repensar.

3 De modo análogo, el antropólogo Michel Rolph Trouillot habla de la producción de la historia situando el poder en la «story» y no en la «History». M. A. del Arco Blanco (2017). *Silenciando el pasado. El poder y la producción de la historia*. Comares. Disponible en: <https://moarquech.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/01/michel-rolph-trouillot-silenciando-el-pasado-el-poder-y-la-produccion81n-de-la-historia-copy.pdf>.



Glenda León. *Estados transitivos: Mundo político* (detalle), 2016
Tela hecha a partir del reciclaje de 180 banderas de distintos países sobre madera
con vídeo del proceso (5 min, 40 s), 100 × 150 cm. © Cortesía Estudio Glenda León

Algunos materiales que aquí nos atañen permiten tirar del hilo de algunas lecturas históricas, como de la grana cochinilla, que fue importada desde América hacia España en el siglo XV. Al contrario de lo que se ha conocido, no fueron solamente el oro y la plata las mercancías más codiciadas, sino que la Corona española otorgaba el mismo cuidado al comercio de la grana cochinilla que al de los metales preciosos. Ya en 1523 se tiene registrado su primer envío transatlántico⁴. Es en esta época cuando se otorgó a Oaxaca el monopolio de la producción de este pigmento, que se mantendrá hasta principios del siglo XIX. En este Estado, los zapotecos adoraban a la divinidad Chóquela, dios de las riquezas y protector de la grana cochinilla. El comercio de este colorante en Europa era privilegio de España, lo que provocó la obsesión de

4 C. Sánchez Silva, y M. Suárez Bosa (2006). «Evolución de la producción y el comercio mundial de la grana cochinilla, siglos XVI-XIX» *Revista de Indias*, vol. 67 (237), pp. 473-490.



Tania Candiani. *La molienda*, de la serie *Cromática*, 2015.
Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca. Cortesía de la artista

corsarios y otros piratas. La fiebre del oro rojo provocó que los colonos ingleses registrasen los naufragios de los galeones españoles en busca de restos del preciado tinte. El Nuevo Constante —que se hundió frente a las costas de Luisiana en 1766— llevaba un cargamento de más de cuatro mil quinientos kilos de cochinilla⁵. El pigmento extraído de la cochinilla fue aumentando su importancia en el comercio internacional, y su cultivo y elaboración conocieron un notable incremento con la Revolución Industrial⁶.

Por entonces surge la artesanía en crin de las obras de Guilisasti, que parece remontarse a la época colonial de Chile durante el principio del siglo XIX, aunque guarda una estrecha relación con la cestería precolombina. Algunas leyendas orales sitúan el origen de esta práctica en las artesanas predecesoras de esta misma comunidad Rari, que utilizaban raíces de sauce y álamo del río para tejer todo tipo de piezas. Como

5 K. St. Clair (2017). *Las vidas secretas del color*. Urano, pp. 141-143.

6 R. Houghton-Houghton (1877). *La cochinilla. Memoria demostrativa de las causas que han producido la decadencia de este renglón de comercio en los últimos años*. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria. Imprenta de la Verdad, p. 84.

consecuencia de la contaminación de las aguas del río a partir de 1930, las raíces de estas especies vegetales se debilitaron, y se descubrió que la crin de caballo, abundante en la zona, ofrecía una flexibilidad excepcional para la elaboración de obras más delicadas. Este nuevo filamento reemplazó a las raíces, complementado con otras como el itxle o tampico, una fibra vegetal proveniente de México que las mujeres conocían por su uso en la elaboración de escobas.

La técnica del encaje utilizada por Adriana Marmorek tiene su origen en Oriente, para luego extenderse por Occidente en el siglo XVI y asociarse al poder desde el ámbito económico y político, así como al del cuerpo femenino y la sensualidad. Con el paso del tiempo, su uso ha mantenido un simbolismo de carácter dual. Por una parte, por su cercanía con el bordado, se ha asociado a un tiempo femenino, el de la espera, como en el caso de Penélope esperando a Ulises. Por otro, a la frivolidad y el erotismo. Marmorek busca resignificar este material despojándolo de sus connotaciones de fetiche mediante la recuperación de otras labores asociadas a lo delicado y lo frágil, como la porcelana o el cristal.



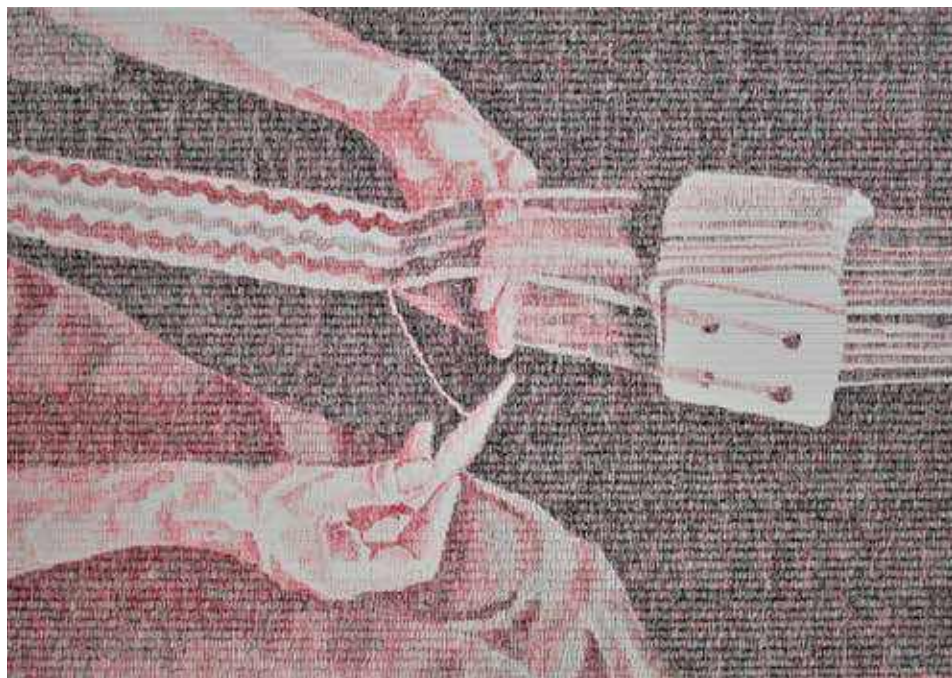
Adriana Marmorek. *Dechado de emociones*, 2024
porcelana, etiqueta, dimensiones variables
© Cortesía Estudio Adriana Marmorek



Josefina Guilisasti. *Tejiendo historias de supervivencias*, 2023
Vídeo en HD, 11 min, 14 s. Cortesía de la artista

Son numerosas las hebras que nos permitirían aquí tirar del hilo de la historia. Para algunas de ellas no necesitamos remontarnos muy atrás en el tiempo, pues el siglo XX está lleno de referentes que nos ayudan a revelar algunas de las delicadas sombras o entresijos que marcaron la historia del arte contemporáneo. Una de las ineludibles se encuentra en las mujeres de la Bauhaus, la mayoría de las cuales han quedado ensombrecidas por las figuras de los grandes artistas y arquitectos que han subido al pódium del movimiento moderno. Las estudiantes de la prestigiosa escuela alemana

de Artes Aplicadas, Diseño, Arte y Arquitectura quedaban mayormente relegadas a los talleres de alfarería y textiles, este último dirigido por Gunta Stözl. Su artista más popular fue Anni Albers, quien ya reivindicaba el tejer como uno de los lenguajes más ancestrales y uno de los más antiguos transmisores de significado. Es inevitable percibir la herencia de esta escuela en las obras de artistas actuales, como en nuestro caso Sonia Navarro, cuyas formas geométricas y composiciones de colores de reminiscencias bauhasianas guardan una relación directa con los contextos en que realiza sus obras.



Gonzalo Elvira. *Las manos de Anni*, 2019
Tinta china sobre papel Britania, 35 × 50 cm. Cortesía del artista



Tania Candiani. Proceso de cardado de la lana. *Cromática*, 2015
Cortesía de la artista



CARDAR LA LANA. HERRAMIENTAS DE AUTOSUFICIENCIA

Según diversos documentos precolombinos, los instrumentos necesarios para producir las telas fueron también provistos por las propias deidades, compadecidas por la desnudez de la humanidad. «Desde entonces, fue responsabilidad de toda mujer, tejer las prendas que vestirían a sus consortes y a sus descendientes, pues la voluntad divina así lo sentenció desde el inicio de los tiempos»¹. Para ello, el mundo indígena en el continente americano utilizaba tres tipos de telares: vertical, horizontal y de cintura o de faja. El telar prehispánico o telar de cintura tomaba nombre de la postura que adoptaba la tejedora para fijar el madero del telar, que quedaba sujeto con una cuerda por la cintura para mantener la tensión.

¹ M. A. Sosme (2015), «La trama y la urdimbre. Género y mitología en el arte textil de la Sierra de Zongolica, Veracruz», *El Tlacuache*, n.º 677 (7 de junio), p. 2.



Tania Candiani. *Azul urdidora*, 2015
Taller de Fernando Martínez. Cortesía de la artista



Tania Candiani. *Las pilas del añil*, de la serie *Cromática*, 2015
Escultura. Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca
Cortesía de la artista

En el montaje de la exposición *Cromática* de Candiani, las herramientas ancestrales estaban presentes en todo momento, como la instalación de metates prehispánicas utilizada para machacar la grana cochinilla, las jícaras para la producción de los pigmentos amarillos o el telar donde se iba tejiendo, a medida que avanzaba la exposición, un enorme tapiz realizado por un tejedor de Teotitlán del Valle que ilustraba por medio de un gráfico las ideas centrales de la muestra. También se mostraba frente al público parte del proceso de extracción del azul añil a partir del método tradicional de «las tres pilas» que habitualmente se utilizan para obtener este pigmento. En la primera se colocan arbustos de jiquilite, que se cubren con agua de río durante toda una noche para que fermenten. Luego se drena a la segunda pila, donde se bate el líquido con unos remos para forzar su oxidación, proceso que culmina con el añadido de gulabere, fruto que favorece la precipitación del colorante. Cuando la espuma resultante adquiere el color deseado, el líquido pasa a una tercera pila, de la que finalmente se recoge el pigmento. Al lado de estas, se reprodujo una urdidora de madera, en la que se preparan los hilos para formar las cruces que luego entran en el telar, junto a una serie de madejas teñidas en diversas gradaciones de color azul, colgadas de ramas talladas con forma de perchero, comúnmente conocidas como *garabatos*.

Herramientas y procedimientos como los anteriores fueron relegándose y sufrieron un cambio brusco con la llegada de la Revolución Industrial. Tampoco se puede pasar por alto el cambio histórico que esta supuso en lo que respecta a las relaciones de producción. Previo a esta revolución, las tejedoras artesanas aunaban en sus propias manos capital y trabajo, dos ámbitos que se separan bruscamente con el desarrollo del capitalismo industrial. Postrel señala que «las hilanderas preindustriales podían trabajar mientras cuidaban de los niños o vigilaban los rebaños, mientras cotilleaban o iban de compras, o mientras esperaban a que hirviese una olla.



