

T E I _

X I M T

I D E M

T I _

T A T S

La trama de la vida humana se compone de hilos que vienen del pasado, entretejidos con otros formados por el presente. Desperdigados entre ellos, todavía invisibles para nosotros, están los del futuro.

SIGFRIED GIEDION

Ya somos refractarios a las palabras fáciles, a la prosa intuitiva (no sé lo que desvela), a las figuras retóricas que enfatizan aquello que debiera darse o devolverse en su más leve luz, la más escueta.

¿Qué haremos del poema sin metáfora, del verso despojado de su naturaleza, de su afición al desvarío y su grandilocuencia?

Hilemos, señores, es tiempo de relevar a las Parcas.

CHANTAL MAILLARD

Ascensión García, **Universitat de Barcelona** Carmen Marcos, **Universitat Politècnica de València**

Comisarias

Penélope teje en su taller.

Penélope teje en su taller.

Penélope teje en su taller.

En su larga soledad, Penélope teje por la mañana el sudario de Odiseo, su esposo ausente, y por la noche lo desteje para no culminar la tarea, pues acabado el tejido ha prometido contraer nuevo matrimonio. Se convierte así en la personificación de la fidelidad, no tanto a un marido cuyo recuerdo se nubla por el tiempo y la distancia, sino propia, a elegir qué quiere para sí misma, manteniendo a raya las imposiciones sociales, con un truco que también ella dirige: ¿quién mejor que yo sabe cuándo y cómo tejer esta tela redentora? La tela que Penélope elabora a diario se identifica con su vida, no solo por el tiempo que dedica a tramar sus hilos (y a deshacer esa misma tarea), sino porque gracias a ella Penélope es quien quiere ser.

En una relativamente amplia entrada de su *Diccionario de símbolos*, Cirlot explica el carácter simbólico del tejido, en el que se une el simbolismo del tejer como verbo –que Cirlot asocia directamente a la representación fundamental de la creación y la vida– con el simbolismo implícito en el tejido producido, que contiene la acción humana y, así, también el carácter cultural. La expresión «trama de la vida», empleada por Giedion en la cita que abre este texto, resume con elocuencia dicho simbolismo. El tejido es símbolo de la vida desde las más remotas civilizaciones humanas, pero también se relaciona con cierta intuición mística del mundo dado, de lo fenoménico, que sería «como un telón que oculta lo verdadero y lo profundo».¹ Homero recoge en la *Odisea* el simbolismo del tejido como presentación dual del mundo: trama y urdimbre representan lo activo y lo pasivo, la parte mortal y la inmortal del ser humano. Esta simbología ya estaba presente en la cultura egipcia, en la que Isis inventó el oficio de tejer con la ayuda de su hermana Neftis. Cirlot pone en boca de Platón la idea dual del tejido: «El Demiurgo único encarga a los demiurgos secundarios [dioses de la mitología] ligar por medio de un tejido simbólico lo inmortal a lo que es mortal».²

Este simbolismo vital del tejer/coser/bordar se apoya en la necesaria intervención del tiempo en ese quehacer, tan cercano al escultórico. Ahí radicaría uno de los posibles motivos de la espontaneidad con la que muchos escultores lo

hemos incorporado a nuestra producción como una posibilidad más de expresión, a la que se suma la creciente libertad expresiva que avanza pareja a los tiempos sociales.

Los poetas saben bien de ese simbolismo vital, lo encarnan en palabras y perpetúan así un conocimiento del mundo que enraíza en lo más esencial del ser humano. El tiempo se materializa y ello se nos comunica con nostalgia en un poema de Ana Rossetti:

<div><p>Hubo un tiempo en el que el tiempo no era fluir: era una trenza de arena que se peinaba invariablemente. Sus tres cabos se enlazaban, se apretaban entre sí diferenciados e inseparables. Nada se postergaba. Nada se antepoñía: era un tiempo predestinado por un singular decreto, una hélice girando, confundiéndose en una rueda brillante e invisible. No era una edad ni una condición, sino el tiempo sin tiempo de la felicidad perfecta. Del acuerdo. De la inmóvil y sin medida duración del arebato. Era el punto único y misterioso en donde convergía el tiempo de la memoria, de la profecía y de los ángeles.³</p></div>	
---	--

Tejer es símbolo de vida y también del propio acto de creación. «Tejí la oscura guirnalda de las letras: hice una puerta: para poder cerrar y abrir, como pupila o párpado, los mundos».⁴ El poeta teje con palabras accesos a posibles mundos. En las artes plásticas, la metáfora se refuerza: tejemos con materiales (bolsas de plástico, papel higiénico, hilo de bordar, lana) con la misma finalidad. No hay literalidad en las propuestas: todos queremos contar un mundo propio, sea íntimo o social. Porque los mundos somos cada ser humano.

Ya en el siglo xx, René Guénon⁵ identifica la trama y urdimbre del tejido con las líneas horizontal y vertical de la cruz cósmica, así como con los principios masculino y femenino. La vertical y la horizontal constituyen el sistema natural de ejes que organiza y constituye el espacio vivencial del ser humano, con preponderancia de los otros dos pares antitéticos que señalara ya Aristóteles (izquierda y derecha; delante y detrás) y que, tal y como explica Bollnow, superan el esquema abstracto, pues se refieren a la realidad tangible: la horizontal es el suelo sobre el que transcurre nuestra vida; la vertical, nuestra posición erguida; ambas determinadas por la gravedad.

Durante las vanguardias históricas de principios del siglo xx, se remueven las aguas de la creación, se rompen esquemas, los artistas ponen el mundo del revés. Y la historio-

grafía vuelve a ignorar el papel de las artistas. Solo unas pocas se salvaron de ser ignoradas: Meret Oppenheim, Dora Maar, Claude Cahun, Leonora Carrington, Frida Kahlo, Maruja Mallo, Remedios Varo, Käthe Kollwitz, Sonia Delaunay⁶. Muchas de ellas disfrutaron de un éxito puntual, al abrigo, en algunos casos, de sus relaciones sentimentales. Fueron buenas artistas en sus ámbitos artísticos, y expusieron su obra, la vendieron; pero igualmente fueron excluidas por la historia del arte. «El primer movimiento en incorporar a la mujer en igualdad de condiciones fue la vanguardia rusa, en la cual fueron numerosas las artistas que participaron. Una igualdad fraguada en los movimientos políticos radicales del siglo xix, en los que las mujeres participaron sirviendo al pueblo. La incorporación de la modernidad y las mujeres como productoras del nuevo arte se debió en gran parte a la unificación de las bellas artes (arquitectura, pintura y escultura) con las artes aplicadas (textil, cerámica, etc.), medio en el cual las mujeres habían participado activamente y eran referentes artísticos».⁷ La tradición cultural que hemos estudiado en la historia del arte ha excluido sistemáticamente a las mujeres de esa disciplina,⁸ ya que han sido ignoradas tanto en literatura como en las artes plásticas. De su invisibilidad las rescatan algunos estudios monográficos, «casualmente» escritos también por mujeres, los más importantes fechados a partir de los años ochenta del siglo xx. Sería deseable que no hiciera falta una defensa específica de género en el mundo del arte, pero no parece que la paridad (equidad) sea a día de hoy un objetivo alcanzado. El papel que desempeñan los críticos e historiadores del arte actuales está por fin ampliando su mirada.⁹