Glenda León. Proceso de producción de la serie *Estados transitivos*, 2016
© Cortesía Estudio Glenda León

Podían hilar en casa o fuera de ella, solas o en compañía de otras, en una habitación cerrada o en campo abierto. Aunque no son lo que se dice portátiles, las ruecas solían ser tan ligeras que se las podía sacar de casa cuando hacía buen tiempo»². No obstante, es importante no romantizar y aplicar la sensatez a la hora de evaluar los pros y contras de la era industrial. Preservar las tradiciones artesanales no

² *Op. cit.* Postrel, 2021, p. 63.

implica un alegato en contra de la mecanización y renegar de los aspectos positivos de un proceso que claramente liberó a las mujeres de jornadas interminables para la confección de tejidos necesarios tanto para el uso doméstico como para manutención o incluso el pago de impuestos³.



Tania Candiani. *Colores primarios*, de la serie *Cromática*
Cromática Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, 2015
Cortesía de la artista

3 Postrel señala que las mujeres aztecas tenían que producir enormes cantidades de hilo de algodón para sufragar el tributo que exigían los gobernadores del imperio. Cada seis meses, por ejemplo, las cinco ciudades de la provincia conquistada de Tzicoac pagaban un impuesto de dieciséis mil mantos blancos festoneados con motivos rojos, azules, amarillos y verdes, lo que se sumaba a una cantidad no menos asombrosa de ropa interior, mantos blancos de mayor tamaño y prendas de mujer. *Op. cit.* Postrel, 2021, p. 65.



Tania Candiani. *Máquina telar*, 2011
Instalación de tarjetas perforadas. MUAC, Museo Universitario de Arte Contemporáneo,
Ciudad de México. Cortesía de la artista

En el bordado tuvo especial impacto la invención del telar de Jacquard patentado en 1804 por Joseph Marie Jacquard, un tejedor autodidacta que creó una máquina capaz de tejer patrones altamente elaborados de brocado y damasco con un sistema de tarjetas perforadas para guiar los hilos de la urdimbre. Estas serán las precursoras de los primeros sistemas de datos, desde los telégrafos hasta los primeros ordenadores. Más adelante, la máquina de bordado Schiffli (1863) completaría el proceso de automatización, hasta que las manos dejaron de ser necesarias para bordar, y esta técnica quedó relegada al entorno doméstico. Este es el foco de interés de la obra de Candiani: provocar una reflexión sobre los cambios en los procesos artesanales y mecánicos del textil. *Máquina telar* (2011) es una instalación creada con tarjetas perforadas, un vídeo grabado en un fábrica textil, una serie de tiras

bordadas con el texto «Hecho a mano» en un telar mecánico y una máquina/instrumento musical. Este último, activado por el público a través de una manivela, traduce en sonido las instrucciones de las tarjetas perforadas. La traducción al sonido de las palabras «Hecho a mano» tenía como objetivo provocar una reflexión sobre la importancia de rescatar los procesos de la artesanía textil.



Glenda León. *Cada palabra tiene la forma de una cicatriz*, 2023
Máquina de escribir antigua intervenida, 10,5 × 29,5 × 23 cm. © Cortesía Estudio Glenda León

Esos mismos años llegarían otras dos máquinas que marcan un antes y un después: la máquina de coser —cuyo modelo más famoso, la Singer, se patenta en 1850— y la máquina de escribir, que se entretienen en la obra de Glenda León. En *Cada palabra tiene la forma de una cicatriz* (2023) la artista amarró hilos de coser a las teclas de una máquina de escribir antigua para tratar de representar visualmente y de forma lírica el sentido de un verso del escritor y artista plástico cubano-libanés Fayad Jamís. Uno de los párrafos de su poema «Magia del verano», donde aparece la frase del título, es reproducido en un pedazo de lienzo insertado en la máquina, y cada palabra de este párrafo es traducida o convertida en cicatriz mediante la aguja y el hilo. La obra alude

también a las nuevas cargas semánticas que ha adoptado la palabra con las redes sociales, que pueden hacer que un solo *post* anude o desate a unos pocos individuos o a toda una nación. También alude a la fuerza metafórica de la literatura y la poesía, cuyas letras son cosidas por la artista con ayuda de una máquina de escribir.



Adriana Marmorek. *Dechado de emociones (Pasión)*, 2024
Porcelana, fotografía, etiqueta. 7 × 3,4 × 3,7 cm. © Cortesía Estudio Adriana Marmorek

También las obras de Marmorek denuncian el modo en que está desapareciendo la artesanía textil tradicional debido a la producción masiva y a escala industrial, una pérdida que le sirve como analogía de la concepción del amor a día de hoy. Para ello, la artista se interesó por la semántica de la palabra *frivolidad*, que da nombre a un tejido de encaje que se hace con una naveta a partir de nudos, y desde allí empieza una investigación que la ha llevado a trabajar los encajes en porcelana. La idea de transformación del encaje en porcelana surge de una serie de reflexiones en torno a unos encajes creados a mano heredados de su familia austriaca. Marmorek piensa en su fragilidad y en la dificultad de preservarlos y adherirlos a otro tipo de ropajes, así como en los rituales

íntimos que representaban y la pérdida de valor de estos tesoros, que en épocas antiguas llegaron a costar fortunas. El impulso de conservación de este legado es lo que lleva a la artista a evitar ese *deshilado* transformándolo en porcelana.

En todos los casos la historia del tejer artesanal es también una historia de la batalla contra la producción industrial. En el caso del esparto, como el que utilizan Loren y Navarro, era uno de los materiales por excelencia para crear artilugios de transporte, como cestas y canastos, hasta la aparición del plástico.

Bombos de rastrillar, la rueda de hilar, el peine, etc. como parte de los talleres de Lucía Loren *Habitar el esparto*.

En las sociedades preindustriales no existía la idea de desperdicio. El tiempo necesario para producir de manera manual cualquier prenda que portamos hoy día haría inviable el frenético ritmo de consumo actual y la obsolescencia programada de la moda. Es la producción en masa lo que ha generado una sociedad que ha naturalizado la compra continuada de ropa, con el consecuente desperdicio textil e infravalorando la mochila ecológica asociada a la cultura del usar y tirar de la era de la *cheap fashion*. No hace tantos años que utilizábamos parches y rodilleras para remendar pantalones, y las prendas nos acompañaban durante años, e incluso se heredaban de hermanas, madres y abuelas. La accesibilidad del textil ha generado lo que Postrel denomina «amnesia textil», cuyo precio por pagar es otra de esas sombras delicadas que esconde su producción en masa: el oscurecimiento de «los componentes esenciales de la herencia humana (...) [que] oculta, en buena medida, la forma en que hemos llegado hasta aquí y lo que somos»⁴.

4 *Op. cit.* Postrel, 2021, p. 315.



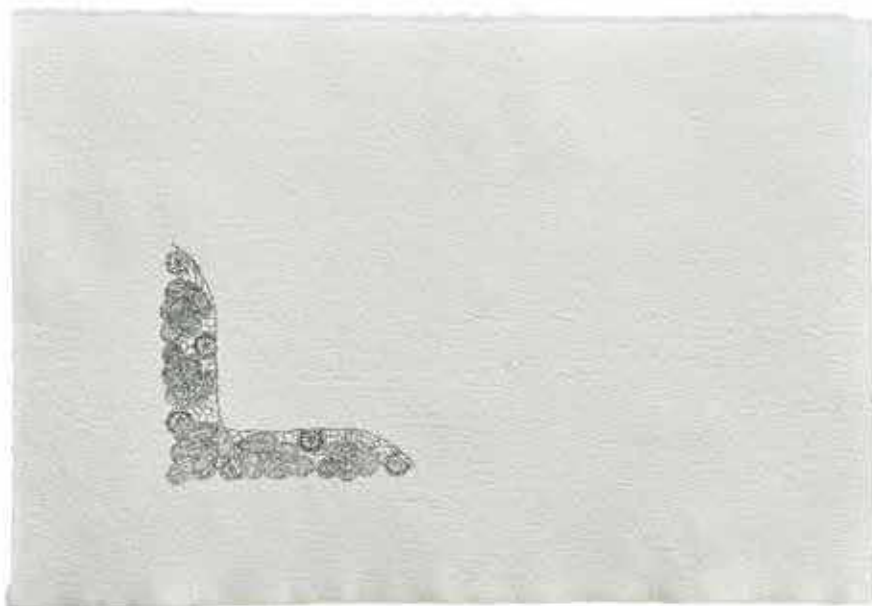
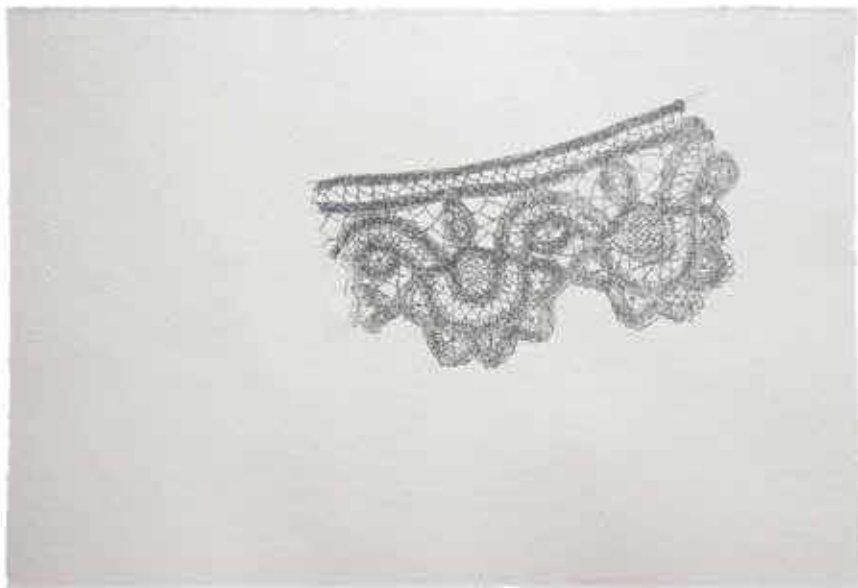
Sonia Navarro. *Balcon 5*, 2023
Fieltro cosido, 180 × 115 cm. Cortesía de la artista



Sonia Navarro. *Signo y Símbolo*, 2003
Yute, lino y algodón. 230 x 170 x 21 cm
© Cortesía de la artista

Las famosas «erres de la ecología» siempre han estado unidas al tejer: reutilizar, reparar, remendar, reconvertir. El tejido nunca fue basura, se aprovechaba para confeccionar otros tejidos. En este proyecto también hemos reutilizado todos los materiales posibles. Más allá de las obras de arte, no ha sido construido nada nuevo, ni muros ni elementos o materiales museográficos. En su lugar se han reutilizado dispositivos existentes y restos textiles para la realización de las cartelas y demás materiales gráficos. Del mismo modo, la mayor parte de las artistas reutilizan materiales, telas, hilos y fibras, como las banderas de Glenda León, los encajes de Adriana Marmorek encontrados en mercadillos y anticuarios, o las estructuras de mimbre de Lucía Loren, reconfiguradas en una nueva obra reubicada en el territorio de ISLA⁵. Para Sonia Navarro, la reutilización de tejidos forma parte intrínseca de su práctica, así como la inclusión de remiendos y retales, dejando visibles las formas de los patrones de costura para sugerir la idea de la autosuficiencia y la preservación de los oficios tradicionales.

⁵ Consultar <https://isla-web.es/en/>



Adriana Marmorek. *Dibujos a máquina*, 2011
Impresión térmica, 35,5 × 57 cm. © Cortesía Estudio Adriana Marmorek



ESPIRITUALIDAD

La espiritualidad, religiosa o no, está inscrita en la historia de los bordados y otros textiles. La labor de las comunidades de religiosas no se puede pasar por alto, como la de las franciscanas clarisas, de clausura, orden que desarrolló particularmente labores de tejido. Para las religiosas, estas técnicas artesanales que han resistido el paso de los siglos son parte de su camino de espiritualidad y conexión con lo divino, pero también forman parte de su medio de subsistencia y vehículo de autonomía.

El origen de la técnica del ganchillo, también llamada *crochet* o croché, algunos lo sitúan en Francia (de *croc* o *croche*), aunque otros señalan que proviene del nórdico *krokr*, que significa gancho, en alusión a la forma de anzuelo del extremo de la aguja. Al contrario que otras formas de tejer, no se puede datar con exactitud su procedencia, aunque hay quienes apuntan a marinos y pastores de la Europa altomedieval, que utilizaban ganzúas de hueso para confeccionar ropajes de lana. A pesar de que sabemos de la existencia de técnicas similares al croché en la América precolonial¹, el ganchillo tal y como lo conocemos proviene de la tradición europea, con fines meramente decorativos. Según Annie Potter, una de los mayores referentes en esta técnica, el arte del croché verdadero fue desarrollado durante el siglo XVI en Francia, donde se conocía como «cordón del crochet».

Hay otras investigaciones que sitúan su origen en China, Turquía, Persia, el norte de África o América del Sur. La cuestión es que su desarrollo en Europa se debe al trabajo de las monjas (por ello se conocía como «encaje de monja»), quienes lo utilizaban para confeccionar prendas eclesiásticas. Además, enseñaban a las niñas y jóvenes aristócratas, lo que ocasionó su expansión, especialmente como entretenimiento de las damas españolas y francesas. El exilio de las nobles francesas tras la revolución introdujo el croché en regiones como Irlanda, Inglaterra y el norte de Europa. Son las monjas españolas quienes lo transmiten a las mujeres Wayúu de Colombia mencionadas anteriormente, que utilizan el ganchillo para elaborar sus conocidas mochilas.

¹ Walter Edmund Roth encontró algunos ejemplos de comunidades indígenas de Guayana en 1916.



Adriana Marmorek. *Dechado de emociones (Cercanía)*, 2024, detalle de instalación
Porcelana, etiqueta harina de arroz, 4 × 12 × 3 cm. © Cortesía Estudio Adriana Marmorek

El macramé parece tener su origen en el siglo XIII en los nudos árabes, que hacían ataduras de los hilos sobrantes en los extremos de las telas². Las cruzadas hicieron que las esposas de los guerreros cristianos entrasen en contacto con esta técnica, lo que permitió a las mujeres de clase media «producir piezas bellas, cumplir con sus labores hogareñas y experimentar con manualidades creativas»³. Aquí entra una vez más el papel de las monjas europeas, maestras del tejer, como uno más de sus ejercicios espirituales y tareas conventuales, que buscaban técnicas más ágiles tanto para elaborar los elementos eclesiásticos como para ser vendidas para sustentar económicamente a la orden.

² Curiosamente, el macramé también fue una actividad típica para pasar el tiempo de los marineros, cuyas piezas servían después como mercancías de trueque al llegar a los puertos.

³ Consultar: <https://www.domestika.org/es/blog/8693-historia-del-macrame-desde-los-tejedores-arabes-hasta-la-moda-coachella>.

Las obras de Laura Segura conectan con esa vertiente espiritual. En *Ora et labora* (2023) alude directamente a la devoción arraigada en el acto de alabar a Dios en concomitancia con la ejecución de las labores manuales cotidianas. La elección de la técnica de fieltro actúa como una acción performática propia de la pieza. El fieltro, un proceso ancestral, artesanal y mágico, requiere paciencia, dedicación y trabajo. En realidad, el fieltro no se teje como tal, sino que se fabrica prensando las fibras a punzón. El título de la obra de Segura remite, por un lado, a la vocación y la vida monástica benedictina, pero también a la espiritualidad zen que entiende el vacío no como ausencia, sino como un factor positivo que queda por llenar: el vacío como esencia propia, duradera, relacionado con la idea de la Nada y el no-yo. En las obras de Segura hay una frecuente alusión al vacío como un lugar de recogimiento, como contenedor de vida y con ánimo de conectar con la raíz y el origen⁴.

La filosofía zen y el budismo también impregnan la obra de Glenda León a través de un enfoque contemplativo que «consiste en tratar de llegar a las esencias desde una operatoria casi pasada de moda o sublimada, típica del budismo o de la filosofía antigua griega: traer lo evidente a nuestros ojos, hacerlo actual, presente»⁵.

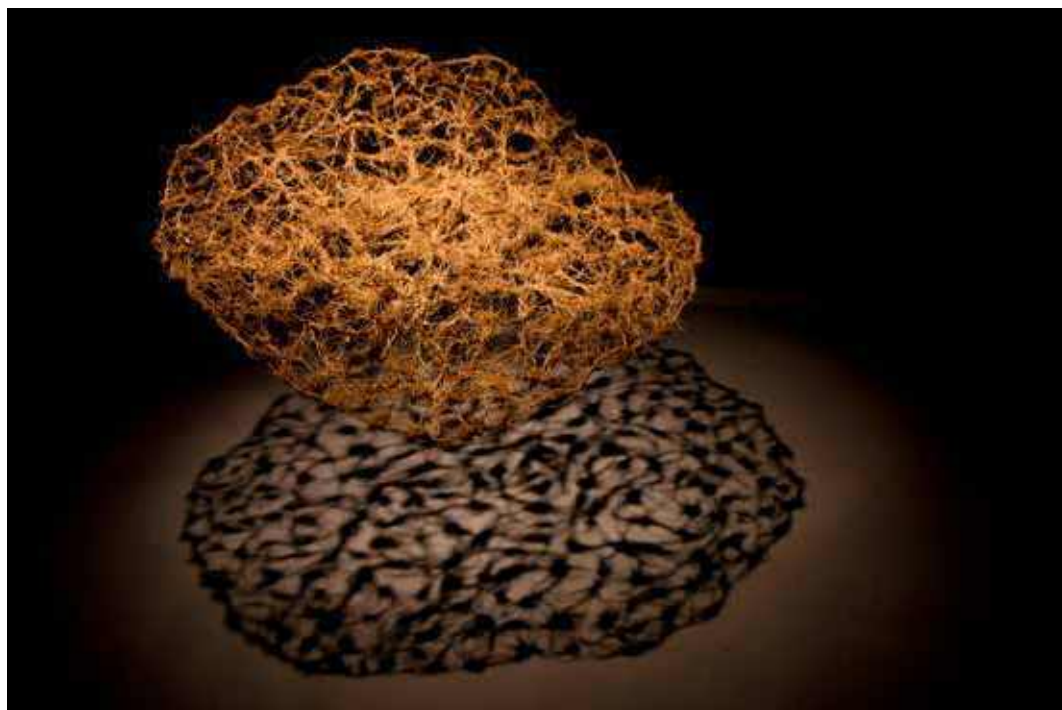
4 S. González (2022). *Laura Segura: cuando lo natural llena el vacío*. Diputación de Granada.

5 E. Rosa Castro (2008). *El vuelo de la razón. Glenda León*. Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. La Habana, p. 4.

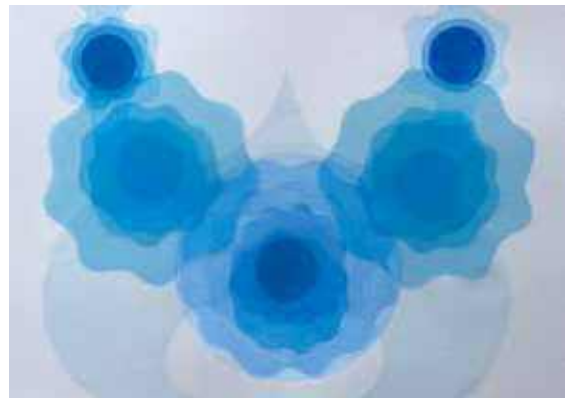
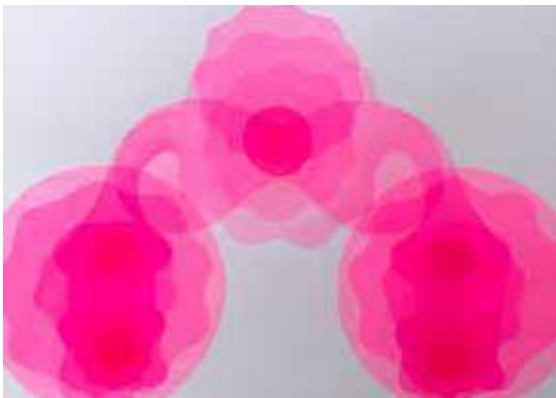
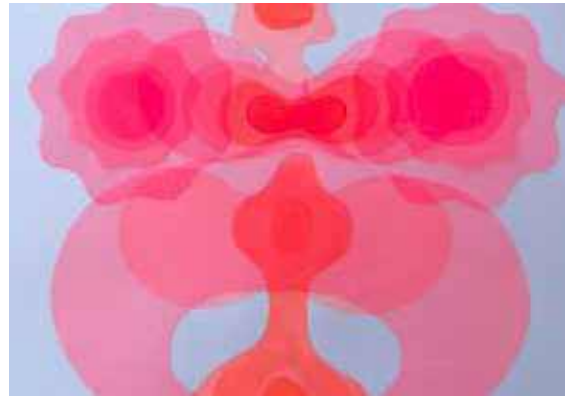
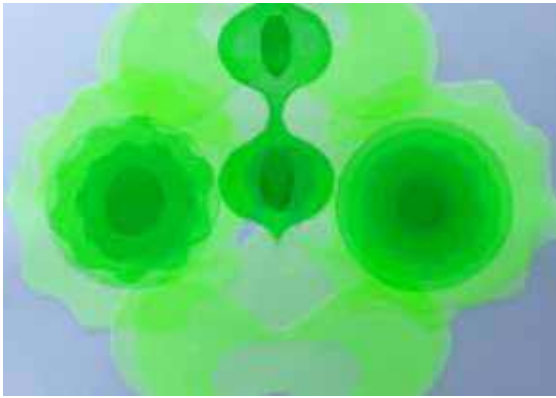
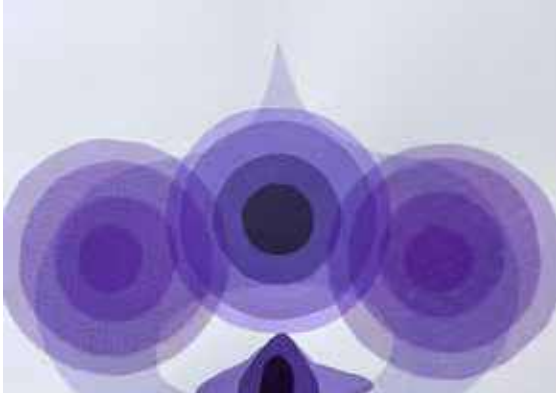


Laura Segura. *Ora et labora*, 2023
Lana afieltrada, 160 × 140 cm
Fotografía Aina Albo. © Cortesía de la artista

Mi cama es un jardín, de Laura Mema, está basado en el texto homónimo de Bernardo Canal Feijoó, de 1930, donde describe la labor espiritual de las tejedoras campesinas de Santiago del Estero. Según el autor, en estos tejidos fantásticos ellas evocan *el jardín* del alma y saben de la magia de la creación divina. Esta idea de espiritualidad se asocia a todo el cuerpo de obra de Lucía Loren y conecta con el sentido de interdependencia y ecodependencia como bases para habitar la red de la vida. Como la pieza *Cubierta vegetal* (2016), una propuesta instalativa en la que un círculo de raíces cosidas se encuentra suspendido en el aire, mostrando la cohesión de su trama protectora y la vulnerabilidad de su estructura. Cada raíz resuena dentro de un entramado fractal que enlaza lo micro con lo macro, en una urdimbre que visibiliza la complejidad de las relaciones sistémicas.