Fundada en 1919 por Walter Gropius, la Bauhaus supuso una auténtica revolución en muchos sentidos: supo conjugar en tenso equilibrio el pensamiento artístico del tardío expresionismo con el ideal artesanal de la Edad Media, y sentó los cimientos de lo que hoy conocemos como *diseño*, desarrollando y aplicando unas nuevas bases pedagógicas, algunas de las cuales permanecen en la actualidad. La Bauhaus representó sin duda «la contribución más importante a la educación estética».¹⁰ No debemos descuidar que desde sus inicios fue una escuela gestionada con normas muy estrictas en cuanto al acceso de las mujeres a determinados talleres y, aunque el número de mujeres que solicitaron su ingreso era mayor que el de hombres, las disciplinas de arquitectura, escultura y pintura estaban reservadas exclusivamente a los solicitantes varones. Lilly Reich fue la primera en vulnerar las normas al ocupar el cargo de directora del taller de diseño en Dessau. Reich colaboró con Mies van der Rohe y, según el investigador

Albert Pfeiffer, «no parece casual que el éxito del afamado arquitecto esté estrechamente relacionado con el periodo en el que duró su relación personal con Reich».¹¹ Otras mujeres la siguieron, ejerciendo también como profesoras en la Bauhaus: Gunta Stözlz, Anni Albers, Otti Berger, Marianne Brandt y Karla Grosh. El paso por la Bauhaus no resultó fácil para aquellas mujeres, a las que les habían cerrado el acceso a la arquitectura, la escultura y la pintura pensando que, relegadas al telar, aplacarían su faceta artística. Sin embargo, ellas fueron capaces de demostrar su talento con su creatividad y sus reflexiones escritas.

Anni Albers personifica a la artista que vive el tejer desde su posición de profesora en la Bauhaus, considerando el tejido como un arte que se nutre del diseño y no como una artesanía. Cuando aún era estudiante creó un tejido insonoro, reflectante y lavable específico para un auditorio musical. Aquel fue su trabajo de graduación. En palabras de la propia Albers, «una de las características sobresalientes de la Bauhaus ha sido, a mi parecer, una actitud no prejuiciosa ante los materiales y sus inherentes capacidades».¹² Albers explica cómo fueron aconteciendo diversos cambios en la consideración social del tejer, cómo los museos fueron valorando estas obras y comprándolas. Señala con acertada agudeza que el cambio más drástico fue que estas tejedoras pioneras empezaron a considerar su quehacer no como obra artística, sino como producción con una finalidad práctica, idea habitualmente asociada a los tejidos pero que no habían considerado por encontrarse absortas en el diálogo con el material. El cambio fue profundo: se pasó de un juego libre con las formas a una lógica de construcción de estructuras. «El impulso creativo, previamente procedente del mundo de la apariencia, recibía ahora estímulo de la esfera intelectual de una necesidad reconocida. Solo la mente imaginativa puede producir la transformación de tal reconocimiento racional en una forma material».¹³

En la segunda mitad del siglo xx, algunas artistas, quizás envalentonadas por la labor de las pioneras vanguardistas, recuperaron con absoluta libertad creadora técnicas domésticas impropias del quehacer artístico hasta entonces. Louise Bourgeois, Magdalena Abakanowicz, Sheila Hicks, Eva Hesse y Annette Messenger son nombres destacados en ese nuevo planteamiento, pero la brecha que abrieron, como sucediera con las anteriores, la han seguido practicando muchas otras. Todas estas artistas de referencia incuestionable han trabajado con textil en alguna etapa de su trayectoria. Hoy disponemos de una importante variedad de procesos y métodos de creación llevados a cabo por muchos artistas, hombres y mujeres, que, conocedores de que la costura

y el uso del textil se han asociado tradicionalmente a la condición femenina y de que se trata de una herencia cultural, no dudan en usar este recurso en su trabajo artístico y romper con todos los estereotipos y prejuicios.

Louise Bourgeois (París, 1911 - Nueva York, 2010), que, pese a su larga y prolífica vida, hasta los setenta años mostró un evidente rechazo a exponer, pensaba que estaba ocupando un espacio que no le pertenecía porque estaba adjudicado al género masculino. Fue a raíz de una muestra retrospectiva organizada por el Museum of Modern Art de Nueva York cuando cambió este pensamiento y esta situación.¹⁴ En el conjunto de su obra hay una profunda reflexión sobre la identidad femenina, como se puede comprobar en *Femme Maison*, de 1946-1947, de la que no siempre se ha hecho una lectura en el sentido de crítica, como indica Martín Prada:¹⁵ en ocasiones esta obra se ha considerado erróneamente como la identificación natural entre la mujer y el hogar, cuando es todo lo contrario, un grito contundente y reivindicativo.

Magdalena Abakanowicz (Falenty, Polonia, 1930 - Varsovia, 2017) comienza haciendo hermosos tapices, denominados *Abakans*, que se pudieron ver en las sucesivas ediciones de la Bienal Internacional del Tapiz de Lausana. Estos tapices, planos inicialmente, más tarde tendrían apariencia de relieves y finalmente los transformaría en esculturas de gran potencia visual y formal. Esto lo consigue jugando con el espacio, colgándolos del techo enrollados, como si de personajes se tratara, biomórficos y abstractos a la vez. Sus obras nos trasladan a un mundo inquieto de fantasmas y temores, sin duda reflejo de las vivencias de la artista durante la Segunda Guerra Mundial.

Sheila Hicks (Hastings, Nebraska, Estados Unidos, 1934) nos causa admiración con sus instalaciones de gran riqueza cromática y con su pasión por los hilos, de los que surge un vocabulario extremadamente rico que aplica en diferentes ámbitos artísticos. Fue discípula de Josef Albers, lo que anuncia que su formación artística se basa en la filosofía de la Bauhaus, pero un viaje al sur, por tierras latinoamericanas en general y en particular por los Andes, supuso una experiencia fundamental en su formación. Allí aprendió técnicas textiles y métodos ancestrales con los que experimentó después en sus miniaturas, obras de pequeño formato influenciadas inicialmente por los paisajes y la arquitectura chilenos y que más tarde se nutrirían de sus numerosos viajes. A lo largo de su formación se ha interesado por la arquitectura: asistió a los cursos impartidos por Louis Kahn mientras estudiaba en Yale y trabajó en diferentes proyectos con los arquitectos mexicanos Luis Barragán y Ricardo Legorreta cuando vivió en México. Diluir los lími-

tes entre el arte, los textiles y la arquitectura es una de sus máximas.