Lucía Loren. *Cubierta vegetal*, 2016
Raíces cosidas. Cortesía de la artista



Laura Mema. *Estudios vibracionales para la reparación de los chakras de la tierra. Módulos de totems*, 2019
Papel Arches 300 gr, acrilicos, tules e hilo invisible. Cortesía de la artista



EL HILO CONDUCTOR

El tejer es una labor donde técnica, tela y texto se interrelacionan. El mismo vocablo *techné* proviene del indoeuropeo *teks* y del término *tejer*, del latín *textus*. Asimismo, la tela tejida es la representación pura de un código y encarna algunos de los primeros algoritmos de la humanidad. Se trata de un saber que conlleva conocimientos matemáticos para hacer complicados cálculos que convertirán los hilos en hileras, y las hileras en patrones¹. También los tintes textiles se trasladan a los textos y dibujos que empleaban los mismos colores, tal y como revelan los códices medievales y los libros miniados.

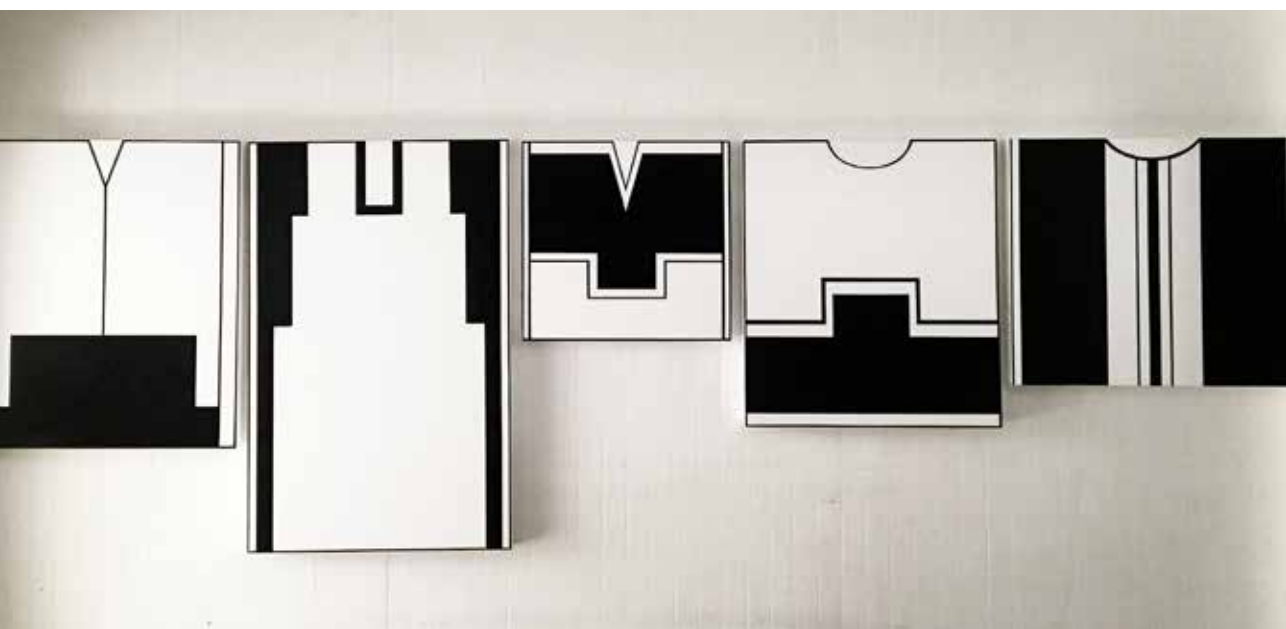
Para los pueblos indígenas, el tejido era su propio sistema de escritura. Según Ximena Hoyos Mazuera, una mujer puede narrar una historia a sus hijos a partir de un tejido; cada símbolo, cada color, cada puntada da cuenta de un personaje, un lugar o una acción, construyendo así una historia completa «con trama, protagonista y desenlace. Por eso, porque cada pieza artesanal cuenta una historia, es que es tan importante conservar la tradición de elaboración tal y como la hacen los pueblos [indígenas]»².

1 *Op. cit.* Postrel, 2021, p. 96.

2 L. Aguilar Arias (2018). «Manos que tejen el mundo», *Mujeresconfiar*, 5 de septiembre. Disponible en: <https://mujeresconfiar.com/manos-que-tejen-el-mundo/>.

Un buen ejemplo son los huipiles, prenda de vestir esencial de las mujeres en Mesoamérica que hacía la función de complejos sistemas de codificación. Basadas en una investigación sobre estos patrones geométricos, Tania Candiani realiza una serie de pinturas (*Huipiles*, 2017-2018) con pigmento natural extraído de carbón y humo de copal quemado, creando una abstracción del cuerpo al utilizar lienzos de la misma medida que las prendas. Ante la prohibición del uso de algunos de estos ropajes de identidad indígena durante el periodo colonial, se utilizaban estos trajes por debajo de la vestimenta oficial como forma de resistencia, cuyas iconografías la artista recupera en forma de lienzos de historia cancelada.

El tejer ha sido un tipo de comunicación, un medio con el que las mujeres han creado un lenguaje propio a lo largo de la historia, real y mitológica: «Ahora sabemos que todo tejido encripta los primeros algoritmos desarrollados dentro



Tania Candiani. *Huipiles*, 2017-2018
Pintura sobre lienzo. Cortesía de la artista

del orden poético humano: códigos formados mediante hilos, patrones y una repetida precisión; nos maravillamos con cada tejido porque manifiesta nuestro mundo configurado, comprendiendo cómo hemos llegado a demeritar nuestro propio saber al rechazar con rapidez aquello que nos pertenece³».

En Colombia, lugar de origen de Adriana Marmorek, las molas de protección son creadas a mano con tela e hilos y son consideradas como las formas de la escritura de la cultura Gunadule, que enseñan las formas adecuadas de vivir y protegen a las mujeres. Las formas geométricas que caracterizan las molas *naga* se inspiran en elementos de la naturaleza, y las molas *goaniggadi* retratan la cotidianidad de esta comunidad. En el mismo país, también la vestimenta de los emberá cuenta historias, especialmente a través de los accesorios creados con dientes de mono, huesos y semillas, posteriormente suplantada por las chaquiras.

En la mayoría de las culturas, cada textil opera como relato codificado, donde al componente intuitivo se le unen una serie de referencias sistematizadas que se han ido transmitiendo de generación en generación y que explican sus particulares cosmovisiones configuradas como un sistema de imágenes. Podemos encontrar numerosos lenguajes comunes en diferentes comunidades, como el rojo sangre (pensemos en la grana cochinilla de Candiani), el círculo como unión o comunidad (como en las mantas de Mema), o la montaña o cordillera (como la de las esculturas de Loren) representada a partir de una serie de líneas quebradas, entre muchas otras. Por este motivo, los tejidos son un palimpsesto de saberes compartidos que conjugan tiempos históricos, experiencias y visiones comunales: «No pertenecen a un pueblo, raza, cultura, ni a un tiempo y espacio, es una parte de la historia humana, una historia contada con múltiples hilos de colores»⁴.

3 A. M. Carmona Barón (2022). *De textiles y otros textos: cantos y códigos homéricos para maquinar una textilidad de la política*. Pontificia Universidad Javeriana.

4 S. Lucero (2022). *Cosmogonía del tejido. Las redes que tejieron la historia de los pueblos prehispánicos*. Parque de Estudio y Reflexión: Punta de Vacas, p. 19.

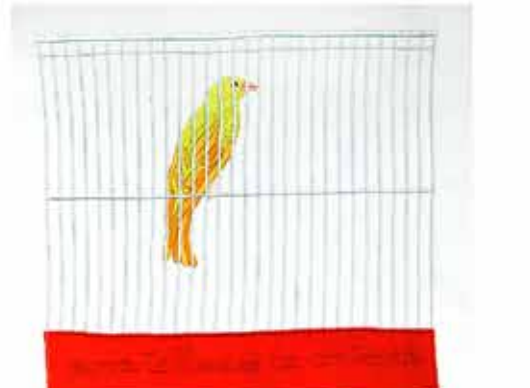
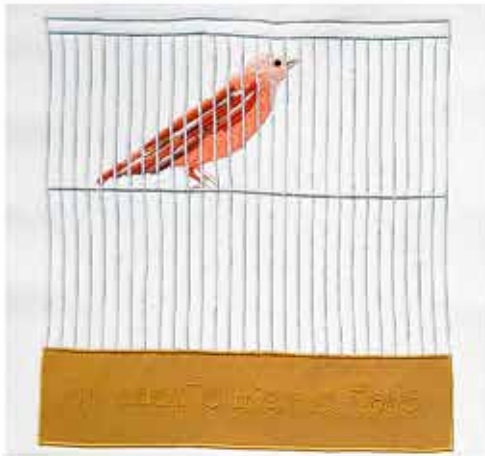
Las hebras son guardianas de la información, y las mujeres sus custodias; un tejer como escritura codificada está presente en las obras de todas las artistas. Algunas obras de Pilar Albarracín se desarrollan como caligrafías personales. Como señala Belén Mazuecos, en series como *Geishas* (2001), *Pájaros* (2005) o *Alguien quiere lo que tú tienes* (2008),



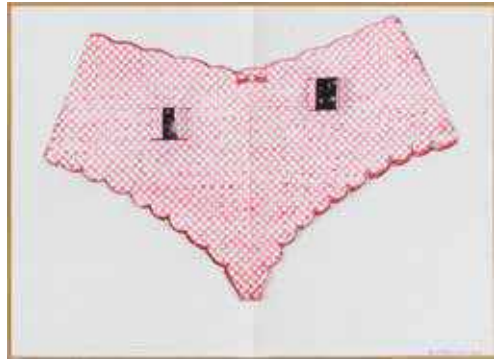
Pilar Albarracín
Campanilla, de la serie *Geishas*, 2001
Bordado de seda sobre seda, 40 × 40 cm
Cortesía de la artista

la caligrafía o la tipografía asumen un gran protagonismo, definiendo la estética de la obra y convirtiéndose en tema central⁵. En *Bordados en guerra* (2016), la artista recurre al trampantojo textil en donde «las tramas reemplazan a los hilos, estableciéndose una sugestiva dialéctica entre presentación y representación, original y doble, realidad y estereotipo... y es que la tensa relación entre el bordado y el trampantojo viene a ser la misma que entre la realidad y la imagen estereotipada de la misma». Del mismo modo —al igual que Marmorek, pero con una aproximación notablemente distante— la serie *Big Bang* (2012) de Albarracín se centraba en el tejido de lencería femenina, en este caso reproduciendo con bolígrafo las puntadas del encaje.

5 B. Mazuecos (2020). *Puntadas de realidad. El bordado en la obra de Pilar Albarracín*. Universidad de Granada.



Pilar Albarracín. Serie *Pájaros*, 2005
Bordado de seda sobre seda, 33 × 26,5 cm aprox.
Cortesía de la artista



Pilar Albarracín. Serie *Big Bang*, 2012
Técnica mixta sobre papel, 31 × 43 cm
Cortesía de la artista

Podríamos trasladar fácilmente esa misma idea de la caligrafía personal a la escritura a máquina del artefacto creado por Glenda León o a las composiciones de Sonia Navarro. A raíz de su trabajo, Claudia Rodríguez Ponga sugiere el patronaje como cartografía alternativa: «Mientras las burguesas leían novelas sobre lugares que nunca pisarían, confinadas

como estaban en un hogar en el que mimo, ornamento y opresión iban de la mano, las mujeres de terruño se daban a otra forma de conocimiento que tenía más de escritura que de lectura, tejiendo historias que luego otras mujeres de su ámbito tenían la capacidad de *leer* y a las que los hombres no tenían en ningún caso acceso».



Sonia Navarro. *RECOMAD*, 2014
Collage de fieltro e hilo, 170 × 200 cm. © Cortesía de la artista

Las representaciones iconográficas permitían leer esos signos como mensajes codificados que posibilitaban ocultar o revelar al antojo pesares y sentires cotidianos. El tejido, como escritura del pensamiento, es una crónica oculta, como la desdicha de Penélope a la espera de Ulises. En *¿Dónde estarás, amor?* (2012-2016), Adriana Marmorek toma la referencia homérica para dar nombre a esta serie y hablar de la insuficiencia del lenguaje verbal para referirse al amor. Se trata de una pieza electromecánica que utiliza la red social Twitter en relación a la palabra *amor* en varios idiomas que imprime los resultados encontrados en una fina tira de papel, a modo de hilos, que una vez escrita es triturada a los ojos del público⁶. Como parte de ese juego de codificar y recodificar, la artista utiliza también el tejido para interrogar la mirada y poner en suspenso la representación, como en la serie de piezas de porcelana que reproducen con total precisión el tejido de croché, la lencería de vidrio o los dibujos de encajes. Se trata de una maniobra más de resignificación, de modo análogo a como se ha reinventado el sentido del matrimonio, el amor y los discursos sobre el cuerpo para dar paso a una nueva mirada del orden social.



Adriana Marmorek. *¿Dónde estarás, amor?*,
de la serie *Penélope*, 2012-2016
Madera, circuitos electrónicos, papel
Dimensiones variables
© Cortesía Estudio Adriana Marmorek

6 P. Silva (2016). *Deseo, poética de la seducción*, Nohra Haime Gallery Editions.





Peinado Acústico

Glenda León. *Todo está en tu cabeza (Peinado acústico)*, 2020
Pelo y grafito sobre papel Canson 370 g, 46 x 33 cm
© Cortesía Estudio Glenda León

AFINAR LAS CUERDAS

La sinestesia es un fenómeno neurológico en el cual la estimulación de un sentido provoca automáticamente una experiencia en otro. Ya en el siglo IV a. C. Aristóteles, en *Del sentido y lo sensible*, reflexionaba sobre el funcionamiento de la integración y la fusión multisensorial, examinando las correspondencias intermodales entre los distintos modos de percepción.

La respuesta multisensorial que despierta el tejer en las obras de estas artistas nos permite pensar sus obras en términos sinestésicos y hablar de una percepción que trasciende la representación puramente visual: el olor del esparto de las obras de Sonia y Lucía, la delicadeza del tacto de las de Adriana, o los dibujos acústicos de Glenda León confeccionados con pelo, como un arpa (*Peinado acústico*) o un árbol creado a partir de una madeja enredada de cinta de casete.



Glenda León. *Escuchando las estrellas III*, 2020
Cuerdas de guitarra, clavijas, abulón, acrílico, madera, 125 × 200 × 9 cm
Cortesía de la artista

La artista cubana también cuenta con una serie de piezas (*Escuchando las estrellas*, 2020) que permiten ser tañidas por el espectador. Mientras las creaba, con cuerdas de guitarra, León sentía como si estuviera cosiendo, al insertar cada cuerda en las clavijas, estirar y repetir tareas similares a las del cosido una y otra vez.

En *Cromática*, Tania Candiani partía de la idea de la sinestesia para establecer diferentes relaciones y modelos organizativos de correspondencias sensoriales a partir del color. El olor, el tacto y el sonido eran elementos clave que establecían asociaciones con el color. Una de las piezas era



Tania Candiani. *Colores primarios, Cromática*, 2015
Tapiz. Cortesía de la artista

un antiguo telar transformado en instrumento musical (*Zanfona*, 2015), una reinterpretación de un antiguo instrumento español del siglo XIV, que daba título a la obra. En él convivían la función del rozamiento continuo de las cuerdas para producir el sonido con el funcionamiento básico del telar. Años después, en *Arpas de agua* (2021), la artista concibió cuatro instrumentos de cuerda que tenían como base cuatro telares circulares Scott & Williams cuyas cajas de resonancia traducían el recorrido de los cuatro ríos que pasan por la ciudad de Cuenca (Ecuador) para cuya Bienal realizó la obra. Sobre ellas colgaban sendas piezas bordadas con el mismo trazado.



Tania Candiani
Arpas de río
Bienal de Cuenca, 2021
Telares circulares
intervenidos y bordados
Cortesía de la artista

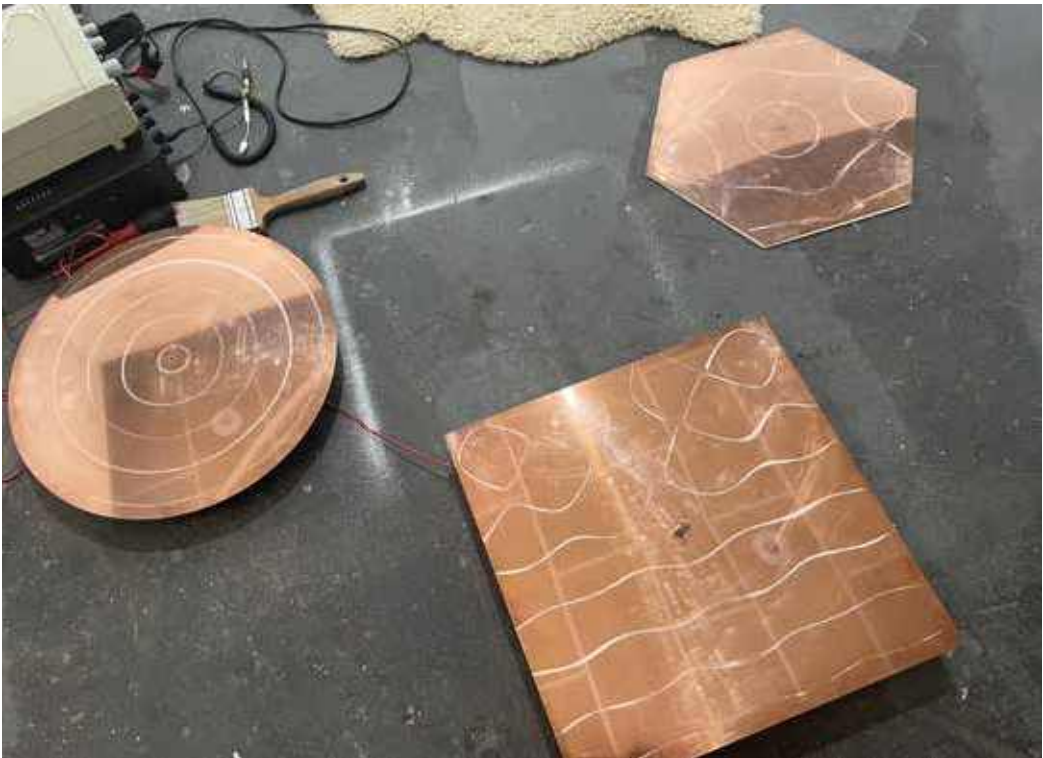


Tania Candiani. *Zanfona, Cromática*, 2021
Antiguo telar transformado en instrumento musical. Cortesía de la artista

Por su parte, los patrones de los tejidos de Laura Mema transcriben aquellos obtenidos en la visualización del sonido de los coyuyos (que significa «silbador» en quechua), nombre con el que llaman a las cigarras o chicharras en Argentina. Sus larvas quedan enterradas bajo el árbol donde nacen, y donde vivirán de manera subterránea alimentándose de su savia. Como ya señalé, en el noroeste argentino el canto de este insecto se asocia directamente a la maduración de los frutos del algarrobo, que anuncia la estación más cálida del año. La artista emplea placas de cimática para visibilizar los efectos que provocan las ondas vibratorias de este animal sobre esta superficie metálica, que posteriormente traslada a los tejidos a través de patrones orgánicos y simétricos de vivos colores. Laura ya ha explorado en otras ocasiones el sonido para establecer relaciones de parentesco y estructuras energéticas con otros agentes no humanos, como abejas o corales. En *Healing Sound Spaces* (2019) experimenta con la integración de frecuencias sanadoras en la técnica de Biorock para optimizar los beneficios de la restauración de arrecifes de coral en Indonesia.



Laura Mema. *Sonic Geometry*, 2021
Frecuencias de abejas visibilizadas en placas de cimática e ilustración
Cortesía de la artista



Laura Mema. Activación con placas de cimática
Intitute for Postnaturales Studies, 2020 y Feria ArcoMadrid 2021
Cortesía de la artista

La filósofa Marta Tafalla critica el hecho de que en Occidente procedamos de una tradición filosófica y científica que no ha valorado todos nuestros sentidos por igual. Además, apunta cómo «estudios recientes están mostrando que los sentidos se influyen entre sí, aunque todavía no tengamos un esquema claro de si las influencias se producen de todos los sentidos hacia todos, ni de qué parámetros siguen, ni hayamos conseguido esbozar un marco teórico que explique cómo integra el cerebro la información multisensorial»¹.

A través del olor, del tacto y del color, Laura Segura nos transporta a una sensación sinestésica que parte de un envolvente murmullo y, sobre todo, de una percepción olfativa que deja en suspenso el momento presente y detona un encuentro entre arte, naturaleza y espiritualidad, para aludir a la esencia y la belleza de las cosas sencillas de la vida diaria. Este tipo de asociaciones sensoriales se enfatizan con el uso de los materiales naturales que añade a sus obras, como plumas, barro y especialmente la cera de abeja. Así, «forma, color, textura, olor... todo está organizado para hacernos vislumbrar un vacío lleno de materia, para conectarnos con el pigmento natural, con la cera de abeja, con la tierra misma»².