Eva Hesse (Hamburgo, 1936 - Nueva York, 1970) marcó una tendencia al apostar por lo manual y artesanal, con resultados que oscilan entre lo visceral y la fragilidad, como se ve en sus pequeñas obras que ella llama «muestras». Hesse comenzó reciclando materiales no convencionales y recuperados de un molino textil abandonado de la cuenca del río Ruhr. Una década después de realizar Hesse sus «muestras», Rosalind Krauss aún no podía definir qué era escultura, dados los nuevos rumbos que había tomado esta disciplina. O, mejor dicho, solo podía definirla desde la negatividad, desde lo que no es.

Annette Messenger (Berck-sur-Mer, Francia, 1943) atrae nuestra mirada por el discurso dramático de su obra, por el contraste entre la apariencia dulce de los materiales y lo agresivo del tratamiento. Cuando recurre a los muñecos de peluche, los abre en canal, los empala, los cuelga en la pared y, así, los convierte en seres monstruosos que de alguna manera recuerdan también a los abrigos de piel hechos con cadáveres de animales. Existe una dicotomía entre la apariencia frágil y delicada de gran parte de su obra y el mensaje desgarrador y reivindicativo contenido en ella. Son seductoras las palabras de la propia Messenger cuando reflexiona sobre la obra de arte: «Creo que toda obra de arte está estrechamente ligada con un secreto. El arte es como un secreto, como un epígrafe. Está literalmente cortado de la vida. Debemos intentar no mostrar ni desvelar demasiado. Sólo debemos dar pequeñas claves, incluso claves innecesarias. El arte es un secreto compartido entre el individuo y la colectividad. Para ser tocado por una obra de arte, ésta debe referirse primero a la persona que la creó, a su fuerte personalidad, y debe poder llegar a todo el mundo».¹⁶

En contra del mito de la genialidad ligada a cierta psicosis, la ensayista y novelista Siri Hustvedt plantea que la creación solo es posible desde la relajación.¹⁷ Nosotras lo matizamos: el quehacer artístico en sí genera también esa relajación, se retroalimenta y enriquece al creador, sea en acciones repetitivas, en gestos catárticos o en trabajos colaborativos, como podemos contemplar en la exposición que presentamos. Siempre está presente una vivencia profunda del proceso, en el que se dialoga con los materiales elegidos y se los transforma a lo largo del tiempo. En ese profundo diálogo con el material, la manualidad es un vehículo de transformación interior que denota al acto creativo como un momento de reflexión íntima: «El tacto se erige como director de la experiencia, que tiene que ir confirmando o negando cada una de las acciones en el momento de hacerlas. Casi no hay tiempo para la reflexión, o más bien la reflexión se realiza mediante la acción. Aquí las

palabras dan paso a las sensaciones y las emociones, y cada acto se convierte en un final en sí mismo. [...] Lo que el artesano o artista siente al trabajar, y que muchas veces es el motor de su necesidad de trabajo, es propio, comunicable y cerrado».¹⁸ En el quehacer manual sentimos que el tiempo se detiene y el mundo «real» desaparece. Otro mundo crece en el espacio y tiempo del silencio creador y fecundo, en el que cada artista siente que es él mismo, y con sus manos teje una nueva presencia que lo expresa. José Ángel Valente señala también ese núcleo del acto creativo: «[...] Porque el movimiento hacía el centro de la materia es también un movimiento hacia el centro de la interioridad. En el punto de llegada (o en el punto de partida para el antiguo saber) la materia es la materia-espíritu [...]».¹⁹

La propuesta de exposición que presentamos conforma un proyecto interdisciplinar, tanto por los variados intereses que contienen (de *contenido*) sus obras como por los medios artísticos empleados para materializarlas. No hay una postura ideológica de género en la selección de artistas y de planteamiento, es más bien reflejo de la realidad general en España en la actualidad.²⁰ Tampoco hay una visión enciclopédica o universalista: no están presentes todos los artistas que trabajan con técnicas

artesanales relacionadas tradicionalmente con el mundo femenino, aunque sí una mirada amplia a todo el territorio, con la intención de mostrar un pequeño universo de identidades.²¹ Todas las propuestas tienen como nexo común el tejido, el cosido, el bordado y otras técnicas de carácter artesanal. Todas se posicionan ante diferentes problemáticas sociales o personales.

«Tejiendo identidades» aporta un tipo de información que permite aprehender la realidad. En cuanto a difusión artística, forma parte de esos eventos que enriquecen a la sociedad. Se entiende como la aproximación a un mundo cotidiano, el de los artistas participantes, y, de acuerdo con las palabras de Pilar Díez del Corral²² referidas a la educación artística, debería servir para revalorizar el mundo, actuando como una influencia positiva sobre el espectador. El recorrido de la exposición permite descubrir y apreciar lo que previamente resultaba insignificante, y también debería ser un medio para entender y valorar mejor la vida cotidiana.

Son muchos los adjetivos que podríamos poner a la imagen que proyecta el conjunto de esta exposición. En referencia a las obras, podemos decir que son inquietantes, históricas, arquitectónicas, orgánicas, minimalistas, emotivas, dulces, atractivas, impactantes, po-

tentes, elegantes, ordenadas, frágiles, bellas, serenas, cordiales, narrativas, delicadas, represivas, metafóricas, lúdicas, teatrales, descriptivas; en algunas resulta evidente su significado; otras nos invitan a preguntarnos sobre este; como dice Alberto Manguel, «la imagen de una obra de arte existe entre percepciones, [...] entre lo que recordamos y lo que aprendemos, entre el vocabulario adquirido y común de un ámbito social y un vocabulario más profundo de símbolos ancestrales y privados».²³ Nosotras corroboramos esta idea invitando al espectador a que haga suya cada una de estas obras, y que lo haga desde su propio universo, leyéndolas en libertad y disfrutándolas.

Cuestiones de género, identidad, ámbito personal e íntimo, relaciones entre lo público y lo privado, lo doméstico, las relaciones interpersonales, el retrato familiar y la preocupación por el medio ambiente, entre otros temas, son las razones de las que partimos para establecer metáforas capaces de sensibilizar al espectador, de inventar poéticas propias con las que reinventar el mundo. Artistas todos capaces de, como Penélope, intentar ser quienes quieren ser.

Barcelona y Valencia, julio de 2019

^[1] CIRLOT, Juan-Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona: Labor, 1985, p. 428.

^[2] Ibidem.

^[3] ROSSETTI, Ana. Punto umbrío. Madrid: Hiperión, 1996. [Antología disponible en: <https://campus.fahce.unlp.edu.ar/pluginfile.php?file=/153750/mod_page/content/3/ANA_ROSSETTI_Antologia_2012.pdf>]

^[4] VALENTE, José Ángel. Material memoria (1979-1989). Madrid: Alianza, 1992, pág. 56.

^[5] Guénon, René, citado por Cirlot en op. cit.

^[6] La exposición «Pioneras. Mujeres de la vanguardia rusa», celebrada en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza del 1 de marzo al 16 de junio de 2019, ha rescatado el trabajo de siete mujeres cuyo papel fue crucial en este movimiento artístico: Natalia Goncharova, Alexandra Exter, Olga Rózanova, Nadeshda Udaltsova, Liubov Popova, Varvara Stepanova y Sonia Delaunay.

^[7] <https://Aosojosdehipatia.com.es/cultura/arte-2/las-mujeres-artistas-en-las-vanguardias-historicas-del-siglo-xx/>.

^[8] PORQUERÉS, Bea. Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental. Madrid: Horas y Horas, 1994.

^[9] Una mirada ampliada de la historiografía del arte que, en parte, debe su apertura a la incorporación de mujeres historiadoras, críticas y especialistas en estética, con lo que se relativiza el valor absoluto de ese cambio, si bien no la importancia de esa acción constante de defensa y visibilidad.

^[10] WICK, Rainer. Pedagogía de la Bauhaus. Madrid: Alianza, 1986, pág. 19.

^[11] GARCÍA, Mariángeles. «Las mujeres olvidadas de la Bauhaus». Yorokobu. 25 de enero de 2018.

^[12] ALBERS, Anni. Anni Albers: Selected Writings on Design. Connecticut: Wesleyan University Press, 2001. [Traducción de Carmen Marcos].

^[13] ALBERS, Anni. Op. cit. [Traducción de Carmen Marcos].

^[14] MAYAYO, Patricia. «Historias de mujeres, historias del arte». Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

^[15] MARTÍN PRADA, Juan Luis. «Arte feminista y esencialismo». En: L. F. CAO, Marián (coord.). Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria. Madrid: Narcea, S.A. de Ediciones, 2000, pág. 149

^[16] COMBALÍA, Victoria. Amazonas con pincel. Vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI. Barcelona: Ediciones Destino, S.A., 2006, pág. 322.

^[17] HUSTVEDT, Siri. La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres. Barcelona: Seix Barral, 2017, págs. 190-191.

^[18] BARRAGÁN, Carlos M. «La manualidad: un espacio para la intimidad». En: BARRAGÁN, Carlos M.; MARCOS, Carmen. El alma en la mano. Artesanos y escultores de México y Valencia. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2011, pág. 9.

^[19] VALENTE, José Ángel. «Cinco fragmentos para Antoni Tàpies». En: Material memoria (1979-1989). Op. cit., págs. 43 y 44.

^[20] En un trabajo de comisariado en la ciudad de Bogotá, en colaboración con la artista Vicenta Gómez, pudimos comprobar que la realidad artística colombiana relacionada con la temática de la exposición era mucho más equilibrada entre géneros.

^[21] Agradecemos en este sentido la generosa colaboración de Concha Romeu, artista participante en esta muestra.

^[22] Díez del Corral Pérez-Soba, Pilar. «Educación artística: lo femenino en un desarrollo humano sostenible». En: L. F. CAO, Marián (coord.). Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria. Madrid: Narcea, S.A. de Ediciones, 2000, pág. 194

^[23] MANGUEL, Alberto. Leer imágenes. Madrid: Alianza Editorial, 2003, pág. 31.

Selina Blasco

Universidad Complutense de Madrid

No sin orden no ordinario, o cómo tramar conexiones entre textiles

Escribir sobre muchos artistas implica ordenar. En este caso, concretamente, son treinta y uno. No sin orden, se lee, como una suerte de imperativo, en la primera parte de la frase de *Botones blandos*, el libro de Gertrude Stein del que he elegido el título del texto que me traigo entre manos.¹ De hecho, titular ya es empezar a ordenar. ¿Con qué criterio? ¿Qué tipo de orden? La ambigüedad de la oración abre todo tipo posibilidades, pero esa apertura, lejos de ser desconcertante, se adecuía bien a la que existe en el ancho y abigarrado universo de lo textil –algo sobre lo que volveré enseguida–.

A través de la doble negación la frase afirma. *No sin orden no ordinario* puede ser: que haya orden y que sea extraordinario. Y también: que el orden que haya sea ordinario. O sea, una cosa y la contraria. Como se puede elegir, me decanto por seguir la primera opción.

No esperaba encontrar pistas para establecer un orden extraordinario en el diccionario, un lugar en el que es improbable que se den hallazgos fuera de la norma. Pero tecleo «orden etimología» en el buscador de internet y con estupor leo: «Del latín *ordo*, *ordinis*, designaba inicialmente el ‘orden de los hilos en la trama’, de la misma familia que *urdir* ‘urdir’ y ornare ‘adornar’. A la misma familia etimológica latina pertenecen *coordinar*, *extraordinario*, *ordeñar*, *ordinal*, *ordinario* y *subordinar*». Ni en sueños habría imaginado que se pudiesen reunir el orden, los hilos, el tramar y el urdir y el adorno.

Diseñar un orden: como verbo, en inglés, *to design* «significa, entre otras cosas, tramar algo, fingir, proyectar, bosquejar, conformar, proceder estratégicamente».² Procedo, por tanto, a tramar y adornar –a la vez– en este texto que tiene que ser breve, como conviene con los que se escriben para catálogos de exposiciones: hablar de todas las piezas que hay en esta va a implicar, inevitablemente, el dolor de quitarles a todas algo. Para no dispersarme, intento fijarme en lo que tienen en común, en vez de en lo singular. Y no puedo olvidar, me repito a mí misma, que el orden tiene que tener forma, adorno. Ese podría ser el criterio,

ordenar los contenidos de la exposición con arte, de manera ornamental.