Laura Segura. *Desenvuelto de la envoltura*, 2021
Fotograma de la pieza de vídeoarte, 5 min, 25 s. Fotografía Juan López. © Cortesía de la artista

1 M. Tafalla (2015). *Paisaje y sensorialidad*. Observatori del Paisatge de Catalunya. Universitat Pompeu Fabra, pp. 121-122.

2 *Op. cit.* González, 2022.

EL HILO HACE EL OVILLO

La singularidad que ofrece el tejido para contar historias lo ha constituido como el medio idóneo para la construcción de relatos comunitarios e identidades compartidas. El carácter performativo del tejer en compañía expande los hilos para la creación de espacios seguros donde compartir anhelos, pesadumbres y secretos.

El concepto de «generar o tejer hilos» se remonta muy atrás en la mayor parte de las culturas, como la Inca, donde se utilizaban los tejidos para estrechar las relaciones interpersonales entre los pueblos conquistados. El tejido llegó a ser una manera de vivir e intercambiar ideas y un artefacto de socialización. Como señalaba Octavio Paz: «la vida social cristalizada en un objeto mágico: el tejido».

Pensemos en las esparteras de las obras de Lucía Loren y Sonia Navarro, de Madrid y Murcia respectivamente, en línea con las palabras del sociólogo Richard Sennet cuando apunta que «el saber artesanal muestra la continuidad entre lo orgánico y lo social en acción». Ambas artistas colaboran a menudo con proyectos de protección de esas fibras, como Sonia con la asociación Las Manuelas Project, que trabaja con mujeres alpaqueras de la región altoandina del sur del Perú, o Lucía con Habitar el Esparto, impulsado por Al Fresco-Museos Efímeros. Otra de sus obras, *Al hilo del paisaje* (2007), forma parte de una trama colectiva en la que los habitantes de Santa Lucía de Ocón participaron de manera activa en la realización de la obra. El paisaje —los campos de Santa Lucía— se convierte en urdimbre, entramado de



Sonia Navarro. *Spartaria II*, 2020
Esparto y estructura, 300 × 425 × 50 cm
Cortesía de la artista



Laura Mema. *Sonic Geometry*, 2021
Fotografía intervenida con dibujos de cimática. Papel vellum y Acrílico. Cortesía de la artista

tierra y trigo, gran manto de colores y cultivos diversos que se unifican a partir de la hebra de un gran ovillo. Para la realización de la pieza se inspira en la similitud de este paisaje con las almazuelas, piezas textiles tejidas con fragmentos de telas de diversos estampados, realizadas en colectivo por las mujeres de la Rioja en las largas noches de invierno. Otra fuente de inspiración para la elaboración procesual de esta pieza han sido los escriños, cestas de paja y zarzas utilizadas para recoger el salvado, cuya técnica fue aprendida por la artista de manos de una artesana.

También la intención de Laura Mema era generar estructuras de intercambio con el grupo de teleras del monte santiaguense produciendo un encuentro entre el tiempo, la vibración, las técnicas ancestrales y el arte contemporáneo. El propio título de la obra, *Tinkunakuy*, es un verbo quechua que designa la acción que permite un encuentro, un punto de convergencia y reunión. En línea con los principios indígenas del *buen vivir*, se enmarca «en este intento creativo



Lucía Loren. *Al hilo del paisaje*, 2007. Paja y cuerda. Arte en la Tierra
Santa Lucía de Ocón, La Rioja. Fotografía Félix Guerra. Cortesía de la artista

por desarmar la ideología del yo, por configurar obras que hablan de un nosotros que no establece separación alguna entre cultura y naturaleza, lo que surge son nuevos marcos para repensar nuestra relación con el prójimo, entendido como especie viva y no como primacía humana¹». La idea del buen vivir o la buena vida forma parte de la mayoría de las cosmovisiones de los pueblos originarios, con nociones como el *sumak kawsay* en quechua, *suma qamaña* en aymará o *teko pora* en guaraní, y se trata de una matriz epistémica y práctica que persigue la armonía entre el individuo y la naturaleza que lo rodea.

Los fundamentos del *sumak kawsay*² estaban también presentes en las *Formas de salvar el mundo* de Glenda León, que proponían el pulverizado mundial de sustancias psicotrópicas, cuyas obras fueron realizadas en colaboración con el Centro de Bordados de Mujeres de Cuenca, Ecuador, una cooperativa de mujeres de diversas comunidades indígenas.

1 Nota Mariano Mayer.

2 Según el Instituto Pachayachachiq, «El vivir bien no solo abarca entonces la vida y relaciones de los humanos, sino la integralidad de una comunidad entera dispuesta a ser guardián y apoyo de cada hermano. Para tener conciencia de esto es preciso entender que en la sabiduría andina no existe el yo, sino un nosotros (*ñukanchiq*) alejado del pensamiento de la subordinación». Ver: <https://pachayachachiq.org/que-es-la-cosmovision-andina/>.

El propio acto de tejer en comunidad es un gesto empoderador. En São Paulo, Tania Candiani cubría con un gran tapiz la fachada de su galería, confeccionada a partir de decenas de mantas bordadas con textos de carteles de manifestaciones protagonizadas mayormente por mujeres en Brasil en la última década para reclamar igualdad, salud y seguridad. Para ello, contó con la colaboración del Grupo Flor de Kantuta, una cooperativa de mujeres bolivianas que trabajan con costura y artesanía. También en obras como *Camuflaje* o *Molienda*, la artista abordaba la noción del trabajo colectivo de las mujeres y las condiciones laborales que establecen en lo que ella denomina las «coreografías de la labor». La propia tarea de obtención de la grana cochinilla de la que hemos ido hablando es realizada mayoritariamente por mujeres, que construyen una relación de cuidado y protección con el parásito, que también es hembra. Se establece así un ciclo de producción y reproducción a través de un pigmento que proviene de lo vivo y de su relación con otras especies.



Tania Candiani. *Camouflage*, 2020
Frieze Projects, Los Angeles, California
Fotografías Craig Kirk. Cortesía de la artista



Josefina Guilisasti. *Tejiendo historias de supervivencias* (detalle), 2023
Instalación de mariposas, capullos y orugas creadas con crin de caballo y vídeos. Medidas variables
Cortesía de la artista

Es también un insecto en la obra de Josefina Guilisasti el que nos pone en contacto con la experiencia colectiva, a través de una analogía poética entre el cuerpo de las mariposas que migran y el cuerpo colectivo de las doce artesanas de Rari que tejen los insectos en crin de caballo. Se trata de un relato colectivo tejido en comunidad, al igual que el conjunto de mariposas que migran trazando una trayectoria de resiliencia similar a la de esta técnica que sobrevive al paso del tiempo.

Las obras de Pilar Albarracín también están creadas tras largas jornadas de bordado, cosido y tejido en comunidad que «nos habla de la confianza, la complicidad, la cooperación y las sinergias que se establecen habitualmente entre mujeres y de la economía de los cuidados, y denotan, a su vez, que la unión hace la fuerza y que el todo es la suma de las partes, entretejiendo una gran estructura resistente y formalmente parecida

a una tela de araña»³. Para la realización de sus obras la artista colabora con bordadoras con las que se reúne para realizar esta tarea de forma conjunta, convirtiendo sus piezas textiles en una compleja urdimbre donde las puntadas se entremezclan con experiencias, sentires, complicidades y secretos. Como señala Belén Mazuecos, «la serie *Paraísos artificiales* (2008) o su pieza más reciente *Guapa!* (2015) (un gran bordado de dimensiones monumentales) resultan un claro ejemplo de este trabajo simbiótico con otras hacedoras que la asisten en la producción de su particular imaginario»⁴.



Pilar Albarracín. *Guapa!*, 2015
Bordado, 160 × 620 cm. Cortesía de la artista

3 *Op. cit.* Mazuecos, 2020.

4 *Op. cit.* Mazuecos, 2020.

En el caso de Marmorek, las historias personales de quienes colaboran se convierten en cómplices de la producción de las obras. Como apunta Paula Silva: «Por eso el acto de valentía de Marmorek de cederle el micrófono a todas las personas que han tenido y perdido un amor (es decir, a todos y a cualquiera), donde lo que resulta es una visión global del amor contada a partir de una constelación de microhistorias donde Marmorek no es sino un canal, una narradora que concatena una historia con otra, convirtiendo su trabajo en la reunión de una polifonía que intenta (tal vez sin éxito) nombrar la universalidad de la experiencia del amor»⁵.

En León, mi tierra, los filandones congregaban a las mujeres por las noches para tejer, hilar y coser, cuando se reunían para calentarse en el llar de las cocinas durante los meses de invierno. En estos encuentros, las labores textiles servían como excusa para cantar y bromear, revelar secretos y socializar, y el nombre de esta costumbre proviene del verbo *filar*, «hilar», en leonés.

5 P. Silva (2016). *Deseo, poética de la seducción*. Nohra Haime Gallery Editions, pp. 112-114.



Adriana Marmorek. *La memoria es éter (Partida)* (detalle), 2024
Lona, impresión digital y bordado con hilo metálico. 29 × 10 cm
© Cortesía Estudio Adriana Marmorek

DESHILAR LA TRAMA

Hasta muy recientemente, la historia del arte relegó el tejer a una condición de arte menor propia del ámbito femenino, una categoría que se vuelve aquí contestataria ante los desequilibrios de género y de poder epistemológico. Con el uso del tejer no solo se rompen jerarquías entre formas artísticas, artes mayores y menores, sino entre conocimientos y saberes, aquellos correspondientes al ámbito académico y los propios de lo popular, de lo doméstico, del ámbito rural o de culturas no hegemónicas, considerados subalternos.

Como ya apunté en la introducción, en las dos áreas geográficas que aquí nos atañen, las faenas del tejer se enmarcaban en un oficio de carácter sagrado; eran tareas consideradas como dones divinos. Mientras desde sus orígenes el tejido se ha configurado como símbolo de prestigio y reflejo de un determinado estatus social, el acto de tejer no entiende de jerarquías y estamentos, no distingue entre Minervas o Aracnes. Lo vemos en el caso de Helena de Troya, reina de Esparta; de Penélope, reina de Ítaca; o de Andrómaca, hija del rey de Tebas y esposa de Héctor.

Esta postura subversiva es la adoptada por nuestras artistas, quienes eligen el tejer como lenguaje reivindicativo que habla de silencios y ausencias, de algunas zonas de sombra de la H(h)istoria que es preciso deshilar.



Pilar Albarracín. Serie *Pañuelos para llorar*, 1997
Bordado de seda sobre hilo. Cortesía de la artista

Pilar Albarracín ha sido una de las artistas españolas pioneras en romper con las jerarquías asociadas a ese dualismo arte/artesanía y reivindicar el ámbito del textil desde la contemporaneidad plástica. Por medio de este recurso examina algunos elementos del folclore andaluz para interrogar los clichés asociados al imaginario de «lo español» y proponer relecturas en clave feminista. En su obra, el bordado tradicional se presenta como herramienta de subversión, que salta de la esfera de lo doméstico a la esfera de lo político, y de lo individual a lo colectivo, de lo ornamental a lo social,

fusionando ambos espacios sin restar un ápice de la delicadeza y sofisticación de esta técnica artesanal. La ironía atraviesa obras como *Pañuelos para llorar* (1997) o *Pájaros* (2005), donde una serie de aves enjauladas se acompañan de frases irónicas como «No saldré volando con tu tarjeta de crédito», «Nunca invadiré tu terreno», «Nunca diré ni pío» o «Como muy poco». En *Geishas* (2001), adopta el estereotipo de japonesa con la boca abierta en actitud provocadora, en lugar de la boca pequeña, cerrada y sumisa acorde con el decoro de las representaciones de estas mujeres educadas para agradar al hombre.

La apropiación de la esfera del trabajo como parte de la configuración del sistema patriarcal tenía entre sus objetivos anular cualquier posibilidad de construir un nuevo imaginario de mujer empoderada frente a aquel de lo femenino, asociado a lo frágil y delicado. Desde los ecofeminismos se analiza este tipo de romantización vinculada a aquella que se había efectuado también sobre la naturaleza. Ambos constructos culturales —aquel configurado en torno a la idea de la mujer y a la de la naturaleza— han sido particularmente perpetuados y difundidos desde el ámbito de las artes. Y las artes del tejer son indisociables de estos imaginarios. Su abordaje desde la cultura contemporánea aporta visiones subversivas de la gestión de lo cotidiano, que «es donde reside la importancia de las maneras, contradicciones y pautas del tiempo cotidiano, de tal manera que lo extraordinario que logran las luchas ha de leerse desde las maneras de cómo se estructura la vida cotidiana»¹.

Como ya vimos cuando hablamos de la crisis de los cuidados, uno de los focos de interés del ecofeminismo es el trabajo invisible y no remunerado de las mujeres en el hogar a lo largo de la historia; una labor convenientemente excluida de nuestro sistema económico y en la que se incluyen todas las tareas relacionadas con el coser, tejer, hilar o remendar:

1 G. Tzul Tzul (2018). *Sistemas de gobierno comunal indígena. Mujeres y tramas de parentesco en Chuimeq'ena'*. Editorial Maya'Wuj (Instituto Amaq), p. 27.

«Mientras todos están descansando de sus labores diarias, incluyendo a la mujer, ella no se va a la cama, se queda tejiendo. O se levanta muy temprano para realizar esta actividad, que es un esfuerzo por conservar las prácticas milenarias y, además, para contribuir a la economía del hogar», asegura Angelina Aspuac, indígena maya guatemalteca².

La inestabilidad del aparente equilibrio alcanzado por las mujeres a ese respecto queda sugerida en el falso confort que transmiten los cojines, vacíos y blandos, de Adriana Marmorek, que bien podrían reposar en los sofás de Sonia Navarro, o en el resto de su serie de mobiliario imposible creado hace más de dos décadas a partir de retales con remiendos (*Sobre ruedas 4*, 2001, o *Sillón de cuello alto*, 2002). Al igual que en Albarracín y en Marmorek, la transgresión de lo costumbrista es constitutiva del trabajo de Navarro, lo que le motiva a incluir, además de los parches, la presencia de pespuntos y hebras como parte de esa disolución de fronteras no solo entre arte y artesanía, sino entre los propios materiales —hilos y telas, cartones y elementos reciclados, manos y agujas—, así como entre los procesos y las fases de producción.



Adriana Marmorek. *La memoria es éter (Boda)*, 2024. Lona, impresión digital y bordado con hilo metálico, 29 × 39 × 10 cm. © Cortesía Estudio Adriana Marmorek

² *Op. cit.* Aguilar Arias, 2021.



Sonia Navarro. *Caminos de trazo 3*, 2023
Collage de PVC, fieltro y papel cosido
50 × 43 cm. Cortesía de la artista



Sonia Navarro. *Caminos de trazo 4*, 2023
Collage de PVC, fieltro y papel cosido
50 × 43 cm. Cortesía de la artista

En el caso de Marmorek, con el fin de dislocar los mecanismos de estereotipación del deseo femenino, se centra en objetos asociados al universo de la femineidad para interrogar la mirada mediatizada de la sexualidad, los clichés y el erotismo. La artista se plantea debilitar los tópicos y todo el aparataje asociado a la economía del deseo para desarrollar una arquitectura —como estructura de sustento de un nuevo paradigma— alejada de los estereotipos marcados por la pornografía y la publicidad, y más próxima a lo íntimo, a los cuidados y la cotidianidad. Su serie de lencería tejida en vidrio propone una visión de la ropa íntima alejada de la de elemento de atracción del cuerpo femenino, para aproximarse a los estándares marcados por la sociedad de consumo. Alude, sin embargo, a la delicadeza del propio encaje, a la fragilidad de un material que paradójicamente ha cimentado una robusta construcción social donde se confunden deseo, amor, sexo y erotismo. De este modo, se sugiere una idea de sentimiento

no condicionada a la mirada masculina, sino autónoma y construida como espacio autárquico propio de deseo. Así, el uso que Marmorek hace del encaje es de ruptura con todo ese orden simbólico, para, a su vez, reivindicar lo femenino de esas técnicas tradicionales como una esfera más por preservar. No olvidemos que el encaje también formaba parte de los ajuares de novia, de ese intercambio que el padre ofrecía como tributo a la entrega de la hija, confeccionado por mujeres, pero a su vez moneda de intercambio como retribución para el mantenimiento y la dependencia de la vida de la futura esposa. Aquí, la artista realiza impresiones térmicas de estos encajes como una maniobra más de resignificación.



Adriana Marmorek. *Brasier Rosa del Desierto 90C*, 2019
Vidrio soplado a mano, cinta de falla, 34 × 28,5 × 11 cm



Adriana Marmorek. *Brasier Rosa 34B*, 2011
Vidrio soplado a mano, cinta de falla, 34 × 16 × 11 cm

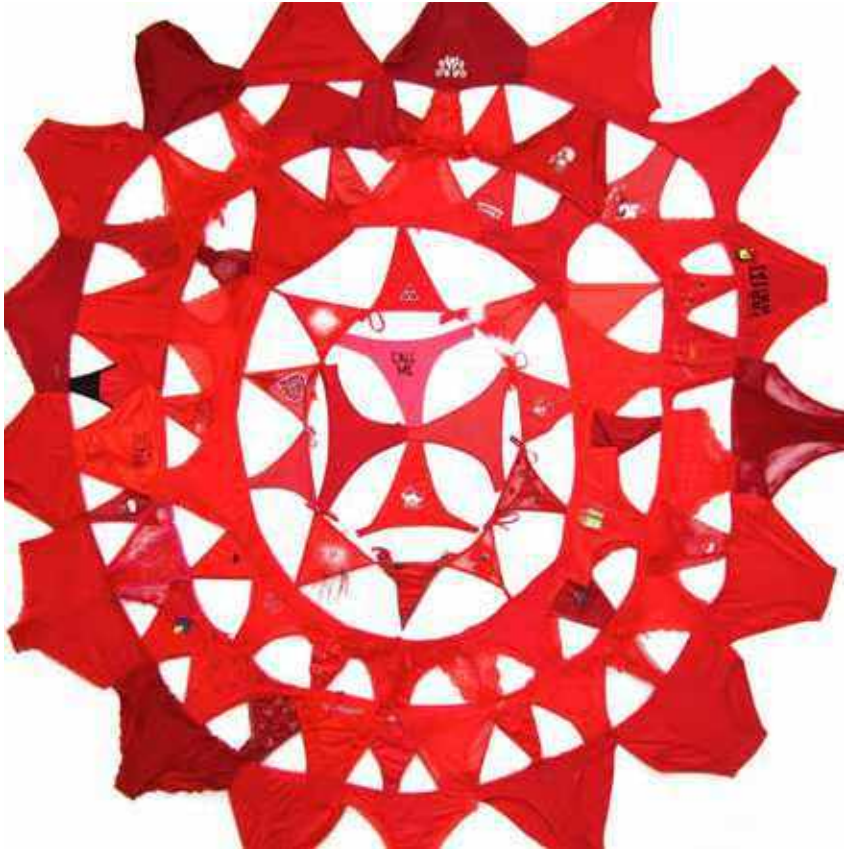


Adriana Marmorek. *Brasier Girasoles 36DD*, 2013
Vidrio soplado a mano, cinta de falla, 33 × 19 × 16 cm



Adriana Marmorek. *Brasier Paul 100D*, 2020
Vidrio soplado a mano, cinta de falla, 34 × 29 × 12 cm

© Cortesía Estudio Adriana Marmorek



Pilar Albarracín. *Mandala rojo*, 2013
Bragas usadas rojas sobre lienzo. Marco de madera
Cortesía de la artista

Ya vimos que también Pilar Albarracín se apropia de la lencería femenina como mecanismo de relectura iconográfica. En otra ocasión, la artista utilizó bragas para configurar mandalas de tres metros (*Mandalas*, 2012), para cuya realización pidió la contribución de cientos de mujeres.

Esta postura de rebelarse y revelar que teje una historia de opresión y emancipación es la que llevó a Guilisasti a construir el primer monumento a la mujer en Chile, una obra creada junto a las arquitectas Cecilia Puga, Bárbara Barreda y Paula Velasco. Bajo el título *Tejiendo identidades* (2024), esta escultura gigante se encuentra en proceso de construcción en el Parque Mapocho Río, Cerro Navia, y está dedicada a una comunidad donde existe la mayor diversidad de emigrantes,

comunidades mapuches y población vulnerable. Tejida con varas de fierro empleando técnicas de cestería tradicional, crean una urdimbre orgánica del tamaño de un edificio de tres pisos. Como apunta Guilisasti, «la actual noción de mujer, en pugna, tiene una expresión comunitaria como experiencia, y creemos tanto en los procesos individuales y transformativos de cada persona como en una necesaria organización y consciencia colectiva. Por ello, elegimos el tejido como el único referente para sus nuevas narrativas».