Revisando las distintas «formas» presentes en «Tejiendo identidades», me topo con *El bordado (declaración de principios)*, de Carmen Marcos Martínez, una pieza en la que aparece la famosa lista de acciones susceptibles de generar esculturas que escribió Richard Serra a finales de los años sesenta del siglo pasado, bordada por una artesana autodidacta mexicana, Victoria Bahená. ¿Y si compendio en una lista todo lo que contiene esta exposición? Tras un intento fallido, decido seguir un segundo camino que también parte de esta obra. Pienso que sus colores –los que la «original» de Richard Serra no tiene– ensanchan y amplían la definición de lo escultórico y lo hacen más poroso (¿no es el color, para quienes defienden la autonomía del arte, algo ajeno a la escultura y específico de la pintura?), y esto me lleva a imaginar otro orden posible, más sencillo. Voy a intentar un recorrido por las obras de la exposición que vaya desde lo general a lo particular, y voy a considerar que lo más general es lo disciplinar.

La mayoría de las obras que forman parte de esta exposición apelan a lo escultórico: hay muchas autoras (elijo el femenino para hablar en general, porque las mujeres son mayoría) que se han formado como escultoras y varias dan clase de esta materia. No consideran que la escultura sea su medio exclusivo; lo combinan con otros y, en muchos casos, acuden a lo textil para ampliarlo y reformularlo. En los programas docentes de la asignatura que imparte en la universidad, Eulàlia Grau Costa propone introducir lo textil en la construcción escultórica. De la mano de estudiosos como Maurice Fréchuret, se hace eco de «la diversidad conceptual que ofrecen los materiales blandos en la regeneración de la escultura en el s. xx», planteando que encajan con los estudios de género y la acción social.³ El recorrido por «Tejiendo identidades» deja ver que, si situamos las obras en el terreno de la escultura, lo que hacen es ensancharla, abrir distintas formas de formularla. La expansión, de hecho (ya lo he dicho al principio), es una cualidad de lo textil. Quizás por ello, también, es tan amplio el campo semántico asociado a este. Escultura y escritura «expandidas»: las numerosas metáforas textuales que sugiere lo textil («me ha salido bordado», «no da puntada sin hilo», «lo cosió a puñaladas», etcétera, etcétera) se podrían ampliar con muchas de las acciones que contiene la lista de Richard Serra.

Que las prácticas textiles se consideren «arte» vinculándose a lo escultórico es relativamente reciente. En el principio, podríamos decir, fue la afinidad entre lo textil y lo pictórico. Basta recordar los *pictorial weavings* de Anni Albers de los años cincuenta del siglo

pasado, una forma de tejer que ella misma llamaba así, pictórica, para distinguirla de los textiles que hacía para la decoración de interiores o la arquitectura. No los creaba como alfombras o como tapicerías, por poner dos ejemplos, sino solo para ser mirados. Apelaban al sentido de la vista, a lo óptico; los escultóricos, sin embargo, convocan lo háptico, el sentido del tacto.

Ahora, lejos de aquella época, la afinidad disciplinar entre lo textil y lo escultórico puede verse, precisamente, como una forma de distanciarse de la pintura. Chelo Matesanz habla de cómo la costura, en un determinado momento, se analiza «como oposición a una cierta tradición pictórica, que parece quedarse con el acuerdo categórico de que toda pintura era en sí misma una práctica masculina». Este posicionamiento tiene su lado oscuro, porque instaurar la costura –nos advierte Matesanz– «como crítica política y crítica feminista [...] ha eliminado la posibilidad de establecer una lectura sobre el carácter poético, o sobre los aciertos en la elección de los temas, o los asentimientos entre significantes y significados, o los encuentros creativos y evocadores, o el carácter acertadamente epocal, que sí se haría posible si el paisaje de la obra no estuviera condicionado por el resultante político del material».⁴ En esta exposición hay piezas que, de alguna manera, se podrían situar en un tipo de hacer contra la pintura que no prescinde de las cualidades que Matesanz reivindica para los textiles. Por ejemplo, en *Burmese Letters*, Àngels Viladomiu usa como soporte servilletas en vez de lienzos. Con ello, como tanto unas como otros son «telas» (una forma de llamar a los cuadros, no lo olvidemos), da una vuelta de tuerca al significado de los soportes en el medio pictórico que podríamos calificar, ciertamente, de poética.

En la última parte de las palabras de Chelo Matesanz que acabo de citar se cuele una queja sobre los efectos colaterales que se derivan de la vinculación del arte de la costura a territorios disciplinares hegemónicos como la escultura o la pintura. ¿Qué pasa si nos acercamos a los menores? A la artesanía, por ejemplo, a la que secularmente se han asociado las labores del tejido. Desde que Richard Sennett la redefiniere como un «hacer bien» que, además, habilita para imaginar categorías más amplias de «lo bueno» y negase que haya un abismo entre el pensar y el hacer, porque «en el proceso de producción están integrados el pensar y el sentir», la relación jerárquica que privilegia el arte frente a la artesanía se revierte.⁵ Son posiciones que resuenan en muchas obras de esta exposición y en las ideas que hay junto a ellas. Sara Coleman nos recuerda que la transformación de los materiales «no es una suma de maniobras físicas que conducen a un

fin físico, sino que implica también una transformación interna de quien los manipula». ⁶ Y Ascensión García, cuando explica el proceso seguido en *Mamá Lithops*, dice: «La manipulación de la lana me reconcilia con mi entorno y, desde esta situación de serenidad, encuentro las pautas que me llevan a la reflexión en el proceso de creación».

Escultura, pintura, artesanía... Antes de abandonar esta parte del texto sobre lo disciplinar, de todas formas habría que subrayar que, sobre todo, lo textil es inespecífico, un medio que pone en jaque las categorías artísticas habituales. Es de nuevo Sara Coleman quien habla de un «metalenguaje interdisciplinar del material textil». ⁷ Metalenguaje: un lenguaje que se usa para hablar de otro lenguaje; interdisciplinar: un campo de estudio que cruza los límites tradicionales entre varias disciplinas.

.....

En el trayecto que ordena desde lo general a lo particular, después de la disciplina nos trasladamos a los haceres, así, en plural. ¿Qué aportan los haceres textiles? Ganchillo, coser, tejer con tricostosa, fieltar, bordar... Las obras que forman parte de la exposición permiten recorrerlos en toda su variedad y complejidad.

Siempre son actividades de tiempo lento propensas a la serenidad, la reflexión, el conocimiento y la revelación. En algunas de las versiones podría hablarse de haceres «automáticos» que se han interiorizado a base de repetir muchas veces lo mismo o de seguir un patrón o un dibujo previo. Suelen juzgarse negativamente, porque se dice que anulan la creatividad. Es discutible, sobre todo si nos alejamos del concepto de creatividad asociado a la inspiración y el genio. Y, además, ¿por qué no reivindicar el potencial de ese presunto automatismo para la sabiduría y el conocimiento?