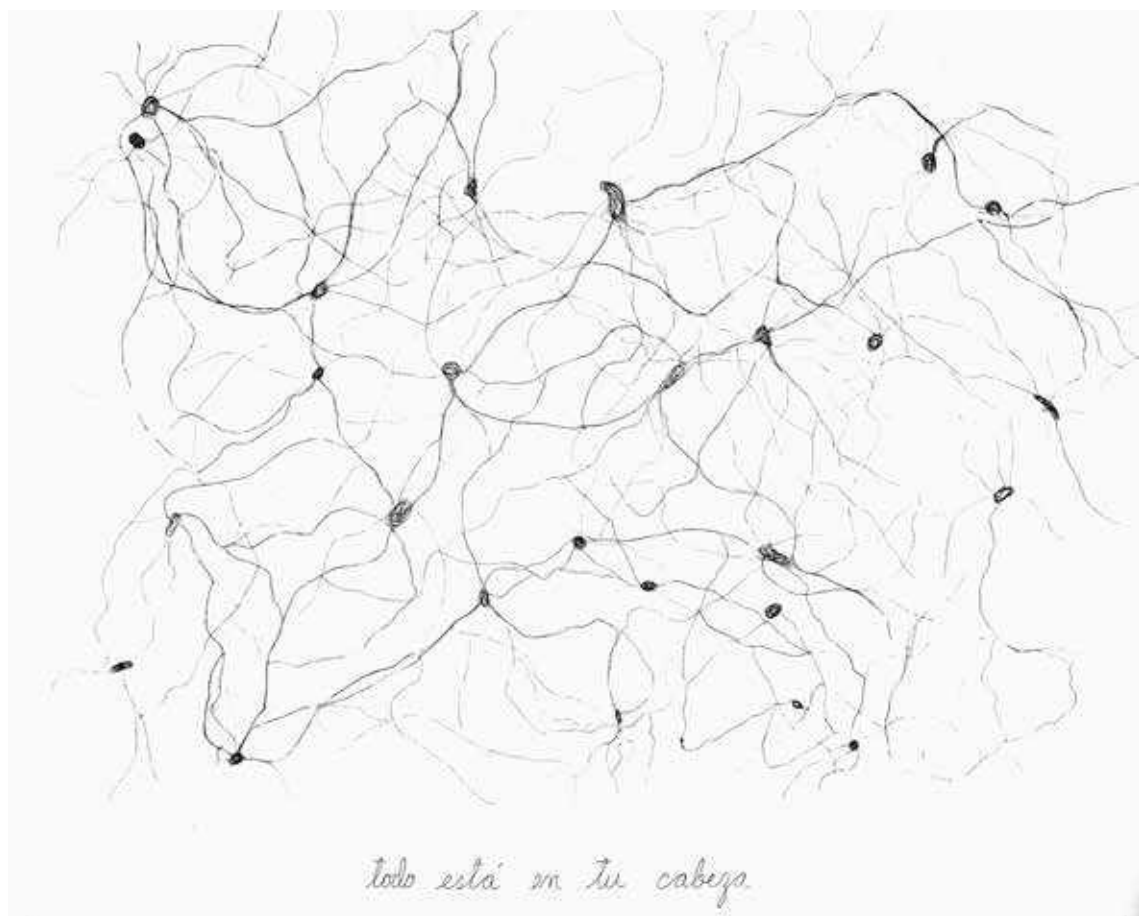


Tania Candiani. *Manifestantes. Como el trazo, su sonido*, 2022
Museo Universitario de Arte Contemporáneo MUAC
Cortesía de la artista



Josefina Guilisasti. *Tejiendo identidades*, 2022
Monumento en homenaje a las mujeres de Chile. Santiago, Chile
Cortesía de la artista

Estos discursos de subversión nos llevan a pensar en el tejer como extensión de los cuerpos, como los de las mujeres en actos de protesta cosidos sobre lienzo de Tania Candiani (*Manifestantes*, 2019) o el cabello de Glenda León, con el que cose o dibuja sobre papel. En *Todo está en tu cabeza*, el pelo hila formas como un cerebro, un sistema neuronal o formas procedentes de la naturaleza, como la lluvia o una tormenta. También el cabello de agave de la larga trenza de la obra de Laura Segura, que remite al conocido cuento *Rapónchigo* o *Rapunzel* de los hermanos Grimm, donde el cabello de la protagonista sirve como elemento de evasión y válvula de escape.



Glenda León. *Todo está en tu cabeza (Neuronas)*, 2019
Cabello y grafito sobre papel, 60 × 80 cm. © Cortesía Estudio Glenda León



Laura Segura. *Una trenza de hierba sagrada*, 2022
Sisal. 1600 × 50 cm. © Cortesía de la artista



Aludiendo a la idea de la «puntada subversiva», inspirada por la historiadora Rozsika Parker, el cosido y la aguja activan mecanismos de representación que enlazan narraciones sobre una vinculación con el paisaje contemporáneo, desde una ética de la reparación y el cuidado inspirada también por los ecofeminismos. Con este punto de partida Lucía Loren crea *Ser aguja*, una instalación protagonizada por enormes agujas de madera como herramientas de poder colectivo transformador y en referencia a estas como



Lucía Loren. *Ser aguja*, 2019
Esculturas de madera, tierra y carbón. Cortesía de la artista

utensilio de reunificación simbólica que permite estrechar el vínculo y la cohesión entre las partes, generando un espacio onírico que nos vincula con la parte más simbólica de la acción de bordar, sugerida como una acción chamánica para el cambio vital.

Destejer los patrones mentales que han concebido la trama del mundo es un cambio de paradigma que requiere una lectura ambivalente de las dos caras del tejido: la tenacidad individual y la urdimbre colectiva.

LA VIDA COMO TAPIZ

Imaginar la vida como un gran tapiz es un buen ejercicio. Como *patchwork* tentacular donde coexisten familia y amistades, amores y amantes, afectos y desafectos, fantasmas y olores. Lugares concretos y abstractos. Todos los tapices pueden tejerse desde la visión de Minerva o desde la de Aracne.

En el mío hay lechuzas, geranios, arañas, cardos y sauces llorones. Hay tierra rojiza y musgo. Jerséis y guantes para jugar en la nieve. Hay esos gorros que llaman verdugos, con razón; hay calcetines calentados en el radiador, que cubrían mis pies helados de los inviernos de León. En ese tapiz estoy tejida en brazos de mi pareja, con un lazo de hilo vegetal como el que se suele utilizar para envolver bandejas de pastas, cuyo nudo parece imposible de deshacer.

El tejido es algo vivo y está trenzado con nuestra memoria. Cuando nos detenemos a oír las historias que esconden los tejidos, escuchamos algunas partes de nosotros. Siempre hay un caos aparente en el revés de un tapiz, pero no hay que temer darle la vuelta. Las partes traseras son las que revelan el camino para confeccionar las partes visibles. Se puede mirar el reverso sin querer cortar los hilos.

Los tejidos mullidos son como los pensamientos esponjosos. Permiten ser tocados una y otra vez para adoptar formas diferentes. Como las cosas que, al tocarlas, necesitan ser olidas.



Sonia Navarro. *Recorrido colectivo 5*, 2015
Collage de fieltro cosido, 200 × 200 cm
Cortesía de la artista



Lucia Loren. *Coser la cima*, 2007
Intervención de lana cosiendo grietas. Cortesía de la artista

Tejido textil. Tejido humano. Tejido social. Tejer la piel o la piel como tejido. Como el tejido de lana, que da calor y pica. De lana de angora blanca, como la de la primera comunión. De seda o raso, que transmite su suavidad. De terciopelo, como la piel de mis sobrinos. Como las pieles de los melocotones, que parecen fundas de fruta. Hay tejidos que raspan, pero alivian, como las esponjas de mar o el esparto de la suela de las zapatillas sobre la planta de los pies.

Dos virtudes se unen a la destreza necesaria en el arte del tejer: perseverancia y paciencia. Desarrollarla habilidosamente requiere unos ritmos específicos y un concepto del tiempo expandido. En la vida es importante tejer a distintas velocidades. Desacelerar. Decrecer. Disfrutar la lentitud. Pensar otros tiempos, cadencias y calendarios alejados de las lógicas del productivismo. Hilar posibilidades para vivir en las alternativas.



Lucía Loren, *Coser la cima*, 2007
Intervención de lana cosiendo grietas. Cortesía de la artista



«NO DAR PUNTADA SIN HILO»

Las hilanderas que conformamos este proyecto buscamos otras formas de tejer y, con ello, de conspirar para hallar diferentes formas de estar en el mundo. Fabulamos con el universo textil desde lo material y lo alegórico para construir nuevos horizontes de deseo, nuevos devenires donde el saber y el sentir toman forma como un único medio expresivo.

Desde los lenguajes contemporáneos nos aproximamos a la creación de nuevos relatos para bosquejar el lugar que queremos habitar. Explorar el tejer apelando a sus dimensiones simbólicas nos permite atravesar la historia y sus tiempos, mitologías y cosmovisiones del pasado, presente y futuros posibles.

Especulamos en clave de pluriversos para rendir homenaje a esa labor ancestral, herramienta de la memoria e instrumento de significación narrativa; para pensarla como artefacto de hacer comunidad e iniciar un sustrato común donde urdir otra Ítaca, gobernada por la justicia ambiental, social y epistémica.

El día en que dejemos de imaginar las cosas de otra manera, se pararán las ruedas. Por eso no podemos dejar de tejer vínculos, existencias y sensibilidades. Para pensarnos desde otro lugar. Para guardar secretos y romper silencios. Para suturar la fractura metabólica; para *coser la cima* y así remendar las heridas civilizatorias; sacar las hebras de otras topografías emocionales para fabricar nuevas memorias y restaurar los hilos invisibles de ese otro gran tapiz que es el mundo.





Lucía Loren. *La Maya, rituales de renovación agraria*, 2024
Taller performativo, Intermediae, Matadero, Madrid
Cortesía de la artista

Diputación de Granada

PRESIDENTE

Francisco Rodríguez Guerrero

DIPUTADA DE CULTURA Y EDUCACIÓN

Pilar Caracuel Sánchez

Exposición

Sala Alta. Palacio de los Condes de Gábia,
Granada

Del 3 de octubre de 2024 al 26 de enero de
2025

ORGANIZA Y PRODUCE

**Delegación de Cultura. Artes
Plásticas**

COMISARIA

Blanca de la Torre

COORDINACIÓN

Pablo Ruiz Luque

MONTAJE

Domingo Zorrilla

ROTULACIÓN

Kleintone

TRANSPORTE

Crisóstomo Fine Arts Services

SEGURO

Hiscox

SEGURIDAD

Ilunion

Catálogo

EDITA

Delegación de Cultura. Publicaciones

COORDINACIÓN

**Marina Guillén
Blanca de la Torre**

DISEÑO GRÁFICO Y MAQUETACIÓN

jaume marco - estudi

CORRECCIÓN

Irene Fernández Romacho

IMPRESIÓN

Gráficas La Madraza

© de esta edición:

Diputación de Granada, 2024

© del texto: Blanca de la Torre, 2024

© de las obras reproducidas:

Tania Candiani, Josefina Guilisasti,
Glenda León, Lucía Loren,
Adriana Marmorek, Laura Mema
y Laura Segura, 2024

© de las obras reproducidas:

Pilar Albarracín y Sonia Navarro,
VEGAP, Granada, 2024

ISBN: 978-84-7807-747-2

Depósito Legal: GR 1213-2024

Impreso en España / Printed in Spain

Este es un libro sobre el tejer. Tejer, hilar, coser, bordar. Reúne a una selección de artistas con las que me aventuro a explorar las dimensiones del tejer, sus espacios metapoéticos, sus relatos escondidos, tramas y urdimbres. Junto a ellas, indago en el universo simbólico de esta labor y de las mujeres que a lo largo de la historia han ido construyendo a través de ella sus habitaciones propias. La idea de tejer posee un potencial metafórico que se expande más allá del textil, a través del cristal, la porcelana, la crin de caballo, el esparto o las fibras naturales. Sus dimensiones simbólicas nos permiten además atravesar la historia, sus mitologías y cosmovisiones, el presente y los futuros posibles. Las hilanderas que conformamos este proyecto buscamos otras formas de tejer y, con ello, diferentes formas de estar en el mundo. Desde los lenguajes contemporáneos creamos nuevos relatos para construir horizontes de deseo inéditos y bosquejar el lugar que queremos habitar.



Diputación
de Granada



PALACIO DE LOS
CONDES DE GÁRBRA
Castellano y Estrecho

ISBN: 978-84-7807-747-2