(Un paréntesis: El ensimismamiento no implica distanciamiento del mundo. Las mujeres, que, como se sabe, somos capaces de hacer –bien– varias cosas a la vez, no estamos en torres de marfil. En uno de los retratos más bonitos de Tecla Sala Miralpeix, la mujer benefactora y empresaria que dirigió la antigua fábrica de hilaturas que hoy día alberga el centro cultural en el que se celebra «Tejiendo identidades», aparece sonriendo, en Montserrat, junto a su hijo, con una bolsa y un bastón en la misma mano. ⁸)

Lo meticuloso es ambivalente. Chelo Matesanz dice que «coser, bordar, quemar sistemáticamente en este caso [se refiere a su obra Después de treinta cartones de tabaco rubio] son acciones repetitivas, alienantes muchas veces» [...], «puede resultar un procedimien-

to entretenido y relajante, o crispante hasta límites insospechados, un castigo». Hacer que-mando, y hacerlo con primor. Hay un artefacto textil que ejemplifica la paradoja implícita en estas palabras: el dechado. Hasta no hace mucho tiempo, en el diccionario de la RAE se explicaba que es una «labor que las niñas ejecutan en lienzo para aprender, imitando las diferentes muestras». En las últimas ediciones se recoge también, entre otras acepciones, que es «ejemplo y modelo de virtudes y perfecciones, o de vicios y maldades». Labores de niñas (¡ay!) y modelo tanto de vicios como de virtudes. Muchas veces el bordado está ligado al castigo. Recordemos a la protagonista de La letra escarlata, de Nathaniel Hawthorne, condenada a bordar en su capa, en hilo rojo –«la letra con sangre entra»–, la a de adúltera. Pero la agresión puede combatirse con ironía. Los dechados que borda Jesús Monteagudo en la serie Sinónimos materializan un tiempo lento (como conviene con lo minucioso del bordado) dedicado a fijar insultos dirigidos a personas homosexuales. Como señala Sonia Fernández Pan, «es una estrategia para afectar al insulto en vez de dejarse afectar por él». Y, en un giro ingeniosísimo en Las palabras se las lleva el viento, Concha Romeu construye una carta prácticamente ilegible –las cartas y los dechados a menudo comparten escrituras– con frases tópicas, esta vez de amor.

El sesgo de su hacer minucioso nos traslada a otra condición de lo textil. Sobre todo en las piezas de *Volver en sí*, en las que establece un paralelismo, dice Romeu, entre el método utilizado y su situación personal después de una separación: «Parto de la sábana de matrimonio, la deshago totalmente y la rehago dándole una nueva forma». Deshacer para hacer. Si hay un hacer del tejer por antonomasia es el del destejido, de la destrucción. Es el de Penélope o el que pusieron en marcha las vanguardias artísticas para refundar un mundo indeseable, por citar dos ejemplos. En esta exposición esto está presente también en la ya citada pieza de Chelo Matesanz, en la que hace aparecer, a base de quemar, un encaje de bolillos. Lo que parece no es lo que hay, y el engaño –el truco– está en que la forma surge de la destrucción.

Y como hay un haz y un envés, los haceres textiles también cuidan, reparan, sostienen, mantienen. En *Mamá Lithops*, Ascensión García envuelve con lana, «una materia cálida y protectora», las plantas piedra que reciben este nombre, en un gesto que «protege el planeta del deterioro al que lo sometemos los humanos». Aunque de forma menos explícita, también hay una acción protectora en el modo en que Eulàlia Grau Costa, en su obra *Mediterrània caiguda*, encierra piedras con seda teñida con índigo y cúrcuma. Cuando la artista

se refiere a estos envoltorios como «bultos», a la vez que ablanda las geometrías minimalistas al uso, apela a nuestras conciencias como espectadores de lo que ocurre en un mar de cuerpos naufragados. Las fundas para dedos de Eva Santos, en cierto sentido –veremos otros–, también pueden recuperarse en este contexto de haceres protectores. Desde luego, el cuidado, que es sostenibilidad, está también detrás de la decisión de que las cree reutilizando hilos que le quedan de «aquel jersey naranja con el que presumía en el instituto». Y también está en la de volver a usar las bolsas de plástico con el que está tejido el mapa de Encarna Sáenz Llorente, «para insistir en la importancia del reciclaje como manera de construir nuevas realidades».

Los haceres textiles entrelazan, anudan, conectan y trenzan materiales. A veces se encierran en formas compactas, pegándolos entre sí por muy heterogéneos que puedan parecer a priori. En *In Jail*, Irene Cases une elementos procedentes de mundos aparentemente tan distintos como el aluminio y el textil de nailon con un grado de simbiosis tal que la pieza parece fruto de una operación alquímica. Pero otras veces es al contrario y el entrelazado lanza los materiales hacia fuera en operaciones centrífugas. En *Desborde*, Claudia Martínez trenza a mano de forma colectiva hilo plástico con alma de alambre en rojo, naranja y dorado hasta hacer aparecer «una enorme masa tejida» cuya estructura, que «parte del concepto del fractal, un nudo que se repite infinitamente y conecta las distintas partes de la malla con una gran posibilidad de permutaciones», «está formada por alrededor de unos 100.000 metros de alambre y 3 millones de nudos».

Esta obra evidencia que el textil también puede entrelazar relaciones que construyen comunidades. Las *Acciones korrillo* de Ana Musma, recogidas en un vídeo en la exposición, reúnen a todo aquel que quiera participar, tejiendo a mano papel higiénico con la técnica tradicional del ganchillo. Como ella, Silvia Molinero Domingo también propone que el grupo pueda darse en la sala de exposiciones. En *Tejiendo conversaciones*, el espectador puede «sentarse y tejer una línea de lana entrelazada en punto». «También –sigue– invita a hacerlo junto a otra persona que quiera colaborar, generando así un espacio y tiempo para el encuentro y la conversación. La pieza va ganando longitud a medida que se participa en ella». Entre las piezas que presenta Fanny Galera, *Ilusiones* «supone una apuesta clara y nítida por la cooperación entre los iguales-diferentes con el fin de alcanzar proyectos de vida comunes. Sueños que se consiguen gracias a la unión y la colaboración de todos y con la suma de las diversas particularidades, que

se potencian a través de los diferentes colores». Y la obra de Claudia Martínez que acabo de mencionar un poco más arriba es también «un diario de mañanas y tardes de una decena de manos que retuercen y cortan para volver a unir y dar nueva forma; un coro de murmullos, confesiones y silencios acompañados». Cuando esta artista dice que «el fin último de la propuesta es hacer que todas las partes sumen y sostengan con igual importancia» y que «el tejido en red hará que cada parte de las múltiples ramificaciones genere una fuerza sostenedora de todo el órgano y pueda flotar en conexión con la propia arquitectura», ¿está hablando de lo tangible y material o de lo intangible y comunitario? Lo que facilita lo textil es precisamente ese viaje de lo físico a lo que no lo es. A veces el recorrido parte del primero. Matilde Grau dice: «Visualizo el material que se adapta mejor al momento o sensación que estoy viviendo y luego busco la forma». Pero también puede darse en dirección inversa, como procede Ascensión García: «Busco materiales y objetos que se acerquen a los intereses del momento y se establece un diálogo entre ellos, así surge la metáfora y deviene el lenguaje». Lo importante es que haya comunicación. De estas últimas palabras me quedo con la idea de que el lenguaje sea metafórico, que esté basado –como esta figura literaria– en la relación.

El hacer en comandita, el más general en el orden extraordinario que intento seguir en este texto, pone en el centro la vida. Lucía Loren, en *Cubierta vegetal*, hecha de raíces cosidas, habla de «un juego de repeticiones infinitas que conforman nuestros tejidos de vida». Conformar –conferir forma– a la vida entra dentro de lo que puede el arte en general y el textil en particular: hacer visible lo invisible. Tejidos de vida, cuerpo social. Forman parte del cuerpo social, también, desplazadas pero muy presentes, las noventa y nueve mujeres asesinadas por violencia machista entre 2017 y 2018 que Sara Llobregat Vidal convoca en *No me quieras tanto*.

El hacer comunitario disuelve la autoría individual en la compartida. Hay acciones que se pueden realizar de forma colectiva, dice Chelo Matesanz, «con solo aplicar un método, borrando la identidad de quien confecciona». A fuerza de pasar de unas manos a otras, de reelaborarse continuamente, no se sabe quién ha hecho qué. Así pasa con los haceres anónimos de las llamadas artes y artesanías populares. En estos casos, en todo aquello en lo que se eliminan identidades de autor se convocan aprendizajes no académicos como los que tienen lugar en la infancia y en el seno familiar. Pueden ser las labores (de ganchillo, bordado, cosido o tejido) que Matilde Grau cuenta que compartía con su abuela, su madre y sus her-

manas. O las de Rosalía Florit, madre de Tónia Coll, que fijan la *Anècdota primitiva* –que da título a la obra– de su niñez, en la que hacía sonar una caracola para llamar a los hombres para que dejasen el trabajo y acudiesen a comer. En el orden extraordinario de este texto, los haceres femeninos, siempre inclusivos, no quieren estar confinados en un apartado especial (recordemos la advertencia de Chelo Matesanz). Todo tiene que estar recorrido, impregnado y cualificado de ello.

.....

La construcción que facilita lo textil comprende desde lo más extenso a lo molecular. Pongamos que el paisaje sea lo más extenso. El *Jardín vertical* de Mónica Jover, efectivamente, se expande –en virtud de la prolongación y la suspensión de los hilos– más allá de los límites que en principio también señala el rectángulo que delimita la propia obra. Matilde Grau hace un paisaje textil que tiene la particularidad de que puede desplegarse –*Paisatge desplegat*, se llama–. «El cordón rojo, que entra y sale por unos ojales de latón a modo de asas –explica–, permite encerrar el paisaje convirtiéndolo en una bolsa transportable». Para que se dé el traslado, son necesarias ciertas operaciones de miniaturización. En este proceder, lo textil se encuadra en el tipo de condiciones artísticas que se reivindican desde y como lo portátil. ⁹

Anclado en una suerte de paisaje o territorio circundante es como surge el vestido de Maribel Domènech. Se sostiene solo; construye el suelo sobre el que se levanta y se construye desde él. Es una zona que protege el acceso al cuerpo; si se pisa una, se pisa el otro. El que la pieza se llame *Para observar el mundo a una cierta distancia*, un título que remite al tacto duro del material del que está hecho el vestido, es, aunque parezca una paradoja, compatible con esta continuidad, porque podría referirse a la búsqueda de centralidad que evoca su autora: «El centro es la representación cosmológica, es el lugar donde todo se une, y del que todo nace. La imagen centrada del mundo es, según Arnhem, una tendencia 'natural' de ver el mundo, de representarlo».

Vestidos que son mundos. Maribel Domènech dice también que son fundas corporales sólidas que protegen el cuerpo. «Me interesa tejerlos –afirma– para permanecer inmóvil, anclada a un lugar determinado, como una casa». Aunque las casas de tela remitan al origen portátil de la arquitectura –a la tienda de las sociedades nómadas, frente a la cabaña–, referirse aquí a la inmovilidad no es baladí. En el caso de esta artista fue precisamente la pasividad, entendida como resistencia, la postura necesaria para combatir los proyectos que pretendían destruir el barrio valenciano de El Cabanyal en los años dos mil.

En «Tejiendo identidades» hay más piezas-casa. La de María Muñoz Torregrosa es frágil; su provisionalidad encarna la idea con la que trabaja. «El hogar es el lugar a donde el corazón siempre vuelve. Estas piezas hablan de la pérdida del hogar porque sus paredes son frágiles y casi imaginarias. Hablan también del exilio, de tener que abandonarlo hacia un futuro incierto, de la búsqueda de un lugar dentro de uno mismo».

Aunque no es una casa, *Pulsión*, de Sara Coleman, tiene algo de receptáculo. Como «proyección del cuerpo», ha sido descrita. Una proyección, en todo caso, difícil de categorizar, pero intencionadamente, porque lo que es interesante es que se presente como ambigüedad, que suscite equívocos. El sofá de Noé Bermejo, titulado *Te siento en mis entrañas*, tampoco es una casa: es «una escultura blanda y permeable realizada en seda, en la que se estampan tripas, perturbando el objeto doméstico». Alice B. Toklas, pareja de Gertrude Stein aficionada a las costuras, tapizaba sillones para el hogar que compartían. Se cuenta que una de las primeras veces que fue a casa de esta última, cuando todavía no vivían juntas, no pudo sentarse porque los asientos, a la medida de la corpulenta Gertrude, eran muy altos y le colgaban las piernas. «El mundo gira y gira –le dijo la anfitriona–, pero hay que sentarse en algún sitio». ¹⁰ La ironía, los malentendidos, los retruécanos y los juegos de obras como la de Noé Bermejo asientan domesticidades no normativas.

.....

La afinidad entre la casa y el vestido –que podría considerarse unidad mínima de habitación– permite seguir avanzando en el orden del texto. En *Mi kasita de papel*, Ana Musma quiere plantear la convivencia entre el cuerpo biológico y el cultural de las mujeres identificando este último como cárcel, un modelo de reclusión que ella liga a los mitos convencionales del amor romántico y la asignación exclusivamente femenina de los trabajos domésticos. Esta situación opresiva se formaliza a través de camisas de fuerza. Como en los dechados de Jesús Monteagudo y como en el sofá que acabamos de mencionar, usa la ironía como estrategia. No se puede tejer una camisa de fuerza con papel higiénico sin una sonrisa en los labios. Aunque «la técnica de tejido dota de fuerza y resistencia a un material en un principio vulnerable», por mucho que las piezas adquieran rigidez, se trata de armas blandas. Pero, ojo, el que se enfrenten intencionadamente a estos temas trascendentales desde lo menor no quiere decir que sean inofensivas.

Frente al traje de Maribel Domènech, que está anclado en el suelo, el de Iratxe Larrea cuelga de una percha. *Me siento tan real*, lleva

como título, quizás porque este objeto y esta posición son la manera «natural» de disponer la ropa. Pero también puede ser que la familiaridad de la percha neutralice la extrañeza que produce el que un vestido esté fabricado con módulos de silicona unidos por hilo de nailon transparente. También es extraño el tocado escultórico de Regina Dejiménez que forma parte de la pieza *Memoria vertebral*. Aunque sea en una parte del cuerpo –la cabeza–, evoca lo que el traje tiene de exoesqueleto. La artista habla de «comunidad con la naturaleza, lo animal y el cuerpo vertebrado». De hecho, una palabra frecuentemente compartida en la exposición, por parte de diferentes artistas y en relación con distintas obras, es *membrana*.

Por esta condición más dura, es posible enlazar esta pieza con los dedales de Laura Piñero, que, sometidos a una «pequeña transformación», tras «un pequeño giro en su morfología inicial», pasan a ser cascos, yelmos, con plumas. Estas *Bélgicas labores* son «escudo protector y perfecto ahuyentador de daños. Ya no es dedal, ahora es casco, o quizá siempre ha sido las dos cosas». Ir desde la cabeza cubierta por el tocado a la mano que evocan los dedales que han pasado a ser cascos y a los dedos enfundados de Eva Santos (a los que ya nos hemos referido) implica unir el pensar-cabeza y el hacer-mano, que, como se ha dicho más arriba, están unidos en el coser. Aunque fragmentario, se va configurando un cuerpo textil: con esos dedos la artista construye el autorretrato de una identidad que considera «ambigua y dubitativa». «Los dedos –dice– me indican sin descanso qué camino debo tomar, cómo sentarme como una señorita, qué palabras se me permite decir, quiénes parecen buenos amigos, amigas.

Pero me resisto. Mis deseos son otros alternativos a la imagen del espejo, que siempre me devuelve una realidad diferente».

El cuerpo textil es ambivalente –como todo lo asociado a este medio–. El dedo también señala desde su propia materialidad, no tanto desde la cabeza que ordena lo que tiene que apuntar. Tiene agencia propia; nos recuerda que no solo hacemos objetos, sino que los objetos nos hacen. En «Tejiendo identidades» hay bastantes obras amuleto, y sobrevuela sobre ellas la idea de exorcismo, de otros poderes. Los *Patuá* de Bia Santos –sirva como botón de muestra– son amuletos con los que la artista «trata de dialogar con elementos representativos de la cultura africana, recreando el objeto en una representación simbólica de las creencias de una religión en la que el poder de la mujer y de la naturaleza están presentes».

Hemos hablado de membrana, pero la asociación entre piel y tejido es la más recurrente. Aquí nos acercamos a ella a través de los *Horizontes* de David Catá. En estas piezas, el artista se apropia de paisajes que están fuera a base de rellenar partes de los mismos, que cose, con mucho cuidado, en la palma de su mano. Son paisajes distintos: ¿cuánto tarda en recuperarse el pellejo para que Catá pueda coser de nuevo? En el vídeo en el que registra el procedimiento (para que no haya duda de que las fotos que expone no son *fakes*), los pelillos del dorso de la mano también parecen resultado de la costura.

Sin pedir perdón es como se llama la superficie de alfileres –piel atravesada mientras se teje– de Natividad Navalón, una forma de aludir a «relaciones que se vuelven punzón». Es también «un lugar que nos invita, el espa-

cio para ofrecer, un ara para ritual, un lugar de sacrificio», una mesa, «lugar donde la mujer muestra sus mejores galas, donde halaga a los comensales, donde se alardea de sus cualidades». Una gran piel punzante que no se puede tocar.

.....

¿Cómo he ido engarzando todo esto? Engarzar es intrínseco al coser. Si se piensa en el cuerpo, aparecen las suturas. Por ejemplo, las que sugiere Rocío Garriga en *Is There Anybody in There? (First Test for a Project About the London Zoo)*, entrelazando fragmentos de un cristal que, por qué no, podría haber sido el del zoo de Londres después de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Cuando María Ortega borda *El silencio* en una pieza que coloca al lado de otra en la que asoma un fragmento de tela metálica que funciona visualmente como una hendidura cosida, pensamos en una boca, imagen de «la ausencia de comunicación, la censura, la falta de libertad y entendimiento o la capacidad narrativa de mis manos».

El despliegue de las capacidades narrativas exige proponer un final. Tomo, a modo de conclusión, palabras de Ascensión García sobre la acción de fieltar que añaden complejidad al intento de buscar órdenes: «El resultado es algo mágico, un tejido sin costuras, sin trama ni urdimbre, sin orden aparente, y que, sin embargo, puede ser perfecto, plano, delgado, grueso o totalmente volumétrico». Sin orden aparente es la frase con la que pongo fin a este texto.

¹ STEIN, Gertrude. *Botones blandos*. Madrid: Abada, 2011, pág. 9.

² FLUSSER, Vilem. «Acercas de la palabra diseño».

En: *Filosofía del diseño: la forma de las cosas*.

Madrid: Síntesis, 2002, pág. 25.

³ GRAU COSTA, Eulàlia. «El uso de los materiales blandos en la escultura. Propuesta desde el género y lo social». *Arte y movimiento*, 2016, n.º 14. <<https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/2862/3177>>.

⁴ MATESANZ, Chelo. *Desde el suelo, mirando al cielo*. Junio de 2008. <http://chelomatesanz.com/?attachment_id=772>.

⁵ SENNETT, Richard. *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2015.

⁶ COLEMAN, Sara. «Pulsión», la arquitectura como proyección del cuerpo, y viceversa». *Yorokobu*. 7 de julio de 2017. <<https://saracoleman.es/prensa/Yorokobu-21427/>>.

⁷ *Ibid.*

⁸ PICHEL BLANCO, Berta L. «Breu història del col·legi Tecla Sala (1957-2007)». *Quaderns d'estudi*, 2011, n.º 24.

⁹ VILA-MATAS, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1985.

¹⁰ <<https://granta.com/all-i-know-about-gertrude-stein/>>.